

Walter G. Andrews and Irene Markoff, "Osmanlı İmparatorluğu İdeoloji'sinde Şiir, Sanat ve Grup Anlayışı[Felsefesi]," *Edebiyat I* (1987), pp. 28-69.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yüksek-kültür sanatını, özellikle de seçkin kültürel ve sosyal sınıfların şiiri olan *divan* şiirini kuşatan en problemli konulardan birisi, *divan* şiirinin içinde yer aldığı geniş sosyal koşullarla ilişkisi sorunudur. İleride açıklayacağımız bir çok sebepten dolayı, devrimci Türk nesli ve onlardan etkilenen yabancı araştırmacılar, geleneksel yüksek-kültürün birçok kavramını, toplumun somut gerçeklerinden tamamiyle yabancılaşmış olarak gördüler. Toplumun bu gerçekleri, onların hayatları boyunca, ekonomik, sosyal, ve politik etkileşimin yeni şekillerini benimseme sürecindeydi. Bu bakış açısı, devrimin başarılı bir şekilde sonuçlanmasından çok sonra da şaşırtacak derecede dirençliydi. Açıkça görülüyor ki, insanların gerçek faaliyetlerinin dayatmalarından uzak kalmış, kusursuz derecede estetik, dekoratif, ya da ben-merkezli bir sanat basitçe imkansızdır. Osmanlı seçkinlerinin belli başlı edebi türlerinin, toplumun tüm sınıflarının yaşama biçimlerine esaslı şekilde etki eden davranış ve yorumları yansıtması da aynı şekilde imkansızdır. ^{Bunu gözden} Ancak, Osmanlı toplumunun en temel kavramları hâlâ, Osmanlı edebiyatı ^{ya bu görüş} gerçeğin sadece akılcı değil, aynı zamanda kesin yansımaysıymış gibi analiz edilip, yorumlanıyor ve anlatılıyor. ^{Bu gerçek eğer} Bu gerçek eğer doğru olsaydı insanoğlunun tecrübelerinde benzeri olmayacaktı. ^{Bu gerçek eğer}

Seçkinler-
kültürü

İslam-kültürü

Sırf

Tamamıyla

Yansıtması

Bir
gerçeğin
konusu

Bu gerçek eğer

akla uygun

studies

^{Rarının} Olayların bu şekilde gelişmesinin birkaç benzer sebebi vardır. Bu sebeplerin en önemlilerinden biri de, Osmanlı ^{Seçkinler-kültürü} yüksek-kültür edebiyatı ve diğer sanatlar hakkındaki ^{Yayınlanan araştırmaların} eserlerin seyrek ve zaman zaman izole doğalarıdır. Ancak bunun da ötesinde, açıkça anlaşılıyor ki, Osmanlı edebiyatı, çok dar bir dairenin dışındaki araştırmacıların ilgisini çekebilecek şekilde sunulmamıştır. Osmanlı kültürü çalışmalarında bu dar görüşe bir ^{Seva} panzehir, ve bu tarz sanat ve onun sosyal içeriği arasındaki ilişkiye nasıl yaklaşılması gerektiğinin bir göstergesi olarak, biz konuyu ideolojik fonksiyonları açısından incelemeyi tercih ettik.

İdeoloji nosyonu konusunda bir takım zorluklar vardır. Bu zorluklar, ideoloji nosyonunun, nosyon anlayışımızdan büyük oranda sorumlu olan Karl Marx'ın ütopyik siyasi teorilerinden ^{bu utopyik görüşlerden} kolay kolay ayrılamamasından doğar.² Marksist projeksiyona göre, ideoloji belli bir toplumda insanların siyasî-ekonomik materyal gerçekleri ^{herhangi bir} dünya üzerine ^{mantıksal} bir fikir ^{setidir} setidir. Bu kolektif ilizyon (ya da yanlış algılama) o toplum içindeki bir sınıfın çıkarlarını korur ve önünde sonunda o sınıfa fayda sağlayan

ekonomik ilişkiler sisteminin sağlıklı işleyişini destekler. İdeoloji, sadece desteklediği ekonomik sistem değişip, bir önceki sistemin somut gerçekliği şeffaf olduğu ve ilüzyonun maskesi düştüğü zaman ideoloji olarak tanınabilir. Bu ^{ana} noktaya kadar, ideoloji "dünyanın işleyişi"nin doğru anlayışı olarak kabul ediliyordu. Dolayısıyla, ideoloji sahası, dünyayı yorumlayan ve bu yorumu sanat, edebiyat, din, felsefe hukuk ve sosyal normlar şeklinde ifade edip ^{ve} harekete geçiren kültürün bütün yönlerini kapsar.

Doğal olarak, eski bir siyasi ve ekonomik rejim farklı bir ^{rejim} şey uğruna yıkıldığında, gözden düşmüş sistemi destekleyen ideolojinin unsurlarına karşı belli bir düşmanlık doğar. Marksist ideoloji nosyonunun problemleri yönlerinden birisi ideolojinin kendisini bir şeytan ve hatta yok edici bir şeytan olarak karakterize eden bu düşmanlık hakkındaki genelleştirmesidir. Bir toplumun anlamlı/yorumsal aktivitelerinin elimine edilebileceği ya da önemli materyalist ekonomik aktiviteler karşısında tamamen şeffaf hale getirilerek değiştirilebileceği ve saptırılmış sonuçsal görüşlerin rasyonel ve eşitlikçi bir düzen yaratacağı düşüncesi Marksizmin ütöpik tarafının önemli bir kısmıdır.

^{Buna rağmen} Dahası, ideoloji hakkındaki değer yargılarını ya da ütöpik bir görüşü kabul etmeden ^{ya da reddetmeden} (itiraz etmeden ya da bir şekilde kaale almadan) Marksist ideoloji kavramını kabul etmek ^{mümkün görünmektedir.} Şunu belirtecek kadar ileri gidilebilir ki; Marx'ın yorumladığı tarihin delili, ideolojik boyutun toplumun verimli çalışmasının gerekli ve ayrılmaz bir parçası olduğunu gösterir. Aslında, kavramı bu kadar değerli yapan, sadece ideoloji sahasındaki faaliyetlerin öneminin altını çizmesi değil, aynı zamanda faaliyetlerin ideal materyal gerçeklik içindeki ontolojik statü sorununu da tırnak içine alması ya da bir köşeye ayırmasıdır. Bütün bunları, faaliyetlere belirgin ve katı bir sosyal yapıda ve diğer insan aktiviteleri ile anlaşılır bir düzen ilişkisi içinde, fakat doğruluk ve yanlışlığı için fazla tasalanmadan algının olguları olarak muamele etmemizi sağlayarak yapar.

Eğer asıl sorunsal noktamıza, yani Osmanlı yüksek-kültürünün kendi sosyal yapısıyla olan ilişkisine dönersek, ideolojik boyutu bağlamında incelenirse, ondokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyılın başında yaşamış birçok Türk entellektüelinin bu kültüre karşı düşmanca bir tavır aldıkları açıkça anlaşılır.³ Geleneksel siyasi-ekonomik sistemin gerçeklikleri görece olarak şeffaf olmuşlardı; empirik gerçekliğin kendisi de radikal ve belli ki yararlı bir değişim sürecindeydi, ve geçmişin ideolojisi modası geçmiş bir düzenin destekçisi olarak canlandırılmıştı. "Dünyanın gerçekleri" olarak kabul ^{edilmiş olanın} edilene.

açığa vuruldu.

*anlaşılabilir
bir yönü*

Sevgili, aşkın ^{Tasavvufî} /mistîğin birleşmeyi arzuladığı ^{İlahî} ~~ilahi~~ ^{tanrı} ~~gücü~~ temsil ederken sarhoş olmak, ^{Sarhoşluk} ?
 (asıl gerçeğe geçit veren duygusal / sezgisel algı şekillerine ^{duyulanmaya yol açan} inanmaya sebep olduğu için,
 mantığın, ~~algılamaya duygusunun~~ ^{duyguların} ve bu dünyanın kurallarının kayb olmasının işaretidir. ^{Starkî Edittirinin})

Bu tarz geleneksel ilişkiler bir çok yerde daha tartışılmıştır, ve biz burada kendimizi şiirin belli başlı sembollerinin, iyice anlaşılmış dini içerikleri olduğunu belirtmekle sınırlayacağız.

^{Başlıca} En önemli kompartmanın ve onun grubunun bakış açısından, ilk üç beyitte bahçe toplantısı teması devam eder. Kompartman, alansal bir varlık olarak bahçe ile, ve toplumsal bir varlık olarak da aşık ("ben," "benim"), sevgili ("sen," "senin"), ve grupla ^{melahale} ("those of loveliness and sweet wit") ilintilenir. Kompartman fikri toplumsal manasıyla, son iki beyitte güçlendirilir. Bu beyitler ^{doğru} ~~direk~~ ^{ifade eder:} olarak grubun dışındakiler hakkındadır: ^{halisane olanlar} ("in the know" olanların aksine) "nüktedan olmayanlar" ve sevgiliye "ulaşamayanlar".

^(Bin ay günden haberi olan) Dışarısının ve dışardakilerin varlığı, kompartman/ özel bahçenin anlamını güçlendirir ve aynı zamanda da daha geniş olan "diğerleri" topluluğunun içinde yuvalanan grupla birlikte birincil ^{merkez birliği yaratır.} ^(iç grubu - dış grubu) ^{iki gruba} ^{ortak merkezli} kompartmanları ^{gösterir}.

^{Suba ince bin heletle} Bu gazeldeki temsil şekli, diğer bir çok gazelde olduğu gibi, oldukça kompartmanlı ^{halisane} ^{bir ortak merkezli} getirilmiş, ve ^{az da olsa} merkez birliği içindedir. Bu tarzın biçimsel bir özelliğidir ki; her beyit bir bütün cümle içinde bir bütün düşünce taşır. Bunun ötesinde, bu şiirde birtakım başka gruplaşmalar da vardır. Birinci beyit sevgiliye övgüdür; ikinci ve üçüncü beyitler "aşk acısı" beyitleri, ya da başka bir deyişle "ah" beyitleridir (Arapça elif ya da "a"nın şekli gibi sinedeki sıyrıklar ve ha harfine ya da "h"ye benzeyen kırık bir kap, bunların birleşimi "ah"ı oluşturur ki; bu da "acı ve kederden iç çekmenin" ifadesidir). Dördüncü ve beşinci beyitler aşktan anlamayan ve ona değer vermeyenler hakkındadır.

Başka bir açıdan, birinci, ikinci ve üçüncü beyitler bahçe/toplantı satırlarıdır, ^{Birinci beyit} bahçe kompartmanına ^{ve onun} ^{toplantı}, şarap, gül çardağı, birinci beyitte tatlı su, ikincide fidan ve bahçe, ve üçüncüde de karanfil ile betimlenen ^{faaliyetlerine} odaklanırlar. Bu örnekde, redif ^{okşamak} ^{filinden gelen} ^{okşar} kelimesindedir. Bu kelimenin iki anlamı vardır: "(bir şekilde) benzemek," ve "okşamak." Birinci ikinci ve üçüncü beyitlerde kelime "benzemek" (ilk beyitin birinci mısrasında iki anlamlı olarak kullanılsa da: dudaklar aynı zamanda şarap bardağını okşuyor da olabilir) anlamıyla, dördüncü ve beşde ise açıkça "okşamak" anlamıyla kullanılmıştır. ^{benziyor gıda okşuyor}

düzenli bir özelliğidir. Bu gözlemin ortaya çıkarttığı mukayese çokluğu, bu çalışmanın dışında tutulacaktır.

Aslında, bu çalışmada önem daha az olmak üzere kompartmanlar ve merkez birliklerinin işaret olarak betimlemesine ve daha çok da belli bir kültürün bu işaretlere yüklediği içeriklere verilecektir. İşaret ve içerik, ve işaretleyen ve işaretleyici arasındaki farkın akılda tutulması önemlidir. Çünkü, ikisi arasındaki fark ne belirli ne de dışsal olmayacaktır. İşareti belli başlı bir içerikle yakından tanımlamak limitli bir çeşit sembolizmin ilüzyonunu yaratabilir ki bu da sonuçta, iletmeye çalıştığımız anlayışı yanlış bir şekilde temsil eder.

