



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**“Felâtun Bey ile Râkım Efendi” ve “Araba
Sevdası” Romanlarının Üçgen Arzu Bağlamında
İncelenmesi**

Yüksek Lisans Tezi

Berfin Taşar

Mayıs 2025



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**“Felâtun Bey ile Râkım Efendi” ve “Araba
Sevdası” Romanlarının Üçgen Arzu Bağlamında
İncelenmesi**

Yüksek Lisans Tezi

Berfin Taşar

Danışman

Prof. Dr. Secaattin Tural

Mayıs 2025

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Berfin Taşar tarafından hazırlanan "*Felâtun Bey ile Râkım Efendi ve Araba Sevdası* Romanlarının Üçgen Arzu Bağlamında İncelenmesi" başlıklı bu Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Secaattin Tural

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Doç. Dr. Yunus Emre Özsaray

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Dr. Öğr. Üye. Fırat Karagülle

İstanbul Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 29 / Mayıs / 2025

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığında yazılan bu tezin APA yazım ve kaynak gösterme kılavuzunda belirtilen kurallara tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza
Prof. Dr. Secaattin Tural

Etik İlkelerine Sadakat Beyanı

Hazırladığım bu tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

İmza
Berfin Taşar

ÖZET

Felâtun Bey ile Râkım Efendi ve Araba Sevdası Romanlarının Üçgen Arzu Bağlamında İncelenmesi

Taşar, Berfin

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Secaattin Tural

Mayıs, 2025

Bu çalışmanın amacı, Türk edebiyatında iki temel kilometre taşı olan *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* ve *Araba Sevdası* romanlarını “üçgen arzu kuramı” bağlamında incelemek, değerlendirmek ve kuram çerçevesinde aralarındaki farklara değinmektir. Üçgen arzu kuramının yaratıcısı olan René Girard, 1925-2015 yılları arasında yaşamış bir Fransız edebiyat kuramcısıdır. Ortaya çıkardığı üçgen arzu kuramını, 1961 yılında “Romantik Yalan ve Romansal Hakikat - Edebi Yapıda Ben ve Öteki” adlı yapıtında edebiyat dünyasına tanıtmıştır. Girard, temsil değeri olan beş yazarın eserlerini üçgen arzu bağlamında incelemek için seçer. Eserleri incelerken kitabın başlığında da bulunan ‘Romantik Yalan ve Romansal Hakikat’ kavramlarını esas alır. Belli başlı niteliklere göre romansal hakikat veya romantik yalan olabileceklerini açıkladıktan sonra eserleri belirlemiş olduğu kriterlere göre sınıflandırır. Girard, içsel/dışsal dolayım, sözlü/yazılı telkin, roman sonları vs. gibi birçok değerlendirme unsuru açıklasa da bunların üst başlığı üçgen arzu kuramıdır. Üçgen arzu kuramı, arzulayan özne, arzulanan nesne ve dolayımlayıcıdan meydana gelir. Bu kuramın temel noktası, arzulayan öznenin, nesneyi arzularken bunu kendi iradesi ile yapmadığı, arzunun ortaya çıkmasına sebep olan bir rakibin, dolayımlayıcının var olmasıdır.

Türkiye’nin modernleşme sürecinin başlatıcılarından bir tanesi olan Tanzimat Fermanı, birçok alana tesir etmiştir ve bu alanlardan bir tanesi de edebiyattır. Tanzimat dönemi eserlerinde, yanlış Batılılaşmanın

vurgusu züppe tipi ile yapılmıştır. Züppe, Batılı unsurları arzulayan ve taklit eden arzulayan özne konumdadır. Seçtiğimiz romanlarda da üçgen arzu kuramını, daha çok züppe tipi üzerinden ele alacağız. Tezin temelinde de arzulayan özne olan züppelerin arzuladıkları nesneler ve bu nesneleri arzulamalarına sebep olan dolayımlayıcılar vardır. Üçgen arzu bağlamında oluşturulan bu tez çalışmasında, eserlerdeki dolayımlayıcılar ortaya çıkartılacak, sonuç kısmında iki romanın neden romantik yalan veya romansal hakikat oldukları veya neden olmadıkları açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: René Girard, Felâtun Bey ile Râkım Efendi, Araba Sevdası, üçgen arzu, züppe.

ABSTRACT

An Analysis of the Novels *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* and *Araba Sevdası* in the Context of Triangular Desire

Taşar, Berfin

Master's Thesis, Turkish Language and Literature

Supervisor: Prof. Dr. Secaattin Tural

May, 2025

The aim of this study is to examine and evaluate *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* and *Araba Sevdası*, two milestone novels in Turkish literature, within the framework of the “theory of triangular desire,” and to highlight the differences between them based on this theory. The creator of the theory of triangular desire, René Girard (1925–2015), was a French literary theorist. He introduced this theory to the literary world in 1961 with his seminal work *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. In this book, Girard analyzes the works of five authors selected for their representational value through the lens of triangular desire. While examining these works, he bases his evaluations on the concepts of “romantic lie” and “novelistic truth”, which are also reflected in the book’s title. After defining the characteristics that distinguish a work as either a romantic lie or novelistic truth, he categorizes them accordingly. Although Girard outlines several evaluative elements such as internal/external mediation, verbal/written suggestion, and the nature of endings these all fall under the broader framework of the theory of triangular desire. This theory consists of three elements: the desiring subject, the desired object, and the mediator. Its core principle is that the subject does not desire the object of their own volition; rather, the emergence of desire is mediated by a rival or a model.

The Tanzimat Edict, one of the catalysts of Turkey's modernization process, had a profound impact on many fields, including literature. In Tanzimat-era literary works, the critique of misguided Westernization is often embodied in the figure of the dandy. The dandy acts as the desiring subject who imitates and desires Western elements. In the selected novels, the theory of triangular desire will primarily be applied through the figure of the dandy. At the core of this thesis are the dandy characters as desiring subjects, the objects they desire, and the mediators who trigger those desires. This thesis, constructed around the theory of triangular desire, will identify the mediators within the texts and, in its conclusion, attempt to explain why each novel may or may not be classified as a romantic lie or a novelistic truth.

Keywords: René Girard, Felâtun Bey ile Râkım Efendi, Araba Sevdası, triangular desire, the dandy.

ÖN SÖZ

Türk düşünce tarihine bakıldığında Batılılaşma/modernleşme hareketi bilindiği gibi ilk olarak edebiyat alanında kendisini göstermiştir. Özellikle romanlarda görülen alafranga-alaturka çatışması gibi Batılılaşmanın ortaya çıkardığı sorunlar ilk Türk romanlarında yoğun olarak işlenmiştir. Bu konuda yapılan çalışmalara bakıldığında yazarlarımızın Batılılaşmanın yöntemi üzerinde bazı teklifler sunduğu da görülür. Buna örnek olarak “doğru Batılılaşma-yanlış Batılılaşma” gibi tabirler; Batılılaşırken kendi kimliğini yitirme tehlikesinin ortaya çıkardığı sorunlar ilk romanlardan itibaren ana temalardır. Züppelik gibi kavramları burada hatırlayabiliriz. Bu çalışmanın seçilmesi ve ortaya çıkması, söz konusu temaların kavramsal bir zeminde ele alınması gerektiği düşüncesinden doğmuştur. Biz de René Girard’ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat - Edebi Yapıda Ben ve Öteki* adlı eserinde bahsini ettiği Arzulayan Özne-Arzulanan Nesne-Dolayımlayıcı kavramlarının izlerini Türk romanında takip ettik. Bunun için de bir seçme ve sınırlamaya giderek iki önemli roman üzerinde karar kıldık. Romantik Yalan örneği olarak *Felâton Bey ile Rakım Efendi*’yi; tam anlamıyla Romansal Hakikat olmasa da oraya doğru evrilen ve ileride Mai ve Siyah’la romansal hakikate dönüşecek olan *Araba Sevdası* romanını ele aldık. Züppe tipolojisi üzerinden Batılılaşmayı yüzeysel olarak ele alan “özne”, Batılı değer ve hayat tarzını “nesne” ve özneyi etkileyip harekete geçiren unsurları da “dolayımlayıcı” olarak kodladık.

Çalışmanın "giriş" bölümünde René Girard’ın üçgen arzu kuramı, genel hatlarıyla ele alınıp açıklandı. Çalışmanın birinci bölümünde ise "Felâtun Bey ve Râkım Efendi" romanı üçgen arzu modeli çerçevesinde incelendi ve neden romantik yalan başlığı altında olduğuna gerekçeleriyle birlikte yer verildi. Çalışmanın ikinci bölümünde *Araba Sevdası* romanı Girard’ın üçgen arzu modeline uygun bir şekilde incelendi. Eserin neden romansal hakikat olmadığı ama daha sonra yazılacak olan romansal hakikat romanlarına, sahip olduğu nitelikler doğrultusunda, yolu nasıl açtığı ele alındı. Sonuç bölümünde ise çalışmanın genelinde elde edilen veriler göz önünde bulundurularak nihai bir değerlendirme yapıldı. Kaynakça bölümünde çalışmada kullanılan kaynaklar ve incelenen romanlara yer verildi.

