TOPLUMSAL

Tarih

228
ARALIK
2012

Erik Jan Zürcher'le söyleşi
Ayşe Yazıcıoğlu



Gölge oyununun düzene tutunma çabası

Peri Efe (dosya editörü), Ahmet Akşit, Fırat Güllü ve Raif Ogan'ın yazıları. Sayfa 63-90

1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'nda
Resim Savaşları
Martina Baleva

Balkan Harbi:
İntikam ve "Ötekileştirme" Süreci
Zafer Toprak

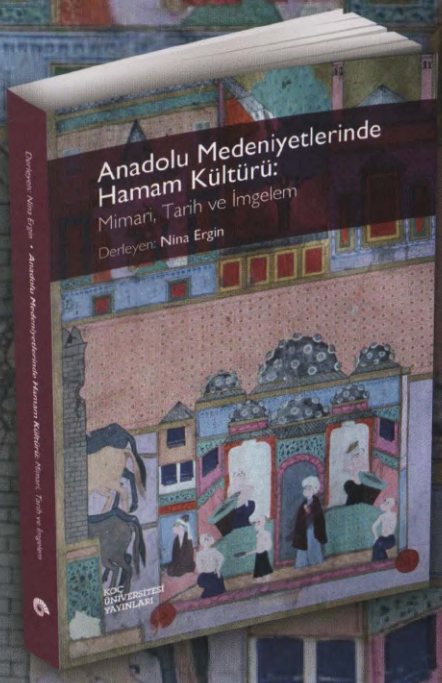
Selanik'te Osmanlı Bankası'nın Bombalanması
Haz. Edhem Eldem

TOPLUMSAL TARİH | AYLIK TARİH DERGİSİ | TARİH VAKFI TARAFINDAN YAYIMLANIR | Fiyatı: 7,50 TL. (KDV Dahil) | ISSN: 1300-7025

Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü:

Mimari, Tarih ve İmgelem

Derleyen: Nina Ergin



Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi tarafından düzenlenen sempozyumdan derlenen kitapta Selçuklu, Osmanlı, Safevi ve Babüri hamamlarının mimarisinin ve kültürel bağlamının dönüşümü; Batı'daki Türk hamamları ve ressamların gözünden hamamlar gibi konular inceleniyor. Osmanlı İmparatorluğu'na yakın coğrafyalardaki yıkanma biçimleri ve hamam gelenekleriyle, Osmanlı hamam kültürü arasındaki ilişki üzerinde duruluyor.

Hijyen, dinlenme ve sosyal ilişkiler mekânı olmaları ve mimari değerleri nedeniyle Anadolu ve çevre bölgelerde her zaman önemli bir yeri olan hamamlar, mimari mekânlar ve önemli kültürel kurumlar olarak toplumsal ve tarihsel değişimlerden birçok düzeyde devamlı olarak etkilenmiştir. Bu kitap bu alanda çalışan sanat ve mimarlık tarihçilerini, arkeologları ve tarihçileri bir araya getirerek Anadolu hamam kültürü hakkındaki bilgi eksiklerimizi gidermeyi amaçlıyor.

Derleyen: **Nina Ergin** Çeviren: **Ayşe Özbay Erozan** Kategori: **Arkeoloji, Tarih, Sanat Tarihi**
Sayfa: **414** **I.Baskı, Kasım 2012** ISBN: **978-605-5250-05-8** KDV dahil fiyatı: **26 TL**

KOÇ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

Rumelifeneri Yolu 34450 Sarıyer İstanbul
T: 0212 338 1797 F: 0212 338 1415 E: kup@ku.edu.tr
www.kocuniversitesiyayinlari.com

Genel Dağıtım
YKY Yapı Kredi Yayınları

İstiklal Cad. No:161 Beyoğlu 34433 İstanbul
T: 0212 252 4700 F: 0212 252 4034 E: ykykultur@ykykultur.com.tr
www.ykykultur.com.tr

ANTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE HARİTACILAR



"ANTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE HARİTACILAR"da düşünürlerin, gezginlerin, ressamların ve bilimcilerin tarihin bu en etkileyici belgelerinden bazılarını üretmek amacıyla bilgi ve becerilerini nasıl birleştirdiklerinin öyküsü anlatılıyor.

Dünyanın en büyük kartografi koleksiyonlarından biri olan Royal Geographical Society'deki 15 tıpkıbasım haritanın da içinde yer aldığı "ANTİK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE HARİTACILAR"da bir yandan haritacılık sanatının içyüzü gözler önüne serilirken diğer yandan insanların yaşadıkları topraklara ve başka coğrafyalara olan ilgisinin zamanla nasıl arttığı hikâye ediliyor.

Kitapta sunulan ve tarihsel bağlamları, haritacılık ilkeleri ve yapım amaçları farklı haritaların benzersiz öyküleriyle birlikte "bir zamanların gerçeklik algısı" da ortaya konuyor.

Zarflar içinde sunulan belgelerden örnekler:

- Piri Reis'in o dönem bilinen dünyayı gösterdiği haritasından günümüze kalan ve Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde korunan parçası.
- Braun ve Hogenberg'in 1572 ile 1627 arasında Köln'de basılan altı ciltlik Civitates Orbis Terrarum'dan (Dünya Kentleri) Kudüs haritası.
- Henry Morton Stanley'nin Emin Paşa Kurtarma Seferi'nde Ituri yağmur ormanlarından Albert Gölü'ne kadar izlediği tehlikelerle dolu rotayı gösteren harita.

Çeviren: Çağlar Sunay
96 sayfa, ciltli, kuşe, renkli, 25x29 cm, 48 TL

Kitabevlerimiz: İstanbul - Kadıköy, Tel: (0216) 348 97 84 Eminönü - Müze, Tel: (0212) 511 13 37 Caddebostan, Tel: (0216) 386 65 62 Bakırköy, Tel: (0212) 571 20 32 Beşiktaş, Tel: (0212) 258 77 43 **Ankara** - Yenişehir, Tel: (0312) 430 33 66 Altındağ, Tel: (0312) 324 10 74 • **İzmir** - Karşıyaka, Tel: (0232) 364 71 42 • **Diyarbakır** - Ofis, Tel: (0412) 228 42 16 • **Eskişehir**, Tel: (0222) 220 49 13 **Trabzon** - Merkez, Tel: (0462) 326 98 39 • **Mersin**, Tel: (0324) 238 18 14

Kurucusu olduğumuz İş Bankası Kültür Yayınları yeni kitaplarla büyümeye devam ediyor.

TÜRKİYE İŞ BANKASI

228. SAYIMIZLA MERHABA,

Bu sayımızla beraber tekrar her ay bir konuyu etraflıca ele aldığımız dosyalı düzene dönüyoruz. Bu şekilde en az altı dosya hazırlamayı umuyoruz. Sonra da elimizdeki malzeme dosya hazırlamaya müsaade ettiği sürece dosya yayımlamaya devam edeceğiz. 228. Aralık 2012 sayımızda 181. sayıda olduğu gibi konumuz gölge oyunu, dosya editörü yine Peri Efe. Efe, giriş yazısında dosyayı gereği gibi sunuyor. Ben yeni dosyamızın 181. sayıdakinin tamamlayıcısı olarak okunmasını önermekle yetineyim.

Martina Baleva ilginç makalesinde Kırım Savaşı ile başlayan resmin, sonra da fotoğrafın bir propaganda aracı olarak kullanılmasıyla ilgileniyor. Baleva 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında Batak'ta Osmanlı başıbozuklarının yaptığı katliamların Ruslar tarafından resimlenerek Osmanlı aleyhine kullanılması ve bu propagandanın Avrupa basınında özellikle de İngiltere'de yarattığı etkiyi konu ediyor. II. Abdülhamid buna karşılık Rusların Müslümanlara yaptığı katliamların Pascal Sebah tarafından fotoğraflanıp iki ciltlik albüm halinde basılmasını sağlıyor ve bu ciltleri diplomatik kanallardan dağıtıyor. Baleva işte bu albümlerdeki fotoğrafları inceliyor ve Pascal Sebah'ın, fotoğraflardaki kurguyu Hıristiyan ikonografisindeki bilinen figürlere benzeterek oluşturduğunu iddia ediyor.

100. yılında Zafer Toprak bir Balkan Harbi değerlendirmesi kaleme aldı. Toprak Balkanlar'daki sorunların nasıl da Avrupa'nın ve dünyanın dikkatle izlediği meseleler olduğunu ve bu bölgedeki çatışmaların global savaşlara dönüşebildiğinin altını çiziyor. Toprak makalesinin ikinci kısmında Balkanlar'daki savaştan ve katliamlardan kaçan mağlup Müslümanların, Osmanlı'da ve sonra Türkiye'de intikamcı ve Türkçü bir hissiyata yol açtığını vurguluyor. Zafer Toprak arşivinden seçtiği ve dönemin havasını çok iyi yansıtan görsellerle makalesini destekliyor.

Son olarak Meral Akkent'in yeni açılan İstanbul Kadın Müzesi vesilesiyle kaleme aldığı "Dünyadaki Kadın Müzeleri" başlıklı yazıya değinmek istiyorum. Akkent'in değerlendirmesinden, Uzakdoğu'daki kadın müzelerinin ideolojik olarak devletle ilişkilenme biçimlerinin Batı'dan farklı olduğu ve kadını özne kabul etmek gibi bir perspektife sahip olmadıkları anlaşılıyor.

2013'te görüşmek üzere.

Ahmet Akşit

04 *L'ILLUSTRATION*'DAN SEÇMELER
Hazırlayan: Edhem Eldem

08 OSMANLI BASININDA YÜZ YIL ÖNCE BU AY
Hazırlayan: Emel Seyhan

10 DÜNYA KADIN MÜZELERİ
Meral Akkent

18 POLİS TARİHİ ARANIYOR... BİR SEMPOZYUM HAKKINDA
Noémi Lévy

22 TOKİ DEPREM KONUTLARININ YOL AÇTIĞI TAHRİBATTAN DEFİNECİLİĞE
Bülent Genç

28 PERŞEMBE KONUŞMALARI'NDA "OSMANLI DÖNEMİ'NDEN GÜNÜMÜZE OSMANLI NOSTALJİSİ: GÖRSEL KÜLTÜR VE TARİHİN TAHAYYÜLÜ"
Cansu Kılınçarslan

29 PERŞEMBE KONUŞMALARI
EDHEM ELDEM İLE ARKEOLOJİ VE OSMAN HAMDİ ÜZERİNE
Berkay Küçükbaşlar

32 İMPARATORLUĞUN MİSİLLEMESİ
1877-1878 OSMANLI-RUS SAVAŞI'NDA RESİM SAVAŞLARI VE RESİM CEPHELERİ
Martina Baleva

42 BALKAN HARBİ, İNTİKAM VE "ÖTEKİLEŞTİRME" SÜRECİ
Zafer Toprak

54 TARİHÇİNİN ODASI - V
ERIK JAN ZÜRCHER'LE SÖYLEŞİ...
Söyleşi: Ayşe Yazıcıoğlu

63-90 DOSYA
19. VE 20. YÜZYILLARDA GÖLGE OYUNUNUN DÜZENE TUTUNMA ÇABASI

64 MODERNLEŞME SÜRECİNDE KARAGÖZ
Ahmet Akşit

72 MODERNLEŞME SÜRECİNDE KARAGİOZİS
Peri Efe

80 BARONYAN VE MODERNLEŞEN TİYATRO: BİR GELENEKTEN KOPUŞ HİKÂYESİ
Fırat Güllü

84 M. RAİF OGAN'IN *YENİ SABAH*'TAKİ YAZILARINDAN BİR SEÇME
KARAGÖZ VE NEV İCAT DÖNEMİNDEKİ DEĞİŞİKLİKLER

92 ETHEM NEJAT ÜZERİNE İKİ YENİ KİTAP
Mete Tunçay

93 FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI'NİN ÇİZİMİYLE DOĞUM SAHNESİ
Hazırlayan: Zerrin İren Boynudelik

"Açık Radyo." 94.9

FİKR-İ TAKİP:
94.9 Açık Radyo'da 15 günde bir yayınlanan Fikr-i Takip programında 10 Aralık'ta Fırat Güllü'yü, 24 Aralık'ta Sevda Ayluç Tarhan'ı ağırlayacağız.
Peri Efe-Ahmet Akşit



18 **POLİS TARİHİ ARANIYOR... BİR SEMPOZYUM HAKKINDA**

Noémi Lévy, 1-2 Kasım 2012'de düzenlenen "Tarihte Türk Polis Teşkilatı" başlıklı sempozyumu eleştirel bir bakışla değerlendiriyor.

22 **VAN'DA KAZI ALANLARININ TAHRİBATI**

Bülent Genç, TOKİ'nin Van'daki çalışmalarında arkeolojik kazı alanlarının tahribatı ve Urartu Müzesi için Tuşpa Sitadeli'nin eteklerinin seçilmesinin doğuracağı problemlere dikkat çekiyor.



29 **EDHEM ELDEM İLE ARKEOLOJİ VE OSMAN HAMDİ ÜZERİNE**

Berkay Küçükbaşlar, Eldem'in kronolojik bir bakışla arkeoloji disiplininin evrensel düzeyde ne zaman ve ne tür gündemlerle ortaya çıktığını ve geliştiğini anlattığı konuşmasını özetliyor.

92 **ETHEM NEJAT ÜZERİNE İKİ YENİ KİTAP**

Mete Tunçay, TKP'nin ilk yöneticilerinden Ethem Nejat üzerine yayınlanan iki yeni kitabı kritik ediyor.



93 **FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI'NİN ÇİZİMİYLE DOĞUM SAHNESİ**

Zerrin İren Boynudelik, Matta ve Luka İncil'inde yer alan İsa'nın doğum sahnesini Martini'nin çizimiyle sunuyor.

TOPLUMSAL TARİH
Aylık Tarih Dergisi
Sayı: 228, Aralık 2012

TARİH VAKFI ADINA SAHİBİ
Halim Bulutoğlu

TARİH VAKFI

Zindankapı Değirmen Sokak No: 15
Eminönü 34134 İstanbul
(0212) 522 0202

www.tarihvakfi.org.tr

YAYIN KURULU
Mehmet Ö. Alkan, Adil Baktıaya, Murat Belge, Fatmagül Berktay, Bülent Bilmez, Aydan Çelik, Doğan Çetinkaya, Esra Danacıoğlu, Edhem Eldem, Ahmet Ersoy, Nurşen Gürboğa, Murat Güvenç, Mehmet Hacısalihoğlu, Vangelis Kechriotis, Murat Koraltürk, Elçin Macar, Mustafa H. Sayar, İrvin Cemil Schick, Canay Şahin, Oğuz Tekin, Taner Timur, Zafer Toprak, Mete Tunçay, Nuran Yıldırım

YAYIN KOORDİNATÖRÜ
Rauf Kösemen

S. YAZİŞLERİ MÜDÜRÜ VE YAYIN YÖNETMENİ
Ahmet Akşit

YAYIN YÖNETMENİ YARDIMCISI
Cansu Kılınçarslan

REDAKSİYON VE DÜZELTİ
Eyüp Yıldırım

DERGİ VE KAPAK TASARIMI
Rauf Kösemen

KAPAK UYGULAMA
Aysel Kazıcı Özalp

SAYFA TASARIM/ UYGULAMA
Aysel Kazıcı Özalp

İLETİŞİM
(0212) 513 52 35
(Dahili 11)
(0212) 513 54 00 (Faks)
aaksit@tarihvakfi.org.tr
cansuk@tarihvakfi.org.tr

BASKI
G.M. Matbaacılık ve Ticaret A.Ş.
100. Yıl Mah. MAS-SİT 1. Cadde No: 34204
İSTANBUL
Tel: +90 (212) 629 00 24

BASKI TARİHİ
Aralık 2012

DAĞITIM
Dünya Süper Dağıtım
(0216) 681 18 00

YAYIN TÜRÜ
Yerel Süreli Yayın

ANKARA TEMSİLCİLİĞİ
(0312) 424 05 10
(0312) 424 00 50

ABONELİK
Tarih Vakfı
(0212) 522 02 02 (35)
(0212) 513 54 00 (fax)

BİR YILLIK ABONE BEDELİ
75,00 TL.

© Toplumsal Tarih Yazı İşleri'nden ve ilgili yazardan izin alınmaksızın alıntı yapılamaz. İzin çerçevesinde yapılacak alıntılarda Toplumsal Tarih'in ilgili sayısını ve yazar ismini belirtmek zorunludur.

23 MAYIS 1903

SELANİK'TE OSMANLI BANKASI'NIN BOMBALANMASI

Yapılan kazılardan Colombo Oteli'ne doğru, yani sokağın dükkânın sol tarafında kalan kısmına doğru ikinci bir tünelin varlığını ortaya koydu. Bu ikinci tünel kısmen birinci tünelden çıkarılan toprakla kapanmıştı. Kanal iki fitil için kazılmıştı. Fakat her nedense haydutlar fitillerini doğrudan yakmaktan vaz geçtiler. Fitillerin üstüne benzine batırılmış bolca gazete kâğıdı asmış ve ateşe vermişlerdi.

L'Illustration dergisinin 23 Mayıs 1903 tarihli 3143 numaralı sayısının kapağında modern teknolojinin en çarpıcı yeniliklerinden yarış otomobillerine yer verilmişti. 24 Mayıs günü başlayacak olan Paris-Madrid yarışının hazırlıklarından, arabaların Tuileries bahçesinde tartılması kapakta resmedilmişti. 127 otomobil, 23 küçük araba (*voiturette*) ve 47 motosikletin katıldığı Paris-Madrid yarışı ancak Bordeaux'ya kadar devam edebilmişti. Yarışın ilk saatlerine peş peşe gelen ölümlü kazalar, müsabakanın iptaline ve ileride de bir daha tekrarlanmamasına neden olmuştu. Kazalarda biri Renault otomobillerinin üretici kardeşlerinin ortancası Marcel Renault olmak üzere üç yarışçı, iki mekanisyen ve üçü seyirci yedi kişi ölmüştü.


L'ILLUSTRATION

SAMEDI 23 MAI 1903

LE PESAGE DES VOITURES DE LA COURSE PARIS-MADRID

Derginin içinde ise Maurice Kahn isimli Fransız gazetecinin kaleminden 1903 yılında Selanik'teki Osmanlı Bankası şubesine düzenlenen bombalı suikastın anlatımına yer verilmişti. Bulgar komitacıların gerçekleştirdiği bu olay, dönemin anarşik ve ihtilalci hareketleri arasında yerini alan önemli bir girişimdi. Kahn'ın makalesini ilginç kılan, suikastın kendisinden çok, II. Abdülhamid'in imparatorluğundaki asayiş meselesini ve özellikle polisin oynadığı rolü merkeze almış olmasıdır. Zaten uzun olan bu metne gereksiz derecede uzun bir giriş yazmaktansa, polis-ihtilal-şiddet-asayiş eksenine oturan bu yazının dönemin dinamiklerini olduğu kadar yurtdışında oluşan imajı ortaya çıkarması bakımından dikkat çekici olduğunu belirtmekle yetinelim.



Bulgar dinamitçilerin Selanik'teki Osmanlı Bankası'nı havaya uçurmak için kazmış oldukları lağımcı tüneli. Kazı sonucunda ortaya çıkarılmış olan çalışmanın tamamı. Sağda bankanın harabesi. Solda sözde Bulgar bakkalın evi: Dükkânın kepengi inmiş durumda. Tünelin uzunluğu 13 metredir.

Fotoğraf: Baubin.

DİNAMİT ŞÖVALYELERİ VE TÜRK POLİSİ

Selanik, 14 Mayıs
I

Türkiye'de özel bir polis bakanlığı bulunuyor; bunun bakanı meclis-i vükelada yer almıyor ve Zaptiye nazırı olarak biliniyor. Hicri 1313 yılının (13 Mart 1897-12 Mart 1898) bütçesinin takribi rakamlarına bakılırsa -Türkiye'de her şey ve özellikle rakamlar takribidir- bu bakanlığın masarafları 186.589 liraya ulaşmaktadır (yaklaşık 4.200.000 frank).

Özellikle büyük merkezlerde çok sayıda polis bulunuyor. Her yerde ise polisin hesabına çalışan önemli sayıda muhbirler mevcut.

Polisin geniş ve yeteri kadar tanımlanmamış yetkileri bulunuyor. Anlaşmaların koruduğu yabancılara dişini geçiremiyor. Osmanlı tebası ise onun elinde. Onları gözlüyor, tutukluyor, evlerini arıyor ve gereğinde hapsediyor. Bazen de onları öldürüyor. Muhtelif görevlerini yerine getirirken de Türkiye'de bulunmamış birinin hayal edemeyeceği türden bir akıl eksikliği sergiliyor.

Seyahat ve tatilleri sımsıkı gözetleyen polistir: Bu kontrol ile, kamu emniyeti bahanesiyle Türkleri evlerinde tutmak ve imparatorluk dahilinde gidiş gelişlere mani olmakla görevli yetkililere yardımda bulunuyor. Kullanılan yöntem gayet basit: Her yolcudan Osmanlı tabiyetinde olanların bir vilayetten diğerine geçmeleri için şart olan "tezkere" adında özel bir pasaport isteniyor; yabancılar ise aynı vilayet içindeki her seyahatleri için tezkerelerine bir vize almaları gerekiyor.

Bu basit formalite önemli sonuçlara gebe: Ticarete, emeğe, bütün ülkenin hayatına ciddi bir engel oluşturduğu anlaşılıyor. Misal: Selanik'teki bir tüccar Perşembe akşamı saat 8'de (bu da olabiliyor) önemli bir iş için Manastır'a gelmesini isteyen bir telegraf alıyor. Ancak Pazar günü yola çıkabilecektir: Gerçekten de Perşembe akşamı vilayet konağı kapalı; Müslümanların kutsal günü olan Cuma konak bütün gün kapalı. Cumartesi sabahı, trenin gidiş saatinde konak henüz açık değil; ve tabii olarak da günde sadece bir tren var. Allah'tan, acelesi olan insanların ya yetkililerden bağımsız olarak vize elde etmek, ya da vizesiz hareket etmek için polisin insafına müracaat etmek imkânına sahipler. Bir de kabul etmek gerekir ki Türk polis ciddi ikna çabalarına hiçbir zaman kayıtsız kalmıyor. Bu durumda da buna sevinmek gerek: İyi kalpli rüşvet, bazen abes kuralları yumuşatabiliyor. Yetkililerin vermeyi reddettiği tezkereleri polisi de ayarlamak mümkün olmasa nasıl elde edilebilirdi? Kaçmaya çalışan kaç Bulgar bu çareye başvurmak zorunda kalıyor?

Aslında sık rastlanan bu istisnai durumlar dışında polis her seyahatte ancak iki üç kere devreye giriyor. -Ayrılırken ve de her istasyonda biri

çoğunlukla komiser olan iki polis memuru, gişenin karşısında ya da yanında kurulmuş oluyor. Gişeden geçen her yolcu tezkeresini göstermek zorunda. İki polis, vesikanın geçerli olup olmadığını kontrol ediyorlar. Ardından da gayet dikkatlice üzerindeki bütün bilgileri kaydediyorlar: İsim, meslek, tabiyet, din, yaş, genel eşkâl. Nihayet tezkerenin üzerine ihtişamlı bir damga vuruyorlar. - Trende polis memurları ayrılmış bir vagonda seyahat ediyorlar. Yolda tezkereleri kontrol ediyorlar: Önce gelip alıyorlar, sonra da muhtemelen yeni bir

birinde Baba Dumas,[1] 1793'te âşık olduğu Kraliçe Marie-Antoinette'i kurtarmaya hayatını adamış olan Maison-Rouge Şövalyesi'nin şaşırtıcı hikâyesini anlatır.[2] Romanın kahramanı, son ana kadar olabilecekmiş gibi gözüken ama başarısızlıkla sonuçlanan inanılmaz tertibat alıyordu ve böylece yazar her defasında kendisini yeni bir teşebbüse itebiliyordu. Bu tertibatın birinde Temple Hapishanesi'nin yanıbaşındaki Corderie Sokağı'nda bir ev satın alması gerekmişti. Bu evin mahzeni, Temple'ın büfesinin mahzenine bitidükkân, içeri girip çıktıklarında kese kâğıdında bir şey taşıyan birkaç sadık müşteri haricinde boşalmıştı. Ne mi taşıyorlardı? -Bakkal ile arkadaşlarının kazmakta oldukları tünelin toprağını.

Yeni yapılan kazıların meydana çıkarttığı tünel 13 metre uzunluğunda. Mecburen de bir adamın çalışırken ayakta durabilmesini sağlayacak kadar geniş ve yüksek. Havalandırmasını bir nalbant körüğü sağlıyordu. Tünel dükkândan başlayıp bir lağım borusunun altından geçip Osmanlı

Bir de kilolarca dinamit habersiz girebilmişti! Peki yi nasıl? Gümrükten. Evet. Selanik Liman İdaresi 1.600 kilo ağırlığında ve "balık" olarak beyan edilen üç dev fıçının girişini kaydetmiş. Ama gümrük kayıtlarında bunun tek bir izine rastlanmıyor. Bahşiş (rüşvet) sayesinde gümrük resmi ödenmemiş.

kopya çıkarmak türünden kim bilir hangi esrarengiz ameliyattan sonra geri getiriyorlar. -Varışta bütün istasyonların çıkışında iki polis nöbet tutuyor. Gene tezkerenizi göstermeniz gerekiyor ve üzerindeki bilgilerin tamamı bir kez daha kaydediliyor. Bu ahmakça işin ayrıntısını başından sonuna kadar anlatmak istedim; bir de bunların imparatorluğun bütün demiryollarında çok sayıdaki yolcu için tekrarlandığını bilince nasıl bir zaman kaybına uğrandığı ve ne kadar çok personelin her gün bağlandığını bir düşünün!

Selanik'teki son olaylar, asayişi sağlamak için vatandaşların hareketlerine mani olmanın yetmediğini gösterdi. Tezkerelere vize verip kopyalamakta bu kadar mahir olan Türk polisi ise birkaç ay boyunca hiçbir tehlikeye maruz kalmadan müthiş bir iş çıkarmayı başarmış olan dinamit şövalyelerini açığa çıkarmak konusunda özellikle beceriksiz çıktı.

II

En ünlüleri ve en az eğlencelileri arasında yer almayan romanlarının

şikti. Geçiş sağlamak için ise sadece bir duvarı ortadan kaldırmak yetiyordu. Maison-Rouge Şövalyesi de bazı sadık arkadaşlarının yardımıyla hiç durmadan bu işe koyuldu. Ne var ki, daha önce dediğim gibi, kraliçeyi bu mahzene açılan bir kapıdan kaçırma planı başarısız oldu.

Selanik'teki dinamit şövalyelerinin daha fazla şansı oldu. Maison-Rouge Şövalyesi'ninkine çok benzeyen planları başarılı oldu.

Eylül 1902'de tanınmayan bir Bulgar Selanik'e yerleşiverdi. "Frenk" mahallesinde, Osmanlı Bankası'nın batı cephesinin karşısında, Colombo Oteli'nin yakınında bir dükkân kiraladı. Dükkân küçüktü. Çok yüksek fiyata kiraladı. Rahat kalmak için su şirketine birkaç aylık ücretini önceden peşin ödedi. Ardından da 420 frank'lık mal getirip raflara yerleştirdi. İlk zamanlarda mahalleli ya da oradan geçen birkaç müşteri dükkânın içine kadar girdi. Fakat onları hızla soğuttular: Aradıkları mallar bulunmuyordu; gelmesi günler sürecekti; ya da o denli abartılı fiatlar isteniyordu ki müşteriler kaçıyordu. Kısa zamanda

Bankası'na varıyor. Düz değil, farklı uzunluktaki kısımlardan oluşan kırık bir çizgiyi takip ediyor. Tünelin her bir kısmın uzunluğunu, eğimi, genişliği vs. belirten rakamlarla başmühendisi tarafından çizilmiş planını gördüm. Hayranlık uyandıran bu çalışma, bazılarının dediği gibi, sözde bakkalın aslında Bulgar ordusunda istihkâm subayı olduğunu düşündürüyor.

Tünel bitirildiğinde ise ucuna bomba, ardından da fitil yerleştirilmişti. Ve sonuç alındı.

Yapılan kazılardan Colombo Oteli'ne doğru, yani sokağın dükkânın sol tarafında kalan kısmına doğru ikinci bir tünelin varlığını ortaya koydu. Bu ikinci tünel kısmen birinci tünelden çıkarılan toprakla kapanmıştı. Kanal iki fitil için kazılmıştı. Fakat her nedense haydutlar fitillerini doğrudan yakmaktan vaz geçtiler. Fitillerin üstüne benzine batırılmış bolca gazete kâğıdı asmış ve ateşe vermişlerdi; kâğıtları tutan sicim onlarla beraber yanacağından, birkaç dakika sonra kâğıtlar fitillerin üstüne düşerek onları ateşleyecekti. Bu ince hesap tut-

madı: Karbonik asit sızıntısı kâğıtları söndürdü.

İki kanalın bitiş noktasında patlamamış iki iri damacana nitrogliserin bulundu. Bakkalın dükkânında ve mahzeninde şişeler asılı duruyordu; fakat içlerinde ne olduğu henüz bilinmiyor, zira bunları inceleyecek olan özel komisyon henüz tayin edilmedi.

III

Bu denli karmaşık planlı bir çalışmanın polisin şüphesi uyanmadan aylarca gerçekleştirilmiş olması, Türkiye'den başka bir ülke söz konusu olsa inanılması güç bir durumdur; ne var ki Türkiye'de inanılmaz gerçek oluyor. Daha şiddetli bir baskıyı mümkün kılmak için suikastın polis tarafından düzenlenmiş olabileceği varsayımı kabul edilecek gibi değildir. En fazla belki polisin bakkal dükkânına gidip gelen tanınmayan Bulgarların gidip gelmelerine bilinçli ve ard niyetli olarak göz yummuş olabilecekleri düşünülebilir. Polisin plandan şüphelenmediği kesin; her ne sebeple olursa olsun buna müsamaha göstermiş olabileceğine ise inanmak güç geliyor. Ancak orada bir ihtilal hücresi olduğunu düşünüp, palazlanmasına müsaade edip ardından, en uygun zamanında, büyük bir gayretle onu yok edip bunu da sert tedbirler için bahane etmek istemiş olabilir. Gribouille'a[3] yaraşır bu tür Makyavelik düşünce tam da Türklere yakışır.

Akla bir soru daha geliyor: Bu kadar büyük patlayıcı miktarları ülkeye nasıl girmişti? Elektrik için dinamo gerektiği ve dinamo kelimesi akla dinamiti getirdiği için elektriğin yasak olduğu; potasyum kloratın eczacılıkta bile yasaklandığı; bir okul müdürünün öğrencilerin eğlencesi için ahşap gülle oyunu ismarladığında söz konusu topların bomba olmasından korkulduğundan gümrükte alıkonduğu -evet, gerçekten!- , ardından da zararsız olduklarından emin olmak için testereyle kesildiği bir ülkeye! Bir de kilolarca dinamit habersiz girebilmişti! Pekiyi nasıl? Gümrükten. Evet. Selanik Liman İdaresi 1.600 kilo ağırlığında ve "balık" olarak beyan edilen üç dev fıçının girişini kaydetmiş. Ama gümrük kayıtlarında bunun tek bir izine rastlanmıyor. Bahşiş (rüşvet) sayesinde gümrük resmi ödenmemiş. Oysa gümrük memurlarını polis gözetliyor. Ama polisi gözetleyen yok. Bir boşluk söz konusu.

IV

Olayların meydana gelmesine mani olamayan Türk polisi acaba olaylar bir kere olduktan sonra nasıl davranıyor? Şaşırtıcı bir sakarlıkla.

Yerine getirilmesi gereken ilk görev, başka mahallelerde de patlayıcı döşenip döşenmediğini ve yeni felaketlerden korkmak için bir sebep olup olmadığını araştırmaktı. Bu yönde hiçbir şey yapılmadı.

Ona mukabil bütün Bulgar nüfusa karşı harekete geçildi. Tüccar, işçi, hizmetçi, bütün erkekler tutuklanıp hapse atıldı. Askerler karşı koyanların ya da bomba taşıyanların hepsini öldürdü. Halkın heyecanının etkisiyle ilk günlerde bu kurbanların sayısı çok abartıldı; bugün hâlâ kesin bir şey söylemek zor. Topladığım muhtelif rakamlara göre yaklaşık 150 ölü rakamı gerçeğe yakın görünüyor. Söylenebilecek olan bundan ibaret.

Ancak bu ölümlerin de lüzumsuz olduğu söylenebilir. Fakat gene de her şeye rağmen işlerin nispeten iyi geçtiğini kabul etmek gerekir. Öyle görünüyor ki İstanbul'dan gayet sarih itidal emirleri gelmiş. Selanik Valisi Hasan Fehmi Paşa ise bu zor günlerde her türlü takdire şayan bir soğukkanlılık gösterdi.[4] Felaketin ertesi günü arabayla Selanik sokaklarını dolaşıp, herkese hitap ederek asker ve polisin asayiş için yeterli olup halkın karışmasını kesin bir şekilde yasakladı. Genel olarak, birkaç kaçınılmaz istisna dışında, subay ve askerler de düzgün bir şekilde hareket ettiler. Bir tek polis berbat bir düzenle tam bir ferasetsizlik örneği verdi.

Sahiplerinin yokluğunda ticarethanelerde aramalar yapıldı. Yahudi ve Arnavutların yardımıyla polisler istisnasız bütün ellerine geçirdiklerini hiç incelemeden alıp götürüyorlardı. İsyan hareketiyle en ufak bir alakası olmayan muhasebe kayıtları, muhaberat, ticaret evrakı, senetler olduğu gibi yok oldu. Aynı şekilde, sadece Bulgar olmak hapse götürülmek için yeterli bir nedendi. İşleri sayesinde refah ve sükûnet içinde olan ve bu nedenle muhafazakâr olup her türlü ihtilal kargaşasına karşı olan tüccarlar "Dâhili Teşkilat" üyeleri gibi muamele gördüler. Bu muazzam hata, baskı bahanesiyle isyancılara yeni üyeler kazandıracak.

Ciddiyeti sayesinde daha acımasız felaketlerin önünü alma iddiasını taşıyan genel bir tedbirin alınacağından bahsediliyor,

Genel Müfettiş Hilmi Paşa, hükümete bütün şüpheli Bulgarların Anadolu'ya sürülmesini teklif ediyor. Fakat acaba hiç düşündü mü ki böyle bir tedbirin gerçekleştirilmesi uygulamada Türk polisinin en ufak bir şekilde sahip olmadığı bir vekarı, bir itidali, bir inceliği gerektirir? Makedonya'da uygulanacak bir şüpheliler kanunu, polisin keyfi hareketlerine açılacak bir kapıdır. Kendine Bulgar diyen bütün Makedonlar şüpheli konumunda. Ödeme durumunda olanlara hemen istekte bulunulur: Sürgünden kurtulmak için bahşiş teklif edilecektir. Polis ise tatlı bir kâr elde eder...

Maurice Kahn[5]

DİPNOTLAR

1 Alexandre Dumas (Père) (1802-1870), meşhur Fransız yazar.

2 Alexandre Dumas'nın Alexandre Gonsse de Rougeville'in (1761-1814) hayatından mülhem ve 1846 yılında yayımlanmış olan romanı.

3 Comtesse de Ségur'ün *La sœur de Gribouille* (Gribouille'un Kız Kardeşi, 1862) romanındaki Gribouille karakteri, aptalliği yüzünden mütemadiyen içinden çıkılmaz durumlara düşen bir delikanlıdır.

4 Mayıs 1902'den Eylül 1904'e kadar Selanik valisi olan Batumlu Hasan Fehmi Paşa (1836-1910).

5 Maurice Kahn (1875-1928) adındaki Fransız gazeteci ve yazar. Selanik ve Makedonya'daki tecrübe ve intibalarını *Courriers de Macédoine* (1903) isimli bir kitapta toplamıştır.

Sisam'ın İlan-ı ilhakı

1 ARALIK 1912

SABAH

Viyana 29 Teşrinisani – Atina'dan bildiriliyor:

"Etaimera" gazetesi neşrettiği bir mektupta Pazar günü Sisam'ın Yunanistan'a ilhakı ilan edileceği bildirilmektedir.

Sabah Mektepler Açılacak

1 ARALIK 1912

SABAH

İstanbul Vilayeti Maarif Müdüriyeti'nden

Lehü'l-hamd bu günlerde kolera hastalığı kesb-i hifret ettiğinden [azalma gösterdiğinden]önümüzdeki Pazartesi gününden itibaren bilumum mekâtib-i resmiye ve hususiyenin küşadıyla tedrisata mübaşeret edilmesi lüzumu Maarif Nezaret-i celilesinden iş'ar edilmiş olmakla ilan olunur.

Kalp Akçe Sürenler

1 ARALIK 1912

SABAH

Kumkapı civarında fanilacı Ohannes ve çırağı Rumelili muhacirinine para tebdil bahanesiyle kalp akçe sürdüğü zabıtaca görülmekle haklarında tahkikat icra ettirilmiş ve netice-i tahkikatta merkumanın bunu sanat ittihaz ettikleri anlaşılmakla evrak-ı tahkikiyesiyle beraber Dersaadet Bidayet Müddeî-i Umûmiliği'ne teslim olunmuştur.

Selanik'te Bir Hadise

3 ARALIK 1912

SABAH

Noye Fraye Presse gazetesinin istihbaratına nazaran Yunan Kralı namına Selanik'te Ayamina Kilisesi'nde icra olunacak bir ayine davet edilen ecnebi konsoloslar davetnamenin üzerinde (Makedonya ve Teselya Kralı) cümlesi bulunmasından dolayı daveti kabulden imtina etmişlerdir. Ahali Yunanlıların şerrinden fes giymeye cesaret edemeyip kalpak ve şapka giymektedirler.

Tayyare

3 ARALIK 1912

SABAH

Evvelki gün Makrıköy'ünde Mülazım Osman Bey'in taht-ı idaresinde bulunan askeri tayyare itare edilerek [uçurularak] bin beş yüz metre kadar irtifaa yükselmiş ve Çatalca'ya doğru süratle tayy-ı mesafe etmiş ve mahall-i mezkûra inmiştir.

Bir Protesto

6 ARALIK 1912

SABAH

Liberta gazetesinden okunduğuna göre Yunan ve Bulgar asakirinin Makedonya'da irtikâb ettikleri mezalim hakkında Bâb-ı Âli yeniden Düvel-i Muazzama'ya bir protestoname göndermiştir.

Dedeağaç'ta Mezalim

6 ARALIK 1912

SABAH

Dedeağaç Alman Konsolatosu'na gönderilen bir raporda şehr-i mezkûrda irtikab edilen mezalime dair bazı malumat i'tâ olunmaktadır. Gerek bu malumattan, gerek şehr-i mezkûrdan gelebilen bazı yolcuların ifadatından anlaşıldığına göre Bulgarlar Dedeağaç'a dahil olunca İslam evlerine girmişler, önlerine gelenleri katl eylemişlerdir. Bundan maada zi- kıymet [değerli] eşyayı da der-cep etmişlerdir.

Bu derece vahşete kanaat edemeyen Bulgarlar İslamların meskûn oldukları bir mahalleye de ateş vererek bütün evleri ihrak eylemişlerdir.

Kahraman Bekir

9 ARALIK 1912

SABAH

Yunan Veliahdı Kostantin Selanik gazeteleri ile beyanname-i âtiyi neşreylemiştir:

Yunan memurini ile ahali-i mahalliyeye

Biz, Yunan Ordusu Baş Kumandanı, Yunan Veliahdı Kostantin an-asl [aslında] Arnavut olan Bekir Ağa'nın Osmanlılardan mürekkep bir çete teşkili ile Yunan asakirine ve Hıristiyanlara karşı taarruzatta bulunduğunu, bir çok karyeler ihrak ve pek çok kimseler itlâf eylediğini nazar-ı dikkate alarak Bekir Ağa'yı itlâf edecek olan kimseye on bin drahmi mükafat ita edeceğimizi ilan ederiz. Bu mükâfat ordu sandığından ita edilecektir.

Bu beyanname gazeteler ve ilannameler ile her kese bildirilsin ve ayin-i ruhani esnasında kiliselerde okunsun.

Florina 1 Teşricani 1912

Veliahd Prens Kostantin

Osmanlı Edebiyatının Vazifesi

20 ARALIK 1912

SABAH

Osmanischer Llyod gazetesi bu serlevha ile yazdığı bir makalede şu sırada Osmanlı edebiyatına terettüb eden vezaiften bahs eylemektedir. Refikimiz, Meclis-i Mebusan'ın dağıldığı sırada Doksan Üçe Doğru ser levhasıyla bir şiir vücuda getiren Tevfik Fikret Bey'in, bugün millet daha ağır endişeler içinde bulunduğu hâlde neden sükût ettiğini soruyor. Diğer üdebamızın da sükûtundan bahs eyleyerek beyan-ı hayret ediyor ve muharrirlerimizin elan Muopassant'ın ve sairenin eserlerini takip edecek yerde tarih-i milliyemizi bir parça tetkik etmelerini ve zamanımızın vezaif-i ictimaiyesini nazar-ı dikkate almalarını tavsiye eyliyor.

Şanlı Bir Cür'et

23 ARALIK 1912

SABAH

Bir İslam kadınının kahramanlığını musavver olan fıkra-i âtiye akşam çıkan rüfekamızdan birinde okunmaktadır:

Çatalca'da muharebe vukuundan bir gün evvel Bulgar pişdar süvarisinden bir kol, ansızın İslam köylerinden birisine girer ve bütün köyü ev ev dolaşarak ika etmedik mezalim bırakmaz. Pişdar kolunun zabiti de tesadüf ettiği hanelerden birine girerek oda içinde yatan üç günlük loğsa bir İslam kadınıyla, yanında da istikbalimizin şanlı kuvvetlerinden mini mini bir

nevzad görür. O dakikaya kadar takip ettikleri istisal siyasetini icra ederek nevzadın re's-i masumunu, seyf-i zalimiyle kat'etmekte [masum yavrunun başını zalim kılıcıyla kesmekte] tereddüt etmez. Basit bir ameliye-i cerrahiye yapar gibi bilâ fütûr ve lâkaydi icra ettiği bu melûn hareketinin bir mükâfatını istiyormuşçasına yatakta yatan kahraman İslam kadınına teveccüh ederek "sen benim karım" olacaksın der. Benliğinde volkanlar kadar muazzam bir galeyan ve feveran-ı dini hisseden bu İslam kadını sükût eder. Fakat zabitin def-i hacet etmek üzere kaput ve şapkasını çıkarmasından istifade ederek onları üzerine geçirdiği gibi kapı önünde duran hayvanına binerek Çatalca'daki Osmanlı hudut-ı müstahkemesine yetişir. Üç günlük loğsa olan bu bahadır İslam kadınının tarihte emsaline nadir tesadüf olunur, bu efsanevi kahramanlığı zabitan arasında derin bir hiss-i takdir ve hayret tevlit eder. Bugün bu kadın İstanbul hastahanelerinden birinde tedavi edilmektedir. Son dakikada tahammül ettiği azap ve yorgunluktan dolayı azıcık muzdarip bulunmaktadır. Kendisi için Cenab-ı hak'tan mesut bir ömür, şanlı bir istikbal temenni eyleriz.

Selanik Mektubu

25 ARALIK 1912

SABAH

Feci Levha

6 Kânunuevvel 328

Geçen gün gönderdiğim mektupta Makedonya'ya medeniyet ithal edeceklerini beyan ve ilan eden müttefikinin irtikab eyledikleri mezalimden bir nebze bahsetmiştim[.....]

Bugün de Rumeli ahvalinden, şehrimizdeki Osmanlıların hâl-i felaket numunelerinden bahsedeceğim. [.....]

Gasp ve Sirkat

Şehrin teslimi tarihinden bugüne kadar gerek şehir dahilinde, gerek haricinde vuku bulan sirkat ve gasp ef'âlinin bir müfredatını yapmak lazım gelse sayfalar doldurmak icab eder. Düşman askeri ve bunlara pişdarlık eden sivil eşkıya şehir dahilinde ne kadar hicri emakin varsa hepsine cebren dahil oluyor, yükte hafif pahada ağır ne bulurlarsa alıyorlar. Hatta sokakta güpegündüz silah taharrisi bahanesiyle gelip geçenlerin üzerlerini arayarak saat, kordon, para hülasa kıymettar ne bulurlar ise der-cep ediyorlar. Şehrin bilhassa ahali-i İslamiye ile meskûn bulunan kale kahveleri civarında irtikab edilmedik rezalet ve hıyanet kalmamıştır. Zavallı ahali-i İslamiye geceleri tâ-be-sabah [sabaha kadar] rahat uyku uyuyamıyor ve her dakika bir baskın endişesiyle melûl ve mahzun oturup duruyorlar.[....]

Civar kura ve kasabatta koyun ve sair çift hayvanatından eser bile kalmamış, bunlar sürü sürü şehre getirilerek Yunan ve Bulgar askeri tarafından ahaliye yok pahasına satılmakta bulunmuştur.[.....]

Çiftlik eshabının duçar oldukları zarar ve ziyan her türlü tahminin fevkindedir. [.....]

Çiftliklerde hayvanat, zahire ve tohum namına hiçbir şey kalmadığı, hatta bir çok çiftlikler hak ile yeksan edildiği için harbin netice-i katiyesinden sonra dahi Rumeli senelerce büyük bir sefalet ve harabiyetin mukırrı olacak ve buraya medeniyet neşretmek iddiasıyla gelenler senelerce karşılarında boş bir saha, serapa bir kabristan bulacaklardır. Selanik'te büyük çiftlikat eshabından birinin hayvanat ve tohum bedeli olarak zayiatının altmış bin lira raddesinde olduğunu söylemek ika edilen zarar ve ziyanın derecesine bir misal olur.

Tehditler

Gün geçmiyor ki şehir halkından bir veya ikisi bir tehdit mektubu almasın ve yahut bir tecavüz fiili karşısında bulunmasın. Bundan on gün evvel şehrin en muteber tüccarından Ahmet Kapancı Efendi'nin yalısına beş on Yunan neferi dahil olarak kendisini ve ailesini ölümle bi't-tehdit hane içinde bulabildikleri mücevheratı ve altın ve gümüş evânîyi [kap kacağı] ve nukud-ı mevcudeyi kâmilen ahz ve gasp ederek firar etmişlerdir. Bu eşyanın mecmu-i kıymeti iki bin lirayı tecavüz ediyor. Yalılarda daha birçok tüccarın hanelerinden binlerce lira kıymetinde eşya cebren ahz ve gasp edilmiştir. [.....]

Tehdit olunanların bir kısmı gösterilen mahale meblağ-ı kâfiye itasına mecbur olmuşlar, bir kısım diğeri de birer suretle şehri terk ile firar eylemişlerdir. Burada kalan bazı şerîkinden de hanelerinde maaşlı adamlar yatırmak ve pek nadiren dışarıya çıkmak suretiyle tahlis-i nefs etmeye çalışıyorlar. Tehdidatın ve tecavüzatın ne derce fevkalade vüs'at kesbettiğini anlayabilmek için mahallede her gece mütemadi feryatlar işitildiğini söylemek kifayet eder. Ahali-i Museviye birer polis düdüğü tedarik ederek tecavüz vukuunda bu düdüklerle istimdat etmekte olduğu için sabaha kadar her taraftan düdük sesleri duyulmaktadır.

Bisiklet Müsabakası

26 ARALIK 1912

SABAH

Şehrimizin en maruf ve muktedir sportmenlerinden mürekkep bir heyet-i mahsusa Kânunuevvel efrencinin yirmi dokuzuna müsadif önümüzdeki Pazar günü için mükemmel bir bisiklet müsabakası tertip etmiştir. Sahne-i müsabaka Şişli'den Hacıosman bayırına azimet ve avdet olacaktır. Müsabıkın meyanında ihraz-ı muvaffakiyet edenlere müteaddit kıymettar mükâfatlar tevzi olunacaktır. Ez-an-cümle birinciye gayet kıymettar bir hediye verileceği gibi ikinci derecede mükâfat olarak da suret-i mahsusada ihzar edilen mükemmel bir tathir ve tamir edevatı takdim olunacaktır. Üçüncü mükâfat da küçük modelde aynı edevattır.

Müsabakaya iştirak arzusunda bulunanlar dürrace süvarlar (Roci Vilfot) fabrikasının Pangaltı'ndaki acente dairesine müracaat etmeleri lazımdır.

Müsabıkın Pazar günü saat iki buçukta Hürriyet-i ebediye tepesinde Abide-i Hürriyet yanında bulunmalıdırlar. Hareket işareti oradan verilecektir.

DÜNYA'DAKİ KADIN MÜZELERİ

Günümüzde müzeler, belli bir tarih anlayışının üretilmesinde rol almanın yanı sıra hem toplumsal sorunların ele alındığı bir tartışma platformu olarak hem de daha iyi bir gelecek yaratmak açısından kentsel bir aktör olarak işlev üstleniyorlar. Bu çerçevede Almanya'da ve Türkiye'de kadın kent müzesi kurulması sürecinde aktif olarak yer alan geçtiğimiz aylarda İstanbul'da çeşitli toplantılarla, röportajlarıyla basında yer alan Meral Akkent kadın müzesi konseptinin dünyadaki örneklerini ve İstanbul Kadın Müzesi'nin nasıl bir amaçla yola çıktığını anlatıyor.



"Kadınlar Vardır", şarkısı feminist protesto yürüyüşlerinde slogan olarak da kullanıldı.

MERAL AKKENT

"KADINLAR VARDIR" SLOGANI MÜZEDE

Kadın müzeleri unutulmuş/unutturulmuş kadın tarihinin araştırıldığı, belgelendiği, görünür kılındığı, heyecan verici yeni keşiflerin geniş çevrelerle paylaşıldığı, var olan müzelerdeki dengesiz cinsiyet temsili politikalarının tespit edilerek alternatif modellerin geliştirildiği, değişim talep eden, değişime cesaretlendiren, "Kadınlar Vardır"[1] ifadesinin müze olduğu mekânlardır.

Var olan müzelerin kadınları yeterince görünür kılamadığı, kadın belleği oluşmasının fiziksel ortamını yaratamadığı, kız çocuklar ve kadınlar için olumlu rol modelleri sunamadığı bir ortamda; temsil sorununu tartışmaya açmak, ifşa etmek, alternatif modeller sunarak değişimi gerçekleştirmek için kadın müzeleri ortaya çıkıyor. Müzelerde, sanatın kadın öznesiz sunulması "seyredilen" değil, sanat "yapan" kadınları araştıran kadın müzelerini, tarih sunumunda kadın öznesi eksikliği, kadın tarihi konusunda çalışan kadın müzelerini, ataerkil tarih yorumu ve bu yorumu anaerkil kadın tarihi ile tamamlayan kadın müzelerini ortaya çıkardı. Ayrıca "erkek mesleği" kavramını tartışmaya açan ve bu alandaki kadın "varlığını" tescilleyen kadın müzeleri, göç alan toplumlarda kültürlerarası karşılaştırmalı metotlarla önyargıları tartışmaya açarak sergilerini ayrımcılığa karşı bir strateji olarak kullanan kadın müzesi konseptleri de vardır. Kadın müzeleri, tarihin cinsiyetlendirilmişliğinin farkına varıldığında bir muhalefet mekânı olarak oluştular ve alternatifler sunarak değişim talep ettiler.

Müzeler toplumun aynasıdır. "Güç" ve "kimlik" kavramları ile birlikte okuduğumuzda politik anlamını fark ettiğimiz müzelerin, nereden geliyoruz, olduğumuz yer neresi ve hangi yöne gitmek istiyoruz sorularına da cevap içermeleri nedeniyle, kimlik üretme işlevleri de vardır. Resmi tarihin sergilendiği müzelerdeki "kadın varlığı / temsili" genellikle toplumdaki gelişmelerin gerisinde kalır. Kadın müzeleri, toplumun gerçeğe uygun yansıtılması kaygısını taşırlar. Her müzeyi, "Kimler ve neler sergileniyor, kimler ve neler sergilenmiyor?" sorusu eşliğinde gezmek, "Neden kadın müzesi gerekli' sorusunu da cevaplar.

Kadın müzelerinin bir muhalefet alanı olarak ortaya çıkması da bu tür sorularla ve temsilde fark edilen oransızlık nedeniyle olmuştur. Örneğin, dünyadaki tüm sanat müzelerinde sergilenen eserlerin sadece %4'ünün kadın sanatçılara ait olması tespiti, bir grup kadının bunu tersine çevirerek %96 oranında kadın ve %4 oranında erkek sanatçıların eserlerini sergileme stratejisini de ortaya çıkarmıştır. Kuruluş çalışmaları süren FemArtMuseum (Amsterdam), bu konseptle sanat müzelerinde var olan ama genellikle gözden kaçan bu orantısız temsili ifşa etmeyi hedeflemiştir. Benzer durumu ifşa etme bağlamında müze olmayan ama kadın ve sanat konusunda kadın müzelerinin kullandığı verilerin kazanılmasında son derece önemli rol oynayan Guerilla Girls grubunun çalışmalarını da hatırlamalıyız. 1985 yılında Museum of Modern Art'in (New York) "An International Survey of Painting and Sculpture" başlığı altında hazırlanan ve çağdaş sanatçıların eserlerinin sunulduğu bir sergide 169 sanatçı arasında sadece 13 kadın olmasını ve sanatçıların da sadece Avrupa'da ve ABD'de yaşayan beyazlardan seçilmesinin infialini dile getirmek için bir protesto eylemi başlatan Guerilla Girls, bu eylemlerini günümüze kadar aralıksız sürdürdüler ve yaratıcılıkta sınır tanımayan espirili bir dille[2] birçok etkili poster aksiyonları yaptılar.

İfşa etmek, kadın müzelerinin muhalefet yöntemlerinden sadece bir tanesidir. Bir diğer muhalefet yöntemi ise, alternatif(ler) üretmektir.

1981 yılında Bonn'da kadın müzeleri tarihinde "Kadın Müzesi", adını ilk kez kullanacak olan Frauenmuseum, kendisi de sanatçı olan Marianne Pitzen'in girişimi ve disiplinlerarası çalışan bir grup akademisyen kadının desteğiyle, geleneksel müzelerde kadın sanatçıların yeterince temsil edilmemesine karşı bir tepki olarak kuruldu. Aynı yıl Washington'da "Kadınların sanatta yarattığı harikalar"ı göstermek isteyen ve kadın sanatçıların eserlerinden oluşan geniş bir koleksiyona sahip olan Wilhelmina Cole Holladay ('1922), evinde bulunan özel koleksiyonunu haftanın belli günlerinde ziyaretçilere açtı. Ve bir kadın sanatçılar müzesinin çekirdeğini oluşturdu. Holladay, kurmayı düşlediği müzeyi, 1983 yılında Beyaz Saray yakınındaki 78.810 metrekarelik bir binayı satın alıp, onararak gerçekleştirdi. 1987 baharında National Museum of Women in the Arts (NMWA)[3] adı verilen müze, feminist sanat tarihçisi Dr. Eleanor

Tufts'un küratörlüğünü yaptığı "Amerikalı Kadın Sanatçılar:1830-1930" sergisi ile açıldı.[4]

Berlin'de 1986 yılında adı "Saklı Müze" olan Das verborgene Museum'u[5] kuran sanat tarihçisi kadınlar, amaçlarını sanatçı olarak önemsenmeyen ve bu nedenle eserleri müze depolarında tutularak adları unutulan / unutturulan kadın sanatçılara dikkat çekmek ve "saklı" kalmış sanatçıların eserleri müzelerin sergi salonlarında yer bulunçaya kadar Das verborgene Museum'u gerekli bir kurum olarak açık tutmak olarak belirlediler.

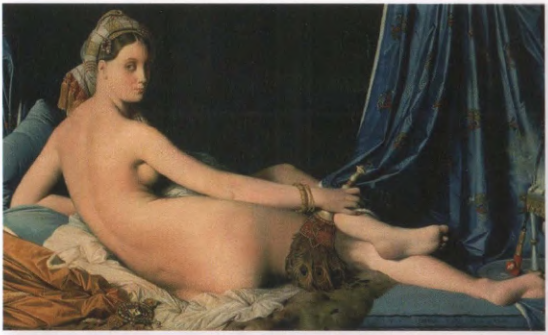
Sanat ve kadın bağlamında birçok diğer hazırlayıcı faktörle birlikte, cesaretlendiricilikleri ve esinlendiricilikleriyle gözardı edilemeyecek kadar önemli olan bu tür çalışmalar, ABD ve Fransa'da 2002 ve 2009 yıllarındaki değişimlere yol açtılar: Kadın müzelerinin "geleneksel" müzelerdeki cinsiyet temsili politikalarını etkileyen rollerine, Brooklyn Museum (New York) ve Centre Pompidou (Paris) örneklerine bakmak çok anlamlıdır.

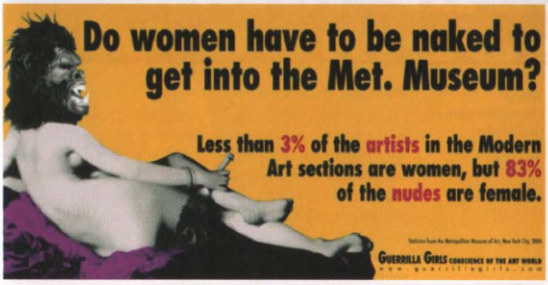
2002 yılında Brooklyn Museum, müzenin ana koleksiyonuna entegre olduğunu söylemek mümkün olmasa da, "yirminci yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış en etkili sanatsal hareketlerden birisi olan feminist sanatın oynadığı öncü rolü ve feminizmin kültürel katkılarını göstermek, feminist sanatın anlamı hakkında yeni nesilleri bilgilendirmek ve feminist düşünceyi sunabilmek"[6] için, dünyanın ilk feminist sanat merkezi olan Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art'ı açtı.

2009 yılında ise, karar verme yetkisine sahip küratörlerin, bu yetkilerini kendi müzelerindeki cinsler arasındaki temsil sorununu kararlı bir konseptle nasıl dengeleyebileceklerini Centre Pompidou'nun koleksiyonundaki kadın sanatçı oranını %17'ye ulaştıran Camille Morineau gösterdi. Centre Pompidou'nun küratörü Camille Morineau'nun tespitlerine göre 2009 yılında The National Gallery'deki (Londra) 2.300 tablodan sadece 4 tablo kadın sanatçıların imzasını taşıyordu ve Louvre Müzesi'ndeki 35.000 tablo arasında birçok nü kadın resmi olmasına karşın, tek bir kadın ressamın bile eseri bulunmuyordu. Centre Pompidou'nun koleksiyonlarındaki durum da bu örneklerden farklı olmadığı için, Morineau, küratör olduktan sonra bu dengesizliği "düzeltmek"[7] amacıyla eser satın alma politikasındaki söz hakkını kullanarak koleksiyonlardaki kadın sanatçıların oranını planlı olarak artırmaya başladı. Bu oranı dört yıl içinde %17'ye çıkarmayı başardı. 2009 yılında, 20. yüzyılın 200 kadın sanatçısının 500 eserini "elles@Centrepompidou" başlığı ile sergiledi.[8] Sergi tanıtım yazısında "Dünyada ilk kez, bir müze kendi koleksiyonunun kadınsı tarafını görüntülüyor." yazdı ve Centre Pompidou koleksiyonundaki %17'lik kadın sanatçı oranını Fransız parlamentosundaki %17'lik kadın parlamenter oranı ile karşılaştırarak, toplumdaki cinsler arası eşitsizlikle, sanat dünyasındaki dengesiz temsil arasındaki bağlantıyı özellikle vurguladı.[9]

KADIN TARİHİNİ GÖRÜNÜR KILMAK

1980'lerdeki ikinci feminist dalga her şeyden önce kadın araştırmalarının kurumsallaşmasına yol açtı. Üniversitelerde kadın araştırmaları bölümlerinin açılması, araştırma yöntemlerinin çeşitlenmesi, disiplinlerarası araştırmaların kadın araştırmalarındaki konu çeşitliliğini sağlaması, 1987 yılında International Federation for Resarch in Women's History'nin (IFRWH)[10] kurulması, 1989 yılında ilk uluslararası kadın tarihi araştırmaları dergisi *Journal of Women's History*'nin yayınlanmaya başlaması kadın müzelerini besleyen kaynaklar oldular. Kadın müzelerinin sayısını ve içeriklerini etkilediler. Kadın müzeleri böylece aynı zamanda akademik verilerin daha geniş çevrelerle paylaşılabileceği mekânlar da oldular.



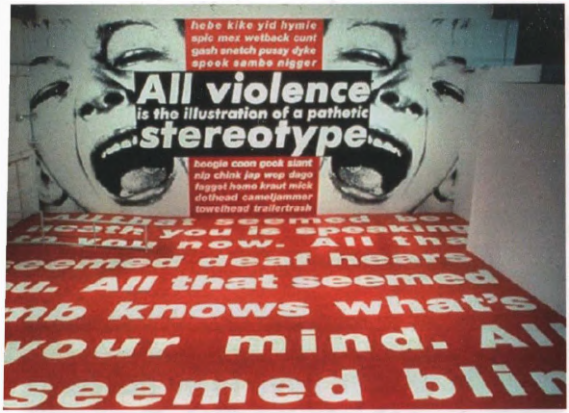


Guerilla Girls poster aksiyonu, 2004 (Referans aldıkları resim *La Grande odalisque*, 1814, Paris, Musée du Louvre.)

Müzelerdeki "kadın" görünürlülüğünü sağlamak amacıyla geliştirilen konseptler tabii ki, sadece "sanat ve kadın" bağlamında kalmadı: Kadın tarihinin kadın bakış açısıyla nasıl tanımlanabileceğini, kadınların kendilerini kendi anladıkları şekilde nasıl ifade edebileceklerini tartışan modellerin uygulandığı etnoloji, arkeoloji, tarih veya politik içerikli kadın müzeleri kuruldu. Var olan müzelerdeki cinsiyet temsilindeki dengesizlik, bu dengesizliğin koleksiyon politikasındaki ve müzelerin sunumlarındaki tezahürlerine alternatif konseptler geliştirildi. Bu konseptlerin en mütevazı[11] olanları Avustralya'daki[12] veya ABD'deki[13] "Pioniеer Momorial Hause" ya da "Hall of Fame" gibi onurlandırma salonları tarzında olabileceği gibi, Texas Eyaleti'ndeki (ABD) Cowgirl tarihini belgeleyen, eyerler, giysiler, biyografilerin sunulduğu, hatta içinde atların, ahırların ve kız çocuklarına at binme olanağı veren bir alanı da olan National Cowgirl Museum and Hall of Fame veya 30 milyon dolar bağış toplayarak,[14] günümüzün en modern teknik donanımlı müze binasına sahip kadın tarihi müzesi The Women's Museum (ABD, Dallas) gibi göz kamaştırıcı örnekler de ortaya çıktı.

ÇEŞİTLİLİĞİN DAYANILMAZ ÇEKİCİLİĞİ

Müze mutlaka bina içinde mi olmalıdır? Tüm kamusal alanlar, bir kadın müzesinin etkinlikleri için nasıl kullanılabilir? Kadın müzesi, koleksiyon sahibi olmak zorunda mıdır? Neden sadece geçici sergiler yapan bir kadın müzesi olmayalım? Sadece sanal kadın müzesi olmanın getirdiği olumlu yönler nelerdir? Kadın müzelerinin görevi feminist içerikli sergiler midir, yoksa politik angajman daha geniş bir çerçevede mi anlaşılmalıdır? Bir kentin tüm müzeleri nasıl "kadın müzesi" yapılabilir? Sosyal cinsiyet, kadın müzesinde nasıl tartışılmalıdır? Göç alan ülkelerde hangi farklı kadın müzesi konseptlerini geliştirebiliriz? gibi kadın müzelerinin kendilerine sordukları her soru, kadın müzelerinde çeşitliliğe yol açmıştır. Bir kentin tüm müzeleri nasıl "kadın müzesi" yapılabilir? sorusuna cevap arayışları, Viyana Kenti Kadın Bürosu'nun (Frauenbüro Stadt



elles@ Centrepompidou sergisinden.

Wien) 2003 yılında sanal kadın müzesi muSIEum -displaying: gender projesiyle sonuçlandı. "Bir kentin tüm müzeleri (tıpkı bir) kadın müzesi (gibi) olmalı" talebi, müzelerde kenti oluşturan bireyleri dışlamama, cinsler arası eşitliğe özen gösteren koleksiyon politikasına sahip olma, sunum konseptinde ve sunum dilinde cinsler arası eşitliği yansıtma gibi prensipleri içeriyordu.

Viyana'daki müzelerin bu özellikleri taşımadığını ve kadın öznesinin eksik olduğunu belirten Viyana Kenti Kadın Bürosu, bu durumun, nasıl dönüştürülebileceğini örneklemek için muSIEum -displaying:gender projesini başlattı. Viyana kentindeki müzelerden dördü olan Tarih Müzesi, Teknik Müzesi, Yahudi Müzesi ve Etnoloji Müzesi'nden seçilen objelerle sanal bir koleksiyon oluşturuldu. Bu objeler muSIEum -displaying:gender internet sitesinde yeniden yorumlandı. Bir müzenin içeriğinin, kadın öznesi eklenerek nasıl zenginleştirilebileceği örneklendi.

"Toplumsal cinsiyet, kadın müzesinde nasıl tartışılmalıdır?" sorusu, Antwerpen'de (Belçika) binasız ve koleksiyonsuz çalışmayı seçen ve toplumsal cinsiyet bakış açısıyla sosyal içerikli sanat konusunda kentin çeşitli galerilerinde açtığı sergileriyle Gynaika[15] yanında, çağdaş sanat ve toplumsal cinsiyet ilişkisini inceleyen ve "normlara meydan okuyan, cinsiyet ve kimlik konularında düşünen", koleksiyonu ve binası olan Museum Anna Nordlaender örneğini (Skelleftea, İsveç) ve Angers Üniversitesi'ndeki (Angers, Fransa) kadın ve toplumsal cinsiyet konulu araştırmaların sergilendiği, üniversitenin bünyesinde oluşturulmuş sanal bir müze olan MUSEA'yı ortaya çıkardı.

"Göç alan ülkelerde kadın müzesi konseptleri nasıl olabilir?" arayışı Almanya'da Museum Frauenkultur Regional -International (Fürth/Bavyera)[16] gibi kültürlerarası karşılaştırma yöntemiyle, "anlamanın temelinde karşılaştırma yatar" prensibi ile çalışan, kadın günlük yaşamını inceleyen araştırmaların sergilendiği bir kadın müzesinin açılmasına sağladı.

"Tüm kamusal alanlar, bir kadın müzesinin etkinlikleri için nasıl kullanılabilir?" sorusu hem (temini hiç de kolay olmayan) bir müze binasına gerek duyulmayacağı, hem de bir müze yönetimine ve müze işletmesine harcanması gerekli zamandan ve kaynaklardan tasarrufa[17] olanak verdiği için Bremer Frauenmuseum ve Stuttgart Frauenmuseum tarafından tercih edilen bir model oldu. 1991 yılında Bremen kentindeki kültür politikasına alternatif olmak için bir grup kadın tarihçi, yaşadıkları kentin kadın tarihini gün ışığına çıkarmak amacıyla Bremer Frauenmuseum'u kurdu. Kent kadın tarihi konusunda açılan ilk müze olan bu proje, çalışmalarını hâlâ kentin tüm kamusal mekânlarını kullanarak sürdürmeyi seçen ender "mekânsız" müzelerden biridir. Kentin tüm kamusal alanlarını kullanmak, 1994 yılında kurulan Stuttgarter Frauenmuseum'un da tercihi oldu. Stuttgarter Frauenmuseum da çalışmalarını "binasız müze" olarak yürütüyor ve sergileri için kamusal alanları kullanıyor. İki müze de, hem gönüllü çalışan üyelerinin destekleri ile çalışmalarını sürdürdüklerinden hem de "binasız müze" olmanın sağladığı olanaklar sayesinde Belediye Meclisi ile uzun bir zaman dilimine yayılan pazarlıklara da etkin olarak katılabiliyorlar. Bu pazarlıklarda kentin sokak, bina, meydan, köprü veya parklarına, bu mekânlarda anısı yaşatılacak kadınların adlarının verilmesi gibi kazanımları oluyor.