Bir kompartmana uygulanabilen en genel, ve dolayısıyla en az bilgi veren, sosyal içerik bazı kurallara bağlı bir grubu ya da topluluğu kapsayan, içeren ve bir anlamda tanımlayanıdır. İçerik nosyonumuzu genişletirsek, grubun/topluluğun doğası ve işleyişi daha kesinleştirilecektir. Aynı prensiple; merkez birliği merkezdeki grubun bakış açısından duşarıya doğru hareket eden grupların arasındaki ilişkilerin alçalan seviyelerini haritalar. Osmanlı kültüründe kompartman ve merkez birliğinin temsilleri ya çok grafikli olup sadece işarete yoğunlaşma ya da işarete verilen anlama yoğunlaşıp çok sözel ve davranışsal olma eğilimindedir. İçerik ya da anlam, özellikle bu işaretlerin önemi hakkındaki yorumlarımızın kaçınılmaz bir parçasıdır, dolayısıyla oldukça sözel bir örnekle başlamanıza izin verim. Onaltıncı yüzyıl Osmanlı şairi Hayretî'nin gazeli içeriğin, bütün klasik lirik geleneğinde görülen bazı noktalarını sergiler.

Gazel⁵

Birçok şiirde olduğu gibi bu örneğin de içeriği hakkında söylenecek çok fazla şey var. Fakat, biz kendimizi bu şiirde, bu tarzın hemen hemen her şiirinde bulabileceğimiz özellikler anlayışıyla birkaç daha belirgin noktayla sınırlayacağız.

Şiirin ilk ~~yan~~ mısrası "the gathering of loveliness" terimiyle grup fikrini verir. Eğlenmek için bir araya gelmiş özel insanlardan oluşan bir grup, nosyonu Osmanlı gazel şiirinin ana temasıdır. Toplantı yerinin bir bahçe olması ve bu bahçenin "rose bower of sweet wit" terimiyle ilintilenmesi de geleneğin tipik bir özelliğidir. Sadece bu özel nüktedanlar ve mükemmel insanlar burada çiçeklerin bir bahçede toplanması gibi biraraya gelebilir. İlk beyit şarap, sarhoş olmak ve sevgili temalarını içerir ki; bunların hepsinin mistik dinin semboller sisteminde doğrudan ve geleneksel yansımaları vardır.

getirilen mistik boyutun ^{aslında yanlış} canlandırılmasından sonra ortaya çıkan bu düşmanlık gayet doğal olabilir. Ancak, Osmanlı geçmişinin ideolojik kavramı ile onun altında yatan sosyal gerçekler, ki bir önceki bir sonrakinin başarıyla işleyişine yardım eder, arasındaki organik ya da en azından uyumlu bir ilişkinin varlığının belirsizleşmesine izin verilmemelidir. Burada, sınırlı bir şekilde incelemeyi istediğimiz işte bu ilişkiler alanıdır.

Herhangi bir kültürün ideolojik boyutu geniş ve karmaşık bir konudur. İçinde insan algısının kendini, kosmos ve dünyaya kıyasla ya bir açı, ya davranışlar ya da yorumlar olarak ifade ettiği gizemler taşır. Kültürün içinden bakıldığında, ideolojik boyut, gerçeğin giysisiyle kapanır, ve böylece, tarihin bakış açısı belirli bir sosyal düzenle, kendi bağımlı ve ^{sartlı} diachronic?? ilişkisini sürdürürken, o eş zamanlı ve gerekli olarak görülür. Bu konuya başlarken, araştırmamızın sınırlarını, Osmanlı seçkinlerinin edebiyatı ve bu edebiyatın yansıttığı ideoloji içinde yer alan belli bir sembol setinin ~~es-~~ zamanlı analizi olarak belirledik. Bir kaç belirgin örneğin kullanılmasıyla, bu sembollerin çeşitli araçlarda nasıl yorumlandıklarını ve nasıl dile getirildiklerini göstermeye çalışacağız. Son olarak da, (Osmanlı ^{zamanla değişen} topumu) içinde ^{ifade-kültürüne} kullanılan temel ideolojik terimlerin ~~farklılıklarını~~ göstermek için, seçkinlerden siyasi, toplumsal ve ekonomik olarak uzak olan bir grubun ifade etme kültürüne değineceğiz. İdeolojinin konu olarak genişliğini, ve hem disiplin ve hem de konu olarak uzmanlık alanımızın sınırlarını göz önüne alırsak, sonuç bir indirim, ama umarız ki; gelecekteki karşılaştırmalı ve disiplinler arası çalışmalar için aydınlatıcı ve ümit vaad edecek bir indirim olacaktır.

Önceki çalışmasında, Andrews Osmanlı gazelinin düzenleyici ya da biçim verici elemanlarına değinmişti.⁴ Bu makalede, Osmanlı sanatında sürekli olarak temsil edilen ve Osmanlı toplumunun ideolojik yanılgılarıyla ilintili *gazel* araştırmalarının akla getirdiği iki topolojik düzeni araştırmayı amaçlıyoruz. Düzenlemenin bu kuralları; ^{ortak merkezlik} ~~kompartmanlaşırma?~~ farklı ve her taraftan birbirine bağlanmış hem çevreleyen hem de dışarıda bırakan ünitelerin varlığı, ve ^{birlik} ~~merkez birliği~~ görece daha küçük ve daha kişiye özel ^{alt üniteler} olarak adlandırılacaktır. Bu kuralların biçimsel betimlemelerinin, Osmanlı içeriğiyle, sanatsal araçların tüm usullerinde alışılmadık ve önemli bir seviyede yaygın olduğu ileri sürülecektir. Buna rağmen, bu kuralların uygulanması ve temsil edilmesi belli ki; ne Osmanlı sanatına ne de Osmanlı toplumuna bağlı değildir. Ekleme gerekir ki; bu kuralların temsili, diğer İslam kültürlerinin, özellikle de İran kültürünün,

(Göz) [bir merkez dışı olan
görece daha kişiyi ifade eden
seçkinli birliklerin
varlığı]

Buna rağmen

6

Birinci ve ikinci beyitleri, bütün dinî çağrışımlarıyla, hatasız ve tytal? bahçenin bakış açısını temsil eder görmek de mümkündür. Üçüncü, dördüncü ve beşinci beyitlerde ise açıkça sıradan şeylerden bahs edilir: kırık bir kap (üç), çamurda oynayan bir çocuk (dört), ve bir tarak (beş).

Bu gruplamaların (bir ve iki/ üç ve dört/ beş, bir/ iki/ üç ve dört/ beş, bir/ iki ve üç/ dört/ beş) bir diğer, ve belki de daha az rastlanır bir özelliği de orta satırın (üçüncü beyitin) merkezde olduğu simetrik bir yoğunlaşma göstermeleridir. İçerik açısından, kural tamamıyla tersten işler. Şöyle ki; birinci beyit sevgiliyle temasa (yani onun dudaklarını bir şarap gibi içmeye, onun sözlerini duymaya) işaret eder, ve beşinci beyit sevgiliyle temasa geçememekten bahs eder; ikinci beyit sevgilinin amaç olarak yer aldığı eksiksiz bir bahçede çekilen aşk acısı hakkındadır, dördüncü beyit ise hedef olarak pis bir kazanç ile kirin içinde keder hissedilmeden duyulan akılsız zevk hakkındadır.

Her bir şiirin edebi analizini sunarken karşılaşılan en önemli sorunlardan biri, sonucun bir taraftan acı verecek kadar açık ve diğer taraftan da gerçeklik payının gülünçlük derecesinde az olmasıdır. Bu özellikle, her bir örnekte daha uzun bir hikayenin sadece küçük bir kısmını duymuş izlenimiyle, uzmanların küçük arkadaş grubunun dışındaki herkesi terk eden, yüksek-kültür Osmanlı şiiri için geçerlidir. Bu kaçınılmaz bir izlenimdir, çünkü aslında gerçeğin kesin bir temsildir. Her Osmanlı gazeli çoğunlukla, büyük oranda bütünleşmiş ve ilişkili gazel geleneği içinde gelişmiş, işaretler ve içerik sistemine dayanır. Aynı şekilde, analiz tekniklerinin kendileribelli başlı kuralların ve her şiirin dışındaki tecrübelerden doğan odak noktalarının seçilmesine dayanır: en olgusal analizler bile böyle bir yaklaşımın değeri hakkındaki on-a-priori? iddialara dayanır. Dolayısıyla, yukarıda incelenen şiirsel örneğin içeriğini organize ederken neden kompartmalaştırma ve merkez birliğine odaklandığımızı daha iyi açıklamak için, hem şiirsel geleneğin hem de bu geleneğin içinde yaşadığı yapının bazı özelliklerine bakmak üzere bir süre geriye döneceğiz. Bunu yaparken, birincil amacımızı, yâni sanatın yorumlanmasive sosyal olguların arasındaki etkileşimin, Osmanlı kültürel yapısındaki bazı önemli ideolojik kuralları açıklamakta nasıl yardımcı olduğunu göstermeyi, başarıyla yerine getirmeyi ümid ediyoruz.

Şiirsel geleneğin içeriğini başlangıç noktası olarak ele alırsak, özellikle önemli görülen birçok tema ya da konuyu tanımlamak ve tarif etmek olasıdır.

Grup: şiirin focal kompartmanının birincil içeriğini tarif eden karakterlerden oluşur. Bunlar tipik olarak yakın arkadaşlardır, ve birbirlerine sevgi ile bağlıdırlar. Özel bir şekilde yorumlanan (aşağıda daha detaylı açıklayacağımız), sınırlı bir özel faaliyetler setinin dışına çıkmazlar, özel giysiler giyerler, ve özel bir lehçe (mesela, divan şiirine özgü lisan) ile konuşurlar.

Aşık ve sevgili: grup içindeki birincil ilişkidir. Aşık, acı çeken, yardım edilemez ve güçsüz olarak betimlenir. Sevgili gücü elinde tutan ve hem dünyevi yönetici hem de İlâhi güç ile mecazi olarak ilintilendirilir.

Bahçe: grubu ve grup davranışlarını sınırlayan ve kapsayan kompartman. Ayrıca, bir ideali, doğanın, gruba paralel, düzenli ve yorumlanmış gösgörüntüsünü içerir.

Yorum: grup faaliyetinin önemli bir boyutu. Grup davranışı, grup üyeleri tarafından bilinen özel bir kurallar seti doğrultusunda yorumlanır. Bu boyut açısı, şiirde özgün bir şiirsel dil ile mimlenir, ve bu dil oldukça ima dolu ve sadece "in the know" olanları etkileyebilen iki anlamlı, çok anlamlar ile doludur (mesela örnek şiirdeki *ah* beyitleri). Grubun içindekiler tarafından yapılan "yerinde" yorumun karşısında, dışardakiler (rakipler, düşmanlar, dini fanatikler, cahil) tarafından yapılan hatalı yorum vardır. Biyografi edebiyatında, Hatalı yorumun düşmanca noktaları, şair için sorun yaratmak amacıyla, hatalı yorumlanan ve yanlış bir şekilde mal edilen bildik nazım hikayeler tarafından yasalaştırılır.⁶ Grup içi yorum, mistik dinin kurallarının, sözde seçkin anlayışına dayanır.

Bu temaları aklımızda tutarak içeriğe odaklanmayı bir kenara bırakıp, kompartman ve merkez birliği nosyonlarını vurguladığı görülebilen grafik betimlemeler konusuna dönelim.

Karşı sayfadaki resimler, genel ve hatta tipik sanat ve zanaat eserlerinden parçalardır.⁷ Her örnekte, içerik, (doğal objelerin tanınabilir betimlemeleri) kapsayan ya da içeriğe zorla kabul ettirilen modeli vurgulamak için kaldırılmıştır.

İlk iki örnekte (birinci ve ikinci resim), merkezi kompartman nosyonu oldukça belirgindir ve merkezi bir sınır çizgilerinin simetrisi ile güçlendirilir. Üçüncü, dördüncü ve beşinci resimlerde, sınır çizgisinin kendisi, bireysel olarak gösterilen ve her biri sınır çizgili ve simetrik olup aynı zamanda da merkezi noktadan bakıldığında diğer kompartmanlarla simetrik olmayan, tek tek ifade edilen kompartmanlar haline gelirken, merkezi kompartmanın odağı giderek daha az belirgin olmaya başlar. Aslında, gelişme,

birinci ve ikinci resimlerdeki elemanların anlaşılabilir düzenlemesinin üçüncü ve dördüncü resimlerde giderek karmaşık ve beşinci resimde de son deerecede odaksız ve kaotik bir hal almasıdır.