Lisans hayatımın başlangıcından bu yana geçen sekiz yıl, benim için büyük bir öğrenim ve gelişim dönemi oldu. Bu süreçte sadece bir hoca değil, aynı zamanda bir rehber ve ilham kaynağı olan, manevi desteğini ve bilgisini geri kalan hayatım boyunca da esirgemeyeceğine emin olduğum saygıdeğer tez danışmanım Prof. Dr. Secaattin Tural'a saygı ve minnetle teşekkürlerimi arz ediyorum. Yıllar içerisinde bir araştırmacı bilinci ve sistemi benimsettiği için değerli hocam Prof. Dr. Muharrem Dayanç hocama teşekkür ediyorum. Hayatımın anlamlanması sebep olan aileme, çıkmazda olduğum durumlarda elimi tutan arkadaşlarıma da teşekkür ediyorum.

İstanbul, 2025

KISALTMALAR

ev.: Çeviren

der.: Derleyen

ed.: Editör

s.: Sayfa

vs.: Vesaire

vb.: Ve benzeri



İÇİNDEKİLER

TEZ JÜRİSİ ONAYI

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuz Beyanı

Etik İlkeler Sadakat Beyanı

ÖZET

ABSTRACT

ÖN SÖZ

KISALTMALAR

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

BİRİNCİ BÖLÜM

1.ROMANTİK YALAN ÖRNEĞİ:*FELÂTUN BEY İLE RAKİM EFENDİ*

1.1.Arzulayan Özne

1.1.1.Arzulayan Öznenin Züppe Olarak Görünümü: Felâtun

1.1.1.1.Alafranga-Züppenin Kadınsılaşması

1.1.2.Arzulayan Öznenin Aydın Olarak Görünümü: Râkım

1.2.Arzulanan Nesne

1.2.1.Züppenin Batılı Yaşam Tarzında Arzuladığı Nesneler

1.2.1.1.Gösterişe Tapmak: Giyim-Kuşam / Moda

1.2.1.2.Tüketim Toplumunun Ürünleri / Eğlence Hayatı: Balo, Dans, Metres, İçki, Kumar

1.2.1.3.Gezinti Yerleri

1.2.1.4.Fransızca Konuşmak

1.2.2.Sentez-Aydın Râkım'ın Batılı Yaşam Tarzında Arzuladığı Nesneler

1.3.Dolayımlayıcı: Batı Kültürü ve Medeniyeti

1.3.1.Müzik / Piyano

1.3.2.Tiyatro

1.3.3.Romantik Kitaplar

1.3.4. Arzunun Bulaşıcı Doğası: Merakî Efendi

1.3.5.Batı Düşüncesi/Batı Sanatı

1.3.6.Canan'ın Dolayımlayıcısı: Râkım

İKİNCİ BÖLÜM

2.ROMANTİK YALANDAN ROMANSAL HAKİKATE DOĞRU: *ARABA SEVDASI*

2.1.Arzulayan Özne

2.1.1.Züppenin Sanatçı Tipine Doğru Yolculuğu

2.2.Arzulanan Nesne

2.2.1. Yeni Arzu Nesnesi:Araba

2.2.2. Fransızca konuşmak

2.2.3. Batılı Gibi Görünmek:Kılık-Kıyafet

2.2.4.Batılı Gibi Gezmek:Seyir Yerleri

2.3.Dolayımlayıcı

2.3.1.Yazılı Telkin

2.3.2. Sözlü Telkin

SONUÇ

KAYNAKÇA

GİRİŞ

René Girard, Fransız asıllı bir edebiyat eleştirmenidir. Asıl ününü 1961 yılında yayımlamış olduğu "Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki" adlı eseriyle elde etmiştir. Bu eser modern eleştiri eserleri arasında önemli bir yere sahiptir. Kitabın ilk dört bölümünde üçgen arzu modelini detaylı bir şekilde açıklayan Girard, kalan bölümlerde ise Stendhal, Cervantes, Flaubert, Proust ve Dostoyevski'nin romanlarına üçgen arzu modeli çerçevesinde bir değerlendirme yapmıştır.

Girard, ortaya çıkarmış olduğu edebi kavramı üçgen ile ilişkilendirmiştir. Bu üçgenin her ucunda bir yapı bulunur. Bir ucunda arzulayan özne, bir diğerinde dolayımlayıcı, tepe noktada ise arzu edilen nesne vardır. Özne, arzu edilen nesneye ulaşmak ister. Öznenin arzularının ortaya çıkmasının asıl sebebi dolayımlayıcıdır. Girard'ın kuramında vurguladığı nokta da bu arzunun kendiliğinden ortaya çıkmamasıdır. Dolayımlayıcı, diğer bir deyişle "öteki", bu üçgende özneyi tetikleyen, dölleyen bir konumdadır. Dolayımlayıcı sayesinde özneyi, nesneye karşı harekete geçiren arzu tamamen taklitçi olduğu için Girard, bu arzuyu "mimetik, ötekine göre arzu" olarak tanımlar. Girard, öznelerin kitap ile bir etkilenme yoluna girmesine de 'yazılı telkin' ismini verir. Yazılı metnin büyüğü bir telkin özelliği vardır. (Girard, 2013, s.44) Edebi telkin, okuyucusunu dölleyerek arzularının ortaya çıkmasını sağlar. Bunun dışında bir de "sözlü telkin" vardır. O da öznenin yakınında bulunan kişiler yoluyla meydana gelir. Bu noktada Girard'ın kuramında karşımıza çıkan başka bir önemli kavramla karşılaşırız: 'büyü'. Bilinç, kontrolü yitirmeye başlar. Arzuya direnme gitgide daha acı vericidir ama artık iradeye bağlı değildir. Onu ters yönlere çeken iki gücün arasında kalan özne, büyülenme halindedir. (Girard, 2013, s.137) Büyünün kaynağı da yine dolayımlayıcıdır. Öznenin dolayımlayıcı karşısında yapacak hiçbir şeyi yoktur.

Girard, "Dönüşümün kaynağının içimizde olduğu doğrudur, ama kaynağın suyunun fışkırması için dolayımlayıcının sihirli değneğiyle kayaya dokunması gerekir. Oynamak, bir kitap okumak, bir sanat eserine bakmak bu türden istekler hiçbir zaman kendiliğinden doğmaz anlatıcıda. İmgelerin çalışmasını başlatan ve arzuyu kışkırtan, oyuncuların yüzlerinde gördüğü zevk,

tanık olduğu bir konuşma, okuduğu bir metindir hep.” (Girard, 2013, s.45) şeklinde özetler dolayımlayıcıyı.

René Girard, üçgen arzu modelini ‘romansal hakikat’ ve ‘romantik yalan’ adında iki alt başlığa ayırır. Romantik yalan grubunda olan bir eserde, öznenin arzuları kendiliğinden oluşmuş gibi verilir. Romansal hakikatte ise eserde öznenin arzusunun bir döllemeye yani bir dolayımlayıcıya ihtiyaç duyduğuna açıkça yer verilir. Romantik yalanda dolayımlayıcı unsurunun kendiliğinden gerçekleşmiş gibi oluşu, züppe tipi üzerinden şekillendirilir. René Girard’a göre “Üçgen yapı aşk ve kıskançlıkla olduğu kadar sosyetik züppelikte de açıkça ortadadır. Züppe de bir taklitçidir. Toplumsal kökenine, servetine ya da “şıklığına” haset ettiği kişiyi kölece kopya eder.” (Girard, 2013, s.39) Züppe, tek başına var olabilecek bir konumda değildir, daima bir unsura bağımlı haldedir. “Züppe kendi yargısına güvenemiyor, yalnızca başkaları tarafından arzulanan nesneleri arzu ediyordur. Bu yüzden de modanın kölesidir.” (Girard, 2013, s.39) Züppenin aşağı görülebilmesi için üretilen birçok isimlendirme mevcuttur. Bunlardan bir tanesi de ‘dandy’dir. “Züppenin İngilizce kökenli karşılığı olan ‘dandy’, “Batı kültür ve edebiyatında, şehirli, güzel giyinmeyi seven, moda düşkünü olmanın yanında estetik zevke de sahip, dekadan özellikler taşıyan burjuva tipleri olarak kabul edilir.” (Tural, 2018, s.109) Özetle züppelik teriminin altında koskoca bir taklitçilik yatar.