"Kadın müzelerinin görevi feminist içerikli sergiler midir, yoksa politik angajman daha geniş bir çerçevede mi anlaşılmalıdır?" sorusu, 2008 yılındaki ilk Dünya Kadın Müzeleri Kongresi'nde tartışılan sorulardan biriydi. Kongrenin açılış konuşmasında da belirtilen "Her kadın müzesi farklıdır" saptaması, zaten çevre, ayrımcılık, göç, politika, toplumsal cinsiyet, ekonomi dâhil geniş bir konu yelpazesinde çalışan ve ilgilendiği konuları da her geçen gün genişletmekte olan kadın müzesinin çeşitliliğini dile getiriyordu. Bu nedenle, kadın müzelerinin ortak paydasının, kadın hareketinin 2000'li yıllardan beri kullandığı "Birlikte ama Farklı" sloganına da uygun olarak "feminist içerikli olsun ya da olmasın geçmişin anlaşılmasına, günümüzün tanımına ve geleceğin şekillendirilmesine kadın bakış açısını dâhil etmeleri" olduğu kabul edildi.

Bu çerçevede bir kadının anısını yaşatmak için açılmış anı evlerinin[18] kadın müzesi kategorisi içinde sayılıp sayılamayacağı konusu da ilk "Dünya Kadın Müzeleri Kongresi"nde tartışılan konular arasındaydı. Kadın tarihini görünür kılma işlevleri olduğu gerekçesi ile anı evlerinin de kadın müzesi kategorisinde ele alınmalarına karar verildi.

KADIN PİLOTLAR VE KADIN BASKETBOLCULAR

Günümüzde sayısı yetmişi aşan kadın müzelerinin, çok farklı çalışma alanları olduğu ve bir müzeyi kadın müzesi yapan özelliğin, tarihe ve günümüze getirdiği yeni yorumlar olması vurgulanması gereken en önemli husustur. Bu nedenle bir kadın müzesi açılacağı zaman ilk tartışılan konular "koleksiyon" ve "obje" değil, hangi konunun, neden ve nasıl yeniden yorumlanacağı ile ilgilidir. Müzede sergilenen objeler yorumun gölgesinde kalarak, görselleştirilmeye hizmet ederler.

Kadın müzelerinin ilk örneklerinden biri sayılan ve 1929 yılında kurulmuş olan 99s Museum of Women Pilots[19] (Oklahoma City, ABD), içinde ilk kadın pilotlara ait her türlü bilgi ve belge yanında uçaktan pusulaya kadar her türlü objenin de bulunduğu havaalanında kurulmuş bir müzedir. Müze kurulduğu yıl olan 1929'da tüm dünyada 129 kadın pilot bulunuyordu. "Erkek işi" olarak tanımlanan bu meslekteki kadınların varlığını tescilleyecek bir müze açma çağrısına 129 kadın pilottan 99'u[20] belge, bilgi ve obje göndererek katkıda bulunmuşlardı.

Kadın ve basketbol tarihini uluslararası bağlamda belgelemek ve kız çocukların ilgisini basketbol sporuna çekmek amacıyla kurulan Women's Basketball Hall of Fame'in (ABD, Knoxville, Tennessee) müzesi konsepti ziyaretçilerin kullanabileceği ve basketbol kurslarının yapılabileceği basketbol sahalarını da içermektedir. 1994 yılında kurulan Afrika'nın ilk kadın müzesi ve Senegal'in ilk özel müzesi olan Musée de la Femme "Henriette Bathily"[21] çalıştığı konuyu görselleştirme konseptine müzenin bulunduğu bölgeyi ve müzeye komşu binaları da entegre eden bir anlayışla kurulmuştur. Kadın bağlamında kölelik tarihi, kölelik öncesi Afrikalı kadın tarihi gibi konular yanında, günümüz Senegal'inde kentsel ve kırsal alanlarda kadın yaşamı gibi konulara da yer

verilen Musée de la Femme "Henriette Bathily", Dakar kentinde Goree Adası'nda Kölelik Müzesi ile karşı karşıya bulunuyor. Kadınları öne çıkartarak kölelik tarihini inceleyen Musée de la Femme "Henriette Bathily" ile Kölelik Müzesi'nin karşı karşıya olması bile Kölelik Müzesi'nde "kadın ve kölelik" konusunun yeterince işlenmediğinin karşılaştırmalı bir ispatı oluyor. Musée de la Femme "Henriette Bathily"nin karşısında bulunan limanın ise, Afrika ile Avrupa ve Kuzey Amerika arasındaki köle ticareti yolunun başladığı yer olması, kölelik tarihi açısından ayrı bir öneme sahip.

Kadın müzelerinin kuruluş amacı, içeriği, işlevi ve toplumdaki önemi her ülke için mutlaka farklılık gösterecektir. Fakat tüm müzelerin ortak yönü, kadın belleği oluşturmaları, yaratıcı enerjiyle kültür yaşamında yeni bir model olarak ortaya çıkışları, dönüşüm yaratan bir muhalefet öznesi olmaları ve kadının müzedeki görünürlülüğünü somut olarak başlatmalarıdır.

2012 yılı itibarıyla dünyada sayısı yetmiş üzerinde kadın müzesinin kıtalara göre dağılımı şöyledir:[22] Afrika kıtası: Senegal, Sudan, Mali, Gambia. Amerika kıtası: Kanada, ABD, Meksika, Arjantin, Şili. Asya: Hindistan, Vietnam, Azerbaycan, Çin, Kore. Avrupa kıtası: Almanya, İsveç, Norveç, Fransa, Avusturya, İtalya, Belçika, Romanya, İspanya, Türkiye, Ukrayna.

"NEV'İ ŞAHSINA MÜNHASIR" KADIN MÜZELERİ: DEVLET KADIN MÜZELERİ

On üç kadın müzesinin açıldığı 1980 ve 1990 yılları arasında Avrupa'da altı, ABD'de üç, Avustralya'da ve Asya'da birer müze açıldı. Asya'daki müze 1987 yılında Hanoi'de kurulan Vietnam'ın ilk kadın müzesi The Hanoi Women's Museum oldu. Bu müzeden üç yıl sonra 1990 yılında, Vietnam'daki ikinci kadın müzesi Nam Bo Womens' Museum (Ho Chi Minh) açıldı. Vietnamese Women's Union girişimciliği ve Vietnam Kültür Bakanlığı'nın bütçesiyle açılan bu müzelerde Fransız ve Amerikan ordusuna karşı savaşmış, endüstri ve tarımsal üretimde başarılarıyla öne çıkmış işçi kadınlar gibi örnek kadınlar tanıtılıyor, biyografilere ait özel eşyalar ve yaşadıkları bölgelerden getirilen etnolojik objeler sergileniyor. Müzede ayrıca kadınların tarihsel süreç içindeki ev içi "vazifelerini" tanımlayan objelere de yer veriliyor. Kuruluş aşamasında tüm Vietnam'dan kadınların objeler göndererek koleksiyonuna katkıda bulunduğu ve bir kadın mimarın müze binasının proje çalışmasını yaptığı The Hanoi Women's Museum, müze broşüründe çalışma hedeflerini açıklarken, devletin öngördüğü kadın kimliğinin de tanımını yapmış oluyor: "Kadınlarımız ne yazık ki kültürümüz ve geleneklerimizle bağlarını kaybettiler. Bu müzede onlara kültürümüzü öğreteceğiz ve dikiş nakış kursları vereceğiz."

Resmi devlet politikasının "Vietnam kadını" ideolojisinin üretildiği bu iki müze ile kadın müzeleri tarihinde ilk kez devlet tarafından açılmış kadın müzesi olgusu ile karşılaşıyoruz. Vietnam'daki müzelerden sonra 1994 yılında Sudan'da ve 2001'de Romanya'da açılan müzeler haricindeki tüm kadın müzeleri, küçük ve bağımsız kadın gruplarının kendi girişimleri ve kendi şekillendirmeleri sonunda oluşmuş projelerdir.

Sudan kadın müzesi Women's Museum[23] (Omdurman), Afhad University for Women bünyesinde ve kadın araştırmaları bölümü içinde, Eski Eserler ve Müzeler Ulusal Kurumu Genel Sekreteri ve Kadın Araştırmaları Bölümü danışma kurulu üyesi olan Prof. Ahmed M.A.



Bir müzeyi kadın müzesi yapan özelliğin, tarihe ve günümüze getirdiği yeni yorumlar olması vurgulanması gereken en önemli hususdur. Bu nedenle bir kadın müzesi açılacağı zaman ilk tartışılan konular "koleksiyon" ve "obje" değil, hangi konunun, neden ve nasıl yeniden yorumlanacağı ile ilgilidir.



Cowgirl Museum'dan bir görüntü.

Frauenmuseum Bonn, Almanya.





Nam Bo Womens´ Museum
VİETNAM, Ho Chi Minh Kenti.

Hakim'in teklifi ile kuruluyor. Müze, Sudanlı kadınların günümüzdeki siyasi, sosyal, ekonomik statüsündeki gelişmeleri belgelemeyi, kadın araştırmaları ve gelecek kuşaklar için kadın bilgi merkezi oluşturmayı amaçlıyor.

2001 yılında Museum of the Romanian Peasant Woman in Maramures 3.167 nüfuslu küçük bir kent olan Dragomiresti'de (Romanya), belde idaresi tarafından ülkenin sosyalist geçmişine atıfta bulunularak, Hıristiyanlığı, gelenekleri, dili ve yöresel kadın giysilerini asırlar boyu devam ettiren Maramures köylü kadınları ile "insanlığın gelişmesine anne, anneanne, eş, kız kardeş rolleri ile katkıda bulunan tüm kadınların" anısına açılıyor.

Devlet eliyle açılan kadın müzeleri kadın müzelerinin popülerleştiğini göstermesi bakımından olumlu bir gelişme olarak görülse de, kadını özne kabul etmeyen bir anlayışla ve eleştirel kaygıyla açılmadıkları için bu müzelerde kadın için öngörülen sıfatlar, Vietnam örneğindeki gibi "anne", "vatan koruyucu", "tarım ve endüstri işçisi", ya da Romanya'daki kadın müzesinde tanımladığı gibi "anne, anneanne, eş, kız kardeş" ile sınırlı kalıyor ve bu mekânlarda resmi ideolojinin kadın tasavvuru yeniden üretiliyor.

DÜNYA KADIN MÜZELERİ KONGRELERİ

2008 yılında 20. kuruluş yıldönümünü kutlayan İtalya'nın ilk kadın müzesi Museo della Donna'nın (Merano) kendisine verdiği en güzel doğum günü armağanı, 11- 13 Haziran 2008'de organize ettiği "I. Dünya Kadın Müzeleri Kongresi"[14] oldu. Kadın müzeleri tarihinde çok önemli yeri olan bu kongre, kadın müzelerinin varlığını ve çalışmalarını görünür hâle getirdi. Avrupa, Asya, Amerika ve Afrika'dan bu kongreye katılan 23 kadın müzesi temsilcisi bu toplantıda, uzun yıllardır kültür yaşamına yaptıkları dönüştürücü katkılara rağmen kadın müzelerinin neden hâlâ marjinal birer kültür kurumu olarak görüldükleri, bu durumun nasıl değiştirilebileceği, kadın müzeleri arasında nasıl daha yakın ilişkilerin kurularak birlikte çalışılabileceği, yıllar boyu edinilen zengin deneyimlerin nasıl karşılıklı aktarılabileceği gibi konuları tartıştılar. Kongre kapanış bildirisinde her biri farklı alanda çalışan kadın müzelerinin ortak paydasının, kadın bakış açısı ile geçmişi, bugünü ve geleceği şekillendirmeleri olduğu belirtildi. Hazırlanan bir internet sitesinde uluslararası kadın müzeleri iletişim ağı[15] oluşturularak destek ve deneyim alışverişinin sağlanması kararlaştırıldı.

II. Uluslararası Kadın Müzeleri Kongresi,[16] 9-11 Eylül 2009 tarihlerinde Bonn'da Frauenmuseum organizatörlüğünde toplandı. Kongre süresince aynı zamanda 40'tan fazla kadın müzesinin "Idols, Role Models, Heroines" ismi verilen ortak sergi için getirdikleri objeler, enstalasyonlar, resimler ve metinlerle ilk "Dünya Kadın Müzeleri Sergisi" de gerçekleştirildi.

Kongreye katılan kadın müzeleri, çalışmalarını tanıttılar. Günümüzün müzelerinde kadınların "nasıl" sunulduğu konusundaki analizler tartışıldı. Cinsiyet eşitliğine önem veren müze örnekleri tanıtıldı.

III. Uluslararası Kadın Müzeleri Kongresi, Buenos Aires'te 24 ve 25 Mayıs 2010 tarihinde, Arjantin kadın müzesi Museo de la Mujer ev sahipliğinde ve Kosta Rika, Peru, Meksika kadın müzesi girişim gruplarının organizatörlüğünde yapıldı. Kongre gündeminde Dünya Kadın Müzeleri Birliği'nin teşkili ve International Council of Museums (ICOM) bünyesinde Kadın Müzeleri Seksiyonu kurma girişimi planları vardı. Kurulması planlanan Kadın Müzeleri Seksiyonu ile kadın müzelerinin uluslararası müze topluluğuna dâhil olması, kadın müzelerinin daha görünür olmaları ve müzenin kadın hâlinin yaratıcı ve dinamik etki alanının genişlemesini sağlayacak daha fazla çalışmaların yapılabilmesi hedeflendi.

IV. Uluslararası Kadın Müzeleri Kongresi, Avustralya'da Alice Springs'de 18 ve 21 Mayıs 2012 tarihleri arasında, National Pioneer Women's Hall of Fame ev sahipliğinde yapıldı ve "The International Association of Women's Museums" kuruldu. Böylece International Council of Museums (ICOM) organizasyonunun bünyesinde bir Kadın Müzeleri Seksiyonu kurabilmek için gerekli olan altyapı sağlanmış oldu. V. Uluslararası Kadın Müzeleri Kongresi'nin, 2014 sonbaharında Çin'de, Xian kentindeki Shaanxi Normal University bünyesinde açılmış olan Women's Culture Museum ev sahipliğinde yapılması kararı alındı.

Çin'de yapılacak toplantıya kadar gene müzelerde toplumsal cinsiyet dengelerinin göz önünde bulundurulması talep edilecek, koleksiyon stratejilerindeki geçerli kurallara ve resmi tarihe müdahale edilecek.

DİPNOTLAR

1 Sözleri ve bestesi hukukçu Filiz Kerestecioğlu'nun olan "Kadınlar Vardır" şarkısının oluşma öyküsü için bkz. İstanbul Kadın Müzesi internet sitesi www.istanbulkadinmuzesi.org "Filiz Kerestecioğlu" maddesi.

2 Guerilla Girls sloganı: "Fighting discrimination with facts, humor and fake fur!" (Gerçekler, mizah ve sahte kürkle ayrımcılıkla mücadele!)

3 National Museum of Women in the Arts (NMWA) (Washington, D.C., ABD) http://www.nmwa.org/ Müze açılış töreni için, kadınların diğer sanat dallarındaki başarılarını da göstermesi amacıyla Pulitzer Ödülü sahibi komponist Ellen Taaffe Zwilich'e özel bir kompozisyon ısmarlandı ve Zwilich, müze koleksiyonundaki beş resimden esinlenerek "İki Piyano ve Orkestra İçin Konçerto" yu besteledi.

4 Geniş bilgi için: Cole Holladay, Wilhelmina (2008): A Museum of Their Own - National Museum of Women in the Arts, New York, NY.

5 Das verborgene Museum (Berlin, Almanya) www.dasverborgenemuseum.de Bu müze sayesinde, Gertrud Arndt, Dorothy Bohm, Ida Gerhardi, Martha Hegemann, Lily Hildebrand, Lotte Jacobo, Lotte Laserstein, Käthe Loewenthal, Else Lohmann, Marie Vassilieff, Hilde Weiström ve Yva gibi sanatçılar "yeniden" keşfedildiler.

6 http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/index.php

7 Bkz. http://www.taz.de/1/leben/kuenste/artikel/1/die-kunst-der-anderen/

8 "elles@Centrepompidou - Ulusal Modern Sanat Müzesi Koleksiyonlarında Kadın Sanatçılar" sergisi 27 Mayıs 2009 - 24 Mayıs2010 tarihleri arasında gösterilmiştir.

9 Syma Tariq, "Stealing the show", 10.7.2009, http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2009/jul/10/elles-pompidou-paris , (25.7.2009).

Hans PeterSchwerfel, "Künstlerinnen untersich", 26.5.2009, http://www.art-magazin.de/kunst/18864.html (25.7.2009).

Suzanne Muchnic, "At Paris' Pompidou Center, theyearof the women", 24.5.2009, http://www.latimes.com/entertainment/news/arts/la-ca-elles24-2009may24,0,1787985.story , (25.7.2009).

Nicole Salez,"elles@centrepompidou: Interview deCamille Morineau", 5.6.2009, http://www.toutpourlesfemmes.com/conseil/elles-centrepompidou-linterview-de.html (25.7.2009).

Sonia Recasens, "The body in women's arts", 7.12.2009, http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=514 (8.12.2009).

10 International Federation for Resarch in Women's History (IFRWH): http://www.ifrwh.com/idu3.html

11 Onurlandırma salonları için kullandığım "mütevazı" sıfatını bu salonların, kadın tarihi açısından etkin olmadıkları anlamını içermiyor. "Mütevazı"lik tanımı, örneğin bir üniversite koridorunu 'müzeiİan etmeleri' ya da sunumu sadece metin ve fotoğrafla sınırlı tutmaları bağlamında kullanılmıştır.

12 Avustralya'dan iki örnek: Women's Memorial House Museum "Miegunyah" (Brisbane, Avustralya) www.miegunyah.org , National Pioneer Women's Hall of Fame (Alice Springs, Avustralya) http://www.pioneerwomen.com.au/default.html

13 AmerikaBirleşik Devletleri'nden örnekler: Pioneer Woman Museum (Ponca City, ABD) www.okhistory.org/outreach/museums/pioneerwoman.html Michigan Women's Historical Center & Hall of Fame (Lansing, Michigan, ABD www.michiganwomenshalloffame.org/ Women's Hall of Fame (Alabama Eyaleti, Marion, ABD) www.awhf.org/fame.html Michigan Women's Historical Center and Hall ofFame (Lansing, Michigan, ABD) http://www.michiganwomenshalloffame.org/

14 AT&T Foundation (ABD), müzenin kuruluş aşamasında projeye 10 milyondolar bağışta bulunmuştu. Bu bağış, dünyada bir kadın projesine verilen en büyük bağış olma özelliğini taşımaktadır.

15 Gynaika'nın çalışmaları hk. bkz. http://www.womeninmuseum.net/blog/wp-content/uploads/2010/04/gynaika-presentation.pdf

16 Museum Frauenkultur Regional – International (Fürth/Bavaria, Almanya) http://www.frauenindereinenwelt.de/index.php/museum Bu müzenin ortaya çıkmasına neden olan birikim 1989'da başlamıştı: Milliyet veulus gibi kavramları kullanmak yerine, "biz farklı anadillerine sahip kadınlardan oluşan bir grubuz" ifadesiyle kendilerini tanımlamayı tercih eden vebenimde kurucu üyeleri arasında olduğum çeşitli disiplinlerden bir grup kadın, 1989 yılında Bir Dünyanın Kadınları - Kadın Günlük Yaşamını Araştırma Merkezi'ni kurdu. Bu merkezde, kadın günlük yaşamını kültürlerarası karşılaştırma metoduyla inceleyen araştırmalar yapılıyordu. Araştırmaların ayrımcılığa karşı kullanılabilecek pratik verilerinin daha geniş bir çerçevede kullanılabilmesi amacıyla da gezici sergiler tasarlanıyordu. 12 yılda oluşan geniş sergi arşivinin artık bir müzeyi gerekli kıldığını düşünerek, 2001yılında Museum Frauenkultur Regional – International'in üçyıl sürecek olan kuruluş çalışmalarını başlattım.

17 "Zamanve kaynak tasarrufu" ifadesini, kadın müzelerinin çoğunun kısıtlı ve düzenli olmayan kaynaklarla çalıştıklarına ve gönüllü üyeleri ile ayakta tutulan kuruluşlar olduklarına dikkat çekmek için özellikle kullandım.

18 Anı evi örnekleri: Susan B. Anthony Haus (Rochester, USA), Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden (Cornwall, St Ives, İngiltere), Florence Nightingale Museum (Londra), Karen Blixen Museet (Rungsted, Danimarka), Georgia O'Keeffe Museum (Santa Fee, New Mexico, ABD), A Frugal Woman's Museum (New Bedford, USA), Museo Evita (Buenos Aires, Arjantin), Bedia AkartürkMüzesi (Ödemiş), Leyla Gencer Evi (İstanbul) .

19 99s Museum of Women Pilots (Oklahoma City, Oklahoma, ABD): http://www.museumofwomenpilots.com/

20 http://www.ninety-nines.org/

21 Musée de la Femme "Henriette Bathily" (Gore, Senegal) http://mufem.org/ Müzeye ismi verilen Henriette Bathily, Senegal'ın 1960'taki bağımsızlığının ilk yıllarındasanat ve kültür alanında önemli rol oynamış bir dans sanatçısıdır.

22 Dünyakadın müzelerinin listesi ve internetsitesi adresleri, İstanbul Kadın Müzesi internet sitesinde bulunmaktadır: http://www.istanbulkadinmuzesi.org/onerdigimiz-baglantilar Ayrıca www.istanbulkadınmuzesi.org adresindeki ana sayfadaki "Mor sorular", dünya kadın müzeleri hakkında detaylı bilgi kaynağı olması amacıyla hazırlanmıştır.

23 Women's Museum (Omdurman, Sudan)Web sayfası bulunmamaktadır. Bilgi için bkz: www.ahfad.org/documentation_unit.html

24 I. Uluslararası Kadın Müzeleri Kongresi hakkında daha fazla bilgi içinbkz: http://www.womeninmuseum.net/blog/?page_id=20

25 Network "WOMENINMUSEUM" - Uluslararası kadın müzeleri iletişimağı internet sitesi: http://www.womeninmuseum.net

26 II. Uluslararası Kadın Müzeleri Kongresi hakkında daha fazla bilgiiçin bkz. http://www.womeninmuseum.net/blog/wp-content/uploads/2009/08/exhibition_description.pdf

KASSİA İLE REFTAR KALFA'NIN, I. THEODORA İLE FİLİZ KERESTECİOĞLU'NUN, SIRPUHİ DÜSAP İLE AYLİN ASLIM'IN BULUŞTUĞU MEKÂN: İSTANBUL KADIN MÜZESİ® (İKM)

Eserleri günümüze ulaşmış dünyanın ilk kadın bestecisiyle, Osmanlı İmparatorluğu'nun bilinen ilk Müslüman kadın bestecisi bir araya geldiklerinde, acaba bestelerinin çoğunun neden kaybolduğu hakkında mı konuşuyorlar, yoksa "Hiç olmazsa bir kısmı halen dinleniyor" diyerek birbirlerini tebrik mi ediyorlar?

Muhtaç sanatçı kadınlar için bilinen ilk koruma ve hizmet evlerini açan Bizans İmparatoriçesi ile Türkiye'nin ilk feminist kadın şarkısının sözlerini yazmış, bestelemiş ve de Mor Çatı Kadın Sığınağı kurulması dâhil birçok konuda etkin rol oynamış feminist hukukçu sohbet ederken, acaba cinsler eşitliği konusundaki ilerlemelerin yüzyılladır ne kadar yavaş yürüdüğünden mi yakınıyorlar, yoksa daha yaşanası bir dünya taleplerini tüm güçlüklere rağmen hangi stratejilerle gerçekleştirdiklerinin dökümünü yaparak "Yola devam" mı diyorlar?

"Bu yolda defne yapraklarından çok uçurumlar var" diyerek ilk Ermeni feminist kadın romancı olmanın güçlüğünü dile getiren yazarla, "Şarkılarımın 'kadın gözüyle' olduğunu söylüyorlar. Peki, ben erkek gözüyle mi yazayım?" diyerek hayretini ifade eden Türkiye'nin ilk feminist punk şarkıcısı buluştuğunda, acaba "Keşke daha önce tanışsaydık" diye dertleniyorlar mı, yoksa "2012 yılı bitmeden karşılaşmamız ne iyi oldu" diye mutlu mu oluyorlar?

İstanbul Kadın Müzesi®'nin (İKM) (önce sanal ortamda) açılmasıyla' sadece altı özel kadın birbiriyle buluşmakla kalmadı. Birçok heyecan verici kadın daha hem birbirleriyle hem de bizlerle buluştu. İKM'nin amacı kentin tarihinin her dönemindeki ve her kültür grubundaki kadınları özenle hatırlamak, hatırlatmak, kentin kadın belleğini incelemek, yaşadığımız kentle aramızdaki aidiyeti

WOMEN'S MUSEUM ISTANBUL • 伊斯坦布尔女性博物馆 • MUSÉE DE LA FEMME ISTANBUL • ЖЕНСКИЙ МУЗЕЙ СТАМБУЛА • מוזיאון הנשים של איסטנבול • MUZEYA JINÊ YA LI STENBOLÊ • ΜΟΥΣΕΙΟ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΙΣΤΑΝΜΠΟΥΛ • ЖІНОЧИЙ МУЗЕЙ СТАМБУЛУ • イスタンブール女性博物館 • ԻՍՏԱՆԲՈՒԼԻ ԿՆՈՋԱԿԱՆ ԹԱՆԳԱՐԱՆ • VROUWENMUSEUM ISTANBUL • KVINNOMUSEUM ISTANBUL • MUSEO DELLE DONNE DI ISTANBUL • موزه زنان استانبول • ST'AMP'OLIŞI OXORCALURI MUZE • İSTANBUL TSIXUBZ MUZEY • FRAUENMUSEUM ISTANBUL • MUSEO DE LA MUJER, ESTAMBUL • MUSEO DE MUJERES ESTANBUL • KVINDEMUSEET I STANBUL • NÖK MÜZEUMA ISTANBUL • متحف النساء – إسطنبول • MUZEUM KOBIET ISTAMBUŁ • МУЗЕЙ НА ЖЕНАТА – ИСТАНБУЛ • WOMEN'S MUSEUM ISTANBUL • STAMPILTÜTY AHÜSA RMUZEY • 伊斯坦布尔女性博物馆 • MUSÉE DE LA FEMME ISTANBUL • ЖЕНСКИЙ МУЗЕЙ СТАМБУЛА • מוזיאון הנשים של איסטנבול • MUZEYA JINÊ YA LI STENBOLÊ • イスタンブール女性博物館 • ΜΟΥΣΕΙΟ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΙΣΤΑΝΜΠΟΥΛ • ЖІНОЧИЙ МУЗЕЙ СТАМБУЛУ • ԻՍՏԱՆԲՈՒԼԻ ԿՆՈՋԱԿԱՆ ԹԱՆԳԱՐԱՆ • VROUWENMUSEUM ISTANBUL

hissederek, dinamik bir kent kadın tarihi için iletişim alanı oluşturmaktır.

İKM bir kent kadın müzesidir. Dünyada şu anda sadece Stuttgart ve Bremen'de kent kadın müzeleri bulunmaktadır. 1990'lı yıllardan itibaren geçici sergilerini kamusal alanlarda sunan bu "koleksiyonsuz ve binasız" müzelerden farklı olarak, İKM'nin sürekli sergisi ve bir binası olacaktır. Müze konsepti ayrıca sürekli sergisini ve geçici sergilerini zenginleştiren, diyalog amacı güden ve kadın tarihinde bir kutlama geleneği oluşturan kültür etkinliği konseptlerini, verimli ortaklıklara yol açacak müze ötesi sosyal sorumluluk programlarını ve kadın tarihi araştırmaları hakkında genel bir durum muhasebesi yapılabilmesine de fırsat verebilecek "Türkiye Kadın Tarihi Akademik Araştırmaları Bilgi Havuzu" projesini içermektedir. Sınırlar ötesi ortaklıklar kuracak çok konumuz olduğu için de İKM, diğer dünya kadın müzeleriyle ortak çalışmalar yapar.

DÜŞÜNMEK — HİSSETMEK — BİRLEŞMEK

İKM sürekli sergisi İÖ 660 yılında Byzantion adıyla başlayan, İS 330'da Konstantinopolis, 1453 yılından sonra ise Kustantiniye, Kostantiniye ve İstanbul adlarıyla devam eden, 1930'dan itibaren de resmi olarak kullanılan adıyla İstanbul'un sanat ve kültür yaşamındaki "yol açıcı" kadınların biyografilerine odaklanır. İKM geçici sergileri ise, İstanbul kadın belleği kapsamına giren HER konuyu içerir.

Her kentin tarihi, kentini şekillendirir. Kent ise, kent müzelerini şekillendirir. Bu etkileşime, resmi tarih oluşturma kaygısı, yani öznesi erkek olan tarih yazımı ile kimlik oluşturan tarih yazımı dâhil olursa, eksen kayması ortaya çıkar. Kadın müzeleri de var olan müzelerdeki eksen kaymasına alternatif olmak, değiştirilen, reddedilen kadın tarihini görünür kılmak için ortaya çıkmışlardır. İKM'yi, İstanbul'un tarihi şekillendirmiş ve "kentin tarihi nasıl sunulmalıdır?" sorusuna olası cevaplardan bir tanesi, bir toplumsal barış projesi olarak açılmıştır.

Her toplumda kimlik oluşturanlar ve oluşturulan bu kimliğe uyanlar vardır. İKM'nin konsepti, kentte kimlik oluşturanlardan olmayı öngörüyor ve kent kadın tarihi bağlamında nesiller, cinsler ve kültürlerarası iletişimi sağlayan düşünce ve eylem alanları yaratıyor. İKM aynı zamanda diğer kentler için esin kaynağı olmayı istiyor. Çünkü her kentte öykülerinin unutulmamasını umduğumuz birçok yol açıcı, yaşamımızda önemli yer tutan birçok isim, geçmişten çıkaracağımız birçok ders, koruyacak sayısız anı ve geleceğe yatırım yapmak için çok nedenimiz var.

İKM'nin sürekli sergi konsepti, kentin 2.672 yıllık kadın tarihine baktığı kadar, içinde yaşadığımız günün tarihini de dikkate alıyor. 810 doğumlu dünyanın bilinen ilk kadın bestecisi Konstantinopelli Kassia ve 1600'lerin sonunda yaşamış Osmanlı İmparatorluğu'nun bilinen ilk Müslüman kadın besteci Reftar Kalfa ile eserlerinde farklı müzik alanlarını kaynaştıran Türkiye'nin ilk kadın caz bestecisi Ayşe Tütüncü'yü aynı kentin kadınları olarak tasavvur edebilmek, 'büyükbüyükbüyükbüyükanelerimiz", "İstanbulluluk", "hemşehri olmak" ve "biz" gibi kavramlar hakkında yeniden düşündürüyor. Ayşe Tütüncü'nün müziğini bugün dinlerken, Kassia ve Reftar Kalfa'yı da unutmamak, kadın tarihinin kesintisiz bir süreç olduğunu, bizimle de devam ettiğini, bizim de bu tarihin içindeki bir parça olduğumuzu hissetiriyor. Tıpkı Kassia'yı dinlerken heyecanlanmamız, Reftar Kalfa'yı dinlerken birleşmemiz gibi.

İKM'nin sürekli sergisinde buluştuğumuz "yol açıcı" biyografiler ve bağlamındaki olaylar, kadın hareketinin de devamlılığını ve bütünlüğünü vurguluyor, kadın hareketi tarihiyle buluşturuyor. 1980'lerdeki kadın hareketine Filiz Kerestecioğlu, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki kadın hareketine Efrosini Samarcidis, Elbis Gesaratsyan, Sırpuhi Düsap, Zabel Yesayan ve Nuriye Ulviye Mevlan götürüyorlar.

İKM, kentsel kültür aktörü olarak "Kadın Kültür Mirası"etkinlik konseptiyle sürekli sergisinde sunduğu ilklerin jübile teşkil eden doğum ya da ölüm günlerinde ulusal veya uluslararası konferans, panel ve seminerler düzenler. Bu toplantılarda jübilesi olan kişinin kültürel mirasının günümüzdeki içeriği, disiplinlerarası bakışla incelenir. İKM'nin 2013 yılındaki ilk etkinliği, şu anda hazırlık çalışmaları süren "Semiha Es Uluslararası Kadın Fotoğrafçılar Sempozyumu"dur.[2] Semiha Es, İKM'nin sürekli sergisinde *"Yarım yüzyıl fotoğraf makinesini elimden hiç düşürmedim."* mottosu ile yer alan 1912 doğumlu ve halen aramızda yaşamakta olan Türkiye'nin ilk kadın savaş ve gezi fotoğrafçısıdır. Uluslararası düzeyde deneyim alışverişinde bulunmak için sempozyumda bir araya gelen günümüzün kadın fotoğrafçıları, daha iyi bir yarın için yaşamın çeşitli alanlarındaki çalışma ve etkinlik stratejileri, fotoğrafta temsil edilen toplumsal cinsiyet halleri ve duygu durumları, içeride ve dışarıda olma hali, cinsiyetçi dil, bakışın hazcı yapısının sosyolojik, psikanalitik, biyografik, ve tarihsel yönleri üzerinde birlikte düşünecek, kadınlık ve erkeklik hallerine dair eleştirel ürün ortaya koymaya çalışan kadınların tarihsel konumu irdelenecek, kadın fotoğrafçıların hangi şartlar altında çalıştıkları, çalışma dilleri, yöntemleri ve stratejileri tartışılacaktır.

Müze pedagojisi programları, kent kadın tarihini birlikte düşünmeyi sağlayacağı, kent kadın tarihi ile kentte yaşayanlarda merak uyandıracağı için İKM'nin en önemli taşıyıcılarından biridir. Bu programlar, fiziki mekân temininden sonra, müzenin profesonel elemanlarıyla birlikte sürekli sergi ve geçici sergilerin içerikleriyle uyum içinde hazırlanacak ve uygulanacaktır. Fakat Ekim 2012 tarihinden itibaren yetişkinler için İKM'nin sosyal paylaşım siteleri aracılığıyla[3] sanal sergiyle bağlantılı olarak bir "mini müze pedagojisi programı" uygulanması başlamıştır.

MERAL AKKENT
İSTANBUL KADIN MÜZESİ® (İKM) KÜRATÖRÜ

DİPNOTLAR

1 İstanbul Kadın Müzesi® (İKM) internet sitesi: www.istanbulkadinmuzesi.org

2 "Semiha Es Uluslararası Kadın Fotoğrafçılar Sempozyumu" 28-30 Kasım 2013 tarihleri arasında, İstanbul Kadın Müzesi® (İKM) ve ve Sabancı Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Forumu ortak organizasyonu olarak yapılacaktır.

3 İstanbul Kadın Müzesi® (İKM) Facebook hesabı: http://www.facebook.com/IstanbulKadinMuzesi

ANKARA KİTAP 2012

"Kitap Kurdunun Başkent'te Sonsuz Keşfi"

01–09 Aralık 2012

ANKARA TİCARET ODASI CONGRESIUM
ULUSLARARASI FUAR MERKEZİ
SÖĞÜTÖZÜ/ANKARA



Açılış: 10:00 **Kapanış: 20:00**

Türkan Şoray'ı
Türkan Şoray'ın
anlattığı ilk kitap...



imza günü
Ankara'da

9 Aralık Pazar
Saat 15:00 – 17:00

3V FUARCILIK · cOngresium ankara · NTV Medya Sponsoru · NTV Radyo · CK Cumhuriyet Kitapları Basın Sponsoru · TÜRKKIZILAYI · GK store · DK DOĞAN KİTAP · ORSAM · Popüler Bilim · Doğan Egmont · TÜRKİYE İŞ BANKASI Kültür Yayınları · pencere cephe · YKY · İleri yayınları

Mithatpaşa Caddesi No: 39/1 Kızılay / ANKARA • Tel : 0 312 434 06 20 • Faks : 0 312 434 06 21
www.3vfuar.com • info@3vfuar.com

POLİS TARİHİ ARANIYOR... BİR SEMPOZYUM HAKKINDA

"Türk polisinin tarihi yoktur". 1-2 Kasım tarihlerinde Yıldız Şale'de düzenlenen "Tarihte Türk Polis Teşkilatı" başlıklı sempozyumun açılış konuşmasında Polis Akademisi Başkanı Prof. Dr. Remzi Fındıklı'nın birkaç kere tekrarladığı bu cümle, Türkiye'de polis tarihiyle ilgili çalışmaların kısıtlılığını ifade etmek için kullanılmıştır. Bu açıdan, Malatya Polis Meslek Yüksek Okulu tarafından, Polis Akademisi ve Türk Tarih Kurumu desteğiyle düzenlenen bu sempozyum, birçok yönüyle bir "ilk" olarak nitelendirilebilir. Toplantı, iki yoğun günde birkaç akademisyeni polis mensuplarıyla bir araya getirerek, polis tarihiyle ilgili yapılan yeni araştırmaların sunulmasına fırsat verdi. Bu makalenin amacı, konuşmacı ve dinleyici olarak katıldığım sempozyumu eleştirel bir bakışla değerlendirmektir.



NOÉMI LÉVY

Değerlendirmeye başlamadan önce, Türkiye'de polis tarihinin durumuna dair ilgili bir iki noktayı hatırlatmak yararlı olabilir. Birçok ülkede olduğu gibi, Türkiye'de de polis tarihi 20. yüzyılda bir kurumsal tarih olarak gelişti. "Kurumsal" derken, hem kuruma odaklanan, hem de kurum mensupları tarafından ve/veya kurumun desteğiyle yazılan bir tarihten bahsediyoruz. Ağırlıklı olarak 1940'larda yayımlanmış olan bu çalışmaların en iyi örnekleri, Alyot'un *Türkiye'de Zabıta* ve Ökçabol'un *Meslek Tarihi* başlıklı kitaplarıdır. Polisle ilgili nizamnameleri, talimatları ve diğer yasal metinleri çok kapsamlı bir şekilde bir araya getiren bu çalışmalar, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde polis kurumunun yapısını ve görevlerini aydınlatmak için çok değerli katkılar sunuyorlar. Bu kitaplar, daha sonra ve yakın bir tarihe kadar yapılan polis tarihiyle ilgili çalışmaların büyük bir çoğunluğu için ana veya tek kaynak olmuştur. Yaklaşık yetmiş yıl önce yazılmalarına rağmen hâlâ kurumsal tarih için en değerli ikincil kaynaklar olarak durmaktadır. Bu kitapların son derece titiz çalışmalar olmasına karşın, günümüzdeki tarihçiliğin kriterlerine göre birçok eksikleri bulunabilir. Yasal metinlerden yola çıkarak tamamen kurumsal bir yaklaşımı tercih eden bu kitaplar polis tarihinin siyasal, toplumsal ve iktisadi boyutlarını tamamen göz ardı etmektedir. Ayrıca, açık bir şekilde veya satır aralarında bu kitaplarda "kurumsal refleks" olarak nitelendirebileceğimiz bir yaklaşım mevcuttur. Bu kitapların amacı sadece polis tarihini aydınlatmak değil, gerekli görülen yerlerde kurumu yüceltmek ve savunmaktır: Kökleri tarih öncesi döneme dayanan, daima devleti ve vatanı savunan bir "Türk polisi"ni karşımıza çıkarıyorlar. Bu ideolojik bağlamda da, daha sonra yapılan kurumsal çalışmaların birçoğuyla bu eski eserler arasında pek bir fark bulunmuyor.

1990'ların sonundan beri, bu tür çalışmalar devam etse de, kurumun içinden ve dışından gelen yeni yaklaşımlar da dikkat çekmeye başladı. Kurumun kendi tarihine yönelik yaptığı araştırmalarda, Emniyet Genel Müdürlüğü'nün Arşiv ve Dokümantasyon Dairesi eski başkanı Eyüp Şahin önemli bir rol oynamıştır. Sempozyumda çoğu konuşmacılarca teşekkür edilen ve bizzat sunum yapan Şahin, Emniyet Genel Müdürlüğü bünyesinde bulunan Osmanlıca kaynakları araştırarak, Tanzimat sonrasındaki polisle ilgili birçok orijinal katkıda bulunmuştur. Şahin, kitap ve diğer çalışmalarında, polis okullarından ilk kadın polis memurlarına kadar polisin toplumsal tarihiyle ilgili zengin bir konu yelpazesine değinmiştir. Öte yandan da kurumun birçok mensubuna yardımcı olmuş; tarih çalışmalarına yönelmelerine vesile olmuştur.

Diğer yandan, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki tasnif çalışmalarının ilerlemesiyle beraber, Türkiye'nin çeşitli üniversitelerinden gelen akademisyen ve öğrenciler, polis tarihiyle ilgili yeni araştırmalar yapmaya başlamıştır. Bazı ilginç katkılar getirmekle beraber, bu araştırmaların büyük bir kısmı, son yirmi yıldır hızla değişen polisle ilgili uluslararası literatürden bağımsız gelişmiş; metodolojik, eleştirel ve karşılaştırmalı bir bakıştan yoksundur. 2004'te yayınlanan Ferdan Ergut'un yayımlanan *Modern Devlet ve Polis* adlı kitabı, bu eksiklerden yola çıkarak, polis tarihine çok değerli katkılar sunmuştur. Yazar, kendisinin "tarihsel sosyoloji" olarak nitelendirdiği bir bakışla, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinde polisin devlet oluşumunda ve toplumsal denetimde oynadığı rolü tartışıyor. Özellikle II. Meşrutiyet döneminin üzerinde durup *Polis Mecmuası* veya Meclis-i Mebusan tutanakları gibi çeşitli kaynaklara dayanarak polisin profesyonelleşmesi, ordudan ayrılması ve suç tanımının siyasallaşması gibi önemli temaları ele alıyor. Kitabının teorik çerçevesi ve birçok tespiti, II. Abdülhamid döneminde İstanbul'da asayiş meselesine odaklanan çalışmalarım için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Tanzimat döneminden sonra şehirlerde asayişten birinci derecede sorumlu olan polisin şehre dâhil edilme biçimleri ve toplumla etkileşimleri özellikle üzerinde durduğum meselelerdir. Birkaç yıldır Türkiye'de ve yurtdışında yapılan suç ve toplumsal denetim konulu master ve doktora tezleri de, polisin görevlerini ve toplumsal rolünü yeni yaklaşımlarla sorgulamaktadır. Özetle; Türkiye'de polis tarihi hâlâ aranıyor, polis olan ve olmayan onu araştırıyor...

Gelelim "Türk Polis Tarihi"

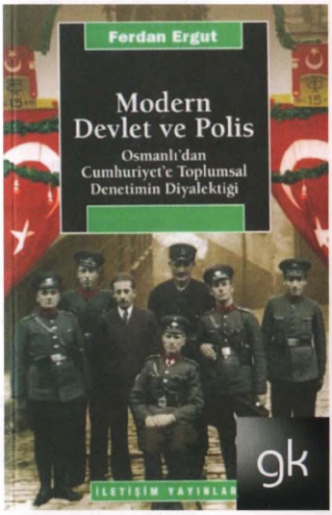
sempozyumuna... Yıldız Şale'nin güzel toplantı salonunda, bütçesi ve organizasyonu açısından alışık olduğumuz akademik sempozyumlardan hiç geri kalmayan konferans, organizatörlerin titiz çalışmasını göstermekle birlikte, Polis Akademisi'nin toplantıya desteğini üstündeydi. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde ve Emniyet Genel Müdürlüğü'nde saklanan polis arşivinin yanında, vilayet salnamelerini, polis dergileri, günlük gazeteleri ve edebi eserleri kullanan çok sayıdaki konuşmacı, birincil kaynaklara dayalı orijinal araştırmalar sundular. Sunulan konular arasında, polisin yönünü aydınlatacak hem de polis kurumunun kurulması ve gelişmesiyle ilgili farklı yaklaşımlara olanak verecektir.

Sempozyumda sunulan tebliğlerin diğer önemli katkısı da biyografik çalışmalardı. Doğrudan biyografiye dayalı tek tebliğ, 1869- 1941 arası yaşamış Ali İffet Gençarap Efendi üzerineydi. Prof. Dr. Ercan Haytoğlu, çeşitli arşiv belgelerinden, gazetelerden ve Ali İffet'in kendi yazılarından yola çıkarak, Gençarap Efendi'nin ilginç hayatının ve kariyerinin ana hatlarını sundu. Ali İffet, kariyerine mahkeme kâtibi olarak başlamış, sonrasında Emniyet teşkilatına katılmıştır. Aynı zamanda, hayatı boyunca, çeşitli gazetelerin yayın işleri müdürü ve yazarı olmuştur. Şiir kitapları bile yazmıştır... Bu ilginç figürde "ortalama" bir polis memurun profilini aramak anlamsız olur. Ancak, seçilen kişinin siyasal ve kültürel özellikleri ne kadar özgün olsa da, bu tür biyografi çalışmaları polis kurumunun toplumsal tarihi için şarttır. Polis memurlarının ve amirlerinin eğitim düzeyleri, dil becerileri, tayin ve terfi yolları, polis kurumuyla adalet veya jandarma gibi başka kurumların arasındaki personel dolaşımı, polislerde çok mesleklilik veya polisin siyasallaşması gibi konular, ancak polis mensuplarına odaklanan biyografik ve sosyolojik yaklaşımlarla açığa kavuşacaktır. Bu bakımdan Eyüp Şahin'in tebliğinde bahsettiği çok önemli bir kaynaktan söz edilmelidir: Özlük dosyaları. Fransız ve İngiliz polis tarihinin en önemli kaynaklarından biri olan özlük dosyaları, ne yazık ki Türkiye'de hâlâ kapsamlı bir çalışmanın konusu olmamıştır. Bunun önemli bir sebebi, bu dosyaların Emniyet Genel Müdürlüğü'ndeki Arşiv ve Dokümantasyon Dairesi'nde bulunması ve "dışarıdan" araştırmacılara açık olmamasıdır. Her ülkede özel şahıslarla ilgili arşivlerin açılması için yasal süreler vardır. Polis konusuna gelince, o sürelerin daha uzun tutulması da *de jure* veya *de facto* yaygın bir uygulamadır. Ama 100 veya 120 yıl önce

Fransız ve İngiliz polis tarihinin en önemli kaynaklarından biri olan özlük dosyaları, ne yazık ki Türkiye'de hâlâ kapsamlı bir çalışmanın konusu olmamıştır. Bunun önemli bir sebebi, bu dosyaların Emniyet Genel Müdürlüğü'ndeki Arşiv ve Dokümantasyon Dairesi'nde bulunması ve "dışarıdan" araştırmacılara açık olmamasıdır.

esirgemediğini de ortaya koydu. Türk Tarih Kurumu'nun resmi desteği ve konuşmacıların bir kısmının akademisyen olmasına rağmen, dinleyicilerin hemen hemen hepsi üniformalı/üniformasız Emniyet Genel Müdürlüğü, Polis Akademisi veya polis yüksek meslek okullarının mensuplarından, öğretim üyeleri ve öğrencilerden olması da kurumsal boyutunbaşka bir göstergesiydi. Konferansın, teorik olarak herkese açık bir çağrıyla düzenlenmesine ve saygın akademisyenleri içeren bir bilimsel komiteye sahip olmasına karşın öncelikle polis kurumunun ve bir şekilde kurumla bağlantılı araştırmacıların dikkatini çektiğini söyleyebiliriz.1 Bu açıdan, hem polis kurumuyla hiçbir ilişkisi olmayan, hem de tek yabancı ve tek kadın konuşmacı olan bu makalenin yazarı için bu konferansa katılmak son derece ilginç bir deneyim olmuştur. Bir kısmı, kronolojiyi ve mantığı zorlayan bir tebliğ sıralamasıyla düzenlenen oturumları tek tek anlatmak yerine, önemli ve/veya sorunlu bulduğum birkaç noktanın altını çizmekle yetineceğim.

İlk olarak, yöntem ve içerik açısından zayıf olarak nitelendirebileceğimiz birkaç tebliğ olmasına rağmen, sempozyumun genel seviyesi yukarıda bahsettiğim geleneksel kurumsal literatürün çok toplumsal tarihi için zemin oluşturabilecek birkaç önemli eğilim dikkat çekiciydi. Birincisi yerel tarih araştırmaları veya sempozyumun idari tabiriyle "il çalışmaları"dır. Tarih Vakfı'nın yıllardır yürüttüğü yerel tarih çalışmalarından muhtemelen haberdar olmayan ve Osmanlı'nın son dönemindeki Kastamonu ve Konya zabıta teşkilatlarını inceleyen araştırmacılar, bu konularda önemli bulgular elde etmişler. Özellikle 20. yüzyıl başlarına kadar adı geçen vilayetlerde polis teşkilatının sadece 3-10 üyeden ibaret olması, o dönemdeki polisin kurumsallaşması ve asayişin sağlanmasına yönelik mekanizmalar konusunda önemli sorular sorduruyor. II. Abdülhamid dönemiyle anılan sıkı denetim, payitahtta önemli ölçüde polis üzerine kurulu olsa da taşra vilayetlerinde ve şehirlerde jandarma ve/veya ordunun önemli bir rol oynamaya devam ettiğini, doğrudan saraya bağlı istihbarat memurlarının olduğunu ve yine çeşitli yerel aktörlerin etkilerini koruduklarını düşünmek olanaklı hale gelmiştir. Aynı zamanda bu örnekler, polis kurumsallaşmasının ve asayişin sağlanmasının sivilleşmesi süreçlerinde, belli siyasal ve toplumsal nedenlerle İstanbul'un ne kadar ayrı bir yer tuttuğunu ortaya koyuyor. Bu tür yerel tarih çalışmaları çoğalarak ve açığa çıkardıkları verileri sorunsallaştırarak hem yerel tarihin önemli bir



Ferdan Ergut'un *Modern Devlet ve Polis* kitabı polis tarihine çok değerli katkılar sunmuştur.

faaliyet göstermiş polislerin özlük dosyalarının (ve belki de başka tür belgelerin) araştırmacılar için hâlâ ulaşılmaz olması, kurumun "açılım" çabalarını gölgede bırakan bir uygulamadır. Sicill-i ahvallerden daha kapsamlı olan bu dosyalar, II. Abdülhamid ve II. Meşrutiyet polis kuvvetleri hakkında son derece ilginç prosopografik çalışmalara imkân verebilir. Prosopografi uzmanlarının geliştirdikleri "quantitative" ve "qualitative" yöntemleri kullanarak, bu özlük dosyalarını sistematik bir şekilde incelemek için "karma" bir grubun oluşturulması,

sempozyumda birçok defa dile getirilen ve özellikle kurumca istenilen akademisyen-polis bilimsel işbirliğinin gerçekleştirilmesi için güzel bir fırsat olur. Daha genel olarak, polisin arşivi ve polisle ilgili yerli yabancı ikincil literatürü bir araya getirerek Arşiv ve Dokümantasyon Dairesi'nin bütün araştırmacılara açık bir araştırma merkezine dönüştürmek, polis tarihinin gelişimi için son derece önemli bir adım olacaktır. İlgililere duyurulur...

Biraz şaşırtıcı ve elbette ümit verici bulduğum son bir gözlemim ise sosyolojik ve teorik kavramları kullanan, soruşturan tebliğlerin sayısının hiç de az olmamasıdır. Kapanış konuşmasında Doç. Dr. Teyfur Erdoğdu'nun da vurguladığı gibi, profesyonelleşme ve sivilleşme (veya askerden özerkleşme) süreçleri, uluslararası bilgi transferleri, meslek etiği veya mesleki aidiyet duygusu gibi kavramlardan yola çıkarak, polis tarihine daha dinamik ve eleştirel bir boyut katmaya çalışan tebliğler, alıştığımız (veya alışamadığımız) geleneksel resmi anlatım tarzından uzaklaşmaktadır. Ödenmeyen maaşlar, yetersiz kalan binalar, amirlerin memurlara karşı kötü muameleleri, rüşvet olgusu, ordu veya jandarmayla gerginlikler, baskıcı yöntemler ve polisin meşruiyet sorunu birçok konuşmacı tarafından dile getirildi; kurumun profesyonelleşmesi ve meslek etiğinin içselleştirilmesindeki eksiklikler vurgulandı. Konuşmacıların büyük bir kısmı, bu eleştirileri dile getirerek kurumun iyileşmesi için bir katkıda bulunmak istediklerini vurguladıysalar da, dilsel ve kavramsal açıdan bir "açılım"ın söz konusu olduğu belirgin hale geldi. Tarihçiliği açısından da, Ferdan Ergut, Selim Deringil ve Nadir Özbek'in çalışmalarının yakından takip edilmesi, beğenilmesi ilgili hocalarımızı sevindirecek mi bilmiyorum ama polis araştırmaları ve polis araştırmacılarının uğradıkları değişiklikle ilgili başka bir işaret olarak yorumlanabilir.

Son olarak, kurumun mensuplarının getirdikleri eleştirel katkılardan cesaret alarak, sempozyumda sorunlu bulduğum birkaç noktadan bahsetmek istiyorum. İlk olarak sempozyumun başlığında da çok yaygın bir şekilde kullanılan "Türk polis" deyimi yukarıda bahsettiğim açılımın daha aşamadığı bir soruna işaret ediyor. Bahsi geçen, basit bir terminoloji meselesi değildir. Sempozyumda çok vurgulanan devamlılık tezinin egemenliği, polis tarihiyle sınırlı olmayan, Osmanlı/Türk resmi tarih perspektifini yansıtan bir bakış açısıdır. Birçok açıdan arşiv çalışmasını ve sosyolojik yaklaşımları benimseme konusunda aşinalık kazandıklarını ispatlayan katılımcıların çoğu, Göktürkler'den Selçuklular'a; Osmanlı'dan Cumhuriyet'e; Çatalhöyük'ten başlayıp Azeri devletine varan bir Türk tarih çizgisini sorgulamadan kabul etmiş görünüyorlar. Böyle bir algı Türkiye'deki birçok akademik ortamda hâkimken, polis tarihçilerinin bu konuda farklı bir yol çizmeleri şaşırtıcı olurdu. Yine de, sempozyumda kullanılan transfer, bilgi dolaşımları ve etkileşim kavramları söz konusu olan resmi devamlılık çizgisini aşmak için yardımcı olacak kavramlardandır. Şüphesiz ki İslamiyet öncesi veya Selçuklular'da güvenlik sağlama yöntemlerini ele almak, Osmanlı veya Cumhuriyet dönemlerini incelemek kadar değerli bir çabadır. Selçuklular'da güvenlik terminolojisi ve asayişi sağlayan sistem üzerine duran Mutlu Adak, o dönemle ilgili kaynaklar sınırlı olsa da, o sistemin şehir asayişinden sorumlu olan Osmanlı yeniçeri yapısıyla benzerliklerinin üzerinde durdu. Ancak, devamlılık ve miras konuları incelenirken yalnızca Türklerin tarihine bakmanın ne kadar sorunlu olduğunu, hem Türkiye'de hem de yurtdışında yapılan sayısız çalışma vurgulamıştır. Özellikle, eğer Osmanlı asayiş mekanizmalarının kökleri araştırılacaksa, sadece Göktürk, Hun veya Selçuklu örneklerine değil; Bizans İmparatorluğu'nun mirasına da odaklanmak şarttır. Bu noktada, açılış konuşmalarında Bülent Ari ve Teyfur Erdoğdu'nun sundukları tarihsel çizgi, sempozyumun protokol konuşmalarından biraz ayrı bir yaklaşıma işaret ediyordu. Başlıklarında "Anadolu" tabirini, "Türk" tabirine tercih eden iki konuşmacı, bu topraklarda Yunan, Roma ve Bizans dönemlerinden kalan izleri de vurgulayarak günümüzde, polis tarihinin daha geniş bir etkileşim çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğine işaret ettiler. Yine de, Türk tarih perspektifinin akademik ve böylesi polis çalışmalarındaki hâkimiyetinin ortadan kalkmasının yakın olmadığı sempozyumda bir kez daha ortaya çıktı.

Bir son not olarak belirtmem gerekirse, tebliğlerin dağılımı sempozyumun Türk polis tarihini Osmanlı polis tarihiyle örtüştürdüğünü çağrıştırıyordu. Yani Türk polis tarihi Osmanlı tarihine indirgenmiş haldeydi. İlk günün sonunda konferansın çağrı metnine bakıp Cumhuriyet döneminin sempozyuma dâhil olup olmadığını bana kontrol ettirecek kadar Cumhuriyet'in "kayboluşu" söz konusuydu. Bir iki tebliğ hariç, Cumhuriyet dönemi polis tarihinden hiç bahsedilmemesini sadece "Cumhuriyet'in tarihi olmaz; Cumhuriyet yaşadığımız dönemdir" gibi bir sebeple açıklamak yetersiz görünüyor. Tarihçi bakışıyla, hemen akla gelen bir faktör, Cumhuriyet dönemi polisiyle ilgili kaynaklara ulaşmanın daha zor olması ihtimali. Cumhuriyet tarihi uzmanları daha iyi bilirler ama Cumhuriyet dönemi için mesleki dergilerin, gazetelerin veya bunlara benzer başka kaynakların araştırma için müsait oldukları hemen akla geliyor. Dolayısıyla kaynak meselesi, sempozyumdaki Osmanlı/Cumhuriyet orantısızlığını açıklamak için ancak çok sınırlı bir biçimde kabul görebilir. Osmanlı vurgusu, sadece organizatörlerin değil, katılımcıların ve kurumsal sponsorların da tercih ettikleri bir durum olarak karşımızda durmaktaydı. Bir iki örnek hariç, Osmanlı'ya bakış son derece olumluydu. Örneğin, o dönem için "asayiş berkemal" cümlesi hâlâ birinci derecede dolaşıma sokulan deyimdi. Ayrıca, Osmanlı'ya karşı geliştirilen nadir eleştirel söylemler, sert açıklamalarla karşı karşıya kaldı. Açılış diyaloglarında Osmanlı dönemi boyunca süren bir *de facto* "örfi idare"den bahseden iki konuşmacı, Osmanlı hakkında böyle olumsuz bir görüşü ifade ettikleri için kapanış oturumunda sert eleştirilere maruz kaldılar. Ama galiba en çok tepki uyandıran tebliğ, II. Meşrutiyet döneminde polis profesyonel kimliğinin inşası çabalarıyla ilgili olan çalışmamdı. Tebliğimde II. Meşrutiyet'in aktörlerinin, II. Abdülhamid dönemine bakışını anlatmak için, II. Meşrutiyet kaynaklarının kullandıkları "istibdad dönemi" veya eski polisle ilgili "hain", "namussuz" veya "hırsız" kelimelerini alıntılamam, II. Abdülhamid dönemine karşı bir saldırı olarak algılandı ve öfkeli tepkilere yol açtı. İlk olarak, sunuşumun içeriğinin, tepki verenler tarafından anlaşılmamasına şaşırmış olsam da, ikinci gün birçok katılımcı tarafından dile getirilen ve ilk günkü tepkili bakış açısını yansıtan açıklamaları dinledikten sonra, aslında esas meselenin söylediklerim veya söylemediklerimin olmadığı, sorunun II. Abdülhamid'e karşı hayranlık ve beğeni ifade etmemiş olmamdan ileri geldiğini anladım. Bölücü güçlere ve çeşitli suçlara karşı başarılı bir mücadele veren, modern ve etkin bir polis kuvveti kuran bir II. Abdülhamid resmini çizenlerin, polis tarihini aşan bir tarih anlayışını benimsedikleri açıktı.

Polis, tarihini neden arar? Bahsettiğim tarih anlayışının, günümüzü de ilgilendiren bir siyasi boyut taşıdığı şüphesiz... Sempozyumda iddia edildiği gibi, kendi tarihiyle buluştuktan sonra polisin daha etkin ve duyarlı olacağından da emin olamayız. "Dışarıdan" gelen tarihçiler o sürece katılmalı mı katılmamalı mı da tartışılabilir. Ama tarihini araştıran polisin, sosyal bilimcilere, kendi tarihi kadar, günümüzdeki polis kurumunun manzara-i umumiyesi hakkında da önemli ipuçları verebileceği sempozyumun başka bir sonucuydu.

DİPNOTLAR

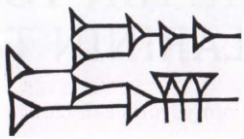
1 Sempozyumun ilk oturumunda gösterilen Halil İnalcık'ın görüntülü mesajı, teknik nedenlerle çok iyi anlaşılamadıysa da, etkinliğin organizatörlerin akademik iddialarını ortaya koymuştur.

Tarih yazı ile başlar.

Kalemin tarihi yazının tarihinden eskidir.



Mağara adamlarının avlanmak için biledikleri taşlar,
mağara duvarlarını süslemek için kalem vazifesi görürdü.



Yazı Anadolu'ya Asurlular tarafından Tunç Devrinde getirilmiştir.
Türk tarihinin ilk yazılı eserleri Göktürk yazıtlarıdır.



Türkiye'de ilk dolmakalemi 1966 yılında Scrikss üretti.

Scrikss

Yazmak Eylemdir!



VAN'DA TOKİ'NİN YOL AÇTIĞI KAZI ALANLARININ TAHRİBATI

Çevre ve Şehircilik Bakanlığı adına TOKİ'nin yürütücüsü olduğu "Afet Riski Altındaki Alanların Dönüştürülmesi Hakkında Kanun" ve bu kanunun 9. maddesi çerçevesinde TOKİ'nin Van'daki faaliyetleri değerlendirildiğinde pek çok sorunla karşılaşılmaktadır. Bu yazıda da yapılaşma sırasında arkeolojik kazı alanlarının tahribatı ve Urartu Müzesi için Tuşpa Sitadeli'nin eteklerinin seçilmesinin doğuracağı problemler açıklanmaya çalışılmıştır.

BÜLENT GENÇ

Çevre ve Şehircilik Bakanlığı adına TOKİ'nin yürütücüsü olduğu 16. 05. 2012 tarih ve 6306 numaralı "Afet Riski Altındaki Alanların Dönüştürülmesi Hakkında Kanun" ve bu kanunun 9. maddesinden "...Turizmi Teşvik Kanunu'nun, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanununun, Kıyı Kanununun, Mera Kanununun, Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkında Kanunun, Toprak Koruma ve Arazi Kullanımı Kanununun, Boğaziçi Kanununun, bu Kanunun uygulanmasını engelleyici hükümleri ve diğer kanunların bu Kanuna aykırı hükümleri uygulanmaz" şeklindeki ifadeye ulaşılmaktadır. Bu kanun arkeoloji bağlamında kısaca değerlendirildiğinde ve aynı kanun çerçevesinde geniş yetkilerle donatılmış TOKİ'nin yarattığı yıkım okunduğunda; inşa projeleri ve yer seçiminden sit alanları ve arkeolojik varlıkların göreceği zarara aşağıda açıklamaya çalıştığımız sorunlara yenilerinin ekleneceği öngörülecektir.

Van ili merkez ilçeye bağlı Kalecik köyünün 1,5 km kadar kuzeyinde yer alan Kalecik Nekropolü ve bu nekropolün çevresinde Şahbağı Tepesi'nin batı yamaçlarında 39x40,50 metrelik bir alan içinde 45x55 metrelik sıralar hâlinde "dikilitaşlar"2 olarak tanımlanan düzenli taş sıraları bulunmaktadır. Bu taş dizilerinin bulunduğu alanın batı ve kuzeybatısında ise yumruk büyüklüğünde taşlarla çevrelenmiş "taş halka" olarak tanımlanan farklı ölçülerde dört adet taş yığınıyla karşılaşmaktayız. Astronomi, bir takvim sistemi veya dinsel törenlerle ilişkili olabileceği şeklinde çeşitli tahminler yürütülmesine rağmen "Dikilitaşlar" ve "Taş Halkaların" dönemi ve işlevi tam olarak anlaşılabilmiş değildir. Yukarıda sözü edilen ve halen yağmalanmakta olan nekropol ve dikilitaşların bulunduğu alanda 2004-2007 yılları arasında kazı çalışmaları yürütülerek daha önceki yıllarda yağmalanan bazı mezarlar üzerinde çalışılmıştır. Urartuların başkenti Tuşpa'yı gören, Sığır Tepesi ve Şahbağı Tepesi arasında kalan bu alan günümüzde yok olmak üzere, hatta daha ciddi tehdit altındadır. Ekim 2011'de Van'da yaşanan depremin ardından sözü edilen alanın yerleşime -alelacele- açılması, yapılaşmanın Kalecik Nekropolü'nün çok yakınlarında olması zaten alanın yok edilmesine kapı açmaktadır. Özellikle nekropolde, taş sıralarından oluşturulan alanda ve belki de kurgan olabilecek taş yığınlarında çok ciddi bir yağma ve definecilik tahribatı gözlemlenmektedir. Sit alanı olarak Kalecik Nekropolü ve çevresi, Altıntepe Nekropolü ve Tuşpa'ya kadar doğal olarak bu alanın tamamen korunması gerekirken, bu bölgenin yapılaşmaya açılması sözü edilen alanın kaybını tetiklemektedir. Ve özellikle TOKİ projesi kapsamında Kalecik Nekropolü çevresinde yürütülen yapılaşmalar bu alanı tamamen ortadan kaldırmaya yönelik ilk adımlar olarak değerlendirilebilir. Keza bu inşaatlarda gündüz sürdürülen çalışmaların olasılıkla gece definecilik kapsamında yine kepçe ve benzeri iş makineleri ile mezarlık ve taş sıralarının



bulunduğu alanda artarak devam ettiği gözlemlenmiştir. TOKİ şemsiyesi altında taş sıralarının önemli bir kısmı ve mezarlar bu makinelerle sökülmekte define sevdası ve hırsı giderek artarken bu haliyle alanın ortadan kalkması sadece zaman meselesidir.

Altıntepe Nekropolü Van'ın kuzeybatısında, göl kıyısındaki İskele Mahallesi'nin doğusunda kabaca Van Kalesi ile Kalecik arasında kalan oldukça geniş bir alanı kaplamaktadır. Yumuşak bir kalker tabana oturan Altıntepe Nekropolü'nde3 ise 1997- 1999 yılları arasında sürdürülen kazı çalışmalarında kaya mezarı, yakma mezar ve basit toprak mezar olmak üzere üç gruba ayrılan 46 adet mezar incelenmiş ancak günümüzde bu mezarlardan geriye sadece definecilerin açtığı çukurlar, tahribat ve yağmanın dışında pek bir şey kalmamıştır. Sit alanı kapsamında korunması gereken bu bölge ve çevresinde yer alan yapılaşmalar giderek bütün mezarlığı tehdit eder hale gelmiştir.

Van Kalesi'nin kuzey yamaçlarında günümüzde Analı Kız olarak bilinen ve II. Sarduri'nin yıllıklarının bulunduğu açık hava kutsal alanı şeklinde tanımlanan bölümün hemen karşısına gelecek şekilde yolun kuzeyinde epeyce geniş bir alanda yürütülen Urartu Müzesi projesi, yer seçiminden tutun da bu müzenin inşa edileceği alanın niteliğine



Kalecik Nekropolü'nde taş sıralarından oluşturulan alanda ve belki de kurgan olabilecek taş yığınlarında çok ciddi bir yağma ve definecilik tahribatı gözlemlenmektedir.

Van Urartu Müzesi projesinden bir görsel.

kadar birçok kuşkuyu gündeme getirmektedir. Bu alanda müze binası için açılan temel çalışmalarında birçok mezarın ve kemiklerin ortadan kaldırıldığını burada çalışan işçilerden de öğrenmiş bulunmaktayız. Kalecik'te sürdürülen "TOKİ" aceleciliğinin "AVM" görünümlü müze binasında da devam ettiği görülürken, temel için açılan bölümde ve kesitlerde bu alandan kaldırılan mezarların bazılarının duvar yapısı, taş sıraları ve çanak-çömlek parçaları görülebilmektedir. Van için bir Urartu Müzesi elbette gerekli ve geç kalınmış bir projedir ancak müze binasının yer seçimi birçok problemi doğurmaktadır. Kalenin hemen kuzeyinde ve Van Kalesi Höyüğü'nün doğusunu oluşturan bu düzlük alanın özellikle Urartu döneminde kullanılmadığını düşünmek oldukça zorlayıcıdır. Urartu Müzesi'nin Van Kalesi'nin dibine yerleştirilmesi ve dahi bu işlemi sürdürürken öncesinde yeterli araştırmanın yapılmamış olmasını da varsayarsak bu alandaki mezar ve benzeri mimari yapıların aceleyle iş makineleri tarafından ortadan kaldırılmış olması çok sorunlu bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Sit alanı, niteliği ve derecelendirilmesi bir tarafta dururken, müze binasının inşa edileceği alanın seçimindeki yanlışlık Van Kalesi ve çevresinin doğal haliyle korunması ve böylece siluetinin bozulmaması için gereken çabayı gösteremediğimizin kanıtıdır. Ayrıca bir Urartu Müzesi açılacaksa onu illa Tuşpa Sitadeli'nin eteklerine mi inşa etmek gerekir?