Ancak, bir süre için yukarıda tartışılan örnek gazelimize dönersek, görülür ki; şiirin düzenleme ve ifadesi, görsel sanatın bu örneklerinde gördüklerimizle direk paralellik sağlar.⁸ Her beyit tamam ve odaklanmış ve kendi içinde tutarlıdır; bazı beyit grupları birbiriyle açık bir şekilde ilişkili ve simetrikdir; tüm bir merkez birliği duygusu vardır. Fakat, bütün olarak bakıldığında odaksız, sadece birbiriyle teğet geçen bölümlerden oluşan ayrı kompartmanların karmaşası olarak görülür. Dolayısıyla birinci ve ikinci resimler düzen olarak şiir içindeki bir beyite ya da bir grup beyite benzerken, gerikalan resimler, özellikle dört ve beş, gazellerin tümüne benzer: yâni bir şairin okuduğu şekilde görünürler.

Osmanlı sözel ve görsel sanatının bu karşılaştırmasının amacı ikisinin de kaotik ve odaksız olduğu izleniminin mantıksallığını ileri sürmek değil, aslında bu görünen düzensizliği düzenleyen, birleştiren ve sonunda da yorumlayan yapının tartışmasını başlatmaktır. Yapı konusunu açmak için, yukarıda bahs edilen modellerin içeriğine kısa bir göz atmamıza izin verin. İlk iki resim, sırasıyla kakmalı ve yaldızlı bir kitap cildi, ve onaltıncı yüzyıldan kalma bir Osmanlı halısıdır. Her birinde hem merkezi kompartman hem de onun içinde yuvalandığı merkezi bir kompartmanlar çiçek motifleriyle süslüdür.

Kuran'dan süslemeli bir sayfa olan üçüncü resimde, büyük merkezi dikdörtgenin ve alt ve üstteki dikdörtgenlerin içindeki madalyonların içinde metin vardır. Her kompartmanın, diğer bütün bölümlerinde de ayrıca çiçek dekorasyonları vardır.

Bir caminin ufak bir kapısı olan dördüncü resimde, kapının sağındaki ve solundaki büyük seramik paneller, ve üst eşiğin üstündeki taç şekilli panel, tıpkı her panelin sınırları gibi, çiçeklerle süslenmiştir.

Her bir kompartman için yapılacak en basit ve en açık yorum onun, duvarlarla çevrili ve belki de diğer bahçelerde yuvalanan ya da bahçeler topluluğunun bir bahçesini oluşturan, bir bahçeyi temsil ettiğidir. Bu bahçeler modele odaklanırken, şiirsel bahçe oldukça fazla yorumlansa da, önceki ile sonraki arasındaki ilişki oldukça açık görülmektedir.

Beşinci resim ortalama bir örnektir. İki Osmanlı şehzadesinin (Sultan Süleyman'ın oğulları: Bayezid ve Cihangir) sünnet törenlerini betimleyen minyatürden

alınmıştır. Bu örnekteki kompartmanlar, oldukça sıkıştırılmış ve kısaltılmış bir stilde mimarîdir. Belli başlı kompartmanların çoğu, ya bildik bir hareketi gerçekleştirmeye ya da faaliyeti seyretmeye yarayan figürler içerir. Metin içeren iki kompartman vardır (sağ üst köşedeki küçük kare, ve alt taraftaki büyük kompartmanın merkezindeki dikdörtgene kısmen bitişik, diğerine benzer bir kare). Diğer örneklerde olduğu gibi, her kompartman çiçekli dekorlarla doludur ve geometrik ve çiçekli sınırlarla ayrılır. Ancak, bu bir minyatür olduğu için, diğer daha kesin dekoratif örneklerden çok daha fazla öyküsel içeriği vardır.

Öyküsel içeriği ele alırsak, şiirin bahçe kompartmanına olan direk bağlantılar ve göndermeler açığa çıkar. Yukarı bölümün hafif sağına doğru yerleştirilmiş geniş, kubbeli dikdörtgen, hemen solundaki açık alanda şehzadeler olduğu halde, Sultan'ı taşır. Bu faaliyet izleyiciler tarafından kuşatılmıştır: kadınlar tahtın sağındaki perdeli dikdörtgenden, kubbeli dikdörtgenin solundaki kapı aralığından, ve sol üst merkezdeki kubbeli balkondan seyrederek. Resmin alt kısmı eğlenceyi temsil eder, sağ alt köşedeki kapı aralığından izlenebilen, ve merkezdeki çeşmenin etrafına yerleştirilmiş bir grup müzisyen vardır.

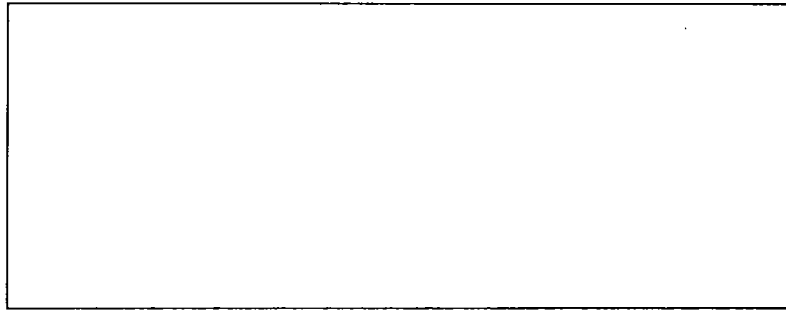
Özel bir faaliyet için bahçede, çiçekler (çiçekli dekorasyon) ve suyla (çeşme) birlikte toplanmış belirli bir grup (burada aile) nosyonu, tipik şiirsel durumla paralellikler gösterir. Minyatürde, bu sahnenin şiirsel yorumuna ek bir dekoratif dokunuşla oldukça açık bir şekilde atıfta bulunulmuştur. Resmin tepesinde en üstteki yapının çatısının arkasından izleyenler, bir dizi çifte selvidir ve her çift çiçekli ağaçlarla sarmalanmıştır. Bu şiirin aşık-sevgili ilişkisine yapılan direk bir atıftır. Sevgili için en fazla kullanılan metaforlardan birisi de selvilerdir. Şekil olarak selvi, sevgilinin vücuduna benzer ve hareket olarak da sevgilinin salına salına yürüyüşüne. Dolayısıyla, çifte selviler iki şehzadeyi temsil etmektedir. Onlar, bu seremoninin, sevgilinin şiirsel bahçenin odak noktası olduğu gibi, odak noktalarıdır. Benzer bir şekilde, aşığa atıfta bulunan çiçekli ağaç gösterir ki; resimde gösterilen ilişkinin duygusal içeriği şefkatdir ve şefkatin şiirsel muamelesinden doğan bütün mistik-dinî yansımaları içerir.

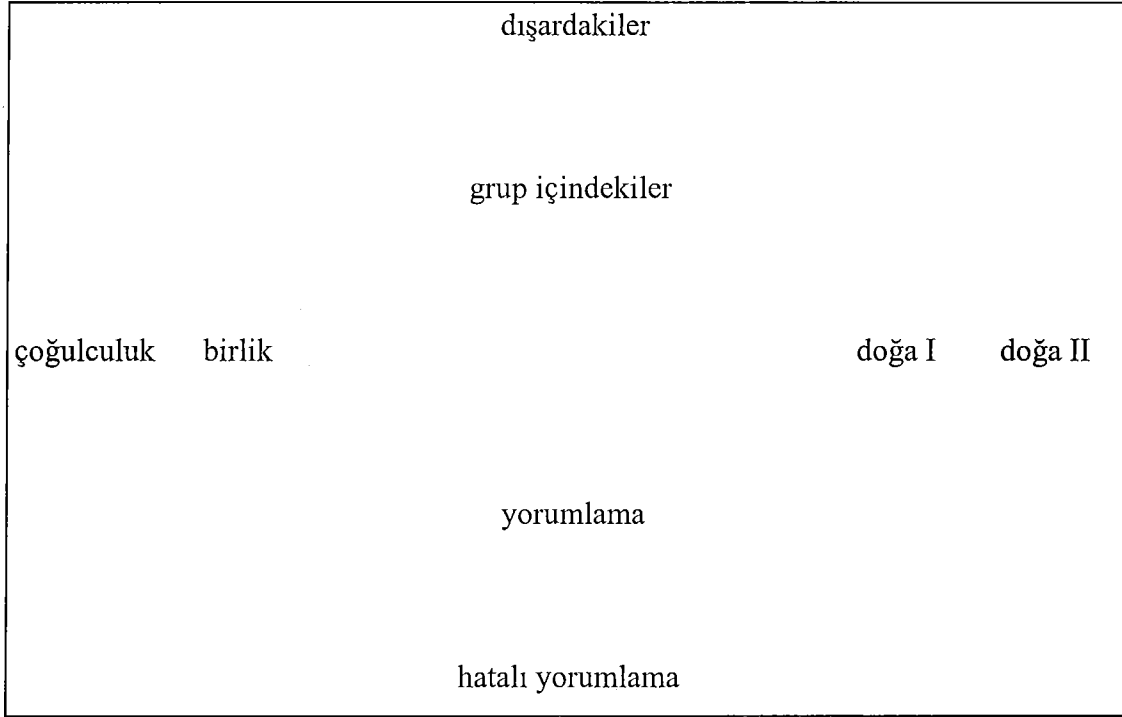
Bu kısa ve veciz analizin birincil amacı, şiir, resim, ve halı, elyazmaları, ve mimari eserlerin dekorasyonu gibi farklı sanat formlarında kullanılan form, içerik ve dahası yorumun devamlılığını göstermektir. Bir sonraki adım, bu devamlılığın, Osmanlının kendi-imajının daha geniş açısı için ya da sınırları dışındaki dünya ve

bütünleyici parçalarına kıyasla Osmanlı İmparatorluğunun temel ideolojik pozisyonu için gerekli olup olmadığını incelemek olacaktır.

Şiirsel/sanatsal modelin, olağan ilişkiler dünyasına kadar nasıl uzanabildiğini görmek için, kısa bir süre beşinci resimde gösterilen minyatüre dönelim. Tasvir ettiğimiz gibi, minyatür, geleneksel sembolleri kullanarak, hanedanlık içinde güçlü ve sevgi dolu bir ilişkinin yaşandığına dikkati çeker. Ancak, ek olarak ideal Osmanlı ailesini hatırlatan elemanların modelleşmesi de söz konusudur. Dişi ve erkek elemanlar belirli kompartmanlar tarafından birbirlerinden ayrılmışlardır, dişi elemanlar erkeğe ortak merkezli bir sınır sağlarlar. Erkek kompartmanında, baba, oğulları tarafından sınırlanmış kendi özel onurlu yerindedir. Aynı şekilde, erkek kompartmanı halk eğlenceleri ve halk katılımı için açılırken, kadınlar bu kompartmandan ya mesafe ya da kapı ve perdelerle ayrılır. Böylece, minyatürün 'imgeleme'si, şiirin içinde yer alan 'imgeleme' yorumuna doğru geriye uzanmakla kalmaz, aynı zamanda sanat soyutlamaları ile çoğunlukla ilintili sosyal ilişkilerin ötesindekilere doğru dışarı uzanır.

İdeolojik bir bakış açısı ile sanatsal ifade etmenin arasındaki ilişki en iyi *gaze'nin* içeriğinden başlayarak görülür. Daha önce de tasvir ettiğimiz gibi, şiirin odak noktası, içinde derin ve sevgi dolu bir duygu ile birbirine bağlı ve davranışlarının ortak yorumuna sahip bir grup barındıran bahçe olarak ifade edilen bir kompartmandır. Temel ilişkilerin bazı önemli noktaları aşağıdaki gibi diagrama dökülebilir:





Bu diagram; grup içindekilerin doğası ve kendi-imajını ve grup dayanışması ile karakterize edilen kompartmanını, ilahi güç ve insanların mistik birliğine odaklanmayı, grup faaliyetinin (doğru) ahlakî yorumunu, ve düzenli, rahatlatıcı, ve gruba özgü ahlakî ve kozmik yorumla uyum içinde olan doğal bir düzeneği temsil eder. Grubun içine yuvalandığı daha geniş bir alan, birincil kompartmanla direk olarak çatışır. Birincil kompartmanın üyeleri grupla aynı heyecanları paylaşmazlar, grubun faaliyetlerini ve motiflerini hatalı yorumlarlar, günlük hayatın tesadüfî ve çoğulcu faaliyetlerine odaklanırlar, ve doğanın katı ve tehlikeli görünüşlerine bağlıdırlar.