Züppelik terimiyle birlikte ilk kez açıkça üçgen arzunun gerçekliği gözler önüne seriliyor. Züppelik, başlangıçta düşünsel bir tavır değil, günlük yaşamda farklılık arayışının bir yansımasıydı. Züppe, son derece şık ve pahalı giyim tarzı, görünüşüyle, yabancı dillere olan ilgisini göstererek konuşmasıyla toplumdan ayrışmayı simgeliyordu. Bu farklılık arayışı, genellikle kahramanın dış görüntüsüne büyük önem vermesiyle ifade ediliyor ve toplumdan kopmayı temsil ediyordu. Batılı giyim tarzına aşırı ilgi, bu ayrışmayı gerçekleştiren önemli bir göstergedir. “Burada ilk kez, üçgen arzunun hakikatine ihanet etmeyen gündelik dile ait bir terimle karşılaşyoruz: züppelik. Bir arzuya züppe demek bile onun taklitçi niteliğinin altını çizmeye yeter. Dolayımlayıcı gizlenmemiş, nesne ikinci plana atılmıştır, çünkü züppelik örneğın kıskançlık gibi tek bir arzu türüyle sınırlı değildir. Kişi estetik zevkinde, entelektüel hayatında, giysilerinde, yemeklerinde vb. züppe olabilir.” (Girard, 2013, s.39)

Züppe, belli başlı unsurları mimetik bir arzu ile gerçekleştirdiği için bu sıfatı alır. Bu arzusunu dölleyen unsur ise dolayımlayıcıdır. “Kahramanın imgelemi yanılısamanın anasıdır ama bu çocuğa bir de baba gerekir: Dolayımlayıcı.” (Girard, 2013, s.38) Dolayımlayıcının eserde bulunduğu konum, arzulayan öznenin dolayımlayıcıyla kurduğu bağa göre farklı isimler alır. Dolayımlayıcı ile özne arasındaki mesafe arttıkça ve yüzeyselleştikçe “dışsal dolayım”, arzulayan özne ile dolayımlayıcının arasındaki mesafe azaldıkça ve öznenin daha derin bağ kurması sonucu da “içsel dolayım” gerçekleşir.

Dışsal dolayım, daha çok mimetik bir şekilde, imrenme, öykünme şeklinde ortaya çıkar. İçsel dolayım ise daha çok kıskançlık, nefret, haset şeklinde meydana gelir.

Kıskançlık ve haset üçlü bir durumu varsayarlar: nesne, özne, kıskanılan ya da haset duyulan kişi. Dolayısıyla bu iki "günah", üçgenin yapısında mevcuttur; ne var ki, kıskandığımız kişiyi asla örnek olarak algılamayız, çünkü kıskançlık konusunda aldığımız tavır zaten kıskanan kişinin tavrıdır. İçsel dolayımın tüm kurbanları gibi kıskanan kişi de arzusunun kendiliğinden ortaya çıktığına kolaylıkla inandırır kendini, başka bir deyişle yalnızca nesneden ve üstelik bu nesneden kaynaklandığına inanır. Dolayısıyla kıskanan kişi arzusunun her zaman dolayımlayıcının müdahalesinden önce geldiğini savunur. Nefis bir başbaşalığı yarıda kesen bir davetsiz misafir, sıkıcı bir kişi, bir terzo incomodo [münasebetsiz üçüncü] olarak sunar. Böylece kıskançlık, arzularımızdan biri kazara engellendiğinde duyduğumuz kızgınlığa indirgenir. (Girard, 2013, s.31)

Kimi zaman içsel dolayım ile dışsal dolayımın kesiştiği noktalar da olur. Burada karşımıza dolayımlayıcı (médiateur) çıkar. İçsel ve dışsal dolayımın bir arada olması eserin romansal hakikate yaklaşmasını sağlar.

Romantik yalan ve romansal hakikat mefhumu yukarıda da söylediğimiz gibi eserleri belli başlı unsurlara göre kategorizeleştirmeye yöneliktir. “Romantik Yalan ve Romansal Hakikat” ayrımı temelde yazarların üçgenin bir parçası olan dolayımlayıcı unsuruna eserde nasıl yer verdikleriyle

ilgilidir. Girard da bu ayrımı “Romantik deyimini dolayımlayıcının varlığını asla açığa vurmadan yansıtan yapıtlar için kullanacağız, romansal deyiminiyse dolayımıcının varlığını ortaya çıkaran yapıtlar için.” şeklinde özetler. (Girard, 2013, s.34)

Girard, yukarıda belirttiğimiz gibi, edebi eserlerde karakterlerin arzularının kendiliğinden meydana geldiğini gösteren ve arzulanan nesne ile özne arasında ortaya çıkan ilişkide dolayımlayıcının varlığını gizleyen eserleri “romantik” olarak tanımlarken; öznenin, arzulanan nesneye yönelirken dolayımlayıcının varlığını açıkça sergileyen eserleri ise “romansal” olarak değerlendirir. Eserleri romantik yalan veya romansal hakikat sınıfına koymada belirleyici olan şey eserin bir edebî akıma veya döneme ait olması değil, üçgen arzu modelini ne derece açık bir şekilde verdiğidir. Bu yüzden aynı yazarın bir romanı dolayımlayıcının varlığını gizlediği için romantik, başka bir tanesi ise dolayımlayıcıyı açıkça sergilediği için romansal grubuna girebilir. Dolayımlayıcıyı göz ardı eden romantik eserlerde orijinallik ve bireysellik kavramları öne çıktığı için roman kahramanları genel olarak taklitten kaçınma eğiliminde olurlar.

Üçgen arzu kuramı, eleştirmenler tarafından eserin edebi değerini göz ardı edip sadece içeriğe odaklandığı iddiasıyla eleştirilir. Girard ise bu eleştiriye karşı, amacının eserlerin edebi değerinin tespiti değil arzunun arkasındaki üçüncü kişiyi, dolayımlayıcıyı ve arzunun kendiliğinden olmayışını ortaya çıkarmak olduğunu açıklar. (Girard,2013) Girard’ın ortaya çıkarmış olduğu bu modelin, inceleme yöntemi ile Dünya ve Türk edebiyatında bir iz bıraktığı açıktır. Bu çalışmada da Tanzimat döneminin önemli isimlerinden olan Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâtn Bey ile Râkım Efendi* romanı ve Rezaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* romanı, Girard’ın üçgen arzu modeline uygun şekilde incelenecek, romantik yalan ve romansal hakikat olup olamama durumları ele alınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.ROMANTİK YALAN ÖRNEĞİ: *FELÂTUN BEY İLE RAKİM EFENDİ*

Ahmet Mithat Efendi, eserlerinin yapısını inşâ ederken göz önünde bulundurduğu unsurlar arasında halkı eğitmeyi birinci sıraya koymuştur. Bu noktada dönemin şartlarına uygun olarak Batılılaşma konusu temeldedir.

Ahmet Mithat'ın benimsediği kitle eğitim programının önemli bir kısmını kaçınılmaz olarak “Batılılaşma” oluşturmaktadır. Çünkü Avrupa, Osmanlı toplumu için bir sıkıntı kaynağıdır. Üstün bir teknik medeniyetin baskısı, Osmanlıyı “küffar” diye hakir gördüğü Avrupa’nın teknik üstünlüğünü kabul etmeye zorlamakta ve Batılılaşma mecburiyeti yeni bir medeniyet dairesinin karşısında bocalayan toplumu ve bilhassa aydın kesimi zorlamaktadır.” (Gökcan, 2013, s.226)

Mithat Efendi, halkı eğitecek, onlara doğru yolu gösterecek kişiler ve olaylarla eserini oluşturur. Örnek alınması gereken kişiler ile karşısında bulunan alafranga- züppe tiplerin aralarındaki farkı açıkça ortaya koyar. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanındaki Felâtun Bey, Türk edebiyatındaki ilk züppe olarak kabul edilir. Mithat Efendi amacı doğrultusunda bu züppeye şekil verir.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanı, arzulayan öznedeki arzunun kendi kendine var olduğu iddiasını önde tutarak romantik yalan romanları içerisine girer. “Romantik yapıt, öznenin özerkliğini ve arzunun kendiliğindenliğini yücelten yapıttır; romansal yapıt da bu yüceltimi kurcalayan ve deşen, aldanışın mekanizmalarını gösteren ve böylece arzunun dolayımlanmış niteliğini açığa çıkaran yapıt. (Girard, 2013, s.10) Romanda ortaya çıkan arzunun dolayımLAYıcısı apaçık bir şekilde ortaya konulmaz. Tanpınar, eser için “memlekette Tanzimat’la başlayan züppe ve köksüz insanla, memleket şartlarının yetiştirdiği hakikî münevver arasındaki farkı göstermek isteyen bir romandır.”der. (Tanpınar, 2007, s.269) Bir romantik yalan romanı olan *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*’nin ana teması da tam olarak Tanpınar’ın dediği gibi iki farklı Batılılaşma örneğinden birinin yanlış bulunarak yerilmesi

diğerinin ise genel ahlak anlayışına ve belli amaçlara uygun bulunarak yüceltilmesidir.

Tanzimat Fermanı ile birlikte siyasi, sosyal ve ekonomik alanda bir değişim sürecine girilmiştir. Batılılaşma olarak isimlendirebileceğimiz bu süreçte, birçok dualite ortaya çıkar. Dualiteler temel olarak karşıt kavramlar üzerinden kurulur. Batılı ve geleneksel yaşam üzerine inşa edilen karşıtlıklar, romanlarda yer verilen tipler aracılığıyla okuyucuya aktarılır. *Felâtn Bey ile Râkım Efendi* romanında da bu tiplere rastlamak mümkündür. Felâtn Bey, alafranga-züppe tipinin bir modeli iken Râkım Efendi, sentez-aydın tipinin özelliklerini ortaya koyar. Râkım Efendi, olumlu kahraman olarak Batının ilmini, sanatını alırken kendi değerlerinden de kopmaz, modern ile geleneksel unsurları bir potada eritmeyi başarır. O, baştan aşağıya Tanzimat aydınının endişelerini giderecek bir kahramandır. Râkım Efendi, sahip olduğu özellikler ile birlikte Osmanlı gençlerine de örnek olacaktır. Romanın yazıldığı sıralarda yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlayan alafranga-züppe tipi ise Felâtn Bey ile şekillenir. Romanda Felâtn Bey'in başına gelen musibetlerle Felâtn Bey'in yolundan gidilmemesi gerektiği konusu üzerinde durulur.