ORTADOĞU AKADEMİSYENLERİ AKADEMİK ÖZGÜRLÜK ÖDÜLÜ'NÜ TUTUKLU ÖĞRENCİLERLE DAYANIŞMA İNİSİYATİFİ'NE VERDİ

Kuzey Amerika Ortadoğu Araştırmaları Kuruluşu (Middle East Studies Association of North America - MESA), 2012 Akademik Özgürlük Ödülü'nü yüzlerce tutuklu öğrenciye yasal ve diğer konularda destek gayretlerinden dolayı Tutuklu Öğrencilerle Dayanışma İnisiyatifi (TÖDİ)'ne verdi. TÖDİ, Türkiye'de akademik çalışmaları sebebiyle ya da ifade veya örgütlenme özgürlüklerini kullandıkları için tutuklanmış yüzlerce öğrenciye gönüllü olarak yardım sağladı.

MESA, ödülü 18 Kasım Pazar günü Denver, Colorado'da gerçekleşen 46. geleneksel yıllık toplantısındaki ödül töreninde verdi. MESA özellikle tutuklu öğrencilerin durumunu ayrıntılı bir şekilde rapor halinde sunan TÖDİ'nin bu konudaki katkılarına dikkat çekti.

DİPNOTLAR

1 Çavuşoğlu R., Biber H., Başar F . (2009) " 2004-2007 Yılları Van-Kalecik Kazıları," *Kazı Sonuçları Toplantısı* 30(1).

2 Çavuşoğlu, R. and H. Biber (2005). "Van/Kalecik Urartu Gözlem Alanı Ve Nekropolü." *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 120: 17-28.

3 Sevin, V. (2012). *Van Kalesi Urartu Kral Mezarları Ve Altıntepe Halk Mezarlığı*, İstanbul.


Ἀ
ΛΕ
Ἀ
ΛΕ

Zeugma'nın Esin Perileri yüzyıllar sonra yeniden uygarlığın hizmetinde...

Zeugma'nın yeni hazinesi, Muzalar **"Esin Perileri"** Evi, gün yüzüne çıkıyor. Türkiye'nin Bankası olarak bu eşsiz kültürel projeye destek vermekten mutluluk duyuyoruz.

EN BÜYÜK YATIRIMIMIZ GELECEĞE

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Türkiye'nin Bankası

MARKSİZM 2012 (GÜZ) TOPLANTILARI

DSİP (Devrimci Sosyalist İşçi Partisi) tarafından düzenlenen "Marksizm 2012 (Güz) Toplantıları" 8- 11 Kasım tarihleri arasında İstanbul'da, Taksim Hill Otel'de gerçekleşti. 4 gün boyunca devam eden toplantılara Ermeni soykırımından, azınlık haklarına; Kürt sorunundan Arap Baharı'na, kapitalizmin krizinden faşizme karşı mücadeleye pek çok toplantıya önemli konuşmacılar konuk oldu. Toplantının en dikkat çeken konuklarından biri Terry Eagleton'dı. Eagleton 9 Kasım Cuma günü Bülent Somay ile birlikte "Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi" ve aynı gün "Marx Neden Haklıydı" başlıklı iki farklı toplantıya konuşmacı olarak katıldı.



Marksizm 2012 (Güz) Toplantıları'nın açılış oturumunun başlığı "Irkçılığı Yenmek ve Nefret Suçlarını Durdurmak" olarak belirlenmişti. Bu oturum Yasemin İnceoğlu, Rıdvan Akar ve Cengiz Algan'ın katılımıyla gerçekleşti. Takip eden günlerde gerçekleşen toplantılardan bazıları şunlardı: "Barışa Giden Zorlu Yol", "Kürt Sorunu ve Şiddet", "Darbecilere Karşı Mücadelede Son Durum", "Azınlıklar Nasıl Azınlık Oldu", "Kadına Sistematik Şiddet Aracı Olarak Devlet", "Yunanistan'da Kriz ve Antikapitalist Direniş", "Kriz Türkiye'yi Vuracak mı?", "Naziler, Altın Şafak, Ülkücüler: Faşizme Karşı Mücadele", "Bilim, Sağduyu ve Din", "Arap Baharı'nın Son Halkası: Suriye" ...

Etkinlik kapsamında ayrıca "Devrimler" başlığı altında "1871 Paris Komünü", "1905-1917 Rus Devrimleri", "1918-1923 Alman Devrimi", "1936 İspanya İç Savaşı" ve "Çin Devrimi" başlıklarıyla farklı günlerde 5 atölye gerçekleşti. Toplantılar arasında dikkat çeken forumlar ise Ferhat Kentel'in moderatörlüğünde Cengiz Aktar, Ragıp Zarakolu katılımıyla gerçekleşen "1915'ten 2015'e Soykırımla Yüzleşme" ve Kuban Kural, A. Kadir Polat, Alper Kahraman, Kelemet Çiğdem Türk'ün katılımıyla gerçekleşen "Arap Baharı ve Ulus-Kimliğinin Gölgesinde Bir Başka Hafıza: Çerkesler" oldu.

Özetle bu toplantılarda Ermeni soykırımından, azınlık haklarına; Troçkizmden Stalinizme; Kürt hareketinin mücadelesinden kadına yönelik devlet şiddetine; Kürt sorunundan Arap Baharı'na, kapitalizmin krizi ve krizin nedenlerinden faşizme karşı mücadeleye birçok konu tartışıldı. Tahrir'den, Yunanistan'dan, İspanya'dan gelen konuşmacıların tanıklıkları ve mücadele deneyimleri paylaşıldı. Bunların yanı sıra Marksist Edebiyat kuramlarından bilimkurgu sinemasına uzanan çok çeşitli başlıklarda konuşmalar yapıldı.

MARKSİZM TOPLANTILARININ KONUKLARINDAN BİRİ DE TERRY EAGLETON'DI

"Marksizm 2012 (Güz) Toplantıları" kapsamında İstanbul'a gelen Marksist edebiyat kuramı çalışmalarıyla tanınan akademisyen ve yazar Terry Eagleton da bu toplantıların "Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi" ve "Marx Neden Haklıydı" oturumlarına konuşmacı olarak katıldı. İlk konuşmasında devlet, ulus ve kültür gibi kavramların neden "din"in yerine geçemediğini sorgulayan Eagleton bunlar arasında "kültür"ün, "din" olgusunun yerine geçebilecek tek kavram olduğunu ifade etti. Bu görüşünü kültürün hem ruhani hem de dünyevi boyuta sahip olmasıyla açıkladı. Ancak böyle bir geçişi engelleyecek biçimde kültürün bölünmüşlüğüne de dikkat çekti. *Marx Neden Haklıydı?* kitabıyla aynı adı taşıyan toplantıda, Eagleton, Marksizmin dünyayı açıklama yeteneğini, değişen dünya koşulları içinde nasıl sürdürebildiğini örneklerle açıkladı. Marksizme yönelik en temel itirazları özetleyip onlara geliştirdiği yanıtları paylaştı ve sosyalist demokrasi kavramını değerlendirdi. Sosyalist demokrasinin totolojik bir kavram olduğunu, aslında sosyalizmin demokrasiyi de içeriyor olması gerektiğini hatırlattı. Toplantıların ardından Eagleton okurlarla buluştu ve kitaplarını imzaladı.



EDHEM ELDEM ALMAN ARKEOLOJİ ENSTİTÜSÜ'NÜN KONUĞUYDU: "BANKALAR CADDESİ, 1850- 1920: EKONOMİK DÖNÜŞÜMÜN KENTSEL VE MİMARİ YANSIMALARI"

Edhem Eldem, 1 Kasım 2012'de Gümüşsuyu'ndaki Alman Arkeoloji Enstitüsü'nde (Deutsches Archäologisches Institut) 2000 yılında Osmanlı Bankası Müzesi'nde gerçekleşen sergi ve sergiye eşlik eden yayını konu eden bir söyleşi gerçekleştirdi.

Edhem Eldem'in sunuşu Galata'daki Voyvoda Caddesi'nin Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde modernleşmenin ve ekonomik gelişmenin merkezi olarak tarif edilen Bankalar Caddesi'ne dönüşmesi sürecine odaklanıyordu. Projenin asıl amacı genellikle yapıldığı gibi 19. yüzyıldaki İstanbul modernleşmesinin makro analizine başvurmak yerine kentsel alanların mikro düzeyde incelenmesiyle belirli bir kentsel çevrenin dönüşümünün detaylı bir şekilde izinin sürülmesinin olanaklılığını değerlendirmekti. Bahsedilen proje, Türkiye'de kapitalist ilişkilerin ve özellikle bir finansal kesimin oluşmasının somut bir mekânda incelenmesini sağlamıştır.

Ermenilerin ve Doğu Hıristiyanlarının Sorunları Çerçevesinde

Osmanlı Papalık İlişkileri

AHMET TÜRKAN



Bu çalışma, Osmanlı Hristiyanlarının özellikle de Katolik Ermenilerin sorunları çerçevesinde Osmanlı-Papalık ilişkilerini birincil kaynaklara dayanarak gün yüzüne çıkarmayı amaçlamaktadır.

Osmanlı-Papalık ilişkilerinin uzun bir geçmişi vardır. 19. yüzyılda zirveye çıkan bu süreç kimi zaman olumlu kimi zaman ise olumsuz bir seyir izlemiştir.

Papalığın Osmanlı topraklarında yaşayan Hristiyanların kilise yapısına müdahalesi hem cemaat içinde tartışmalara neden olmuş hem de Osmanlı-Papalık ilişkilerini gerginleştirmiştir.

Ayrıca eser yabancı bir gücün Osmanlı vatandaşına müdahalesinin ne şekilde yıkımlara yol açtığını ortaya koyması açısından günümüz için de önemli ipuçlarını barındırmaktadır. Özellikle günümüzdeki azınlıklarla alakalı yapılacak düzenlemelerde geçmişteki olumlu ya da olumsuz örneklerin gözden geçirilmesi çalışmalara büyük kolaylık sağlayacaktır.

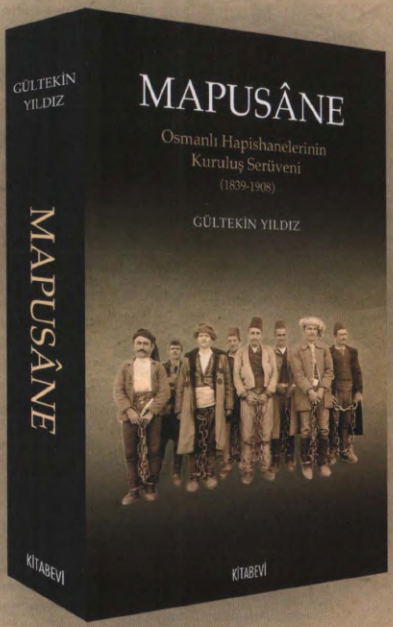
Çift yönlü olarak ele aldığımız Osmanlı-Papalık ilişkileriyle ilgili bu eserin birçok soruya cevap olabileceğini ve bir dönemin bilinmeyen yönlerini aydınlatacağını ümit ediyoruz.

391 Sh., ISBN 978- 605-5397-63-0

MAPUSÂNE

Osmanlı Hapishanelerinin Kuruluş Serüveni (1839-1908)

GÜLTEKİN YILDIZ



Günümüz insanı için hapis cezası ve bu cezanın infaz edildiği hapishane, sanki çok eski çağlardan beri hep varolagelmiş "tarihsiz" bir kurumdur. Oysa sadece ikibuçuk asır geriye gidildiğinde, dünyanın hiçbir yerinde bugünkü manada bir hapishaneye rastlanmaz.

Tanzimat ile başlayan idari yeniden yapılanma ve bürokratik merkeziyetçilik politikalarının bir ürünü de hapishaneydi. Ülke içindeki cezalandırma pratiklerini tektipleştirmek ve standartlaştırmak isteyen Osmanlı idarecileri için hapishane, hem daha insani bir ceza aracı hem de Avrupa kaynaklı dış baskılara karşı kullanılabilecek önemli bir "medeniyet sembolü" idi. Osmanlı Devleti'nin "yeni imajı"na uymadığı düşünülen kadim zindanlar ve mahbesler bir bir kapatılırken, bunların yerini eldeki kıt kaynaklarla yapılmaya çalışılan irili ufaklı hapishaneler almaktaydı. Ancak Anglo-Amerikan Püritanizminin bir icadı olarak doğan modern hapishane kurumu, dünyanın hemen her yerinde olduğu gibi Osmanlı coğrafyasında da, yarım yüzyıl içinde büyük bir hayal kırıklığına dönüştü.

530 Sh., ISBN 978- 605-5397-64-7

KİTABEVİ
Çatalçeşme Sokak No:46/A Cağaloğlu - İst.
Tel : (0212) 511 21 43 - 512 43 28 Fax: (0212) 513 77 26
e-mail:kitabevivaris@gmail.com www.kitabevi.com.tr

PERŞEMBE KONUŞMALARI'NDA

"OSMANLI DÖNEMİ'NDEN GÜNÜMÜZE OSMANLI NOSTALJİSİ: GÖRSEL KÜLTÜR VE TARİHİN TAHAYYÜLÜ"

Tarih Vakfı tarafından düzenlenen Perşembe Konuşmaları kapsamında 22 Kasım tarihinde Aynalıgeçit'te gerçekleşen söyleşide Ahmet Ersoy, "Osmanlı Dönemi'nden Günümüze Osmanlı Nostaljisi: Görsel Kültür ve Tarihin Tahayyülü" konusunu ele alarak bu dönem yapılan toplantılarla yürütülen kamusal tarih tartışmasına önemli bir katkı sundu. Ersoy, konuşması kapsamında modern tarih algısının geç Osmanlı döneminde ortaya çıkışı ve bu dönemden itibaren geçmişle kurulan yeni ilişki türleri ve temsil şekillerinin üzerinde durdu.

CANSU KILINÇARSLAN

Ahmet Ersoy konuşmasına Croche'nin sözünü hatırlatarak başladı: "Tarihçi hangi dönemle ilgileniyor olursa olsun yapılan tarih, çağdaş tarihtir." Kendisinin de bu tür bir eleştirel bilinçle malzemesine yaklaştığını, içinde bulunulan dönemin beklentileri, yönelimleri ve kaygılarıyla tarihsel malzemenin şekillendiğini akılda tutmanın önemli olduğunu söyledi. Öte yandan bunu göz önünde bulundurunca tarihçinin ürettiği bilgi ve yorumların ancak kamusal bir tartışmanın malzemesi olduğunda önemli ve değerli hâle geldiğini düşündüğünü ifade etti. Böyle bir girişin ardından tarih alanına başka disiplinleri ve güncel- politik meseleleri de davet eden geçmişten günümüze taşınmış bir imajı göstererek konuşmasına devam etti.

Ersoy'un sunduğu imaj Taksim'deki Topçu Kışlası'nın anıtsal girişiydi. Kışlanın mimari tarihinden kısaca bahsettikten sonra bu imajın Taksim Gezi Parkı'nda tekrar canlandırılmasına ilişkin düşüncelerini ifade etti. Kışlanın yeniden inşa edilmesi projelendirilirken de görüldüğü üzere 'otantik' ve 'yerel' tanımları küresel tüketim normları etrafında anlam kazanmaktadır. Toplantıda bu tür dönüşümleri analiz ederken sorunun bu bina bize ne ifade ediyor, nasıl anlamlandırılmalı şeklinde sorulması gerektiğine vurgu yapıldı. Dolayısıyla kışlanın inşa edildiği dönemde bu sorulara verilebilecek yanıtlar da sorgulandı. Ersoy'a göre dönemin mimari tarzı, Tanzimat'ın yeni ve cemaatler üstü kimlik fikrinin bizzat üretildiği ve tecelli ettiği bir alan olarak görülebilir. Bu anlamda Avrupa unsurları barındıran, Osmanlı tasarım protokolleri açısından bakıldığında da geleneksel olanla ilişkisini koparmayan estetik yönelimlerin olduğu 'kozmopolit Osmanlı' kimliğini yansıtan bir dönem.

Dönemin özelliklerini değerlendirirken Osmanlı döneminde "nostalji"nin nasıl keşfedildiği sorusu da gündeme geldi. 19. yüzyılda Osmanlı'da ortaya çıkan modern tarih algısının, tarih disiplininin ötesinde çok geniş bir alanı temsil ettiği ve tarihi sahnelerin farklı şekillerde kurgulanmasıyla da sonuçlanan bu durumun tarihi bir 'iştah nesnesi' hâline getirdiği değerlendirmesi yapıldı. Ahmet Ersoy, o dönem Arif Paşa'nın yeniçeri objelerini toplayarak sergilediği "Yeniçeri Kıyafethanesi"nden, aynı konseptte "Elbise-i Osmaniye" gibi yayınlardan ve çeşitli restorasyon çalışmalarından bahsetti. Bu tür örnekleri anlamlandırırken Tanzimat'la gelen 'yeni bir çağ' vurgusunun psikolojik etkilerinin de olgular kadar önemli olduğunu hatırlattı. Tanzimat döneminden itibaren ortaya çıkan hızlı siyasal ve kültürel değişimler ile Osmanlı toplumunun kendini geçmişten ve onun devamlılıklarından hiçbir zaman olmadığı kadar kopuk hissetmeye başladığına dikat çekti. Bu ruh hâlinde; tüm belirsizlikler ve hayal kırıklıkları içinde 'geçmiş'in bir kaçış noktası olarak belirdiğini vurguladı. Yaşananları geçmişten ayrılma/atılma ve bir çeşit zamansal yırtılma olarak ifade ederken sürecin insanlara 'geçmişin ötekiliği'ni fark ettirdiğine de dikkat çekti. Örnekleri verilen müze, tarihsel roman, tiyatro, resim, sergi ve akademik tarih yazımı gibi modern temsil şekillerinin de bu 'yırtılma'nın tedavisi amacıyla devreye girdiğini ifade etti.

Osmanlı'da 'nostalji'nin keşfini de modern algılarla çeşnilenmiş bir kopuş hissi içinde geçmişle tekrar köprüler kurma çabası olarak değerlendirdi. 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda bahsedilen yırtılma hissinin tamiri için ortaya çıkan yeni temsil formlarında otantikliğin arandığını; yani köklü medeniyet söylemi, kültürel olarak farklılıkların ön plana çıkarılması vurgulanması üzerinden yerellik ve köklülük tariflerinin yeniden yapıldığı bir arayış dönemi yaşandığını ifade etti. Bu arayışa cevaben Osmanlıların oryantalist geleneği nasıl kendi yararlarına kullandıkları da konuşmanın soru-cevap kısmında en çok dikkat çekilen bölümüydü. Ersoy, oryantalizmin kutupsallığının, kati farklılıkları cisimleştirmesi sebebiyle Osmanlı'da Batı'yla



20. yy başındaki bir kartpostalda Topçu Kışlası.

uyumlu ve ilişkide olan ama aynı zamanda geçmişle devamlılığını, farklılığını ve köklülüğünü hissetmeye imkân verdiğini söyledi. Bu bağlamda Osman Hamdi tarafından kurgulanan tarihi sahneleri ve yarattığı üstünlük hissini hatırlattı. Ayrıca Osmanlı'da 'altın çağ' fikrinin kurgulanması, Osmanlı çok kültürlülük ve İslam geleneğine sahip çıkma isteğini de oryantalist geleneğin Osmanlı'daki tezahürleri olarak sunuldu.

Modern Osmanlı toplumunun geçmişini ve kültürünü nasıl yeniden canlandırmaya çalıştığını inceledikten sonra Ahmet Ersoy güncel durumu değerlendirmek üzere tekrar ilk gösterdiği Taksim Topçu Kışlası imajına dikkat çekti. Ersoy'a göre 19. yüzyıl nostaljisi bugün hâlâ hâkim; yani hâlâ geçmişi kaybetmiş hissiyle tarihe bakılıyor. Bugün globalleşme ve köksüzleşme tehdidi etrafında yücelтilen bütün yerelliklerin, bir kopuş hissini sağaltma işlevi olduğundan bahsetti. Duygusal ve psikolojik olarak bir altın çağa yapılan atıfla bir devamlılık arayışının bugün hâlâ hâkim olduğuna dikkat çekti. Bunun bir örneği olarak Ataşehir'deki Mimar Sinan Camii'nin mimarının "...Mimar Sinan'ın Selimiye'den sonra o çapta abidevi bir eser daha yapmaya ömrü vefa etseydi, kesinlikle olgunlaştırmak için ısrarla üzerinde durduğu, bizim kullandığımız bu plan tipini tatbik ederdi." Şeklindeki sözlerine dikkat çekerek devamlılık arayışını örneklendirdi. Bu açıklamada "yapının kültürümüzün gelenek zincirine orijinal yeni bir halka ilave ettiği" ifadesiyle de karşılaşılmaktadır.

Ahmet Ersoy konuşmasını günümüzde kamusal alanda Osmanlı algısının tezahürü ve 'yeni-Osmanlı' estetiğinin modernleşme, muhafazakârlık, egzotizm ve popülizm ile ilişkileri tartışmasıyla sonlandırdı. Bu tartışma sırasında konuşmasının en başında Ahmet Ersoy'un tarihin ancak ve ancak kamusal bir tartışmanın malzemesi olduğunda değerli olduğu konusundaki çağrısı karşılığını buldu, oldukça verimli bir tartışma ortamı oluştu.

PERŞEMBE KONUŞMALARI

EDHEM ELDEM İLE ARKEOLOJİ VE OSMAN HAMDİ ÜZERİNE

BERKAY KÜÇÜKBAŞLAR

Tarih Vakfı'nın Şubat ayından bu yana gerçekleştirdiği seminerler dizisi Perşembe Konuşmaları'nın geçtiğimiz ayki konuklarından biri Edhem Eldem'di. Eldem, uzunca bir süredir üzerinde çalıştığı Osmanlı arkeoloji tarihine ilişkin bulgularını ve düşüncelerini dinleyicilerle paylaştı, bu tarihten yola çıkarak bugüne dair bir bağlantı kurmayı da ikincil olarak amaçladığını belirtti. İlk olarak, kronolojik bir bakışla arkeoloji disiplininin evrensel düzeyde ne zaman ve ne tür gündemlerle ortaya çıktığını ve geliştiğini anlatan Eldem, bu disiplinin ve buna paralel olarak müzeciliğin Osmanlı'ya nasıl sirayet ettiğini önce genel olarak, daha sonra da Osman Hamdi Bey özelinde ele aldı.

Arkeolojinin 18. yüzyılda ortaya çıkışının altındaki temel çabanın antik Yunan'ı yüceltmek ve Yunan ulusuna ait kalıntıları korumak olduğunu belirten Eldem'e göre bu ivme, çokça objelerin satın alınması ve bağlamından koparılarak biriktirilmesi şeklinde yapılan bir tür koleksiyonculuktur, buna arkeoloji demek yanlış olur. Bu dönemde objelere yerli halkın zarar verdiği veya en azından ilgisiz ve cahilce yaklaştığı fikrinin bu camiada çok yaygın olduğunu ifade eden Eldem bu bakışın da bir tür meşruiyet arayışından ileri geldiğini öne sürdü. Ancak bu dönemde, her şeye rağmen Avrupa'da da bu tür görüşlere karşı çıkışların bulunduğunu belirten Eldem, bu anlamda monolitik bir yapıdan söz edilemeyeceğini vurguladı.

Osmanlı'nın bu dönemde ülke içinde bulunan bazı objelerin sökülerek Avrupa'ya götürülmesi konusundaki tutumunun ise genellikle ilgisiz olduğunu belirten Eldem, bu objelerin bazen bir tür diplomasi malzemesi olarak dahi kullanıldığını ekledi. Osmanlı'nın arkeoloji dünyasına girişinin 1820'lerdeki Yunan kurtuluş savaşı esnasında yaşanılan anlaşmazlıklar üzerine cereyan eden bir koruma refleksiyle ortaya çıktığını ifade eden Eldem, asıl gerçekçi girişimlerin 1840'larda Avrupalılar tarafından Osmanlı topraklarında bulunan bazı eserlerin akıbeti tartışmaları sırasında gerçekleştiğini ve ilk müzenin de bu ortamda, 1846'da Aya İrini'nin atriumunda kurulmuş olduğunu belirtti. Daha sonraki gelişmenin ise 1860'ların sonunda Efes Harabeleri'nin İngilizler tarafından götürülmesine karşı bir hareket olarak yayımlanan bir nizamname olduğunu aktaran Eldem, 1869 tarihli bu nizamname ile Osmanlı'da ilk defa bir arkeoloji sistemi kurulması yönündeki çalışmaların başlamış olduğunu öne sürdü.

Eldem, bundan sonraki süreçte müzenin Çinili Köşk'e naklinin ve Osman Hamdi Bey başkanlığında 1882 yılında yapılan katalog çalışmasının, Osmanlı arkeoloji tarihinde önemli mihenk taşları olduğunu vurguladı ve konuşmasını Osman Hamdi Bey ve onun icraatları çevresinde sürdürdü. 1880'lerin sonunda Osman Hamdi'nin yeniden kaleme aldığı nizamnamenin 50 yıl süreyle değiştirilmeden kullanıldığını vurgulayan Eldem, Osman Hamdi'nin ileri görüşlülüğünün yanı sıra dikkatli incelenmesi gereken başka yönlerinin de olduğunu ekledi. Örneğin Osman Hamdi'nin, II. Abdülhamid döneminde yeri değiştirilmeyen tek devlet görevlisi olmasının manidar olduğunu belirten Eldem'e göre, Abdülhamid ile Osman Hamdi arasında başka bazı benzerlikler de kurulabilir: Örneğin tıpkı Abdülhamid'in politik alanda kurduğu casusluk ağına benzer bir ağa Osman Hamdi de arkeoloji alanında sahipti ve bu sayede her türlü bulgudan ilk onun haberi oluyordu. Nemrut Dağı buluntularının da aslında Almanlar tarafından bulunduğunu, Osman Hamdi'nin daha sonra bunları kendine mâl ettiğini belirten Eldem, Osman Hamdi'nin karakter analizi yapılırken tüm bunların göz önünde tutulması gerektiğini ifade etti.

1908 sonrası başa geçen Jön Türk iktidarının Osman Hamdi'ye ve onun müzesine yaklaşımının farklılaştığını belirten Eldem, bu dönemde arkeoloji alanını Türkleştirme çabasının önemli olduğunu vurguladı. Bu çabanın en somut örneklerinden biri olarak, Osman Hamdi Bey öldükten sonra kardeşi Halil Edhem tarafından yaptırılan, Selçuklu esintileri taşıyan ve Osman Hamdi'nin estetik dünyasına tamamıyla zıt düşecek olan mezarlığını göstererek sözlerine son verdi.



Osman Hamdi arkeoloji alanında Abdülhamid'in politik alanda kurduğu casusluk ağına benzer bir ağa sahipti.

PERŞEMBE KONUŞMALARI

PERŞEMBE KONUŞMALARI-6

"Arkeolojinin Çağdaş Düşünce Sistemi İçindeki Yeri Ve Siyasi Bir Araç Olarak Arkeoloji"
Konuşmacı: Mehmet Özdoğan, (İstanbul Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü, Prehistorya Anabilim Dalı)
13 Aralık 2012

Arkeoloji geçmiş dönemleri, ortaya çıkardığı kalıntılarla somut verilere dayanarak tanımlayan bir bilim dalıdır. Bunu yaparken geçmişe sorular yöneltir ve bu soruları somut kanıtlarla yanıtlamaya çalışır. Geçmiş, günümüz kadar renklidir, çeşitlilik içerir; dolayısıyla alınacak yanıt da sorulan soruya göre değişir. Diğer bütün sosyal bilim alanlarında olduğu gibi arkeoloğun da sorduğu sorular, çağının düşünce sisteminin yansımalarıdır. Ancak geçmiş yaşanmıştır, bitmiştir ve değiştirilemez; yalnızca sorduğumuz soruya göre tanımladığımız tablo değişir. Bu nedenle arkeoloji bir zaman laboratuvarı gibidir; günümüzde geliştirilen her türlü görüş ve kuramın geçmişe taşınması için de bir araç olarak kullanılmaktadır.

Geçmiş, çok uzun kendi içinde sebep sonuç ilişkileri olan bir zaman dilimini kapsar; bunu bastırıp tek düzeye indirdiğiniz zaman, içinde kanıtlanmak istenen her türlü görüşü destekleyecek malzeme seçilerek toplanabilir. Bu nedenle dünyanın her yerinde arkeoloji, ulus bilinci, etnik ya da dinsel kimlik, bir kültürün ya da bölgenin sahiplenilmesi gibi konularda araç olarak kullanılmıştır.

Ülkemize arkeoloji, Batılılaşma süreci içinde ithal bir kavram olarak gelmiştir. Batılılaşmanın bir göstergesi olarak alındığından, politik bir araç olarak kullanılabilirliği uzun süre gündeme gelmemiş ve bu nedenle yakın zamanlara kadar Türk-İslam dönemi arkeoloji kapsamı dışında bırakılmıştır. Dolayısıyla Türkiye'de arkeolojinin politik araç olarak kullanımında, dünyanın diğer yerlerindeki ulus, etnik ya da dini kimlik yerine toprağa bağlı "Anatolizm" kavramının ön plana çıktığı söylenebilir. Her ne kadar etnik ya da dinsel kaygılara yönelik söylemler her zaman gündeme gelmişse de, arkeolojinin düşünsel temelleri tam olarak anlaşılmadığından bunlar daha çok tarih bilimi ve hatta söylenceler düzeyinde kalmıştır. Bu bağlamda Türk arkeolojisinin, Türkiye'nin de farkında olmadığı, dünyadaki diğer ulusal arkeolojilerden farklı bir yapılanması olduğu açıktır. Konuşmada arkeolojinin politik olarak kullanımı ve Türk arkeolojisinin bu bağlamdaki yeri üzerinde durulacaktır.

PERŞEMBE KONUŞMALARI-7

"Günümüz Lise Kitaplarında Bizans'ın Temsili: "Öteki"nin inşası"
Konuşmacı: Koray Durak (Boğaziçi Üniversitesi, Tarih Bölümü)
27Aralık 2012

Türkiye'de Bizans tarihi ile ilgili popüler algının oluşmasına ve sürdürülmesine katkısı bulunan ana araçlardan biri ilk- ve ortaöğretim kurumlarındaki ders müfredatıdır. Özellikle lise düzeyindeki tarih dersi kitaplarında Bizans dünyasının nasıl sunulduğuna dair bir analiz, Türkiye'de hakim ideolojinin tarihsel perspektifte kendini ve "öteki"ni nasıl tanımladığının ayrıntılı bir dökümünü verir. Özellikle 1980 darbesi sonrasındaki son 30 yıllık süreçte lise kitaplarında Bizans tarihine ayrılan sayfa sayısı gittikçe azalmış, ve dışlama, saptırma, belli yerlere aşırı vurgu yapma ve yok sayma gibi yöntemlerle Bizans tarihi önemsiz ve olumsuz bir açıdan sunulmuştur.

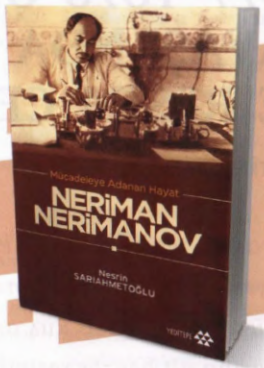
bkz.
İstanbul hakkında
10.000 madde için bakınız...
TARİH VAKFI
www.tarihvakfi.org.tr
T (0212) 227 37 33-(0212) 227 37 34 F (0212) 227 37 32
İSTANBUL ANSİKLOPEDİSİ
İSTANBUL VE TARİHİ ÜZERİNE YÜZLERCE MADDE, YORUM VE BİLGİ İLE DOLU
8 CİLTLİK BİR KAYNAK

Yeniler...

YEDİTEPE



SÖR SİYONİST
"İNGİLTERE'DEN FİLİSTİN'E TOPRAK KAVGASI"
ÇİĞDEM BAYRAKTAR ÖR



MÜCADELEYE ADANAN HAYAT
NERİMAN NERİMANOV
NESRİN SARIAHMETOĞLU

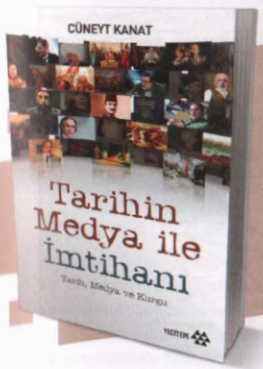


KIYAMET ALÂMETİ TÜRKLER
LEYLA COŞAN



HİLÂLİN GÖLGESİ
RÖNESANS'DA TÜRK İMAJI (1453-1517)
ROBERT SCHOEBEL
ÇEVİREN: EŞREF BENGİ ÖZBİLEN

YAKINDA!



TARİHİN MEDYA İLE İMTİHANI
TARİH, MEDYA VE KURGU
CÜNEYT KANAT



DOĞU'NUN KALBİNE SEYAHAT
ÇİN VE HİND ÜLKELERİ HATIRALARI VE İLAVELERİ
SÜLEYMAN EL-TÂCİR
ÇEVİREN: RAMAZAN ŞEŞEN

Online Sipariş İçin:
kitapadresi.com
internetteki kitap adresiniz

/yeditepekitap

YEDİTEPE YAYINEVİ

İMPARATORLUĞUN MİSİLLEMESİ

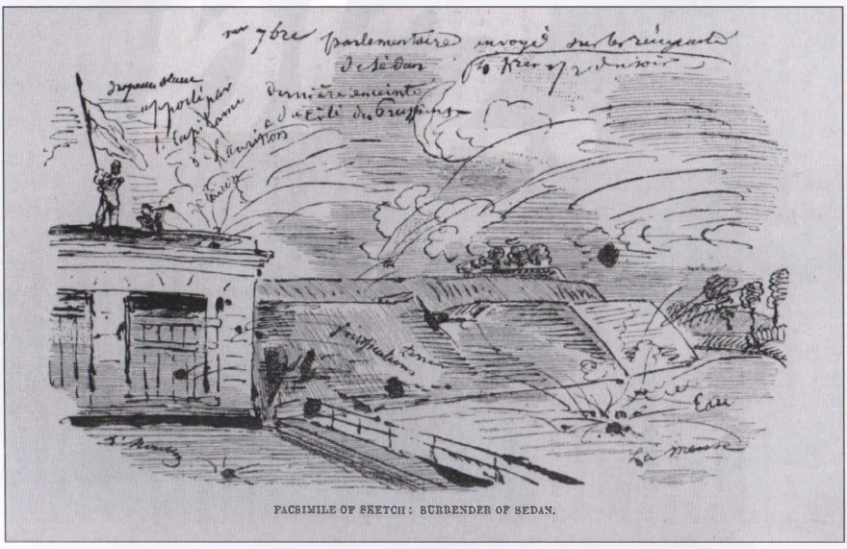
1877-1878 OSMANLI-RUS SAVAŞI'NDA RESİM SAVAŞLARI VE RESİM CEPHELERİ

MARTİNA BALEVA

Osmanlı-Rus Savaşı'nı tetikleyen her şeyden önce Batı basınında yer alan çok sayıda tasvir sayesinde 19. yüzyılın en önemli medya olaylarından biri hâline gelen 1876 yılındaki "Türk Vahşeti" idi. Rus askerlerinin Müslüman sivillere yönelik bir yıl sonraki katliamlarına ait benzer resimler şimdiye dek bilinmiyordu. Kısa süre önce keşfedilen 1877 "Rus Vahşeti" fotoğraf serisi Doğu Krizi'nin medya tarihine yeni bir ışık tuttuğu gibi, Hıristiyan-Ortodoks İmparatorluğu'yla İslam İmparatorluğu arasındaki savaşın resim cephesine de taşındığını ortaya koyuyor.

ÇEVİRİ: SERTAN BATUR - EMİNE DANACI

Savaş öteden beri görsel temsilin en seçkin konularından biridir. Resimli kitle basınının doğumu ve bu basın tarafından "gözlenen" (bu nedenle ilk medya savaşı olarak tanınan) Kırım Savaşı ile resimler giderek başka silahlarla eş değerde silahlara dönüştüler. Böylece bu resim türünün gelişiminde kesin bir dönüm noktasına gelindi: Savaşın görsel olarak sunuluşu artık sadece olanları göstermeye ve temsil etme işlevini yerine getirmekle kalmıyor, dahası savaşın bir aracına dönüşüyordu. En geç 19. yüzyılın ortasından itibaren savaşlar sadece muharebe alanında değil, resim cephesinde de sürdürüldü.[1] Osmanlı-Rus Savaşları (1877-1878) sırasında alevlenen "resim savaşları" örneği, hem dijital öncesi çağlarda görsel "savaş idaresinin" etkili aktörlerini,



Resim 1: [Jules Pelcoq?] 1870-1871 Alman-Fransız Savaşlarının harp sahasının bir eskizinin tıpkıbasımı.

taktiklerini ve stratejilerini göstermek, hem de Hıristiyan-Ortodoks Rusya ile Osmanlıların İslam İmparatorluğu arasındaki resim cephesinin büklümlü alışveriş hareketleri ve iletişim kanalları hakkında genel çıkarsamalar yapabilmek için özellikle uygundur. Günümüz Bulgaristanı'ndan geçen cephe hattının bir tarafında resimli Rus haftalık gazetesi *Vsemirnaja Illjustracija*'nın görsel "muhabirliği"ne, diğer tarafında ise Osmanlı hükümetinin fotoğraflı "vahşet belgeleri"ne daha dikkatli bir bakış, görsel aktarım süreçlerinin mekanizmalarına ve kültürel olarak birbirlerine zıt oldukları iddia edilen ve savaş halinde bulunan tarafların ortak ikonografik dağarcıklarına ışık tutar.

MEDYA TARİHİNE İLİŞKİN ÖNKOŞULLAR

Resimdeki bu dönüm noktasının önkoşulları 19. yüzyılın ilk yarısında kitle iletişim araçlarının doğuşuyla yaratıldı. Bunlar, "kamusallık", "kamuoyu" ya da "dünya kamuoyu" gibi kavramlarla ele alınan ve ilk andan itibaren politik dünya olaylarının en önemli unsurlarından biri sayılması gereken, yeni bir toplumsal fenomenin şekillenmesini sağladı.[2] "18. yüzyılda başlayan kamusallığın merkezi bir meşruluştırma merciine ('dördüncü' kuvvete) yapısal dönüşümü ve [...] telekomünikasyon araçlarının geçirdiği devrim, Batılı kitle iletişim araçlarını [...] dünyanın geniş kısmında bölgesel ve yerel iktidar ilişkilerinin doğrudan parçası haline getirdi"[3]. Osmanlı İmparatorluğu ve Rusya arasındaki uzun 19. yy boyunca devam eden uzun süreli çatışmada da olduğu gibi.

Resmin silaha evrilmesinin bir diğer önkoşulu tamamıyla teknik bir doğaya sahipti. Resim ve yazının bir arada, yüksek sayıda ve düşük maliyetle basılmasının mümkün hale gelişi yeni bir şeyi daha ortaya çıkarttı: Resimli kitle basını. Resimli kitle basınının durdurulamaz yükselişi teknik yeniliklerle, özellikle rotatif baskı ve 20. yüzyılın başlarına kadar basılı resme özgül karakterini verecek önemli bir baskı tekniği olan ağaç oymabaskı sayesinde mümkün olmuştu. O zamana kadar çok pahalı bir süreç olan resim ve yazının bir arada basılması süreci ağaç oymabaskı tekniğinin mükemmelleştirilmesiyle sadece ucuzlamadı, aynı zamanda resim üreticilerine yüksek kalitede resimleri titiz bir kesinlikle ve cazip bir ayrıntı zenginliği ile yüksek sayıda üretme olanağını da sundu.

İlk resimli haftalık gazete 1842 yılında Büyük Britanya'da *The Illustrated London News* adı altında kuruldu. Kısa süre sonra bunu taklitleri takip etti: Fransa'da *L'Illustration* ve Almanya'da, yayınevi merkezinin bulunduğu yerden dolayı *Leipziger Illustrirte Zeitung* olarak da bilinen, *Illustrirte Zeitung*. Resimli haftalık basın Avrupa'dan başlayan dünya çapındaki zafer yürüyüşünün ilk adımını 1850'li yıllarda attı. Aynı dönemde başlayan (1853 ve 1856 yılları arasında esas olarak Rusya ve Osmanlı İmparatorluğu arasında gerçekleşen) Kırım Savaşı'nın tarihe ilk medya savaşı olarak geçmesi bir tesadüf değildir.[4]

Görsel haberciliğin bugüne kadar geçerliliğini büyük ölçüde korumuş olan profesyonel yapıları daha Kırım Savaşı zamanında oluşturuldu. Böylelikle görgü tanığı resimler biçiminde sürekli olarak güncel haber sağlama iddiası taşıyan resim haberciliği, "özel sanatçılar" olarak kendi çevrelerindeki olayları yerinde, çizili olarak kaydedip dergisine yollayan bir resim muhabirleri sisteminin kuruluşunu gerektirdi. Yayın yerindeyse resimli gazeteler, resim redaktörleri, ressamlar ve ağaç oyma ustalarından oluşan ve ayrıntılı iş bölümleri sayesinde hızlı ve etkili resim üretimi ve basımı gerçekleştiren sanatsal bir kadroyu görevlendirdiler. Burada endüstriyel resim üretiminin ayrıntılarına değinilmeyecek[5], fakat basın resimlerinin, daha doğrusu gazeteciliğe özgü savaş resimlerinin analizi için yöntemsel olarak önemli tutamak noktalarını içinde barındırdığından, güncel resimli haberciliğin kurucu özelliklerinden en azından birini biraz ayrıntılı biçimde ortaya koymak gerekiyor. Diğer taraftan bu özelliğin medya tarihindeki yerinin belirlenmesi, aktörlerin teşhis edilmesini ve resim gazeteciliği pratiğinin karmaşık örgüsü içindeki işlevlerinin daha doğru olarak saptanmasını sağlayacaktır. Bu da görsel "savaş idaresinin" mekanizmaları ve pratikleri hakkında bilgi vermeyi olanaklı kılacaktır.

NESNELLEŞTİRİCİ RESİMLER

Resimli basının geçmişte olduğu gibi bugün de en önemli özelliği, yayınladığı resimlerin görgü tanıkları tarafından onaylanmış olan nesnelliğidir. Burada belirleyici rolü, aktarılan resimlerin nesnelliği iddiasını meşru kılan özel sanatçılar, yani resim gazetecileri ve her şeyden önce de olayları resimleyen savaş muhabirleri oynuyorlardı. Beklenenden ve alanla ilgili bugüne kadarki literatürün kabul ettiğinden farklı olarak, bu meslek grubu resimlerin gerçek müellifleri olarak tanımlanamazlar. Gazete resimlerinin müellifi, daha doğrusu çok sayıdaki müellifleri, yayının yapıldığı yerde, askeri olaylardan güvenli bir uzaklıktaki resim



Resim 2: Savaş. Sedan'ın alınışı.

The Illustrated London News37, No. 1613, 17 Eylül 1870. Kapak sayfası.

atölyelerinde bulunuyorlardı. Yeni sanatçı tipi olan "özel sanatçının" işlevi daha çok olayların geçtiği yerde bulunması, yani görgü tanıklığıyla, yayınlanan resimlerin gerçekliğini ve nesnelliğini tasdik etmesiydi.

Bu meşrulaştırıcı işlev, özel sanatçıları işbaşındayken resmeden ve onları güvenilir centilmenler ve cesur kahramanlar olarak gösteren bildik yayınlara bir açıklama getirir. Sıklıkla özel sanatçıya ilk sayfada, bakımlı bir dış görünüşe sahip ve eskiz defterine uzmanlaşmış bir bakışla dikkat kesilmiş, hep iyi giyimli genç bir adam olarak rastlarız. Yakışıklı görünüşünü, tarafsız yüz ifadesini ve soğukkanlı tutumunu sadece toplumsal olaylarla kaynamakta olan büyük bir şehirde ya da göz alıcı manzaraların cennetvari yalnızlığında değil, aynı şekilde savaş meydanlarının kıyısında ya da orta yerinde de korumaktadır. *Illustrated London News* gazetesinin kapak sayfalarından birinde, Rus-Osmanlı Savaşı sırasında Rus ordusu tarafından esir alınan iki Britanyalı muhabirin, memleketteki okurlar tarafından sadece birer sanatçı olarak değil, aynı zamanda cesur savaş kahramanları olarak da kutlanmaları için, başları dik, cesur bakışlarla karlar içindeki bir esirler taburunun başında yürürken resmedildikleri tasvirleri yayınlanmıştı[6]. Vahşet eylemlerinden bile korkmayan yetenekli kahraman, ısrarlı konsantrasyonuyla 1876 Sırp-Osmanlı Savaşı sırasında Sırp köyü Buimir'de, kül kömür içinde, hayvan leşleri ve insan cesetlerinin ortasında bir çitin üzerinde kazığa geçirilmiş kafaları resmetmekte[7] ya da "patlayan bombaların ve uzaktan gelen tüfek gürlemelerinden müziğin eğlendirici eşliği altında yeni bir deste çizimi bitirmek için"[8] zamanı değerlendirmektedir.

İLETİŞİM ARAÇLARININ AKTARILMASI

Resimli basın tam da korkunç nesnesinin "gerçekliği" nedeniyle zamanının en popüler kitle aracı hâline gelme başarısını gösterdiği için, her şeyden önce basındaki bu son andığımız vahşet resimleri kategorisi sürekli olarak kendi güvenirliğinin tasdik edilmesine ihtiyaç duyuyordu. Ancak resimlerin teknik ve yapısal niteliğine daha dikkatli bir bakış, bu resimlerin tarihsel gerçeklikle neredeyse hiçbir ortaklığı olamayacak, tümüyle kendine özgü bir medya gerçekliği inşa ettiğini ortaya koyar. Resimli basın tarafından inşa edilmiş olan gerçekliğin spesifik niteliğini anlamaya yönelik ilk ipucunu, iletişim araçlarının teknik tarafından belirlenmiş olan aktarılma sürecinin çözümlenmesi sağlar. Yukarıda da bahsedildiği gibi, olay yerinden yapılan resim haberciliğinde önemli olan basın resminin müellifliği değil, görgü tanıklığıdır. Bu resimler daha çok resim redaktörleri tarafından, ressamlar ve ağaç oyma ustaları ile birlikte yayının yapıldığı yerde tasarlanıp tamamlanıyorlardı. Muhabirlerin eskizleri ve bunlardan hareketle yayınlanan resimler arasında bir karşılaştırma yapmak bu durumu gözler önüne serer. Bunun için Alman-Fransız Savaşı'ndan (1870-1871) bir muhabirlik örneği yeterli dayanağı sağlayacaktır.

Resimlerin teknik ve yapısal niteliğine dikkatli bir bakış, bu resimlerin tarihsel gerçeklikle neredeyse hiçbir ortaklığı olamayacak, tümüyle kendine özgü bir medya gerçekliği inşa ettiğini ortaya koyar. Resimli basın tarafından inşa edilmiş olan gerçekliğin spesifik niteliğini anlamaya yönelik ilk ipucunu, iletişim araçlarının teknik tarafından belirlenmiş olan aktarılma sürecinin çözümlenmesi sağlar.

Alman-Fransız Savaşı için belirleyici olan Sedan Muharebesi'nden sonra Fransız ordusu şiddetli çarpışmalardan sonra 1 Eylül 1870'te şehrin eski kalesine çekilmiş ve kısa süre sonra da teslim olmuştu. O günkü olayların etkisi altında, ilk olarak *Illustrated London News*'un yıllarca resim redaktörlüğünü yapmış olan Mason Jackson tarafından yayınlanmış olan, özel sanatçıların günümüze aktarılmış az sayıdaki eskizlerinden biri çizildi (Resim 1)[9]. Sayfanın büyük kısmını farklı taramalarla belirgin hale getirilmiş gökyüzü ve bir su hendeği dolduruyordu. Su hendeği ek olarak resmin sağ alt köşesine konmuş bir yazıyla da gösteriliyor, gökyüzü ise elle yazılmış çok sayıda notla kuşatılmış bulunuyordu. Gökyüzü ve su arasında yine açıklayıcı bir notla gösterilmiş olan bir sur uzanmaktaydı. Resimde gösterilen müstahkem mevki resmin sol kenarında, aynı zamanda kompozisyonu tamamlayan bir motif işlevi gören ve böylece resmin ifadesi için ikincil bir öneme sahip olan Sedan'ın şehir kapısıyla, yine kapının baştabanında yer alan, biri bir bayrak sallayan, diğeri trompet çalan iki asker figürüyle sınırlandırılmıştı. Özel sanatçıyı burada öncelikle ilgilendiren şey, neredeyse bütün resmi kaplayan ve böylece eskizin ana süjesi olarak okunabilecek olan, bombardıman altındaki bölgeydi. Özellikle gökyüzünde görülen ve bombardımanın şiddetini yansıtan çok sayıdaki hafif eğik çizgi ve düzensiz biçimlerde, küçük ve büyük siyah lekelerle gösterilmiş bol miktardaki top mermisi çukuru da bu görüşü desteklemektedir.

Tamamlanmasından iki haftayı biraz aşkın bir süre sonra eskiz *Illustrated London News* gazetesinde yer aldı ve 17 Eylül 1870 tarihli sayının kapak resmi için taslak olarak kullanıldı (Resim 2). Bu resim, açıklayıcı yazıya göre, bayrak sallayan bir Fransız generalini ve onun yanında trompetiyle "müzakere talep eden bir işaret veren" bir trompetçiyi göstermektedir[10]. Mağlubiyete rağmen, beyaz bayrak sallayan general ciddi bakışı ve mağrur duruşuyla gururlu tutumunu ortaya koymaktadır. Figürlere



Resim 3: Tuna Ordusu. Türk ordusunun Artçıları, muhabirimizin eskizlerine göre, çizim Fritz van| Haanen, ağaç oyma J. Baranovskij.

Illjustrirovannaja hronika vojny, Cilt 2, No. 61, 1878, s. 88.

zorunlu olarak dar açıdan bakılması ve arka plana hükmeden duman bulutları ve alevler, resme bakanın akustik karşılığını trompette varsayacağı, dramatik gerilimi arttırmaya hizmet etmektedir. Peki, ama orijinal çizimden ve bu çizimin "güvenilirliğinden" geriye ne kalmıştır, resim ve resmin ifadesi nasıl bir dönüşüm geçirmiştir? Taslağın, kendisinden hareketle ortaya çıkmış olan resimle karşılaştırılması, özel sanatçı için birincil olan şehrin kapıları önündeki yoğun bombardıman altında bulunan bölge hakkındaki bilgiden, ikincil olan beyaz bayrak çekilmesi lehine vazgeçildiğini gösterir. Özel sanatçının dikkati esas çatışmaya çevrilmişken yayınlanmış versiyonun çizeri, Fransızların (tabii ki) saygın yenilgisini eskizin kıyısında kalmış pozisyonundan basılmış resmin merkezine taşımak adına, esas çatışmayı tümüyle dışarıda bırakmıştır. Bununla birlikte motiflerdeki bu yer değişikliği, eskizde sadece birkaç çizgiyle gösterilen figür grubunun gravür için yüz çizgileri, üniformalar, silahlar ve enstrümanlar gibi çizerin takdirine kalmış bir dizi ayrıntı ile donatılmasını zorunlu kılacak ölçüde büyütülmesiyle bazı eklemeleri de gerektirmiştir. Eskizdeki, birbirini takip eden iki kilit olayın bir dereceye kadar olgusal olan tasviri, kapak resminde dokunaklı bir onurlu yenilgi alegorisine dönüşmüştür.

İKONOGRAFİK AKTARIM

Resimli basının yarattığı medya gerçekliğini anlamak için bir başka ipucunu da, basın resimlerinin biçimsel yapısökümü ve Rus-Osmanlı Savaşları sırasındaki görsel "savaş saldırısının" tipik örneklerinden biri kullanılarak gösterilebilecek olan ikonografik aktarımın çözümlenmesi verir. "Türk Ordusu'nun Artçı Birliği" başlıklı resim Rus *Vsemirnaja Illjustracija* gazetesinin ekstra savaş ekinde, savaşın Mart 1878'de bitişinden kısa bir süre sonra yayınlandı (Resim 3). Hollandalı ressam Fritz van Haanen'in taslağına dayanan resim, kırsal bir ortamda gerçekleşen bir vahşet sahnesini göstermektedir: Sol tarafta kelimenin tam anlamıyla dişlerine kadar silahlı bir Müslüman, ayaklarının dibinde öldürmüş olduğu aile babası yatmaktayken, yeni doğmuş bebeğinin hayatı için yalvaran annenin elinden zorla bebeğini almaktadır. Bu hareketli sahneyle karşılaştırıldığında resmin sağ kısmı daha sakin görünmektedir. Burada başka bir Müslüman, genç bir kadının ve genç bir erkeğin çıplak bedenlerini sürüklemektedir. Alevler içinde yanan çatılar ve mızraklara geçirilmiş kafalar görülen uzak arka planda devam ettiği anlaşılan bu korkunç olayın üzerinde alevler ve dumanlar yükselmektedir. Ancak dikkatli bir bakışla, bugünkü Bulgaristan bölgesinde gerçekleşen savaşın bu sözde görsel belgelendirilişi, Batı resim geleneğinin heterojen ikonografik motiflerinin, Balkanlar'daki durumun homojen bir tasvirine eklenmesi olarak belirginlik kazanır. Hıristiyan ikonografisinin motiflerine başvurmak dünyanın bilinmeyen bölgelerinin ve bu bölgelerde yaşayan insanların resimlerinin Batılı okuyuculara yakınlaştırılmasını ve böylece deşifre edilmesini olanaklı kılar. Böylece resmin ortasına yerleştirilmiş olan bir savaşçının, kafası arkaya düşmüş bir kadın bedenini sürüklediği

kaçırma sahnesi, ikonografik Pietà motifini tekrar ederken, resmin sağ tarafında kanayan yarası ve belindeki örtüyle çarmıha gerilmiş İsa'nın, Balkanlar'daki Hıristiyanların acılarına birebir tercüme edilişini görürüz. Sol tarafta ise yeni doğmuş bir bebeğe Müslüman'ın uyguladığı korkunç vahşetle Bethlehem'deki çocuk katli-



Resim 4: Savaş. Yeni Zağra Katliamı. 'Times'ın savaş muhabirinin [James Gambier] eskizleri.

The Illustrated London News 71, No. 1989, 25 Ağustos 1877, s. 180.

nin arketipsel resim formu sembolize edilir ve resim tamamlanır.

MOTİF ÇEŞİTLEMELERİ

Görsel saldırının bu türü tabii ki savaşa doğrudan katılan tarafların tekelinde değildi. Dolaylı olarak katılan Büyük Devletlerin resimli medyaları sürekli olarak Doğu Krizi'ndeki politik çıkarlarının görsel tasvirlerini yayınladılar. Bu yüzden İngiliz resimli basınında yayınlanan açık katliam tasvirleri görece ölçülüydü. Osmanlı İmparatorluğu'nun devamını savunan Britanya hükümetinin Doğu Sorunu'ndaki tutumu karşısında, muhafazakâr *Illustrated London News* gazetesinin sansasyon yüklü Balkan katliamı konusunu açıkça mesafeli bir tarafsızlıkla görsel programına alması gayet anlaşılırdır. Rus ve Fransız resimli basınından başka örneklerle karşılaştırıldığında *Illustrated London News*'un görsel dağarcığı için tipik olan katliam resimlerinin, nispeten vahşetten kaçındıkları görülür. 1877 yılının Ağustos ayının sonu ve Eylül ayının başında Britanya subayı ve *Times*'ın savaş muhabiri James Gambier'in eskizlerine dayanan iki resim yayınlandı. "The Massacres at Yeni Zağra" başlıklı resmin yazısında bildirildiğine göre, Gambier resmin taslağını 17 Temmuz 1877'de, yani başıbozuk Osmanlı birliklerinin 6.000 nüfuslu Yeni Zağra'da (bugün Bulgaristan'da Nova Zagora) bir katliam gerçekleştirdikleri tarihten iki gün sonra çizdi (Resim 4)[11]. Ama haber metninde hem Bulgar Hıristiyanların Müslüman sivillere yaptıkları, hem de Müslümanların Hıristiyan sivillere yaptıkları katliam ayrıntısıyla bildirilirken, tam sayfalık resim sadece Hıristiyanların acılarını görselleştiriyordu[12]. Bir tabloda birleştirilmiş ve iç içe geçmiş kutucuklarda bulunan birden fazla çizimden oluşan resimde, bütün resme hâkim olan iki çizim Bulgar sivillerin cesetlerini yakın plandan göstermektedir. Buna karşın Bulgarların Müslüman komşularına yönelik şiddet eylemleri, sol alt kısımda, (sıklıkla yapıldığı gibi) yıkılmış bir cami biçiminde ve çok daha ufak bir resimle gösterilmiştir[13]. Dahası bu resmin üst çerçevesine "Ruins of Mosque" yazısı konmamış olsa, göz alıcı bir mimariyle çevrelenmiş, kazların rahatsız edilmeden otlandıkları cennetvari cadde tasviri, haberde anlatılan Hıristiyan vahşeti hakkında en ufak bir fikir bile verecek gibi değildir. Ve buna rağmen mevcut durumu tanımlayıcı resimler olarak tasarlanmış olan tekil tasvirler, mesafeli, belgeleyici bir tarafsızlığın aracısı konumundadırlar.

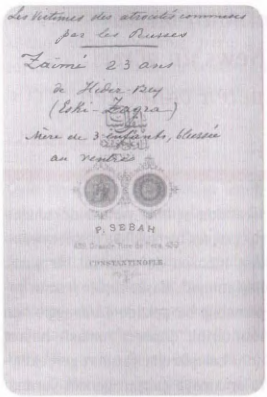
Bir hafta sonra *Illustrated London News*'da yayınlanan ve yine birden fazla tekil tasvirden oluşan "The Massacres in the Balkan Villages" isimli resimler bütününün çizeri de taslağını hazırlarken benzer bir şekilde davranıyordu[14]. Bu resimler de, büyük bir duygusal çekingenlikle de olsa, sadece Hıristiyanların acısını tasvir etmektedir. Resmin üst kısmında bulunan bir köy kilisesi ve ilkel bir kuyu görüntüsünde konunun, ön planda algılanması güç toprak yığınları şeklinde gösterilmiş olan, katledilmiş Hıristiyanlara ait mezarların tasvir edilişi ile ilgili olduğu sadece resim yazısından anlaşılmaktadır. Resmin merkezinde bulunan ve basitleştirilmiş vücut hatlarıyla gösterilmekte olan kömürleşmiş cesetler bile, cesetten çok, kıvrılan taramalarla çizilmiş siyah bir duman çıkartan bir yığın görünümündedirler. Son olarak, resmin alt tarafında bulunan bir Ortodoks kilisesinin iç görünümü de, bir tasvir olmaktan ziyade, "Interior of church at Geula Mahalisse where 175 were massacred" yazısıyla gözler önüne getirilmek istenen, yüzden fazla Hıristiyan'ın katledilmesi tasavvuru için bir projeksiyon odası olarak hizmet görür.

CEPHE DEĞİŞİMİ

Resim cephesindeki bu gelişmeleri Osmanlı hükümeti, herkesten önce de Avrupa basınını okuduğu bilinen ve bu basını çok iyi tanıyan Sultan II. Abdülhamid (saltanatı 1876-1909) sadece büyük bir dikkatle değil, aynı zamanda artan bir endişeyle de takip ediyor olmalı. Ağustos 1877 sonunda İstanbul'daki büyük devletlerin diplomatik temsilciliklerine dağıtılan ve günümüzde bir kopyası Berlin'deki Dışişleri Bakanlığı Politik Arşivi'nde bulunan yazılar bunu göstermektedir[15]. Alman Büyükelçisi von Reus'tan Berlin'deki Dışişleri Bakanı Bülow'a el yazısıyla yazılmış dokuz sayfadan oluşan yazı "Sultanın özel talimatıyla hükümetin 'Rus Vahşeti' denilen şeyin bir dizi kurbanının fotoğraflarından hazırladığı" bir derlemenin kendisine iletildiğinden bahsediyordu. Burada 'Rus Vahşeti' terimine sadece iyi düşünülerek varılmış olmasa gerek. Bu terim bilinçli ve yanlış anlamaya mahal vermeyecek bir şekilde, bir yıl önce Hıristiyan sivillere yönelik yapılmış olan, "Türk Vahşeti"[16] adıyla bilinen ve Rus-Osmanlı Savaşı'nı başlatan katliamlara gönderme yapıyordu. Sadece kullanılan terim nedeniyle bile bu

yazıyı resimler aracılığıyla yapılacak bir karşı saldırının açık duyurusu olarak anlamak gerekir.

Osmanlı İmparatorluğu 1877 Temmuz ayında, *Illustrated London News*'teki resimde kaydolunan Yeni Zağra'daki Hıristiyanların da aralarında oldukları (Resim 4) 20 binden fazla sivilin öldürüldüğü Eski Zağra (bugünkü Bulgaristan'da Stara Zagora) kazasından, yaralı ve sakat kalmış Müslüman sivillere, özellikle de kadın, çocuk ve yaşlılara ait toplam 31 fotoğrafla misillime yaptı. Resimlerin





arkasına el yazısıyla yazılmış açıklamaya göre bir Rus'un darbesiyle önkolunu ve kafatasının bir kısmını kaybederek sakat kalmış 35 yaşındaki Elif adındaki bir kadının iki fotoğrafı haricinde, geriye kalan 29 fotoğrafın her biri, bir kısmı henüz düzelmemiş yaralarını gösteren farklı kişilere aitti. Her fotoğraf doğrudan fotoğraf plakasına kazınmış, daha sonra kopyaların tanınmasını kolaylaştırıcı bir numara taşıyordu. Resim yazıları resimlerin altına konmuş kartonların arkasına siyah mürekkeple Fransızca olarak yazılmıştı. İstisnasız her fotoğrafta yer alan "Les victimes des atrocités commises par les Russes" ifadesinin yanına fotoğrafta yer alan kişinin adı, yaşı, oturduğu yer ve ne şekilde yaralandığı yazılmıştı. Yazının telgraf biçiminde oluşu bir kez daha, fotoğrafların şiddetin görsel tanıkları olarak belgeleme ve böylece nesnelleştirme iddiasını vurgulamaktadır.

Fotoğraf serisi için talimatın, fotoğrafçılık tarihine fotoğrafın en büyük hamilerinden biri olarak geçmiş, bu görece yeni aracın iktidarının ve uygun bir şekilde kullanımının farkında olan II. Abdülhamid'den bizzat gelmiş olması, sadece sultanın fotoğrafa karşı duyduğu kişisel hayranlıkla açıklanamaz. Resim serisi Osmanlı hükümdarının fotoğraflı belgelendirmeye yönelik 30 yıllık saltanatı süresince geliştirdiği ve patolojik boyutlara varan düşkünlüğünün başlangıcına işaret etmektedir. II. Abdülhamid kendi fotoğraf yeteneğini test ettiği bir karanlık odaya sahip olmakla kalmamış, 30 yıldan fazla bir süre içinde onun talimatıyla toplam 30 binden fazla fotoğraf çeken İstanbul'un en iyi fotoğrafçılarıyla da birlikte çalışmıştır. Zamanı için muazzam olan bu fotoğraf üretiminin temelinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun son birkaç on yılındaki gergin politik durumu ve ümitsiz ekonomik vaziyeti ve bu nedenle ortaya çıkan isyan potansiyeliyle bağlantılı olarak, sultanın bir suikasta kurban gitme korkusu vardı. II. Abülhamid'in kendi hayatına dair duyduğu korku bütün hükümeti süresince onu kendisinin tutsağı yapmış ve sultan, Yıldız Sarayı'ndan sadece birkaç kez ayrılmıştır. Bu yüzden saray dışındaki hayatı, hem ikametgâhının yakın çevresinin hem de devasa imparatorluğunun en uzak yerlerinin ve yabancı ülkelerin görüntülerini kendisine ulaştıran fotoğraflarla belgeletmiştir[17]. II. Abdülhamid fotoğraf yoluyla dünyayı Yıldız Sarayı'na taşımıştır. Nadiren yaptığı Cuma namazı ziyaretlerinde tanınmaması için kendisine ait az sayıdaki portre fotoğrafı kamuoyundan sıkı bir şekilde saklanırken, fotoğraflar sayesinde, pasif bir gözlemci olarak da olsa, hayata dâhil olmuştur. 1890'lı yıllarda sultan kendisi için hazırlanmış, içinde sekiz yüzden fazla fotoğraf bulunan ve kısmen değerli malzemelerle donatılmış, birbirinin aynı iki albüm serisi hazırlattı ve bunlar Amerikan ve Britanya kamuoyuna hediye olarak bu ülkelerin hükümetlerine takdim



Resim 5a: 10 numaralı fotoğrafın arka sayfası, divitle yazılı.

Resim 5: Pascal Sebah, fotoğraf no. 10, "Rus Vahşeti" fotoğraf serisinden, İstanbul 1877, 16,4 x 10,8 cm (arka plan kartonu), 14,2 x 10,3 (resim baskısı).

Berlin, Dışişleri Bakanlığı Politik Arşivi, R 12818.

edildi. Bugün Yıldız Albümleri adıyla bilinen albümler, II. Abdülhamid'in fotoğrafı yalnızca bilgi aracı ve görsel kanıt olarak değil, gerçekliğin deneyimlenmesinin birincil kaynağı olarak gören inatçı anlayışına işaret etmektedir[18]. Albümlerin görevi, artık sıklıkla "Boğaz'daki Hasta Adam" adıyla anılan imparatorluğun, en son "Türk Vahşeti" ile damgalanmış imajını, en azından görsel olarak, düzeltmekti. Sultanın "Türk Vahşeti"yle rahatsız olmuş dünya kamuoyunu etkilemeye yönelik resimler yoluyla muhtemel ilk denemesi, yaralı başrol oyuncuları savaş alanından kaçmış ve muhtemelen fotoğraf çekimleri için özellikle başkente getirilmiş

Resim 6: Giacomo Galli, Lo Spadarino, İsa Yaralarını Gösteriyor, yklş. 1615-1625, tuval üzerine yağlıboya, 132,1 x 99 cm.

© Perth Museum and Art Gallery, Perth & Kinross Council, İskoçya.

Resim 8: Pascal Sebah, fotoğraf no. 15, "Rus Vahşeti" fotoğraf serisinden, İstanbul 1877, 16,4 x 10,8 cm (arka plan kartonu), 14,2 x 10,3 (resim baskısı).

Berlin, Dışişleri Bakanlığı Politik Arşivi, R 12818. (yan sayfa üstte)

olan "Rus Vahşeti" fotoğraflarıydı. Sultan görsel karşı saldırı için talimatını Bab-ı Ali'nin resmi fotoğrafçılarından biri olan Pascal Sebah'a (1825-1886) vermişti. Sebah muhtemelen Lübnanlı Melkit-Katolik bir aileden geliyordu ve resim eğitimi gördüğü Venedik ve Napoli üzerinden 1857'de Osmanlı başkentinin daha sonraları

vermemiştir. Kabine kart biçiminde ve albümin kâğıda hazırlanmış olan fotoğraflardaki daha ilk bakışta profesyonel olmayan bir izlenim bırakan izler, sadece zamanın ve arşiv kullanıcılarının itinasız muamelesinin etkisiyle oluşmamıştır. Yamuk resim kenarları, amatörce yapılmış rötuşlar, kâğıda aktarım sürecinin

sel tasvir tipleri tanıdık olsa gerektir. Yuhanna İncil'inde aktarılan Havari Tomas'ın yeniden dirilişten sonra 'görme' eylemi ile giderilen, İsa'nın yaralarına yönelik şüphesine yanıt oluşturan "beni gördüğün için inandın" sözleri daha Ortaçağ sanatında çeşitli resimsel yorumlara[20] konu olmuş ve Caravaggio'nun İsa'nın yan

Osmanlı İmparatorluğu'nun devamını savunan Britanya hükümetinin Doğu Sorunu'ndaki tutumu karşısında, muhafazakâr gazetenin sansasyon yüklü Balkan katliamı konusunda açıkça mesafeli bir tarafsızlık sergilediği; Rus ve Fransız resimli basınından başka örneklerle karşılaştırıldığında **Illustrated London News**'*un görsel dağarcığı için tipik olan katliam resimlerinin, nispeten vahşetten kaçındıkları görülür.*

Resim 7: Pascal Sebah, fotoğraf no. 14, "Rus Vahşeti" fotoğraf serisinden, İstanbul 1877, 16,4 x 10,8 cm (arka plan kartonu), 14,2 x 10,3 (resim baskısı).