Şiir ayrıca, birincil gruba ve onu çevreleyen daha büyük ve kapsamlı gruplara gerekli siyasî düzeni kasd eder. Grubun içinde, sevgili, gücü elinde tutandır; duygusal içerik ve grup faaliyetlerinin yorumu sevgiliyle ilintili olarak tanımlanır ve düzene koyulur. Şiirdeki sevgili, liderleri çağrıştıran terimlerle (şah, padişah, sultan) tanımlanır, ve yayılmacı mistik yorumlar sayesinde kesin, ilahi yöneticiye bağlanır. Böylece, bir sonraki daha büyük alanlar için güç odakları olan lider serileri ortaya çıkmıştır: şahsî alan (grup içindekilerin alanı) için sevgili, yerel alan için Osmanlı sultanı, evrensel alan için ilahi güç. Dolayısıyla, birincil grup-içindekiler/dışardakiler merkez birliğinin diagramına göre, geçici lider, grup dışındakilerin, çoğulculğun, hatalı yorumlamanın ve düşman doğanın yer aldığı alanı düzene koymakla sorumludur. Osmanlı resmi, bu

alanların herbirinde, kendi işini gören liderlerin grafik örnekleri ile doludur. Av sahneleri, lideri vahşi doğa düzeneğinde tehlikeli hayvanları mağlup ederken; savaş sahneleri sorun yaratan grup dışındakileri, özellikle de ilahi düzeni hatalı yorumlayanları feth ederken; ve festival sahneleri çeşitli meslek gruplarının temsillerini sessiz bir şekilde seyrederken resm eder.⁹ Bu nakışların herbiri, şiirdeki sevgili-lider ilişkisi içeriğinde, lideri, İmparatorluğu oluşturan çeşitli grupları kapsayan grup-içindekilerin doldurduğu bahçedeki sevgili olarak gösterir.

Aslında, Osmanlı İmparatorluğu, başlangıcından beri, azınlık grupların imparatorluğu olmuştur. İmparatorluğun tebaası, Zenciler, Araplar, Slavlar, Rumlar, Arnavutlar, Kürtler, Armeniler, İranlılar, ve Türk aşiretleri gibi etnik ve ırk gruplarını ve Yahudiler, Zorastriyanlar, çeşitli öğreti ve tarikate bağlı Hristiyanları, ve Müslüman tolpum içinde yeralan çok sayıda azınlığı: çeşitli tarikatlerin dervişleri, farklı öğretilere bağlı Şiiler, ve diğerlerini, içerir. Eğer bu resme, bir de sınıflara göre bölünme, ve mesleklere göre çok farklı ve müessese haline getirilmiş bölünmeler eklenirse, görülür ki; herkes o ya da bu şekilde bir Osmanlı azınlık grubuna aittir.

Yakın Doğu ve Avrupa'da Osmanlılar tarafından kontrol edilen topraklardaki etnik, kültürel ve dinî çeşitliliği göz önüne alırsak, azınlıkların fazlalığı şaşırtıcı olmaz. Bu duruma, Osmanlılar tarafından gösterilen başarılı adaptasyon dikkate değerdir. Osmanlı tarihinde özellikle devletin kendini tehlikede hissettiği zamanlarda azınlıklara ve faaliyetlerine uygulanan baskı örnekleri olsa da, genelde ve onbeşinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadarki dönemde, İmparatorluk içindeki çeşitli gruplar Sünni Müslüman bir Türk devletinin şemsiyesi altında göreceli olarak barış ve uyum içinde birlikte yaşamayı başarmışlardır. Bu süre içinde, devlet ne çatışan motivasyonlar ve hayat şekilleri yüzünden yıkılmış, ne de görünürde bir homojenlik yaratmak için aşırı güç harcamıştır. Aksine, Osmanlı hükümdarlarının kontrolü altında, grupların çoğuna, kendi bireysel hayat şekillerini sağlayıp, ifade etmek için oldukça geniş olanaklar/leeway? sağlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu, bizim Kuzey Amerika fantazimizin modelindeki erime potası değildir. Her azınlık elemanı, onun içinde geleneksel İslamî kültürün et suyuna batırılır, buna rağmen, herbiri bu tencerede kendi karakter ve tadını taşır.¹⁰

İmparatorluğun seçkin, yüksek-kültür şiir ve sanatı içindeki aşıklar ve sevgililer grubu ve yüksek-kültür ile ya çok az ya da hiç bir ilişkisi olmayan gerçek sosyal gruplar

arasında anlamlı paraleller çizilebilirliği fikri, oldukça inanılmaz görülebilir. Ancak, eğer kompartmanlaştırma ve merkez birliği nosyonları, önerebileceğimiz gibi, Osmanlı kültürünün ideolojik temellerinin parçaları ise, kültürün her kısmında, seçkinden genele, soyutdan somuta, düzen olarak benzer şekillerle gösterilmeliler. Kendi delilimizin faaliyet alanını genişletmek ve çoktan sunulmuş olan delil üzerine yeni bir bakış açısı getirmek için, yüksek-kültür sanatının ciddi ve kibirli görüşünden uzaklaşıp, kısaca popüler mizahın bir örneğini, ve detaylı olarak da gerçek bir Osmanlı grubunun örneğini incelemeliyiz.

Mizahın ve popüler eğlence anlayışının bir örneği olan, gölge oyunu tiyatrosu büyük olasılıkla onyedinci yüzyılda, Osmanlıların M.S. 1517’de feth ettiği, Mısır’dan Türkiye’ye getirilmiştir. Gölge oyununun, Türkiye’deki gelişiminin ilk safhaları hakkında pek fazla bilgimiz yoktur. Çünkü, bu oyun yazılı bir metnin olmadığı popüler bir tarzdır. Ancak, oyunun varlığından, ve onaltıncı yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar halk festivallerinde ve kahvehanelerde en çok başvurulan eğlence şekli olduğundan bahs eden kaynaklar vardır.¹¹

Kendi analizimizi geliştirdiğimiz, metinsel materyaller oldukça sonraları, geç ondokuzuncu ve erken yirminci yüzyıllarda ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, geleneksel Osmanlı kültürünün değişiklik ve dağılma tarafından kuşatıldığı bir dönemi temsil ederler. Sonuç olarak, Osmanlı görüşü, geçmişe oranla daha eleştirel ve sıkılgandı. Bu durum sayesinde, Osmanlı sosyal organizasyonunun arkasındaki bazı kurallar daha önceki eserlere oranla daha açık bir şekilde göze çarpar.

En önemli karakteri (Bir Türk serserisi, nüktecisi, ve bazen de külhanbeyi) Karagöz’ün adıyla anılan Türk gölge oyunu, arkasına mum yerleştirilen perde ile örtülü yükseltilmiş platform çıkıntısı olan bir sahnede oynanır. Kukla ustası, birkaç, düz, deri kuklayı, mumların arkasından, kuklaların vücündaki delilere geçirilmiş çubuklar yardımıyla idare eder. Ayrıca her bölüm için kendi sesini kullanır.

Karagöz tiyatrosu konusuna ve onun tarihine çok fazla değinmeyeceğiz, ancak dramanın bu çalışmanın konusuyla ilişkisi olan noktaları aydınlatacağız. Yukarıda incelediğimiz sanat eserleri, birincil, grup-içi kompartmanın bakış açısına dayanırken, Karagöz dışardakilerin bakış açısını temsil eder. Oyunun dekoru çok çeşitli grup kimlikleri taşıyan şaşırtıcı derecede muhtelif insanların oturduğu bir mahalledir. Bu mahallede, zengin, eğitimli, fakir, haysiyetsiz, sakat insanlar, Ermeniler, Yahudiler,

köylüler, Lazlar, Arnavutlar, Rumlar, Avrupalılar, İranlılar, ve Araplar oturur. Osmanlı şehir hayatı bakımından, mahalle, birincil grubu yakından çevreleyen ortak merkezli kompartmandır. Bu kompartmanın içinde, her farklı ve dahili-görünüşlü grup diğer grupların üyeleri ile omuz omuz yaşar, her biri dışsal bir halk yüzü geliştirmiştir, ve her biri bir halk lehçesi ile iletişim kurmaya zorlayan durumların içine sürüklenmişlerdir. Bir çok yönden, Karagöz, genellikle ve alışkanlıkla grup-içindekilerin odağıyla yaşayan gruplar arasındaki halk etkileşiminin gereksinimlerinden ortaya çıkan sorunlara hicivli bir bakış açısı olarak görülebilir.

Kendi dışındakilerin bakış açısıyla, Karagöz oyunları, tam da grup-içindekilerin kimliklerinin temelini oluşturan özel dil, davranış ve yorumları alaya alır görülebilir. Bu ne yüksek-kültür, ne de düşük kaçıştır.

Tipik bir oyun, eğitilmiş (ya da yarı-eğitilmiş) seçkinleri temsil eden, klasik usûllerden birinde şarkı söyleyen ve oyunun önemli karakterlerinden biri olan Hacivat'la başlar. Şarkı genellikle, bir aşk liriğidir ve belirgin mistik-dinî ifadeler taşır. Şarkıyı, grup içindekilerin klasik geleneğe olan tüm odağını davet eden bir *gazel*'in ezberden okunması takip eder. Bu *perde gazeli*'nin en tipik örneği aşağıdaki gibidir:¹²

[Bu beyitte, şair, şiirdeki grup-içi insanları her zamanki kiyafetleri içinde mistikler olarak, ve "people of discernment" ve "those of wisdom" terimleri ile tanıtır. Burada wisdom? ve discernment?, hakikatin saptırılmış ve gülünç yüzünün arkasındaki gerçeği görme becerisini gösterir. Platonik mağra gibi, dünya, bizim de gördüğümüz şekliyle bu dünya sadece kozmik gölge sahnesinin perdesine yansıyan bir gölgedir. Sadece grup-içindeki mistikler olayları olduğu gibi görebilirler.]

[Burada, şair mumdan (bu ayrıca gölgeyi yapan muma da bir atıftır), "keyif," ve sevgiliye heyecanla bağlanmaktan bahs ederek dikkatimizi, eğlenceye, grup-içindekilerin dinî törenine, çeker. Mistik şahıs, sevgili ve duygusal bir bakışla gören, ve gölge oyunu gibi varlıkların gülünç dış imajlarını hor gören "person of the heart" ile temsil edilir.]

[Bu, belirsiz bir yapıda geleneksel motiflere sayısız göndermeler yapan oldukça tipik bir gazel satırıdır. Bir bakıma, bizim grup-içi eğlencesi resmimizi tamamlar. Bahçe-kompartmanı yerleşimi, "gül dudaklı?" ile ima edilir, aynı kişi, hem sevgiliyi hem

de şarap dağıtıcısını temsil eder, bu arada aşık; bülbül, bahçenin bir sakini, ve güle aşık olarak temsil edilir. Ancak, geleneksel imajların konsantrasyonu, perdeyi grup-içi yorumuna bağlamak için de kullanılır. Gül dudaklı? da mum ateşinin perde arkasındaki imajı olabilir. Bu kızıl imaj aynı zamanda, "bülbulün gözü" ile de karşılaştırılır. Bu, bezin? üstüne basılan çok bilinen bir modelin ismidir, ve sahnenin kendisine bir göndermedir. Ayrıca, Kırmızı şarap doldurulan, ve kıvrılmış camdan yapılan bir çeşit kadehin ismidir, ve şarap dağıtıcısı temasını hatırlatır.]