Romanın ereği, Felâtn Bey'in zayıf yanlarıyla arkadaşı Râkım Efendi'nin başarılarını karşılaştırmaktır. Râkım Efendi, çok çalışkandır, bilinçlidir. Doğu ve Batı kültürlerinin ideal bileşiminin örneğidir. Râkım Efendi, bu dönem Türk romanında benzersiz bir tiptir. Çok çalışmayı ve tutumluluğu seçerek hem maddi açıdan esenliğe kavuşmuş, hem de aydınca yeteneklerini geliştirmiştir, öksüzdür, orta halli bir aileden gelmektedir; dikiş diken annesiyle evlere temizliğe giden ihtiyar dadısının yardımıyla okula gidebilmiştir, öğrenimini tamamladıktan sonra, bir devlet dairesinde çalışmaya başlar ama arkadaşı Felâtn Bey'in aksine kendini işine verir. (Finn, 1984, s.29)

Felâtn Bey ve Râkım Efendi'nin kasti olarak sürekli aynı ortam içerisinde bulundurularak içinde bulundukları durumlara farklı şekillerde tepki

vermeleri gözler önüne serilir ve verdikleri tepkiler hiç değişmez. Romanın iskeleti tamamen bu zıtlık üzerine kuruludur.

Berna Moran, *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanını ilginç bulur ve sunduğu sebepler ile neden bu kaniya vardığını açıklar.

Bu romanı ilginç saymamın iki nedeni var. Birincisi, Batılılaşma sorununu alafranga züppe-tipini sergileyerek ele alırken, Türk romanında uzun yıllar kullanılan bu tipi ilk işleyen roman olması(...) İlginç bulmamın ikinci nedeni, Batılılaşma sorununun Türk romanının kişilerini, kuruluşunu belirlemekte nasıl bir rol oynadığına, aşırı da olsa (daha doğrusu aşırılığından ötürü) iyi bir örnek oluşturması. (Moran, 1998, s.28)

Züppe tipinin gelişimi klasik karakter gelişiminden farklıdır. Çünkü Türk edebiyatında züppe başlığı altında toplayabileceğimiz kahramanlar birbirlerinden farklı özellikler gösterirler. Bunun sebebi olarak da zaman içinde yaşanan siyasi ve ekonomik durumlar gösterilebilir. Romanda zaman on dokuzuncu yüzyılın son yıllarıdır. İstanbul’da geçen hikayede bambaşka aile ortamlarında yetişmiş iki kahraman çıkar karşımıza. Felâton Bey, romanda alafranga yaşam tarzını sürdüren alafranga-züppe tipi olarak yer alır. Felâton Bey’in babası Mustafa Merakî Efendi, çocuklarının dış görünüşlerine çok önem atfetmektedir. Alafranga merakı oldukça fazladır. Bu merakı çocuklarına da tesir etmiştir. Felâton Bey de babası gibi Batılı olmayı, şık kıyafetler giymek, lüks yaşamak, eğlence yerlerinde dolaşmak olarak algılar. Çalışmayı hiç sevmez, sürekli bahaneler uydurarak çalışmış olduğu kaleme çok az uğrar. Vaktini daha çok eğlenceye ayıran, vakti gibi parasını da boşa sarf eden biridir. Felâton Bey, takındığı tavır sebebiyle alafranga-züppe olarak değerlendirilir.

İtalyanca ‘alla franca’dan gelen ‘alafranga’ tabiri başta Kamus-ı Türki olmak üzere çeşitli lügatlarda “Frenk üşülünce, Avrupalı tarzında; Frenklerin alışkanlık ve yaşayışlarına uygun” tarzında açıklanmakla birlikte, bu tarifteki gerçek anlamı yerine genellikle “kılıkta, kıyafette, konuşma biçiminde ve düşünmede toplumun büyük kesiminin gülünç ve

kendisine aykırı saydığı; Frenk benzetmesi yapmacık ve aşırılıklara kaçan kimse” şeklinde tanımlanan ‘züppe’ ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır.” (Uçman, 2002, s.140)

Felâtun Bey, Batılı olma arzusuyla Batının her şeyini taklit etmeye başlar. Moda hususu başta olmak üzere, konuşması, gezmesi, hayatı yaşayış biçimi baştan aşağıya bu uğurda mimetik arzu unsurları ile kendini donatmıştır. “Züppe figürü, Osmanlı'nın Avrupa'yı müstakbel fetih arazisi olarak görmekten vazgeçmek zorunda kalmasıyla', yani onu taklide başlamasıyla ortaya çıkmıştır; dolayısıyla bugünden bakılınca Türkiye'de iki yüz yıllık bir geçmişe sahip olduğu söylenebilir.” (Somay, 2001, s. 45).

Batılı hayat tarzını arzulayan alafranga züppe, gerekli koşulları yerine getirmek için elinden geleni yapar. Fakat bunu içtenlikle benimsemek yerine taklit yolunu seçer. Arzulayan özne konumunda olan Felâtun Bey’de okuma eylemine denk gelmeyiz. Bu konuda da taklit etmeyi seçer, okuyan bir insan gibi görünmeyi arzu eder. Batılı yaşam tarzını ve Batılı yaşamın temel unsurlarını taklit etme çizgisi üzerinde ilerler. Felâtun Bey, Batıyı, Batılı aşkı kitaplar aracılığıyla öğrenir. Yanlış Batılılaşma problemi Tanzimat ile gündemimize girmiştir. Ve bu problem birçok eserde dile getirilmiştir. Bu konuyu eserinin tamamına yayan ilk isim ise Ahmet Mithat Efendi olmuştur. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, Batılılaşma mevzusunu ilk defa bir tip etrafında işleyen eserdir. Ahmet Mithat Efendi, Batı ve Doğu arasındaki keskin kültürel farklılıkları ortaya koyarken bütün kötü özellikleri Batı kefesine doldurur ve Batıyı ötekileştirir. Bunun üzerinden bir milli kimlik oluşturmaya çalışır. Bir tarafta Batıyı yüzeysel olarak tanıyan alafranga tipler diğer tarafta ise eleştirel yaklaşp Batının ilmini, sanatını alıp ahlakını almayan doğulu tipler vardır. Ahmet Mithat Efendi, alafranga bir tavır takınan kişi olarak Felâtun Bey’i öne sürer. Felâtun Bey, Batılılaşmayı sadece dışsal unsurlar üzerinden algılar. Fakat Râkım Efendi onun tam tersidir. O yeri geldiğinde olabildiğine geleneksel yerine göre ise oldukça moderndir. Ahmet Mithat Efendi, böyle bir Batılılaşmanın mümkün olabildiğini ileri sürer. Atakan, ortaya çıkan bu değişimi Ahmet Mithat Efendi’nin romanda, birey davranışlarından hareketle

"alaturka" ve "alafranga" kavramlarıyla ele almakta olduğunu vurgular. (Atakan, 2018, s.36) Bu iki zıt kahraman devrinin adeta bir yansımasıdır.

Eserin iki kahraman arasındaki zıtlıkları esas alan yapısı, yazarın asıl amacını ele verir. Birbirinden tamamen farklı karakterlere sahip olan, karikatürleşmiş Felâtun Bey ve idealizeştirilmiş Râkım Efendi'nin bir araya gelmesi çok zor iken yazar bunu kitap evreninde gerçekleştirmiştir. Belli başlı kronotoplarla kahramanlar buluşturulur. Felâtun Bey'in bu ortak mekanlarda başına gelen olaylar hep absürt, gülünç olaylardır.

Felâtun Bey, Batılı hayat tarzını benimsemiş olan alafranga-züppe tipidir. O, tüm vaktini Batılı heveslerle doldurmuştur, karşısına konumlandırılmış olan kahraman ise ideal Osmanlı aydını Râkım Efendi'dir. İkisi arasında çok keskin bir kültür ve karakter ayrımı vardır. Eski ile yeni düzen arasındaki fark bu iki kahraman üzerinden anlatılır. İki kahraman sürekli karşı karşıya getirilir ve aralarındaki farklılıklar aracılığıyla toplumdaki değişime dikkat çekmek amaçlanmıştır. İki kahraman sürekli aynı olaylarla karşılaşır fakat bu olaylara farklı tepkiler verirler. Bir durum Felâtun Bey'de komik veya küçük düşürücü durumlara sebebiyet verirken Râkım'da aynı durum 'melek değildir ya' diyerek normalleştirilir. Bunun en bariz örneğini Râkım'ın Josephino ile olan ilişkisinde görüyoruz.

Râkım- Artık cezaya mahal kaldı mı efendim? Bu kadar iltifatınıza beni mazhar eyledikten sonra nasıl ceza edeceksiniz?