Berlin, Dışişleri Bakanlığı Politik Arşivi, R 12818.



en başarılı fotoğraf atölyelerinden birini kurmak üzere İstanbul'a gelmişti[19]. Talimatın yerine getirilmesi için fazlasıyla kısıtlı olduğu anlaşılan süre, Sebah'a başka yerlerde kendisi için karakteristik olan teknik profesyonelliğini ve fotoğraf sanatındaki ustalığını ispatlama fırsatı

pek itinayla gerçekleştirilmemesi ve resimlerin Sebah atölyesinin kırmızı amblemini taşıyan, artık sararmış arka plan kartonlarına yamuk olarak yerleştirilmiş olması, yalnızca büyük zaman sıkıntısıyla açıklanabilecek ve bu yüzden çok büyük ihtimalle çok sayıda yardımcının çalışmasını gerektirmiş olan yarı profesyonel, acemice bir çalışmayı bize aktarmaktadır.

GÖRME EYLEMİ

Sebah el işçiliği düzeyinde ne kadar özensiz davrandıysa, ikonografik düzeyde o kadar dikkate değer çalışmıştır. Gerçi fotoğraflar yaralarını gösteren köy kökenli insanların sıradan resimleridir ama hem bütün kompozisyonların mizansenine hem de birçok ayrıntıda Sebah – resimli basında çalışan diğer meslektaşları gibi – bilinçli bir şekilde Hıristiyan resim geleneklerine başvurur. Bütün fotoğraflarda ortak olan ve çeşitli biçimlerde işlenen yara motifi, sadece Batılı resim kültürünün merkezi resimsel sembolü (İsa'nın yaraları) analojisi içinde yorumlanabilir. Sanat eğitimini İtalya'da almış, Melkit-Katolik kökenli Sebah için özellikle İtalyan resmindeki 'İsa Acıları İçinde' ya da 'Şüpheci Tomas' gibi geleneksel tasvir tipleri tanıdık olsa gerektir. Yuhanna İncil'inde aktarılan Havari Tomas'ın yeniden dirilişten sonra 'görme' eylemi ile giderilen, İsa'nın yaralarına yönelik şüphesine yanıt oluşturan "beni gördüğün için inandın" sözleri daha Ortaçağ sanatında çeşitli resimsel yorumlara[20] konu olmuş ve Caravaggio'nun İsa'nın yan tarafında açılmış yaraya dokunuşunu çarpıcı bir şekilde resmetmesinden itibaren de sanatsal bir yarışı başlatmıştı[21]. Başka hiçbir resmin yapamadığı bir şekilde Caravaggio'nun 1601 tarihli "Şüpheci Tomas"ı, hayret dolu bakışlarıyla yaranın gerçekliğini anlamaya çalışan gencin yaranın içine giren parmağının doğrudan doğruya yakın tasviri ile sarsıcı bir tablodur. Resmin orta noktasında *corpus Christi verum* değil, şüphecinin kocaman açılmış gözlerinde ve buruşmuş alnında ifadesini bulan, kefenden sıyrılmış yarayla diyalektik bir ilişki içindeki görme eylemi durmaktadır. Yaralı bedenin varlığının onaylanışı, sadece, resimdeki dokunma eylemi aracılığıyla duyusal olarak daha da güçlenen görme eylemiyle aşılır[22].

Sebah bu diyalektiği yaralı Müslüman sivil fotoğraflarının merkezi ilkesi yapar. Kendilerini zorla fotoğrafa bakanın görüş açısına sokan ve kendilerini çevreleyen kıyafet parçalarıyla daha da dikkat çekici bir hale gelen yara izleri, fotoğrafa bakanı, yalnızca görme eylemi ile yaraların gerçekliğine inanması mümkün olan, Şüpheci Tomas'ın yerine geçirir. Hıristiyan tasvir geleneğine bu dönüş açıklayıcı yazıya uygun olarak neredeyse

müstehcen bir şekilde genital bölgesindeki açık yarayı gösteren Zaime adında, beyaz başörtülü 23 yaşındaki bir kadına ait 10 numaralı fotoğrafta fazlasıyla belirginleşir (Resim 5 ve 5a). Yaralı kadının başörtüsünün yarı karanlığı tarafından gölgelenmiş, ama aynı zamanda meydan okuyucu, fotoğrafa bakanı delip geçen bakışları, çevrelerinde kıvrımlanan kıyafet parçalarının ve uzun parmakların neredeyse zarif dokunuşlarının daha da çarpıcı hale getirdiği iki yara ile tamamlayıcı, biçimsel ve semantik bir ilişki içindedir. Kadının bakışı ve yaralar birbirlerine atıfta bulunurlar ve bu salınımlı görme eyleminde etkilerini kuvvetlendirmek üzere, fotoğrafa bakanın bakışını resmin bu iki estetik kutbuna yönlendirirler.

GÖRSEL SEZGİLER

Öyle görünüyor ki, Sebah'ın fotoğrafı Lo Spadarino olarak bilinen Giacomo Galli'nin (1597-1649) 2007'de fotoğraf serisiyle eş zamanlı olarak yeniden keşfedilen, az bilinen ama oldukça dikkate şayan tasviri tarafından öncelenmiştir[23]. 1862'den beri İskoçya'da Perth Museum and Art Gallery'de muhafaza edilen Caravaggio'nun öğrencisine ait "İsa Yaralarını Gösteriyor" tablosu (Resim 6) yaralarını gösteren Zaime ile şaşırtıcı bir benzerlik taşır[24]. Resme bakana cepheden dönük, vücudunun alt kısmı ağır beyaz bir bezle örtülü İsa'nın üçte ikilik figürü bize resimden direkt ve meydan okuyan bir tarzda bakar. Bu esnada bedenin çıplak üst kısmının yan tarafında bulunan kan kırmızısı açık yaranın iki tarafı, çivilerle yaralanmış eller tarafından, sanki gösterişçi bir acı verme isteğiyle, birbirinden ayrılmıştır. Yapmacıklı bir şekilde öne doğru uzanmış olan yüz, karakteristik ve dalgalı, sık saçlar tarafından çevrelenmiş ve genişçe açılmış gözler tarafından gölgelenen kırışık alnı, soru soran bakışlara çok daha güçlü bir ifade vermek üzere ortaya çıkartır. Dikkat çekici alın kırışıklıklarının, gözleri görmenin kurucu bir özelliği olarak ön plana çıkartması gibi, örtünün dikkat çekici bir şekilde kıvrımlanması da hem estetik olarak hem de anlamlı bir şekilde İsa'nın bakışıyla uyum içinde olan yara izini vurgular. Böylece resim kendisine bakanı, İsa'nın tanrısal yeniden dirilme mucizesinin gerçekliğine, sadece görme eylemi ile inanabilen Şüpheci Tomas olarak inşa eder.

Hıristiyan sanatının birçok fotoğraf tarafından tekrar ele alınan bir diğer motifi de Pietà motifidir. Sadece bir hasır halıyla örtülü yerde bulunan anne yaralarını gösteren çocuklarına ait figürler, bilinçli bir şekilde, İsa'nın ölüsüne yas tutan oğlunun yaralı bedenine sarılmış Meryem tasvirlerine dayanır (Resim 7). İsa Acılar İçinde, İsa-Tomas-Grubu ve Pietà'nın ikonografik motifleri, hem Batı Avrupa sanatında hem de Bizans'ın kültürel alanında bulunmaktaydı. Buna karşın Hıristiyan-Ortodoks ikon ressamlığının özgün motifi olan Panaia (Meryem), Osmanlılara ve Bizans'ın coğrafi devamcılarına ait Müslüman kültür alanında çok daha iyi bilinen bir resim geleneği olarak, Sebah'ın motif dağarcığına hizmet ediyordu. Yani anne ve çocuğu otururken gösteren her fotoğraf biçimsel olarak Bizans resim kültürünün klasik Panaia tasvirlerine dayanıyordu (Resim 8). Fotoğrafı çekilen Müslümanlarla Hıristiyan ikonları arasındaki benzerliği göstermek için ikon ressamlığındaki en bilinen tiplerden birini örnek göstermek yeterli olacaktır. 14. yüzyılda büyük ikon ustası Grek Theophanes'in elinden çıkan Şefkatli Eleusa (Resim 9) başını hafifçe eğip, kendisine sokulmuş olan ve çıplak bacaklarıyla görkemli bir kıyafetle örtülmüş annesinin eline dayanan İsa'nın çocuksu yüzüne yanağıyla dokunur. Gerçi tümüyle altın yaldızlanmış zemini ve azametle tasvir edilmiş kıyafet kumaşıyla ikonun görkemi, sepya-okra renkli monokromluğuyla mütevazı bir etki veren çocuklu Müslüman anne fotoğrafıyla tam bir karşıtlık içindedir. Yine de hem Müslüman kadının açık renk bir örtüyle örtülmüş başı, hem de koyu renk, geniş ve dikkat çekici bir şeritle süslenmiş üstlüğü Panaia'nın sanatkârane bir şekilde dökülen erguvan rengi giyisisini hatırlatır. Annesinin kucağında oturan yaralı çocuk da yine başlığıyla uyum içinde oldukça süslü bir ceket giymektedir. Çıplak bacaklar da görülmesine alışık olmadığımız cinsiyetle birlikte Bizans ikonundaki İsa'nın çıplak bacaklarını çağrıştırırlar.





Resim 9: Grek Theophanes, Don Panaiası, 1390 civarı, ağaç üzerine detramp, 86 x 67 cm.

Moskova, Devlet Tretjakow Galerisi

SONUÇ

Hıristiyan sanatı Osmanlı'nın "vahşet belgelerini" Batı Avrupalı oku-



Resim 10: Savaş — (Türk tarafı) — Eski Zağra çatışmalarının kurbanları Edirne Hastanesi'nde — (Türkiye'deki muhabirimiz Noyrac'ın eskizlerine göre).

Le Monde Illustré 21, No. 1075, 17 Kasım 1877, s. 301.

yucular için anlaşılır ve tanıdık hale getirecek ikonografik zemini yaratmıştır. Ama bir ve aynı olaya yönelik (Eski Zağra kazasındaki 1877 katliamı) bakış açıları ve bunların görsel karşılıkları birbirlerinden ancak bu kadar farklı olabilirdi. Batılı haber resmi, katliam olayını bir kaleydoskoptan gösterir gibi yakın ve uzak çekimlerden oluşan parçalı bir şekle sokup, kurbanları beylik tasvirlerin anonimliği içinde katılaştırırken (Resim 4) kişiselleşmiş acı, fotoğraflarda, en azından fotoğraf makinesinin önünde poz verme anı esnasında yakalanabilmiştir. Basın resmi bir dizi resim üreticisinin katıldığı, ayrıntılı, ekonomik zorlamaların baskısı altında bulunan resim üretme pratiğinin tasarlanmış bir ürünü iken, yara izleri, biricik bakışıyla onları tek bir seferlik bir an için yakalayabilen fotoğrafçının fotoğraf plakası üzerinde, belirtisel göstergelerini (*indexikalisches Zeichnen*) bırakır. Katliama yönelik Batılı görüş 200 bin kopya çoğaltılmış bir resimle kitlelere taşınırken, Sebah'ın diplomatik yollarla yayılmış olan fotoğraf serisi Müslüman resim kültürünün fazlasıyla ufak, ama buna karşın oldukça etkili bir azınlığa hitap eden bir nadir eserini teşkil eder.

Yine de savaşan tarafların resim silahları arasındaki bu iki parçalı ilişki Fransız *Le Monde Illustré*'de "Eski Zağra Çatışmalarının Kurbanları Edirne Hastanesi'nde" (resim 10) başlıklı bir basın resmi ile en azından görüntüde göreli hale getirilir. Anonim bir çizer tarafından tasarlanmış resim kuşkusuz Sebah'ın fotoğraf serisine ve daha kesin bir ifadeyle onun kolaylıkla tekrar tanınabilen 19 fotoğrafına dayanır. Resmin sağ kenarında, resim kompozisyonu nedeniyle fotoğraf serisindeki başka birçok fotoğraf gibi aksi yönde, ama buna karşın tamı tamına ağaç oymaya aktarılmış olan, daha önce söz ettiğimiz Elif adındaki sakat kalmış kadın görülür. Pietà motifini andıran yerde oturmuş anne-çocuk grubu (resim 7) ile Panaia tarzına dayanan ve ağaç oymada da otururak tasvir edilmiş çocuklu anne (resim 8) resmin orta noktasını oluşturur. 23 yaşındaki Zaime'nin fotoğrafını, çizer, resmin yaralı genital bölgesini açmış genç kadının hiçbir şekilde skandala dönüşemeyeceği arka planını oluşturmakta kullanmıştır.

Resim, Avrupa resimli basınında patlama şeklinde yaşanan Hıristiyan kurbanların tasvirlerini çizme kuralını bozmayan, açıkça olmasa da, Müslüman kurbanları tasvir etmeye yönelik pek az sayıdaki istisnadan biridir. Ama resim böylece iki hususu açık hale getirir: Bir yandan başlangıçta anlatıldığı gibi, zamanın resim yayını stratejilerini kendi örneğinde gösterir. Diğer yandan bu resimde, Müslümanların acılarının tasvir edilmesinde açık imalara yönelik, eğer tümden bir suskunluk değilse, en azından, Hıristiyanların acılarının tasvir edilmesine oranla, büyük çekingenlik kendini gösterir. Böylece bir iç avluya tıkılmış insanların tasviri, resimde gösterilenlerin yaralı ve sakat siviller olduklarının sadece sezilmesini sağlar. Kurbanların dinleri de neredeyse anlaşılmazdır. Sadece resmin sol kısmında bulunan iki kadının başörtüleriyle örtülü yüzleri ile resim alt yazısında parantez içine yazılmış "Türk tarafı" sözü sahneyi aşağı yukarı açık bir bağlama oturtur. İkonografik referansların eksikliği ve resimde yer alan insanların Hıristiyan benzerlerinin kaderlerini tasvir eden resimlerdeki dramatik dinamizme oranla durgun, neredeyse apatik katılaşmışlığı ile resim, kendisine bakanı acıma ve duygudaşlığa değil, daha çok hissiz bir bilgisizliğe davet

eder. Her bir fotoğrafın mekanik kopyası ve her bir resmin kendi içinde olduğu gibi resim yapısıyla da ilgili her türlü bağlantının eksik oluşu bizi umursamaz gözlemcilere dönüştürür ve bizi Müslüman kurbanların resmi önünde kayıtsız bırakır.

Böylelikle bir yanda görsel muhabirlik diğer yanda fotoğraflı belgeleme araçlarının birbirleriyle karşılaştırılması temel farklılıkları ortaya koymakla kalmaz. Basın resmi türünün kendi içindeki karşılaştırma da "Türk Vahşeti" denilen karakteristik görsel söylemin aksine, özellikle resimsel sembollerin yokluğundan dolayı, bir "Rus Vahşeti" söyleminin gelişemediğini gösterir. Burada ortaya konulan görsel söylemlerin tek akrabalığı, onların konusunda, yani Hıristiyan ve Müslüman sivil kurbanlarda bulunur.

DİPNOTLAR

1 Hermann Nöring vd. (der.) : *Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik-Medien-Kunst*, Göttingen 2009. Ute Daniel (der.): *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2006. Gerard Paul: *Der Bilderkrieg Inszenierungen. Bilder und Perspektiven der »Operation Irakische Freiheit«*, Göttingen 2005. Gerhard Paul: *Bilder des Krieges-Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004.

2 Burjuva "kamusallık" ideal modeli ve kavramı için esas olarak bkz. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied vd. '1971. Habermas'ın kamusallık kavramının eleştirisi için: Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1996. "Dünya Kamuoyu" ve özellikle Güneydoğu Avrupa'da "uluslararası kamuoyu"nun rolüiçin bkz: Thomas Scheffler. "Wenn hinten, weit, in der der Türkei die Völker aufeinander schlagen...": Zum Funktionswandel "orieantalischer" Gewalt in europäischen Öffentlichkeiten des 19. Und 20. Jahrhunderts. Jörg Requate vd. (der.) *Europäische Öffentlichkeit. Transnationale Kommunikation seit dem 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main vd., 2002, s. 205-230. Aynı yazar: Ethnoradikalismus. Zum Verhältnis von Ethnopolitik und Gewalt. Gerhard Seewan (der.): *Minderheiten als Konfliktpotential in Ostmittel- und Südosteuropa*, Münih 1995, s. 9-47.

3 Scheffler 1995(2 numaralı dipnottaki gibi), s. 39

4 Georg Maag vd. (der.): *Der Krimkrieg als erster europäischer Medienkrieg*, Berlin 2010. Özel olarak Kırım Savaşı muhabirliği için başka eserler arasında bkz. Ulrich Keller: Schlachtenbilder, Bilderschlachten. Zur visuellen Kulturdes Krimkriegs. Aynı yerde. S. 16–62. Aynı yazar: Kriegsbilder, Bilderkriege. Die Erfindunę der Bildreportage im Krimkrieg: www.alteseite.meltonprioriinstitut.org/content/aktuell/Keller-dt.html (Son giriş:21 Şubat2011).

5 Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Martina Baleva: *Bulgarien im Bild. Die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Köln vd. 2011 (baskıda).

6 Resim için bkz. "The War in Bulgaria: English Prisoners on the March. From a Sketch by One of Them (Mr. Bell, Our Special Artist)". *Illustrated London News* 72, No. 2019, 9 Mart 1878, Kapak sayfası.

7 Resim için bkz. "Les Ruines du village de Buimir (près Alexinatz), incendié par les Tcherkess (Dessin de M. Férat, d'apres le croquis de M. Dick, Notre envoyé spécial", *Le Monde Illustré* 39, No. 1006, 22 Temmuz 1876, s. 252.

8 Irving Montagu: *In Ost und West. Lose Blätter aus der Mappe eines Kriegsberichterstatters*, Hannover, yıl yok [1891], s. 358. Melton Prior Röportaj Çizimi Enstitüsü'nün internet sayfasında İngiliz ve Fransız resimli basınından özel sanatçıların kahramanlıkla çerçevelenmiş tasvirlerinden çok sayıda örnek bulunuyor: www.meltonprioriinstitut.org (Son giriş: 23 Şubat 2011).

9 Mason Jackson: *The Pictoral Press*, Londra1895, s. 318.

10 Resim *Illustrated London News* 37, No. 1613, 17 Eylül 1870tarihli kapak sayfasında yayınlandı. Açıklayıcı yazı aynı yerde, s. 308'de bulunmaktadır.

11 "The Massacres at Yeni Zara". *The Illustrated London News* 71, No. 1989, 25 Ağustos 1877, s. 181-182. Haber Müslüman sivillere karşı katliam yapan Hıristiyanlar hakkında ayrıntılı bilgi veren ender resimli basın haberleri arasındadır. Bununla birlikte özellikle Britanya basınında çok sayıda yazılı haber yayınlanıyordu. Bunun için bkz: İngiliz hükümetinin Almanca'ya çevrilmiş kaynak derlemesi Die Grausamkeiten des russisch-türkischen Krieges, Regensburg 1878 ve önde gelen iki Britanyalı savaş muhabirinin toplu haberleri Archibald Forbes ve Januarius A. MacGahan: The War Correspondence of the 'Daily News' 1877. *With a Connecting Narrative, Forming a Continuous History of the War Between Russia and Turkey, to the Fall of Kars*, Londra 1878. Bu savaşla ilgili birçok resimli ciltten biri için bkz. New York Tribune'ün Amerikalı savaş muhabiri Alexander Jacob Shem: *The War in the East. An Illustrated History of the Conflict between Russia and Turkey, with a Review of the Eastern Question*, New York 1878. Çok sayıda Osmanlı kaynağının değerlendirilmesi için: Ömer Turan: Turkish Documents about the 1877-78 Ottoman-Russian War. Ömer Turan (der.): *The Ottoman-Russian War of 1877-78*. Ankara 2007, s. 321-339, özellikle s 336vd.

12 Çağdaş kaynakların gösterdiği gibi Yahudilerin Hıristiyan siviller tarafından öldürülmesine ne resimde ne de yazıda değinildiğini söylemek gerekir. Yeni Zağra yakınlarındaki bu olaylarla ilgili çok sayıda kaynağın değerlendirilmesi için bkz. Zvi Keren: *The Fate of the Jewish Communities of Kazanlik and Eski-Zagra in the 1877/78 War*. Turan 2007 (1 numaralı dipnottaki gibi), s. 113-130.

13 Resimli basında nadiren gösterilen "Hıristiyan Vahşeti" ikonografisi için bkz. Baleva 2011 (5 numaralı dipnottaki gibi).

14 "The Massacres in the Balkan Villages. Sketches by the 'Times' Naval Correspondent [James Gambierl And by One of Our Special Artists [E. Matthew Hale]" resmi *The Illustrated London News* 71, No. 1990, 1 Eylül 1877, s. 197'de yayınlandı. Resmin bir kopyası için: Martina Baleva vd. (der.): *Batak – ein bulgarischer Erinnerungsort/Batak kato mjasto na pametta*, Sofya 2007, s. 138, Resim 23.

15 Rusya ve Türkiye arasındaki savaşla ilgili dosyalar. Die Grausamkeiten in der Kriegsführung, Cilt 2, Dışişleri Bakanlığı Politik Arşivi, R 12818. Bu belgeye dikkatimi çeken ve Sütterlin tarafından kaleme alınan yazının transkripsiyonunu bana verme nezaketini gösteren, Berlin'de yaşayan Osmanlı uzmanı Elke Hartmann'a teşekkür ederim.

16 "Türk Vahşeti" kavramını bütün haberleri şu ayrı başlıkla yayınlanan İngiliz *Daily News* muhabiri Januarius MacGahan yarattı: Turkish Atrocities in Bulgaria. Letters of the Special Commissioner of the Daily News. J. A. MacGahan, Esq.", with an Introduction and Mr. Schuyler's Preliminary Report, Londra 1876. Bütün zamanların en çok okunan siyasi broşürlerinden birini yazan ve böylece kendisine hükümet başkanlığına giden yolu açan sonraki yılların Büyük Britanya başbakanı William E. Gladstone da MacGahan'a dayanıyordu: *Bulgarian Horrors and the Question of the East*, Londra 1876. Bulgar ulusal hatırasında "Türk Vahşeti" ile ilgili olarak bkz. Baleva vd. 2007 (14 numaralı dipnottaki gibi).

17 Fotoğrafların büyük çoğunluğu hâlâ bilimsel olarak çalışılmayı bekledikleri İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki arşivde bulunmaktadır. Türkiye'de Osmanlı geçmişine dair son yıllarda arttığı gözlenen ilgi Recep Tayyip Erdoğan'ın 2003 yılında iktidara gelmesiyle ilişkili olabilir. II. Abdülhamid'in koleksiyonundan İstanbul fotoğraflarından oluşan, Erdoğan'ın himayesinde Türkçe ve İngilizce olarak yayınlanmış olan hacimli kitap da bu ilgiye bir şeyler borçludur. Adnan Genç vd (der.): *Sultan II. Abdülhamid arşivi İstanbul Fotoğrafları / Photographs of Istanbul from the archives of Sultan Abdülhamid II.*, İstanbul 2008.

18 Heriki albümseriside Washington'da Library of Congress'te ve Londra'da British Library'de muhafaza edilen 51 ayrı fotoğraf albümünden oluşmaktadır. Library of Congress'in albümleri tümüyle dijitalleştirilmiş olarak şu internet adresinde bulunmaktadır: www.loc.gov/pictures/collection/ahii (son giriş 23 Şubat 2011). Kısa olsa da bilgi verici bir araştırma için: Camey E. S. Gavin (der.): *Imperial Self-Portrait. The Ottoman Empire as Revealed in the Sultan Abdul Hamid II's Photographic Albums Presented as Gifts to the Libr. of Congress (1893) and the British Museum (1894)*, Duxbury, Mass. 1988.

19 19. yüzyılda en önemli İstanbul fotoğraf atölyelerinin tarihine kısa bir girişişu çalışma vermektedir: Nimet Seker: *Die Fotografie im Osmanischen Reich (=Arbeitsmaterialien zum Orient 21)*, Würzburg 2009; 52. Sayfada Pascal Sebah'a ilişkin biyografik bilgiler ve bir kaynakça bulunmaktadır.

20 1500 yılına kadarkı İtalyan tasvirler için bkz. Sabine Schunk-Heller: *Die Darstellung des ungläubigen Thomas in der italienischen Kunst bis um 1500 unter Berücksichtigung der lukanischen Ostentatio Vulnerum*, Münih 1995.

21 Yuhanna İncili'ndeki ilgili metin parçalarının ayrıntılı bir analizi için bkz. Glenn W. Most: *Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas*, Münih 2007, s. 50-104. Tomas tarafından İsa'nın yarasına dokunulup dokunulmadığına ilişkin sorunun sanat açısından önemli muhtelif tefsirleri için ayrıca bkz. Frank Zöllner: *Andrea del Verocchios 'Christus und Thomas' und das 'Dekorum' des Körpers. Zur Angemessenheit in der bildenden Kunst des Quattrocento*. Herbert Beck (Der.): Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrochio, Frankfurt am Main 1996, s. 129-141.

22 İsa-Tomas Grubu'nun sanat tarihi geleneği hakkında bkz. Most 2007 (21 numaralı dipnottaki gibi), s. 201 vd.

23 Tablo Kasım 2007'de Britanyalı internet veribankası National Inventory of Continental European Paintings'te Claudia Heide'ye aitkısabir yazıylabirlikte yayınlanarak halka açıldı: http://vads.ahds.ac.uk/flarge.php?uid=85062&sos=2 (Son giriş 22 Mart 2011).

24 Tablonun Galli'ye atfedilişi ve sanat tarihi açısındansınıflandırılışı ile ilgili olarak bkz. John Gash: A Caravaggesque 'Christ' in Scotland. *The Burlington Magazine*, Yıl 151, Ekim 2009, sayı 1279, s. 682-690.

BALKAN HARBİ, İNTİKAM VE "ÖTEKİLEŞTİRME" SÜRECİ

ZAFER TOPRAK

Resim ve heykel, özellikle okuryazar olmayan bir toplumda siyasal toplumsallaşmada önemli bir rol oynar. Bunun somut örneklerinden biri Balkan Harbi'dir. Balkanlar'da savaşan ülkeler kitleleri mobilize etmek için ilk kez resme başvuruyorlardı. Böylece resim "ötekileştirme"de önemli bir rol oynuyor, ulusal kimlik kendi "düşman"ını resmediyordu. Savaş sonucu "ötekileştirme" süreci çatışma anlayışını uç noktaya götürecek, gerektiğinde "vahşet" resmedilecekti. Balkan Harbi'nin neden olduğu "intikam" bu tür bir ortamda doğdu.



20. yüzyıl Balkan tarihi dünya tarihinde ayrı bir konuma sahipti. Balkanlar'daki çatışma 20. yüzyılın kapısını araladı. Aynı yüzyıl sonlanırken yine Balkanlar insanlığın odaklandığı bir coğrafyayı oluşturdu. Bir başka deyişle "Uzun 19. Yüzyıl"ı sona erdiren ve "Kısa 20. Yüzyıl"ı başlatan Balkanlar'dı. "Kısa 20. Yüzyıl"dan 21. yüzyıla geçerken yine Balkanlar Avrupa'nın temel siyasal sorunlarından birini oluşturdu. Yugoslavya'nın çözülüşü, Bosna-Hersek, Kosova bu coğrafyanın uluslaşma sürecinin ne denli karmaşık ve mikro milliyetçiliklerin ne denli sorunlu olduğunu kanıtlıyordu.

19. yüzyılın tüm umutlarını çökerten, *La Belle Époque* diye bilinen mutluluk evresini sonlandıran Cihan Harbi Balkanlar'daki gelişmelerin fitilleDiği bir savaştı. Balkan Harbi'nin açtığı yaraları tüm 20. yy boyunca bir türlü kapanmadı. Balkan Harbi'ni anlamadan, günümüz Balkanlar'ına çözüm bulmak da o denli sorun oldu. 21. yüzyılın arifesinde Avrupa'nın güneydoğusunda gözlenenler bir ölçüde 1912-1913'ün farklı zaman ekseninde tekrarı olarak yorumlanabilirdi.

MİKRO-MİLLİYETÇİLİKLER VE BALKANLAR

Mikro ve ultra milliyetçilikler, Düvel-i Muazzama'nın tarihsel önyargılarla, kültürel kalıntılarla, böl ve yönet kaygılarıyla 20. yüzyılın başı ve sonu için pek farklı olmayan, genel anlamda benzer senaryolardır. Balkan Harbi'nin 100. yıldönümünde geriye dönmek ve bu savaşı eni konu değerlendirmek belki de 20. yüzyılı anlamak içen en temel gözlemlerden birini oluşturmaktadır. Dünya tarihi için olduğu kadar Türkiye tarihi açısından da Balkan Harbi bir dönüm noktasıdır. Türkiye tarihinde de imparatorluktan ulus-devlete geçişte Balkan Harbi bir dönüşümü simgeler.

Osmanlı için Balkan Harbi sonun başlangıcıydı. En uzun Cihan Harbi, Osmanlı Devleti'nin ve onu izleyen Türkiye'nin savaşıydı. Savaşan taraflar 1914 Noel'inde savaşın sona ereceği beklentisi içersindeydiler. Ancak beklentiler boşa çıkmıştı. Savaş dört yıl sürmüş, kısa sürede geniş bir alana yayılmıştı. Daha 1914 bitmeden Osmanlı savaşı Harb-ı Umumî olarak nitelemişti.

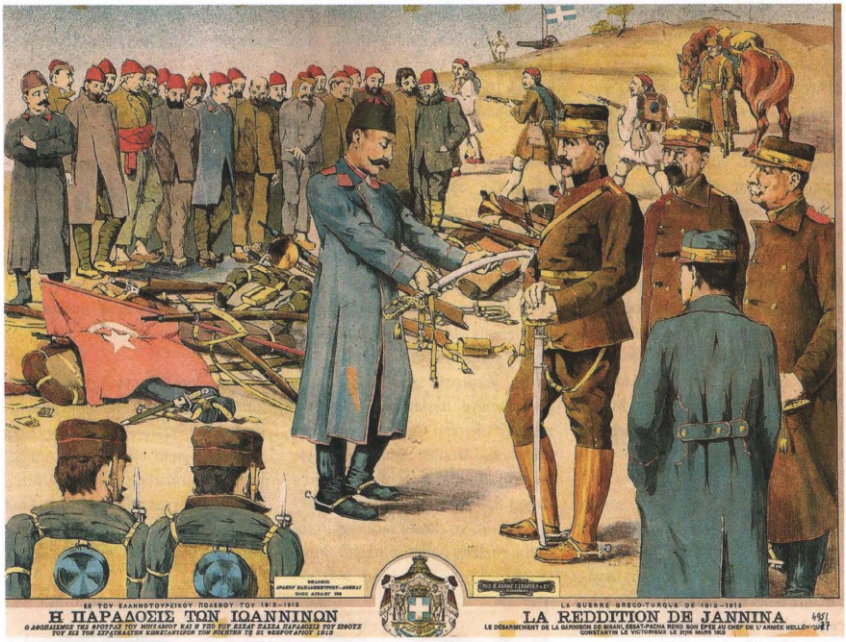
Bir suikast sonucu Balkanlar'da ateşlenen barut fıçısı dört yıl içerisinde 20 milyon dolayında beşeri varlığın yok olmasına neden oldu. Barış ancak 1919'da gelebildi. Versailles, Trianon, Saint-Germain, ve Neuilly ile barışa ulaşılabildi. Ancak bu barış antlaşmalarının hiçbirisi kalıcı olmadı. Antlaşmalar irredantizmi körüklemenin dışında bir işlev görmedi.

Türkiye'nin konumu ise farklıydı. Cihan Harbi'ne bir anlamda Balkan Harbi'yle girmiş ve Milli Mücadele ile sonlandırmıştı. Her ne kadar Sevr yukarıda imzalanan diğer barış antlaşmaları gibi Türkiye'ye diretilmişse de, Ankara'da filizlenen Milli Mücadele buna direnmiş ve Türkiye bir anlamda Lozan'la Cihan Harbi'ni geride bırakmıştı. Kısacası Türkiye'nin Cihan Harbi on yıl sürmüştü. Farklı bir söylemle Milli Mücadele 1912'de başlamıştı. Balkan Harbi, Cihan Harbi ve Milli Mücadele sonucu yeni bir kimlik oluştu. Ulus anlayışı Balkan Harbi ile birlikte tetiklendi. Balkanlar'ın yitirilişi Osmanlı kimliğinin bir yana bırakılmasına, yeni bir ulusal kimlik olarak Türk milliyetçiliğinin ön plana çıkarılmasına neden oldu.

Osmanlı'nın 1912'ye kadar uzlaşan, bir arada yaşayan "unsur"ları, 1912 sonrası çatışan "ulusal kimlik"lere dönüştü. İmparatorluk doğası gereği farklı unsurların ortak coğrafyasıydı. İmparatorluktan ulus devletlere geçiş sancıları "sözde etnik" sınırları belirlenmiş "ulusal türdeşlik" anlayışını gündeme getirmişti. Balkan Harbi yenilgisi sırasında Rumlar göçürülmeye başlanmış, onları Ermeniler izlemişti. Arnavutlar Balkan Harbi'yle, Araplar Cihan Harbi'yle imparatorluktan kopmuşlardı. Buna karşın Balkanlar'da yitirilen topraklarda etnik ve dinsel farklılıklar zorunlu göçlere neden olmuştu. Müslüman unsur güç koşullarda, yolda sayısız telefat vererek Anadolu'ya göçmüştü. Türk kimliği işte bu savaşlarla toplumsal bir nitelik kazanmış, "Balkan mezalimi", "Yunan mezalimi", "Ermeni mezalimi" ve benzeri tanımlamalar bu kimliğin oluşmasında etkin rol oynamıştı. Çocuk dergilerinden kadın dergilerine, günlük gazetelerden bilimsel yayınlara, bu söylem tüm toplum katmanlarının yayın organlarınca benimsenmişti. Okul ders kitapları artık "intikam"dan söz eder olmuştu.

Balkan Harbi Osmanlı'nın Avrupalı kimliğinin tükenişi anlamına geliyordu. Bundan böyle vatan Anadolu'ydu. Değişik söylem biçimleriyle Anadoluculuk hareketleri Türk milliyetçiliğinin omurgasını oluşturdu. Keza Arap milliyetçiliği ve Cihan Harbi yenilgisiyle Asya-i Osmani'nin diğer





yöreleri Osmanlı'dan kopacak ve bundan böyle geriye, dönem coğrafyacılarının tanımlamasıyla, Anadolu Şube-i Ceziresi ile Erzurum yaylası [Doğu Anadolu] ve Cezire-i Ulya [Güneydoğu Anadolu] kalacaktı. Bu arada dünün Büyük Suriye'sinin kimi kuzey vilayetleri de yeni inşa edilmekte olan Anadolu'ya eklemlenecekti. Dünün Toroslar'la sınırlanan Anadolu'su genişliyor, doğal sınırlar yerini siyasi sınırlara bırakıyordu. Anadolu sözcüğü yepyeni bir anlam kazanıyordu. Bir süre sonra Doğu Anadolu, Güney Anadolu, Güneydoğu Anadolu gibi terimler yeni bir coğrafya kurgusuna yol açacaktı.

AVRUPA-İ OSMANÎ'NİN KADERİ

Balkan Harbi, aslında Avrupa-i Osmanî'nin çözülüşünün son noktasıydı. Bu savaşın ilk filizleri Ayastefanos Antlaşması'na kadar geriye gidiyordu. Ayastefanos'ta, bugünkü Yeşilköy'de Balkanlar'da on yıllarca sürecek bir kargaşanın tohumları atılıyordu. Çözümsüzlüklerin birinin diğerini izlediği sürece, Balkan irredentasına, bu coğrafyada doğmakta olan ülkeler Balkan Harbi ile son noktayı koymak istemişlerdi. Ancak savaş dünyayı yeni bir felakete sürükleyecekti. Milyonlarca insanın telef olduğu Cihan Harbi, Balkan Harbi'nin bir devamıydı. 1914'te dünya 20. yüzyılın karanlık evresine girecek ve II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar bıçkın milliyetçiliklere sahne olacaktı. Nitekim Cihan Harbi'nin kurduğu düzen ikinci bir dünya savaşını tetiklemekte gecikmedi. II. Dünya Savaşı ertesi Soğuk Savaş'ın dengeleri Balkanlar'a bir süre statüko getirmişse de 1991 sonrası bu coğrafyada yeniden cadı kazanı kaynayacaktı.

Ayastefanos Antlaşması ne getirmişti, ya da götürmüştür? Bu antlaşma ile Burgaristan sınırları Ege Denizi'ne kadar uzanan Makedonya'yı içermiş, Sırbistan bağımsızlığını kazanmıştı. İşte bu yeni konuşlanış Balkan Harbi'ne giden yolun taşlarını döşemişti. Sırbistan ilk günden itibaren topraklarını genişletme sevdasına kapılmıştı. Ayastefanos'un yerini alacak olan Berlin Antlaşması ise Bulgaristan için düş kırıklığına neden olmuştu. Yunanistan ise sürekli kuzeye doğru sarkma özlemiyle yanıp tutuşmuştu. Tüm bu emeller Osmanlı Avrupası'nın topraklarının paylaşımı üzerine inşa edilmişti.

Bu yerel etmenlere büyük devletlerin politikalarının da dahli durumun vahamet kazanmasına neden olmuştu. İttifak ve İtilaf devletleri zamanla Balkanlar'ı satranç tahtasına dönüştürmüşlerdi. Rusya'nın Balkan Slavlarına verdiği destek yayılmacılığı etkileyen önemli bir etmen olmuştu. İttifak Devletleri de bu arada boş durmamışlardı.

Balkanlar'da yeni bir evre 1908 Jön Türk Devrimi'yle birlikte gündeme geldi. Avusturya-Macaristan'ın Balkanlar'a göz dikmesi ve fırsat kollayarak 1908 Devrimi'nin kargaşa ortamında Bosna-Hersek'i ilhakı Balkan Harbi'nin habercisiydi. Rusya bu ilhak karşısında Slavları birleştirerek Avusturya-Macaristan'ın yayılmacılığına direnmeye, bu arada geride kalan Osmanlı topraklarını paylaştırmaya girişmişti. Başka bir deyişle bir Balkan toprağı olan Bosna-Hersek'in Avusturya-Macaristan tarafından ilhak edilmesi Cermanizm ile Slavizm arasındaki çatışmayı doruk noktasına taşımıştı.

Bir Cermen devleti olarak Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, Slavların "doğal" yayılım alanına tecavüz etmişti. Oysa Sırp milliyetçiliği 14. yüzyılın Sırbistan Krallığı'nı canlandırma sevdalısıydı. Bosna-Hersek'in ilhakıyla Sırplar'ın Adriyatik yolu kapanmıştı. Bu koşullar altında Sırplar güneye yönelmiş ve Makedonya üzerinden Ege Denizi'ne açılmayı denemişlerdi. Dünün Makedonya'sının en önemli kenti Selanik, Avusturya'nın da ilgi odağıydı. Bu noktadan itibaren bir dizi ittifak Balkan ülkelerini kimi zaman yan yana, kimi zaman karşı karşıya getirmişti. Bulgarlar "Ayastefanos Bulgaristanı"nı hiçbir zaman unutmamışlardı. Büyük Bulgaristan, Ortaçağ Bulgar Krallığı, Kral Ferdinand'ın düşlerini süslemişti. Makedonya Bulgarların yayılım alanıydı. Bulgar komitacıları Makedonya'nın en güçlü çeteleriydi. Yunanistan ise, ulus devlet oluşturduğu andan beri Megalo İdea peşindeydi. Venizelos'un gözü de Makedonya'daydı. Ancak Yunan Megalo İdea'sı Ege kıyılarını, bütün Ege adalarını ve Girit'i istemekteydi. Makedonya'da Rum çetelerinin, Bulgar komitacılarından aşağı kalan tarafı yoktu.

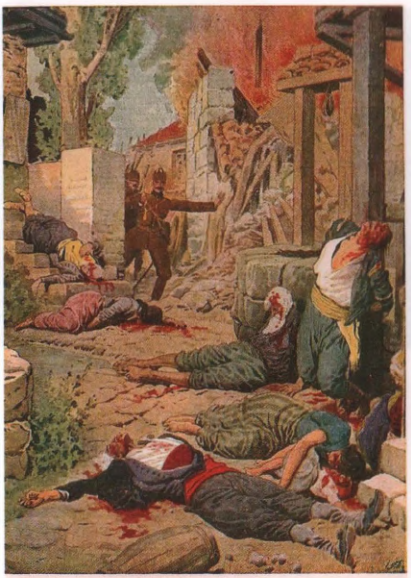
Balkan Harbi öncesi Balkan devletleri arasında Osmanlı'yı çökertmeye yönelik bir dizi ittifak oluşacaktı. Ama fırsat İtalya'nın Trablusgarb'a saldırmasıyla doğdu. Osmanlı bu arada Balkanlar'daki komitacılık faaliyetleri karşısında Makedonya'ya asker yığıyordu. Ancak Balkan ülkeleri Makedonya konusunda bir türlü anlaşamadılar. Bulgarlar, Makedonya ve Edirne'nin özerkliğinden yanaydılar. Sırbistan ve Yunanistan Makedonya'nın peşinen paylaşılmasını istiyordu. Sırbistan, Bulgaristan ve Yunanistan arasında ittifaklar, askeri konvansiyonlar imzalanmış, Balkan Ligi oluşturulmuştu. Buna Karadağ da katılacaktı.

Bir süre sonra Balkan Ligi, Osmanlı ile savaşa tutuşmak için bahane aramaya koyuldu. Makedonya'da çeteler, komitacılar faaliyetlerini artırıyor, bombalar patlıyordu. 1912 Ağustos ve Eylül aylarında Müslüman halka saldırılar başlayacaktı. Osmanlı buna aynı sertlikle cevap verecekti. Balkanlar bir anda karıştı. Büyük devletler devreye girdiler. Bu arada Sofya'da, Atina'da halk sokağa düşmüş, Osmanlı aleyhine gösterilere girişmişti. Kısa bir süre sonra sınırlara asker yığıldı. Balkan Harbi'nin fitilini ise Balkan Ligi'nin en ateşli üyesi ateşledi. İtalya ve Karadağ'ın tahrikleri ile 1912 Mayıs ayında Arnavutluk ayaklandı. Büyük devletler Osmanlı Devleti'nden Balkanlar'daki gayrimüslim halk için ivedi ıslahat yapmasını istediler. Bu bir tür "ültimatom"du. Osmanlı bunu geri çevirdi; ancak gerekli reformları yapmaya istekli olduğunu da saklamadı. Bu yeterli bir güvence değildi; 8 Ekim 1912 günü Karadağ Osmanlı Devleti'ne savaş ilan etti. 17 Ekim 1912 günü Bulgaristan ve Sırbistan, 19 Ekim 1912 günü de Yunanistan savaşa katıldı.

SAVAŞIN BİRİNCİ EVRESİ

Oysa Osmanlı Balkanlar'da bir savaşa hazır değildi. Zaten başında Trablusgarp belası vardı. Meşrutiyet'in ilanı ertesi Alman askerî uzmanlarının da yardımıyla orduda bir dizi reform girişimlerinde bulunulmuştu. Ancak bu reformların oturması zaman alacaktı. Öte yandan iç politikada da istikrarsız bir dönem yaşanmaktaydı. İttihad ve Terakki Temmuz ayından beri hükümetten çekilmişti. Gazi Ahmet Muhtar Paşa kabinesi, savaşın patlak vermesiyle birlikte düştü ve yerine Kâmil Paşa kabinesi geldi. Her iki hükümet de İttihad ve Terakki karşıtıydı. Oysa ordu İttihad ve Terakki'ye yakındı.

Osmanlı Devleti Balkanlar'da iki ordu ile savaştı. Doğu Ordusu Bulgarlara, Batı Ordusu Sırplara karşı mevzilenmişti. Doğu Ordusu Bulgarlar karşısında bozguna uğramış ve Ekim 1912 sonlarına doğru Lüleburgaz'a çekilmişti. Burada da tutunamayınca Çatalca'ya kadar gerileyecekti. Bulgar ordusu İstanbul'a iyice yaklaşmıştı. Batı Ordusu da Sırplar karşısında bir varlık gösteremeyecekti. Kumanova'da yenilgiye uğrayacak ve Manastır'a çekilecekti.



عثمانلی اردوسنك تراكيايه دخولی متعاقب كورديكی منظرهٔ وحشيانه !

Sırplar Üsküp'e girdiler. Bu arada Yunanistan savaşmaksızın Selanik'i ele geçirdi. Bozcaada, Limni, Samotraki ve Taşoz adaları Yunan donanmasının tek bir savaş gemisine, Averof'a direnemedi. Adaların yitirilmesiyle Osmanlı Devleti'nin Makedonya ile denizden bağı koparılmış oluyordu. Nihayet, Karadağlılar İşkodra'yı muhasara edeceklerdi.

Osmanlı ordusu Balkan Harbi'nde büyük bir yenilgiye uğramıştı. Bu yenilgide 1908 Devrimi'nin orduda ve sivil kesimde yaratmış olduğu kargaşanın payı büyüktü. Savaş Osmanlı ordusunu hazırlıksız yakalamıştı. Ne Osmanlı, ne Balkan ülkeleri ne de Batılılar savaşın bu denli kısa süreceğini bekliyordu. Osmanlı'nın hezimeti Balkanlar'da kısa sürede bir boşluk yaratmaya yetti. Osmanlı tarih yazınında Balkan Harbi diye bilinirse de sözü edilen "harp" aslında tek bir savaştan oluşmuyordu. Balkan Harbi iki evreden oluşuyordu. İlk evrede Balkan devletleri Osmanlı Devleti'ne karşı savaşacaklardı. Oysa ilk evrenin beklenmedik bir biçimde sonlanması yeni bir uluslararası buhranın doğmasına neden oldu. Sırbistan'ın beklenmedik ölçüde toprak kazan-



LE REVEIL DE LA QUESTION D'ORIENT
La Bulgarie proclame son indépendance. — L'Autriche prend la Bosnie et l'Herzégovine



cı yeni buhranın temel gerekçesini oluşturmuştu. Yeni Pazar Sancağı işgal edilmiş, güneyde Adriyatik Denizi hedeflenmiş ve Kuzey Arnavutluk toprakları ele geçirilerek denize ulaşılmıştı. Oysa Adriyatik'te Sırbistan varlığı Avusturya-Macaristan'ı büyük ölçüde endişelendirmişti.

Sırbistan'a karşı Avusturya-Macaristan Arnavutluk'un bağımsızlığı kartını oynadı. Güçlü ve bağımsız bir Arnavutluk, Sırbistan'ın gücüne set çekebilirdi. İtalya da Avusturya'ya arka çıkıyordu. Bu iki ülkeden aldığı destek sonucu Arnavutluk 28 Kasım 1912'de bağımsızlığını ilan etti. Avusturya-Macaristan Sırbistan'ın Arnavutluk topraklarından Adriyatik'e açılmasına tepkisini sürdürdü. Sırbistan'ın direnişi üzerine her iki ülke ilişkileri gerginleşti. Rusya, Sırbistan'a destek verdi. Avusturya-Macaristan Rusya ilişkileri sertleşti. Her iki ülke sınıra asker yığdı. Bu arada Fransa Rusya'nın yanında yer aldı. Bir çatışmanın çıkması halinde İngiltere'nin de taraf tutacağı bekleniyordu. Almanya ve Avusturya-Macaristan Rusya'nın saldırı ihtimalini değerlendirdiler; bir dünya savaşı olasılığından söz edilir oldu. Bir anlamda sanki Cihan Harbi'nin provası yapılıyordu. 1912 Kasım'ında Avusturya-Macaristan Dışişleri Bakanı Kont Berchtold, Rusya ile çatışma olasılığından açıkça söz ediyordu. İngiltere Dışişleri Bakanı Edward Grey'in son anda müdahalesiyle savaş önlenebildi. Arnavutluk meselesi 17 Aralık 1912'de Londra'da toplanan bir konferansta ele alındı. Bu arada adalar sorunu da masaya yatırıldı. Osmanlı Devleti'nin barış görüşmeleri de bu konferansın aracılığıyla başladı. 30 Mayıs 1913'te Londra'da imzalanan barışla Osmanlı Devleti, Ege adalarının kaderinin saptanmasını ve Arnavutluk sınırlarının çizilmesini büyük devletlerin inisiyatifine, yani Londra'da toplanmış olan Büyükelçiler Konferansı'na bıraktı.

Barış antlaşması sonucu Osmanlı böylece Anravutluk'a bağımsızlık tanımış oluyordu. Girit Yunanistan'a terk edildi. Nihayet Midye-Enez çizgisinin batısında kalan Osmanlı Avrupası Balkan ülkelerine bırakıldı. Eski Osmanlı başkentlerinden Edirne yeni sınır çizgisiyle Bulgaristan topraklarında kaldı. Bulgaristan ayrıca Kavala ile Dedeağaç arasından Ege Denizi'ne açıldı. Osmanlı'nın tek batı sınırı bundan böyle Bulgaristan'laydı.

"İKİNCİ" BALKAN HARBİ

Ancak, barışın hemen ardından Makedonya'nın paylaşımı Balkan ülkelerini bir kez daha karşı karşıya getirdi. Balkanlar'dan çekilen Osmanlı geride büyük bir boşluk bırakmıştı. Osmanlı'ya karşı müttefik olan Balkan ülkeleri bu kez birbirlerine düştüler. Bu arada Cihan Harbi'nin ilk tohumlarının atılmasına başlandı. Arnavutluk ve Makedonya Balkanlar'ın barut fıçılarıydı. Arnavutluk hemen hemen tüm çevre ülkelerin odaklandığı kolay yutulur bir lokma görünümündeydi. İtalya, Avusturya-Macaristan, Sırbistan ve Yunanistan, bu ülkelerin tümünün gözü Arnavutluk üzerindeydi. Kısa sürede cepheleşmeler oluştu. Avusturya-Macaristan ile İtalya aynı safta yer aldılar. Bu iki ülke Arnavutluk'u nüfuz bölgelerine ayırdılar. 1 Mayıs 1913 günlü anlaşmada İşkodra ve çevre bölge Avusturya-Macaristan'ın, Valona ve çevre bölgesi İtalya'nın payına düştü.

Makedonya ise çetin cevizdi. Temel anlaşmazlık Sırbistan ile Bulgaristan arasındaydı. Balkan Harbi'nin birinci evresinde Sırbistan, Bulgarlarla yaptığı ittifakın ötesine yayılarak payına düşenden daha büyük bir toprak parçasını işgal etmişti. Savaşın esas yükünü kendisinin taşıdığını iddia ederek bu topraklardan çekilmek istememekteydi. Bulgaristan ise kendi çabalarının en az Sırplarınki kadar olduğunu, Çarigrad'ı yani İstanbul'u ele geçirmelerine ramak kaldığını, savaş için her türlü olanaklarını seferber ettiklerini iddia ediyordu. Bu nedenle Sırbistan'ın oldu-bittisini kabullenmeye hiç niyeti yoktu. Sırbistan ve Bulgaristan yanı sıra Yunanistan da Balkan Harbi'nin ilk evresinden hoşnut değildi. Ege kıyıları Yunanistan'ın yayılma alanıydı. Oysa Batı Trakya'yı, Kavala-Dedeağaç koridorunu Bulgaristan'a kaptırmıştı.

Balkan devletleri arasındaki ittifak kısa sürede düşmanlığa dönüştü. Sırplar özellikle Bulgaristan'ın Balkanlar'da büyümesine tepkiliy-



diler. Bu nedenle Haziran 1913'te Yunanistan'la ittifaka girdiler. Bu ittifakgereğiBulgaristanMakedonya'dan çıkarılacak ve Bulgaristan'da bırakılacak küçük bir kısım dışında, bu topraklar Sırbistan ve Yunanistan arasında paylaştırılacaktı. Sırbistan, ayrıca Avusturya-Macaristan ve İtalya'ya karşı Arnavutluk'u nüfus bölgelerine ayırıpYunanistan'la paylaşmayı hedeflemekteydi.

Rusya'nın Sırbistan ve Bulgaristan arasında arabuluculuk girişimleri, hatta tehditleri sonuçsuz kalacaktı. Bulgaristan, Sırbistan ve Yunanistan ittifakına karşı erken davranarak darbeyi indirmeye karar verdi. 29-30 Haziran gecesi Bulgar orduları, her iki ülkeye saldırdılar. Ancak evdeki hesap çarşıya uymadı. Bulgar orduları yenilgiye uğradı. Yunan ordusu Kavala'ya girdi. Sırpların da galebe çalması üzerine Bulgar ordusu 31 Temmuz 1913'te silah bırakışmasını kabullendi. Bu arada, savaşı yakından izleyen Romanya ile Osmanlı Devleti de Bulgaristan yenilgisinden paylarına düşeni almakta gecikmediler. Romanya, Bulgar Dobrucası'na girdi ve Bulgaristan topraklarında ilerledi. Osmanlı Devleti de Edirne'yi geri almak üzere 20 Temmuz'da saldırıya geçti. Bulgaristan Balkan Harbi'nin ikinci evresi için askerini batıya ve güneye kaydırmıştı. Osmanlı askeri aşırı güç kullanmaksızın Edirne'yi geri aldı.

İKİNCİ EVRE BARIŞ ANTLAŞMALARI

Balkan Harbi'nin ikinci evresi ertesi iki kısımdan oluşan barış antlaşmaları imzalandı. İlki 10 Ağustos 1913 tarihli Bükreş Barışı'ydı ve Balkan devletleri kendi aralarında gerçekleştirdiler. Bu antlaşmaya göre Bulgaristan, Tuna'nın güneyinde bulunan Silistre, Tutrakan ve Güney Dobruca'yı Romanya'ya bıraktı. Yunanistan Kavala'yı aldı. Ancak, Bulgaristan, yine de Dedeağaç bölgesinde, Mesta Irmağı ile Meriç arasında Ege Denizi'ne çıkıyordu. Makedonya'nın küçük bir kısmı Bulgaristan'a bırakılmıştı.

İkinci evrede ise Osmanlı Devleti Balkan devletleriyle ayrı ayrı nihaî barış antlaşmalarına imza koydu. Bunların sayısı üçtü. İlki Bulgaristan'la yapılan 29 Eylül 1913 günlü İstanbul Barış Antlaşması'ydı. Onu Yunanistan'la imzalanan 14 Kasım 1913 günlü Atina Barış Antlaşması izledi. Ve son olarak 13 Mart 1914 günü yine İstanbul'da Sırbistan'la barış imzalandı. Bulgaristan'la yapılan antlaşmaya göre Bulgar topraklarında kalan Müslümanlar dört yıl içinde Osmanlı topraklarına göç etmek hakkına sahip olacaklardı. Bulgaristan'da kalmayı tercih ederler ise her türlü din ve mezhep özgürlüğünden yararlanacak, ibadetlerini serbestçe yapacaklardı. Müftü ve baş müftüler Müslüman cemaat tarafından seçilecek ve bu görevlilerin aylıkları Bulgar hükümeti tarafından ödenecekti. Sulh hukuk alanına giren ve "ahval-i şahsiyye" diye nitelendirilen evlenme, boşanma, vasiyet, miras ve nafaka gibi konularda müftüler mutlak karar yetkisiyle donatılacak ve Bulgar makamlar bu kararları uygulamakla yükümlü olacaklardı.

Bursa'da İttihad ve Terakki Mektebi talebesinin şayan-ı takdir idmanlarından biri:

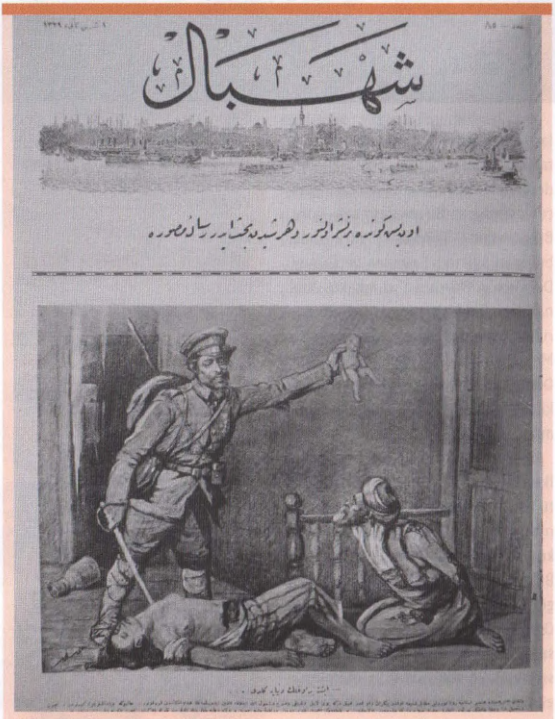
—Bir Garb darb-ı meseli: "Felâket bir şeye yarar" diyor. Vatanımızın son senelerde geçirdiği nâşiride lişitilmemişl felaketlerin de hiç olmazsa intibâhımıza hâdim olduğunu iddia edebiliriz. Alâim-i filhakika intibâhın ruhlarımızda, vücutlarımızda, muhitlerimizde epeyce bariz bir tecelli ile görülmekte olduğu gayr-ı münekkerdir. İntibahın en emin mahall-i amâli ise bittabi mekteplerdir. Seza-i şükrandır ki resmî ve hususî mekteplerimizde bir faaliyet-i terbiye göze çarpıyor. Bu resmimizde İttihad ve Terakki Mektebi talebesinin Bursa-Mudanya şosesi üzerinde on binden ziyade köylünün huzurunda harb-i âzmâ ecdâdları gibi kargı talimleri yaptıkları görülmektedir.

Terakki-i hakikînin fidanlığında: İstikbalin Türkleri yetiştirilirken...

Öte yandan, Bulgar hükümeti bu topraklarda kalan Müslüman ahali için ilk ve orta okullar açacak ve Türkçe bu okullarda eğitim ve öğretim dili olacaktı. Bulgarca zorunlu dil olarak müfredat programlarına alınacaktı. Nihayet Müslüman Türklerin mülkiyet haklarına saygı gösterilecek ve zorunlu olmadıkça taşınmazları kamulaştırılmayacaktı. Kamulaştırma durumunda değeri karşılığı peşin olarak ödenecekti.

Yunanistan'la barışın uzamasına neden olan adalar sorunuydu. Aslında

Ege adaları ile Londra'daki Elçiler Konferansı ilgilenmekteydi. Balkan Harbi'nin ilk evresinde Yunanistan Ege adalarını ele geçirmişti ve bu adalardan çekilmeye yanaşmamaktaydı. Bu durum Osmanlı-Yunan ilişkilerini yeniden gerginleştirdi. İki ülke arasındaki yükselen tansiyonu üçüncü ülkeler araya girerek giderdiler. Yunanistan, ayrıca İtalya'nın elinde bulunan On İki Ada üzerinde de hak iddia etmekteydi. Kısa sürede çözülemeyeceği görülünce Atina Barışı, adalar sorununu dışarıda bırakarak imzalandı. Yunanistan'da kalan Müslüman Türklerin statüsü Bulgaristan ile imzalanan barış antlaşmasında olduğu gibi çözüm buldu.



İşte Bir Oğlun Dünyaya Geldi!

Balkan muharebesinde anasır-ı İslâma reva görülen mezâlim-i şenîa o kadar amikdir ki bunu lâyık olduğu vuzuh ve şümul ile ahlâfa [müttefiklere] telkin edebilmek adem-i imkânından korkulur. Halbuki dindaşlarımızın kimlerden, niçin ve nasıl eza ve cefa çektiklerini iyi anlamak hakiki salah-ı millînin mukaddemesi olacaktır. Bu noktadaki ehemmiyeti takdir eden Müdafaa-i Milliyye Cemiyeti, evlâd-ı vatana babalarının en karib tarih-i felâketini sıhhat-ı mümkine ile tebliğ eylemek ve bundan intibah-ı milli hususunda esaslı semereler elde edebilmek emniyyesiyle bedbaht Rumeli Müslümanlarının fecai-i sergüzeştlerinden hiç olmazsa birkaç numuneyi tasvir ederek kıraat kitaplarını o resimlerle techiz etmeyi düşünmüş ve vazife-i tersimi Bahriye resimhanesine memur ve Paris Sanayi-i Nefise mektebinden mezun Ressam Kolağası Ali Sami Bey'e tevdi edilmiştir. ... Şurada görülen krokisinde mevzubahs ettiği vakayi-i hakikiyye ne kadar dilhıraştır [yürek parçalayan]. Bir Bulgar askeri bir köylünün ellerini bağladıktan sonra zavallının haşyet [korkul ve cinnet ile yırtılırcasına açılan gözleri önünde vahşi bir kasatura darbesiyle zevcesinin karnını yarıyor ve çıkardığı cenin-i maktulü ona göstererek hainane tebşir ediyor: - İşte bir oğlun dünyaya geldi!...

Son zamanlarda Müslümanların ve Müslümanlığın gördüğü hakaretler nesl-i müstakbele nasıl naklolunacak?

Adalar sorunu 1914 Şubat'ında Elçiler Konferansı'nda karara bağlandı. Meis Adası dışında İtalya'nın işgal ettiği adalar İtalya'da kaldı. İmroz ve Bozcaada dışındaki Ege adaları ise Yunanistan'a bırakıldı. Ancak, konferans kararlarının hukukî zeminini oluşturacak antlaşmaların İtalya ve Yunanistan'la Osmanlı Devleti arasında imzalanması gerekmekteydi. Kısa bir süre sonra Cihan Harbi patlak verdiği için bu antlaşmalar hukukî geçerlilik kazanmadan kadük oldu.

Sırbistan'la yapılan İstanbul Barışı ise bu topraklarda kalan Müslüman Türklerin statüsünü belirlemekle yetindi. Osmanlı'nın artık Sırbistan'la sınırı yoktu. Yukarıda belirtilen Bulgarlarla yapılan antlaşmadaki hükümler Sırbistan'daki Müslüman halk için de tekrarlandı. Tek istisnası Sultan Murad-ı Hüdavendigâr'ın Kosova'daki türbesiydi. Bu türbe hiçbir şekilde kamulaştırmaya tabi tutulamayacaktı.

YİTİRİLEN TOPRAKLAR

Balkan Harbi, yukarıda belirtildiği gibi Osmanlı'yı bir Avrupa ülkesi olmaktan çıkardı. Bundan böyle Doğu Trakya Osmanlı Devleti'nin tek Avrupa toprak parçasını oluşturacaktı. Balkan Harbi ertesi Osmanlı Anadolu eksenli bir devlet oluyordu. Özellikle Cihan Harbi yıllarında Anadolu bir başka vurgulandı. Savaş nedeniyle Osmanlı'nın denizden abluka altına alınışı, ülkenin büyük ölçüde Anadolu tahılıyla geçimini sağlamasına neden oldu. Yeni doğmakta olan ulus-devlet kimliği Anadolu üzerine inşa edildi.

Özellikle Selanik Osmanlı için büyük bir kayıptı. Bir liman kenti olmanın dışında çok kültürlü yapısı, Batı ile olan yoğun ilişkisi Selanik'e ayrı bir önem atfedilmesine neden olmuştu. Jön Türk hareketinin ve İttihad ve Terakki'nin Balkanlar'da yeşermesi ve Osmanlı aydınının Selanik'i mesken tutması bu kentin "hürriyet" ile özdeşleşmesi anlamına gelmekteydi. 1912 sonrası Selanik'in yitirilişi Osmanlı'da "modernleşme" işlevinin İzmir liman kentince üstlenilmesine

vesile oldu. Osmanlı'da yeniliklerin sembolü bundan böyle İzmir'di. Ancak İzmir'in var olan çok unsurlu yapısı türdeşlik iddiasında olan ulus devletle bağdaşmıyordu. Kente kısa sürede ulus devlet kimliği verilmesi amaçlandı. Bu doğrultuda Ege Bölgesi "milli iktisat"ta başı çekti. İzmir kendi "milli burjuvazi"sini yarattı. 9 Eylül 1922'de "istirdad"ıyla birlikte "gâvur" İzmir tarihe karıştı.

Osmanlı'nın beklenmedik bir biçimde Balkanlar'ı terki Balkan ülkeleri için hayal bile edemeyecekleri toprak kazançlarına yol açmıştı. 29.413 km²'lik bağımsız bir Arnavutluk kuruldu. Bulgaristan topraklarını 87.449 km²'den 112.563 km²'ye çıkardı. Bu yüzde 29'luk bir artış anlamına geliyordu. Yunanistan topraklarını 65.011 km²'den 108.984 km²'ye yükselterek yüzde 68'lik bir artış kaydetti. Karadağ'ın yüzölçümü ise yüzde 62 genişledi: 9.029 km²'den 14.562 km²'ye çıktı. En mütevazı kazancı Romanya elde etti. Yüzölçümü 131.821 km²'den 139.018 km²'ye yükseldi. Bu yüzde 5 oranında bir artış demekti. Savaşın mutlak galibi Sırbistan'dı. Yüzde 82'lik bir toprak artışıyla yüzölçümü 43.273 km²'den 88.028 km²'ye çıktı. Bütün bu kazançlar yitirilen Osmanlı toprağı anlamına geliyordu. Balkan Harbi öncesi Avrupa-i Osmanî, yani Osmanlı'nın Avrupa'daki toprakları 169.845 km² iken, yenilgi ertesi bu yüzey 28.282 km²'ye geriledi. Osmanlı Devleti Avrupa topraklarında yüzde 83'lük bir kayba uğramıştı.

Yitirilen Osmanlı toprakları doğal olarak geniş bir Müslüman-Türk kitlesinin bu topraklarda bırakılması anlamına geliyordu. Bu nedenle savaşı sona erdiren Bulgar, Yunan ve Sırp barış antlaşmalarında bu unsurun hak ve hukukunu gözeten maddeler yer aldı. Balkanlar'da doğan ulus devletlerle birlikte etnik harita daha da belirginleşti. Azınlık sorunu sürekli gündemde kaldı. Osmanlı Balkanlar'dan sökülüp atılmışsa da Müslüman nüfus Osmanlı'nın devamı niteliğindeki Cumhuriyet Türkiyesi'nin ilgi odağı olmaktan çıkmadı. Nitekim Cumhuriyet yıllarında, Yunanistan'la "ahali mübadelesi" ötesinde, Balkan ülkelerinden Türkiye'ye doğru sürekli nüfus hareketleri gerçekleşti. Ancak, Balkan ülkeleri hiçbir zaman "homojen" bir yapı oluşturmadı. Kafkaslar'ın ardından dünyanın belki de en renkli bölgelerinden biri olan Balkanlar'da kültürel çeşninin bir zaaf olmadığı bir türlü anlaşılamadı.



Dimetoka vak'asının bir Osmanlı sanatkârına telkin ettiği tesirat:

Ressam Sami Bey'in taslak halinde bulunan bu tablosu Dimetoka vak'asını musavverdir. Dimetoka kasabasına giren Balkan asâkirinin oradaki Müslüman ahaliyi kâmilen boğazlayıp başlarını cami-i şerifin duvarına çivilemek ve başsız cesetlerini bir kuyunun içine atmak suretiyle ika' ettikleri müdhiş feca'inin hikâyesidir. Terakki-i hakikinin fidanlığında: İstikbalin Türkleri yetiştirilirken...

Balkan Harbi ertesi imzalanan antlaşmalar yaraya merhem olmaktan uzaktı. Bilakis Balkan toprakları sorunlar yumağı olarak daha da karmaşık bir nitelik kazandı. Osmanlı'nın Avrupa topraklarını yitirmesi Balkan ülkelerinin bu topraklar üzerinde irredantist paylaşım kavgalarının fitilini ateşlemekte gecikmedi. Cihan Harbi bu topraklarda doğdu. Balkanlar'da dengesizlik ve çatışma Soğuk Savaş molası bir yana bırakılırsa son yıllara kadar sürgit devam etti.