[Son iki satır, hükümdara desteği ilan etmek ve İlâhi güçten onun hükümdarlığı için hayır dua istemek amacıyla yazılmıştır. Bir bakıma, bu satırlar grup-içi kompartmanın sevgilisinden, dışarının, oyunun faaliyetinin yer aldığı halk kompartmanının sevgilisi olan, sultana bir geçiş yaratır. Şiir bütünüyle, koruyucu yorumda bir alıştırma olarak görülebilir. Oyuncu in-the-know? grubunu çağrıştırarak, eğitiminin ve güçlünün, oyunun ahlakî olarak kabul edilebilir, mistik yorumunu aklında tutmasını garantiler.]

Ancak, geleneksel imgelemeye, yüksek ruhanî ilişkilere, dile, edebiyata, ve seçkinlerin uğraşlarına göndermeler, sadece, sahneyi tüm sosyal binayı alaya alan, oyuna hazırlar. Bu dramalar tarafından temsil edilen mizahın şekli hakkında bazı fikirleri ifade etmek için, aşağıdaki çevirilerde, Türkçe cinaslar, yanlış telaffuzlar ve aşağılamalar Amerikan-İngilizcesindeki anakronik karşılıkları ile yer değiştirilmiş ve böylece büyük serbestiyet kazanılmıştır.

Hacivat yüksek-edebiyattan alıntı yaptıktan hemen sonra, sık sık bir arkadaş ve grup-içi toplantısı arzusunu geleneksel edebi terimlerle dile getirir.

Bu bendinize, bu hakîr duacınıza eli yüzü yunmuş, elfâzi düzgün, sözü sohbeti tatlı bir fasîh-ül lisan yâr-ı vefâ-şîâr olsa, geliverse şu meydân-ı pür-sefâyâ, Arabî bilse, Fârisî bilse, bir az fenn-i şiir u musikîye âşinâ olsa o söylese bendeniz dinlese, bendeniz söylesem o dinlese, oturan zevkperverân-ı kirâm da sefâyâb olsa!¹³

Bu noktada, asıl karakter, Karagöz ortaya çıkar ve bu iddialı/yüksekten atıp tutan komşusunun konuşmasına cevap verir.

Yürü gidi anacığınızı sallayıp sıyırdığım! Etrafı tekerlek, ortası sivri, idare fitilli kiyafetli kerata! Lâhana kafalı, pancar suratlı, pırasa bıyıklı, sivri sakallı, şeytandan akıllı herif seni! Benden ne istersin acaba? Gelirsin kapımın önüne, her akşam gürültü patırdı! Hiç demezsin ki: Karagöz beyefendi gazete müstakla buyuruyor, orman mı nazar-ı tetkikden geçiriyor, sütlü kahvesini mi içiyor, yoksa kahvaltını ekil veya tenavül buyuruyor? Demez ya! Bıktım usandım bu heriften, dostlar!¹⁴

Hacivatın isteğine, cevap verilir fakat ironik bir mizah ile. Nezaketi ile alay eden, kültür dolu sözlerini katil eden ve huysuzca her söylediğini yanlış yorumlayan bir arkadaş bulur. Hacivat özür diler:

Hacivat: (Perdeye gelir) Karagöz kusurumu affet!

Karagöz: Affetsem yine yaparsın.

H. Hiddetini teskin et!

K. Keskin ettiğim için bağırıyorum ya!

H. Artık geçsin hiddetin!

K. Geçti Hacivad!

H. Sormak ayıp olmasın amma, sen nereden çıktın?

K. Ayıptır, Hacivad!

H. Neden?

K. Neden diye soruyorsun! Şimdi sana ananın karnında ne var ne yok onu mu söylüyeyim?

H. Ah canım, ben sana ananın karnından çıktığını sormuyorum! Şimdi nereden çıktın diyorum.¹⁵

Oyun bu şekilde devam eder. Her dialog aşağı yukarı aynı modeli takip eder. Karagöz, daimi grup dışı, bir ya da bir diğer grubun temsilcisiyle, tam da grup-içi kimliğin dış yüzü olan özelliklere: lisan, meşgale, adetler, vb., saldırarak, eğlenir. Mesela, yerli bir Arab'a rastlar:

K. (Perdeye gelir) Vay, Hacı Kandil! Sefa geldin!

Arap: Ulaq, sen qimsin?

K. Sen beni bilmedin mi?

A. Hayr, bilmadi.

K. Ben sizin hemseriniz olan Hacı Şamandırının
sütbiraderi!

A. Aywa.

K. Aywa'dan da ver on paralık!

A. Sen bizim Takhtagal'ada gelirdi?

K. Aywa.

A. Siz de aulad'Arabdan mısınız?

K. Evet, ben de evdeki çoraptanım.

A. Siz de gahwa benim gibi şok işer?

K. Evveli işerdim amma, sonra anam götümü yaktı, şimdi
işemem.¹⁶

Burada, mizahın hedefi Arab'ın aksanı, dinseliliği (bütün Araplar hacıdır), kabile halkından olması, ve törensel içecek olaran kahveye aşkıdır. Aşağıdaki diyalogda, Karagöz, bir Rum'la karşılaştığında, her zamanki gibi bir başkasıymış gibi davranarak, o grubun lisanının kullanımıyla alay eder.

Frenk: Kalispera kiriye!

K. Akşam sabah götümü ye!

F. Akşamım hayr olsun!

K. Kel kafana martılar konsun!

F. Ben buraya geldim deldim amma ne itsun?

K. Onu ben ne bileyim ne için geldiğini?

F. Ena gramatikoze etelo.

K. "Var mı etyemeği lezzetli?" diyor. Ulan etin yüzünü gören var mı?

Hacivat: (İçerden) Karagöz, "bir yazıcı isterim" diyor.

K. Ben yazıcı sinyor.

F: Puni harti?

K. "Koskoca martı" diyor.

H. "Hani kâğıdın?" diyor.

K. İşte, sinyor Sıkıntı!

F. Bravo, bravo! Puni kondili?

K. Ben kırmadım, sinyor kandili.

H. Kalem soruyor.

K. İşte kalem.

F. Puni melani?

K. "Gördün mü yılanı?" Görmedim yılanı.

H. "Hani murekkebin?" diyor.

K. İşte, sinyor!

F. Bravo! Grapsi!

K. Eyi hamsi, amma, yok.

H. "Yaz!" diyor, başla yazmağa!

F. Yaz, yaz!

K. Kış, kış!¹⁷

Tabii ki, gölge tiyatrosu bu kısa örneklerin gösterdiğinden çok daha zengin bir konudur. Bu makaledeki tek amacımız, Osmanlıların gruplara ve grup kimliğine karşı tutumlarını irdeleyen, Karagöz dramalarına has sınırlı sayıda özelliği seçmektir. İlk olarak, dramalar klasik, yüksek-kültürün edebî geleneği ve yansıttığı grubun modeline hatasız göndermelerle başlar. Bu göndermeler, Hacivat karakteriyle canlı tutulur. İkincisi, dramaların temel biçimsel teması, geleneksel grup-içinin karakterlerine karşı çift taraflı zıtlıktır. Grup-içinin sevecen ilişkiler, özel bir mevki, özel bir lisan, özel ayinleştirilmiş davranış, ve mistik birliğine dayanan bir yorumla işaretlendiği yerlerde, Karagöz tiyatrosu, (sevgi ve arkadaşlık yerine) kızgınlık ve aldatmaya, kamu alanına,

kaba, umumi, ve çoğunlukla scatological/mizahî? bir dile, ahlaki olarak ayıplanan ve önceden tahmin edilemeyen davranışa, kamu alanında hayatın çoğulculuğuna odaklanır. Dolayısıyla, Karagöz, olumsuzlukla grup içinin-kurallarını tanımlayabildiği dereceye kadar, yüksek-kültür geleneğini de direkt olarak yansıtır görülebilir. Yüksek geleneğin ideolojik gücünün ben-merkezli ve özel kompartmanların pozitif sosyal ve psikolojik değerlerini vurgular görüldüğü yerlerde, eğlenceli dramalar (Karagöz, Orta Oyunu) grubun dışındaki kamu hayatının ortak merkezli alanının içindeki hayatın negatif ve tehlikeli noktalarını vurgular. Eğer, dışı vurumcu kültürel araçlarda geçerli olan davranışlar aslında genişçe bütün topluma yansıtılsaydı, şahıslara, kendilerini birincil kompartmandan daha büyük olan sosyal sınıflar ve grupların ekonomik ve sosyal çıkarları ile tanımlamak için ufak bir dürtü kalırdı, ve sonuçsal küçük gruplar merkezî devlet ile karşılaştırıldığında göreceli olarak daha etkisiz olurdu.

Tartışmasız öyle görülüyor ki; Osmanlı devletinin bünyesi, herbiri kendi üyelerinin birincil bağlılıklarını kumanda eden, çok sayıda özel kompartmanın ya da grup-içinin varlığını tasdik eder. Millet sistemi, bu kuralın açıkça resmî bir kabulüdür, fakat, yeniçeri ocakları, derviş tekkeleri, sanat loncaları, ve benzerler de aynı yaygın tutumu yansıtır görünürler.¹⁸ Ancak, bu çeşit gruplanmaların varlığı Osmanlı hayatının kaçınılmaz gerçekleri olsa bile, sosyal gerçeklik ve artistik model arasındaki bağlantı daha az belirgindir. Dahası, öne sürebileceğimiz gibi, eğer böyle bir bağlantı gerçekten var ise, bu bize Osmanlı içeriğinde sosyal, politik, ve kültürel olguların daha geniş bir alanını yorumlamak için güçlü bir aracı kesinlikle sağlar.

Artistik modelin, grubun oluşumu ve etkileşimi üzerinde anlamlı etkileri olan, ideolojik bir tutumu temsil ettiğini göstermek için, özel bir grubun, yüksek-kültür seçkinlerinden sosyal ve ekonomik hayat açısından ve kültür bakımından oldukça farklı bir grubun, Alevilerin durumunu detaylı olarak inceleyelim. Alevilere odaklanmamızın sebebi, yüksek-kültür sanatının ana temalarının: mistizm, gizlilik, dışardakilerin düşmanlığı, dinsel latitudinarianizm, ve benzerlerine dayanarak yapılan grup-içi, sembolik davranış yorumunun, Osmanlı devletinin çıkarlarına zararlı olduğu gözlenen bir grubun tutum ve davranışlarında yansıtıldığını göstermektir.

Aleviler heterodoks, Şii ile ilintili ve öncelikle Orta ve Doğu Anadolu ve bunun yanında Tekirdağ ve Ege bölgesinde yaşayan topluluklardır.¹⁹ Kutsal soylardan gelen kutsal insanlar tarafından yönetilirler, ve dervişlerin Bektaşî tarikatıyla laik taraftarlar

olarak/lay adherent? bağlantılıdır. Aleviler kendi soylarını, Orta Asya Türkmen, göçebe aşiretlerine kadar götürürler. Bu aşiretler, Sufizm şeklindeki İslamiyetle ilk önce Horasan'da (onbirden onüçüncü yüzyıla kadar), ve daha sonra, Kalenderiler, Haydariler, Abdal ve en sonunda Bektaşî dervişlerinin etkilerine teslim oldukları, Anadolu'da tanışmışlardır.²⁰ Bu radikal, kutsal insanlar, Türkmenleri kendi şaman aşiret adetlerini, mistik İslamiyetin tarikatlarında uygulanan dindarlığın dış formlarına adapte ederken desteklediler.²¹ Yeni bir kültürel ortama geçiş, liderlik rollerinin değişimiyle daha da garantiye alındı. Miras yoluyla aşiret lideri olanlar, yine miras yoluyla kutsal insanlar (baba ya da dede) oldular, ve eski mistik seçkinlerinin, yâni aşiret şamanlarının yerini alarak toplulukların sosyal ve ruhanî hayatlarını denetlediler. Buna rağmen, ayinler sırasındaki saz müziği, ve ayin dansının kuşal? hareketleri (sema) hala şaman mirasının kendinden geçme tekniklerini hatırlatır.²² Başörtüsüz kadınlar göçebe geçmişi hatırlatır, ve yaygın derviş- ve laik-taraftar topluluğunun patron azizi Hacı Bektaş'a ruhanî sadakat, atalarına tapınmaya olan güçlü psikolojik bağlılığı kuvvetlendirir. Ayrıca, kendi dillerinde mistik bir şekilde okunan şiir, Orta Asya'daki Türkmen aşıkların/ozanların? mısraları gibi, tarikatin değerlerini duyurmakta ve fikir ve uygulamalarını korumakta hala yararlıdır.