Yozefino- Elbette edeceğim. Eski kabahatinizin cezasından mümkün değil vazgeçmem! diyerek Râkım'dan müştakâne bir bûse almaya cesaret eyledi...Bu vak'a-i nâgehânî Râkım'a taaccüb vermedi. Zira o zamana kadar Râkım madamın tedkîk eylediği ahvâlinden işin nerelere müncer olacağını anlamış idi. (Efendi, 2017, s.64)

Okuyucuya bir ahlak kitabı olarak sunulan Râkım Efendi'nin bu tavrı Ahmet Mithat Efendi tarafından normalleştirilir.

Vay! Râkım'da böyle hevesler de var idi ha? Niçin olmasın? Size Râkım'ı yemezler içmezler, erkeklik ve dişilik onlarda yoktur diye mi

tavsiye ettiler? Maahazâ Râkım'ın aldığı lezzet bütün bütün hissî ve vicdânî bir şey olup bu lezzet-i vicdâniyyenin maddiyâta tatbîkini zinhâr hatırına bile getirmedığı için analarına babalarına serrişte-i şüphe vermez idi. (Efendi, 2017, s.52)

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanında yazar, geleneksel meddah hikayelerinde olduğu gibi, mahallede toplanan insanlara anlatılan bir hikaye dilini benimsemiştir. Bu kahvehâne tarzı sohbete örnek olarak romanın açılışını gösterebiliriz.

Felâtun Bey'i tanır mısınız? Hani ya şu Mustafa Merakî Efendizâde Felâtun Bey! Galiba tanıyamadınız. Fakat tanınacak bir çocuktur. Mustafa Merakî Efendi Tophane'ni Beyoğlu'na civarca bir mahallesinde oturur. Mahallesinin semtini haber vermek olamaz. Semtini anladınız ya? Bu kadarıyla iktifâ ediniz. (Efendi, 2017, s.3)

Burada kullanılan dil, Ahmet Mithat Efendi'nin eserini hangi kesime ithaf ettiğini açıkça belli eder. “İlk Türk romanları, son derece kendilerine özgü anlatı biçimleri sergilerler. Görünüşte, çelişkili bir anlatı, yer yer hem kurguyla, hem de kişileştirmeyle tutarsız olabilir. Ama egemen anlatı biçiminin apriori, idealist ve camiacı yargılardan yola çıktığı ve öykünün diğer öğelerinin (kurgu, kişileştirme gibi) önem sırasında ikinci planda geldiği anlaşılırsa, bu kendine özgü roman yazma üslubunun mantığı da açıklık kazanır.” (Parla, 2009, s.14) Seçilen dil de eserin ‘romantik yalan’ başlığı altına girmesinin sebeplerinden bir tanesidir. Tanzimat romancıları kendilerine has bir dil benimserler ve Ahmet Mithat Efendi’de bu dile bariz bir şekilde denk geliriz. Eserin akışına müdahil olan bir dil yahut meddah ağzına yakın bir dil tercih etmesi, romantik yalan grubuna giren bir eser olarak saymamıza yol açmıştır.

1.1.Arzulayan Özne

René Girard'ın ileri sürdüğü üçgen arzu kuramındaki temel köşelerden bir tanesi olan arzulayan öznenin bir örneği alafranga-züppelerdir. Aydınlarla göre Osmanlının modernleşme (Batılılaşma) süreci içerisinde, doğru ve yanlış

Batılılaşma şeklinde iki eğilim ortaya çıkar. Yanlış Batılılaşma yolundan ilerleyenler ‘züppe, alafranga, dandy, tatlı su frengi’ şeklinde isimlendirmeler alırlar. Bu kişiler Türk edebiyat tarihi boyunca romanlarda belli başlı değişimlere uğrasalar da genel konumları itibariyle doğrunun karşısında yanlış örnek olarak romanların merkezinde bulunurlar. Arzulayan özne konumundaki alafranga-züppeler, arzu nesnelerini dolayımlayıcı konumunda bulunan Batı vasıtasıyla şekillendirerek romanlarda yer almaktadırlar.

1.1.1.Arzulayan Öznenin Züppe Olarak Görünümü: Felâtun Bey

Ahmet Mithat Efendi, alafrangalaşmak üzerine ilk defa bir tip ortaya çıkaran yazardır. Kendisi yanlış Batılılaşan kimseleri yermek için Felâtun Bey’i oluşturur. Bu tip oldukça fazla abartılmış davranışlara ve özelliklere sahiptir. Okura alafranga-züppenin çoğu konuda yüzeysel temaslarda bulunduğunu ve bu temasların da ‘mimetik arzu’ şeklinde ortaya çıktığını benimsetir. Alafranga-züppe içinde bulunduğu topluma yabancısıdır. Hep Batılı olmanın hayali ile yaşar. Râkım Efendi ile Felâtun Bey, ikisi de Batılılaşma Döneminin tesiri altında olmaları açısından ortak bir özelliğe sahip olsalar da bu döneme karşı aldıkları tavır bambaşkadır. Râkım Efendi, Batılılaşmayı alıp dönüştürebilmiş ve ‘ideal aydın’ olmayı elde edebilmiş iken Felâtun Bey, basmakalıp, karikatür bir tip olmaktan ileri gidememiştir. Felâtun Bey, Batı hayranı tavırları sebebiyle bulunduğu toplum içinde aşağılanmaya, yalnız bırakılmaya ve dikkate alınmamaya başlanmıştır.

Felâtun Bey, Râkım’la tamamen zıt özelliklere sahiptir. Râkım Efendi, romanda ahlak ve eğitim açısından mükemmeli temsil eder. Felâtun Bey ise tembeldir, çalışmak nedir bilmez, Batıyı tam anlamıyla anlamaz. Tek bildiği Batı modasına uygun şekilde giyinip Beyoğlu’nda gezmek ve yarım yamalak Fransızcasıyla konuşmaktır. Bu yüzden eserde hem çevresi hem de yazar tarafından eleştirilir ve ötekileştirilir. Güzin Dino, Felâtun Bey ve Râkım Efendi arasındaki farkları şu şekilde sıralar:

Felâtun Beyle Râkım Efendi adlı romanında iki tipi karşılaştırır. Birincisi Batı hayranıdır; Türk toplumunun değişim sürecinde bulunduğu bir sırada Avrupa modasını, yaşayış biçimlerini, törelerini izler. Bütün

alanlarda yapılan reformlar, yaşayış biçimlerinde de yankılanmaktan geri kalmaz ve işte Felâtun Bey, bu yüzeysel Batılaştırmanın karikatürleşmiş bir tipidir. Ruhsal yönden ele alacak olursak bu kişinin iç yaşantısı olmadığını görürüz; onun sadece gülünç, kısaca açıklanmış, abartılmış aksaklıklarını biliriz; Buna karşın Râkım Efendi de erdemleri abartılmış bir tiptir. Dengelidir, bilgedir, ölçülüdür ve bunlar bize örnek olacak olay ve davranışlarla anlatılmıştır. Esirine karşı beslediği koruyucu, sonradan sevdaya dönüşecek olan içten duyguları da, durumlarla, sahnelerle ve kendi kendine konuşmalarla anlatılır. Bu yeteneklerin birikimi, Râkım Efendiye eşsiz, sıradan çıkan, efsane ve masallardaki kişilere yakın bir özellik veriyorsa da, N. Kemal'in romanından az önce yayımlanan bu yapıtta, A. Mithat Efendi, Ş. Sami gibi sadece duygusal bir lirizmle yetinmeyerek kişilerin iç dünyasına bir yenilik katmıştır. (Dino, 1978, s.62)

Batılılaşma sürecinde ortaya çıkmış olan alafranga-züppe tipi, Batı hayranlığı ile ön plana çıkan taklitten başka bir şey değildir. “Üçgen arzu modeline uygun olarak özne, arzusuna aracılık eden dolayımlayıcısı ile ilk aşamada ondan bazı hazır davranış kalıplarını ödünçleyerek aynileşme eğilimi gösterir.” (Yıldırım, 2011, s.12) Tüm varlığı bir taklit üzerine inşa edilmiş olan züppe, Batının tüm unsurlarına sahip olduğunu düşünerek hareket eder. Girard, “züppelik, kişinin gerçek benliğinin görünmesini önlemek ve böylece dışa karşı, kendisiyle özdeşleştirdiği daha iyi bir kişilik yansıtmak için kullandığı araçlar bütünüdür.” (Girard, 2013, s.47) der. Taklitçi olmasıyla sivrilen züppe, hayatını eğlenceye adan ve başka herhangi bir gayesi yoktur. Kendinden çok “öteki” ile ilgilenerek kendisine ve bulunduğu çevreye yabancılaşır. Gerek yaşam tarzı gerekse benimsediği kültür anlayışı ile kendine sahte bir dünya kuran züppe, kendi değerlerine tamamen yabancılaşır. Batıya yaklaşmak isterken sadece görüntüsü ile Batılı gözüken fakat Batılı olmayı tam manasıyla beceremeyen bir kişilik ortaya çıkar. Züppe, Batının düşüncesini, sanatını eliyle bir tarafa itmiş ve gösterişe kaçan özellikleri ile aşırılığı seçmiştir. Batı, Mithat Efendi'ye göre bilim, sanat vs. gibi maddi konularda Doğudan üstün konumdayken Doğu ise

manevi konularda Batıdan üstün durumdadır. Felâtun Bey, maddi-manevi iki manada da Batıcı olduğu için sorun teşkil eden tip olarak ele alınır.