SAVAŞIN NİTELİĞİ VE ÖTEKİLEŞTİRME

20. yüzyılla birlikte kitleler açısından savaşın niteliği köklü bir dönüşüm geçirecekti. Bu dönüşümün en bariz örneği Balkan Harbi'ydi Balkan Harbi'ne kadar savaşlar "aristokratik" bir nitelik taşıyordu. Balkan Harbi ise savaşı "demokratik" bir niteliğe büründürecekti. Bunun anlamı şuydu: 20. yüzyıla kadar savaşlar cephelerde gerçekleşmişti. Bir anlamda monarklar savaşıyordu. Geri planda halkın yaşamının bundan etkilenme oranı çok düşüktü. Olsa olsa cepheye giden aile efradı nedeniyle savaş o ülke insanını ilgilendiriyordu. Savaşlar cephe savaşıydı; sivil

Bir gün ... intikam alınır.

Ben büyüyeyim de...

Evet oğlum, bu gördüğün yerler
Ki hıyanetle oldu gitti tebâh
Ki bugün düşman ellerindedir Ah.

Yine hiç şüphe yok ki avdet eder,
Say ve gayretle, ilim ve irfanla
Bitmeyen bir hulus-ı vicdanla

Her çocuk ruh saffetinde, yarın
Büyümek, milletin felaketine
Bâis-i esbâbı anlamak, vatanın
Hâdim olmak celâl ve şevketine

En samimi, en âteşin bir emel,
Bir mukaddes akide olmalıdır..
Kurtulur hep bu hisle müstakbel,
Bir gün a'dâ'dan intikam alınır.

Faik Ali, "Ben büyüyeyim de..." Talebe Defteri, nümero 16, 19 Kanun-ı evvel 1329, s. 248.

halk cephe gerisi durağan yaşamını sürdürüyordu.

20. yüzyılla birlikte cephe giderek genişleyecekti; savaşlar artık kitlelere mal olacak, etno-milliyetçilikler geniş yığınların zorunlu göçüyle sonuçlanacaktı. Bu arada iletişim olanaklarının gelişmesi bilginin cephe gerisine etkin bir biçimde ulaşmasını sağlayacaktı. Artık insanlar cephede olup bitenlerden günü birlik haberdar oluyorlardı. Bu tür bir bilgi akışı "media"nın gelişimiyle yakından bağlantılıydı.

Bu bağlamda ilk belgelenen savaş ya da İngilizce deyimiyle "documented war" Kırım Harbi'ydi. Keza hemen ardından Amerikan İç Savaşı da bu niteliği taşıyordu. Artık cephede savaş muhabirleri vardı. Telgraf icat olunmuş, günlük gazeteler geniş bir okuyucu kitlesi oluşturmuştu. Cephe haberleri okuyucuya anında ulaşıyordu. Bu tür haber akışı zamanla savaşın "demokratikleşmesi"ne neden olacaktı. Ülkede kamuoyu oluşacak, halk savaşla bütünleşecekti.

Öte yandan 19. yüzyılın büyük bir kesimi Avrupa, daha doğrusu Batı Avrupa için bir barış evresiydi. 18. yüzyılın kaotik Atlantik üstünlük mücadelesini İngiltere kazanmıştı. Fransa, Amerika ve Hindistan'ı İngiltere'ye kaptırmış, Portekiz ve İspanya Latin Amerika'daki üstünlüklerini yitirmişti. 1870 Alman-Fransız çatışmasına kadar Avrupa'da sükunet hakimdi. Bu evre genellikle Pax Britannica diye nitelenecekti. Batı Avrupaı648 Westphalia'dan beri ulus devlet inşa süreçlerini tamamlamışlardı. Her ne kadar ayrılıkçı unsurlar barındırsalar da iktidarlar açısından bu tür başkaldırılarla baş edebiliyorlardı; farklılıklar iç sorundu; uluslararası bir nitelik taşımıyordu. Azınlık sorunu henüz gündemde yoktu. Ulus inşa süreci meşruiyetini yitirmemişti. Merkez "uygarlaştırıcı işlev"ini, "mission civilisatrice"i sürdürebiliyordu. Azınlık kavramı çoğu kez etnik olmaktan çok dinseldi.

Oysa, Avrupa'nın doğusu karmaşık bir nitelik taşıyordu. Bu coğrafyada imparatorluklar çok unsurlu, çok dinli, çok dilli yapılara sahipti. Kısmen Fransız Devrimi'nin etkisiyle, kısmen Düvel-i Muazzama'nın çıkar kaygılarıyla bu topraklarda kısa bir süre sonra ayrılıkçı, giderek milliyetçi akımlar yeşermişti. İmparatorluklar 19. yüzyılla birlikte çözülme sürecine girmişti. Özellikle Osmanlı ve Avusturya-Macaristan bu bağlamda kırılgandı. Balkanlar ise her iki imparatorluğun yumuşak karnıydı.

Bilindiği gibi, 19. yy uzun bir yüzyıldı. Fransız Devrimi ile başlıyor, Cihan Harbi ile son buluyordu. Ancak Balkanlar ve Türkiye için 20. yy Balkan Harbi ile başlayacaktı. Türkiye'de ulus devletin kuruluş evresi 1912-1922 gibi on yıllık bir savaşı içerecekti. Balkan Harbi, Cihan Harbi ve Milli Mücadele bu sürecin üç ayrı evresini oluşturacaktı. Ulus kimliği işte bu süreçte gerçekleşecekti. Kitlelerin sadakati Sultan'dan millete doğru yönelecekti. 1908'de açılan meclisin adı Meclis-i Milli'ydi. Ülkede anayasal monarşiye geçilmişti.

Bu bağlamda, yitirilen tüm topraklara karşın, kimi yazarlar savaştan, kitlelere yeni bir bilinç aşıladığı için övgüyle söz eder olmuştu. Osmanlı Balkan Harbi'ni yitirmişti; ama aynı kadro Cihan Harbi'nde savaşmış, birkaç istisna ile Milli Mücadele'de galip gelmişti. Kısaca Türkiye'de ulus devletin oluşumunda Balkan Harbi bir mebde, bir başlangıçtı.

Ancak, bu on yıllık sürecin "menfi" hanesinde toprak kaybı yanı sıra beşeri sermayenin tükenişi yatıyordu. Anadolu 18 milyondan 13 milyona gerileyecekti. Cihan Harbi, diğer savaşan ülkelere oranla Türkiye'de daha uzun bir süre devam etmişti. Türkiye için Cihan Harbi "Uzun Cihan Harbi"ydi. Bu nedenle Cihan Harbi'nde savaşan hiçbir ülke bu denli beşeri sermaye yitirmemişti.

Balkan Harbi'nin bir diğer özelliği savaşın kitlelerle olan bağında getirdiği yenilikti. Kırım Harbi "belgelenen savaş" iken, Balkan Harbi "görselleşen savaş"tı. Savaş artık resmedilmekteydi. Resim daha önce de savaşlar vesilesiyle yayın organlarında yer almıştı. Ancak bu resimler çoğu kez komutan resimlerinden ibaretti;

İntikam alır küçük keşşaflar!

Ahmed Cevad, "Keşşaflar Türküsü", Talebe Defteri, sene 1, nümero 10, 26 Eylül 1329, s. 151.

Keşşafların Türküsü
(Hep birden)

Ben bir keşşafım; bacağım, kolum,
Gözüm, dimağım, her yerim sağlam.
Padişaha, yurduma kulum;
Düşmana kalbim besler intikam.

Haydin sefere, çevik keşşaflar,
Bize istikbal, zaferler saklar !

(Tek)
Yürekten kopan yanık türküler,
Bizim alaydan yok mu çağıran?
Öyle türküler, ki versin haber,
Yıkılan yurttan, garip vatandan !

(Hep birden) Haydin sefere ...

(Diğer tek - Cevab)
Vardır kardeşim; burada bütün
Sineler yanık, yürekler ezik.
Dimağımızdan nasıl silinsin
Yanya, Kosova, Girid, Selanik;

(Hep birden) Haydin sefere....

(Aynı ses - Devam)
Nerede kaldı Sultan Murad'ın?
Şanlı şehidin o ulu türbesi?
Koca Osmanlı, bu muydu adın?
Seni levm eder İçekiştiren] tarihin sesi!

(Hep birden) Haydin sefere ...

(Tek - evvelki)
Sus kardeşçiğim, bu kadar yeter:
Şanlı gözümüz şimdi kan ağlar !
Nasıl dayansın yanık yürekler,
Bu acı, katı taşları dağlar !

(Hep birden) Haydin sefere....

(Tek - Cevap)
Susalım fakat, şöyle yürekten
Hep andımızı edelim tekrar;
Düşmanlar bilsin, ki çok geçmeden
İntikam alır küçük keşşaflar !

(Hep birden) Haydin sefere ...

(Hep birden)
Ben bir keşşafım;...
.... zaferler saklar!

bir başka deyişle "nötr" resimlerdi. Oysa Balkan Harbi'nin resmedilişi farklı bir işlev görecekti. Propaganda, Batı literatüründe her ne kadar Cihan Harbi ile birlikte İngilizler tarafından icat edildiği söylense de, aslında Balkan Harbi bu bağlamda göz ardı edilemezdi. Propaganda Balkan Harbi'nde Balkan ülkeleri tarafından icat edilmişti. Osmanlı da kısa sürede bu sürece katılmıştı. Resmin uzun yüzyıllar yasak olduğu bir coğrafyada II. Meşrutiyet'le birlikte görsellik meşru bir zemin kazanmıştı. II. Meşrutiyet'e kadar Osmanlı yayın organları büyük ölçüde yazıdan oluşuyordu. Çok az kitap ya da dergide resim vardı. *Servet-i Fünun* resim koyan ender dergilerden biriydi. Çoğu kez resim klişeleri Batı'dan getirilir, İstanbul'da monte edilirdi. Gerektiğinde erkeğin başına bir fes kondururlu. Fotoğraflar ise devlet ricaline aitti. Osmanlı'nın toplumsal sorunları ya da yaşamı Jön Türk Devrimi öncesi resmedilmemişti. 1908 sonrası artık dergiler resimlerle süslenmeye başladı. Resimli kapak ya Batı'dan devşirilir ya da dönemin ressamlarına çizdirilirdi. Nitelikleri Batı'dakinin düzeyinde olmasa bile artık toplum resmedilmekteydi. Ve bu nedenle savaşlar da resmedilecekti.

Resim, özellikle okuryazar olmayan bir toplumda siyasal toplumsallaşmada önemli bir rol oynayacaktı. Kitleleri mobilize etmek için resme başvurulacaktı. Bu arada birçok resim "ötekileştirme"de önemli bir rol oynayacaktı. Böylece ulusal kimlik pekiştirilecekti. Bu "ötekileştirme" süreci çatışma anlayışını uç noktaya götürecek, gerektiğinde "vahşet"e varacaktı. İntikam duyguları bu anlayışın sonucuydu.

Aslında resmedilenler hayalî değildi. Balkan Harbi sırasında Balkan ülkeleri nizamî savaşı bir kenara bırakacak, Balkan ülkeleri çeteleri her türlü imha yöntemini uygulayacaklardı. Nitekim fotoğraflar da bunun kanıtlarıydı. Ressamların hayal gücünde bu olgu daha bir derinlik kazanacaktı. Gerçeklerin ya da "hayal edilen"lerin resmedilerek toplum katmanlarına ulaşması, "düşman inşa süreci"ni tetikleyecekti. "Öteki" en son kertede "düşman"dı. Komşular kısa sürede "düşmanlaştırılacaktı". Böylece savaşlar kitlelerin savaşına dönüşecek, eskinin "aristokratik" savaşları tarih olacaktı. Bu Hobsbawm'ın deyimiyle "demokratik" savaştı.

Artık cephe her yerdi. "Hattı müdafaa" yoktu, "sathı müdafaa" vardı. O satıh bütün ülke topraklarıydı. Artık herkes askerdi. Kadınlar askerdi; genç öğrenciler askerdi; çocuklar askerdi. Bir yandan kadın hareketi uluslaşma süreciyle güç kazanırken, kadınlar da savaştan yana konferanslar düzenleyerek kitleleri mobilize etmeye çalışacaklardı. Öte yandan Keşşaflar [İzciler], Genç Dernekleri, Güç Dernekleri, Gürbüz Dernekleri para militer bir nitelik kazanacak, silah kuşanacak, ülkenin "küçük asker"lerini yetiştireceklerdi. "Küçük asker, küçük asker, napıyorsun bana söyle; Tüfeğime bakıyorum, ona mermi koyuyorum" şarkısı dillerden düşmüyordu.

Ve nihayet Balkanlar'daki vahşet "ötekileştirme"yi son raddesine götürmüş, "intikam" duygularını körüklemişti. Şairler "intikam" şiirleri yazacak, "intikam" öyküleri dergilerde yer alacaktı. Köşe yazarları "intikam"dan söz edeceklerdi. Okullarda "intikam" köşeleri hazırlanacaktı. Üç, beş yaşındaki çocukların ellerine tahta tüfekler verilecekti. On dört, on beş yaştakiler gerçek tüfeklerle "endaht" talimine çıkacaklardı. Artık tüm toplum silahlanmıştı. Colmar von der Goltz'un *Millet-i Müsellâha*'sı, Türçesiyle "Silahlı

Beklediğim yarın. Kasdım intikam !...

Türk kızı diyor ki

Ben bir Tük kızıyım. Yüreğim sızlar,
Bağrımda yurdumun yarası kanar...
Gözümün önünde bir kalın duman
İçinde bir levha: Ateş, ölüm, kan...

Gözleri kararmış bir sürü haydut
Kudurur, saldırır, öldürür, ezer,
Masum kanlarının içinde yüzer;
Hepsinin üstünde bir kanlı bulut...

Boğulur kadınlar, yakılır kızlar;
Camiler, kaleler, şehirler yanar...
Topların ağzı ateşler saçar,
Kahramanlar ölür, alçaklar kaçar...

Tütmez ocaklarda garip kumrular,
Başlara yıkılmış çatılar, damlar,
Yollara dökülmüş şaşkın adamlar,
Çıplak kucaklarda cansız yavrular,

Ağarmış sakallar, bükülmüş beller,
Bulanmış bakışlar, titreyen eller...
Hepsinin kırılmış kanadı, kolu;
Hepsinin baktığı İstanbul yolu..

Çökmüş her taraf a bozgunun yası,
Toprağın mahsulü: İnsan kafası !
Canlanır, kımıldar kesilmiş başlar,
Etsiz dudakları daima inler...

Kulaklarım bütün onları dinler;
Akar gözlerimden kanayan yaşlar;
Bağırmak isterim, kısılır sesim...
Ey anavatanım, ey mübarek yurt.

Senin hayatının bu kanlı resim,
Senin düşmanların bu bir sürü kurt.
Her zaman felaket, her yerde enîn,
Ey yurdum. Bu mudur nasibin senin ?

Yok, hayır. Bu senin son felâketin;
Bu son didikleniş, son koparılış;
Artık yok verecek toprak bir karış.
Ben Türküm. İmanım, ümidim metin;

"Ümitsizlik" değil Türkçe kelime.
Yarın yetişecek yeni bir nesil.
Ben onun kızıyım ! Düşman. İyi bil,
Benim yaraşır tüfek elime !

Türk kızı boynunu zincirde görmez,
Düşmanın elleri yurdun başına
Belalar örerken tente örmez,
Benzetmez kendini mezar taşına.

Maziye baksana. Türkün kadını
Kalmamış erkekten bir adım geri,
Kandan kızıl olmuş ak bilekleri,
Tarihe kılıcıyla yazmış adını !

Damarımdaki kan onların kanı,
Ruhumda onların büyük imanı,
Ben de büyürüm. Hazır ol, düşman,
Bir gün yine bürür etrafı duman...

Silahım yurt aşkı, kurşunum meram,
Beklediğim yarın. Kastım intikam !...

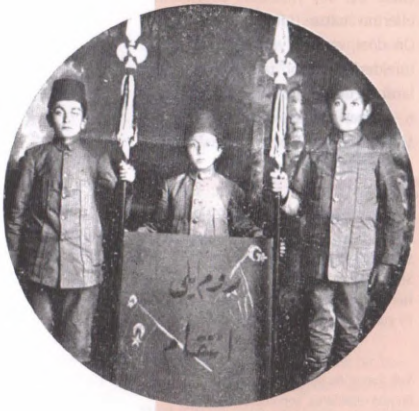
14 Kanun-ı evvel 1329
Celâl Sahir
Celal Sahir, "Türk kızı diyor ki", Talebe Defteri, nümero 16, 19 Kanun-ı evvel 1329, s. 247.

Millet"i en sonunda Osmanlı topraklarında yeşermişti.

Bu arada ulusal kimlik arayışı din savaşlarına dönüşmüştü. Göçmenlerin yaşadıkları vahşeti Anadolu'ya aktarmasıyla yüzyıllardır barış içerisinde yaşayan bu topraklardaki değişik unsurlar arasında düşmanlık tohumları yeşerdi. Osmanlı kimliği giderek yok oldu. Her unsur kendi "aydın"ının propagandasına muhatap oldu. Bu süreç kısa sürede Anadolu'nun da kanlı-bıçaklı bir coğrafyaya dönüşmesine neden oldu. Dünyada ilk kez zorunlu göçler Balkanlar'da ve Anadolu'da yaşanacaktı. Türdeş toplum yaratma kaygısıyla dinsel kökenli etno-milliyetçilikler körüklenmiş, gönül bağı üzerine kurulu ortak yaşam anlayışı yerini dinsel çatışmalara bırakmıştı. Milli Mücadele yıllarında Ankara kendi yandaşlarına Müslümanlar diye sesleniyordu.

İşte, tüm bu sürecin başlangıç evresi Balkan Harbi'ydi.

Sizin kalbinizde parlayacak olan intikam ateşleri, memlekete hizmet emelleri, vazifeye, vatana muhabbet hisleri sizinle beraber yaşarsa vatan da yaşayacaktır.



Telkin-i intikam: Bursa İttihad ve Terakki Mektebi'nde. [Kürsünün üzerinde Rumeli İntikam yazıyor.]

Safvet, [İstanbul Maarif Müdürü], "İntikam – ı –", *Talebe Defteri*, numero 16, 19 Kanun-ı evvel 1329, s. 253-254.

Atinin, istikbalin hâkimi olacak sizin gibi dimağları genç, fikirleri münevver ve bahusus kalpleri endişe-i ati-i vatanla titreyen, hissiyyat-ı vataniyye ile meşhûn [doldurulmuş] olan mektep efendilerinin şu nüsha-i fevkalâdede bulunan resimlerden en ziyade nazar-ı dikkatlerini celp edecek levha, hiç şüphe yok, âli bir hissin, fikrin, duygunun mahsulü olan şehzade Mecid efendi hazretlerinin çire-desti-i maharetleri [maharet ustalığı] olan levhadır... Çünkü: bu levha öyle büyük bir fikrin, âli bir hissin mahsulüdür ki bunun derece-i ulviyetini idrak için tabloya dikkatlice bakmak ve biraz düşünmek kâfidir.

Belki levhada san'at nokta-i nazarından şayan-ı tenkit cihetler olduğunu iddia edecekler bulunabilir. Fakat resmin telkin ettiği fikirlerin, hissin ulviyetine, büyüklüğüne kimsenin itiraz edeceğini zannetmem. Ben ressam olmadığım için resim hakkında bir şey söyleyecek değilim. Fakat resmin telkin etmekte olduğu fikrin, ulviyetinin her dimağda, kalpte hususiyle bütün gençlerde ve bahusus mektepten yetişen efendilerde vücud bulmasını temenni ve arzu ettiğim ve bunun da ancak coğrafya dersleriyle telkin edilebileceği itikadında olduğum için, coğrafya muallimi sıfatıyla kendimde bu husus için bir kaç söz söylemek cesaretini hissediyorum.

Sizleri istikbale hazırlamak vazifesiyle mükellef olan bizler; vaktiyle bizleri hazırlayanlar gibi bir gaye ve emel takip etmeksizin hazırlayacak olur isek sizleri de bizim çektiğimiz felâketlerden daha büyük felaketler, acılar karşısında bulundurmuş ve bile bile tarihin, ahlâfın [halefler] lânetlerine kendimizi hedef ittihaz etmiş oluruz.

Şehzade Mecid Efendi hazretleri, bir memleketin felâh ve necâtının ancak o memlekette yaşayanların bir gaye ve fikir için yaşadıklarını hissetmelerini ve hasseten yeni yetişen gençlerin azimkâr, seciye sahibi olmalarını arzu ve hissetmiş olmalıdırlar ki vücuda getirdikleri tabloda, Rumeli fecai'ini derhâtır ettiriyor ve Rumeli haritası karşısında bir vaz'-ı metinâne ile duran mahdum-ı asaletleri Faruk efendi hazretlerinin kalb-i necibânelerinde: Levhanın zirindeki "Ben büyüyeyim de ..." ibaresinden intikalen bir hiss-i intikamın yaşadığını işaret buyuruyor ve bütün gençlerin böyle felaket karşısında müteessir olmayıp bilakis metin, azimkâr ve vatanın halaskârı olmalarını fırçalarıyla irae ediyorlar ki tabloları hakkında bir kaç söz söylemeğe sevk eden esbâb da budur.

Bugün emin olmalıyız ki azim ve sebat sayesinde dünyada en müşkülü'l-husul addolunan şeyler elde edilmiş ve bir gaye ve emel uğrunda çalışanlar daima nail-i meram olmuşlardır. Buna birçok misal gösterilebilir. Fakat uzaklarda misal aramağa lüzum yok. Yarım asır zarfında Balkanlarda vuku'a gelen tebeddülat, Balkan milletlerindeki harekât; azim ve sebat ile, bir gaye ve emel ile çalışılırsa ne gibi netâic elde edileceğine en iyi bir misal olmuştur.

Gerçi biz bu küçük diye telakki ettiğimiz hükümetleri, milletleri asırlarca idaremiz altında bulundurmuş, arazilerini zabtetmiş, mülklerini ve kendilerini idare etmiş ve her türlü maddi şeylerine sahib olmuş idik. Fakat hiç bir zaman onların vicdanlarına sahib olamamış, ruhlarına nüfuz edememiş idik. Çünkü: Biz bir gaye, bir maksat takip etmemiş, onların arazisine niçin sahib olduğumuzu, vazifemizin neden ibaret olmak lâzım geldiğini takdir etmemiş daha doğrusu anlamamış idik. Yalnız bir tevsî'-i hudut etmek, cihangir olmak dâiyesine liçten gelen bir duyguyu teşvik edici hal[düşmüş idik.

Biz muzafferiyetlerimizle sermest-i gurûr [gurur sarhoşu] iken, biz millet-i hâkimiyyeyiz diye tefahhur [övünme] ederken onlar bizden intikam almayı, bizi memleketlerinden çıkarmayı düşünür ve bunun için söyleşiyorlardı.

Valideler, ninnileriyle çocuklarına bunları bir cihetten telkin ederken, diğer tarafta muallimler mekteplerde, sınıf-ı ruhban kiliselerde, lisanlarını, milliyetlerini, dinlerini muhafaza etmeyi ve Türklere karşı buğz [kin, nefret] ve adâvet [düşmanlık] beslemeyi telkin ediyorlar ve çocukları bir maksat, bir gaye için terbiye eyliyorlardı. Öyle bir terbiye ki: izzet-i nefis, vatana muhabbet, azim ve sebat, metânet-i fikriyye ve ahlâkiyye gibi secâyâ ile meşhûn [doldurulmuş] ve bütün emeller bir hedefe, bir gayeye matluf...

Onlar böyle senelerce, asırlarca çalıştılar. Kiliseleri, mektepleri marifetiyle ordular hazırladılar ve azim ve sebatları sayesinde gaye ve emellerine nail oldular ve bizi memleketlerinden çıkardılar.

Bunda muvaffak olacakları belli idi. Çünkü: Onlar başka bir terbiye almış, başka bir maksatla çalışmakta bulunmuşlardır. El'an da çalışmaktadırlar.

Buna mukabil bizler ise terbiye-i milliyye

ve içtimaiyyemizi kaybetmiş, her tülü secâyâdan tecrit eylemiş adeta bir gaye ve maksat da takip etmediğimiz için kararsız, seciyesiz kalmış ve millet-i hâkime mevki'inden sükut etmeye başlamış idik.

Biz, mekteplerimizde ezici, uyuşturucu bir terbiye ve tahsil verirken, biz çocuklarımızı harekât-ı bedeniyyeden, oyundan men' ederken, o, inkişaf etmek üzere olan dimağları fikirleri öldürürken, onlar mekteplerinde terbiye-i bedeniyye yaptırıyorlar, metin ve ciddi bir tahsil veriyorlar, bedenleri, fikirleri kuvvetli; azimkâr ve seciye sahibi gençler yetiştiriyorlardı.

Biz ise hareketten atıl, cılız vücutlar, gaye ve emelden mahrum, fikirsiz gençler yetiştiriyor ve onlara fena bir terbiye veriyorduk. İşte hep felâketler bu noktada tecemmu ediyordu. Bütün fenalıkların mihveri bu idi.

Biz büyük bir inkılâb yapmak ve yaşamak istiyor isek mekteplerimizdeki tarz-ı tedris ve terbiyeye başka bir şekil, başka bir mecra vermeliyiz.

Mekteplerimizdeki tarz-ı tedris ve terbiyeyi yıkarak yerine metin bir tahsil ve terbiye ikame edecekler ancak gençler ve genç fikirli olanlardır.

Memleket bu gençleri, bu müceddidleri bekliyor. Bunların faaliyetine, bunların fedakârlığına intizar ediyor.

Vatana muhabbet hissi, milliyete hürmet fikri uyanan memleketlerde inkılabât ve terakkiyyat seri olmuştur. Buna en büyük şahit Balkan hükümetleridir.

Balkan milletleri bu fikri takip ettikleri için bu hâle gelmiş ve bunun için pek büyük fedakârlıklar icra etmişlerdir.

Rumeli'nin, Makedonya'nın ücra köşelerinde milletleri, vatanları için çalışanlar, kurâ ve köy mekteplerinde muallimlik edenler, bıkmak, usanmak bilmeyen azimkâr gençlerle genç fikirli papaz ve rahiplerdir.

Bizde ise iş tamamen bunun mâkusudur. Bugün gençlerimiz ve genç fikirli tarik-i ilmiyye erbâbı kendilerinden beklenilen fedakârlığı yapmıyorlar. Memleketin hücra köşelerinde vatanın en ziyade muhtaç olacağı kurâ ve köy mekteplerinde, cevâmi ve tekâyada mürşidlik ve müceddidlik vazifesini deruhte etmekten tevakki ediyorlar daima payitahtda kalmak istiyorlar.

Hâlbuki vatan bu gençlerin, bu müceddidlerin hizmetine müftekir ve adete halet-i ihtizârda bunların irşatlarına, tedavilerine muntazırdır... Zavallı vatan... !

Fakat siz, siz efendiler! İstikbal için hazırlanan sizler! Öyle yetişmeyiniz. Sizin gördüğünüz felâketlerin, her gün bir suretle menâkıbını işittiğiniz fecaatlerin, musibetlerin henüz hayalleri nazarınızda. Ah ve figanları samianızda [kulaklarınızda] tecessüm etmekte ve size bunlardan bahsedilmekte olduğu için siz başka bir hisle yetişecek ve bütün bu kırılan, dökülen zayi olan şeylerin telâfisine çalışacaksınız. Vatanın ve ati ve istikbâlin sizden beklediği hizmet budur.

Sizin kalbinizde parlayacak olan intikam ateşleri, memlekete hizmet emelleri, vazifeye, vatana muhabbet hisleri sizinle beraber yaşarsa vatan da yaşayacaktır. Ben temenni ederim ki bütün muallimler ve ba-husus mürebbiyelerle tarih ve coğrafya muallimleri bu hissi mekteplerde uyandırsınlar ve derslerini o surette versinler ki çocuklarımızın kalpleri vatana muhabbet ve hizmet ve millete hürmet hisleriyle meşhûn [doldurulmuş] olsun.

Ben eminim ki bu hislerin mekteplerde de doğduğu ve yaşadığı gün, vatanın kurtulduğu gün olacaktır.

İstanbul Maarif müdürü Safvet

Dün, topla, tüfekle, cephane ile mağlup ve esir olan babalarınızın intikamını alacak en kuvvetli silahlar; sizin çekiçleriniz, ocaklarınız, örsleriniz olacaktır.

Muallim İsmail Hakkı, "Sanayi Mektebi talebesine", Talebe Defteri, nümero 6, 1 Ağustos 1329, s. 88-89.

Darülmuallimin dersleriyle yorulan zihnimi biraz dinlendirmek ihtiyacını duyduğum zamanlar; gözlerimi etrafıma çevirir, gezecek, hava alacak bir yer, barınacak bir gölge ararım. Fakat bunların hiç birini bu ölü muhitte bulamayınca, şömendöfer yoluna kadar inmek, viranelerden birinin taşları üzerine oturup Marmara'yı seyretmek isterim. Kararımı verir vermez, dışarı fırlarım. Divanyolu caddesine çıkınca, karşıma beni, deniz kenarına indirecek muhtelif yollar dikilir; fakat bunların hiç birine sapmam. Yalnız Sultanahmet meydanına doğru ilerlemeye başlarım. Bu meydan benim için en sevimli, en mesut bir yerdir. Çünkü bir tarafında o muazzam cami'i vücuda getiren parlak mazi diğer tarafta, Ziraat Nezareti'nin arkasında gizlenmiş bir mektebin içinde yaşayan parlak bir istikbal vardır. Ben cami'in muhteşem kubbelerini minarelerini seyr ede ede bu istikbale doğru yaklaşırım. Bir noktaya gelirim ki orada bir ses işitir gibi olurum:

- Güm !.. Güm !..

Bu örsün, üzeride ezilen kızıl demirin sesidir. Bu ses, benim kulağıma o kadar hoş gelir ki, biraz daha iyi işitmek ihtiyacıyla duvara yaklaşırım. O ses aynı ıttırâd [muntazam tarza devam etme] aynı ahenk ile tekrar eder.

- Güm !.. Güm !..

Oh ! Ne güzel ses ! Bu ses bana cehennem kadar sıcak ve yakıcı bir ocağın karşısında yüzü gözü kavrulan, demir çekiçleri sallayan, çelik bünyeli, sağlam kafalı, san'atın, demirin örsün aşığı kuvvetli gençlerin hayatını ispat eder.

- Güm !.. Güm !..

Oh ! ne mukaddes feryat ! Bu feryat bana san'atı zelil gören, demiri, tahtayı, toprağı sevmeyen; çekici, örsü, rendeyi istihkâr eden bu memlekette, san'atı seven, çekici, örsü, rendeyi muhterem ve muazzez gören san'atkâr, faal bir neslin teşekkülünü ilan eder.

- Güm !.. Güm !..

Ben bu sesleri işittikçe bütün yaslarım mahvolur. Ben bu sesleri işittikçe daima kararan atide bir ışık parladığını görür gibi olurum. Bu sesleri işittikçe bende bir takım hayaller uyanır. Din aşkı, din muhabbeti için yüksek minareler diken bu memlekette san'at aşkı, san'at muhabbeti için de fabrika bacaları dikildiğini ve bu bacaların tepesinden kara dumanlar tüttüğünü görüyorum zannederim.

Ey Sanayi Mektebi'nin demir döven, tahta kesen, makine işleten gençleri !.. Siz bizim kitapla, usulle yapamadığımız hakiki bir inkılâbı çekiçle, örsle, ateşle yapacaksınız. Biliniz ki sizin kuvvetli kollarınızla demir döverek yapacağınız şey, yalnız san'at değil, beden, fikir, ahlâktır. Yalnız başına ne kitaplar, ne mektepler, ne medreseler, hiç bir yer, hiç bir şey, sizin demirhaneniz, marangozhaneleriniz kadar bu memleketin seviyesini, ahlâkını yükseltemeyecektir. Yalnız başına, ordular, toplar, tüfekler bile sizin çekiçleriniz, örsleriniz, ocaklarınız kadar Osmanlı vatanını müdafaa edemeyecektir. Dün, topla, tüfekle, cephane ile mağlup ve esir olan babalarınızın intikamını alacak en kuvvetli silahlar; sizin çekiçleriniz, ocaklarınız, örsleriniz olacaktır. Kahrolsun sizin büyük mesleğinizi zelil gören, ocaklarınızı, çekiçlerini, istihkâr eden kafalar ! ..

TARİHÇİNİN ODASI - V

ERIK JAN ZÜRCHER'LE SÖYLEŞİ

Tarihçinin Odası söyleşilerinin beşincisinde Ayşe Yazıcıoğlu Erik Jan Zürcher'le bir araya geldi. Yazıcıoğlu, Zürcher'in Türkiye tarihi çalışmaya başlama hikâyesini, Türkiye siyasal hayatında yaşanan değişimin ve toplumsal dönüşümün çalışmalarına nasıl etki ettiğini, makro – mikro tarih çalışmalarının mukayesesini, Türkiye üzerine çalışan araştırmacılara hangi çalışma alanlarını önerdiğini ve Zürcher'in edebiyatla ilişkisinde etkilendiği yazarları konuştu.



SÖYLEŞİ: AYŞE YAZICIOĞLU

Türkiye tarihi üzerine çalışmaya nasıl karar verdiniz? Bu kararda Hollanda'da yetiştiğiniz ortamın ve ailenizin etkisi oldu mu?

Ailemin etkisi dolaylı oldu. Babam Leiden Üniversitesi'nde Uzak Asya alanında uzun yıllar çalışmış bir profesördü. Bu da şu demek, ben büyürken Sanskritçe, eski Mısır uygarlığı, Arapça gibi konuları çalışan ve tartışan insanlar evimize gelirdi. Dolayısıyla benim Türkiye tarihi çalışmayı seçmem pek garip değildi.

Eğitimimin başında daha çok bir dil bilimcisi olarak oryantalist çalışmalar yapıyordum. Bu alanda çalışmak için Ortadoğu ana dillerinden Arapça, Farsça ya da Türkçeyi öğrenmeniz gerekiyordu. Ben Arapça ile başladım ama ikinci senemde Türkçeye geçtim, çünkü Türkçe öğrenmenin Türklerin bölgede kurmuş oldukları son bin yıllık hâkimiyetlerinden ötürü Ortadoğu tarihi çalışmak isteyen biri için daha anlamlı olduğunu düşünmüştüm. Türkçe çalışmak

bana daha ilginç gelmişti ama bu çalışmalar o dönemde hâlâ oryantalist departmanlarda yapılıyor, yeni yeni ayrı bir "alan çalışması" hâline geliyordu.

Lisans ve lisansüstü eğitimim sırasında yaptığımız esas itibariyle metin temelli çalışmalardı. O anlamda tam bir filoloji eğitimiydi. Türkçe ve Osmanlıca grameri ve okumaları üzerine çalıştıktan sonra Türkçe romanları ve kısa hikâyeleri okumaya başladım (ilk yayınım da 1976 yılında basılmış olan Sait Faik'in *Mahalle Kahvesi*'nin Flemenkçeye çevirisidir). Osmanlıca derslerinde Koçi Bey ve Evliya Çelebi okuduk. Ayrıca Piri Reis'in haritası üzerine çalıştık. Aslında "biz" derken abartmış oluyorum çünkü lisansüstü derslerimin pek çoğunda sadece ben vardım. Özellikle 1850 – 1950 arasındaki imparatorluktan ulus devlete geçiş sürecinden çok etkilendim. Zaman içinde farklılaşarak tarihçi oldum.

Babamın Türkiye üzerine net bir fikir beyan ettiğini hatırlamıyorum. Kariyerine Antik Mısır tarihi öğrencisi olarak başladığı için Ortadoğu ile ilgileniyordu. Eğitiminin ikinci senesinde ise Çin tarihine geçiş yapmış. Babam sayesinde Karl May'in 19. yüzyıl Osmanlısı'nda geçen macera kitaplarıyla tanışmıştım: "*Bağdat'tan İstanbul'a* (From Baghdad to Istanbul)" ve "*Vahşi Kürdistan'da* (In Wild Kurdistan)" ve "*Arnavutların Ülkesi* (In the Land of the Squiptars) gibi klasikleri heyecanla okumuştum.

Türkiye üzerine çalışmaya karar verince nasıl tepkilerle karşılaştınız?

Çok farklı tepkiler aldım. İlk kitabım 1984 yılında yayınlandı (*The Unionist Factor: The Role of the Committee of Union and Progress in the Turkish National Movement (1905-1926)*. Leiden: Brill) ve bundan iki üç yıl sonra Türkçeye çevrildi (*Milli Mücadelede İttihatçılık*. İstanbul: Bağlam 1987, İletişim 1995). İkinci kitabım *Cumhuriyetin İlk Yıllarında Siyasal Muhalefet Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası 1924 – 1925* (İstanbul: Bağlam 1992, İletişim 2003) 1990'lı yılların başında yayınlandı. Yaptığım çalışmalar tartışmalara sebep olsa da tarih bölümlerinde sayıca az olmakla birlikte, bugün de eleştirel tarih anlayışını koruyan tarihçiler tarafından heyecanla karşılandı. O dönemde eleştirel tarih anlayışına sahip olan Mete Tunçay ve Zafer Toprak gibi isimler aslında tarih bölümünden ziyade hukuk, iktisat ve siyaset bilimi gibi bölümlerdeydiler. Tarih bölümündeki akademisyenler daha çok geleneksel ve milliyetçiydiler. Bahsettiğim meslektaşlarımdan aldığım tepkiler hem teşvik edici hem de yol göstericiydi. Sonradan bu kişiler, ayrıca Halil Berktay, Ahmet İnsel ve Şükrü Hanioğlu da yakın arkadaşlarım oldular.

Modernleşen Türkiye'nin Tarihi (İletişim Yayınları, 1995) milliyetçi tarih anlayışını benimseyen kişiler tarafından dostane olmayan bir tutumla karşılandı. Tabii söz konusu dönem 1980'lerin sonu ve 1990'ların başıdır ki o dönemde ne İslamcılık ne de Yeni Osmanlıcılık ortaya çıkmamıştı. Burada esas olarak Kemalist devlet tarafından güdülen Kemalist tarih yazımından bahsediyoruz. Kitap Kemalist çevrelerde çok büyük bir kızgınlık duyulmasına sebep oldu. Hatta *Akşam* gazetesi de "AB'nin Planı" diyerek kitabı manşete taşımıştı. Kitabın son bölümünde, aslında benim de paylaşmadığım, bir Kürt otonomisi fikrinden bahsetmiştim. Bu durum Türkiye'nin "birlik ve beraberliği" üzerinde oynanan bir Avrupa Birliği veya CIA oyunu olarak yorumlandı. Diğer taraftan beni en çok memnun eden durum da gerçekleşti. Türk öğrenciler kitabı son derece özgürlükçü ve yeni ufuklar açan bir kitap olarak değerlendiriyordu. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*'ni resmi tarih yazımına paralel olarak okuyorlardı. Tepkiler vardı ama nesiller sonra bile Türkiye'deki master ve doktora öğrencileri bana bu kitaptan çok zevk aldıklarını söylediler.



Siyaset odaklı kişilerin saldırısına maruz kalmak o kadar da kötü değil. Belki de kötü olan, tarihsel çalışmamdan ziyade insanların beni kendi gündemlerine yarayacağı için sahiplenmesiydi.

Özellikle olumsuz tepkilerle ilgili ne hissettiniz? Böyle bir tepki bekliyor muydunuz?

Aslında birçok Türk meslektaşımın da benim yazdıklarımı benden daha kolay bir biçimde kaleme alamayacağını düşündüğümden bu tepkilerle ilgili endişe duymadım. Siyaset odaklı kişilerin saldırısına maruz kalmak o kadar da kötü değil. Belki de kötü olan, tarihsel çalışmamdan ziyade insanların beni kendi gündemlerine yarayacağı için sahiplenmesiydi. Erken dönem çalışmalarım

bizzat Atatürk'ün kendisi tarafından yaratılan ve Cumhuriyet'in orijinalitesini vurgulayan tarih anlayışını çözümleme amacı taşıyordu. Bu Kemalistler için yutulabilmesi kolay bir şey değildi. Günümüzde



Doktora tezimi yazdığım 1978 ve 1983 yılları arasında en önemli meslektaşlarımın pek çoğu üniversiteden kovulmuştu. Kenan Evren ile yaşanılan tecrübe benim 1920'lerdeki ve 1940'lardaki otoriter Kemalist rejime olan bakış açımı kesinlikle etkilemiştir.

ise, benim İmparatorluk ve Cumhuriyet arasındaki devamlılığa ve Milli Mücadele'nin İslamî karakterine yaptığım vurgu, İmparatorluğu yücelten ve Türkiye'yi İttihatçı / Kemalist geçmişinden kurtardığını düşünen kişilerce suiistimal edilebiliyor. Esas kötü olan budur.

Türkiye üzerine çalışmadan önce Türkiye'de hiç bulundunuz mu?

Türkiye'ye üniversiteden önce sadece bir kere geldim, o da çok kısa bir ziyaretti. 1964 yılında, on bir yaşımdayken babam Çin tarihçisi olarak altı aylığına Çin'e gitmişti. Annemle birlikte babamı yarı yolda, yani Kahire'de karşılamaya karar vermiştik. Babamla buluşup önce İstanbul'a, sonra da Atina'ya gitmeyi planlamıştık. Yani aile olarak Ortadoğu'da birleştik. Ancak kış ortası olduğu için hava epey soğuktu. İstanbul'a varışımızdan üç gün sonra annemle babam Atina'ya gitmek istediler. Bu planladığımızdan bir hafta daha erkendi. Tekrar İstanbul'a araştırma yapmak üzere 1970 yılında geldim ve herhalde o zamandan beri Türkiye'ye gelmediğim bir yıl olmamıştır. İstanbul'da kırk sene...

Bu kırk yılda siyasal, toplumsal ve gündelik hayat açısından Türkiye'deki değişimi de gözlediniz... Sizin geliş gidişleriniz arasında iki darbe yaşandı. Tüm bunlar sizi ve bir tarihçi olarak bakış açınızı nasıl etkiledi?

Tabii, Türkiye tamamen değişti. Yetmişlere ve özellikle de yetmişlerin sonlarına geri döndüğümüzde Türkiye önemli ekonomik ve siyasi sorunlar yaşayan, fena hâlde fakir bir ülke idi. Her daim bir siyasi suikast olur ve elektrikler sürekli kesilirdi. Ancak yine de Avrupalı bir öğrenci olarak Türkiye'ye gelmek ve gezmek çok güzeldi. Hayat çok ucuzdu ve Avrupalıların hâlâ bir orijinallik kaygısı vardı.

İtiraf etmeliyim ki, askeri darbelerin Türkiye'de nelere sebep olduğunu anlamam biraz zaman aldı. Nedim Gürsel'in *Uzun Sürmüş Bir Yaz* (Flemenkçe tercümesini ben yaptım) ve Erdal Öz'ün *Yaralının* kitaplarını okuduğum zaman işin içindeki gaddarlığın farkına vardım. Doktora tezimi yazdığım 1978 ve 1983 yılları arasında en önemli meslektaşlarımın pek çoğu üniversiteden kovulmuştu. Kenan Evren ile yaşanılan tecrübe benim 1920'lerdeki ve 1940'lardaki otoriter Kemalist rejime olan bakış açımı kesinlikle etkilemiştir.

Türkiye'de tarih alanında özellikle sizin uzmanlaştığınız dönemi içine alan çalışmalar bu kırk yıl içinde nasıl şekillendi?

On beş yıl önce Leiden Üniversitesi'nde Türkiye Çalışmaları'nın başına geçtiğimde başlangıç noktam Bernard Lewis'in 1961 tarihli *Modern Türkiye'nin Doğuşu* isimli kitabıydı. Amacım hem bu çalışmanın zamana karşı nasıl durabildiğini hem de kendi alanımızın 1961'den beri ne derece ilerlediğini anlamaktı. Her ne kadar Lewis son derece zekice ve bilgece yazsa da kitaba karşı oldukça eleştirel bir yaklaşımım olmuştu.

Ancak şunu gördüm ki, çalıştığımız alan inanılmaz şekilde iyiye gitmişti. Modernist okuldan Kedourie, Hobsbawm, Gellner, Anderson ve Heroch sayesinde Lewis'in premordial yaklaşımından ziyade ulusun ulusçuluğun bir ürünü olduğu görüşü kabul görmeye başlamış, tarih yazımı artık devlet ve elit odaklı olmaktan çıkmış, 1980'lerden beri ekonomik ve sosyal tarihe olan ilgi artmıştı. Bu alanda çalışan tarihçiler Davison, Nilüfer Göle ve Ayşe Ayata gibi yazarlar modern İslamî hareketlerin modernleşme karşıtı olmadıklarını, aksine modernleşmenin bir parçası olduklarını kaleme almışlardır. Bu da 1990'ların sonundaki entelektüel iklimin bir parçasıydı.

Bu son on beş seneye baktığımızda görüyoruz ki 1980'lerin ve 1990'ların ilk dönemindeki ana gelişmelere (bağımlılık, zihniyetler tarihi, I. Dünya dönemi ve modern Türkiye üzerine çalışanların birincil kaynaklara ulaşması artık 1970'lere ve hatta 1990'lara göre oldukça kolaydır. Üstelik yeni arşivler de açılıyor. Yirmili ve otuzlu yaşlarındaki yeni nesil araştırmacılar mesleklerinde yeni beceriler geliştiriyor, interneti aktif olarak kullanıyor, görsel medyadan yararlanıyorlar. Şu anda Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemini ve erken Cumhuriyet dönemini çalışmak son derece heye-

Derslerde kullandığımız materyaller ile daha küçük meseleler üzerindeki detaylı araştırmalar arasında her zaman bir fark vardır. Bir mesleğin her zaman bir özü vardır ve tarihte de gerçek gelişme düzeyi hiçbir zaman ders kitaplarına yansımaz. En iyi ders kitaplarının tüm bu özleri bir araya toplaması umut edilir ancak her zaman bir boşluk bulunur. Bu nedenle her on yılda bir, detaylı araştırmalardan sentez oluşturan bir çalışmanın yapılması gerektiğini düşünüyorum.

Emmanuel Wallerstein'in Dünya Sistemler Teorisi'nden etkilenmişler ve böylece modernleşme / Batılılaşma çizgisinden ziyade Avrupa'nın egemenliğindeki dünya kapitalizmine olan ekonomik bağımlılık ana tema olmuştu. Şevket Pamuk, Jacques Thobie, Christopher Clay, Edhem Eldem ve Reşat Kasaba ticaret, bankacılık ve yatırım konularında çalıştılar. Donald Quatert ve öğrencileri İmparatorluğun son döneminin toplumsal tarihini ve emek tarihini ele aldılar. Tarihsel demografi alanında Justin McCarthy, Kemal Karpat ve Cem Behar'ın çalışmaları da sosyo-ekonomik tarihin gelişmesinin önemli sonuçlarından biri oldu. Bir diğer gelişme de özellikle François Georgeon, Paul Dumont ve Meropi Anastassiadou gibi Fransız ve Frankofon tarihçilerin geleneksel kültür tarihini zihniyetler tarihine, gündelik hayat pratiklerinin ve sosyalliğinin vurgulanmasına dönüştürmesiyle yaşanmıştır. Dönemselleştirme konusunda ise Milli Mücadele'nin I. Dünya Savaşı'nın devamı olduğu ve cumhuriyetin esasında bir Jön Türk projesi olduğunu Zafer Toprak ve Mete Tunçay'ın eserleri göstermiştir. Son olarak, Şerif Mardin, Andrew



Savaşı ve Milli Mücadele'yi içeren geçiş dönemi) olan ilgi azalmamıştır. Bağımlılık Teorisi özellikle İmparatorluğun kıyı şeridi ile ilgili çalışmalarda hâlâ ağırlığını koruyor. Gündelik hayat, kentli orta sınıf, İkinci Cumhuriyet ve 1950 öncesi Kemalist dönem hâlâ geniş çapta ilgi görüyor. Son dönemdeki bir diğer önemli gelişme ise yerel mikro çalışmalara kıyasla karşılaştırmalı makro çalışmaların gelişmesi. Bence birbirini tamamlayan bu iki alan bu dönemin tarih yazımını canlandıran iki önemli eğilimdir. Ayrıca Osmanlı İmparatorluğu'nun son can verici. Bu alanda her yıl pek çok yaratıcı çalışma ortaya çıkıyor.

Modernleşen Türkiye'nin Tarihi kitabınız Tanzimat'tan 1990'lara kadar süren oldukça uzun bir dönemi kapsıyor. Siz mikro tarih çalışmaları da yapıyorsunuz. Mikro ve makro tarih yazıcılığını kıyasladığınızda nasıl bir sonuca varıyorsunuz?

Derslerde kullandığımız materyaller ile daha küçük meseleler üzerindeki detaylı araştırmalar arasında her zaman bir fark ve bir gecikme vardır. Bir mesleğin her zaman bir özü vardır ve tarihte de gerçek gelişme düzeyi hiçbir zaman ders kitaplarına yansımaz. En iyi ders kitaplarının tüm bu özleri bir araya toplaması umut edilir ancak her zaman bir boşluk bulunur. Bu nedenle her on yılda bir, detaylı araştırmalardan sentez oluşturan bir çalışmanın yapılması gerektiğini düşünüyorum. Bu sayede detaylı çalışmaların büyük resimde ne anlama geldiğine, neleri değiştirdiğine tekrar bakabiliriz. Artık yeni bir sentez çalışmasına ihtiyaç olduğunu düşünüyorum çünkü çokça iyi araştırma yapılıyor.

Makro ve mikro tarihi aynı anda çalışmayı seviyorum. Makro alanda, bulunduğunuz yerden bir adım geri atıyorsunuz ve neyin ne olduğuna daha geniş bir perspektiften bakabiliyorsunuz. Henüz yayınlanmamış olan son makalemde sorum şuydu: Neden 1918'de bir Türkiye Cunhuriyeti kurulmadı? Rusya Cumhuriyeti, Avusturya Cumhuriyeti, Macaristan Cumhuriyeti, Alman Cumhuriyeti kurulmuştu. Tüm bu ülkeler cumhuriyet rejimine geçtiler. Türkiye neden 1918'den beş yıl sonra Cumhuriyet rejimine geçti? Avrupa ile (ve özellikle Avusturya-Macaristan ve Rusya ile) mukayese ettiğinizde Osmanlı İmparatorluğu nerede duruyor? Bunlar büyük sorulardır. Buna karşılık ben sadece bir metne bakıp, onun üzerinde çalışmayı da seviyorum. Hâlâ bir filolog alışkanlığı ile bir metni inceden inceye irdelemeyi, içinde gerçekte neler yazdığını, yazmadığını ve alt metninde ne olduğuna bakmayı seviyorum. Bu bir el ilânı da olabilir, bir makale de olabilir. Mikro çalışmak çok ampirik bir iş. Küçük bir metnin sizinle konuşmasını sağlayacak kadar ona yaklaşmalısınız. Makro tarih ise sizin merak ve hayal gücünüzden ne kadar esinlendiğinizle ilgilidir. Birini diğerinin yerine koyamam.



Erik Jan Zürcher'in genel müdürü olduğu USTE'nin Amsterdam'daki binası.

***Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* kitabında histiyografik açıdan Modernleşme Teorisi ön plana çıkıyor. Toynbee (Arnold Joseph) ve Immanuel Wallerstein'dan bahsediyorsunuz. 1990'ların başından bugüne tarih yazımında yeni akımlar konuşuldu, farklı tartışmalar yaşandı. Bugün bu kitabı ilk kez yazıyor olsaydınız histiyografik açıdan kitapta neler değişirdi?**

Ben bu iki akımın (Modernleşme ve Dünya Sistemler Teorisi) hâlâ önemini yitirmeden arka planda durduğunu düşünüyorum. Cem Emremce'nin kitabı bu konuda önemli ipuçları veriyor. Cem Emremce iki kavramdan bahsediyor. Bunlardan biri "pazarlık teorisi" (*bargaining perspective*). Bu teoriye göre tarih aslında toplulukların, grupların, elitlerin kendi aralarında gerçekleştirdiği pazarlıkların hikâyelerinden oluşur. İkinci bir kavram olarak da "fırsat yapısı"ndan (*oppurtunity structure*) bahsediyor. Bu da tarihe bir bakış şeklidir. Coğrafya, sağlık ve nüfus ne ölçüde tarihsel anlatı üzerinde etkili ve tarihsel anlatıyı ne belirliyor? Büyük resimler söz konusu ise Modernleşme Teorisi kendisine yapılan eleştirilere karşılık hâlâ kullanışlı bir teoridir ve birçok faydalı ürün de vermiştir. Bağımlılık ve Dünya Sistemler Teorisi de Osmanlı İmparatorluğu özelinde oldukça verimli olmuştur.

Subaltern (Madun) Çalışmaları hakkında ne düşünüyorsunuz?

Subaltern hâlâ Türkiye ve Ortadoğu için yeterince gelişmiş bir model değilse de ileride daha fazla öne çıkacak gibi görünüyor. Ben bu "fırsat yapısı" (*oppurtunity structure*) anlayışının gelecekte önem kazanacağını düşünüyorum. Her ne kadar "büyük teoriler"in etkisini yitirdiği bir zaman diliminde yaşıyorsak da Modernleşme ve Bağımlılık teorilerinin hâlâ güçlü bir teorik ve kavramsal çerçeveye sahip olduğu kanısındayım. Şu anda içinde bulunduğumuz durum çok yönlü ve çok parçalı bir durum. Bu belki post-modern bir durum... Belki de eskiden olduğu gibi büyük teorilerin etkisi altında olmamamız daha sağlıklıdır.

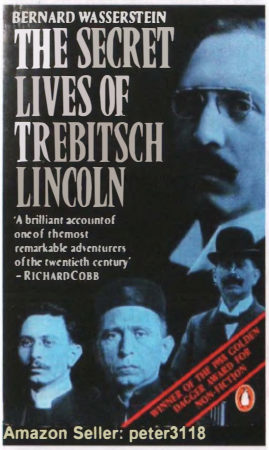
Birincil kaynaklarınız için hangi arşivleri tercih ediyorsunuz?

Bilinen arşivlere gidiyorum: Başbakanlık Arşivi, Cumhuriyet Arşivi, Lonrda'daki Ulusal Arşiv ve bazen de diğerlerine göre pek de ilginç olmayan Hollanda Ulusal Arşivi'ni kullanıyorum. Türkiye üzerine pek çok ilginç belgeye sahip olan USTE'deki (Uluslararası Sosyal Tarih Enstitüsü) kendi arşivimizden de yararlanıyorum. Ancak ister arşiv kaynağı olsun, isterse de yayınlanmış bir kaynak olsun beni daima cezbeden "ego dokümanları" dediğimiz kişisel belgeler olmuştur. Kişisel hayat hikâyelerinin büyük resmi anlatabilmek için çok verimli olabileceği kanısındayım. Her türlü ego dokümanına ilgi duyuyorum. Bunlar kişisel hatıralar, arşiv belgeleri, gazete makaleleri, hatta ölüm ilânları bile olabilir.

Ego dokümanlardan devam edersek, akademik araştırmalarda çalışmaya açık üç alan belirtiyorsunuz ve bunlardan biri de biyografiler. Türkiye'de ego dokümanları bu kadar azken arşivi olmayan bir örgüt olan İttihad ve Terakki'nin önemli figürlerinden Kara Kemal ya da Doktor Nazım'ın akademik biyografisi nasıl yazılabilir?

Biyografik eser çok ama bunlar genellikle popüler tarzda yazılmış olanlardır. Benim bahsettiğim ise başta Atatürk'ünki olmak üzere ciddi, eleştirel ve akademik biyografilerin olmayışıdır. Popüler tarzda yazılmış kitaplar da zengin ve kullanışlı ola-

bilir. Şevket Süreyya'nın kitapları kesinlikle akademik çalışmalar değildir. Bu kitaplar pek çok şahsı tanıyan, kişisel bağları olan ve pek çok belgeye doğrudan ulaşabilen bir kişinin kayıtlarıdır. Şevket Süreyya'nın eski



komünist ve yeni Kemalist olarak da güçlü bir bakış açısı vardır. Böyle bir kitap akademik biyografi olmasa da hiç şüphesiz ki zengin bir kaynaktır. Türkiye'de buna benzeyen pek çok örnek var.

Birincil kaynaklara erişemeden nasıl iyi bir akademik biyografi yazılabilir? Dürüst olmak gerekirse, bu kaynaklara sahip olmadığımıza emin değilim. İngiltere'deki gibi kişisel dokümanlardan oluşan koleksiyonlar tabii ki Türkiye'de yok. İngiltere'de idari yöneticiler, siyasetçiler kişisel dokümanlarını bir kütüphaneye ya da bir arşive bağışlayabiliyor. Türkiye'de benzer bir durum söz konusu değil. Ancak arşivleri çapraz bir biçimde kullanırsak ve elimizdekileri ikincil kaynaklarla ve yayınlanmış kaynaklarla birleştirirsek bir şeyler başarabiliriz. Kamuoyu önündeki siyasi şahsiyetlerin her hareketi otoritelerce ve gazetelerce kayıt altına alınıyor. Diğer insanlar onlar hakkında konuşuyor. Ancak sizin de sorunuzda yer alan Kara Kemal gibi biri için bu zor olabilir çünkü sahne arkasında duran gölge parti başkanlarının hayatlarının ayrıntısına ulaşmak oldukça güçtür. Bu her zaman böyledir. Parlamentoda konuşan bir kişinin izini gazetelerden kolaylıkla sürebilirsiniz. Bu durum aslında entelektüellerin tarihteki rollerini abartmamıza da sebep olmuştur çünkü yazılı basına geçtikleri için hayatları kolayca takip edilebiliyor. Kalemleriyle değil de kılıçlarıyla yaşayan insanların hayatlarını çalışmak daha zordur. Talat Paşa, Şükrü Kaya ve Recep Peker için eleştirel akademik biyografiler yazılabilir. Celal Bayar'ın Almanca yayınlanmış ve oldukça iyi bir biyografisi var. Bu gibi kitaplar yazılabilir ancak çok fazla çaba sarf etmeyi gerektirir. Ali Çetinkaya'nın arşivine gidip, "ben burada bir yıl boyunca oturup mevcut olan tüm belgeleri okuyacağım" demek gibi bir şey değil. Ancak tüm bunlara rağmen böyle bir iş yapılabilir ve yapılırsa da son derece yararlı bir çalışma olur.

Sizi etkileyen akademik biyografi kitapları hangileridir?

Bernard Wasserstein'in karanlık bir karakter olan Trebitsch Lincoln üzerine yazdığı biyografiyi çok takdir ediyorum (*The Secret Lives of Trebitsch Lincoln*, 1988, Yale University Press). Bence son dönemde yazılan en iyi biyografidir. Herkese bu kitabı tavsiye ediyorum. Bir Macar Yahudisi olarak doğup Alman Hıristiyanlığını seçen, sonrasında bir İngiliz olarak İngiltere Parlamentosu'nun liberal kanadında yer alan, Çin'de Budist bir rahip olarak yaşayan ve en sonunda da bir Alman ajanı olarak ölen bir insanın hikâyesi anlatılıyor. Aslında bu kitap, bir insanın hayatında somutlaşan bir 20. yüzyıl anlatısıdır. Wasserstein de bunu harika bir şekilde kaleme almıştır. Parvus üzerine yazılmış olan biyografi (*The Merchant of Revolution, Alexander Israel Helphand (Parvus) 1867 - 1924*, Z.A.B. Zeman ve W.B. Scharlau, 1965, Oxford University Press) de dâhil olmak üzere daha başka örnekler de var. Ancak benim ilgi alanıma daha çok 20. yüzyılın ilk yarısında aktif olmuş kişilerin biyografileri giriyor.

Arşive ve kütüphanelere geri dönecek olursak, sizin çalışmaktan keyif aldığınız arşiv ve kütüphaneler hangileri? Yoksa en sevdiğiniz yer kendi çalışma odanız mı?

Mikro çalışmak çok ampirik bir iş. Küçük bir metnin sizinle konuşmasını sağlayacak kadar ona yaklaşmalısınız. Makro tarih ise sizin merak ve hayal gücünüzden ne kadar esinlendiğinizle ilgilidir. Birini diğerinin yerine koyamam.

Tabii ki kendi odam ve bir de Enstitü'nün arşivi. National Archives yani Kew/Londra'daki eski Pubic Records Office belki de dünyanın en düzenli ve açık arşividir. İstanbul'daki Hakkı Tarık Us Kütüphanesi'nde çalışmayı çok severdim. Orada araştırma yapmak eğlenceliydi bile diyebilirim. Beyazıt Camii'nin yanındaki binada başınızın üzerinden bir ışık içeriye doğru süzülürdü. Serin ve karanlık bir Osmanlı yapısı olarak kendi içinde tüm o romansı barındırırdı.

Ben esas olarak kâğıt insanıyım ama tabii ki internetteki kaynakları kullanıyorum. Ama her ne kadar dijitalize edilmiş kaynakları kullansam da arşivde oturup orijinal belgelerle çalışmak benim için heyecan verici. Bunun yeri doldurulamaz ve bu duygum tüm arşivler için geçerli. Türkiye'deki Ulusal Arşivler (yani Başbakanlık Osmanlı Arşivi ve Cumhuriyet Arşivleri) açıkçası çok zengin ve yararlı. Başbakanlık Arşivi'ni eski günlerinden beri biliyorum ve o zamanlar içeriye girmek bir meseleydi. Eğer girebilirseniz, içeride mutlaka bir şeyler bulabiliyordunuz. Şimdi rahatça girilebilen, birçok belgenin kataloglandığı tamamen modern bir kurum hâline geldi. Benim kişisel bir tecrübem yok ama pek çok öğrencim

Zürcher en çok biyografileri sevdiğini, son zamanlarda da Bernard Wasserstein'ın Trebitsch Lincoln üzerine yazdığı biyografiden etkilendiğini söyledi.

İSAM'ın (İslam Araştırmaları Merkezi) kütüphanesinden oldukça memnun. Aynı şey Ankara'daki Meclis Kütüphanesi için de geçerli. En önemli istisna ATASE'dir. Benim çalışma saham için özellikle önem taşıyor, fakat hâlâ yalnızca ayrıcalıklı kişilere açık. Yakında açılacağına dair dedikodular var...

gündelik bilgiden yoksunum. Örneğin günümüz Türk siyasetine dair neredeyse hiçbir şey bilmiyorum. Kimlerin bakan olduğu ve bu kişilerin geçmişleri hakkında bir bilgim yok. Ama bu sayede büyük resmi daha iyi görebiliyorum. Ancak tarihin gündelik siyasi tartışmalara doğru nasıl mobilize edildiğini görmek ilgimi

alıyor. Hem Osmanlı tarihi hem de Türkiye tarihi üzerine çalışmalar yapılıyor. Bu yıl Hollanda ve Osmanlı İmparatorluğu arasındaki ilişkilerin dört yüzüncü yılı olması sebebiyle de tarih alanı özellikle vurgulandı. Tarihle birlikte edebiyat da çalışılıyor. Siyaset bilimi ve uluslararası ilişkiler alanında çalışan kişiler de

Birincil kaynaklara erişemeden nasıl iyi bir akademik biyografi yazılabilir? Dürüst olmak gerekirse, bu kaynaklara sahip olmadığımıza emin değilim. İngiltere'deki gibi kişisel dokümanlardan oluşan koleksiyonlar tabii ki Türkiye'de yok. İngiltere'de idari yöneticiler, siyasetçiler kişisel dokümanlarını bir kütüphaneye ya da bir arşive bağışlayabiliyor. Türkiye'de benzer bir durum söz konusu değil. Ancak arşivleri çapraz bir biçimde kullanırsak ve elimizdekileri ikincil kaynaklarla ve yayınlanmış kaynaklarla birleştirirsek bir şeyler başarabiliriz.

Türkiye gibi ülkelerde politik olanla tarihsel olan birbirine karışabiliyor. Örneğin bugünlerde AKP'ye yapılan bir eleştiride "neo-Kemalist" denilebiliyor ya da Yeni Osmanlıcılık denilen bir kavram Türk siyasi hayatında tartışılabiliyor. Bütün bu kavramlar yeniden üretilerek aktüel siyasetin içinde yer alıyor. "Yabancı" bir akademisyen olarak bu gelişmelere mesafeli bakabilmeniz daha mı kolay?

Kesinlikle daha kolay çünkü dışarıdan bakan biri olarak gündelik olayların stresini yüklenmek zorunda değilsiniz. Türkiye'de aktüel politikada her daim bir stres var ve bu stres siyasi arenada çok belirgin. Bunun nedeni de nasıl bir dünya kurulması gerektiği konusunda birbirinden çok farklı görüşlerin mevcut olması. Bu noktada, güncel siyasette çok fazla oyun dönüyor. Bu hem ilginç hem de çok stresli çünkü Türk toplumu görünürde çok durağan görünürken "nereye doğru gidiyoruz, nereye doğru gitmeliyiz?" gibi bir konuda toplumda bir fikir birliğine varılamıyor. Dolayısıyla dışarıdan baktığınız vakit pek çok gündelik bilgiden mahrum olsanız da büyük resmi yakalamanız daha kolay oluyor. İşte ben de bu





çekiyor. Bunlar da örneğin Osmanlı İmparatorluğu'nu Atatürk'ün cumhuriyetine karşılık bir ağırlık olarak nasıl kullanırsınız ya da ne dereceye kadar Osmanlı tarihi Türk tarihi olarak yeniden yorumlanabilir gibi sorulardır.

Hem Leiden Üniversitesi'nde profesörsünüz hem de USTE'nin genel müdürüsünüz. Hollanda'da Türkiye tarihi üzerine ne gibi konulara çalışılıyor?

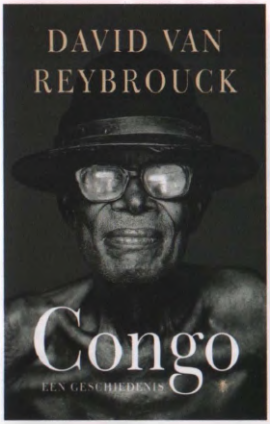
Türkiye ile ilgili olarak benim de içinde bulunduğum beşerî bilimler alanında hâlâ ilk sırada tarih yer

eskiye nazaran Türkiye'ye daha çok ilgi duyuyorlar. Enstitü'de ise Türkiye üzerine hazırlanmış kataloglardan hangilerinin daha popüler olduğunu takip edebiliyorum. En popüler kataloglar daha çok benim kullandıklarım oluyor. Ancak 1960'lara ve 1970'lere duyulan büyük ilgi beni fazlasıyla şaşırttı. Nedenini bilmiyorum ama bu dönemle ilgili bir canlanma var. Hem öğrenci hareketlerine hem de sol harekete ilgi duyuluyor. Kaçırılmış fırsat duygusu ve Türkiye'nin din ve milliyetçilik yörüngesine girmesiyle erken Cumhuriyet'e ve o erken dönem modernitesine karşı beslenen nostalji duygusu, 1960'ları ve

1970'leri çalışan kişiler için de geçerli olabilir.

Hollanda'daki Türkiye çalışmalarından bahsettik. Türkiye Cumhuriyeti ve Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya literatüründeki yerini sorgularsak, örneğin Hobsbawm Türkiye'deki devrim Rus Devrimi'nin gölgesinde kalır derken Charles Tilly bundan hiç bahsetmez. Uluslararası tarih literatüründe Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti tarihinin yeri nedir?

Bence merkezi bir yeri olmalı, olmaya da başlıyor. Jürgen Osterhammel gibi akademisyenler Osmanlı İmparatorluğu'nu dünya dengesinin unsurlarından biri olarak değerlendiriyor. Osmanlı tarihinin artık Avrupa tarihine gitgide daha fazla



entegre olduğu görülüyor. Fakat ne yazık ki Çin ve Moğol imparatorluklarıyla pek az mukayese edilir. Oysa Osmanlı İmparatorluğu'nun imparatorluk çalışmalarında bir karşılaştırma unsuru olarak ele alınması hem iyidir hem de doğaldır, çünkü Osmanlı olmadan imparatorluk çalışmalarının yapılması mümkün değildir. Kanımca bu durum bir ivme kazandı, ancak henüz olması gereken aşamaya gelmedi. Osmanlı'nın son dönemi, çağdaşı Rusya ve Avusturya üzerine yapılan çalışmalarla kıyaslandığında tabii ki onların arkasında kalıyor.