Selçuklulardan beri, Sufizm'de ifade edilen, mistik dünya görüşü, sadece Türkmen topluluklarına değil, Türk toplumunun tüm katmanlarına işlemiştir. Merkezî dinî geleneğin, ciddi ve soyut entellektüelleşmesinin aksine ya da onun tamamlayıcısı olarak Sufizm, (çoğunun değilse bile) birçok kişinin şahsileştirilmiş ruhanî klavuzluk ihtiyaçlarını, ve çıkış noktalarının duygusal ifade ihtiyaçlarını ayinde yüzeyselleşme, ve "azizlerin" aracılığı yoluyla karşılamıştır. Ancak, Sufizmin Türk toplumsal ve kültürel hayatına olan derin etkisine rağmen, bazı Sufi toplulukların yoğun grup-içi odaklanması, çoğunlukla dışardakiler tarafından şüphe ve bazen de tam bir nefret ile karşılanır.

Alevilerin durumunda, karakterlerinin ve fikirlerinin olumsuz hatalı yorumu, sadece doktrinleri ve sosyal davranışlarını çevreleyen gizlilik ve gizeme bir cevap değil, tarihsel siyasi köklerden de ortaya çıkan bir durumdur.

Göçebe ekonomileri ve aşiret kanunları ile yaşayan Türkmenler, Osmanlı idaresinin merkezi siyaseti ile hiçbir zaman iyi geçinemediler.²³ Sünni Osmanlılar tarafından uygulanan baskılara bir tepki olarak, Türkmenler Erdebil şeyhi Safi al-Din'in heretik İslamî mezhebi tarafından öğretilen Şii dünya görüşü ve doktrinlerinin birtakım

noktalarını onbeşinci yüzyılın ikinci yarısında benimsediler. Safi al-Din'in torunlarından biri olan İsmail İran'daki Safevi hanedanının kurucusu oldu. Hata'i takma adıyla yazılar da yazan karizmatik İsmail, sık kullanılan deyimlerle dînsî şiirler yaratmıştır. Bu şiirler, müridleri tarafından Anadolu ve Rumeli'ndeki Türkmenlere taşınmış, ve Osmanlılar'a karşı ayaklanmalarına yardımcı olmuştur.²⁴ İşte bu ayaklanmalar sırasında, isyancı göçebeler İsmail ve Safevileri desteklemek amacıyla oniki dilimli kırmızı şapkalar giydikleri için, onlara kızılbaş adı verilmiştir. Kızılbaş-Türkmenlerin Safevilerle ilişkisi, özellikle I. Sultan Selim (1512-1520)'in hükümdarlığı döneminde Osmanlılar tarafından vahşi misillemelerle karşılanmıştır. Hatta, I. Selim Doğu Anadolu Kızılbaşlarına karşı yürüttüğü merhametsiz tasfiye hareketi yüzünden "Yavuz" adıyla anılır olmuştur.²⁵ Alevi grubunun geniş geleneksel, tarihsel geçmişini anlattıktan sonra, şimdi empirik gözlemlerden doğan birkaç belli başlı inanç ve uygulama örneğine dönelim. Alevilerin bu inanç ve uygulamaları, yüksek-kültüre gönderme yapılarak gruplara sunulan ideolojik model ile bağlarını sergiler.

Yüksek-kültür modeli, grubu tanımlayan bir özellikler seti yaratır görünebilir. Berraklık sağlamak için, belli başlı özellikleri dört bölüme ayıracak, ve her bölümün Alevilerin hayatı içindeki rolünü göstereceğiz.

1. *Grup, daha geniş topluluktan fiziksel ayrılık, özel ilişkiler ve davranış kuralları, gizlilik, özel işaret ve sembollerin kullanımı yollarıyla tecrit olması ile tanımlanır.* Yüksek-edebiyatda, bu tecrit oluş özel, kapalı bahçe kompartmanı ile sembolize edilir. Bu kompartmanda, bahçenin öğeleri gerçeğin gizli ve mistik yorumunun işaretleri olarak yorumlanırlar.²⁶

Alevilerin durumunda, yabancı ülkelerde ve Türkiye'de son yıllardaki köyden kente göçlerden önce, doğu Anadolu'daki Alevi topluluklar (ve güney ve güney-doğu Türkiye'deki yakından alakalı Tahtacılar) dış incelemelere kapalı sıkıca örtülü? köyler oluşturabilmişlerdir.²⁷ Grup sınırları, mezhebe girmeyi, miras yoluyla geçen kutsallık çizgisini izleyen kan bağıyla sınırlayarak oluşturulmuştur. Üyelik babadan oğula geçer, ve kimlik ana dili gibi doğal olarak öğretilir. Akrabalarla evliliğe göz yumulur; boşanma ve topluluğun dışındakilerle evlilik kabul edilmez.

Alevilerin özel kural ve ahlak sistemleri *dede*'yi de içine alan dini hiyerarşi tarafından desteklenir. Dede, tüm dini törenleri, doğumları, ve evlilikleri yöneten, ve aile içi ve diğer tartışmaları çözmek için adli gücü olan ruhanî liderdir. Asistanları kendisine

ritüel toplantılarda yardım eder. *Mürşid*, Dede'nin zaman zaman ziyaret ettiği daha büyük ve merkezi aynı olan yüz ya da daha fazla köyün gruplaşması ile oluşmuş ocağın dinî lideridir.

Aynı şekilde, grup dayanışmasını devam ettirmekte, topluluğa adayları kabul töreni (*ikrar verme*), aynı yaştaki erkek çiftler arasında imgesel kandaşlığın törenle kurulması (*musahiplik*), ve en son olarak da inançlar ve idare için konulan kuralların *cem* adıyla anılan yıllık törenlerde yenilenmesi oldukça faydalıdır.²⁸ Bütün bu mekanizmalar, grubun içsel yapısını ahlaki kodların ihlalinin engelleyen kontrol ve denge sistemi yaratarak, kuvvetlendirir.

Kırsal bölgelerde, Alevi topluluklar cami ve ezan sesinin olmayışı, ve başı açık kadınların özgürce erkeklerin arasına karışmasıyla diğerlerinden ayrılırlar. Erkekler kalın, gür ve sarkık bıyıklarıyla farkedilirler. Bu bıyık şekli bir yanda gizliliğin sembolü şeklinde yorumlanırken, diğer yandan da imam Ali'nin isminin Arapça kaligrafi harflerindeki fizyonomik temsilcisi olarak da yorumlanır.²⁹ Tek eşlilik her zaman çok eşliliğe tercih edilir. Genelde, Ramazan boyunca değil, Hüseyin'in Kerbela'da şehit edilmesini hatırlamak amacıyla Muharrem ayında, 12 imamı da sembolize ederek 12 gün (İran'da tutlan 10 gün orucun aksine) oruç tutlur. Hac Mekke yerine Kerbela'ya yapılır, ve azizlerin türbeleri mesela Hacı Bektaş'ın türbesi Kırşehir şehrinde aynı isimli kasabada yer almaktadır.

Aleviler arasındaki grup-içi iletişim, *imanım*, *dostum*, *sultanım*, *erenler* gibi hitap terimlerini içerir. Erenler dışındaki terimlerin hepsi, sevgiliyi anlatmak için yüksek ve alçak şiirsel geleneklerde sıklıkla kullanılır. Erenler ise grup-içi üyelerini anlatmak için şiirde kullanılan bir terimdir. İletişim hareketleri sağ elin sol göğüs üzerine dayanarak, ruhanî kanbağı, saygı ve ortak inanışların kabul edildiğini imgeleyen mistik selamı kapsar. Ayrıca, sosyal toplantılarda tarikat üyeleri birbirleriyle kadeh tokuştururlar, böylece, yine akrabalık ruhu temasının bir sembolü olarak, bardaklar birbirine değdiğinde başparmakların etli kısımları kısa bir an için birbirine sürtünür. Özel iletişimin bütün bu alanları grup dayanışmasını, yakın duygusal bağlılığı, ve yorumu özellikle de bu tarz ilişkilerin mistik yorumunu irdeler.

2. *Yüksek-kültürel modelde, grubun yerleştiği geniş toplumsal merkez birliği; tehlikeli, düşmanca ve grup davranışını hatalı yorumlamaya eğimli görülür. Şiirde, daha önce de gördüğümüz gibi grup-içi, mistik toplanma rolünü adapte eder, ve dışardaki*

değişik gruplar tarafından: ortodoks dinî bağnazlar, düşmanlar, ve diğerleri tarafından, sarhoş, ahlaksız, dinsiz terimleriyle saldırıya uğrar.

Aleviler için, dışardakilerin düşmanlığı; gerçekte sağlam bir temelle kendi mitoslarının bir noktasıdır. Devlete karşı yapılan ayaklanmalar yüzünden doğan siyasi şüphenin yanında, kabul edilmiş ahlaki ve sosyal pratiklerden sapmış oldukları için dışarıdakiler tarafından da Aleviler hakkında bir mitoloji ortaya yaratılmıştır. Aleviler hakkındaki mitler, etkisi hala bugün bile devam eden karalıyıcı etiketler ve nitelemeler içine hapsolmuştur. Mesela, Aleviler düşük ahlaklı, ayyaş, günlük namazlarını kılmakta, oruç tutmakta gevşek davranan ve Mekke'ye hac için gitmeyen Allaha saygısızlar olarak adlandırılırlar. Genel aşağılamaların bir kaçı şöyledir; Aleviler kadınları aldatırlar, çünkü kadınları ahlaksız ayinlere katılmaya ikna ederler, ve bu ayinler sırasında dans eder, şarkı söyler, içki içerler ve cinsel arzularına yenik düşerler; ayrıca cinsel ilişkiden sonra gerekli abdessti almadıkları için duayı kirleten, pis insanlar olarak ve devletin güvenliğini tehlikeye düşürmek için gürûhları kışkırtan ve kafa tutan insanlar olarak da tasvir edilirler. Aleviler hakkındaki çoğu suçlama ahlaki dürüstlükleri ve *mum söndüren* deyiminde saklanan olumsuz anlamlar karmaşası hakkındadır. Bu deyimın anlamı onaltıncı yüzyılda yazılmış bir eserde özetlenir: "Bir kızılbaşın evinde sazlı cem toplantısı vardı. Mumları söndürdüler, ve sonra herkes diğerinin eşiyle uyumaya/yatmaya/aşk yapmaya? başladı."³⁰

3. *Yüksek-kültürün grup-içi kendini ruhanî olarak doğru olanı (Sufi ya da mistik) yorumu sahiplenmiş, ve dışarının düşmanlığından daha toleranslı olarak görür.*

Yüksek-kültür şiiri, grup-içi davranışı, İlahi emirlerin gerçek anlamları hakkındaki uygun yorum ve bilginin önceliğinde ısrar ederek, savunur. Bu geçmişte Alevi aşıkları tarafından yaşatılan ve bugün de devam eden popüler derviş geleneği ile paralellik gösterir. Mesela, onüçüncü yüzyılda yaşamış ve tekke şiir okulunun kurucusu ve başarılı temsilcisi, bir şair ve mistik olan Yunus Emre şöyle der:

Bana namaz kılmaz diyen, ben kıluram namazımı
Kılur isem kılmaz isem ol Hak bilür niyazımı

Hak'dan artık kimse bilmez, kâafir müslüman kimdürür
Ben kıluram namazımı Hak geçirdiyse nazımı³¹

Dolayısıyla, namaz dışardakilerin, ilahiyatçılar, ve benzerlerinin sorunu değil, inanan kişiyle Allah arasındadır. Ondördüncü yüzyılda yaşamış bir Bektaşî dervişi, Kaygusuz Abdal, heteredoks grupların kendilerine has özelliklerini şöyle savunur:

Ben çalarım tanbura
Giyinirim tennure
Hak چراغın uyara
Bu sakalı kırkarım

Var mı bunda bir hatam
Gayrı gönülden atam
Çok mu gelir bir tutam
Bu sakalı kırkarım³²

Alevi törenlerinin önemli bir bölümü olan müzik, geleneksel ulema tarafından özellikle dini aktiviteler bağlamında küfürlü olarak algılanır. Onsekizinci yüzyıl şairi Dertli'nin hikayesi bu duruma bir örnektir. Dertli, Beypazarı kadısı tarafından müzikle uğraştığı için azarlanır, ve kadı "Sazını kırıp at! Onu çalman yasaklandı, çünkü içinde şeytan var!" der. Şair de şöyle cevap verir:

Telli sazdır bunu adı
Ne ayet dinler ne kadı
Bunu çalan anlar kendi
Şeytan bunun neresinde

Venedik'ten gelir teli
Ardıç ağacından kolu
Be Allah'ın sersem kulu
Şeytan bunun neresinde

Abdest alsan aldın demez
Namaz kılsan kıldın demez
Kadı gibi haram yemez

Şeytan bunun neresinde

Dut ağaçından teknesi

Kiristen bağlı perdesi

Be hey insanın teresi

Şeytan bunun neresinde³³

Toleranslı ve kapsamlı bir bakış açısı, Osmanlı sufizminin genel bir özelliğidir, ve yüksek-kültürün şiirsel modelinde, şair ve grup-içi tarafından adapte edilen derviş rollerinin görüş noktasından yansıtılır. Şiirde, ruhanî gerçeğin doğru yorumunu temsil edenlerin aksine grup-içinin düşmanları olan dışardakiler, bağnaz ve toleranssız insanlar olarak tasvir edilirler.