Batılı yaşam tarzının ideal bir örneği olmayı arzulayan alafranga züppeler, dış etkilere açık bir konumdadırlar. Bu durumda, esas arzularını şekillendiren ve duygularını yoğun ve arzuladıkları nesneye uygun şekilde kullanabilmelerine fırsat tanıyan her türlü unsur, yaşam şekillerine dahil ederler. Alafranga-züppe bir tip olan Felâtun Bey, Batılı bir şekilde hayat sürdürmeyi, Batılı olmayı tam benimsemeden Batılı gibi görünmeyi arzular. Bu güçlü Batılı görünme arzusu ona babasından miras kalmıştır. Râkım ise Batının değerli unsurlarının bir çoğunu Batıya gidemediği için kitaplardan öğrenmiştir. Kitaplar, arzulayan öznelere için Batılılaşmada bir kılavuz işlevi görür. Arzunun meydana gelmesinde rolü büyüktür. Felâtun Bey, edebi telkinden tam anlamıyla faydalanmaz. Kitabı da bir gösteriş unsuru haline getirir. Bolca kitap okuyormuş gibi gözükmek için kendi kütüphanesini kurar. Kitaplar, aşk hususunda Felâtun Bey'e yol gösterir. Arzuladığı aşk yine Batılı aşktır. Felâtun Bey'in okuduğu kitaplar hakkında kesin bir bilgiye sahip olamasak da Batıyı tanıması ve Batıyla kurduğu arzu ilişkisi Fransız romanlarından geldiği aşıkardır. Bu yazılı telkin dışında sözlü telkin unsuru da bulunur romanda. Arzunun ortaya çıkmasında veya köpürtülmesinde her ikisi de önemli role sahiptir. Sözlü telkin olarak piyano hocası Josephino'yu gösterebiliriz. Arzulayan öznenin dolayımlayıcısına ulaşmada dolayımlayıcı hakkında daha fazla bilgiye sahip olan biriyle temasa geçmesi romanlarda oldukça fazla görülür.

Avrupalı kadın kahramanlar, alafranga züppeler için önemli bir bilgi kaynağıdır. Bu kadınlar, romanda konum olarak ikinci planda kalıp asıl görevleri, kahraman için bir rehberdirler. Bu kahramanlar, arzulayan öznelere Batı ile ilgili edinmiş oldukları bilgilere katkıda bulunan ve arzularını tasdik ettirmelerine yardımcı konumunda bulunan unsur olarak, alafranga züppenin dönüşüm sürecine katkı sunarlar.

Romanın ilk bölümlerinin kurgusu kahramanları tanıtmak amacıyla ilk olarak Felâtun Bey'in eğitimi, aile ilişkileri daha sonrasında ise Râkım'ın genel özellikleri şeklinde ilerler. Bu bölümler daimi olarak bir kıyaslama üzerinedir. Yazar kahramanları tanıtırken aralarındaki zıtlığı da vurgulamayı amaçlar.

Sonraki bölümlerde yazar tarafından bu iki kahramanı sürekli karşı karşıya getirecek olaylar kurgulanır.

Felâtun Bey ve Râkım Efendi, ikisi de Ziklas ailesinin dostudur. Felâtun Bey, Ziklas ailesini ziyaret ettiği sırada Râkım Efendi de Ziklas Bey'in kızlarına Türkçe dersi vermektedir. Felâtun bu sırada züppeliğin gerekliliği olarak kendini kanıtlamak ister. “Züppe keyfi bir saygınlıkla donattığı kişilere kendini kabul ettirmek için bin türlü bayağılık yapar.” (Girard, 2013, s.73) Ziklasların evinde meydana gelen dil ile ilgili bir tartışmada Râkım Efendi, bilgisi ile yüceltilirken Felâtun Bey'in bu tartışmadaki aciz durumu gözler önüne serilir.

“Felâtun Bey - (hâlâ o mübarek tebessümle) Hanımların zekâvet ve dirayetlerine söz ister mi? Fakat birâder ben bu derslerin içinde bazı şeyler görüyorum da bir mana veremiyorum. Ezcümle şu elifbada, bu pe, çe, je harfleri var mı ya? Biz mektepte yken elif, be, te, se, cim, ha, hı, dal, zal, rı, ze, sin, şın diye okuduk. Bunları görmedik. Bunlara ne isim vermeli?

Can- Evet muallim Efendi! Felâtun Beyefendi öyle söyledi. Bizim zihnimiz şaşırdı. Râkım- Hayır Efendim! Bunda zihin şaşıracak bir şey yok. Felâtun Beyefendi ra'nâ bilirler ama birdenbire zihinlerine gelmedi. Vâkıâ Beyim, mektepte biz buyurduğunuz gibi okuduk. Ama bizim okuduğumuz elifba yalnız Arapça içindir. Türkçe için ise ondan fazla birkaç harfe ihtiyacımız vardır. Meselâ “paşa, çavuş, müjde” yazacağımız zaman nasıl yazarız? Elbette bu harflere muhtaç olmaz mıyız? Meğer Felâtun Bey evvelce bu harfleri görüp de eski elifbada mevcut olmadığını düşündüğü zaman hazır acemi İngilizlere Felâtun Beyluk satmak için muallim bulunan zâtını asla Türkçe bilmediğini ve böyle adamlara müracaat olunur ise kızların hiçbir şey öğrenemeyeceklerini filânı dermeyânla henüz kim olduğunu bilmediği muallimi bir alâ tezyîf ve istihzâ etmiş imiş. Bu kere işi anlayınca suratına garip bir kırmızılık gelerek:

Felâtun Bey- Evet! Evet! Hakkınız var. Anladım!” (Efendi, 2017, s.36)

Roman bu tarz diyaloglarla dolu olsa da Mithat Efendi'nin esas amacı bu değildir. “*Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanı daha çok Felâton Bey karakteri dolayısıyla tanınırsa da, yazarın gerçek amacı züppe tipiyle alay etmektir diyemeyiz, çünkü züppenin kılık kıyafetini, alafrangalığa özentili davranışlarını, gülünçlüğünü ortaya koymak amacı ikinci planda kalır romanda.” (Moran, 1998, s.28) Ahmet Mithat, daha çok iki kahraman arasındaki çalışkanlık-mirasçılık ikilemi üzerinde durur. Roman, Felâton Bey'in mimetik Batılı olma arzusu ve karşısında Batıyı doğru bir şekilde, uygun yönleriyle arzulayan Râkım Efendi ekseninde ilerler. Ahmet Mithat, alay etmiyor dediysek de bu doz meselesidir. Romanın genelinde alay etmiyor diyebiliriz ama ortaya çıkan bazı durumlarda dozu biraz daha arttırarak alay etmeden duramaz.

Gerçi Ahmet Mithat, Felâton Bey'in yetiştiği çevreden ve aldığı terbiyeden başlayarak alafrangalık merakı ile alay eder, Felâton Bey'i zaman zaman gülünç durumlara düşürür. Züppelik gereği giydiği dar pantolonu dans ederken cart diye yırtılır; İngiliz ailesinin aşçı kadınına sataşırken üstüne mayonez dökülür; aşçı kadına sarılıyorum diye evin hanımına sarılır. Böyle kaba mizah yolu ile yapılan bir alay vardır romanda tabii. Bununla birlikte asıl amaç israfın ve hesapsızlığın neden olacağı felakete ve buna karşılık, çalışarak para kazanmanın ve tutumlu yaşamının getireceği mutluluğa işaret etmektedir. (Moran, 1998, s.30)

Felâton Bey ve Râkım Efendi'nin ortak olarak bulundukları mekanlardan bir tanesinin Ziklas'ların evinin olduğunu söylemiştik. Felâton Bey'in züppe tarafı bu evde başına gelen absürt olaylar ile iyice vurgulanır. Felâton, Ziklas ailesinin gözünden düşerken Râkım, saygı makamında gitgide yükselir. Felâton Bey'in aşçı ile münasebeti Râkım'ın başına gelen bir tesadüfle ortaya çıkar.