Türkiye üzerine çalışan araştırmacılara akademik biyografiler dışında hangi alanlarda çalışmalarını önerirsiniz?

Sanırım subaltern (madun) alanında çalışmalarını öneririm. Özellikle okuma yazma oranının çok düşük olduğu ve bu nedenle de haklarında dolaylı yoldan bilgi edinebildiğimiz köy toplulukları, köylüler ve işçiler üzerinde çalışılabilir. Bu insanlara devletin ve elitlerin gözünden bakarken aslında nasıl bir gündelik hayat yaşadıklarını bulmamız gerekiyor. Bu alanda pek çok araştırma yapılabilir ve aslında yapılamaya başlandı da. Bir diğer konu da 1940'lardaki ve 1950'lerdeki geçiş dönemi. Kendimize Demokrat Parti'nin ve Menderes döneminin aslında ne kadar geçmişten kopuş, ne kadar geçmişin devamı olup olmadığını tam olarak sorabilmiş değiliz. Bu dönemde milliyetçiliğin, anti-komünizmin ve Soğuk Savaş'ın rolü neydi? Bence bu dönemi bugün anladığımızdan daha iyi bir biçimde kavramalıyız.

Sizin çalıştığınız Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ve erken Cumhuriyet dönemi üzerine yapılan çalışmaları nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu alandaki yapısal eksiklikler nelerdir?

Sorular kapsamında değil ama yazılı belgeler açısından hâlâ eksiklikler olduğunu düşünüyorum. Konuya *Milli Mücadele'de İttihatçılık* çalışmam çerçevesinde baktığımda ayrıntılara bir dereceye kadar girilebildiğini görüyorum. Hâlâ daha yazılı belge kullanımı yeterli değil. Burada önemli iki mesele daha var. İlkin, son yıllarda ideoloji ve siyasetten kaçarak daha çok ayrıntılar üzerine çalışıyorum; örneğin ne kadar elektrik üretilmiş ve bu, insanların hayatını nasıl etkilemiş gibi. Çalışmaların bu yönde ilerlemesi gerektiğini düşünüyorum. Son olarak da Cumhuriyet'in ilk yirmi beş yılını hâlâ kültüralist bir açıdan ve hatta cesur bir kültürel devrim olarak değerlendiriyouz. Ancak subaltern (madun) açıdan hiçbir çalışma yapılmıyor. Şu soruları sormuyoruz: Türkler bir günde kaç kalori alıyordu, gıda durumu neydi, nasıl değişti, bir Türk'ün yemek rituali neydi gibi. Bu tür verilere erişebilirsek daha fazla ve farklı çalışmalar yapmak mümkün olacaktır.

***Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*'nde kültür ve sanat alanına, uzmanlık alanınızın dışında kaldığı için girmiyorsunuz. Sizi bir entelektüel olarak etkileyen eserler nelerdir? Türkiye'den etkilendiğiniz yazarlar var mı?**

Elbette bu alanlar benim bilgimin kısıtlı olduğu alanlar ve bu nedenle de kitapta üzerinde durulmadı. Hâlâ da bu konuda aynı şekilde düşünüyorum. Dürüst olmak gerekirse, ben daha çok edebiyat-dışı kitaplar okuyorum. Tabii ki profesyonel açıdan hepimiz gibi benim de okumam gerekiyor. Ancak bende hâkim olan anlayışa göre, kendi zevkim için bile okusam ondan bir şey öğrenmeliyim. Ne yazık ki okumam gerektiği kadar edebiyat okuyamıyorum. Ancak ne severim derseniz, klasik olacak ama Orhan Pamuk'un bazı kitaplarını beğeniyorum. Son iki yıldır okuduklarım arasında beni en çok etkileyen kitap Orhan Pamuk'un *İstanbul*'u oldu ki aslında o da edebiyat sayılmaz. Kurgu ve kurgu-dışı arasındaki bu türde Belçikalı yazar David van Reybrouck'un 20. Yüzyıl Kongo tarihine ilişkin *Congo Een Geschiedenis* (*Congo — A History*) isimli kitabı beni derinden etkiledi çünkü kitapta Kongo'daki liderlerin ve siyah insanların ego dokümanları aracılığıyla Kongo'nun Avrupalılar tarafından keşfi, Belçika kolonisi oluşu ve sonunda da özgürlüğe kavuşması anlatılıyor. Yazar kişisel dokümanlar ve sözlü tarih çalışması ile hikâyeyi yakalıyor. Subaltern (madun) bir çalışma ve nesillere yayıldığı için yaşlı insanların anlatılarıyla ülkenin bütün bir yüzyılı içeren tarihi kitapta bir macera romanıymış gibi aktarılıyor.

İnsan her zaman kendisinin yazmak isteyeceği romanları aklının bir kenarında tutuyor. Ben hangi kitapları yazmak isterdim? Bu kitap ve yine Bernard Wasserstein'ın biografisi... Beni kendine en çok çeken tür budur. Gerçek hayatları anlatan hikâyeler...

Belçikalı yazar David van Reybrouck'un 20. yy Kongo tarihine ilişkin *Congo Een Geschiedenis* (*Congo — A History*) isimli kitabı da Zürcher'in önerileri arasındaydı.

TÜYAP
www.tuyap.com.tr

Avrasya Tarım Fuarı 2013

7. Uluslararası Tarım ve Tarımsal Mekanizasyon Fuarı



www.avrasyatarimfuari.com

9 - 12 Ocak 2013

Avrasya Hayvancılık 2013

3. Hayvancılık, Ekipmanlar, Tavukçuluk ve Süt Endüstrisi Fuarı



www.avrasyahayvancilik.com

Traktör Yan Sanayi 2013

3. Traktör ve Tarım Makineleri, Yan Sanayi ve Yedek Parçaları Fuarı



www.traktoryansanayifuari.com

KOSGEB Destekleyen Kuruluş | ufi Küresel Fuar Endüstrisi Birliği Üye Kuruluş | ICCA Üye Kuruluş Uluslararası Kongreler Birliği | AUMA Üye Kuruluş Uluslararası Ticaret Fuarlarına Ulusal Katılımlardan Sorumlu Organizatörler Birliği | TFYD Üye Kuruluş TÜRKİYE FUAR YAPIMCILARI DERNEĞİ | K.O. TSE-ISO-EN 9001 TS EN ISO 9001:2008

TÜYAP TÜM FUARCILIK YAPIM A.Ş. FUAR ALANI VE MERKEZ OFİS

Tüyap Fuar ve Kongre Merkezi, E5 Karayolu Üzeri, Gürpınar Kavşağı 34500, Büyükçekmece - İstanbul / Türkiye
Tel : 0212 867 11 00 - 867 12 00 **Faks :** 0212 886 67 37
E-posta : Yurtiçi Satış : yurticisatis@tuyap.com.tr **Yurtdışı Satış :** sales@tuyap.com.tr
Reklam Satış : reklamsatis@tuyap.com.tr **Yurtdışı Fuarlar :** tuyapoverseas@tuyap.com.tr **Proje Pazarlama :** tanitim@tuyap.com.tr
Fuar Alanı : fairarea@tuyap.com.tr **Teknik Hizmetler :** teknikofis@tuyap.com.tr

TÜYAP İSTANBUL



TÜYAP FUAR VE KONGRE MERKEZİ
Büyükçekmece, İstanbul / Türkiye

...ORDALAR VE BORSALAR BİRLİĞİ (TOBB) İZNİ İLE DÜZENLENMEKTEDİR.

Gölge Oyununun Düzene Tutunma Çabası



Selanikli çağdaş Karagiozis ustası Yannis Hacis'in tasvir kalıbı ve iş araç gereçleri. Günümüzde tasvirlerin yapımında kullanılan malzeme ve araçlar için bir örnek.

EDİTÖR: PERİ EFE

Karagöz'le ilgili hazırladığımız ilk dosya *Toplumsal Tarih*'in 181. sayısında yayınlanmıştı ve "Balkanlar ve Türkiye Bağlamında Karagöz'ün Adaptasyonu ve Değişimi" başlığını taşıyordu. Bu dosyada Karagöz'ün değişimini gerek Osmanlı'da gerekse de Yunanistan örneğiyle Balkanlar'da göstermeye çalışmıştık. İkinci dosyada gölge oyununun —ortaoyununu da katmak gerekir- etkisinin zayıflamasından önceki dönemde içine girmiş olduğu yenilenme sürecini konu ediyoruz. Araştırmamızın odağında gölge oyununun değişmekte olan toplumsal ve siyasal koşullar karşısındaki direnme çabası ve tutunma stratejileri bulunuyor. Osmanlı Karagözü'nün yayıldığı coğrafyada, kendine özgü değişime ve yaygınlığa sahip olan Karagiozis, bize çok önemli bir karşılaştırma olanağı sağlıyor. Keşke bu örnekler daha çok olsaydı!

Bu yıl 5-9 Eylül'de yedincisi yapılan Karaburun Bilim Kongresi'nde Ahmet Akşit'le "Karagöz/Karagiozis Örneğinde Sisteme Dahil Olma ve Olmama" başlıklı Türkiye ve Yunanistan'ı karşılaştıran sunumlar yaptık. Dosyadaki ilk iki yazı -Ahmet Akşit ve Peri Efe- yukarıda sözünü ettiğim kongre sunumlarını temel alıyor. Gölge oyununun bulundukları ülkelerde değişen siyasal ve toplumsal yapıya neye dayanarak ve nasıl uyum sağlamaya çalıştıklarını iki ülkenin koşullarına ve hayal oyununun gelişimine, hayalcilerin tutumlarına ve toplumdaki tepkilere bakarak anlamaya çalıştık. Karagöz'ün ve Karagiozis'in bu konuda bir dönem benzer yollara başvurduklarını görmek ilginç oldu. Bu çalışma diğer Karagöz'lere de (Karadjoz, Karagouz vs.) bakmayı teşvik edici bir rol oynar umarım.

M. Raif Ogan'ın *Yeni Sabah* gazetesinde 1945 yılının Mart ve Haziran aylarında yayınlanan yazılarından seçtiğimiz bir diziyi burada yayınlamayı uygun gördük. Baltacıoğlu ve arkadaşlarının müdahalesinden epey önce, 1900'ün öncesinde ve sonrasında ustaların aradıkları yolları, yenilikleri ve Karagöz'ün yaşatılması konusunda Ogan'ın değerlendirmeleri bence bugün tekrar hatırlanmalı, okunmalı.

Fırat Güllü, esas olarak Cevdet Kudret'in dikkat çektiği ve bir önceki dosyada da yer alan Teodor Kasap, Namık Kemal ve Haşmet arasında geçen tiyatro mu geleneksel seyirlikler mi tartışmasına katılan dönemin bir başka önemli simasını ve bu konudaki fikirlerini anlatan yazısıyla dosyanın son yazarı. Bu yazıda Fırat Güllü, Hagop Baronyan'ın kendi çıkardığı *Tiyatro* gazetesinde Karagöz ve ortaoyununun paylaştığı ortak kültürel ve estetik anlayışın yeni bir tiyatro için çıkış noktası olup olamayacağı konusundaki fikirlerini ortaya koyarken Kasap ile benzer bir tutum alan Mıkhitarist Ermenilerin bu anlayışı ortaya koydukları ilk modern Türkçe oyunlardan da bahsediyor. En eskisi 1790 tarihli olan bu oyunlar, Karagöz ve ortaoyununun sahne üstünde canlı oyuncularla oynanan tiyatro için bir esin kaynağı hatta bir kaynak olup olamayacağı konusunda daha sonraki dönemde yürütülen tartışmalar açısından da eşsiz bir dayanak oluşturacaktır kanısındayım. Baronyan ve Kasap diğer birçok konuda olduğu gibi tiyatro ve geleneksel seyirlikler konusunda gazetelerinde birbirleri ve başkalarıyla tartışmışlar, anlayışlarını gösteren oyunlar yazmış, adaptasyonlar yapmışlardır. Kasap'ın *Hayal* ve *Diyojen*'deki muhaverelerini, Baronyan'ın oyunlarını bir öneri olarak da değerlendirebiliriz. Metinlerin bu gözle incelenmesini de dönemin tartışmalarını değerlendirmek için önemli bulduğumu belirtmek isterim.

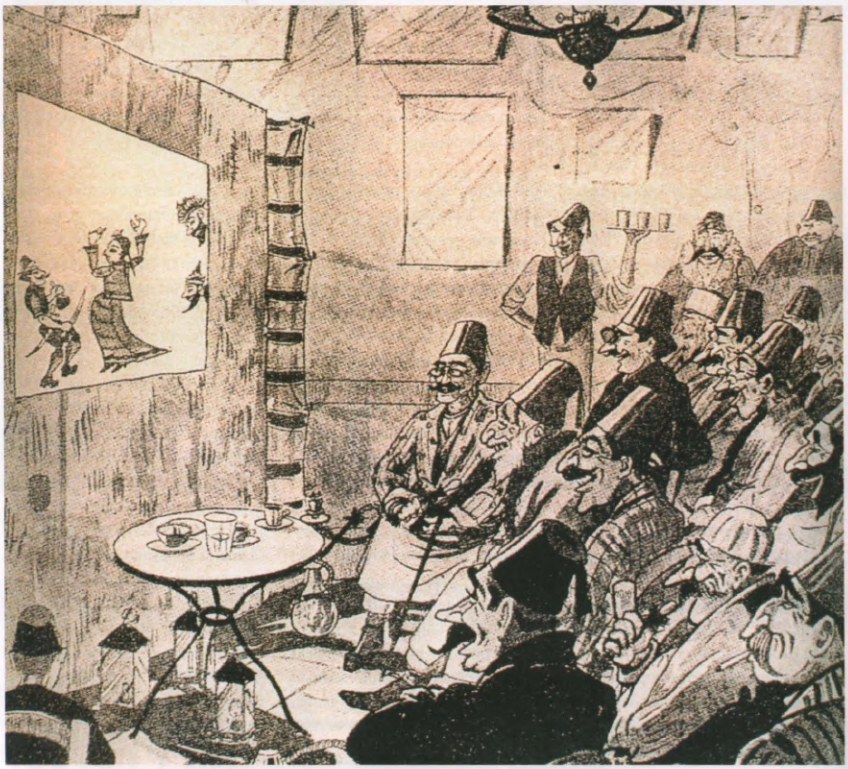
Karagöz'ün resmi bir propaganda, eğitim aracı olmasından ve mizahını, eleştirel sözünü kaybederek didaktik bir tutuma bürünmesinden önce, seyircisini tutmak için hayalilerin açmaya çalıştıkları yollara dikkat çekmek istememizin şöyle bir sebebi var. Bu yenilikler türün bir süre daha yaşamasını sağlasa da aslında çöküşü engellemeye yeterli olmayabilir. Bu ayrı bir tartışma konusu. Ancak Türkiye'de bunun sınanmasına fırsat olmuyor. Yunanistan örneği bu açıdan önümüzde önemli bir karşılaştırma öğesi olarak duruyor. Çocuk oyununa dönüşmüş olmasına karşın hâlâ örneğin son yılların sıkışık politik ortamında başvurulan bir iletişim aracı olma özelliğini koruyor. Dikkat çekmeyi amaçladığımız bu konunun çalışıldığı dosya umarım başka çalışmalar için bir giriş oluşturur.

İyi okumalar.

MODERNLEŞME SÜRECİNDE KARAGÖZ

AHMET AKŞİT

Karagöz, İstanbul'da ve taşrada 20. yüzyıla kadar canlılığını devam ettirmiş en yaygın eğlenme tarzının adıdır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Karagöz, tiyatrodan ve diğer gösteri sanatlarından etkilenerek kendi kulvarında evrimini devam ettirirken kimi Osmanlı aydınları söylemek istediklerini gazetelerde Karagöz-Hacivat muhavereleri formunda yazmaya başladılar. Bu tarz 1908 sonrasında ve Cumhuriyet'te de devam etti. 1940'larda Baltacıoğlu ve arkadaşları yeni rejimin çizgisi doğrultusunda Karagöz metinleri ürettiler. CHP'nin desteklediği bu girişim Karagöz'e taşıyamayacağı bir yük bindirdi.



Mahalle kahvesinde Karagöz (Salih Erimez, *Tarihten Çizgiler*, 1941). Yıktın Perdeyi Eyledin Vîrân. 9 Nisan - 15 Ağustos 2004 tarihleri arasındaki sergi için hazırlanan katalog. Yayına hazırlayan Sabri Koz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık/Vedat Nedim Tör Müzesi.

Karagöz Osmanlı sarayında, kimi zengin evlerinde ya da paşa konaklarında oynansa da Türkiye'ye geldikten sonra esas olarak bir alt sınıf eğlencesi, kahvehanelerde usta - seyirci iletişimi içinde şekillenen bir tarz olmuştur.

Karagöz ustasının kullandığı malzeme de bu duruma uygun olarak pek mütevazıdır: Kare veya dikdörtgen ahşap bir çerçeveye gerilmiş açık renk bir kumaş – bazen çerçeve bile yoktur bez iplerle tutturulmuştur, deve derisinden kesilmiş, delinmiş ve boyanmış tasvirler (tasvirleri kartondan kesip yağda kızarttıktan sonra boyamak da mümkün, böylece daha ucuza geliyor), tasvirleri oynatmak için çubuklar, yağ kandili/mum/ampul, tef, nareke. Görüldüğü gibi hayal perdesi için gerekenler her dönemde yoksul insanların bile az bir gayretle edinebilecekleri malzemelerdir.

Karagöz ustası oyunları ezberlemek durumundadır, ustalardan az bir kısmının okuma yazma bildiği tahmin ediliyor. Karagözcü olmak için öncesinde alınması gereken formel bir eğitim yoktur, sadece hevesli ve bir ustanın gözüne girecek yetenekte bir çocuk olmak yeterlidir. Yani insan malzemesi olarak da çok yatırım yapılmış, iyi eğitilmiş olmak gibi bir şart yoktur.

Metin And Osmanlı Karagöz'ünün üç temel özelliğini vurgular: 1- Siyasi Taşlama, 2- Müstehcenlik, 3- Mizah.[1] Bu üç özelliğin gerçekten de önemi vardır, zira 19. ve 20. yüzyıllardaki Osmanlı gösteri sanatlarındaki değişim, mekân ve bazı teknik koşullar gibi konuları bir yana bırakırsak, esas olarak bu üç unsurun değişmesi anlamına gelmektedir.

KARAGÖZ, ORTAOYUNU, TİYATRO

Cevdet Kudret'in *Karagöz* kitabında günümüze gelebilmiş 30 küsur oyun ve bunların muhavereleri vardır.[2] Muhavere daha elastik bir bölüm, ustanın isterse bu bölümü seyirciye ve ortama göre saatlerce uzatabildiği söyleniyor.[3] Siyasi taşlama esas olarak bu bölümde yapılıyor, güncel meseleler de bu bölümde Karagöz oyununa dâhil oluyor.

Kudret'in kitabındaki oyunlarda fasıl, yani esas bölüm daha uzun yer tutar. Fasıllar Kâr-ı kadim ve Nev-icad olarak yani eski ve yeni olarak ikiye ayrılır. Fasılda anlatılan, zaten bilinen ve sayısız kez pek çok farklı usta tarafından oynanan hikâyelerdir. Muhaverenin aksine bu bölümde ne anlatıldığından çok nasıl anlatıldığı önemlidir; usta maharetini böylece ortaya koyar. Gösterinin esas amacı izleyicilerin eğlenmesi dolayımıyla oynatıcının ihtiyacı olan parayı toplayabilmesidir.

Karagöz oyununda iki eksen tip olan Karagöz ve Hacivat dışında Ermeni, Rum, Yahudi, Kürt, Arnavut, Laz, Acem, Türk tipleri imparatorlukta yaşayan etnik gruplardan alınmış birer numune gibidirler. Sözleri, şiveleri, tavırları ve hatta meslekleriyle kendilerini değil, temsil ettikleri grubu perdeye taşırlar. Çelebi, Tiryaki, Denyo, Beberuhi, Tuzsuz Deli Bekir gibi tipler ise alkol veya afyon düşkünlüğü, delilik veya bücürlük gibi kusurlarıyla perdeye gelirler. Kadınlar Karagöz'ün karısı, Bok Ana, Zenne, Zenci halayık, Çingene kadın tipleriyle perdede yer alırlar. Karagöz ve Hacivat'ın bu tiplerle ama aynı zamanda birbirleriyle ilişkisi muhtelif vesilelerle alaya alma temelinde yürür. Seyirci bugünden bakıldığında eğer illa özdeşleşecekse kendini en çok farklı kelime hazineleriyle İstanbul Türkçesi konuşan Karagöz ve Hacivat ile özdeşleştirir, ya da daha doğru bir ifadeyle en çok onları normal kabul eder. Ama bu Karagöz'ün bir yönü, amacı veya tasarımı olduğu anlamına gelmez. Karagöz diyalogları izleyicilerle Karagözcüler arasında, perdenin önünden ve arkasından kurulan özel bir iletişim sayesinde şekillenir. Burada belirleyici olan seyircidir; usta seyirciye alternatifler sunar, seyirci alkışla veya bağırarak tepkisini belli eder. Nerede ne oynaması gerektiğini bilen usta da oyununu ona göre ayarlar.

Teodor Kasap'ın **Hayal** *gazetesindeki muhavereleri Karagöz ve Hacivat arasında geçer. Dönemin siyasal itişmeleri, basın üzerindeki baskılar, dış politika, değişik alanlardaki kültürel yenilikler ve bunların getirdiği sorunlar, kimlik meselesi gibi çok farklı konularda Karagöz ile Hacivat'ı konuşturur. Dil özellikleri açısından geleneğe bağlı kaldığını görürüz. Ayrıca espriyi de korur.*

Karagöz perdesi genellikle bir kahvede veya kahvenin bahçesinde kurulur, buna karşılık konaklarda ve sarayda da oynandığı biliniyor. Karagöz'e damgasını vuran kahvehanelerde erkek kültürü içinde şekillenmiş halidir.

Karagöz erkeklerin kendi aralarında çevirdikleri bir hayli edepsiz bir eğlencedir. Sarayda ve konaklarda oynanan, kadınların da seyrettiği daha edepli (tomruksuz) Karagöz oyunlarının bir fonksiyonu da kahvedeki hayatın nasıl aktığı konusunda üst sınıfların merakını gidermek olmalıdır.

ORTAOYUNU

Ortaoyunu Karagöz ile büyük benzerlik gösterir, adeta bir gölge oyunu olan Karagöz'ün canlı aktörler tarafından oynanan halidir. Sade-

ce ortaoyununa has fasıllar vardır, buna mukabil bir kısım fasıllar neredeyse Karagöz ile aynıdır. Tipler de Karagöz'de olduğu gibi kalıp tipler-



Ahmed Vefik Paşa (1823 — 1891 İstanbul). 1878'de başvekillik de yapan Ahmed Vefik Paşa Tanzimat Dönemi kültür yaşamına Fransızca oyunlardan yaptığı çeviriler ve uyarlamalarla önemli katkıda bulundu. Dramaturji ve sahneleme tekniği ile ilgilendi. İlk vilayet tiyatrosu sayılan Bursa Tiyatrosu'nu kurdu.

Ahmet Vefik Paşa, Sevim Güray, Ankara 1966. TDK kitabından alınmıştır.

dir. Ortaoyununun konumuz açısından önemli olduğunu düşündüğüm bazı özelliklerinin altını çizelim.

Karagöz'de olan kadın tiplerinin neredeyse aynıları ortaoyununda da vardır; zenneler, zenci kadın vb. Bu tipleri kadınlar canlandırmaz, kadın kılığına girmiş erkekler oynar. Karagöz'den farklı olarak ortaoyunu, etrafını yumurta veya daire şeklinde seyircilerin çevirdiği, açık bir meydanda oynanır. Burada kafesli bir bölümde de olsa kadınlara ayrılmış bir yer vardır.[4] Kimi seyyahlar anılarında kadınların kafesli özel bir bölüm olmasa da arka sıralarda peçelerinin arkasından Karagöz izlediklerinden bahsederler.

Ortaoyunu da Karagöz gibi ağırlıklı olarak yaz aylarında oynanır.

TİYATRO

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Karagöz ve ortaoyununa bir rakip çıkar: Tiyatro. İstanbul'da ilk olarak Beyoğlu'ndaki elçiliklerde çalışanların eğlencesi için tiyatrolar kuruluyor, ancak bunlar Avrupa dillerinde oyunlar, operalar, operetler hazırlıyorlar. Yeni oluşmakta olan Osmanlı tiyatrosunda ise belirgin şekilde Ermeni sanatçıların ağırlığı var. Genellikle Ermenice oynuyorlar ama programlarında Türkçe oyunlar da var. Bunların arasında Şark Tiyatrosu, Naum Tiyatrosu, Hekimyan Topluluğu ve İzmir'de faaliyet gösteren Vaspuragan Tiyatrosu öne çıkar. Ahmed Vefik Paşa'nın desteğinde ve himayesinde Bursa'da da bir tiyatro kuruluyor. O yıllarda oldukça başarılı bir şekilde muhtelif oyunları sahneye koyan Güllü Agop'un tiyatrosu ve kendisi Osmanlı tiyatro tarihi açısından çok önemlidir. Agop'un Osmanlı Tiyatrosu 1870'te İstanbul'da Türkçe oynamak için 10 yıllığına imtiyaz alır ama Ermenice de oynarlar. Bu tiyatroların sarayla da bağlantıları var, zaten Agop o ilişkileri de kullanarak imtiyaz alır. Osmanlı devlet adamları oyunları izliyorlar ve onların gelecekleri basında ilan ediliyor. Anlaşılan o ki, seyirci açısından aynı çatı altında ileri gelen devlet adamları ile bulunmak cazip bir şey.

Bir başka önemli gelişme mekân ile ilgilidir: Temsillerin sunumu için sarayın da desteği ile Gedikpaşa'da ve Bağlarbaşı yakınlarında locaları da olan iki salon inşa edilmişti. Bu salonlar Metin And'ın anlatımından anlaşıldığı kadarıyla yüzlerce insanı aynı anda içine alabilecek büyüklükte mekânlardı.[5] Bu yeni gösteri o dönem gitgide önemli bir çekim merkezi haline geliyor. Seyircinin de tabii tiyatro düzenine alışması birdenbire olmuyor. Laf atmalar, oyuna müdahale etmeler o dönem tiyatrocularının göğüslemek zorunda kaldıkları zorluklar arasında. Bunların bir kısmının Karagöz ya da ortaoyunundan gelen alışkanlıklar olarak düşünebiliriz.

TİYATRONUN GELENEKSEL SAHNE SANATLARINA ETKİSİ

Karagöz bir erkek kültürü içinde, oynatıcının seyircinin tepkisine göre yönlendirdiği, yani seyircinin müdahalesine daima açık olan, farklı ortamlarda farklı bir üslupla oynanması yadırganmayacak, tam tersine bunun kural olduğu bir türdür. Koşullara göre uzatılması veya kısaltılması mümkündür. Tiyatro ise belli bir yazarın kaleminden çıkma, yönetmeni önceden ilan edilen, dolayısıyla değişiklik yapılsa bile bunu kimin yaptığı belli olan bir edebiyat eseridir, tasarımı esnek olmayan bir türdür. Eserin bir yazarı ve oyunu sahneye koyan bir yönetmeni vardır. Dolayısıyla tiyatro sahnesindeki oyuncuların, Karagöz ustaları veya ortaoyuncularla mukayese edildiğinde doğaçlama imkânı yoktur ya da çok daha sınırlıdır. Bir önemli fark da okuma-yazma bilmeyen bir kişi Karagöz oynatabilirken, tiyatro metnini iyi eğitim almış, işin doğası gereği en az bir Avrupa dilini bilmesi gereken biri tarafından kaleme alınma zorunluluğudur. Buradaki farklılık esasında seyircide de gözlenebilir. Karagöz insanlar için mahallenin kahvehanesinde seyrettikleri her zamanki kıyafetleri içinde özel bir hazırlık yapmadan gittikleri ya da şöyle bir uğradıkları ala-turka bir seyirliktir. Tiyatro ise zaman zaman Osmanlı devlet adamlarının da seyrettiği, dolayısıyla ortalama seyirciye onlarla aynı çatı altında olma ihtimalini sunan bir durumdur. İstanbulluların büyük kısmı için örneğin Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu'na ulaşmak kısa bir şehir içi yolculuğunu zorunlu kılan, gündelik hayatta pek olmayan istisnai, dolayısıyla hazırlığına özenilmiş bir durum olsa gerektir. Tiyatro seyircisi olmak ala-franga tarza açık olmak, "modern" olmak anlamına geliyordu muhtemelen.

AYDINLAR

Gösteri sanatları üzerine başlayan tartışma, yeni bir okumuş-yazmış tipin, Batı kültürüyle tanışmış, Batı'yı anlamaya çalışan aydın tipinin Osmanlı toplumuna dâhil olmasıyla başlamıştır. Bu gruba esasında çok sınırlı sayıda insan dâhildir. Osmanlı aydını bunalım ve hatta çöküş içinde olan Osmanlı düzeninin sorunlarına kendilerini ait hissettikleri kültür dünyası içinden tatmin edici cevaplar bulamamaktadır. Batı kültürüyle tanışmış Osmanlı aydınının, Osmanlı ülkesinde yaşanan sorunlara Batı'dan bakarak cevap araması tabiidir. Burada söz konusu etmek istediğimiz tartışma da gösteri sanatları konusunda Batı etkisini normal

kabul edenler arasında geçen bir tartışmadır. Osmanlı'ya tiyatronun girmesi konusunda tartışma yürüten tarafların hiçbirisi tiyatro fikrine itiraz etmez. Tartışma oluşmakta olan Osmanlı tiyatrosunun geleneksel Osmanlı gösteri sanatlarından etkilenip etkilenmemesi ve eğer etkilenecekse nasıl ve ne derece etkilenmesi gerektiği üzerinedir.

Bilindiği gibi Osmanlı ülkesinde ilk tiyatro metnini 1860 yılında kaleme alan *Şair Evlenmesi* ile Şinasi'dir. Cevdet Kudret'in de sonradan çok takdir edeceği üzere Şinasi bu oyunda yerli oyun geleneklerinden yararlanma yoluna gitmiş, Ali Bey, Teodor Kasap ve Ahmed Vefik Paşa ile devam edecek olan akımın başlatıcısı olmuştur.[6] Metnin dilinde de kurguya paralel bir anlayışla ortaoyunu ve Karagöz'den pek çok unsur bulunur. *Şair Evlenmesi*'nin en önemli yeniliklerinden birisi, görücü usulü evliliğin ve rüşvetin nasıl kötü bir şey olduğu fikrini seyirciye geçirmeye çalışmış olmasıdır. Yazar toplum hayatını dönüştürmeyi hedefleyen bir mesaj vermeye uğraşır. Şinasi sanki bu tercihleriyle yıllar sonra Namık Kemal, Teodor Kasap ve Haşmet arasında geçecek olan tartışmada kendi tutumunu ortaya koymuştur.

Şair Evlenmesi'nin karşısına Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* (1873)'sini koyalım. Burada Karagöz veya ortaoyununun izini bulamayız. Oyun evde, sokakta ve cephede bir kalede geçer; kalıp tip yoktur, onların yerini karakterler almıştır. Bütün duygular en uçtadır. Oyunun belirgin bir amacı vardır; seyirciye çok güçlü bir şekilde Osmanlı vatan sevgisi iletilmeye çalışılır.

"MEDENİYET HARİCDEN GELMEYUB..."

Şimdi 1870'lerin ilk yarısında *Hayal*, *İbret*, *Hadika* ve *Diyojen* gazetelerinde yer alan, Kasap, Namık Kemal ve Haşmet arasında cereyan eden tartışmaya geçebiliriz. İlk olarak Cevdet Kudret'in konu ettiği bu tartışma bir yönüyle tiyatro ölçeğinde yapılan Batı dışı modernleşme tartışmasıdır.[7] Tartışma *Mamul* dergisinde Ayvazyan imzalı bir yazıda Karagöz'e karşı alaycı bir dil kullanılmasıyla başlar. Teodor Kasap buna karşı Karagöz ve ortaoyununu savunmaya geçer: "Musset'nin kadehimiz küçük ise de bizim olduğu için andan içeriz dediği gibi bunlar da bizim kendi meta'ımızdır. Bunların kaba sözleri kaba hikâyeleri Türk ahlakı üzerine bina edilmiştir". Kasap, Osmanlı tiyatrosunun Zuhuri kolu yani ortaoyunu olduğunu, fakat ıslah edilmesi gerektiği görüşündedir. Yapılacak ıslahatta kimi şeylerin Batı'dan alınmasına karşı olmadığı sonucunu çıkarabiliyoruz. Kasap'ın, Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunlarla ilgili kısmen yıkıcı ve böyle Batılı bir anlayışla Osmanlı tiyatrosu yapılamayacağı yönündeki eleştirilerini öncelikle belirtmek gerek. Ancak Gedikpaşa Tiyatrosu'ndaki oyunlarla ilgili örneğin Türkçe kullanımı ve başka birçok konudaki sert eleştirilerinin yanı sıra bir taraftan da Gedikpaşa Tiyatrosu'nun locasında geçen Kasap'ın yazdığı muhaverede Hacivat, tiyatro düzenini kavramakta zorlanan Karagöz'e tiyatroyu adeta ders verir gibi anlatır. Kasap'ın tiyatro tanıtımını bir muhavere şeklinde yapmayı tercih ettiğinin altını çizelim.[8]

Bu tartışmada Kasap'ın karşısında Namık Kemal ve Haşmet imzasını kullanan bir yazar vardır ve bu ikisinin tutumu birbirine benzemektedir. Namık Kemal, Kasap'ın "medeniyet bir memlekete haricden gelmeyub içinden çıktığı gibi tiyatro dahi haricden gelmez içinden çıkar" yolundaki yaklaşımına tepki gösterir. Avrupalıların tiyatroyu Eski Yunan ve Roma'dan aldıklarını hatırlatır ve "acaba Yunanlıların ve ahlak ve adat-ı milliyeleri sair Avrupa milletlerinin terbiye ve ahlakına muvafık mı imiş ki anlar Kasab efendi gibi taasub etmeyub de taklid ve kabul eylemişler?..." der.

Namık Kemal, Teodor Kasap'ın "Fransız ahlakını tashih için yapılmış bir oyun ise hiç bir vakit Türk ahlak ve etvarını tashihe medar olamaz. Belki ifsad eder." yolundaki kaygısını şöyle karşılar: "...Bir millet ihtilat etdiği diğer milletin ahlak ve adatına vakıf olunca neden ahlak ve terbiyesini gaybetsün?... Eğer bu dava doğru olsa hiç bir milletin kendi tarihlerinden başka milel-i sairenin tevarihi ve asarını mütalaa etmemesi lazım gelür idi..."

Teodor Kasap tiyatroya direnmenin anlamsız olduğunu muhtemelen görüyordu, ancak geleneksel gösteri sanatları içindeki değerli bulduğu unsurların da Osmanlı tiyatrosu içinde kalmasını istiyordu. Kasap'ın Moliere'den uyarladığı *İşkilli Memo*'yu (İstanbul, 1291/1874) bu gözle okumak gerekir.[9] Kasap, *İşkilli Memo*'nun girişine "ortaoyunu" yazar. Bir fasılın 24 meclise bölündüğü bu oyunda yine mahalle düzeni vardır ve yine Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nde olduğu gibi görücü usulü evlilik alaya alınır; yalnız *İşkil-*

Şair Evlenmesi*'nin en önemli yeniliklerinden birisi, görücü usulü evliliğin ve rüşvetin nasıl kötü bir şey olduğu fikrini seyirciye geçirmeye çalışmış olmasıdır. Yazar toplum hayatını dönüştürmeyi hedefleyen bir mesaj vermeye uğraşır. Şinasi sanki bu tercihleriyle yıllar sonra Namık Kemal, Teodor Kasap ve Haşmet arasında geçecek olan tartışmada kendi tutumunu ortaya koymuştur.*



Sinemada Karagöz (Cengiz Kahraman Koleksiyonu). Yıktın Perdeyi Eyledin Vîrân. 9 Nisan - 15 Ağustos 2004 tarihleri arasındaki sergi için hazırlanan katalog. Yayına hazırlayan Sabri Koz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık/Vedat Nedim Tör Müzesi.

li Memo'da evlendirilecek kızın kendi tercihini ortaya koymasına fırsat tanınır. Şahıslar tip olmaktan çıkıp karakter olmaya başlamışlardır, ama bunlarla Karagöz veya ortaoyunundaki tipler arasında kolayca paralellik kurulabilir. Burada özellikle *Işkilli Memo*'nun kendi kendine yaptığı iç konuşmalar, seyirciyi dolaylı olarak karakterli ve ilkeleri olan bir insan olmaya iknaya yöneliktir, yani geleneksel türlerden farklı olarak Kasap'ın metninde de insanı/toplumu dönüştürmeyi amaçlayan net bir mesajı vardır.[10]

TEODOR KASAP

Teodor Kasap tiyatro, ortaoyunu ve Karagöz hakkındaki tartışmaları yürütür ve Güllü Agop'la tiyatro nasıl olmalı konusunda çekişirken, bir yandan da söylediklerini hayata geçirmeye çalışıyordu. *Hayal* gazetesinde Karagöz ve Hacivat arasındaki siyasal taşlama tadındaki muhavereler aslında nasıl bir ıslahtan bahsettiğini, bu halk seyirliklerinin nasıl bir yönde devam etmesini arzuladığını, bu türün hangi özelliklerine sadık kalıp neleri değiştirmeyi önerdiğini görmek açısından benzersiz örneklerdir. Bu diyalog formunu sadece *Hayal*'de değil, *Diyojen* ve *Çıngıraklı Tatar*'da da kullanmıştır, ancak *Hayal* gazetesindekiler Karagöz ve Hacivat arasında geçer. Bu muhavereler çok çeşitli konularda olabilir. Dönemin siyasal itişmeleri, basın üzerindeki baskılar, dış politika, değişik alanlardaki kültürel yenilikler ve bunların getirdiği sorunlar, kimlik meselesi gibi çok farklı konularda Karagöz ile Hacivat'ı konuşturur. Dil özellikleri açısından geleneğe bağlı kaldığını görürüz. Ayrıca espriyi de korur. Ancak belden aşağı espri yoktur, değil dolaysız ifadeler en ufak bir gönderme de yapmaz. Burada türün jargonuyla 'yutturma'(dolaylı belden aşağı küfür) yoktur. Karagöz ve Hacivat'ın konuşmalarında çok sık görülen bir komik öğesi olan söylenen lafı anlamama ya da yanlış anlamayı Kasap hayli sık kullanır. Dayak da yoktur. Ancak aynen geleneksel oyundaki gibi -cinsel içerikli olmama kaydıyla- aşağılayıcı adlandırmalar sıkça kullanılır. Bu muhaverelerde yoğun siyasi mesajlar vardır; olmaması gereken şeyi gösterip nasıl olması gerektiğinin altının çizilmesi icap ettiğinden çoğu muhavere mesellidir, yani 'böyle olmasın da şöyle olsun' denir ve bu aslında geleneksel Karagöz oyunlarının doğasına pek de uygun değildir. Teodor Kasap'ın çabasını halk geleneğine ait bir çerçeveye başka bir içerik kazandırmaya çalışmak olarak da değerlendirebiliriz. Bunu yaparken güldürmeyi unutmaz. Karagöz'le Hacivat arasındaki gerilim Kasap'ın muhaverelerinde pek görülmez. Aslında her ikisi de olması gerekenin ne olduğunu biliyorlardır.[11] Bu muhavereleri Kasap'ın önerisi olarak değerlendirip, aynı öneriyi örneğin *Işkilli Memo*'da da yaptığını düşünebiliriz. Kasap'ın hem muhavere-lerinde hem de adaptasyonlarında Karagöz ve ortaoyunu dilini, espri-sini kullandığını söylemiştik. Ancak bu önceden hazırlanmış ve yazıya geçirilerek durağanlaştırılmış metinlerin dil ve espriye rağmen Karagöz ya da ortaoyununun yenilenerek ya da değişerek yoluna devam etmesini değil, onlardan yola çıkarak -özellikle konunun işlenişi açısından- bir milli tiyatro yaratmaya yönelik öneriler olduğunu düşünebiliriz.

ABDÜLHAMİD DÖNEMİ

Yukarıda sözü edilen tartışmalardan ve dergilerden ve bunların dışındaki olgulardan biliyoruz ki, II. Abdülhamid sultan olduğunda (31 Ağustos 1876) İstanbul'da yeni açılan tiyatrolar, yeni yazılan oyunlar, uyarlamalar ve çevirilerle güçlenen ve çeşitlenen bir gösteri sanatları hayatı ve bunu yakından takip eden bir basın vardı. Gitgide daha fazla sayıda yazar yeni oyunlar ve görüşlerle tiyatro, Karagöz ve ortaoyununa ilişkin tartışmalara katılıyordu.[12] 1877-78 Rus Harbi Osmanlı için büyük felaket ile sonuçlanınca bilindiği gibi Abdülhamid iç politikada katı bir istibdad rejimini uygulamaya koyar. Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu yaşayamaz hale gelir ve 1884'te muhtemelen devlet eliyle yıktırılır,[13] Güllü Agop ve Teodor Kasap saraya alınırlar, basına sansür gelir; tiyatro hayatının gelişimi ciddi bir yara alır ve yurtiçinde bu konudaki tartışmalar eskisi gibi devam edemez hale gelir.

1860'lı ve 1870'li yıllar Osmanlı tiyatrosunun tutunması ve gelişmesi için kafa yoran, çaba gösteren insanların rahat ettikleri yıllar değildi elbette, bunu Namık Kemal'in, Teodor Kasap'ın, Şinasi'nin hayatlarına bakınca kolayca anlayabiliyoruz. Ancak Tanzimat Dönemi bu insanların Osmanlı Devleti içinde destek bulabildikleri, Batı eğitimi almış, tiyatro için yazar, çevirmen ve uyarlamacı olarak emek vermiş ve tiyatroyu koruyan Ahmed Vefik Paşa gibi bürokratlarla işbirliği yapabiliyorlardı.[14] Güllü Agop'un İstanbul'da 10 yıllığına Türkçe oynama imtiyazı alması da tiyatronun gelişimine devlet içinde birilerinin önem verdiğini gösterir.[15] Metin And, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nin Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynanmak üzere ısmarlandığının altını önemle çizer.[16] Abdülhamid istibdadının başlaması ile tiyatroyu kollama döneminin sonuna gelinir. Devlet yine Osmanlı

toplumu içinde dengeleri kollama pozisyonuna geri dönmüştür. Bu dönemde Karagöz gösterilerinin devam ettiğini Richard Davey (1907)[17] ve N. I. Vasiliadis (1895)'in[18] yazdıklarından biliyoruz. Devletin zararlı görmediği tiyatrolar, ortaoyunları faaliyetlerine devam ederler. Ortaoyunu da sarayda oynanmaya devam eder, ancak ilk yıllarında bundan fevkalade lezzet duyan Abdülhamid bile bir süre sonra sıkılmaya başlar. Sultanın artık ortaoyununa rağbet etmemesi neticesinde Kavuklu Hamdi'den saraydan çekilmesi istenir.[19] Dönemin ruhu kendini sarayda bile hissettirmektedir.

Abdülhamid döneminde 1890'larda bir başka gelişme Karagöz oyunlarının basılmaya başlanmasıdır. Dönemin meşhur yenilikçi hayalisi Kâtip Salih'e atfedilen ve "Mahalle Baskını", "Yalova Sefası ve "Kanlı Kavak" oyunlarını içeren *Letaif-i Hayal* adlı kitap Raif Ogan'a göre ilk basılan Karagöz kitabıdır. Ogan'a göre bu oyunlar aynı dönemdeki emsalleriyle kıyaslandığında geleneğe daha bağlıdır.[20]

Tiyatro ile rekabet ortamında Kâtip Salih ile başladığı söylenen Nev icad Karagöz oyunlarının fiziksel yeniliklerinden bir tanesi de hayal perdesinin önüne tiyatro perdesi gibi açılıp kapanabilen bir perde gelmesidir. Raif Ogan aynı dönemde olan bir başka değişimi şöyle anlatıyor: "Hayal oyunlarında, teceddüd devrinde daha varlığını muhafaza eyleyen ve oyuna başlamadan önce toplu iğneler ile perdeye tutturularak arkasında bir tek mum yakılan, 'göstermelik'ler ile oyun icabı olarak da, çeşme, ağaç, ev, dükkân, hamam, bahçe, timarhane..... gibi gayrı menkul maddelerde ki bunlar da tıpkı göstermelik gibi iğnelenerek perdeye tutturulur oyunun sonunda yine el ile, iğneleri çıkarılarak kaldırılırdı. Sabit tasvirleden ikinci kısımdakilerin yerine Hayalî Salih ve ona uyanlar; ayrı perde üzerine yapılmış resimler kullanmışlar..."[21] Yine Kâtip Salih ile beraber oyunlardan önce bugünkü gibi program bastırıp gösterilerin ilan edilmesi usulü başlıyor.[22]



Direksiyonda Mustafa Kemal, yanında Karagöz. Resmin altında "Medeniyet Merdanesi!" yazıyor.

14 Ekim 1925 tarihli *Karagöz* gazetesi.

Karagöz oyunlarının basılması ve satılması, bunların artık sadece seyredilerek değil, aynı zamanda okunarak da tüketilen eserler olduğunu gösterir. Bu gelişme geleneksel tarzın dışında Karagöz'ün farklı bir yoldan da yaygınlaşmaya başladığını ortaya koyar.

Letaif-i Hayal'den kısa süre sonra Kitapçı İhsan Rahim, Hayali Behiç ve Adliyeli Kör İzzet'e oyunlar yazdırır ve bunları basar. Bunların arasında "Karagöz Kuşdilinde" ve "Karagöz Paris'te" oyunları da vardır. Raif Ogan'ın pek de sıcak bakmadığı bu oyunlar hayalîlerin kendi tahayyülleri içerisinde Karagöz'ü yeni gelişmelere adapte etme çabası içinde olduklarını gösterir.[23]

II. MEŞRUTİYET

1908'de II. Meşrutiyet'in ilanı ertesinde pek çok tiyatro topluluğu kurulur. Bilge Seçkin bu dönemde yükselen tiyatronun önemine değinir.[24] O dönem yayımlanan bir gazete haberi de seyircinin tiyatro ile tutkulu bir ilişki kurduğunu ortaya koyar: 17 Aralık 1908'de *Tanin* gazetesinde yayınlanmış bir olaya yer verilir: Kadıköy'de bir süredir oynanan "Sabah-ı Hürriyet" oyununu izlemeye gelen seyircilere önce oyunun men edildiği, sonra da Beyoğlu'ndaki kışlık tiyatroya taşındığı bilgisi veriliyor. Birkaç gün sonra seyirci Beyoğlu'na gidiyor. Bu sefer de oyunun kaldırıldığı açıklanıyor. Seyirciler infiale geliyor ve olayları yatıştırmak için zabıta tarafından oyunun ertelendiği ve daha sonra oynanacağı açıklanıyor. Ancak söz verilen tarihte yine oynatılmasına izin verilmeyince zabıta ile seyirciler arasında birkaç gün süren olaylar yaşanıyor. Olaylar ancak süvari askerinin müdahalesi ile bastırılıyor.[25] Metin And, II. Meşrutiyet sonrasında eski tarzın, örneğin ortaoyununa da çıkan Abdürrezzak'ın artık ilgi görmemesini şöyle açıklıyor: "Bu yıllarda tiyatrodan beklenen başkaydı; daha çok amatör toplulukların oynadığı tarihi, siyasal dramlar geçerliydi". And bu yıllarda oynanan oyunların listesini verirken de en başa Namık Kemal'in "Vatan Yahut Silistre"sini koyar.[26]

KARAGÖZ GAZETESİ

Meşrutiyet sonrası Osmanlı basınındaki gelişmeler istibdat öncesinde Teodor Kasap'ın yaptıklarının da unutulmadığını ortaya koyar. 10 Ağustos 1908'de 1950'lere kadar basılacak *Karagöz* gazetesi yayın hayatına girer, kurucusu karikatürist ve gazeteci Ali Fuad Bey'dir.[27] Erol Üyepazarcı, Ahmet Rasim'den aktararak Ali Fuad'ın Teodor Kasap'ın *Hayal* gazetesinde çıkan bazı karikatürlerin çizeri olma ihtimalinden söz eder. Bu sadece bir ihtimal olsa da Ali Fuad'ın 1875-1877 arasında 162 sayı çıkan *Çaylak* adlı mizah dergisindeki karikatürleriyle ismini duyurduğunu biliyoruz.[28] An-



Resmin altında "Bayram şarkısı, bayram salıncağı" yazıyor.

6 Temmuz 1925 tarihli *Karagöz* gazetesi.

laşılan o ki Ali Fuad, 1870'lerde Teodor Kasap'ın *Hayal* dergisinin kendisinin de şahit olduğu başarısını tekrarlamak için II. Meşrutiyet sonrası ortamı müsait bulmuştur. *Karagöz* gazetesinin giriş sayfasında Karagöz ve Hacivat tasvirleri yer alıyordu. Bu tasvirlerin altında güncel siyasi bir konu üzerine ikilinin yürüttüğü bir diyaloğa yer veriliyor. 1870'lerde Teodor Kasap da benzer bir formatı kullanıyordu, ancak onun Karagöz ve Hacivat'ı oldukça muhalif bir söyleme sahipti, bunun neticesinde Kasap'ın gazeteleri defalarca kapatılmıştı. Ali Fuad'ın *Karagöz*'ü 1919'daki ölümüne değin hiç kapatılmaz, sonraları da siyasi hükümetlerle genellikle uyum içerisinde davranır. Onun ölümünden sonra dergi 1935'e kadar farklı ellere geçmiştir. 1928 sonrası Harf Devrimi'inin dergi ve gazetelerin satışını kötü etkilediği dönemde ancak diğer süreli yayınlar gibi hükümet desteği ile ayakta kalmıştır. 1935'te CHP *Karagöz*'ü satın almış, sonra da 1950'ye kadar yayınlayacak olan Sedat Simavi'ye devretmiştir. *Karagöz*'ün bu başarısının altında siyasi iktidarlarla uyumlu bir çizgide olmasının payı olmuştur muhakkak. Erol Üyepazarcı'nın belirttiği gibi, 31 Mart olayında İslamcı bir çizgiye doğru dümen kıran *Karagöz*, İttihad ve Terakki ipleri yeniden ele geçirince bu sefer de tam tersi bir çizgiye kaymakta tereddüt yaşamaz. Benzer bir durum Kurtuluş Savaşı için de geçerli: Dergi başta İstanbul Hükümeti yanlısı iken, savaşın ilerleyen safhalarında Anadolu'daki hareketi destekleyen bir çizginin hararetli savunucusu olur. Kemalistlere yönelik bu yakınlık Cumhuriyet döneminde de devam eder. Resimaltı: *Karagöz*'ün 1925 yılında çıkmış bir sayısında Şeyh Sait İsyanı ile ilgili şöyle bir karikatür yer alır: İsmet Paşa'nın elinde kocaman bir tırmık ve tırmığın ucunda asker süngüleri var. İsmet Paşa tırmığı çekerken altında can veren solucanımsı yaratıklar ise dikkatle bakılınca anlaşılacağı üzere Şeyh Sait ve yandaşlarını simgeliyor. Karagöz ve Hacivat bu vahşi sahneyi izleyip el çırparak desteklerini sunuyorlar.

CUMHURİYET DÖNEMİ

Karagöz gazetesinin durumu çok şaşırtıcı değil. Cumhuriyet döneminde yeni rejimin yarattığı resmi hava içinde hayal perdesinde de yeni duruma uygun bir Karagöz ortaya çıkacaktır ve bu resmî Karagöz az önce bahsettiğimiz *Karagöz* gazetesine uygun bir çizide olacaktır. Yeni Cumhuriyet'in halkı eğitme tutkusunun Karagöz üzerinden işlediğini, bu politikanın Karagöz'ü belirgin bir şekilde araçsallaştırma gayreti içinde olduğunu söylemeliyiz. 1923'te Ziya Gökalp'in "Türkçülüğün Esasları"nda ortaya koyduğu Türk Ocakları için yapılmış bir önerisi vardır: "Milli edebiyatımızın tesisi konusunda Türk Ocakları'nın büyük rolü vardır. Türk Ocakları sahnelerinde, halk tiyatrosu olan Karagöz ile Orta Oyunu canlandırılmalıdır. Masalcılara masal söylettirerek, meddahlara taklit yaptırarak, saz şairlerine destanlar, koşmalar, maniler okutarak milli edebiyatı ammeye gösterebiliriz."[29] Bu erken yapılmış bir öneri belki, hemen hayata geçmiyor. Ziya Gökalp'in önerisinin temelinde tarihsel derinliği olan bir Türk kimliği ve Türk kültürünün varlığı varsayımı var. Tabii "Karagöz kadar çok etnili ve 'ciddiyet'ten uzak bir halk seyirliği üzerinden bu tez ne kadar başarılı bir şekilde hayata geçirilebilirdi?" sorusu geliyor akla hemen. Ancak 30'lu, 40'lı yıllarda bu konuda çok daha radikal öneriler yapıldığını göreceğiz.

CUMHURİYET'İN KARAGÖZ'E MÜDAHALESİ

Aslına bakılırsa 1930'lu yılların başlarında taşrada Karagöz oynatıcılarının siyasi taşlama ve müstehcenlik öğelerini koruyarak çeşitli gösteriler yapmaya devam ettiklerini öğreniyoruz. Gerçi elimizdeki kayıtlar bunların yaygın olup olmadığını anlamamız için yeterli değil ama 1932'de Şükrü Kaya döneminde Dâhiliye Vekâleti kendini bir önlem almak zorunda hissediyor. Bir kararname yayınlanarak her karakola kendi bölgesinde sergilenen gösterileri kontrol altına alma yetkisi veriliyor. 1933 yılında Karagöz oynatıldığı tespit edilen sinema, tiyatro ve kahvehanelerin kapanış saati 24.00'dan, 23.00'a çekiliyor.[30] Aynı yıl yarı resmi *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesi kahvehanelerin yeni rejimin amaçlarını temsil etmediği ve acilen modernize edilmeleri gerektiğini duyuran yayınlar yapmaya başlıyor. 1931'de CHP'nin tam olarak hâkim olamadığı Türk Ocakları kapatılıp yerine 1932'de Halkevleri açılıyor. 1932-1952 yılları arasında 478 Halkevi, 4.322 de Halkodası açılıyor. 1938 yılında her Halkevi'ne bir Karagöz perdesi kurma zorunluluğu getiriliyor.[31] Bu arada aydınlar arasında Karagöz'ün ne olacağı, Karagöz'ün istikbalinin olup olmadığı türünden konular tartışılmaya devam ediyor. *Yeni Adam, Ulus, Son Posta, Akşam, Vakit, Yeni Sabah* ve *Yeni Dünya* gibi dergi ve gazetelerde yoğunlaşan bir tartışma var. Bu tartışmada öne çıkan isimler İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Pertev Naili Boratav, Halit Fahri Ozansoy, Nurullah Ataç vb. tanınmış yazarların Karagöz hakkındaki görüşleri çeşitlilik içeriyor. Karagöz'ün yeniden canlandırılması konusunda en kuvvetli öneriler İsmayıl Hakkı

Baltacıoğlu'ndan geliyor. Bu fikirde olanlar yeni Karagöz oyunları yazılması gerektiğini savunuyorlar. Baltacıoğlu dışında Ali Rahmi Balaban ve Hayali Küçük Ali de "sorumluluk" alıyorlar. Karagöz'ü yeniden canlandırma yolunda hayata geçirilmiş bu girişim hakkında daha somut bir fikir vermesi için Baltacıoğlu tarafından kaleme alınmış "Karagöz'ün Muhtarlığı" adlı oyundan bir pasaja bakalım:

.....

"**Karagöz:** Bu memleket için iyi, doğru, güzel bir iş yapılmışsa da bu köylü onu benimsememiş olsun, hiç olacak şey mi Hacivat. Atatürk'ün ardından yürüyen, senin gibi hacı vak vaklar değil, bu halktır Hacivat.

Hacivat: Doğru söylüyorsun ama Karagözüm, ne belli senin böyle işler yapacağın, diyelim ki yaptın ne belli bu halkın seni anlayacağı?

Karagöz: Hacı cav cav, meşhur bir atasözü vardır: Türkün aklı gözündedir. Köylü de benim yaptığım işi görür anlar.

Hacivat: Var ne işin varsa gör herif!

Karagöz: Al ne malın varsa kör herif! (Vurur)

Hacivat: Yıktın perdeyi, eyledin viran, varayım sahibine haber vereyim heman.

Karagöz: Hay dilini eşek arısı soksun. Perdemiz yerli malıdır yırtılmaz, yurdumuza el uzanmaz, Türk ruhudur ruhumuz hiç bozulmaz."[32]

Burada en çarpıcı biçimde göze batan nokta Türklüğün yüceltilmesi. Bu belki de Osmanlı Karagöz'ü için söz konusu olacak en münasebetsiz değişiklik. Osmanlı Karagözünde bir Kastamonulu Himmet tiplemesi vardır ki "Türk" olarak da geçer, Karagöz ona zaman zaman "ayı" diye seslenir; Himmet öyle çok uyanık bir tip değildir. Hemen fark edileceği gibi Baltacıoğlu çok farklı bir Türk imgesi yaratmaya çalışıyor, burada "Türk"ün oldukça mesafe kat etmiş olduğunu görüyoruz. Baltacıglu'nun Karagöz metinlerinde Ermeni, Kürt, Yahudi, Rum ve diğer etnik tipler yok olmuş. Aslına bakılırsa bu oyunun yazıldığı dönemde İstanbul'da ve başka birçok şehirde hâlâ Karagöz'ü besleyecek yeterli etnik tip var, ancak Baltacıoğlu bu tiplerin kendini Karagöz'de bile belli etmesini istemiyor besbelli. Anlaşılacağı gibi Balatacıoğlu'nun Karagöz'ü "modernleşirken" aynı zamanda yeni rejimin borazancılığına da soyunmuş. Geleneksel Karagöz'de Karagöz ve Hacivat arasında bir denge vardır. Modernleştirme girişimi bu dengeye de müdahale ediyor. Örneğin Karagöz, Hacivat'a ağdalı değil, saf Türkçe konuşması konusunda uyarılar yapar, döve döve ona Türkçe konuşturur.[33] Oysa Osmanlı Karagöz'ünde Hacivat bu denli zayıf, tâbi bir kişilik değildir. Baltacıoğlu'nun resmî Karagöz'ünde bu denge hiçbir biçimde gözetilmemiştir. Bu dönemde Karagöz oyununa biçilen misyon ve Halkevleri organizasyonu içerisinde belli amaç için kullanılmaya çalışılması geleneksel bir halk seyirliği olan Karagöz'ün sırtına taşıyamayacağı bir yük bindirmiştir. Bu da geleneksel den modernliğe geçen bir toplum içerisinde aşamalı olarak evrilecek ya da kaybolacak bir türün daha kısa sürede yok olup gitmesine hizmet etmiştir.

DİPNOTLAR

1 Bkz. Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara 1977.

2 Cevdet Kudret, *Karagöz*. 3 cilt, İstanbul 2004.

3 Raif Ogan, Kasımpaşalı Hafız'a atfen III. Selim zamanında Beylerbeyi'ndeki bir düğünde tasvir sandığını karşı yakada unutması üzerine aktardarı temin ettiği mukavvadan Hacivat ve Karagoz tasvirleri kesip sabaha kadar muhavere oynattığını. Raif Ogan "Karagöz fasılları" *Yeni Sabah*. 30 Mart 1945.

4 Metin And, *Ortaoyunu*, Ankara, 1973. s. 52

5 Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara 1997. s. 34-37

6 Bkz. Cevdet Kudret'in önsözü. Teodor Kasap, *İşkilli Memo*. İstanbul 1965, s. 16.

7 Bkz. *İşkilli Memo*, Teodor Kasap, 1965 İstanbul baskısındaki Cevdet Kudret'in önsözü, aynı tartışma için bkz. Peri Efe, "Medeniyet Bir Memlekete Haricden Girmeyub İçinden Çıktığı Gibi", *Toplumsal Tarih*, s. 181, Ocak 2009, s. 80-85

8 Bkz. *Hayal*, sayı 4. 31 Teşrin-i evvel 1289/ 31 Ekim 1873. Aktaran Peri Efe, *Toplumsal Tarih*, s. 181, s. 84-85.

9 Fransızca aslı *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, 1660.

10 Teodor Kasap'ın bazı ortaoyunlarının ıslah edilerek ve Batılı yazarların eserlerinden seçme yaparak kullanılması ve böylece bilinçli bir politika oluşturulması yolunda eshab-ı kaleme yaptığı çağrı (*Hayal*, 16 Mart 1290/28 Mart 1874, sayı 45) karşılık bulmuştur. Kasap'ın tutumunu doğru bulan Cevdet Kudret, Kasap'ın karşılık bulmayan çağrısının önemine değinir ve bu çağrı cevapsız kaldığı için bugün Türk tiyatrosunun sağlam temeller üzerine oturmadığı değerlendirmesini yapar. Bkz. *İşkilli Memo*, Teodor Kasap, s.16.

11 Teodor Kasap'ın *Hayal* gazetesinde yazdığı muhaverelerde yoğun bir siyasi taşlama vardır; bazen Rus çarı alaya alınır, bazen sansür, bazen diğer gazeteler, örneğin *Basiret* vs. Burada Karagöz ve Hacivat gerçekten karşı karşıya gelmezler. Amaç, bu konularda Karagöz'ün ağzından, alınacak tutumun ifade edilmesini sağlayacak bir diyalog yazmaktır. Hacivat, Karagöz'ün söyleyeceği vurucu ifadelere zemin hazırlayan laflarsarf eder. Esasında siyaseten ikisinin tutumu aynıdır.

12 Örneğin Ali Bey, Ahmed Midhat vb. Ahmet Hamdi Tanpınar 19. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 2006, İstanbul. s. 258. Aynı yerde Tanpınar'ın Osmanlı tiyatrosu ortaya çıkış koşullarını ele aldığı bölümde Şinasi'nin "Şair Evlenmesi" için ereken ortaya çıkmıştır yolundaki değerlendirmesi çok ilginç.

13 And, *Osmanlı Tiyatrosu*. İstanbul, 1999, s. 100.

14 Ahmed Vefik Paşa Bursa'da vali iken 36 localı bir tiyatro yaptırdığı vehalkı tiyatroyagitmeye teşvik ettiği bilinıyor. Bkz. Sevim Güray, *Ahmet Vefik Paşa*, Ankara, 1966. s. 66-71.

15 And, *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 54.

16 And, *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 165.

17 Aktaran Daryo Mizrahi, "Ciddi Hayatın Komik Gölgeleri Osmanlı'da Karagöz Oyunları" *Toplumsal Tarih*, s. 181, Ocak2009.

18 Aktaran Linda Suny Myrsiades, *The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*, 1988 Hannover ve Londra, s. 40.

19 Bkz. İstanbul Armağanı 3, *Gündelik Hayatın Renkleri*. Haz., M. Sabri Koz, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları No. 47. Ayrıbasım, İstanbul 1997, s. 149.

20 Raif Ogan, "Karagöz". *Yeni Sabah* 4 Mart 1945.

21 Karagoz takımları, Raif Ogan. Yeni Sabah 18 Mart 1945.

22 Kâr-ı-kadim Karagöz, Raif Ogan. Yeni Sabah 11 Mart 1945.

23 Raif Ogan, *Yeni Sabah*, 4 Mart 1945.

24 Bilge Seçkin, *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi* No: 38 (Mart 2008), "1908 Devrimi'nde Politik Tiyatro ve Besa Oyunu".

25 Bkz Emel Seyhan, Osmanlı BasınındaYüzyıl Önce Bu Ay, *Toplumsal Tarih* sayı 180, Aralık 2008, s. 5.

26 And, *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 227-228.

27 *Karagöz* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Erol Üyepazarcı, "Uzun Soluklu Bir Halk Gazetesi *Karagöz* ve Kurcusu Ali Fuad Bey", *Müteferrika*, s. 19, s. 17-33.

28 Üyepazarcı, age., s. 21-22.

29 Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul 2011. İnkılap, s.126.

30 Serdar Öztürk, Karagöz Co-Opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic(1923-1945) *Asian Theater Journal*, cilt 23, No. 2, 2006 içinde s. 292-313.

31 Agm. s. 303

32 İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Karagöz Köy Muhtarı*, CHP yayını. Ankara, 1941. s.15-16

33 Bkz. İ. H. Baltacıoğlu, *Karagöz Ankara'da*. İstanbul, 1940, s. 7.

MODERNLEŞME SÜRECİNDE KARAGİOZİS

PERİ EFE

Osmanlı Karagöz'ü yalnızca İstanbul ve Anadolu'da değil, Osmanlı coğrafyasının farklı bölgelerinde oynatılmış, buralarda farklı türler arasında erimiş ya da bulunduğu yerin koşullarına uyum sağlayarak başka bir gelişim çizgisi izlemiş ve evrilerek hayatta kalmıştır. Yunanistan'daki Karagiozis nam gölge tiyatrosu bunun başlıca, belki de tek örneğidir. 1800'lü yılların ortalarından 1950'li yıllara kadar canlılığını korumuş, daha sonra ise bir çocuk oyununa dönüşerek işlevselliği azalmış ama gene de Türkiye ile kıyasladığımızda gerek hayal ustalarının sayısal çokluğu, gerek seyircinin ilgisi ve gerekse de toplumsal olaylarda Karagiozis gösterilerinin yer almasının ifade ettiği yakınlık hissi açısından daha iyi durumda bulunduğunu söyleyebiliriz.



Selanik'li hayalî Yiannis Hacis'in perdesinden. Karagiozis'in kulubesi ve paşanın sarayı karşılıklı duruyorlar.

Karagiozis tıpkı Karagöz gibi bir usta tarafından ve yardak ya da yardakların yardımıyla doğaçlama olarak oynanır. Ana çizgileriyle Karagöz'den tanıdığımız tipler, diyaloglar ve en önemlisi espri anlayışı devam etmektedir. Ancak Karagiozis fiziksel olarak artık pek de Karagöz'e benzemez. Bu durum Karagöz'e göre onun fakirliğinin çok daha vurgulu olmasından kaynaklanır. Karagöz de fakirdir, ama onun dış görünüşü bunu anlamamıza yardım etmez. Oysa Karagiozis hem kendi üstü başı, fizyonomisi hem de eviyle simgelenen bir fakirlik ve açlık içindedir.

Tasvirler bahsinde Karagöz'den ayrılan bir diğer önemli yan zennelerdir. Karagöz'de çok çeşitli zenne tasviri ve davranışı varken, Karagiozis'teki zenne tipleri Karagiozis'in karısı ya da Paşa/ Bey'in kızı ile sınırlıdır. Bunun istisnaları olsa bile zenne tasvirleri hem sayıca azalmış hem de içeriksizleşmişlerdir.

Karagiozis Karagöz'ün aksine perdeye sağdan girer. Bu köşede de ayakta zar zor duran, kalaslarla desteklenmiş kulübesi vardır. Tam karşısında da Paşa/Bey'in sarayı/konağı yer alır. Bu durum fakirlik/zenginlik, alt/üst, yönetilen/yöneten karşıtlıklarını ifade eder.

Müzik kullanımında da bir ortaklık görünür, hemen her tasvirin kendine ait bir şarkısı, melodisi vardır. Tasvirler Yunan anakarasının değişik bölgelerinden gelen tiplerdir ve İstanbullu, İzmirli, Karadenizli, Karamanlı gibi 'dışarlıklı' tipler yoktur, Giritli tipi de epey sonra perdeye gelmiştir. Çoğunluk dininden farklı iki din vardır: Yahudi ve Müslüman. Yahudi'nin kendisi bir tasvirdir, Müslüman olanlar ise Paşa/Bey ve onların askeri Arnavut'tur. Etnik olarak da farklı olanlar Türk ve Arnavut'tur.

Oyun türleri ise kabaca 3'e ayrılır. Birinci grupta Hamam, Kanlı Kavak, Yalova Sefası, Ters Evlenme gibi Osmanlı repertuarında bilinen oyunlar; ikinci grupta, 1821 Yunan İhtilali sırasında Türklerle çarpışanların efsaneleşen hikâyelerinin konu edildiği Kahramanlık Oyunları ve güncel olayları konu edinen yeni oyunlar.