Sufizme olan güçlü bağlarını koruyan Aleviler, kendilerini genelde ruhsal olarak toleranslı, ve dinin diğer ifade şekillerine açık olarak görürler. Dört kutsal kitap ve ilahi sözlerin gönderildiği dört peygamber büyük saygı görür: Musa'nın Tevratı, Davud'un Kitab-ı Mukaddes'i, İsa'nın İncil'i, ve Muhammed'in Kur'an'ı. Yirminci yüzyılda yaşayıp çok sevilen ve saygı duyulan Alevi aşıklaından biri olmuş, âmâ Veysel, Alevi toleransını şöyle ifade eder:

Kur'ana bak, İncil'e bak

Dört kitabın dördü de hak

Hakir görüp ırk ayırmak

Hakikatte yüz karası

Yezid* , nedir ne kızılbaş

Değilmiyiz hep bir kardeş

Bizi yakar bizim ateş

Söndürmektir tek çaresi³⁴

* Yezid: Ali'nin oğlu Hüseyin'in şehit edilmesine sebep olan halifenin ismidir, ve, nasıl Sünniler aşşağılayıcı anlamıyla Kızılbaş'ı Aleviler için kullanıyorsa, Yezid de aynı şekilde tüm Alevi olmayan Sünni Müslümanlara hitap için kullanılır.

Yukarıdaki örneğin de gösterdiği gibi, Aleviler tarafından üstlenilen popüler gelenek dışardakileri düşman, cahil, ve bağnaz olarak betimlerken, kendi ahlak, görünüş ve davranışlarını ruhanî yasanın yüksek düzeni ile uyumlu olarak resm eder.

Aleviler, Sufizmin yolunda daha da ilerleyerek, doğru ibadetin, dışavurumcu halk ayininin aksine, kişisel ve içsel disipline ihtiyaç duyduğuna inanırlar. Dışavurumcu dindarlığın pelerinini giymek, ve günlük toplu namazlara katılmak, ve hac için Mekke'ye gitmek sadece dışsal iddialardır. Gerçek arayış, Allah'ın yakından tecrübesi içindir. Dolayısıyla, camiye gitmemek ayıplanacak bir davranış değildir, çünkü Alevilerin İlahi güçle bağlantı için kendi yolları vardır. Bir kaynağın da açıkladığı gibi:

"Bizim toplantılarımız evlerimizde olur. Biz burada ibadeti, Allah'a dualarımızı ve Kuran'dan alıntıları, kanbağı ve iletişime odaklanan kendi duygusal, ruhanî ve hümanist yaklaşımımızla, ve bizim anladığımız dilde mesajımızı veren kelimeleri kullanarak birleştiririz."³⁵

Dışardakiler arasındaki yaygın düşüncenin aksine, ahlaksız cinsel davranışlar, ve sarhoşluğun Alevi ayin törenlerinde (ya da Alevi hayatının herhangi bir bölümünde) yeri yoktur. Erkekleriyle dans eden ve özgürce karışan, başı açık kadınların katılımı şüphesiz ki grup dışındaki tutucu Sünnilerin hatırında ahlaksızlık görüntülerini yaratmıştır. Gerçek ise daha az heyecan vericidir. Başları açık olmasına karşın, Alevi kadınları gelenek olarak başörtüsü takarlar, fakat bu türbandan daha çok tipik bir köylü giysisidir. Aleviler kadınlara eşit muamele edilmesi gerektiğini düşünürler, ve cinsiyetlerin karışımının birbirini tanımamaktan doğan tansiyon ve şehvetsel arzuları azaltacağına inanırlar. Ayinlere gelince, özel toplantılarda düzenlenirler ve kadınlar her zaman ya erkeklerin karşısına ya da arkasında toplu bir şekilde otururlar. Takım küçük karma gruplar halinde dans etmek için ayağa kalkıp, her dansçı kendi yerini, geleneksel kareografiye göre ve müstakil, derin konsantrasyon ile ve bedensel herhangi bir temas olmaksızın aldığı anda, saygınlık ve kendini dizginleme atmosferi ortama yayılır.

Alevi sarhoşluğu mitinin arkasındaki gerçeklik içinde aynı şey geçerlidir. Aleviler, içkinin dini toplantılarda sık sık hazır bulunduğunu itiraf ederler. Ancak üzüntüyle açıklarlar ki; eğer bir kişi bu içkiden içerse, bu sadece, Muhammed ve onun cennete çıkışından önce "Kırklar Sofrası"nda bir üzümü kırk azizle paylaşması anısına yapılan sembolik bir harekettir. Çağdaş bir *dede*, sosyal toplantılarda içmenin ayinlerde içmekten tamamen farklı olduğunu söylemiş, ve ilave etmiştir ki; eğer içki yasaklanmazsa,

hiçkimse içki içmeyi ne gizlice arzulayacak, ne de düzenli bir şekilde ve ibadetin doğru ruhuyla düzenlenen toplantı yapısında içki içmek isteğine teslim olacaktır.

Şimdi, yorum alanında, Alevilerin bazı başlıca dinî ve ahlakî durumlarını gözden geçirmek zorunluluğu vardır. Bunlar grubun, kendi davranışına getirdiği bilinçli ve kabul edilmiş temellerdir.

Aleviler inanırlarki; Allah birdir, ve Muhammed'e O'nun peygamberi olduğu ve Kur'an'a O'nun öğretisi olduğu için saygı duyarlar. Ancak, Muhammed'in kuzeni ve damadı Ali'ye, ve peygamberin ailesine (ehl-i beyt): Ali, Fatma, Hasan ve Hüseyin'e saygı duyarlar. Bununla birlikte, tam zıddı *teberra* (Ali'nin düşmanlarına düşman olmak) olan *tevella* (Ali'nin dostlarıyla dost olmak) kavramıyla ifade edilen oniki imam siiliğinin diğer imamları da aynı saygıyı görürler. Ali, İlahi ışığı kendisine geçirdiğine inanılan Muhammed ile aynı saygıyı görür ve aynı pozisyondadır. Bu armağan ile, Ali ve onun soyundan gelenlere, Kur'an'ın içsel ve gizli anlamını yorumlama gücü verilmiştir.

Dinî otoritenin bütün merkez birliği düzeni, şu formülasyon ile temsil edilir; *Hak Muhammed Ali ulu Hünkar*:

Alevilerin asıl ahlaki öğretileri, kendi düşünce sistemlerinin odak noktalarını temsil eden, iki kavramsal kategoriye ayrılmıştır. Birincisi, her Alevi'nin ilahi bilgiye giden patika üzerindeki dört geçidin (ve her geçitle ilintili on durak ya da istasyonun) anlamı konusunda uzmanlaşması gerekliliğidir. Bu dört geçit şunlardır: *şeriat*, İslam dininin ilahi kanunu, *tarikat*, mistik-dinî düzenin öğretileri, *marifet*, Allah'ın mistik bilgisi ve son olarak da *hakikat*, Allah'ın yakından tecrübe edilmesi ve gerçeğin esası.

İkinci ve en önemli kavramsal kategori, Alevilerin doğru ve ahlaki davranış kurallarını özetleyen üçlü formüldür: *eline, diline, beline*. *El*, kimsenin bir başkasının canını yakmayıp, saldırmaması gerektiğini ya da herhangi bir şart ve koşulda öldürmemesi gerektiğini gösterir; *dil* kimsenin diğerlerini aşağılamaması, küfür edip yalan söylememesi gerektiği anlamına gelir; *bel* tüm kadınlara kız kardeşlermiş gibi davranılması gerektiği ve onların onurlarına saygı duyulup, zina ve oğlancılık yapılmaması gerektiğini manasındadır.

En önemli ahlakî kural ise Altın Kural'ın bir şekli olarak karşımıza çıkar. Alevi, diğerlerine karşı şefkatli ve anlayışlı olmalıdır, tevazu göstermeli ve alçak gönüllü olmalıdır, tokat yediği zaman diğer yanağını uzatmalıdır. İlave olarak, kendisine

güvenilip de sır olarak söylenen bir şeyi asla açıklamamalıdır. Bu kuralların kökleri, Yunus Emre'nin çok sık kullanılan bir beyitinden de anlaşıldığı üzere, çok eskidir.

Sen sana ne sanırsan ayruga da anı san
Dört kitâbın manâsı budur eğer varısa³⁶

Bütün bu kurallar katı yaptırımlara tabidir, ve eğer uyulmazsa tüm grup faaliyetlerinden uzaklaştırma ve para cezası ile sonuçlanabilir. Bazı Hristiyan mezhepler tarafından uygulanan "shunning?"e benzeyen uzaklaştırma cezasında, topluluk suçlu kişiden manevi desteğini çeker ve kişiyi, belirli bir zaman içinde ve pişmanlık gösterildiğinde sona erecek duygusal ve psikolojik karantinaya terk eder. Dolayısıyla, grubun kurallarına uymayan grup üyesi sembolik olarak (ve gerçekte), tekrar yerleştirme mümkün olana kadar en içerideki kompartmandan dışarı itilir.

4. *Klasik şiirsel modelde, birincil grup faaliyeti, içki içmenin ve cinsel içerikli aşk ilişkilerinin birincil faaliyetler olduğu bir partidir. Bunlar birincil faaliyetler olduğu için, şiirde en fazla yorumlanan konulardır. Temanın yorumla bu şekilde bağlanması, faaliyetlerin (içki içmek, kur yapmak?) kendi mistik yorumları için işaretler oldukları, ve dinî bir mesajın sözsüz ifadesi olarak sembolik, ayinsel tavırla temsil edilebilecekleri anlamına gelir.*

Alevi törenlerinin, oldukça ayinselleştirilmiş ve yorumlanmış içki içmek ve dans etmek gibi (bunlar can kulağının? ve hususî ilginin odağı olarak, dans eşindense, İlahi güce olan aşkın ya da kur yapmanın biçimlenmiş temsili olarak görülebilir) oldukça benzer özellikler sergiledikleri görünür. Aynı şey müzik için de geçerlidir, müzik Aleviler ve törenleri için çok önemlidir. Kutsal enstrüman, yâni *saz* ya da *bağlama*, imam Ali ve bu inancın öğretilerinin materyal temsili olarak yorumlanır. Sazın teknesi Ali'nin vücududur, kolu Ali'nin kılıcı *zûlfikar*dır, ve oniki teli ya da perdesi 12 Alevi imamı temsil eder.³⁷

Klasik şiirsel grup-içi partisinden gerçek sosyal törenlere geçen sembol ve yorumun devamını daha fazla göstermek için merkezî, yıllık tören olan *Görgü Cemi* ya da *Ayin-i Cemî*'nin bir kaç noktasına daha kısa bir göz atalım.³⁸

Törenin kendisi oldukça karmaşıktır ve ayinleştirilmiş dans, müzik, dua ve lider (dede), onun asistanları ve ibadet edenler arasındaki biçimsel etkileşimi kapsayan birçok

hareketi içerir. Ayinin çoğu noktası yukarıda ele alındığı için, burada yüksek-kültürün şiirsel geleneği ile direk bağları olan bir kaç detaya değineceğiz.