İçeriye girer girmez iri bir karı Râkım'ın boynuna sarılıp, kolları arasında sıkıştırarak Fransız lisânıyla “Zâlim ne geç kaldın? Gözlerim yollarda kaldı, bu akşam da mayonezi üstüne başına dökecek misin?” demiş idi. Bu karının aşçı bir karı olduğunu ve mayonez meselesinin sûret-i vukûunu anladınız mı? Râkım hiç ses çıkarmadı. Çıkarmadı ama

karı işi anladı. Derhâl Râkım’a özürler dilemeye başladı ise de Râkım mayonez meselesini karıya dahi itiraf ettirmek için biraz nazlıca davranıp nihayet söyletti. Bu karı iri yapılı dev anası gibi bir Fransız olup meğer Felâtun Bey aşçı hanımdan hoşlanmış ve o da onun gerek kendisinden ve gerek parasından hoşlanıp hemen hemen mercimeği fırına vermek derecesine gelmiş imişler. İki akşam evvel Felâtun Bey matbahı ziyaret ve aşçı hanım ile dik muâşakayı kaynatmaya mubâderet eyledikte raf üzerinde bulunan mayonez çanağını devirip şu hâl ile yukarıya çıkmak ihtimali kalmadığını görünce sıvışıp gitmiş imiş. (Efendi, 2017, 67-68)

Bu olay Ziklas ailesinin hafızasından uzun süre silinmez. Daha sonrasında çok kez aynı ortamda bulunmalarına rağmen Ziklas ailesinin Felâtun Bey’e karşı olan olumsuz tavrı baki kalır. “İngiliz kinine ne dersiniz yahu? Mayonez meselesinden sonra Ziklas ile Felâtun Bey arasında hâsıl olan münâferet hâlâ kemâl-i germî ile devam etmekte idi. Zira Felâtun’un Râkım ile veda eylediğini karı koca gördükleri hâlde çocuğa merhaba bile demediler. Ama hakları da yok mudur ya?” (Efendi, 2017, s.218) Felâtun Bey’in yanı sıra Râkım’a karşı olan saygıları çıktıkları sandal gezisinde daha da artar. Felâtun Bey, her ne kadar Batı unsurlarını yüzeysel olarak benimseyip bünyesine katmaya çalışsa da Batıdan gelen çok çalışma hususunu göz ardı etmiştir. Batılı tarzı bir çalışma düzenini benimsemez ama onlar gibi bir hayat sürdürmek ister. Avrupailişme noktasında seçmeci davrandığı söylenebilir. Batılı olmanın derinine inememiş sadece yüzeysel unsurlarla yetinmiş ve ‘gibi olmak’ metaforunda sıkışıp kalmıştır. Felâtun Bey’in Batılılaşmak adına özümseyebildiği tek şey Batılılar gibi eğlenmek ve lüks bir yaşam sürdürmektir. Ahmet Mithat Efendi için çalışmak önemli olduğu kadar kazanılan paranın nasıl harcandığı da önemlidir. Çalışıp kendi kazanmadığı gibi bir de babasından kalan mirası müsrifçe harcaması Felâtun Bey’i eleştirmek için sorguya mahal vermeyen bir sebeptir. Servetinin hepsini Batılı modaya ayak uydurabilmek, metresinin gönlünü hoş tutabilmek, avrupaî görünmek için harcar. Romanın sonunda da bu müsrifliğinin cezasını çeker. Ahmet Mithat Efendi, böylece okuyucusuna Felâtun Bey’in izinden giderlerse sonlarının nasıl olacağını göstermiş olur.

Züppe alçak değildir; kendini alçaltır. Kişilerin "özgür ve yasa önünde eşit" olduğu bir toplumda züppelerin olmaması gerekir. Oysa züppelik de somut bir eşitlik gerektiriyordur. Kişiler gerçekten birbirlerinin üstünde ya da altında olurlarsa, kölelik ya da zorbalık, dalkavukluk ve küstahlık olur ama asla kelimenin tam anlamıyla züppelik olmaz. Züppe keyfi bir saygınlıkla donattığı kişilere kendini kabul ettirmek için bin türlü bayağılık yapar. (Girard, 2013, s.72)

Alafranga-züppenin davranışları Girard'ın yukarıda belirttiği minvalde gerçekleşir. Felâtun Bey, sürekli alafranga-züppe tavırlar içerisindedir.

Yozefino - O Felâtun Bey kimdir ki meselesi ne olduğunu anlayalım.

Râkım - Vay sen Felâtun Bey'in kim olduğunu bilmiyor musun?

Yozefino - Sen ona dair bana hiçbir şey söylemedin.

Râkım - Söylemeye lüzum görmedim de onun için. Zira Felâtun Bey'i Beyoğlu'nda tanımayan kalmamıştır ki.

Yozefino - Ha! Anladım, anladım. Şu Platon Bey değil mi?

Râkım - Evet! İşte o! Onun Türkçe ismi Felâtun, Frenkçesi Platon'dur.

Yozefino - O bir tiyatrocu nâzende ile Hotel (C)'de prenslik taslamakta idi. Hatta kendi familyası Uranüs sülâlesinden indiğinden bahisle asilzâdelik dava eder idi. (Efendi, 2017, s.199)

Alafranga züppelerin davranışları, belli kalıplar etrafında şekil alır ve özgün olmaktan uzaktır. Alafranga züppeler, sadece alafranga yaşam tarzında bulunduğu için belli başlı davranış biçimlerini benimserler. Benimsemiş oldukları her şeyi kendi tercihlerinden çok 'Batılı gibi olma' mekanizması etrafında gerçekleştirirler. Türk romanında alafranga züppeler ekseninde yoğunlaşan Batılı olma arzusu, yalnızca züppe kahramanlarla sınırlı kalmayıp romanda bulunan diğer kahramanların karakter oluşumunu da etkilemektedir. Bu bağlamda, alafranga züppeler, arzuları bakımından istisna çizgisinden ayrılmazlar.

Alafranga züppelerle genellikle ‘romantik yalan’ başlığı altında karşılaşırız. Bıraktıkları intiba olumsuzdur, genel kabule uygun olmayan özelliklere sahip olan arzulayan öznelere olarak kurgulanırlar. Romantik yalana uygun eser veren yazarlar, eserlerini, alafranga züppelerin kendilerince ortaya konan çerçevede idrak edilmesini sağlamak amacıyla roman türünün genel hadlerinin sunduğu aşırılıklarla yazarlar. Buna sebep olan şeylerden bir tanesi alafranga züppeye karşı ortaya çıkan öteki yaftası ve öfkedir. Bu öfkenin ardında yatan, yazarın eser içinde sürekli okuyucu yönlendirecek şekilde alafranga züppenin aleyhinde yorumlarda bulunmasıdır.

Mithat Efendi, yazmış olduğu ilk eserinden itibaren bir “milli kimlik” oluşturmayı amaçlamıştır. Bu yüzden eserlerinde Osmanlılık vurgusuna önemli ölçüde yer verir. Bu Osmanlılık, İslam’la kol koladır. Râkım Efendi de Alafranga-züppe Felâtun Bey’in karşısına Osmanlı-Türk kimliğiyle çıkar. Felâtun Bey ise Batılı olmayı isterken bir taraftan Türk kimliğinden de utanmaktadır. Felâtun Bey, Türk olduğunu girdiği ortamlarda söylemekten çekinir ve genel olarak alafranga bir tavır benimser. Bunun en önemli örneklerinden bir tanesi ciltlettiği kitaplara kendi adı yerine Platon yazdırmasıdır. Bulunduğu her ortamda olabildiğince Türkleri kötüler. Râkım’ın ise Türklük hususunda herhangi endişesi yoktur.

Felâtun Bey- Kendisini görmek istemez misiniz?

Râkım-Müsâade eder iseniz niçin istemem. Fakat bu kadar muhabbetiniz olan bir kızı ağyâra...

Felâtun Bey- Bah! Adam sen de hâlâ kaba Türklük ediyorsun be! Alafrangada öyle şeyler var mıdır?

Râkım-Ben nasılsa bir türlü alafrangaya kendimi sınaştıramadım da.

Bunlar şu lakırdı üzerine aktrisi görmek için aşağıya dört yol ağzına doğru bükülürler. Fakat Râkım böyle sevdiğinin babasının vefatına bu kadar teessüf eden ve ta yemek tabaklarına varıncaya kadar mahsûs ye’s tabakları tedarik ettiren karının pek usta ve maharetli bir aktris olacağını düşünürdü. (Efendi, 2017, s.103-104)

Ahmet Mithat Efendi, roman sonunda Felâton Bey'i öldürmeyerek ona bir şans daha verir. Başına gelen tüm musibetlerden sonra Felâton Bey, Râkım'ı dinlemediği için pişman olmuştur. Eserin yazıldığı dönemde bazı kişiler devlet erkânına uygun davranmayı benimsesinler, ıslah olsunlar diye sürgüne gönderilirdi. Burada da o anlayışı görüyoruz. Var olan borçlarını ödeyebilmek ve hayatını geri kazanabilmek için Felâton Bey, Cezayir'e doğru yola çıkar.

1.1.1.1. Alafranga-Züppenin Kadınsılaşması

Bütün roman kahramanları ister istemez bulunduğu toplumdan etkilenir. Romandaki kahramanlar da bulundukları toplumun birer temsilcisi gibidir. Eserde yazarın yapmış olduğu eleştiriler de aslında içinde bulunduğu topluma yöneliktir. Tanzimat yazarlarının eserlerinde sıkça göze çarpan ve bolca eleştiriye maruz kalan 'alafranga' tipinin aslında yanlış Batılılaşma sürecine yönelik bir eleştiri ve muhalefet olarak algılanması gerekmektedir.