KARAGİOZİS VE VAR OLMA MÜCADELESİ

Yunanistan anakarasında ilk kez ne zaman Karagöz oynatıldığı sorusuna kesin bir cevap vermek mümkün olmasa da Müslüman nüfusun bulunduğu yerlerde oynatıl-

dığını varsayabiliriz. Tepedelenli Ali Paşa'nın hâkimiyetindeki Yanya'da bir Karagöz gösterisi seyreden J.C. Hobhouse'dan öğrendiğimize göre hayal ustası bir Yahudi'dir ve oynattığı "piyesin kahramanı Cara-keus adında Punch gibi bir şeydi, boynundan geçen bir iple, bir gezginin çok güzel ifade ettiği gibi, Bahçeler Tanrısı'nın aletini taşıyordu." Çok pis bir kahvehanenin bir kenarına kurulu Karagöz perdesinin seyircilerinin çoğu genç oğlanlardır. Oyunun açık saçıklığını anlatmaya şöyle devam eder: "Yahudi'nin farklı seslerle sürdürdüğü baştan sona Türkçe diyaloğu anlamadım, seyircinin sık sık gür kahkahalar patlatmasına yol açıyordu; mükemmel anlaşılan eylemse anlatılamayacak kadar feciydi."[1]

Yanya örneğinin Yunanistan'ın değişik bölgelerinde de yaşanmış olması mümkün gözüküyor. Tripoliça'daki gezi izlenimlerini anlatan seyyah de Pouqueville'in tanıklığı da paşa sarayındaki Karagöz oynatıcıları ve kuklalar hakkında bilgi verir.[2] 1821'deki ihtilalin liderlerinden Makriyannis'in, adamlarıyla birlikte bir Karagöz gösterisine gittiğini, seyircilerin kadın erkek karışık olduklarını görünce kadın seyircileri dışarıya çıkartıp hayal ustasına da oyunu bildiği gibi oynamasını söylediği çeşitli kaynaklarda geçer.[3] Doğruluk payı hayli tartışılır olsa da böyle bir söylentinin çıkması Ortodokslar arasında Karagöz'ün tanındığına, üstelik tomruklu türünün de tanındığına dair inancımızı artırabilir.

1850'lerden sonra Karagiozis'in varlığı konusunda ilanlar, gazete haber ve yorumları gibi daha somut kanıtlar bulmak mümkün olabiliyor. 1850'lerde İstanbul'dan gelen bir hayalinin -Vrahalis'in- Yunanistan'a Karagöz'ü sokan kişi olduğu kabulü vardır, oysa bu da gayet belirsiz bir bilgidir. Vrahalis'in hayali olduğu ve özellikle İstanbul tarzı Karagöz oynattığı doğrudur ama ilk oynatanın o olduğu şüphelidir. Ancak kim getirmiş ve nasıl gelmiş olursa olsun Karagöz halk yığınlarından daimi bir karşılık bulmuştur. Batı'da eğitim görmüş, Batı medeniyetine yüzü dönük Yunanlar yeni kurulan devlette kültürel ve siyasi hayat üzerinde belirleyici olma konusunda çaba göstermişlerdir. Bu grup, yerel bağlara olan sözlü kültürün temsilcilerinden Karagiozis'i bir tür iğrenme ve aşağılama ile karşılar. Myrsiades, 1827'den 1894'e kadar gazete ve dergilerde Karagiozis'in düşük ahlakı ve kabalığı yüzünden kontrol altına alınması ya da polisçe engellenmesi gerektiğinin düşünüldüğü yazılar çıktığını yazar. Bunlar polisi göreve çağıran, oyunlar hakkında suçlayıcı yazılardır. Ancak 1865-1890 yılları arasında Atina gazetelerinde Karagöz oyunları hakkında yazı çıkmaz olur. Bu, hayalîlerin artık en azından Atina merkezde Karagöz oynatmadıklarını gösterir.[4]

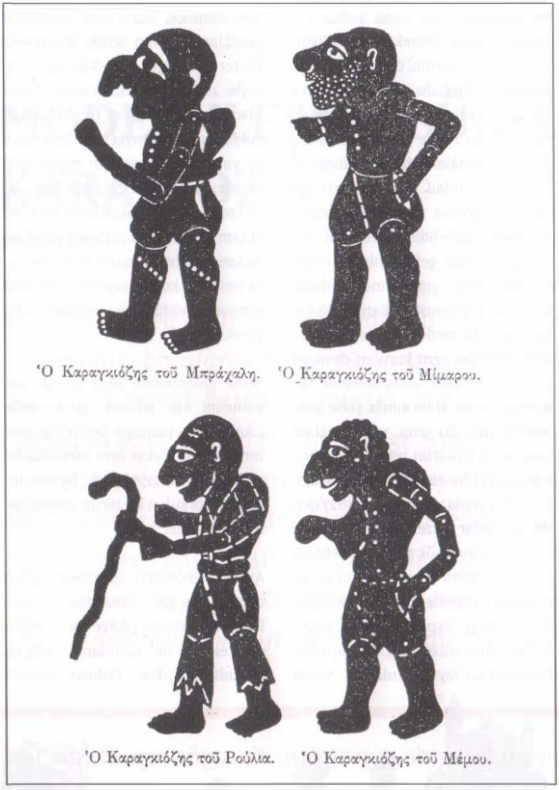
Bu şikâyetler genellikle gölge oyunlarının kaba sabalığı, müstehcen şakaları ve içerikleri etrafında dönüp dolaşır. Karagiozisçiler ile ilgili şikâyetler de vardır. Alt sınıfa mensup hayaliler hırsızlık, dolandırıcılık ve sübyancılıkla suçlanırlar. 1854'te bu okuryazar, eğitimli Atinalılar emniyet müdürlüğüne bir protesto yazısı yazarlar: "Emniyet yönetiminin bu kahvehanede, daha önce kesinlikle yasaklanmış olan sözde Karagiozis gösterilerine göz yumduğunu üzüntüyle müşahede etmekteyiz. Asyalıların bu kaba saba tiyatrolarında kuklaların yardımıyla nasıl açık saçık ve yakışıksız sahnelerin gösterildiği ve buradan sayısız çocuğun hatta liselerden ve öteki okullarımızdan her akşam mevzubahis yerlere rağbet etmeleri hasebiyle bütün toplumumuza nasıl bir kokuşmuşluğun bulaştığı emniyet müdürünün malumu olsa gerektir."[5]

Atina gazetesinde 1854 yılında yayınlanan bu şikâyet, gazetelerde çıkan diğer yazılarla benzerlik göstermektedir. Fakat aynı zamanda bu şikâyetler kokuşmuşluk bulaştırdığından korkulan bu türün yaygınlığını da gösterir.

Atina merkezden uzaklaşan gölge oyunu taşrada oynatılmaya başlanır ve benzer şikâyetler oradaki gazetelerde de yayınlanır: 1879'da Halkida'da çıkan *Euboia* gazete-

Halkida'daki bir Yahudi mahallesinde oynatılan, Karagöz repertuarında bulunan Hamam oyunudur. Nargile dumanları arasında oynanan oyunun seyircileri farklı sınıftan erkeklerdir, hayatlarında ilk kez 'tiyatro' gören köylüler de vardır, Türkler, Yahudiler ve Hıristiyanlar oyunu hep beraber izlemektedirler. Oyunun dili karmadır. Bütün bu olan bitenin ve şikâyetlerin püf noktası da bu yazıda anlatılanlarda gizlidir aslında.

sinde oyunun özelliklerini anlatan ama aynı zamanda kaba sabalık ve müstehcenliğinden şikâyet eden bir yazıda ilginç bilgiler de vardır.[6] Halkida'daki bir Yahudi mahallesinde oynatılan Karagöz repertuarında bulunan Hamam oyunudur. Nargile dumanları arasında oynanan oyunun seyircileri farklı sınıftan erkeklerdir, hayatlarında ilk kez 'tiyatro' gören köylüler de vardır, Türkler, Yahudiler ve Hıristiyanlar oyunu hep beraber izlemektedirler. Oyunun dili karmadır. Bütün bu olan bitenin ve şikâyetlerin püf noktası da bu yazıda anlatılanlarda gizlidir aslında.



Vrahalis'in Karagiozis'i- Mimaros'un Karagiozis'i- Rulias'ın Karagiozis'i- Memos'un Karagiozis'i.

Karagöz/Karagiozis şimdiye kadar içinde yaşadıkları kültüre yeni toplumsal ve siyasal koşullarda da sahip çıkan alt sınıfın seyirliğidir. Puchner, *Euboia* yazarının 1879'da seyrettiği Hamam oyununun hâlâ geleneksel Osmanlı Karagöz'üne ait sayılması gerektiğini yazar.[7] Yunan Devleti'nin kurulmasından sonra gelişen ve değişen koşulların etkisiyle Batı eğitimi almış ve iktidardaki Kral Otho'ya yakın duran üst sınıfın eskiyle yani Osmanlı ve Doğu'ya ait saydığı kültürel doku ile ilişkiyi kesme çabaları ortaya çıkar. Gölge oyunu 'Doğu Tiyatrosu' diye tanımlanırken, burada onun yabancılığı vurgulanır. O sırada Atina'da Fransa'dan ve İtalya'dan gelen opera ve tiyatro grupları milli bir Yunan Tiyatrosu için çok ilham verici değildir, ancak Batılı Yunanlar için bir örnek teşkil ederler. Otokton Yunanların kültürlerinin Batılı üst sınıf Yunanlarca yabancı telakki edilmesine karşı yerli Yunanlar da Batı'dan gelen bu kültürel etkiyi yabancı olarak algılamaktadırlar. İhtilalden önce içinde yaşadığı hayat ve kültürel yapı, sonrasında da çok değişmemiş olan halk yığınları ile bu kesim arasında ortaya çıkan yarılmanın sekülarizm ve ruhsallık, Batı ve Doğu, modernlik ve ortaçağ arasındaki büyük kültürel uzlaşmazlığın bir parçası olduğunu, Karagiozis'in de bu durumdan etkilendiğini belirtir Myrsiades. [8]Bu aynı zamanda otokton[9] Yunanlar ile heterokton Yunanlar arasında gelişen bir yarılmadır.

Bu dönemde Hacipantazis'in ifadesiyle 'Avrupa sanat geleneğinin resmi ithalatı ile -çok sesli müzik, perspektifli resim ve canlı oyunculu tiyatro- halk sanatı karşı karşıya kalır. Gerek Hacipantazis gerekse Myrsiades buradaki önemli bir noktanın altını çizerler: Sözlü kültüre ait bu halk tiyatrosu türü, yazılı kültürü ya da Batılı kültürü kurumlarıyla birlikte yerleştirmeye çalışan resmî gücün egemenliğindeki bir dönemde doğup gelişmiştir. Halk da uzun süren engellemelere rağmen arzulanan şekilde yön değiştirmeyip, bu türün sevdikleri halini korumuş, sahip çıkmıştır. Karagiozis şehirlerde, köylerde, adalarda, dağ başlarında oynanagelmiştir. Bu sürekliliğin Karagiozis'in daha sonraki kendiliğinden gelişimine de olanak tanıdığını düşünüyorum.

Yukarda başka bir bağlamda sözünü ettiğimi879 tarihli gazete yazısı bize bu açıdan da önemli ipuçları verir. Bu ileri tarihte halkın hâlâ Osmanlı köklerine bağlı kaldığını -repertuar ve espri anlayışı açısından- ve üst sınıfların "Doğulu Tiyatro" diye adlandırdıkları türle içli dışlı olduğunu gösterir. Üstelik buradaki seyirci gerçek anlamda karma bir topluluktur, etnik ve dinsel olarak değil, daha çok sınıfsal özellikleriyle tanımlanacak bir topluluktur. Bu, Osmanlı ve daha sonra da Yunanistan Devleti vatandaşlarının eğlence kavrayışlarında bir farklılık olmadığını da gösterir.

Karagiozis, Atina'da tekrar görüldüğü 1890'lı yıllarda yeraltı dünyasında korur canlılığını. Tanık olunan ilk gösteri Anafiotika'daki bir tekkede oynanan 'Türk tarzı' Karagiozis'tir.[10] Bu ve sonrasındaki yıllarda da karakterini korumaya devam eder. Şehrin ıssız yerlerinde oynanırken 1894'ten itibaren hızla Atina merkeze girmeye başlar. Gazetelerdeki şikâyetler ve polis engellemeleri de arkasından seğirtir. Ancak 1894 yılından bir örnek halkın polis engeline karşı seyirliğini nasıl koruduğunu gösterir: Atina'nın dış mahallelerinden olan Amarusi'de bir oyun vülgerliğinden dolayı sansür edilmek istendiğinde halk buna derhal tepki gösterir ve tiyatronun tekrar açılması için yetkilileri zorlar. 26 Temmuz 1897 tarihli *Estia* gazetesi halkın sağa sola koşup kapıları çalarak oyuna izin verilmesi için yalvardıklarını ve bu kadar çok şey yaptıktan sonra izni de aldıklarını yazar.[11]

Karagiozis'e yönelik tepkileri belki de en iyi özetleyen yazı Kalamata'da çıkan *Fare* gazetesinde 14 Temmuz

1896'da yayınlanır. Burada yazar yeni kurulmuş olan devlette halkın mücadele duygusunu yitirdiğinden şikâyet ederken, kahraman geçmişin gerçeği ile bugünün yozlaşmasını karşılaştırır ve bunu bir hastalık metaforuyla tanımlar: Karagiozistis. Bunu menenjit, nefrit, artirit gibi hastalıklara benzetir. Çok bulaşıcıdır, zarlardan geçerek sinirler boyunca bütün vücuda yayılır. Karagiozis'in Kalamata'da ve ülkenin diğer bölgelerindeki yaygınlığını bu hastalık benzetmesiyle gösterirken, Karagiozis'i mücadele karşıtı, bir ulusun sosyal amaçlarını tüketen bulaşıcı bir virüs olarak tarif eder.[12] Bu yazı Myrsiades'i haklı çıkartır gibidir. Ona göre bütün bu muhalefetin sebebi sadece kaba sabalık ya da müstehcenlik olamaz, esas nedeni belki de sınıfları kesen seyirci profilinde, yani bu seyircinin Karagiozis'i tiyatroya tercih etmesi ve üst sınıfın anti-Doğu ve Avrupa yanlısı yaşam tarzı dolayısıyla taşrada geniş bir alana sahip olmaya başlaması bu gerilimi artırır. Bu, aynı zamanda Karagiozis ile Yunan tiyatrosu arasında da bir rekabete yol açar. Gerek tiyatroya giden seyircilerin Karagiozis seyrettikleri zamanki tutum ve davranışlara sahip olmaları gerekse de -taşrada- halkın Karagiozis'i açıkça tercih etmesi bu tiyatronun Atina dışında uzun yıllar gelişememesine ve tutunamamasına yol açar. 1896'da Kalamata'da turnede oyun oynamaya gelmiş Luludaki Tiyatrosu'nun oynadığı oyun yerine o sırada aynı yerde oynanan bir Karagiozis gösterisini seyretmeyi tercih eden halka karşı yukarıda hastalık eğretilemeli yazıda şunlar söylenir: "Yunan tiyatrosu Kalamata'da Türk perdesi tarafından gömüldü."[15] Bu, kültürel yarılmayı çoğu açıdan tüm açıklığıyla gösteren bir cümledir. 19. yüzyıl boyunca Karagiozis seyircisi



Sözlü kültüre ait bu halk tiyatrosu türü, yazılı kültürü ya da Batılı kültürü kurumlarıyla birlikte yerleştirmeye çalışan resmi gücün egemenliğindeki bir dönemde doğup gelişmiştir. Halk da uzun süren engellemelere rağmen arzulanan şekilde yön değiştirmeyip, bu türün sevdikleri halini korumuş, sahip çıkmıştır. Karagiozis şehirlerde, köylerde, adalarda, dağ başlarında oynanagelmiştir.

buradaki çekişmede aramak gerekir.[13] Özellikle taşrada oldukça sevilen ve yayılan gölge oyunu gösterileri sadece çok fakirleri çekmez, oldukça karma bir seyircisi vardır. Ancak gazetedeki yazılardan bu çeşitliliğin önemli istisnalarından birini kadınların oluşturduğunu görürüz. Onlardan başka herkes oradadır. Fakat bu durum Atina'ya gelince değişir. Atina'da işçi kadınlar Karagiozis gösterilerini seyrederler, 1890'da Atina'da şehrin garnizon komutanı adamlarına kadınların gittiği gösterilerde bulunmalarını, uygunsuz durumları engellemek amacıyla yasaklar.[14]

Bir diğer sebep de taşra ile şehir arasındaki gerilimdir. Gerek Atina'daki tiyatro seçeneklerinin taşrada olmaması gerekse üst sınıfların şikâyet ettikleri Doğulu özelliklerin burada halkın türün ıslah edilmesine ve aslında oluşturulmaya çalışılan milliyetçi havaya yüz vermemiştir.

Oyunların özellikle 19. yüzyılın sonuna doğru ülke sathında yaygın bir şekilde oynanmasının değişik etkileri olur, bu o dönemde Yunanistan'daki şehir ve taşra farkının derinliğini de gösterir. Örneğin; Karagiozis'in hırsızlığı, şehirde oynandığı zaman ihtiyaçtan dolayı yapılmış yasa dışı bir eylem olarak görülürken, dağlarda bunun anlamı değişip Karagiozis zeybek olarak algılanır.[16]

19. yüzyılın sonuna doğru gölge tiyatrosu tarihinde bir milat sayılan Mimaros'la tasvirler Yunanlaştırılır, yani bir anlamda yerelleştirilir ve giderek müstehcen öğeler azalır. Aslında ne ölçüde azaldığı bir soru olarak önümüzde duruyor, kesin olan şey falluslu Karagiozis'in tasvir yelpazesinden çıktığıdır, ama Spatharis'inki gibi anılara ve anekdotlara baktığımızda bu açıdan net bir ıslahtan bahsedilmesinin mümkün olamayacağını söyleyebiliriz. Bu süreçteki en etkili isimlerden biri olan Mimaros'la anılan dönemdeki yeni tasvirlerin Osmanlı Karagöz'ünde karşılıkları vardır. Ama görüntü ve tabii ki dil ve şive olarak değişiktirler. Oyunlar da artık başka bir gerçekliğin içine oturmaya başlar. Ancak tipler yerelleşse de sınıfsal konumlarını koruyacaklardır.

Yukarıda sözünü ettiğim Kalamatalı yazarın seyircinin çeşitliliğine dair de söyleyecekleri vardır ve sözü Mimaros'a getirir: Herkesin Mimaros'un müdavimi olduğunu söyledikten sonra Karagiozis seyret-

Sotiris Spatharis.

meye gelenleri tasvir eder. Çok şık giyinen insanların yanında çekingen çekingen basmalar içinde fakir bir işçi vardır, vernikli ayakkabılı delikanlının yanında çıplak ayaklı sandalcı vardır, yüksek memurlar, bilgili centilmenlerin ağızları Haciavatis'in nükteleri karşısında açık kalmıştır.



Baba oğul Haridimos'lar. Hristos ve Giorgos Haridimos Karagiozis, Haciavatis ve Barbayorgos tasvirleriyle.

Bu tasvire şöyle devam eder: "Mükemmel bir demokrasi görüyorsunuz!" Karagiozis perdesinin önünde toplumsal engellerin çöktüğünü söyleyen yazar değişik toplumsal sınıfların bir kitle oluşturduğunu yazar. Bu durum ona göre yeni bir sosyalizmdir![17] Karagiozis'in üzerindeki baskıyı anlamak için bu ifadeler çok öğreticidir. O tarihlerde bu yaygınlık taşra için daha çok geçerlidir. Atina içinse durum biraz daha farklıdır. Ancak 1897 yenilgisi ve sonrasında Küçük Asya Felaketi[18] Karagiozis'i ivmelendiren iki ana olay olur.

Seyircisi gibi alt sınıfa mensup olan hayaliler özellikle 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başlarında hem Atina'da hem de taşrada oynuyorlardı. Esas olarak şehirlerde, limanlarda ve taşrada toplumun en alt kesimleriyle ilişkili olan Karagiozisçiler o köyden o köye sürekli yollarda, bir yandan polisten izin almak için koştururken, bir yandan da Karagiozis oynatmaya uygun yer bulmak derdinde, zaman zaman işler iyi gitmediğinde de bütün bir hayal takımını satıp eve dönmek zorunda kalıyorlar ve sıkıntılı bir hayat sürüyorlardı. Karagiozisçilik kısmen toplum dışı görülen bir meslekti; buna, anılarını yazan Sotiris Spatharis iyi bir örnek oluşturur. Babasıyla dilencilik yaparken seyrettiği Karagiozis oyunlarından etkilenip hayali olan Spatharis babası ve akrabaları tarafından bu meslekten para kazanıncaya kadar Karagiozisçi olduğu için azarlanmış, ayıplanmıştır ve çeşitli yollarla Karagiozis oynatması engellenmeye çalışılmıştır. Spatharis'in anıları bütün bu zorlukları ayrıntılarıyla anlatan kıymetli bir metindir. Bir başka Karagiozisçi Hristos Haridimos bir gün bir akrabasının onun oynattığı Karagiozis gösterisinin programını gördüğünü, programda hayalci Hristos Haritos diye yazdığını görünce kendisini bulup soyadımızı Karagiozis'e yazdırmaya utanmıyor musun, ailemizi rezil mi edeceksin? diye çıkıştığını, kendisinin de hatırı kırılmasın diye soyadını değiştirip Haridimos yaptığını anlatır.[19]

Toplumun en alt kesiminden gelen bu ustaların okuma yazması yoktur, bu da oyunun doğaçlama özelliğiyle bir uyum sağlar. Ayrıca kendileri çok açık olmasa da bu okuryazar olmama halinin Karagiozis için önemini belirtirler. Seyircilerle kurulan yakın ilişki hayali olmak konusunda da vardır. Hayaliler genellikle sadık bir Karagiozis seyircisinden çıkar, Spatharis de böyledir. Oyunlar çocuk seyircilere açıktır ve genel olarak da hayaliler bu çocuklar arasından çıkar. Bu durum Karagiozis'in sınıfsal konumunu göstermek açısından önemlidir. Çocukken çok benimsenip giderek bir mesleğe dönüşmesini de -bakkal, terzi, marangoz çıraklığı gibi-fakirliğin göstergesi olarak görmek mümkündür. Seyirciyle bu ilişki aynı zamanda Karagiozis'in sürekliliğini garantileyen öğelerden biridir. Ama oyunlar çocuk oyunları değildir. Bu noktanın altını önemle çizmek gerekir.

Doğaçlamanın çok önemli bir yer tuttuğu bu türün -ister Karagöz ister Karagiozis olsun - seyircisiyle çok aktif bir ilişkisi vardır. Tekrar, geleneksel seyirliklerde ağırlıklı bir yere sahiptir ve tekrara dayalı bu türün bu kadar yaygınlaşması ve sevilmesi aslında neyin oynadığı kadar nasıl oynandığıyla ilgilenilmesinin de önemini ortaya koyar.

Repertuarın oluşturulması ortak bir eylemdir, hem seyirciyle ortak hem de hayalilerle ortak. Her tür şaka, her topluluk, her köy, her kahvede gitmeyeceği gibi her oyun da her yerde olmaz. Ya da oyunu başka şakalarla oluşturmak gerekir, bu da seyircinin aktif yönlendirmesine ve de sansürüne bağlı bir şeydir.[20] Gidilen bölgelerin şivesine uygun konuşmak, perdeye yerel tasvirler de çıkarmak denenen yollardandır. Bu bilgiler hayaliler arasında özellikle de hayaliden hayaliye giden yardaklarla paylaşılır.

20. YÜZYIL VE KARAGİOZİS'İN YERELLEŞMESİ

Atina 20. yüzyıl başına geldiğinde Yunan gölge oyununun efsanevi hayalcilerinden Rulias, Mimaros ve Mollas'ın Karagiozis oynattıkları bir yerdir. Spatharis anılarında Karagiozis'in üç ekolden geldiğini söyler. Mimaros, Rulias ve Memos. 20. yüzyıldaki çoğu Karagiozis ustası onların öğrencileri, yardaklarıdır.[21] Bu yüzyılın ilk otuz, kırk yılında Karagiozis çok yaygınlaşacak, Atina'da kabul görerek farklı bir yöne gidecek ama taşrada da ülkenin hemen her yanında oynanacaktır. Uzun yıllar boyunca taşrada özellikle küçük yerlerde, Yunan halkının tek seyirliği olacaktır. Küçük Asya Felaketi'nden sonraki yıllarda Mübadele ile sarsılan Yunan toplumunda Karagiozis yeni bir ivme kazanır. Spatharis 1928-1936 yılları arasında Yunanistan'ın Karagiozisçilerle dolu olduğunu yazar. Atina'nın ve Pire'nin bütün mahallelerinde "bizim kartondan tasvirlerimiz her akşam binlerce kişiye oynardı" diye anlatır o zamanları. Karagiozisçiler Derneği'nin o yıllarda 120'den fazla üyesi vardır.[22] Ancak engeller bu dönemde de son bulmaz. Metaksas

zamanında polisten izin almak hayli zorlaşır, ağır vergiler konur.[23]

Bu yaygınlık 19. yüzyılda başlayan seyirci çeşitliliğinin daha da artmasıyla birlikte Karagiozis'in Atina'da tutunabilmesiyle de ilişkilidir. Burada girişte sözünü ettiğim Karagiozis'in türleri arasında bulunan kahramanlık oyunlarının üzerinde durmak gerekir. Bu tür özellikle 1821 Yunan İhtilali sırasında efsaneleşen grup liderleri ve ihtilal sırasında yaşanan kahramanlık hikâyelerinin perdeye aktarılmasından oluşur. Puchner için efsanevi kahramanlık hikâyelerinin perdeye aktarılması gölge oyununun nihai olarak Yunanlaştırılmasında belirleyici bir adımken, Myrsiades'e göre Yunan Milli Tiyatrosu'nun tarihî kahramanlık oyunlarından alınan bu oyunlar üst sınıfların, kilise ve devletin baskısını azaltmanın yollarından biridir.[24] Onun bu görüşünü Triantafyllidis'in göçmen diye tanımladığı Karagiozis'in Yunan halk kültürüne bu kahramanlık oyunları dolayımıyla entegre olduğunu belirtmesi destekler. "Göçmenimiz", der, "kabul edilmek için anavatana sadakatini ispatlamak zorundaydı".[25] Buradaki ilginç noktalardan biri kahramanlık oyunlarında düşman olarak çizilen Türk paşa, vezir tasvirlerinin diğer oyunlarda kötü olarak çizilmemesi hatta saygıdeğer bir yere sahip olmasıdır. Bu akla şunu getiriyor: Acaba gölge oyununa has özelliklerinden vazgeçmemeyi kahramanlık oyunlarında verdikleri 'taviz'le mi sağladılar? Bu soruyu akla getiren olgulardan biri de şudur: Karagiozis başka bir yöne doğru evrilirken kahramanlık oyunları haricindeki türleri elenmiyor. Klasik repertuar değişikliklerle de olsa yaşamaya devam ediyor.

Bu hamleyle Karagiozis, sadece Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı ve Küçük Asya Felaketi ile sarsılan ülkedeki üst sınıfların özellikle pompalamaya çalıştıkları milliyetçi havayı devşirmekle kalmıyor aynı zamanda seyirci kitlesinin çeşitlenmesiyle de hareket alanını arttırıyordu. Bu dönemin özelliklerinden biri olarak Yunan toplumunun otokton yapısının kısmi bozulmasına dikkat çeken Puchner, Karagiozis perdesinin sosyalizasyona hizmet ettiğini ve artık tekrar sınırları kesinleşen topraklarda Karagiozis seyircisini birleştirenin Yunan olmak olduğunu yazar.[26] Warmoes'de Anadolu'dan büyük şehirlere akan mübadillerin seyircisi olduğu Karagiozis'in 'Fakir Adamın Tiyatrosu' diye anıldığını vurgular.[27] Kiurtsakis, çalışmasında seyircinin ve Karagiozis'in sınıfsal konumuna hep dikkat çeker. Onun sınıfları aşan etkisini görmezden gelmemekle birlikte kesinlikle az eğitimli, fakir halk yığınlarının mahsulü olarak değerlendirir ve üst sınıfların Karagiozis'i seyretmeye dönem dönem geldiklerini ancak sürekli seyircisinin halk sınıfı olduğunu yazar.[28]

Aydınlar arasında giderek gelişen etnolojik bakışla birlikte "halk ruhu" kavramının en çok hayat bulduğu yerlerden biri olur Karagiozis. Spatharis'in anılarında ressamların, halk bilimcilerin, hukukçuların onun gösterilerine geldiklerini, kendisini saf bir halk sanatçısı olarak övdüklerini görürüz. Burada dikkat çeken bir yönü belirtmeden geçemeyeceğim. Perde arkası seyirciler için her zaman çok cazip bir yer olur, gerek çocuk gerekse de yetişkinler için. Spatharis de sık sık perde arkasına gelen seyircilerden bahseder. Okuması yazması olmayan seyircilerle okumuş yazmış aydın seyirciler de perde arkasına gelirler ve her iki grup şaşkınlık geçirir. Birinci grup tasvirleri canlı zannedip o yüzden arkaya gelmiştir, ama bunların canlı olmadığını ve onları konuşturanın hayalinin kendisi olduğunu görünce çok sinirlenir, bu öfke aşırı yerlere gidebilir. İkinci gruptakiler ise perde arkasına geçip de bütün o tasvirleri oynatanın -üstelik doğaçlama olarak- tek kişi olduğunu gördüklerinde ve önünde hiçbir yazılı metin olmadığını fark ettiklerinde şaşırırlar.

Atina'da 1903'te Karagiozis oynatmaya başlayan Mollas örneği, gölge oyununun giderek burjuvalaşan Atina ortamında nasıl tutunma stratejileri geliştirdiğini de ortaya koyar. Bu, Türkiye ile kıyaslandığında önemli bir farkı ortaya koyar. Değişimin gerekli olduğunu düşünen bizzat hayalinin kendisidir. Yukarıdan dayatılan kültürel baskının önemli rolü olsa da model yukarıdan gelmez.



Resimli Karagiozis oyunu defterciği- Şanslı Balıkçı.

Bu süreçte perdenin ve tasvirlerin boyutları büyür, kapalı yerlerde de oynanabilir hale gelir. Karagiozis için tiyatrolar açılır. Bu, sinema ve tiyatro ile girilen bir rekabet anlamına da gelir, zira Karagiozis o yıllarda bunlarla boy ölçüşebilecek durumdadır. Eski repertuarın oyunlarına birçok yeni öğe girer; araba, denizaltı, uçak gibi. Dikkat çeken bir başka nokta, sinemanın ülkeye girdiği ve yazılı kültürün de ağırlığını koymaya başladığı bir dönemde gölge tiyatrosunun da gelişmeye ve evrilmeye devam etmesidir. Bunda yukarıda sözünü ettiğim yıkımlarla değişen hayatın, aydınların tutumlarının da etkisi vardır.

Mollas'ın yaptığı en büyük değişikliklerden biri tasvirleri gerçekçi bir görünüme yaklaştırmak, daha fazla ve gerçeğe yakın dekorlar yapmak, Karagiozis'in gırtlak sesini daha gerçekçi bir sese dönüştürmek ve de kıyafetini değiştirmektir. Karagiozis



Andonis Mollas.

bugünkü yırtık pırtık kıyafetli, fakirliğinin dışarıdan da anlaşılacağı haline onun zamanında gelmiştir.[29] Bu değişiklikleri bir tür şehirleştirme olarak düşünebiliriz. Şehirde yaşanan bir fakirlik halidir bu. En önemli gelişmelerden biri de Karagiozis oyunlarının 1918'de yazıya geçirilerek basılmaya ve satılmaya başlanmasıdır. Küçük, az yapraklı dergicikler olarak satılan bu oyunların dili yüksek Yunanca olan *katharevusa*'ya yakındır. Hayalciler tarafından yazılmazlar, ama onların oyunları olarak basılırlar. Kiurtsakis bunu geleneksel sözlü sanatın sarsılmasına yol açan bir gelişme olarak değerlendirir. Çünkü burada seyirci anonimdir ve sayısı belirsizdir. Bu da seyircinin oyun üzerindeki hayati denetimini ortadan kaldıran bir girişim olur. Ayrıca yavaş yavaş diyalogların yerini anlatı almaktadır ve oyunlar hikâyeleşmektedir. Bu durumu da içine alacak şekilde Kiurtsakis bu dönemi Karagiozis'in burjuva kültürü tarafından yutulması olarak niteler.[30] Oyunlardaki müstehcen öğeler de basılı hale geçerken temizlenmektedir.[31] Hacipantazis ise bunu bir tür sisteme entegre olmak diye yorumlar, ülkenin burjuva kültürünün ticari kuşatması tarafından teslim alınarak ticari değerlerin konusu olarak kitapçıklar halinde basılan bu metinleri ileride -güvenilirliğine şüpheyle yaklaşılması gereken- değerli araştırma nesneleri olarak da selamlar. Gerçekten de bu başlı başına üzerinde durulması gereken bir gelişmedir.[32] Oyunların hayalilerce dikte edilerek basılması ve bunların oyunlarda da kullanılması oyunun doğaçlama karakterini etkiler. Benzer bir gelişme Karagöz'de de görülür.

Toplumdaki değişimin etkisiyle Karagiozis'in tutunmakta zorlandığı yer Atina'dır, öyle ki sessiz sinemadaki gibi perdenin alt tarafına üzerlerinde 'ertesi gün' ya da ' iki saat sonra' gibi yazıların bulunduğu küçük tabelacıklar tutturulur.[33] Spatharis'in "Karagiozisçinin vazgeçilmez iş arkadaşı ve sanatımızın görünmez kahramanı" diye betimlediği şarkıcıların yerini de 1923'ten itibaren gramofon alır. "Ama böyle", der Spatharis, "Karagiozis bütün kıymetini kaybetti, çünkü bir gramofon hiçbir zaman şarkıcının ve çalgıların canlılığını veremez."[34]

Taşrada büyük kentteki hareketlilik olmadığı için böylesi bir rekabet yoktur. Ancak Karagiozis'in geçirdiği değişiklikler daha çok taşrada dolaşan hayalcileri dahi etkiler, en azından fiziksel değişimlerin hemen hepsi uygulanır. Ama bu yeni gelişmenin Karagiozisçiler arasında gelenekçiler ve yenilikçiler diye sınıflanabilecek bir ayrıma da yol açtığını belirtmek gerekir. Bu yazıda sıkça adı geçen Spatharis gelenekçiler grubundandır. Mollas'ın getirdiği yeniliklere karşı muhalefet de olur ancak bu gidişi engellemez. Karagiozis'in en tepe noktasını oluşturan bu dönem farklı araştırmacılarca 1910-15 ile 1930-40 arasına yerleştirilir, ancak bu sürenin önemli bir kısmında -1930'lardan itibaren - bir düşüş başlar. II. Dünya Savaşı sırasında yaşanan Büyük Açlık'ta çok sayıda hayalî açlıktan ölür. Ama Direniş sırasında gerek Almanlara gerek direnişçilere hayal oynatanlar olduğu gibi sadece direnişçilere oynayanlar da vardır ve bu oyunlar artık komedi özelliğine sahip değildir. Örneğin Myrsiades'in deyimiyle bir kalıp espri olan açlıktan ölüm artık ciddi bir konuya dönüşmüştür.[35] Birçok hayalî repertuarlarına anti-faşist oyunlar eklemiştir. Ancak her iki kesimin de şüphelerini üzerlerine çekmekten kurtulamamışlardır.

Savaş sonrasında ise Karagiozis içinde çocukların da bulunduğu karma seyircisini kaybederek giderek bir çocuk oyununa dönüşür. Bu ise başka bir yazının konusu.

DİPNOTLAR

1 Walter Puchner, "Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft" ("Osmanlı Gölge Tiyatrosunun Yayılışı, İşlevi, Asimilasyonu" çev. Ayşe Selen, *Toplumsal Tarih* içinde, sayı 181, 2009), Beiträge zur Theaterwissenschaft Südeuropas und des mediterranen Raums, c.1, 2006 Viyana, s.111, dipnot 121.

2 Linda S. Myrsiades, "Karagiozis'in Yunanistan'daki Kaynakları" çev. Ahmet Akşit, *Toplumsal Tarih*, sayı 181, s. 72-73.

3 Ekaterina P. Mystakidou, *Comparison of the Turkish and Grek Shadow Theater*, yayınlanmamış doktora tezi, New York University, s. 62.

4 Thodoros Hacipantazis, I İsvoli tu Karagiozi stin Athina tu 1890, Stigma 1984, s. 28.

5 Puchner, age., s. 113, dipnot 196.

6 Spiros Kokkinis, *Antikaragkiozia*, Atina 1985, s. 13-18.

7 Puchner, age., s. 115.

8 Linda Myrsiades, *The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*, University Press of New England, Hannover ve Londra 1988, s. 18.

9 Yerli.

10 Myrsiades, s.199, dipnot 84 ve Hacipantazis, s.75.

11 Myrsiades, s.24.

12 Kokkinis, s. 20-26.

13 Myrsiades, s. 35.

14 Myrsiades, s.31-32.

15 Kokkinis, s.25 ve Myrsiades, s.32.

16 Myrsiades, s. 41.

17 Kokkinis, s. 25 ve Kiurtsakis, s. 117-118.

18 Yunan ordusunun Anadolu'ya girişinin yenilgiyle ve Mübadele'yle sonuçlanması Yunan tarih yazımında bu terimle karşılanır.

19 Kiurtsakis, s.110-111, dipnot 59.

20 Bu konu için bkz. Kiurtsakis, s. 153-163.

21 Spatharis, *Autobiografia kai tehni tu Karagiozi*. Agra, Atina s.168.

22 Spatharis, age. s.168.

23 Spatharis, age. s. 138.

24 Puchner, *Das neugriechische Schattentheater. Karagiozis*, Institut für Byzantinistik und Neugriechischen Philologie der Universitaet München, Münih 1975, s. 76-77.

25 Michail Triantafyllidis, "Der lange Schatten des Karagiosis", *Karagöz. Kasper. Karagiozis. Politisches Theater auf der Bühne* içinde, Ararat, 1985 Berlin, s. 47.

26 Puchner, s. 116.

27 Vasiliki Antonakis Warmoes, *Karaghiozis Shadow Theater*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Concordie Üniversitesi, 1989, s. 25.

28 Kiurtsakis, s.33.

29 Kiurtsakis, s. 230-231.

30 Kiurtsakis, s. 229.

31 Warmoes, s. 26.

32 Hacipantazis, s. 20

33 Kiurtsakis, s. 227.

34 Spatharis, s. 281-282.

35 Myrsiades, "Theatre and Society: Social Content and Effect in the Karaghiozis Performance", *Folia Neohellenica* 4,1982, s. 154-155.

GÖLGE OYUNU AÇISINDAN TÜRKİYE-YUNANİSTAN MUKAYESESİ

PERİ EFE-AHMET AKŞİT

Yunanistan'da 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk yarısının sonlarına kadar etkisini sürdürmüş olan Karagiozis, Osmanlı Karagöz'ü ile olan bağlarını bugüne kadar tamamıyla terk etmemiştir. Ama bu süreç boyunca Karagöz'ün gelişiminden farklı bir yol izlemiş, uzun süre değişik engellemelere rağmen Yunanistan'daki halkların koruduğu bir tür olmuştur. Burada yapmaya çalıştığımız Yunanistan'da ve Osmanlı'nın son zamanları ile Cumhuriyet'in ilk 20 yılındaki gölge oyununun gelişimini, kimlerin oynattığı, kimlerin seyrettiği, kimlerin koruyup kolladığını takip etmek, her iki ülke de başka bir sisteme geçerken gölge oyununun tutunma stratejilerini de karşılaştırarak izlemek.

Burada her iki ülke için paylaşılacak olan nokta bunun esas olarak gerek oynatanlar gerekse seyredenler açısından alt sınıfların malı olduğudur. Yalnız bu nokta iktidar mekânlarında oynatılmayan Karagiozis için çok daha belirgindir. Onun hakkındaki seyyah tanıklıklarının çoğu Yanya'da, Halkida'da fakir mahallelerde, izbe kahvehanelerde oynatıldığına işaret eder.

Karagiozisçiler büyük bir çoğunlukla toplumun en alt kesiminden gelen insanlardır, okuma yazması olmayan ve çoğunlukla da ilk meslek olarak Karagiozisçilik yapan meslek erbaplarıdır.

Osmanlı'da ise Karagözcülerin mesleklerini belli eden lakaplardan çoğunlukla esnaf olduklarını anlıyoruz, aralarında az sayıda "imam" da vardır. En başarılı birkaç ustanın da sadece hayal oyunundan geçindiği söyleniyor.

Karagiozis bütün bu yıllar boyunca muhalefet görmüş, polis engelleriyle karşılaşmıştır. Buradaki muhalefet Batı'da eğitim görmüş, iktidara yakın duran, ülkeye medeniyetin Batı kültürü ve teknolojisi aracılığıyla geleceğine inanan kesim tarafından özellikle gazete ve dergilerde yürütülmüştür. Eskiye ait olan, yabancı olarak telakki edilen ve kesilmesi gereken bağlar ise Doğulu olarak nitelenmektedir ve Karagiozis de beğenilmeyen özellikleriyle Doğu'ya ait sayılmaktadır. Bütün bunlara seyircisi ve hayalileri ile direnebilen Karagiozis yeni bir tür olarak kahramanlık oyunlarını belki de biraz sübap olarak kullanarak kendine bir hareket alanı açmıştır. Bu süreçte özellikle Atina'da yaygınlaşmaya başlayan yazılı kültürün etkisiyle, -bu aynı zamanda bu kültürü çağdaşlaşmayla eş gören iktidar ve üst kesimler anlamına da gelebilir-, baş edebilmek için kendi içinde çare bulmaya çalışmış, uzunca bir süre dayanabilmiş ama belki tam da bu çareler yüzünden halk seyirliği özelliğini giderek yitirmiştir. Ancak yapılan değişikliklerin epey bir kısmı Türkiye'deki değişikliklere benzese de bunun hayalilerce bulunan çareler olduğunu gözden kaçırmamak gerekir.

Türkiye'de devlet Karagöz'ü "ciddi" bir şekilde ele aldığından işi mekânların düzenlenmesine, Karagöz oyunlarını İ. H. Baltacıoğlu gibi güvendiği kişilere yazdırmaya kadar götürmüştür. Karagöz'ün canlılığını daha erken yitirmesinin bir sebebi de bu sert müdahale olsa gerektir.

Seyirciyle ilişkinin çok önemli olduğu doğaçlama seyirliklerde seyirci profilinin değişmesi, seyirci ile hayalinin arasındaki ilişkinin kopması bu türün ölmesi anlamına geliyor. Seyircinin oyun üzerindeki denetimi, hayalînin de buna göre esneklik göstermesi ve belki de kendi lafını da bu esneklik sayesinde söyleyebilmesi bu türün önemli özelliklerinden. Halk seyirliğinin didaktikleşmesi, çocuklara söz söyler duruma gelmesi, yukarıdan müdahalelerle karşı karşıya kalması ve yazılı kültüre pes edip esnekliğini kaybetmesi sonunu getiriyor. İki ülkede de Karagöz ve Karagiozis'in farklı yollardan da olsa başına gelen bu sanırız.

Ancak canlı geçmişini hala hatırlayan ve bu açıdan Türkiye'den şanslı olan Yunanistan'da Karagiozis hâlâ daha işlevli ve faal. Bunu da devletin ve üst sınıfın müdahalelerini kendi yöntemleriyle geçiştirmeye çalışmasında aramak yanlış olmaz belki.

Türkiye'de Karagöz'le ilgili sınıfsal bir okuma yapmak Yunanistan'a göre daha zor. Bir kere Karagöz, Karagiozis kadar fakir değil; ikincisi 19. yüzyılın büyük bölümünde sarayda Karagöz oynanıyor. Buna karşılık Türkiye'de devletin rolü daha belirleyici: Cumhuriyet, toplumu dönüştürme hevesinde olduğu ve Karagöz'ü de bunun aracı olarak gördüğü için sonuç olarak Karagöz çok hırpalanıyor.



Selanik'li Karagiozisçi Yiannis Hacis'in bir oyunundan sahne. Selanik'teki Beyaz Kule ve Karagiozis'in kulübesi arasında müzisyenler.

BARONYAN VE MODERNLEŞEN TİYATRO:

BİR GELENEKTEN KOPUŞ HİKÂYESİ

FIRAT GÜLLÜ

Hagop Baronyan 1843'te Edirne'de doğmuş ama yazarlık ve editörlük kariyerine çok genç yaşta geldiği İstanbul'da başlamış bir Osmanlı Ermeni aydınıdır. Devrin genel eğilimleriyle uyumlu biçimde çok sayıda Ermenice ve Ermeni harfli Türkçe yayın çıkarmıştır. Bunların büyük bölümü siyasi hiciv niteliği taşıyan yazılar nedeniyle sık sık sansürlenmiş ve kısa ömürlü olmuşlardır. Bu yazıda söz konusu süreli yayınlardan çok özel bir tanesi, Arap harfleriyle Türkçe yayın yapan "Tiyatro" ile ilgilenmeyi tercih edeceğiz.



تیاترو

۲۹۱

Baronyan tarafından Arap harfli Türkçe yayınlanan *Tiyatro* gazetesi.

Peri Efe, *Toplumsal Tarih* dergisinin 181 no'lu sayısında "Balkanlar ve Türkiye Bağlamında Karagöz'ün Adaptasyonu ve Değişimi" başlıklı dosya içerisinde yer alan "Teodor Kasap, Namık Kemal ve Haşmet'in Geleneksel Seyirlik-Batı Tiyatrosu Tartışmaları" başlıklı yazısında üç Osmanlı düşün adamının fikirlerini tartışmaya açarak Osmanlı toplumunun her alanda yaşadığı modernleşme süreçlerinin, gösteri sanatları alanında yarattığı etkilerin izini sürmeye çalışmıştı. Bu yazı ise, Efe'nin başlattığı tartışmaya dönemin bir başka aydınının, Hagop Baronyan'ın nasıl dâhil olduğuna dair bazı değerlendirmelere yer vererek katkı sunmayı deneyecektir.

Hagop Baronyan 1843'te Edirne'de doğmuş ama yazarlık ve editörlük kariyerine çok genç yaşta geldiği İstanbul'da başlamış bir Osmanlı Ermeni aydınıdır. Devrin genel eğilimleriyle uyumlu biçimde çok sayıda Ermenice ve Ermeni harfli Türkçe yayın çıkarmıştır. Bunların büyük bölümü siyasi hiciv niteliği taşıyan yazılar nedeniyle sık sık sansürlenmiş ve kısa ömürlü olmuşlardır. Yayıncılık hayatına paralel yürüyen verimli bir edebi kariyere de sahip olan Baronyan'ın özellikle tiyatro alanındaki yapıtları onun "Ermenilerin Moliere'i" olarak anılmasına vesile olmuştur. Bu yazıda söz konusu süreli yayınlardan çok özel bir tanesi, Arap harfleriyle Türkçe yayın yapan *Tiyatro* ile ilgilenmeyi tercih edeceğiz.

Baronyan üzerine kapsamlı araştırmalar yürüten Amerikalı Armenolog Kevork Bardakjian "Tiyatro"nun, Teodor Kasap'ın yayınladığı *Diyojen* ve *Hayal* ile Zakarya Efendi'nin yayınladığı *Latife*'den sonra yayınlanan dördüncü Türkçe mizah dergisi olduğu bilgisini verir.[1] İlk sayı 1 Nisan 1874'te, tahmini son sayısı 12 Ekim 1875'te yayınlanmıştır. Derginin bir de Ermenice muadili vardır: *Tadron*. Türkçe olan ilk dergi haftada iki kez, Ermenice ve Ermeni harfli Türkçe olan ikincisi bir süre için haftada üç kez Baronyan tarafından yayınlanmıştır. Baronyan ilerleyen zaman içerisinde iki derginin editörlüğünü birden yürütmekte zorlandığında Türkçe olanı seçmiş ve yazılarını kısıtlı bir Ermeni cemaatinden çok, geniş bir Osmanlı kamuoyuna dönük kaleme almayı uygun bulmuştur. *Tiyatro*' da sadece tiyatro ile ilgili konularda yazılar yayınlanmamıştır ama önemli konulardan birisi budur. Baronyan dergisinde zaman zaman kısa oyunlar, kısa tiyatro eleştirileri ya da Osmanlı gösteri sanatları üzerine kaleme alınmış tartışma yazıları yayınlamayı uygun bulmuştur. Bu yazılardan bazıları Osmanlı geleneksel gösteri sanatlarının modernleştirilmesi ve modern tiyatronun inşası konuları üzerinde yoğunlaşmıştır.

Aslına bakılırsa söz konusu tartışmalar Osmanlı Ermenilerinin gündemine çok erken tarihlerden itibaren girmiş gibi görünmektedir. Önümüzdeki dönemde BGST Yayınları'nın Anadolu Kültür Vakfı ile işbirliği içerisinde yayınlayacağı Yervant Baret Manok imzalı *Doğu ile Batı Arasında San Lazzaro Sahnesi* adlı eserde yer alan ve en eskisi 1790 tarihli olan üç Ermeni harfli Türkçe oyun, Osmanlı Ermenilerinin 18. yüzyılın sonlarında Venedik'teki Ermeni Mıkhitarist Manastırı'nda Karnaval'da oynanmak üzere yazılmış ilk modern Türkçe oyunlar hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlayacaktır. Bu oyunlar ayrıntılı biçimde incelendiğinde, çeşitli Osmanlı kentlerinde doğup Venedik'e gitmiş rahiplerin ve Venedik'te eğitimlerini tamamladıktan sonra pek çoğu anavatanı olan Osmanlı'ya dönecek olan öğrencilerin geleneksel Osmanlı gösteri sanatlarından yararlanarak modern bir alaturka komedi ekolü yaratmaya çalıştıkları açıkça görülmektedir. Buradan yola çıkarak Osmanlı Ermenilerinin yaşadığı erken modernleşmenin ilk evresinde, tiyatro alanında öncü roller üstlenen unsurların, geleneksel Osmanlı gösteri sanatlarını teatral modernleşmenin önemli esin kaynaklarından birisi olarak gördükleri rahatça söylenebilir. Venedik'te sürdürülen söz konusu denemelerin, eğitimini tamamlayan öğrenciler ve okullar açmak ve yönetmek amacıyla Osmanlı ülkesine gelen eğitmen rahipler aracılığıyla Osmanlı Devleti sınırlarına da taşındığını biliyoruz.[2]

Geleneksel sanatların modernleştirilmesi yolundaki bu tür girişimler, Osmanlı ülkesinde ya da dışında yaşayan öncü bazı Ermeni aydınların girişimleriyle sınırlı kalmamıştır. 19. yüzyıl içerisinde özellikle Tanzimat sonrasında bu konuda çok daha geniş bir kesimin farklı tartışmalar ve pratikler içerisine sürüklendiğini görmekteyiz. Örneğin Peri Efe'nin yukarıda adını zikrettiğimiz yazısında da ortaya konduğu gibi Frengistan görmüş bir Osmanlı münevveri olarak Teodor Kasap'ın, Osmanlı geleneksel seyirliklerinin modernleştirilmesi konusundaki görüşleri erken



Venedik'teki San Lazzaro Adası'nda bulunan Ermeni Mıkhitarist Manastırı'nın kapısında 20. yy başlarına kadar bir Osmanlı bayrağı dalgalanmaktaydı. Yeni araştırmaların ortaya koyduğuna göre ilk modern Türkçe oyunlar burada kaleme alınmıştı.

Manastırın arşivinde bulunduğu tahmin edilen bu resmin ressamı ve yapılış yılı hakkında bir bilgiye ulaşamadık.

dönem Mıkhitaristleriyle paralellikler arz eder: "Tiyatro hemen medeniyet kadar lazımdır. Fakat medeniyet bir memlekete haricden girmeyub içinden çıktığı gibi tiyatro dahi haricden gelmez içinden çıkar."[3]

Teodor Kasap'la sık sık polemiğe giren Baronyan'ın ise pek çok konuda olduğu gibi bu konuda da Kasap'ın yaklaşımına açık biçimde karşı çıktığını görmekteyiz. Ona göre Doğu ve Batı'nın gelenekleri çok farklı doğalara sahipti ve bunları sentezlemeye çalışmak her ikisini de mahvetmek anlamı taşıyacaktı. *Tadron*'un 173 no'lu sayısında yayınlanan ve dönemin ünlü operet bestecisi Çuhacıyan'ın Doğu ezgilerini Batı üslubuyla harmanlayan sanat anlayışını eleştirmeyi amaçlayan bir karikatür, Baronyan'ın bu konudaki görüşlerini çok açık biçimde özetlemektedir: "[Baronyan] Leblebici Horhor Ağa'yı[4] yarı yarıya Doğulu, yarı yarıya Batılı giysiler giymiş bir biçimde, aynı anda hem sigara hem de nargile içerken gösteren bir karikatür yayınladı. Başlık şöyleydi: Eğer Doğulu ve Batılı melodiler harmanlanırsa..."[5]

Ona göre doğru yol Çuhacıyan'inki değil, Osmanlı tiyatrosunda çok daha uygun bir repertuar kuran Güllü Agop'unkidir. Ancak Baronyan'ın aktardığına göre *Hayal*'de yayınlanan bir yazısında Kasap, Agop'un çalışmalarını çok yetersiz bulur ve Baronyan'ın tersine bu tür denemelerin Osmanlı tiyatrosuna yarardan çok zarar verdiğini savunur. Baronyan, *Tiyatro*'nun 25 Temmuz 1874 tarihli 34. sayısında bu değerlendirmeye şöyle karşılık verir: "...Osmanlı Tiyatrosu Avrupa'da meşhur oyuncuların oynadıkları lubiyatı icraya heves ederse biz iftihar edecek iken ve geçenlerde oynadıkları bir opera komik için Avrupa gazeteleri bile medihane-i lisan kullanmış iken, şimdi biz kalkıp da Avrupa'nın en meşhur usta oyuncularının oynadıkları operaları oynamak senin haddin mi? demek ne demek oluyor.....

A Hayal! Sana kim anlattı ki Türkistan daima Avrupa'dan aşağı kalmalı! Avrupa'yı taklit edip de daima Avrupa'dan geri kalmak Türkistan'ın alnının yazısı mıdır?

Niçin Avrupa'da olduğu gibi bizim tiyatromuzda da güzel oyun oynanmasın? Ve niçin erbab-ı ma'arifin teşvikât-ı edibâneleri sayesinde Avrupa tiyatrolarını geçmeye gayret etmeyelim?"

Baronyan'ın görüşüne göre Güllü Agop yönetimindeki Gedikpaşa Tiyatrosu sanatsal anlamda saygıyı hak eden tek profesyonel topluluktu. O yüzden kesinlikle desteklenmeliydi. Batılı, modern bir tiyatro kurmak istiyorsak bunu yüzümüzü Batı'ya çevirerek yapabilirdik, ortaoyununu modernize etmeye soyunmak ise ancak abesle iştigal etmek olurdu. Bu konudaki görüşlerini en açık dile getirdiği yazılarından birisi *Tiyatro*'nun 17 Teşrinievvel (Ekim)1874 tarihli 58. sayısında yayınlanır:

Baronyan'ın *Toplu Eserleri*'nin bir baskısının kapak resmi: Baronyan'ın modern ahlak ve adalet eleştirisi içeren en önemli oyunlarından birisi olan *Bağdasar Ahbar*'dan bir sahne.



"ORTAOYUNUNUN TİYATROYA REKABETİ

Semeresi

Malum-u ulü-l-elbab olduğu üzere cihanda ne olursa olsun her şeyin rekabetle kesb-i terakki edeceği derkâr ettiğinden bir vaktinden beri halkın lisan-ı iştikasına düşmüş olan nazlım güzelim orta oyunları dahi ilerlemek "ama nasıl? Nasıl olursa" hevesine düşerek bu babda bir çare araya taraya nihayet rekabet meselesini ortaya alarak tiyatroyu nazar-ı rekabete aldı.

Aldı ama! Ne yaptı? Ve bu rekabetten ne husule getirdi? Durun bakalım! Bir sayalım dökelim! Hesap ve mizan edelim! İş meydana çıkıversin!

Bir zaman yani rekabetten evvel orta oyunları nasıl giderdi?? Ha evet! Bir sürü eğri büğrü heriflер parça purca entari cübbe pabuç kocaman bir de kavuk giymiş! Meydana çıkarlar... timarhane delilerinin saçmalarına nazireler söylerler. Kadın kıyafetinde çıkan herife "vay bre benim kadınım" gibi iltifatlar izhâr-ı nevazişler ederler! Arsızlanırlar. Baskın oyunu gibi, Ters Evlenmek gibi bir takım rezaletler de bulunurlar idi. Değil mi? Ha sahi!! Bir de zurna ve dümbelekleri vardı!!

Rekabetten sonra ise bir şey ta'dil ve ıslah edilmeyerek (ancak bilmeyiz evvelde var mı idi) fakat her ortaoyununa birer ikişer köçek ilave edildi. Birer takım çingene sazendeleri getirildi! Kıyafetce. İdare-i kelamca. Edeb ve hayaca. Oyunların letâfetince. Mahallin temizliğince. Hasılı ce ce ce!! Başkası görülmedi ve görülmek ihtimali de yok: Ey, rekabet meselesi nerede kaldı? Mahut ortaoyunu ise hali üzere sebat ediyor. Varsa bu rekabet ile bilakis mülkümüzde olan tiyatro koşarak ilerledi ve ilerliyor. Ama denirse ki ilerleyiş türlü türlü olur. İşte ortaoyunu da işi..... ilerletti ya! Biz evet, evet!! diyerek mukabele ederiz,

Geçen sene Osmanlı Tiyatrosu'ndan kaçmış veya kovulmuş oyunculardan birisi Aksaray'da vaki' orta oyunlarının meşhurlarından birine iltica ederek güya izhâr-ı rekabet etmek ve tiyatroyu körleştirmek üzere tiyatro piyeslerinden "Zor Nikahı" nam oyunu ortaoyununda meydan-ı icraya koymuş ki ahbaba uyarak geçen akşam oraya gidişimizde seyrettik.

Lakin görmeğe seza ki kız babasına ne halde bulunuyor!? Zor ile nikahına verilecek kavuklu nasıl sıçrıyor!? Hiç o rezalet tarih kabul etmez.

Hülasa "rekabetten semere" olarak mahud oyunca bu gidişle bir şey görülmek ihtimali yoktur. Hemen dua etmeli ki orta oyunları şimdiki arsızlıklarını ileriye götüremesinler de bari bu kadarcık bir kuvvet ve nisbette kalsın!!

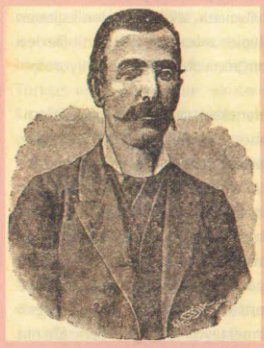
Baronyan tüm bu eleştirileri taçlandıracak biçimde, *Tiyatro*'nun 22 Temmuz 1874 tarihli 33. sayısında, ortaoyununu modernleştirme girişimlerini alaya alan bir skeç de yazmıştır:

Hagop Baronyan Kimdir?

1843 yılında Edirneli yoksul bir ailenin çocuğu olarak doğan Baronyan, ilk ve orta öğrenimini Ermeni okullarında tamamladı. 1864 yılında İstanbul'a taşındı. Hevesli bir okur olarak bazı Avrupa dillerini, özellikle de dönemin İstanbul'unda edebi ve teatral hayatta büyük etkileri olan Fransızca ve İtalyancayı kendi kendine öğrendi. Osmanlı başkentinde yayınlanan çeşitli dergilere katkı sunarak yazarlık konusunda deneyim kazandı.

Yayına hazırladığı mizah ve tiyatro ağırlıklı süreli yayınların ömrü kısa oldu. *Poğ Aravodyan* [Sabah Borusu], *Yeprad* [Fırat], *Meğu* [Arı], Ermenice ve Osmanlıca olarak iki farklı versiyonu yayınlanan *Tadron* [Tiyatro], *Khişar* [Zeki], *Dzidzağ* [Neşe] isimli dergilerin yayını sıklıkla içerdikleri toplumsal eleştiriler nedeniyle Osmanlı sansür bürosu tarafından durduruldu.

Baronyan'ın tiyatroya olan yoğun ilgisi çok genç yaşlarda kendini gösterdi. 1865'te yazılan ilk oyunu, Goldoni'nin orijinal eserinin taklidi olan *Yergu Derov Dzara Mı* [İki Efendili Bir Uşak] adlı kısa bir farstı. Bundan dört yıl sonra, görücü usulü evlilikleri ve evlilikte sadakat konusunu genellikle neşeli bir üslupta ele aldığı ilk komedisi *Adamnapuyj Arevelyan* [Şark Dişçisi] geldi. 1872 yılında *Şoğokorti*'ya [Dalkavuk] başladı ancak yarım bıraktı. 1880-81 yıllarında ortaya çıkan, esaslı taşlaması *Medzabadiv Muratsganner* [Haşmetlü Dilenciler], taşralı eşrafın patavatsızlığına ve naifliğine odaklanırken bu niteliklerin aynı zamanda çeşitli sanatsal, profesyonel, dini ve zanaatkâr fırsatçılar tarafından sömürülmeye ne denli açık olduğuna da dikkat çeker. Son eseri *Bağdasar Ağpar* ise yine boşanma teması etrafında modern Ermeni cemaat kurumlarının taşlamasını yapar.



Hayatı boyunca yazdığı her eserde hiciv ve toplumsal eleştiriye yer veren Baronyan 1891 yılında İstanbul Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi'nde tüberküloz hastalığından öldü.

Hagop Baronyan (1848 Edirne - 1891 İstanbul)

"ORTAOYUNU

Müşteri: Birinci locanın biletini verseniz.
Sandıkkâr: Efendim birinci locanın sahibi vardır yani tutulmuştur demek isterim.
Müşteri: Ee şimdi ne yapalım?
Sandıkkar: Efendim dördüncü beşinci localar boşdur. Hem birinciyle bunların hiç farkı yoktur.
Müşteri: Nasıl yok? Birinci kağıtlı. Her neyse dördüncü locanın biletini ver.
Sandıkkar: Buyurun efendim.
-Helvacı-
Komedya 3 perde
Eşhas
Tosun Efendi (Pişekar)
Hamdi Efendi (Kavuklu)
Mahmud Efendi
Curcunabazan
Vesaire

Birinci

Birinci perde açıldıkta herkes yerlerinde oturmuş curcunabazan gider gitmez müt'akiben Tosun Efendi elinde şakşakla. Ha ha hay bre benim pehlivanım.

Zurnazan tarafından –buyur benim pehlivanım. Bu da hesap değil.
–Nedir hesabın?
–Bir Helvacı oyununun taklidini aldım. Çal usul-ü ahenk ile efendilerime temaşa ettireyim.
İkinci
Tosun Efendi, Hamdi, cüce
Perde açıldıkta ortada bir dükkan ve bir ev resmi
Tosun Efendi elinde şakşakla meydanda. Hamdi Efendi'nin cücesi arkasında dolaşmakta iken etrafından alkış ve kahkaha sedaları işitilir ve birinci locadan,nim tebessüm alametleri görülür. Tosun Efendi Hamdi Efendi'ye hitaben:
-Maşallah. Hoş geldin safa geldin saka kırbası!
-Hoş bulduk safa bulduk beygir torbası!

Tosun Efendi –Maşallah birader! Böyle arkada kırmızı cübbe gayet kibarane kıyafetle nereden teşrif buyuruluyor? ------ mı?

Hamdi Efendi –Adam sabahleyin deniz hamamına idim. Pek güzel oluyor. Denize girdim çıktım. O yorgunlukla yolda uyuya kaldım.
Tosun Efendi –Köftehor adeta kibarlaştın.

Bir müşteri –kendi kendine- Sen de mi Basiret gazetesine döndün?
Hamdi Efendi –Ah birader başıma gelenleri bilemezsin!
Tosun Efendi –Ne oldu?

Hamdi Efendi –Ne olacak? Oyunu ilan ettirmek için bir gazeteye gittim. Kağıt parası yokmuş. Benden kağıt parası istemesin mi? Bir de ne dese!... "Siz de medeniyet hizmetkarısınız. Biz de medeniyete hizmet ediyoruz. Birbirimize yardım etmek borcumuzdur. " diye bir takım kandıracak sözlerle yüz kırk kuruş istedi. Ne çare para verdik de gitti kağıt aldı. Bugün galiba ilan edecek.

Tosun Efendi –Allah imdad eylesin birader! Gazeteciler kan ağlıyor.

Hamdi Efendi –Kan ağlıyorsa bana ne? Biz işimize bakalım.

(Diyerek muhavere imtidad eder.)

Üçüncü Perde

Tosun Efendi, Hamdi Efendi, Helvacı Ustası, ev içinde bir Zenne

Bir taraftan oyun kemal-i germiyyet ile icra edilmekte ve diğer taraftan aşıkâne tavırlarla uhak uhak kibarâne kahkaha sadaları işitilmekte ve dâlkavuklar muttasıl temenna etmekte oldukları görülür ve etraftan bıyık burmak ve sakal düzetmekle karışık tahsîn sadaları işitilir. Oyun da hitam bulur vesselam."

Açıkça görüldüğü gibi Baronyan popüler halk tiyatrosuna karşı çok sıcak hislere sahip değildi, Moliere ya da Goldoni gibi usta komedya yazarlarının Avrupa halk kültüründen yola çıkarak yazdıkları oyunları muhtemelen büyük keyifle okurken, Osmanlı'nın benzeri bir süreci kendi geleneksel seyirlikleri üzerinden yapabileceğine dair büyük bir şüphe taşımaktaydı. Onun anlayışına göre bu geleneksel biçimler artık miadını doldurmuştu ve yerini yeni sanatsal biçimlere bırakmaktaydı. Yapılması gereken bu durumu kabullenmek ve tiyatroyu tiyatronun hakkını vererek



yapmaya çalışmaktı. Onun büyük zorluklar içerisinde yazdığı büyük Ermenice komedileri çağının tanığı olmayı başarmış özgün birer başyapıttı. Bu bağlamda geleneksel seyirlikler hakkındaki görüşlerine katılalım ya da katılmayalım Baronyan'ın en azından kendi ortaya koyduğu çerçeveye sadık pratikler sergilemek suretiyle tutarlı bir çizgide ilerlediğini kabul etmemiz gerekecektir.

-Hoş geldin sefa geldin saka kırbası.
-Hoş bulduk sefa bulduk beygir torbası.
Müşteriler:
-kendi kendine-
Acaba bunlar bu tabirleri *Ceride-i Havdis* ve *Basiret*'ten mi öğrenmişler...
22 Temmuz 1874 tarihli 33 no'lu *Tiyatro* gazetesinden.

DİPNOTLAR

1 K.B. Bardakjian, "Baronyan'ın Tiyatrosu", *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* Sayı 17 içinde, s. 188.
2 Venedik'e gidip eğitim aldıktan sonra Osmanlı başkentinde tiyatro faaliyetleri yürüten çok sayıda genç vardı. Bunların en ünlüleri arasında Mıgırdiç Beşiktaşlıyan, Sirabiyon Hekimyan, Sirabiyon Tığlıyan ve Sebuh Laz-Manasyan gibi isimler sayılabilir. Bkz. Boğos Levon Zekiyan, *Ermeniler ve Modernite: Gelenek ve Yenileşme / Özgüllük ve Evrensellik Arasında Ermeni Kimliği*, Aras Yayıncılık, İstanbul 2001, s. 76.
3 Aktaran Peri Efe, "Teodor Kasap, Namık Kemal ve Haşmet'in Geleneksel Seyirlik-Batı Tiyatrosu Tartışmaları", *Toplumsal Tarih* Sayı 181 içerisinde, Tarih Vakfı İstanbul Ocak 2009, s. 81.
4 Çuhacıyan'ın iyi işe yapmış ve Osmanlı'da olduğu kadar komşu ülkelerde de ses getirmiş ünlü bir operetinin ana karakteri.
5 K.B. Bardakjian, "Baronyan'ın Tiyatrosu", *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* Sayı 17 içinde, s. 199.