Gerçek tören, katılımcıların çiftler halinde tören için seçilen eve, ellerinde ekmek, meyva ve fındıklarla girmeleriyle başlar. Törene yiyecek getirmek, ayinin sosyal toplantı ile olan ilişkisini gösterir, ve klasik şiirin ayinleştirilmiş sosyal toplantısına paralellikler gösterir.

Dede'nin 12 tören asistanının (*hizmet*) kendi özel ayin görevlerine, ve temsil ettikleri tarihsel ve mistik kişiliklere göre isimleri vardır. Mesela, süpürücü (*ferraş*), Ali'nin halife olmasını destekleyen ve "Kırklar Sofrasında"ki en önemli karakterlerden biri olan Selman Farisi'nin rolünü oynar. Bazı araştırmacılar aslında bütün *cem*'in, kırk azizin tek bir üzümün suyundan mest olup, Peygamber'in görünüşünde *sema* dansını yapmasının tekrar canlandırması olduğunu savunurlar.³⁹

Oniki asistanın listesi şöyledir:

1. *Dede*: Servise liderlik eden kutsal insan ve yargıç.
2. *Rehber*: Tövbekarlık töreninde yer alacaklara yardım ve rehberlik eder, ve tüm katılımcıların doğru davranmasına dikkat eder.
3. *Gözcü*: Tören boyunca disiplini ve düzeni sağlayan en önemli kişidir.
4. *Çerağcı*: Tören başlarken mumları yakıp bittiğinde söndürmekle görevli kişidir.
5. *Zakirler*: Bir grup müzisyen ya da aşıkdır. Uzun boyunlu lavta eşliğinde, *deyiş* ya da *nefes* (mistik şiir), *düvaz* (12 imamın onuruna söylenen şarkılar), *mersiye*, ve *miraclama* (Peygamber'in cennete çıkışı hakkındaki şarkılar) söylerler.
6. *Ferraş*: Rehber asistanlık da eden, süpürgesiyle ayinsel mimikler yapan süpürücü.
7. *İbriktar*: Su taşıyıcısıdır.
8. *Sofracı ya da kurbancı*: Koyun ya da koçun kurban edilmesiyle görevlidir, ve lokmayı (kurban yemeğini) pişirir.
9. *Pervane ya da Semahçılar*: Dansa katılanlar.
10. *Peyikçi*: Cem'in toplanacağını tüm köye ilan eden çığırtkan.
11. *İznikçi*: Ayin alanının temizliğiyle görevlidir.
12. *Bekçi*: Kapıda bekleyip, katılımcılar dışındakileri içeri almayan bekçidir.⁴⁰

Asistanların bu rolleri, yiyecek, içki ve tutkulu aşk için yapılan ve yüksek şiir geleneğinin başlıca teması olan toplantılarla bazı açık paralellikler gösterir. Sevgili, şiir grubunun odağıdır (*dede'nin cem'de olduğu gibi*) ve sık sık, endişeli aşğın ümitsizliğinin karanlık gecesinde bir rehber olarak adlandırılır. Aynı zamanda mum ya da *cerag'a* da benzetilir, yâni toplantıyı aydınlatır, ve pervaneler, tıpkı aşıkların sevgililerin etrafında toplanmaları gibi, onlara ve kötü sonlarına doğru koşarlar. Şiir toplantısında da ayrıca şarap doldurucusu (*saki, ibriktar*), müzisyenler, ve bahçe bekçisi vardır.⁴¹

Sonradan yapılan tören; dua, grubun öğretilerinin tasdik edilmesi, mahkeme ayini (*görgü*), şiir ve müzik ve bunların yanında geceye duygusal bir hava katan *sema'yı* kapsar. *Sema*, saygılı ve ağırbaşlı bir şekilde baş eğip birbirlerini kabul ettiklerini göstererek dansa başlayan küçük karma bir grup tarafından düzenlenir, ve yürüyüş adımları ile yerinde durmayı ve önceden belirlenen kol hareketlerini yapmayı birleştiren yavaş hareketler kısmıyla devam eder. İkinci ve üçüncü bölümlerde, müziğin temposu arttıkça, hareketler daha da yoğun ve karmaşık hale gelir. Dansçılar, abartılı figürleri tekrar etmeye başlarlar, bazen sanki ayakları yerden kesilip de başka bir boyuta geçmiş gibi çılgın bir kendinden geçiş ile dönerler. Amaçları toptan teslimiyet, yok olma, ve üluhiyete dalmaktır. Ateşe uçan pervanelere benzetilirler, ve dolayısıyla isimleri *pervanedir*.⁴² Sonunda müzik yavaşlar, ve dansçılar tedrici olarak sakinleşirler, ve müzik susunca, dizleri üstüne oturup *dede'den* kendilerini kutsamasını isterler.

Dans, tutkulu, takıntılı aşk ve sarhoş olmak gibi yüksek şiir geleneğinin temaları ile paralellikler gösterir. Şiirde, hem tutkulu aşk hem de sarhoş olmak kişinin kendine olan saygısını yitirmesine ve merkez birliği açılımıyla Allah'a bağlı olan ve gerçek kozmik birliğin bir görüntüsü olan sevgilinin mantıksız ve duygusal bir şekilde algılanmasına yol açar. Burada ilave edilmelidir ki; yüksek ve düşük kültürler arasındaki paraleller bu durumda hiç de şaşırtıcı değildir. Çünkü, şiirsel grup-içinin üyeleri tarafından oynanan derviş rolleri, Alevi törenini bilgilendiren aynı geleneksel modellerden türetilmiştir.

Tüm tören, törenin başlarında kurban edilen hayvandan yapılan et yemeğinin toplua yenmesi ile sona erer. Yemekden sonra grup, dede'nin izni ile şarkılar söyleyebilir ve dans edebilir. Gece mumların ayinsel bir şekilde söndürülmesi ile sona erer.

Geleneksel grup inancına ve Alevi Türklerin ayinlerine bu bakış, gruplar hakkındaki daha geniş Osmanlı ideolojik bakış açısının yapısı içinde kesin bir örnek olarak görülebilir. İçeride doğru odaklanmış ve kendi davranışlarını ahlakî ve dinî terminoloji ile yorumlayan bir grubun, ilk olarak yüksek-kültür sanat ve şiirinden türettiğimiz, bu modeli hem Osmanlının durumunun gerçekliğini hem de devletin bu gerçeğe cevabını yansıtmaktadır. İmparatorluk başlangıcından beri, birçok faktör tarafından gerçekte kompartman haline getirilmiştir, ve bu gerçeğe uyum sağlayarak ve birlik bahanesi ile kendi toplumuyla yapacağı ziyankar savaşlardan olabildiğince kaçınarak uzun süre dayanmıştır.

Yüksek-kültür, tüm kültürel seviyelerde ortak olan geleneksel semboller ve yorumların fonundan para çekerek, Aleviler gibi devletin resmi pozisyonuyla açıkça ters düşen birkaç kompartmanın bakış açısını değerlendirmekle kalmayıp, büyük ölçüde toleranslı, bağnazlığa karşı çıkan ve oldukça dahili olan dinî temelli bakış açısını resmî olmayarak beslemiştir. Öte yandan, Osmanlı devleti, geniş, sünni İslam siyasetini savunur, korur, ve geliştirir. Bu siyaset, İslam dünyasında gücünü kanıtlamış Kur'an ve sünnetin gerçek yorumlarıyla uyumludur. Öte yandan, sanatın, iki anlamlı, ve belki de daha az açık ve bilinçli aracı ile özel ve sadece özel kişilere açık kompartmanlar nosyonunu, dinin içsel anlamını kendi prensipleri ile yorumlayarak, ve ahlakî davranışları kendi kurallarına göre tanımlayarak doğrular ve destekler. Sonraki nosyon, devlete kendini görmek ve başkalarına, birincil grupları çevreleyen ve onları motive eden kaygıların asılları ile uyum içinde olan, benzer, daha büyük ve merkezi aynı kompartman olarak görünmek fırsatını tanır.

İdeolojinin görüş noktasından Osmanlıların yüksek-kültürü, kendi özel lisanında, formlarında ve yorumlarında uzmanlaşamayan herkesi dışlayarak kendi sanatsal modelini izler. Bir yandan bu gerçek özelleştirme güç kaynaklarına ulaşmayı kısıtlarken, öte yandan, yüksek şiirin temel temaları (özelleştirme teması da dahil olmak üzere) alçak-kültürde oldukça geniş bir şekilde yansıtılıyordu. Ve kompartman haline getirme hususiyetinin yayılması, seçkinlerin dışındaki tüm grupların dar anlamda kendi özel kaygılarını tanımlamak için, ve grubun dışındaki dünyayı düşman, tehlikeli, ve toleranssız olarak görmek için desteklendikleri anlamına geliyordu.⁴³ Sonuçsal ideolojik iklim, merkezi hükümete baskı uygulayıp daha geniş bir sınıf bilinci ya da çıkar topluluğu geliştirmek için devletin gücünü paylaşmayan gruplar için durumu

olanaksızlaştırmaya da zorlaştırabilir. Çoğu kimse tarafından kabul edilen kompartman haline getirme hususiyeti, Osmanlıların saltanatı boyunca devam etmiş görünmektedir, ve sadece Türk hükümet usûllerindeki devrimlere eşlik eden, sonuçları uzaklara erişmiş, radikal kültürel değişimler tarafından rahatsız edilmiştir.

Washington Üniversitesi

¹Örneğin, Francesco Gabrieli, "Literary Tendencies," *The Traditional Near East*, ed. J. Stewart-Robinson, New Jersey: Englewood Cliffs, 1966, p. 181:

Admires of literature conceived as the authentic expression of the soul of a people, of those *Stimmen der Völker* which appear also in Arabic and Persian literature although narrowed into the most rigid stylization, are likely to regret that such voices were so rapidly killed in Turkish literature, stifled as they were by the cold artistic literature-by that *divan edebiyatı* which today's Turks regard with boredom and scorn.

Daha güç bir örnek Şerif Mardin'in muhteşem makalesi "Power, Civil Society and Culture in the Ottoman Empire," *Comparative Studies in Society and History*, 2:3 (June, 1969): 256-281'dir. Bu yazının hazırlanmasında çok yardımcı olan bu makalede, Osmanlı kültürünün ideolojik işlevleri hakkındaki bazı ikna edici noktalar, yüksek-kültür sanatının, kendi daha geniş sosyal çevresinden tek başına isole edilmiş olması görüşüyle karışıyor (Bknz., s. 270-4). Bu görüş bizce sadece sanatın kendi delili ile ortaya çıkartılamaz. Bir sonraki makalesinde ("Ideology and Religion in the Turkish Revolution," *IJMES* 2(1971): 197-211), Mardin Derviş tekkelerinin? aracılık ettiği devlet dininden popüler dine geçişin ideolojik işlevlerine dikkati çeker (s. 205-208). Bu makale, Mardin'in görüşlerini "farklı kültürler" anlayışından daha kesin bir şekilde gösterir; ama yine de Mardin yüksek-kültür edebiyatının sufi yönünün genel bir dini perspektif oluşumuna etkilerini önemsemez görünür.

² Bkz. Karl Marx ve Friedrich Engels, *The German Ideology*, çev. R. Pascal, (New York, 1947), ve eleştirel edebi uygulamalar için bkz., Frederic Jameson, *Marxism and Form*, (Princeton, New Jersey, 1971), özellikle s. 306-416.

³

⁴

⁵

⁶

⁷

⁸

⁹

¹⁰

¹¹

¹²

¹³ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, p. 152.

¹⁴ Ritter, *Karagös*, p. 8.

¹⁵ Ritter, *Karagös*, p. 8.

¹⁶ Ritter, *Karagös*, p. 38.

¹⁷ Ritter, *Karagös*, pp. 298 ve 300.

¹⁸ Bkz. H. A. R. Gibb ve H. Bowen, *Islamic Society and the West*, cilt I, bölüm II (London, 1957), s. 179-261, ve Halil İnalcık, *The Ottoman Empire: The Classical Age 1300-1600*, (New York, 1973).

¹⁹

²⁰

²¹

²²

²³

²⁴

²⁵

²⁶

²⁷

28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43