M. RAİF OGAN'IN *YENİ SABAH*'TAKİ YAZILARINDAN BİR SEÇME

KARAGÖZ VE NEV İCAT DÖNEMİNDEKİ DEĞİŞİKLİKLER*

PERİ EFE

M. Raif Ogan'ın Karagöz'le ilgili yazıları, *Yeni Sabah* gazetesinde 1945 yılının Mart ve Haziran aylarında iki ayrı dizi olarak basılmıştır. Karagöz takımları, fasılları, ustaları, mekânları hakkında kendi seyrettiği, gördüğü, duyduğuna dayanan kıymetli bilgilere sahip bu yazılarda özellikle geçiş dönemindeki Karagöz'le ilgili anlattıkları dosyanın içeriğiyle ilgili olduğu için yazı dizilerinden birini -sırasıyla 3, 7, 10 Haziran ve sonuncusu 1 Temmuz,- dosyada yayınlamaya karar verdik. 6 sayı yayınlanan bu dizinin ilk üç ve sonuncu yazılarını kullandık. Yazıları -dönemin dili ve imlasını göstermek amacıyla- gazetenin imla ve gramer kullanımlarını aynen aktararak yayınlıyoruz. Özellikle imlada karşılaşacağınız tutarsızlıklar orijinalden kaynaklanmaktadır.

Yunanistan'da yüzyıl başında görülen çoğu değişikliğin Osmanlı'da da denendiğini, Ogan'ın geçiş dönemindeki yenilikleri ve bu yeniliklere ustaları zorlayan koşulları aktaran yazı dizilerinden takip etmek mümkün. Bu yazılardan hayal oyununun bir süre Batı kaynaklı tiyatro, roman, kısaca yazılı kültür karşısında kendini yeni koşullara göre ayarlamayı hangi yollarla denediğini görüyoruz. Raif Ogan'ın kendi kişisel tercihini de okumak hayli ilginç. Kâtip Salih'in getirdiği epeyce kökten yenilikleri türün yaşamaya devam etmesini sağlayan adımlar olarak görürken, Baltacıoğlu'nun denemelerini Karagöz'ü mezarında rahatsız edecek hamleler olarak değerlendiriyor. Bu değerlendirmesinde haklı olduğunu düşünsek bile Ogan'ın politik tutumunu da göz önünde bulundurmamız gerekir.

Dikkat çeken bir başka husus da şu: Aynı yılın Mart ayında yayınlanan altı yazılık dizide hayalîlerin dolayısıyla Osmanlı Karagöz'ünü yaşatanların millî ve dinî kökenlerinden içsel bir öğe olarak ama farkı da göstererek bahsederken, Haziran ayındaki dizide bu anlayıştan uzaklaşır. Türün ve oyuncuların Türklüğünü varsayarak bunun altını özellikle ve defalarca çizer. Oysa çok uzağa gitmeden, sadece Mart ayındaki yazılarına bakarak geleneksel seyirliklerin tek bir potada üretilmediğini zaten bildiğini anlayoruz. Bu konuda iki örnek vermek istiyorum. Hayalî Küçük Ali'nin ustasını "en usta ve en eski usulde sebat eyleyen en meşhur Takfor'un yetiştirmesidir" diye anlatarak meydana çıkarır. Aynı dizideki bir başka yazısında bütün yerli gösteri sanatlarında seyircilerin arasında kadın, çocuk ve gençlerin bulunması durumunda icra şekilleri, söz ve tekerlemeler üzerinde değişiklik yapmanın alışıldık bir durum olduğunu anlatırken Musevi hokkabazların 'Dalyan' muhaveresinden örnek verir. Böyle yaparak bunu diğer birçok konuda olduğu gibi Karagöz konusunda da bu açıdan dar olan hafıza ve bilgi dünyamıza sokar.

*Lütfü Seymen'e dikkatimi Râif Ogan'a çektiği için teşekkür ederim.

M. Râif Ogan hakkında bildiklerimiz

1887'de İstanbul'da doğan Ogan, Dârülmuallimin-i Âliye'nin Edebiyat Bölümü'nden ve Hukuk Fakültesi'nden mezun oldu. Fatih Numune ve Mahmud Şevket Paşa Numune okullarında öğretmenlik, Rehber-i İttihâd-ı Osmâni ile Şark idadilerinde müdürlük yaptı. Uzun süre eğitimcilik ve gazetecilik yapan Ogan Arapça, Farsça ve Fransızca biliyordu. 1952-54 yılları arasında *İslâm Dünyası* adlı dergiyi çıkardı. Bu dergide 20 Ağustos 1954'te çıkan "Fatih Sultan Mehmed Han konuşuyor" başlıklı yazıdan dolayı dergi kapatıldı, kendisi de 5 ay hapse mahkûm oldu.

Hapisliğinin bitmesinden sonra çeşitli dergi ve gazetelerde yazmaya devam etti. Bunların arasında *İslâm*, *Türk Yurdu* ve *Büyük Doğu* dergileri de bulunur. Yakın fikri çevresi içinde İsmail Hâmi Danişmend, Eşref Edip, Cevat Rifat Atilhan, Necip Fazıl Kısakürek, Süleyman Hilmi Tunahan bulunuyordu. 19 Ekim 1976'da İstanbul'da vefat etti.

Esas olarak TDV İslam Asiklopedisi'nden derlenmiştir. "Raif Ogan" maddesi cilt 33, s. 318-19.



Gösteri Sanatlarımız Üzerinde Araştırmalar
Eski Tarz Karagöz Fasılları -1-

YAZAN: M. RAİF OGAN

3 HAZİRAN 1945

Karagöz oyunları; (Kârı kadim) de lehçe taklidine değil, sözlerdeki cinasla ilgilenme kuvvetine dayanır. Orta oyunu ile karagöz fasıllarını icra bakımından, birbirinden ayırt eden esaslı noktalardan başlıcası budur. (Kârı kadim) deki lehçe taklitleri mahdut ve muayyendir. Türkçe konuşma farklarından yalnız Kastamoni çevresi ile Orta Anadolu halkının, Aydın ve havalisi efe ve zeybeklerinin koyu, orta, gevrek türlü konuşma biçimleri alınmış; Kayseri, Divrik, Arapkir, iç şark vilâyetlerimiz ahalisinin, Rumeli bölgesi halkının lehçeleri oyunlara karıştırılmamıştır. Bunlardan Arnavut takliti yalnız iki oyunda, Karadeniz tarzında konuşma ise yalnız (kayık) oyununda pek kısa rolü bulunan gemi reisinden başka hiç bir yerde geçmez.

Ermeni taklidi; yalnız (Hamam) faslında Vanlı külhancı ağzından işitilir.

Bunlara mukabil; çeşitli ak arap -Yahudi- kadın ve erkek zenci- Türlü İranlı- ile, çok hareketli, pek hazır cevap köse bir cüce olan Beberuhi -Afyonkeş ihtiyar tiryaki- çeşitli ihtiyarlar- Yeniçeri zorbasını temsil eyliyen (yataganlı, -tabancalı- tüfekli) Tuzsuz Deli Bekir -açık, kapalı kılıklarda çeşitli genç, ihtiyar kadınlar- matiz (sarhoş) -çengi ve köçekler -çeşitli delikanlılar- kekeme -hımhım- kadın, erkek genç ihtiyar Çerkes- Rum ve tatlı su Frengi karışığı şapkalı doktor ve eczacı (balama) -rum meyhaneci- Karamanlı bakkal- genç, ihtiyar Çingene karıları -şeytan- hayalât- yılanlar- küplü cadılar,... tasvir ve taklitleri, hayvanlardan yalnız eşek, köpek taklitleri eski ve yeni fasıllarda yer almışlardır. Bunlar dışındaki kıyafetler ve lehçelerin kârı kadim fasıllarda kullanılması mutad değildi.

Kâtip Salih; hayal fasıllarında yenilikler icat eylediği sırada tulûat oyunlarından bir kısmını ve benzerlerini de mevcut oyunlara ilâve etmişse de, kendisi esasen taklit yapamadığından yahut bu işte pek zayıf bulunduğundan oyunlarında muayyen taklit kadrosunu aşmamıştır.

Hattâ mevcudundan da bir kısmını kaldırıp yerlerine vakanın yürürlüğü lüzumlu başka şahsiyetler koyarak, onların alelâde ses değişikliklerile iktifa eylemiştir.

Buna bakılarak; Kâtip Salih'in tarzı: hayali orta oyununa benzemekten tamamen uşaklaştırmış, tulûat piyeslerine her bakımdan yaklaştırmış, şair Ömer (Fahri) nin ise karagözü bir nevi orta oyunu biçimine sokmuş olduklarına katiyetle hükmolunabilir.

Şair Ömer (Fahri); bir taraftan kâtip Salih'in perdede, oyunlarda ihdas eylediği yeniliklere uygunluk gösterirken, diğer taraftan kendisi hem tulûat bakımından çok velut bir kabiliyete, hem de çeşitli lehçe ve karakter taklitlerinde fıtrî bir istidada malik bulunduğundan şahsiyetinin bu kudretli cephelerini hayal fasıllarına nakl ve ilâvede de büyük muvaffakiyet göstermiştir. Oyunlarda; kendisine gelince- yedek çıkarılması âdet olmıyan Kayseri, Karadeniz, Divrik, Arapkir halkının mahalli kıyafet ve kendilerine mahsus konuşma biçimlerile Kürt, Ermeni, İstanbul külhanbeyi, tulumbacı, garplılaşmayı ters tarafından anlamış tek gözlüklü (monşer!) atıp tutup elinden bir şey gelmiyen şımarık züppe, racon kesen mahalle bıçkını, sokak çocuğu, Kâğıthane'de, Göksu'da, Fenerbahçe'de, kadın avcılığına çıkan hovarda taşlağı, -sırtındaki kanburu, kısacık boyu, uzun burnu, ağzını yumduğu vakit burnunun ucuna kadar ulaşan acaip sakalı, abani sarık ve cübbesi ile orta oyunu ve tulûatta bütün İstanbul halkının sevip tanıdığı bir ihtiyar komiğimiz olan meşhur (kanbur Mehmet) in tasvir ve takliti... hep hayali şair Ömer (Fahri) tarafından Karagöz fasıllarına eklenmiştir.

Hayali Kâtip Salih'in mevcut fasıllar ve muayyen mevzulardan ayrı olarak "Karagöz'ün kendi olması", "Karagöz'ün sadakati" ,"Karagöz'ün hainden intikamı" ve şair gibi isimlerle ilâve eylediği tulûat oyunu ve benzerleri nevinden ihdas ve eklemeleri tarzında şair Ömer'in teceddüdatı yoktur. Demek oluyor ki; biri fasılların, diğeri artistlerin sayısını çoğaltmışlardır. Ancak hiçbiri de, milli ve yerli tipleri canlı artistlerle perde üzerinde canlandırmaktan ibaret olan (hayal) konusuna yabancı milliyetler ve bizden olmıyan uzak ülkelere mensup şahısların ithal ve ibdaı yoliyle onun (milli) ve (yerli) kalmak durumunu baltalıyarak, hüviyeti asliyasini bozacak yersiz ve bid'atlara yanaşmamışlardır.

İkinci devir; (Hayal sanatının yenilenme devri) dir demiştik. Bunun nasıl başladığını buraya kadar olan yazılarımızla kâfi derecede aydınlatmış bulunduğumuzu sanmaktayım.

Bu kere mühim gördüğümüz bazı tahkikatımızı da ekliyerek bu kısmı tamamlamak istiyoruz.

Rivayetlere göre; hocai evvel (Ahmet Mithat) efendi -bütün yerli işlere olduğu gibi- Karagöz oyunlarına da merak sardırmıştır. Bu oyunlarda, edep dışında görülen taraflar atılıp muayyen mâlum mevzulardan başka konular üzerinde



Yerli gösteri sanatlarımızda araştırmalar

Eski tarz Karagöz fasılları

* *

Kârıkadim ile (Nev'icadî) in birleşmiş tarafları—Türk gelenek ve göreneklari ile karagözün münasebetleri—(Milli saltne edebiyatı) nda karagözden faydalanılabilir mi?—(Ahmet Vefik Paşa) ve yerli temaşa.

—4—

YAZAN: M. RAİF OGAN

Yerli gösteri sanatlarımızın incelenmesi hemde karşılığın çok yer verdim. Bahis de bu gün için lüzumsuz görülebilecek tafsilât epeyce sürdü. Acaba, bu suretî tercih ve ihtiyar eyleyişimizin sebepsiz değildir. Aradan bir kaç yıl daha geçip, bu şekle bırakılacak kalmış bu gün dinlediğimiz bu gösteri hatırlıyanlar dahi ortadan çekilince, hemde, bütün yerli gösteri sanatlarımızın fenn ve temeli olan Karagözün yıllar boyunca geçirdiği safhaları bilen kalmıyacağından temasa tarihimiz inceliyecekler ve yaşadıkları güvenle kayıtlıyacaklara güvenile kaynak temin etmek ihtiyacı kalkacak. Yalnız oyunları değil, oyuncularını, malzemesini, temasa vardığımızda tuttuğu merkezi tesbit ve tarifini eylemek istedim.

Bundan sonralarıdır, eski ve yeni sepiyatlar bir birine mütecaviz etmiyerek yalnız gördüklerim, duyduklarım, bildiklerimin hâsılı gibi.

Bunlar haricinde kalmaları esasen artık ekalî, doğru yanlış söylenmiş ve yazılmış olduğundan onları tekrarlamağa gerek bulmadım.

Bir taraftan dahi araştırdığımız esasen taklit yapamadığından yahut bu işte pek zayıf bulunduğundan oyunlarında muayyen taklit kadrosunu aşmamıştır.

Hattâ mevcudundan da bir kısmını kaldırıp yerlerine vakanın yürürlüğü lüzumlu başka şahsiyetler koyarak, onların alelâde ses değişikliklerile iktifa eylemiştir.

Buna bakılarak; Kâtip Salih'in tarzı: hayali orta oyununa benzemekten tamamen uşaklaştırmış, tulûat piyeslerine her bakımdan yaklaştırmış, şair Ömer (Fahri) nin ise karagözü bir nevi orta oyunu biçimine sokmuş olduklarına katiyetle hükmolunabilir.

Şair Ömer (Fahri); bir taraftan kâtip Salih'in perdede, oyunlarda ihdas eylediği yeniliklere uygunluk gösterirken, diğer taraftan kendisi hem tulûat bakımından çok velut bir kabiliyete, hem de çeşitli lehçe ve karakter taklitlerinde fıtrî bir istidada

Yeni Sabah gazetesinde yayınlanan dizinin (burada yayınlamadığımız) 24 Haziran 1945 tarihli 4. yazısı.

Ahmet Mithat efendiden gördüğü teşvik, aldığı feyz ile Kâtip Salih; tulûat piyeslerindeki bütün unsurları; "Nev icat tiyatrosu" adı altında hayale tatbik etmiş, ananevi Haymeyi, küçücük sahneli pek zarif bir köşk biçimine sokmuştur.

harekete geçilerek; çocukların, her yaş ve seviyedeki halk tabakasının umumi eğlenti olan hayal oyunlarını, halkın fikrî ve içtimaî terbiyesine hizmet edebilir bir hâle (ve fakat özünü bozmamak, mayasına yabancı çeşni karıştırmamak şartile) koymak istemiştir.

O zamanlar; tiyatro ancak pek mahdut kimselerin gidebileceği bir müessese olmasına rağmen Karagöz her semtte her mahallede, her vesile ile halkın tamaşa ihtiyacını tatmin eden biricik vasıta olduğundan büyük hoca: buna yerliliğini gidermiyecek yenilikler sokarak, onu artistleri cansız bir nevi halk tiyatrosu şekline koyup belki de tiyatro seyri zevk ve merakını uyandırmak, yaymak ve kuvvetlendirmek istemiş olabilir.

Böylece Battal Gazi, Mehmet Hanefi cengi, Muhayyelât Aziz efendi gibi masal ve hürafa kitaplarından başkasile ülfet etmemiş Türk milletine hikâyelerile, romanlarla yaptığını, öğrettiğini Karagöz oyunlarına da tatbike budanmıştır.

Çok değil yarım yüz yıl önceki olaylara, bunların dokunulacak, iğnelenecek taraflarına dair nükteler; bu günün nesline nasıl hiçbir mâna ifade etmezse, Tanzimat harekâtının devamı, yeni Osmanlılık cereyanı devri olan o zamanda yaşıyan gençlerin dahi; yüz, ihtimal ki daha çok eski vakitlere ait sözler tekerlemelerden tad duymamaları tabiî olduğundan efendi merhumun bu teşebbüs ve çalışmasını dahi tam yerinde saymak iktiza eyler.

Ahmet Mithat Efendi; kendince bu işe karar verince tatbikine geçmekte zaman kaybetmemiştir. Devrinin ünlü hayalcilerini evine davet etmiş, onlara hayal oynattırmış, oyunlarda yapmak istediği değişiklik noktaları üzerinde kendilerine talimat vererek tecrübeler yaptırmıştır. Bunlardan çoklarını denedikten, imtihandan geçirdikten sonra içlerinden Kasımpaşalı ve bahriyeden çıkma bir genç olan (Kâtip Salih) i en yararlı bulmuştur.

Kâtip Salih; bahriyede kâtiplik etmiş, Osmanlı lisanı dediğimiz Türkçe, Arapça, Farsça karışık dilin inceliklerine oldukça âşina bulunmakla beraber Karagöz tasvirlerini çizmek, boyamak, oynamakta dahi maharet gösterdiğinden Mithat Efendi: bu adamda istediği (hayalci) yi bulmuş demektir.

Hoca evvel; tasvirlerinin biçimini tarif edip yaptırarak an'anevî olarak süre gelip gitmekte bulunan Karagöz oyunları mevzularından bir kısmının gösteri biçimlerinde tadilât yaptığı gibi kendisi de yeniden birkaç basit Karagöz faslı yazarak bunları Kâtip Salih'e oynatmıştır.

İşin bu yoldaki cereyanını tahkikatını tamamile teyit ediyorsa da, efendi merhumun kendi yazıp oynattırdığı eserlerin hangileri olduğunu öğrenmek, şimdilik mümkün olamamıştır.

Kâtip Salih; bu yolda hayal oynatmağa devam ederken diğer taraftan memlekette (tulûat) ismi altında kısmen eski orta oyununa, kısmen de bildiğimiz tiyatro biçimine benzeyen bir nevi gösteri sanatı da revaç ve rağbet bulmakta idi.

Karagöz'le münasebeti bakımından tulûatın doğuş ve ilerleyişinden gelecek makalemizde söz açacağız.

Hamid'in saray tiyatro koluna alınmış bulunan "Agop Güllüyan" efendinin şahsiyet ve hizmetlerinden Gedikpaşa tiyatrosunun repertuarından ileride çıkacak yazılarımızın (tulûat) ve (tiyatro) kısımlarında yeterli izahat verilecektir.

Güllü Agop ihrazına muvaffak olduğu fermanda "süflörle oynamak" diye bir şart koydurmak suretiyle sahne imtiyazı elde ettiğine kani bulunmakta idi.

Halkın perdeli oyunlara gösterdiği teveccüh ve tehacüm karşısında pek güç duruma düşen orta oyunu sanatkârları da (perdeli oyun) verebilmek için kaçamaklı yollar aramak mecburiyetine düşmüşlerdi.

Bunun üzerine; tulûat ismi altında; esaslarını biraz orta oyunu ve Karagöz'den, biraz eski İtalyan pandomima ve farslarından, biraz da yeni usuldeki piyeslerden alan, sahnede perdeli olarak oynandığı halde suflör kullanılmayan başka tarzda bir tiyatro icat etmek yolunu bulmuşlardı ki, bu iş dahi hakikatte bir tulûat eseri sayılabilir.

Güllü; buna itiraz etmek istemiş, zamanın matbuatı arasında bu yüzden münakaşalar çıkmışsa da Türkçeyi tatlı

Kâtip Salih'in en parlak, en çok rağbet gördüğü vakitlerde bile; yine her mahallede, her semtte eski usulde hayal oynatanlar, bunlar arasında sanat bakımından pek değerli olanlar çoktur. Salih'in; Ahmet Mithat efendiden mülhem olarak açtığı çığır, ondan sonrakilerce tercih edilmiş, (kâr-ı kadimde) devam eyleyenler çok mahdut kalmış, zamanla bunlar da silinip göçmüşlerdir.

2

7 HAZİRAN 1945

Karagöz ile tulûatın münasebetlerinden söz açmağı bu yazımıza bırakmıştık. Tulûat, orta oyunu, tiyatro ve opera kısımları Karagöz gibi başlı başına birer bölüm teşkil eylediklerine göre Karagöz kısmı bittikten sonra bunlara müteallik uzun boylu tahkikatımız dahi sayın karilerimize arzolunacak ise de her biri ayrı bir kısım sayılabilen araştırmalarımızın birincisi olan Karagöz mevzuu eksik bırakmış olmamak için burada tulûat hakkında Karagöz ile münasebeti bakımından biraz malûmat vermeği yersiz bulmadık.

Tulûatın doğuşu şu yolda olmuştur: Türkçe olarak sahnede oyun vermek imtiyazını zamanın hükümdarından Gedikpaşa tiyatrosunun meşhur kurucusu "Güllü Agop" tarafından alınmış olduğu malûmdur.

Sonradan İslâmiyeti kabul edip "Güllü Yakup" adını alarak Sultan şivesi, güzel ahengi ile konuşamıyan Ermeni artistlerden teşekkül etmiş bulunan (Osmanlı tiyatrosu) na rakip olarak ortaya çıkan, hepsi de Türk sanatkârlardan mürekkep tulûat kumpanyaları; Güllü imtiyazı (süflörle oynamak) şartını gösterdiği kendileri ise süflör kullanmadıklarından ötürü bu inhisarın çerçevesi dışında kaldıklarını fermanda: (sahnede oynamak, perde kullanmak) için ise bir kayıt bulunmadığını ileri sürerek devrin mevki sahibi büyüklerinin millî gayretini tahrike muvaffak olmuşlar, himayelerini kazanmışlardır.

Bu suretle; süflör; millî ve mütercim oyunlar veren Gedikpaşa'daki (Osmanlı tiyatrosu) karşısından Türk tulûatçıları kuvvetli rakip olarak yer almışlardır.

Bir yandan orta oyunu; eski biçimde süre gelip gider, diğer yandan Güllü'nün imtiyazlı ve inhisarlı süflörlü oyunları bir koltuk bileti altın para ile beş, bir loca on beş, yirmi lira gibi o zamanın akçe raicine göre pek yüksek yollarla

satılırken Yeşiltulumba'da büyük bir süpürge dükkânının-devrin tabiriletiyatrohane (!) şekline sokulması ile vücude getirilen ilk tulûat sahnesi, ilk adile "Gülünçhane tiyatrosu"da halkın tehacümünü çekmekte ondan geri kalmıyordu.

Yeni nesil hatırlamaz: Yeşiltulumba'nın şimdi adı bile unutulmuştur. Burası; Valde camiinin üst, Lâleli camiinin alt yanında, Bayazıt'tan Aksaray'a inilirken sağa isabet eden kısımda bir meydanlıktı. Bu meydanda karşılıklı dört, beş sıra kahve vardı. Orta yerde, meydana adını veren yeşil boyalı, tahta alaturka tulumbalı bir kuyu bulunuyordu ki, kahveciler yaz mevsiminde buna bakır güğümler ile su sarkıtırlar, müşterilerine (tabii frijider) de soğutulmuş su ikram ederlerdi. Kahvelerin önünde, meydana iskemleler konulur, okkalı fincanlar ile tiryaki işi kahve, temiz nargile içilirdi.

Muallim Naci, Şeyh Vasfi, Adanalı Hoca Hayret, Nazımülhikem Ahmet Hamdi ve arkadaşları gibi vaktin şöhretli edip ve şairleri ile Arap Abdullah, Su yolcu Tahsin bey, Kahraman bey, Su yolcu Mehmet efendi, Fındıklılı Arif bey gibi yine o devrin huvardalık ve racon kesme âleminde yumruğunun hakkına boyun eğdirmiş (on ikiler) in, rüfeka ve adamlarının başlıca toplantı yerlerinden biri idi.

Hayalî Kâtip Salih; diğer orta oyuncu ve hayalbaz arkadaşları gibi (şanol)da oynamak hevesine kapıldı; hayalciliği bırakarak tulûat kumpanyasına katıldı. Bu zat; Karagözcülükte gösterdiği iktidar kadar tulûat oyunlarında "moruk" adı verilen ihtiyar, zengin, titiz baba vazifesini yapmakta, karşısındaki komiğe hazır cevap yetiştirebilmesi imkânını verecek (dişi söz) yaratmakta bir benzeri daha gelmemiş denebilecek derecede üstündür.

Böylelikle zamanlar; sinema şeridi çabukluğuile gelip geçerken, Kâtip Salih'i büyük Türk komiği (Abdi) merhumun (handehanei osmani- idarei Abdi) kumpanyasında buluyoruz. Mevzuun biraz dışına çıksa da, Türk gösteri sanatkârları arasında en yüksek değerlerden olan, yaradılıştan tam Türk tipi, tam İstanbullu bu meşhur komiğimiz üzerinde bir kaç söz sıralamaktan vaz geçemiyeceğim: Abdi İstanbulludur. Oyunculuğa başlamadan önce Şehzade camii avlusunun şimdiki polis karakolu tarafına açılan kapısının iç yanında "Türk usturaları" yapan sıra dükkânların birinde kalfalık, daha sonra Bedestende tellalık etmişti. (yazma) sı yoktu, okuması var mıydı, pek bilmiyorum amma, dolgun bir vücut, uzun bir boy üzerinde çenber bir sakalın çevrelediği küçük kafalı, güleç yüzlü, zeki başlı, gayet hazır cevap, çok nükteci, son derece mükerrem ve fukaraya daima yardım eder bir insandı. Yerli alacalı ipek mintan, şalvar, lata, cübbe, kürk giyer, şal kuşak kuşanır, ipek kaytanlı piryol saat kullanır, abanî sarık sarardı. Ölümüne kadar hiç değiştirmediği bu eski Türk kıyafeti kendisine yaraşır ve yakışırdı.

Rahmetli Ahmet Fehim efendi; en büyük Türk komiği ve sanatkârlar ustası sayılacak derecede ünlendirilirken, bu yerli, tam Türk tipi, ibda' kabiliyeti çok üstün halk sanatkârı ve halkın sanatkârını gölgede bırakmak, unutmak ve unutturmak-fikrimce- hiç te yerinde olmasa gerektir.

İlk tulûat komiğimiz; Abdi henüz sahneye intisab etmeden önce Meddah İsmet merhumdur.

Sonra sahneden ayrılarak yalnız (Meddah) lık yapan ve orta oyununda ara sıra gözüken Meddah İsmet, Hamdi, Abdi hattâ çırakları Kel Hasan viranelikte kendiliğinden yetişmş bazı kıymetli nebatlar gibi yerlerinin doldurulmasına artık imkân ve meydan kalmıyan eşsiz, benzersiz, sanatlarını kudret ve kıymetini münhasıran Türk görenek ve geleneğinden alan, hiç ecnebi mayası karışmamış, halisüddem Türk sanatkârlarıdır.

Naşit ve Hazım merhumlar dahi bir bakımdan bunların, muakkibi, fakat daha ziyade lehçe taklidindeki kuvvetlerine dayandıklarında tulûat cephesinde evvelkilerden başka yolda kıymetlerdir.

Abdi'nin hal tercümesi "İstanbul Ansiklopedisi"nde yazılmış ise de eksikleri mevcut ve bazı noktaların düzeltilmesi gereklidir. Pek yerinde ve Türk kültürü hesabına önemli bir himmet ve hizmet sayılması lâzım gelen bu eserde, ona ve emsaline dair gördüğüm eksiklerle ilâve malûmatı ilcriki yazılarımda (tulûat) a sıra gelince belirteceğim, yalnız meddah olarak bilinen, geçmiş ve mevcut Türk artistleri arasında bir eşi daha bulınmayan (İsmet) merhumun, sahnede oynıyan ilk (tulûat komiği) miz olduğunu anlatacağım: Karagöz'ün (İbiş) ve (tulûat) komiği olarak perdede arzı endam eylemesinin hikâyesine geldik.

Hayalî Kâtip Salih; uzun zaman (Handehanei osmani-İdarei Abdi) kumpanyasında çalıştıktan ve rejisörlüğünü yaptıktan sonra günün birinde bir anlaşamamazlık yüzünden ayrılıyor.

Artık; tulûat gelişmiş, tulûat kumpanyaları çoğalmıştır. Yeşiltulumba'daki tiyatrohane çoktan bırakılmış olduğu gibi Edirnekapısı dışındaki Kavas'ın bağı, Dilkişa tiyatrosu kapanmış, Yenibahçe çayırında Kemal'in bağındaki tiyatro binası da ikinci, üçüncü derecedeki kumpanyalardan gayrisinin rağbet etmediği mühmel bir yer olmuştur. Gedikpaşa tiyatrosu ise çoktan beri yoklara karışmışdı.



Meşhur tulûat komiği Abdi Efendi. Handehanei Osmani'yi kurmuştur.

Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, c.1, s.17.

Şimdi, ramazan ve kış aylarında Şehzadebaşı'nda, yaz mevsiminde ise Üsküdar'da Bağlarbaşı ve Tophaneli oğlunda, Boğaziçi'nde, içeri Göksu ve Emirgan'da, Kadıköyü'nde, Kuşdili, Zamboğlu, papazın bahçesi; Göztepe'de Mama mesiresi tiyatrolarında (icrai lâbiyat!) oluıuyordu. Bu sıralarda; İdarei Abdi; Vezneciler'de fırın bitişiğinde, yanarak şimdi arsasına başka binalar yapılmış bulunan Cudi efendinin salaş tiyatrosundadır.

Kâtip Salihden boş kalan rejisörlüğe müteşebbis, opera sahnesi müessisi, piyes muharriri, karagözcü, orta oyuncu, aktör sıfatlarile (yerli gösteri sanatlarımız) a ölünceye kadar hizmetten geri kalmıyan (K. İsmail) merhum geçmiştir.

İleride, bu zattan dahi söz açarak lâyık olduğu değeri aydınlatmağa çalışacağım.

Handehanei Osmani'den ayrılarak tekrar hayalciliğe dönen Kâtip Salih bu tiyatronun üst yanındaki (Osmaniye kıraathanesi) nde hayal oynatmaktadır. Daha önceleri, Divanyolu'ndaki (Arif'in kıraathanesi) nde oyun verirken, tiyatrolarla ve bilhassa tulûat tiyatrolarile rekabet edebileceğini göstermek maksadile yerini değiştirmiş, Şehzadebaş'nı tercih eylemiştir.

Ahmet Mithat efendiden gördüğü



Hokkabaz, kukla, hayal sanatçıları Hayalî Yorgancı Mehmet ve ortağı Şefik Safi.

teşvik, aldığı feyz ile Kâtip Salih; tulûat piyeslerindeki bütün unsurları; "Nev icat tiyatrosu" adı altında hayale tatbik etmiş, ananevi Haymeyi, küçücük sahneli pek zarif bir köşk biçimine sokmuştur.

Usta hayalci; "Hayme"yi "sahne "ye ifrağ ile kalmamış; Karagöz'ü tulûat oyunlarının İbiş'i şekline koyarak, onu " komiki şehir Karagöz" yapmak yolunu da -yine tekrarlıyalım: özüne dokunmadan ve yabancı mamulât eklemeden- bulmuştur ki, bunları anlatmağı da gelecek yazımıza bırakıyorum.

-3-

10 HAZİRAN 1945

Kâtip Salih'in "Nev icat hayal tiyatrosu"nda Karagöz, yalnız tulûat kumpanyalarına değil, Şehzadebaşı'nda toplanmış bütün eğlence kurumlarına meydan okuyordu.

Osmanlı kıraathanesinde ramazanları hayal fasılları gösterilirken Şehzadebaşı'nda:

1) Osmanlı tiyatrosu: Menak efendi marifetile-, 2) Handehanei Osmani: İdarei Abdı-, 3) Hayalhanei Osmani: İdareci Hasan-, 4) Kadınlı erkekli otuz artist, çeşitli on beş yirmi hayvandan mürekkep at cambazı kumpanyası-, 5) Eden tiyatrosu ismi altında şimdiki milli sinema yerinde varyeteli, kantolu Avrupa tarzında bir kukla tiyatrosu-, 6) kendi bulunduğu yerin tam karşısındaki (Şems kıraathanesi) nde çifte komikli bir varyete kumpanyası-, 7) Şimdiki Asaf eczanesi karşısındaki köşedeki arsada (Şems kıraathanesi) nde kemani Memduh, kanunî Şemsi, hânende Karakaş, Astik zade Boğus, lâvtacı Övrik ve arkadaşları gibi o devrin tanınmış sevilmiş çalgıcı ve okuyucularından mürekkep (ince saz takımı),- 8) Direkler arasında Mehmet efendi kıraathanesinde Hamdi merhumun orta oyunu kolu,- 9) Yine Direkler arasında Ferah tiyatrosu sırasındaki dükkânlardan birinde hokkabaz ve kukla,- 10) Fevziye kıraathanesi karşısına düşen yerde meşhur zurnacı Yakomi, zurnacı Şahin, Darbuka, zilli maşa ve köçeklerle birlikte müsabakalı bir semai kahvesi... ve saire olmak üzere her tabakadan halkın eğlence ihtiyacını tatmine yetebilecek çeşitli gösteri yerlerinin çokluğuna rağmen, usta hayalcinin -hem de tiyatrolar derecesinde bilet bedeli almak şartile- her gece koca kıraathaneyi seyirci kalabalığı ile doldurmağa muvaffak olması onun sanatındaki söz götürmez değerini isbat eğlemeğe kâfidir.

Salih; kendine gelinceye kadar âdi çadır bezinden yapılarak bir köşeye gerilen (hayme) yerine küçük bir köşk biçiminde, üzerine tiyatro dekoru gibi manzaralar resmolunmuş bir Karagöz sahnesi vücuda getirmiş, beyaz şeyh küşteri meydanının önüne de tiyatrolardaki gibi inip kaldırılan ayrı bir dış perdesi ilâve eylemiştir.

Yeni ve eski Karagöz oyunlarında sahne taksimatı yaparak her faslı (4-5) ya da (6) perdeye bölmüştür.

Tulûat oyunlarından bir kısmını alıp aynen, hattâ bazı taraflarını bir az daha hoş tarzda ıslah eyleyerek Karagöz repertuvarının sayısını çoğaltmıştır.

Ona gelinceye kadar Karagöz fasıllarında mutad olmıyan (kanto) yu da ilâve eylemiştir. Ancak; tulûat kumpanyalarında, şimdi de hâlâ yerinde saydığı gibi, kanto; kazan kulpu kaşlı, kalın bacaklı, tekerlek gövdeli kart bir şantöz dudunun sahneye çıkarak yalnız başına cırlaması ve göbek çalkalaması şeklinde iken Salih; seçtiği kantoları; her birinde Karagöz'ü başka başka kılıklara sokup tuhaf tuhaf karşılıklar verdirmek yolunda güldürücü, cinaslı birer muhavere biçimine koymuştur. Bunlar üzerinde kendisinden sonra gelen ve sanat çığırında ona uyanlar hiçbir değişiklik ve fazlalık meydana koyamamışlardır. Kantolardan bir kısmı;

Tarihe karışmış şahsiyet ve olayları; kültür bakımından değme ve inceleme elbette gerekli, elbette çok lüzumludur. Amma, antikanın kıymeti; onun eskiliğinde olduğu da unutulmamak, ölünün değerini onun karakterini bozarak başka bir şekilde (Ba'sûba'delmevt) sırrına ulaştırmak çarelerinde aramamak, bu işlerde (tenasûh) e kail olmamak gereklidir.

tulûat kumpanyalarında söylenmekte bulunanlardan seçilerek karşılıkları kendisi tarafından uydurulmuş olduğu gibi, balıkçı, araba kantoları gibi bir kısmı da tamamile kendi buluşudur. Kantolarda düz beyaz perde değiştirilerek onun yerini daha müzeyyen, daha dekoratif (kanto perdesi) alırdı, tulûatta dahi böyle (idarei Abdi) nin hususî ışıklı pek mükellef bir kanto perdesi vardı.

Balıkçı kantosunda, beyaz Şeyh Küşteri meydanı yerine deniz ve iskeleyi gösteren ayrı bir perde geçirilirdi.

Şantöz; sandalla çıkar, Karagöz çamaşır teknesine, Hacivat fıçıya binerek onu karşılarlardı.

Araba kantosunda ise şantöz güzel bir brik ile perdeye gelir, Karagöz yemek tablalarından tekerlek, çamaşır sandığından oturacak yer yaparak, halı süpürgesinden kamçısı ile meşhur eski merkebini koşturarak ortaya çıkardı. Şantözün:

Saba, söyle yâre; derdime bir çare

Arabam boştur, bin içine koştur, hopla hey!

nağmesine Karagöz:

Eşeğim biçâre, kulakları yare

Vururum aldırmaz, kulaklarını kaldırmaz.

Cubla cubla cubla hey!

karşılığını vererek işe Hacivat da karışınca kanto; masumane bir komedi durumuna geçer, yalnız çocukları değil, büyükleri de gülmekten kırar geçirirdi.

Bütün bunlar Karagöz'ün temelini, özünü hiç bozmadan yapılmış ilâveler olup, sahnelerimizin o zamanki hal ve vaziyetine göre bu yolda gösterilerin tulûat sahnelerinde yer alması da imkansız olduğu düşünülünce orijinal şeyler olduğunu teslim ve halkın rağbetinin sebepleri izah edilmiş olur.

Yine Kâtip Salih'in buluşlarından olarak bir de kabakçı Arap, genç kız ve Karagöz aralarında geçen bir kabakçı kantosu vardı. O devri yaşayanların hatırlayacakları üzere bu kanto; başında boncuklu sivri bir külâh, sırtında küçük çıngıraklar dikili yamalı bir gömlek, elinde (su kabağı) ndan yapılmış garip çalgısı ile mahalleler arasında, hem çalıp, hem oynıyan, çetrefil dili ile:

"Bizim bacı; haram yemez,

Hamama gider, bohça çalar!"

diye acaip nağmelerle çocukları başına toplayıp güldürüp eğlendirerek beş on para toplamakla geçinen (sevimli zenci) nin (tasvir) i yapılıp perdeye çıkarılışı ve Karagöz'le karşılaştırılışı idi.

Merhum (Naşit) bundan ilham alarak ilk muvaffakiyetlerinden meşhur (kabakçı düetosunu) sahneye koymuştur.

İcatlarından biri de, o zamana kadar Karagöz oyunları için (kartelâ) denilen resimli büyük kapı ilânı ile, elden dağıtılan basılı program çıkarma mutad değil iken, Kâtip Salih sair tiyatrolar gibi hem oyun yerinin kapısına her akşamki programını gösteren resimli kocaman bir kartelâ koymuş, hem de her oyun için ayrı el ilânları bastırıp dağıttırmıştı. Onun değişmez programı şu yolda idi:

Nevicad Hayal Tiyatrosu

Hayali Kâtip Salih efendi idaresinde Karagöz marifetiyle

Karagöz'ün Hamamda dayak yemesi

Şarkılı gülünçlü oyun 6 perde

Muhavere 1 perde- Çoban baleti 1 perde- kanto 1 perde

Başlamadan önce beyaz perde açık tutulur, ananeye uygun (göstermelik) bulundurulur, vakti gelince; kâr-ı kadimde olduğu gibi göstermelik kaldırılır, muhavereye girişilir, bitmesi ile (dış perdesi) kapatılırdı. Bu sırada beyaz perde; içeriden değiştirilerek kanto için lüzumlu dekor olan başka müzeyyen bir perde konulurdu. Perde aralarında; tiyatrolarda olduğu gibi (saz heyeti); âhenk eyler, başlamalar dahi, yine o zamanın tiyatrolarında olduğu gibi (Çıngırak) la bildirilir idi. Salih; bunda dahi yenilik göstermiş, tulûattaki (kampana) yerine, bugünkü Şehir Tiyatrosunun elektrik zilini kullanmıştır.

Kantolardan sonra oyuna geçilirdi. Oyun; kaç bölüme ayrılmış ise her biri bittikçe dış perde kapatılır, içerdeki perde değiştirilir yahut masa, sandalye gibi bulunması lüzumlu eşya tasvirleri iğne ile tutturulur, ondan sonra dış perdesi açılarak oyuna devam olunurdu.

(Nev icad hayal tiyatrosu) nda eski mevzulardaki oyunlarda Karagöz; malûm kıyafetini değiştirmezdi. Yeni oyunlarda, başlangıçta (esas şahıs) ile Hacivat arasında bir uşağa ihtiyaçtan bahis açılır, Hacivat Karagöz'ü tavsiye eder, Karagöz'le aylık kararlaştırılırken (kıyafet) inin değiştirilmesi de şart koşulur, o zaman Karagöz; tulûat komiklerinin -çektikleri beyaz pantolon, kırmızı renk, kısa, açık yakalı basma bir gömlek, başında upuzun yahut pek küçük ve mavi püsküllü bir fes, belde şal kuşak, elde saplı bir süpürge ile (uşak) olarak ortaya gelir, tulûat piyeslerindeki (İbiş) vazifesini eksiksiz başarırdı.

Oyun bitince perde kapatılır ve hemen yine açılarak (Beyaz Şeyh Küşteri) meydanında Karagöz'le Hacivat; malûm kılıklarile karşılaşarak, evvelce bahsi geçen, değişmez (hatime) muhaveresini yaparlar, fasıl dahi sona ererdi.

(Nevicad hayal tiyatrosu); sair tiyatrolarla aynı zamanda (alaturka 3,30 da başlar. Ancak perde araları onlar kadar uzatılmadığından, diğer tiyatrolardan bir buçuk iki saat evvel hitam bulurdu, ki bu nokta; uzak semtlerden gelen vakti ile sahura yetişmek isteyen çok kimselerce tercih için başlıca sebeplerden birini teşkil ederdi. Yoksa, o zamanki tulûat oyunlarıile Kâtip Salih gösterisinin imtidadı bakımından farkı yoktur.

Kâtip Salih'in en parlak, en çok rağbet gördüğü vakitlerde bile; yine her mahallede, her semtte eski usulde hayal oynatanlar, bunlar arasında sanat bakımından pek değerli olanlar çoktur.

Salih'in; Ahmet Mithat efendiden mülhem olarak açtığı çığır, ondan sonrakilerce tercih edilmiş, (kâr-ı kadimde) devam eyleyenler çok mahdut kalmış, zamanla bunlarda silinip göçmüşlerdir.

Yeni tarzı takip edenlerden: Şair Ömer (Fahri), âşık Razi (Memduh), Adliyeli

kör İzzet Şefik, K. Ali'dir. Bunlar arasında Fahri; evvelce de belirttiğim gibi kendine mahsus ayrı ilâveler ve yenilikler vücuda getirmiş, okuma yazma, edebiyata vukuf bakımından geçmiş ve emsalinden çok üstün bulunmuştur.

Büyük sanatkârımız merhum (Hazım), hayalciliği Fahri'den öğrenmiş ve fakat oynatma tarzı, oyunlarına verdiği çeşitler ve renkler itibariyle eslâfından ve mucidinden hiç biri ile mukayese olunamıyacak derecede tek ve çok yüksek, bambaşka büyük bir kıymettir.

Şefik dahi yakın çağlara kadar sağdı. İyi ve seyircilerini usandırmaz bir Karagözcü idi.

Memduh'a gelince: okuma yazma bakımından Şefik'te, Fahri'den dun olmakla beraber lehçe taklitlerinde Şefik'ten ileri, oyunu idarede aceleci ve geri idi. Bunlar arasında meşhur bestekâr Hacı Kirami'nin, şimdi ismini hatırlayamadığım ve Çanakkale harbinde şehit düşen, oğlu her bakımdan mükemmeldi. Bir de, eski usul hayalciliği ve hayalin tekniğini çok iyi bilen (Safer Mehmet) vardı. Bu adamcağız aynı zamanda seyyar camcılık da yapardı. Ta, Hamdi merhum devrinden kalma müstait orta oyuncularındandır. Karadeniz'in lehçesini taklitte çok muvaffak olurdu. Yakın zamana kadar sağdı.

Hayali iyi bilmesine rağmen, ihtiyarlıyarak sesi çıkmaz olduğundan, birkaç yıl önce Fatih halkevinde tertip edilen bir müsamerede liyakatini hakkiyle göstermeğe muktedir olamamıştı. Emsali gibi kara bir sefalet ve zaruret içinde hayata gözlerini yumduğunu teessürle haber aldım. Şimdi hepsi toprağa karıştı. Ulu Tanrı onları rahmet ve gufranına garkeylesin!

Artık, bakiyyetüsselef olarak elde bir K. Ali kaldı.

Hayalin hiç üzüne dokunmadan, onun yeni neslin anlayabileceği yolda tertiplediği muhaverelerini radyoda, ara sıra dinliyorduk. Bir iki yıldan beri sesini duyamaz olduk. İnşallah sağdır. Radyo müdürlüğü bu kıymetli adamı çok muvaffakiyetle radyoda idare ettiği Karagöz fasıllarına programında yeniden yer açarsa yalnız çocuklarımızı sevindirmekle kalmaz; Karagöz'e hasret çeken büyükleri de memnun bırakmış olur.

Günümüzde dahi bazı hayaliler mevcut ise de, diğer yerli sanatlarımız gibi bu milli gösteri sanatımızın da inhitat devri olduğundan, burada kendilerinden bahsi icap ettirir fârik taraflar göremediğimizden, Karagöz'ün perde üzerindeki varlığını devam ettirmek bakımından ömürlerinin uzunluğunu dilemekten başka söyliyecek bir cihet yoktur.

-6-

1 TEMMUZ 1945

Kâtip Salih'in açtığı (Yenilenme çığırı): kendisinden sonra o yolu tutanları ayni derecede liyakat göstereememeleri, değişen devirle eğlence çeşitlerinin başka istikamet alması yüzünden parlaklığını muhafaza edemediği gibi kulaktan takılma lâstik borularla acaip bir ihtiras olarak dinlenen fonoğrafın yerini gramofon, sonraları radyo aldığı gibi, Lântrenmajik (eski adile: Hoş hayâlnümâ) dan sonra canlı fotoğraf adile ün alan (Basit sinema) yı kovalıyan (Sinema) nın tekemmülâtı karşısında artık hayal için, eski yerinde tutunmağa imkân kalmamıştır. Esasen; mevzularının dayandığı görenek ve gelenekler ile onların incelikleri, gizli tarafları üzerine kurulmuş nükte ve tekerlemeler dahi, devrin değişip yerini yenilerin alması yüzünden gençlerce anlaşılamayacak hale gelince:

Yeni nesil çocuklar için hayal; Hacivat'la Karagöz'ün dövüşmesi birbirlerine cinaslı sözler savurmalarından ibaret basit bir gösteri durumuna düşürmüştür.

Böyle olunca, yalnız pek hücre semtlerde ramazan gecelerinde yakın vakitlere kadar revaç bulabilen Karagöz; şimdi ara sıra bazı sünnet düğünlerinde, mahdut toplantılarda erbabı olmıyanlar tarafından hayal ananesi ile hiçbir münasebeti bulunmıyan yollarda icra kılınan bir çeşit (acaip gösteri) den ibaret kalmıştır.

Ancak, ne de olsa, Karagöz'ün, tasvirlerinin kıyafeti, basma kalıp ta olsa bazı tekerlemeleri en küçük yavrularda bile zevk, neşe uyandırmakla kalmıyarak, onlar da Karagöz oynatmak hevesini kamçılayacak kadar Karagöz'e karşı sevgi ve bağlılık duyguları yaratmaktan geri kalmamış ve kalmıyacaktır.

Sayın profesör Baltacı oğlu; Karagöz tasvirlerinin büyüklük ve boylarında değişiklik yapmak, fasıl mevzuları arasına asrımız çocukluk âleminin sinemada görüp sempati duyduğu Miki Maus, Şarlo, Lorel-Hardi, Greta Garbo,.... Gibi şahsiyetlerin tasvirlerini ilâve eylemek yolile (ıslahat!) yaparak Karagöz'ü devam ettirmek istemesine; Karagöz'e karşı sevgi duyması bakımından memnuniyet duyulmak yerinde olsa da, Karagöz'ün semt oyunu, küçük seyirci kütlesine göre ayarlanmış bir gösteri nevi olması ve bu makalelerden birinde uzun boylu sıralanan başka sebeplerin güdümü göz önüne getirilince, üstünden yüz yıllar geçmesile ananevi biçimi, cüssesi, kalıp kıyafeti, şahsiyeti ile bütün arkadaşlarının tam yerli ve millî özü bakımından bu misillü teceddüdat (Muhdesat') ın onun bütün bir tarih boyunca süre gelen varlığını bozmaktan başka bir faydası olamaz, sanmaktayım.

Bence; (Yerli yaratık) mıza yabancı südü bulaştırmak; tıpkı İstanbul surlarını badana ettirip boyatarak asrî bir şekil vermek, içinden cadde geçirmek için de olsa (Anadoluhisarı) nı yıkmak, Topkapı sarayında konfor bakımından tadilât yapmak gibi onlardaki mahiyet ve mânaya uymıyan işlerdendir ki, onların tarihte ve ananemizde olanca tazeliği ile yaşıyan hatıralarını incitmek belki de silip süpürmekten başka değeri görülemez.

Canlı Karagöz'e gelince; Karagöz gazetesi müessisi Ali Fuat beyin teşebbüsü ile o zaman gazetenin baş muharrirliğini yapmakta bulunan merhum şair (Rıfkı Gayrullah) ın (şüpheli çocuk) ismi altında, Karagöz'ün karşısına (Şalgam hoca) adlı bir softayı çıkarıp onu Vefik paşanın (Zornigâh) piyesindeki (Üstadı evvel) i tarzında konuşturmasından ibaret eseri ile başlıyarak, Naşit tarafından Karagöz'ü Paris'e, Viyana'ya, kadar götürüp dolaştıracak kadar işi azıtan (Teceddüt!), açıklattığım sebeplerle yürümemiş, yürüyememiş, ortaya çıkarılan nesne Karagöz'den başka her şeye benzemiştir.

Dün gibi bu gün de; Karagöz'ün en yaşlısı kadar en küçük Türk çocuğu dahi seviyor, zevkle hatırlıyor ya! Bu kadar kâfi, daha çoğunu ummak ve aramak beyhudedir.

Tarihe karışmış şahsiyet ve olayları; kültür bakımından deşme ve inceleme elbette gerekli, elbette çok lüzumludur. Amma, antikanın kıymeti; onun eskiliğinde olduğu da unutulmamak, ölünün değerini onun karakterini bozarak başka bir şekilde (Ba'süba'delmevt) sırrına ulaştırmak çarelerinde aramamak, bu işlerde (tenasüh) e kail olmamak gereklidir.

Onun; tarih boyunca hizmetlerini, iyi ve kötü taraflarını araştırıp bulurak, yeni nesle ne olduğunu, ne yaptığını, nelere yaradığını açıklatmak -güçlüşile beraber- daha verimli olur, inancındayım.

Karagöz'ü tarihin ebediyetine intikal eden mezarında rahat bırakarak, diri kaldığı yüz yıllardaki işlerini, gidişlerini tetkik ile iktifa eylemek zaruridir.

Ba'd-ez vefat, türbet-i ma der zemîn mecû;

Der sînehâ-yı merdüm-i ârif mezâr-ı mast

Karagöz; ölmüştür canlanma ve yaşam devri de, devri ile birlikte, artık geçmiştir.

Tatlı hatıraları, güzel Türk diline yadigâr ettiği nükteleri, tekerlemeleri ise hiç ölmiyecek, dudaklarımızda daima gülümseme, en sıkıntılı vakitlerimizde dahi yüreklerimizde mutlaka neşe yaratacaktır.

XVI. YÜZYILDA ANKARA VE KONYA

Hangi dönemde, hangi kültür çevresinde olursa olsun toplumların uygarlık düzeyinin en iyi göstergeleri şehirlerdir. Şehirlerin çeşitli yönleriyle incelenmesi, o ülkenin genel durumu hakkında da bilgi verir. Osmanlı tarihinin en ilginç dönemlerinden birisi olan XVI. yüzyılın sonlarında, yapıları ve konumlarıyla Anadolu'nun en önemli şehirleri arasında yer alan Ankara ve Konya şehirlerini karşılaştırmalı bir şekilde ele alan elinizdeki çalışma, Osmanlı şehirlerinin bazı belirgin özelliklerini ortaya koymayı hedefliyor.

Prof. Özer Ergenç'in uzun yıllar önce yaptığı bu çalışma, hem alana ve konuya yaklaşımı, hem de ortaya koyduğu belgesel bilgilerin henüz aşılamamış olması nedeniyle, tarihsel değerini bugün de korumaya devam ediyor.

"Osmanlı şehri"nin özelliklerini belirlemeye yönelik "ilk" çalışmalardan birisi olan XVI. Yüzyılda Ankara ve Konya kitabı bu alanda yapılabilecek diğer çalışmalar için de yol açıcı olacaktır.



MYRA

Vakıf Merkezi
Zindankapı Değirmen Sokak No:15 Eminönü / İstanbul
T (212) 522 02 02 F (212) 513 54 00
www.tarihvakfi.org.tr / info@tarihvakfi.org.tr

Ankara İrtibat Bürosu
Selanik Caddesi Tankut İş Merkezi No: 82/30 06420 Kızılay-Ankara
T (0312) 424 05 10 / 424 00 50

TARİH VAKFI

ETHEM NEJAT ÜZERİNE İKİ YENİ KİTAP

METE TUNÇAY

Geçtiğimiz günlerde II. Meşrutiyet döneminde eğitimin çağdaşlaştırılması çalışmalarına katkıda bulunan eğitimci ve Türkiye Komünist Partisi'nin ilk yöneticilerinden Ethem Nejat üzerine yayınlanan iki kitabı tanıtıyoruz.



Ethem Nejat (1887 İstanbul-1921 Trabzon açıkları).

Bunların ilki, Diyarbakır'daki Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi'nde Tarih öğretim üyesi olan M. Salih Erkek'in Kitap Yayınevi'nde çıkan *Bir Meşrutiyet Aydını: Ethem Nejat 1887-1921* başlıklı, İzmir Dokuz Eylül'deki doktora tezinden geliştirilmiş çalışması. Bu kitap, bir Önsöz'den sonra altı bölüm, bir Sonuç ve Ekler'den (12 sayfa fotoğraf, Ağaç Bayramı önerisi, Türk Gücü tüzüğü) oluşmakta.

Birinci bölümde (28 s.) Ethem Nejat üzerine biyo-bibliyografik bilgiler verilmekte; ikinci bölümde (46 s.) onun siyasî, beşinci bölümde (52 s.) iktisadî, altıncı bölümde (97 s.) eğitimle ilgili fikirleri işlenmektedir. Üçüncü bölüm ise (24 s.) izcilikle ilgilidir; sadece dördüncü bölüm (34 s.) onun solculuğu üzerinedir. Kitaptaki ağırlık, Ethem Nejat'ın Türkçülüğü, köycülüğü ve eğitimciliği noktalarındadır.

Ethem Nejat'ın Çerkez kökenli olmasına karşın "mutaassıp Türkçü" olması (s. 13/dn.5) insanın aklına Necip Fazıl'ın (Kısakürek) ünlü özdeyişini getiriyor: "Nasıl 'arabacı' 'araba' değilse, Türkçü de Türk değildir."

Bu sonbaharda çıkan ikinci Ethem Nejat kitabı, Yunus Yılmaz'ın onu *Turancı Sosyalist* diye nitelediği çalışması (İleri Yayınları). [Bence, "Turancılıktan Sosyalist/Komünistliğe Ethem Nejat" daha doğru bir başlık olurdu.] Salih Erkek'in yaptığının tersine Yunus Yılmaz, Ethem Nejat'ın sosyalist dönemi ve Bakü günleri üzerinde daha çok duruyor: Sosyalist Olmadan Önceki Yaşam ve Fikirleri üzerine 100 sayfa, Sosyalist Dönemi ve Bakü Günleri üzerine 174 sayfa ayırmış.

Türkiye Sosyal Tarih Araştırmaları Vakfı (TÜSTAV) arşivleri dâhil, daha geniş kaynaklardan yararlanan Yunus Yılmaz'ın Önsöz'ünün sonundaki "Kader çizgimde beni Türk, Müslüman ve Atatürkçü olmakla şereflendiren Rabbime ne kadar şükretsem azdır" cümlesi bana iki ayrı şey anımsattı: Eğer doğruysa, Yahudi erkekler, kendilerini kadın olarak yaratmadığı için Tanrı'ya şükran duası ederlermiş; öteki de, yazarın bu bakımdan pek benzediği rahmetli Mina Urgan'ın Kemalist-Komünist olmakla övünmesi aklıma geldi.

Yunus Yılmaz çok çalışmış. Ama yorumları fazla siyah-beyaz, grilikler den yoksun. Haydi Yahya Kâhya'nın İttihatçı olduğunu kabul edelim, ya Ali Şükrü Bey'in ve İsmail Hakkı Tekçe'nin de Enverci ve İttihatçı oldukları çok su götürür; ya Topal Osman'ın Kemalistliği! (s. 325'teki resim, elbette Tekçe değil, Fevzi Çakmak'tır).

Sayfa 198-200: Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası kurucularından Ahmet Akif Bey'in Naciye adlı eşinin "zayıf bir olasılıkla" Hilmioğlu Arap İsmail Hakkı'nın kız kardeşi (zenciye) Naciye Hanım olabileceği hiç doğru değil (Bakü belgelerine bkz). Sayfa 229'da Ethem Nejat'ın "ikinci kez Sovyet Rusya'ya geçmesi" de unutkanlık eseri bir iddia. Az önce, kendisi Ethem Nejat'ın daha önce Rusya'ya hiç gitmediğini yazıyordu (zaten kastedilen, Rusya değil, Sovyetleştirilmiş Kafkas toprakları!)

En vahimi. (s. 323'te) Yahya Kâhya ve Topal Osman'ın öldürülmelerinden "yaklaşık bir ay sonra" Enver Paşa'nın Pamir Dağları'nda şehit düştüğünü ileri sürmesi. Yahya Kâhya 3 Temmuz 1922'de, Topal Osman 27 Mart 1923'te öldürüldü; Enver Paşa ise 4 Ağustos 1922'de Basmacıların arasında vuruldu.

Bu gibi aksaklıkların yeni basımlarda düzeltileceği umuduyla, her iki kitap da meraklı okuyuculara salık verilir.

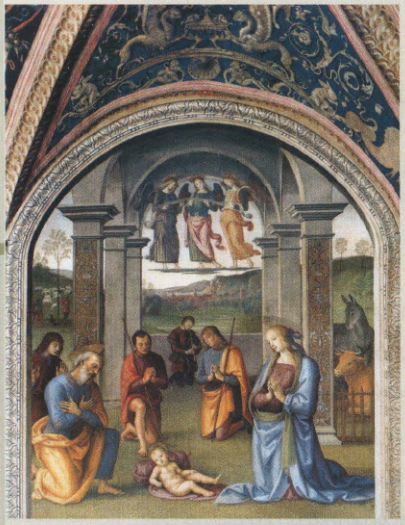
FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI'NİN ÇİZİMİYLE

DOĞUM SAHNESİ

Burada görülen betimleme bir Rönesans dönemi betimlemesidir ve İtalya coğrafyasında gösterilmiştir. Kompozisyonun arka planına kasetli tonozu, korent başlıklı plasterları ve kemerin belirgin kilit taşı ile bir Roma mimari elemanı olarak zafer takı yerleştirilmiştir. Yusuf'un arkasında sahnenin olağan melekleri, birbirlerine sarılmış adeta sevinç içinde dans ederken, Meryem'in arkasında sahnenin ilk şahitleri çobanlar, hayret içinde iken gösterilmiştir.



Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) Doğum; 1490-95. Ahşap üzerine yağlıboya, 239 x 206 cm San Domenico, Siena, Italya.



Pietro PERUGINO
Doğum 1497-1500.

Fresco, 264 x 225cm
Collegiodel Cambio, Perugia, İtalya.



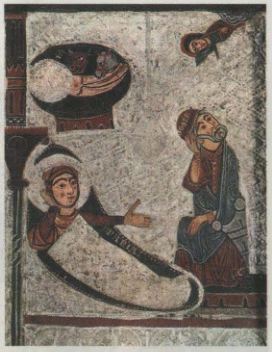
Jean-Baptiste-Marie PIERRE
Doğum 18. yüzyıl.

Tuval üzerine yağlıboya, 92 x 73cm
Özel Koleksiyon



Fra Filippo LIPPI
Doğum 1467-69.

Fresk
Duomo, Spoleto, Perugia, İtalya.



Katalan Ustalardan Anonim
Doğum 1200-50.

Ahşap
Museu Nacional d'Artde Catalunya, Barselona, İspanya.

İsa'nın doğumu sadece *Matta ve Luka İncilleri*'nde yer alır. Matta'nın yazdığına göre;

"İsa Mesih'in doğumu şöyle oldu: Annesi Meryem, Yusuf'la nişanlıydı. Ama birlikte olmalarından önce Meryem'in Kutsal Ruh'tan gebe olduğu anlaşıldı. Nişanlısı Yusuf, doğru bir adam olduğu ve onu herkesin önünde utandırmak istemediği için ondan sessizce ayrılmak niyetindeydi. Ama böyle düşünmesi üzerine Rab'bin bir meleği rüyada ona görünerek şöyle dedi: 'Davut oğlu Yusuf, Meryem'i kendine eş olarak almaktan korkma. Çünkü onun rahminde oluşan, Kutsal Ruh'tandır. Meryem bir oğul doğuracak. Adını İsa koyacaksın. Çünkü halkını günahlarından O kurtaracak.' Bütün bunlar, Rab'bin peygamber aracılığıyla bildirdiği şu söz yerine gelsin diye oldu: 'İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını İmmanuel koyacaklar.' İmmanuel, Tanrı bizimle demektir. Yusuf uyanınca Rab'bin meleğinin buyruğuna uydu ve Meryem'i eş olarak yanına aldı. Ama oğlunu doğuruncaya dek Yusuf ona dokunmadı. Doğan çocuğun adını İsa koydu." (*Matta*, 1:18-25)

Luka'nın yazdığına göre;

"O günlerde Sezar Augustus bütün Roma dünyasında bir nüfus sayımının yapılması için buyruk çıkardı. Bu ilk sayım, Kirinius'un Suriye valiliği zamanında yapıldı. Herkes yazılmak için kendi kentine gitti. Böylece Yusuf da, Davut'un soyundan ve torunlarından olduğu için Celile'nin Nasıra Kenti'nden Yahudiye bölgesine, Davut'un kenti Beytlehem'e gitti. Orada, hamile olan nişanlısı Meryem'le birlikte yazılacaktı. Onlar oradayken, Meryem'in doğurma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu. Onu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı. Çünkü handa yer yoktu. " (*Luka, 2:1-7 ve 2:8-15*)

Bu ifadelerden iki şey anlamak mümkündür: İsa'nın doğumu ya yolda ya da Beytlehem'e vardıklarından sonra olmuştur. İnanılan daha yaygın hikâye, kalabalık nedeni ile hanlarda yer bulamayan Yusuf ve Meryem'e acıyan bir kadın, Marta, onları hanın yemliğine yerleştirmiş ve doğum burada gerçekleşmiştir. Bu inancı daha inanılır kılan ipuçları sadece *Luka İncili*'nde bulunur. Aileyi bir yemliğe yerleştiren Marta, İsa'nın daha sonra karşılaşacağı ve onun ilk inananlarından olup İsa'nın çarmıhtan indirilme sahnelerinde de yer alacak olan Marta ve Meryem kardeşlerden birisi ile karıştırılmamalıdır.

Tüm dönemlere ait betimlemelerde kurgusu ve sembolik elemanları hiç değişmemiş olan bir sahnedir. Bilindiği gibi, sayıları çok olmasa da Hıristiyan ikonografisi içinde betimlenen bir doğum sahnesi de Meryem'in doğumudur. Ancak ikisini birbirine karıştırmak bazı ayrıntılar bilindiğinde kesinlikle mümkün değildir. Meryem bir evde doğar, İsa ise bir yemlikte. O halde mekânı, olması gereken elemanları, yani birkaç ahır hayvanı (bazen bir öküz ve birkaç koyun, ya da sadece bunlardan birisi ile), çobanlar ve bir köpek ile birlikte betimlemek sahnenin kuşku götürmeyecek biçimde anlaşılmasını, ayırt edilmesini sağlayacaktır. Değişik coğrafyalarda ve dönemlerde sahneye bazı mimari elemanlar ya da bitki örtüsüne dair eklemeler yapılabilir ama bu eklemeler ana kurguya hiçbir zaman zarar vermez.

Burada görülen betimleme bir Rönesans dönemi betimlemesidir ve sahne İtalya coğrafyasında gösterilmiştir. Kompozisyonun arka planına kasetli tonozu, korent başlıklı plasterları ve kemerin belirgin kilit taşı ile açıkça tanınan bir Roma yapı türü olan zafer takı yerleştirilmiştir. Yusuf'un arkasında sahnenin olağan melekleri, birbirlerine sarılmış adeta sevinç içinde dans ederken,







Fra DIAMANTE
Doğum
1465-70.

Panel, 166 x 166cm
Musée du Louvre, Paris, Fransa.

Juan de FLANDES
Doğum
c. 1508-19.

Panel üzerine yağlıboya, 111 x 79cm
National Gallery of Art, Washington, ABD.

CORREGGIO
Doğum
1510.

Tuval üzerine yağlıboya, 79 x 100cm
Pinacoteca di Brera, Milano, İtalya.

Meryem'in arkasında sahnenin ilk şahitleri çobanlar, hayret içinde iken gösterilmiştir. Ahırın hayvanları, Zafer Takı'nın tonozu altına yerleştirilmiştir. Betimlenen bu anın hemen arkasından gelecek olan Müneccim Krallar'ın İsa'ya tapınmaları hadisesi olacaktır. İsa, büyük olasılıkla arkadaki Zafer Takı'nın kırılmış bir parçası olan bir taş bloğa yaslanarak yatırılmıştır. Zafer Takı'nın iki tarafından, arka planda, nehir olduğu anlaşılan su üzerinde gemiler ile bir doğa parçası ve onun da arkasında, sağ tarafta kent yapıları ve sol tarafta ise yine Roma yapısı olabilecek bir tapınak binası görülmektedir. Sağ taraftaki kent görüntüsü içinde betimlenmiş olan kule büyük olasılıkla Siena'daki Palazzo Publico'nun (belediye binası) kulesidir. Resimde İsa dışındaki altı figür ve bunların oluşturdukları gruplar ve bu grupların hareketleri birbirleri ile denge içindedir ve yan yana kullanılan renkler son derece dikkatlice seçilmiştir. Mekânın betimlenmesinde kullanılan antik mimari öğeler hem Martini'nin Antik dönemlere karşı ilgisini ve hatta sevgisini hem de dönemin, yani Rönesans'ın öngördüğü, betimlemelerdeki mekân anlayışını yansıtmaktadır.[1]

Altar'ın bulunduğu mekân Siena'da Basilica Cateriniana olarak da bilinen ve 14. yüzyılda yapılmış, tek nefli, bazilikal plandaki kilisedir. Kilisenin Azize Katerina'ya ithafı, kentin koruyucu azizesi olması ile yakından ilişkilidir ve kilisede azizeye ait rölikler bulunur.[2] Altar panosu Matteo di Giovanni tarafından boyanmış bir lunet ve Bernardino Fungai tarafından boyanmış Altar merdivenleri ile tamamlanır. Pano sağ nef duvarında yer alır. Francesco di Giorgio, Sienalı bir ressam, mimar, heykeltıraş ve mühendis olarak tanınır ve adı büyük Rönesans ustaları ile birlikte anılır. Urbino'da uzun yıllar mimar olarak çalışmış, tekrar resme dönüşü aldığı bu sipariş ile olmuştur. Kaynaklarda bundan sonra onun adına kayıtlı bir eser bulunmaz.

DİPNOTLAR

1 Rönesans dönemi resimleri için, kompozisyonlarda kullanılacak mekân kurgusu için yapılan önerilerden biri "mutlaka antik mimari elemanların kullanılması" yönündedir. Alberti, Leon Battista., *On Painting*, Yale University Press, 1966, London.

2 Bu röliklerin en önemlisi metal çerçeveli cam fanus içinde sergilenen, Azize'ye ait parmaktır.