Garp Mukallidi Züppenin kaderi, kadının kaderine benzer. Kadın da erkeklerin dilinin konuşulduğu bir dünyaya doğmuştur; ilk işi de ötekinin dilini öğrenmek, kendini ifade edebilmek için kendini inkâr etmektir. Züppenin efemineliği buradan gelir işte: O dünya kültürünün, biliminin, teknolojisinin terimlerini içermeyen, bunları ifade etme konusunda acz içinde olduğuna inandığı bir dilden kopmaya, ötekinin dilini öğrenmeye gayret eder. (Somay, 2001, s.10)

Tanzimat aydınları bulundukları dönem itibari ile Batıya nazaran daha zayıf bir toplumda yaşamaktadırlar. Batı sanatı, Batı düşüncesi ulaşılmak istenen konumda olduğu için arzu edilmektedir. Günlük hayatta da, her zaman kadın arzulan, elde edilmek istenen taraf olarak düşünülür. Yazarlar da Batıyı kadın Doğuyu erkek olarak tezahür ederler. Jale Parla, bu konuyu “Tanzimat yazarları Batılılaşmayı, Batı'dan ne denli örnek alma ya da Batı'ya öykünme içerirse içersin, erkek egemen bir evlilik birleşmesinin edilgin ögesi olarak örüyorlardı.” (Parla, 2009, s.17) şeklinde ifade eder. Alafrangalaşmada Batıdan etkilenme söz konusudur. Kadınların hayatı deneyimlemesinde kitapların etkisi büyük olduğu için genelde bu iki durum arasında bir bağlantı kurularak

Batılılaşma problemi “kadın” üzerine temellendirilir. Kadın okur okuduklarından oldukça kolay etkilenir. Kadın her şeyden önce doğası gereği etkilenmeye açıktır. Romanda Felâtun Bey’in ayna bağımlısı olması, modayı takip etmesi dolayısıyla kadınsı özelliklere sahip olduğu söylenebilir. Felâtun Bey, kendisinden sonra gelecek olan züppe tiplerine de örnek olur.

Felâtun Bey ve Râkım Efendi romanı özelinde kadınsılaşma konusunun açılma sebebi alafranga-züppe Felâtun Bey’dir. Felâtun Bey’in alafrangalaşmak isteği hasebiyle sürekli ayna karşısında vakit geçirmesi, modayı yakından takip etmesi ‘kadınsılaştığı’ iddiasının gösterilmesine ana sebeptir.

Felâtun Bey’in kıyafetini sorarsanız tariften izhâr-ı acz ederiz. Şu kadar diyelim ki hani ya Beyoğlu’nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler vardır ya? İşte bunlardan birkaç yüz tanesi Felâtun Bey’de mevcut olup elinde resim, endam aynasının karşısına geçer ve kendini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışır idi. Binaenaleyh kendisini iki gün bir kıyafette gören olmazdı ki “Felâtun Bey’in kıyafeti şudur” demek mümkün olsun. (Efendi, 2017, s.11)

Felâtun Bey’e yapılan ‘kadınsı’ isimlendirmesinin birden fazla sebebi vardır. Ana sebebi Batı etkisi sonucu moda anlayışı olarak gözüксе de tek sebep bu değildir. Hep bir müdahale ile hayatını sürdürmesi de bu isimlendirmeye yol açmıştır. Felâtun Bey, çocukken babası, yetişkin olduğunda Batılılaşma arzusu, Polini’nin bir dönem hayatının karar merkezinde olması derken hiçbir zaman kendi benliğinden gelen bir karar ile hareket etmemiştir. Gürbilek, bu konudaki zayıflığından dolayı da ‘kadınsılaşma’ isimlendirmesini yapar. “Modern Türk edebiyatı, özellikle de Türk romanı bir kadınsılaşma endişesine, bir efemineleşme korkusuna, Cemil Meriç’in sık sık tekrarladığı sözcükle söylersem “virilite”yi, yani erilliği kaybetme korkusuna doğmuştu. Erilliği kaybetme korkusu ise hemen her zaman erişkinliği yabancıya kaptırma, bir başka deyişle çocukluğa çakılıp kalma korkusunu içinde taşıyordu.” (Gürbilek, 2007, s.10)

Arzulayan özne konumunda bulunan Felâtun Bey, Batı tutkunudur. Kitaplarda, Beyoğlu’ndaki mağazalarda ne gördüyse onu kendi üstünde

uygulamak ister. Batı genel anlamıyla yazarlar tarafından bir ilişki içerisinde tahayyül edildiği zaman kadın konumunda görüldüğü için alafranga-züppeler de bu konumda çerçeveselendirilmiştir. Kahraman Batılı bir kimliğe büründükçe erkeksi tarafı yok olmuştur. Alafranga-züppeye duyulan öfke ile kahraman, erkeksiliği elinden alınarak cezalandırılmıştır. *Felâtun Bey ve Râkım Efendi* romanı, kahramanın kadınsı olma özelliği baskın olarak ele alınıp öznenin sadece taklitçi arzusu gözler önüne serilmeye çalışıldığı için ‘romansal hakikat’ sınıflandırmasına giremeyip ‘romantik yalan’ sınırları içerisinde kalmıştır.

Tanzimat dönemiyle birlikte Batıya özenme furusu başlamıştı. Bu özenme kendi milli kimlik ve benliğinden uzaklaşıp Batılı hayat tarzını taklit etme şeklinde karşımıza çıkar. Züppelik, özenme konusu dışında babasız bir oğulun erkeklik sorunu olarak da görülebilir. “Ahmet Mithat Efendi’de babasızlık, yanlış terbiyeyle eşittir. Kendisi de sağlam bir Osmanlı eğitimi görmüş olan Ahmet Mithat Efendi için tek çıkış İslâmi bir terbiye ve kültürün yol göstericiliğinde ilerlemedir.” (Parla, 2009, s.29) Romandaki züppe Felâtun Bey’dir çünkü dolayımlayıcısından aşırı etkilenmiş konumdadır. Bu ona züppeliğin yanında kadınsı misyonu da yükler. İki özelliğin de ortaya çıkış sebebi aşırı etkilenmedir. “Romanın ilk çıkışında etkilenen taraf hep kadındı fakat özne yer değiştirip etkilenen erkek olunca bu kahraman ‘mutlaka kadınsılaşmış erkek, erilliğini yitirmiş ya da bir türlü erilleşememiş erkektir” (Gürbilek, 2007, s. 48) Ahmet Mithat Efendi, okuyucu ile roman arasında olmaktan hiç geri kalmaz. Kadınsılaşma konusunda da Felâtun Bey’in ‘kadınsı’ tipolojisine vurgu yapar. “Bak şeklini simasını pek kısaca tarif edebiliriz. Ortaca boy, nahifçe endam, sarıca beniz sahibi bir delikanlı olup kaşları gözleri siyah, saçları ağzı burnu filânı hep bir karının “elverişli” diyeceği kadar letâfet tasvir eder idi.” (Efendi, 2017, s.11)

Felâtun Bey, Batılılaşmak uğruna birçok şeye el atmıştı. Ama bunlarda yüzeysellikten öteye geçememiştir. Gürbilek de Felâtun Bey için, “Tanzimat romanında aşırı etkilenen erkek her durumda züppe erkektir; züppe erkeksen şu ya da bu ölçüde kadınsılaşmıştır. Ahmet Midhat’ın Felâtun Bey’i hafif de olsa kadınsıdır.” (Gürbilek, 2007, s.48) yargısında bulunur. Felâtun Bey, Batının dansını, dilini, giyim-kuşamını arzulamıştır. Dış unsurlar özelinde büyük bir etki altındadır. Bu konuda söylediğimiz gibi babasının rolü de

büyüktür. Bu etkilenme serüveni Felâtun Bey'i züppe olmaya mahkum etmiştir. O artık hem züppe olmuş hem de kadınsılaşmıştır.

1.1.2.Arzulayan Öznenin Aydın Olarak Görünümü: Râkım Efendi

Râkım Efendi'nin babası fakir bir kişidir. Babası, Râkım Efendi daha bir yaşındayken vefat eder. Râkım, annesi ve dadısı tarafından büyütülür. Birçok alanda kendi kendini yetiştirmiştir. Çalışkanlığı onun öne çıkan özelliklerinden bir tanesidir. Her yönden kendini geliştirmeye odaklanır ve neticesinde de hariciye kalemine girer. Râkım Efendi, Fransızca da bilir, maddi durumunu daha iyi hale getirebilmek için gazetelerde çeviri yapar, yazı yazar, bunların dışında öğretmenlik yapar. Maddi durumu bir süre sonra cariyeye almaya yeter. Canan adında bir cariyeye edinir. Râkım Efendi'nin bu cariyeye karşı tavrı klasik anlayıştan farklıdır. Ona bir köleymiş gibi davranmaz. Hastalandığında ona özel ilgi gösterir. Canan'a okuma yazma öğretir. Ona piyano alır ve Josephino adında bir hoca tutar. Râkım Efendi, baştan beri Canan'ı kardeşi gibi görmektedir fakat bu durum bir süre sonra değişir. Canan'a karşı bir süre sonra kardeşi gibi bakmamaya başlar. Râkım, Canan'ı severken Râkım'dan hoşlanan başka biri daha vardır. O da Râkım'ın İstanbul'da Ziklas adındaki İngilizin kızı Can'dır. Râkım Efendi, Can'a ve kız kardeşine Osmanlıca dersi vermektedir. Zamanla Can, Râkımdan hoşlanmaya başlar ve bunu itiraf eder fakat Râkım, Canan'la evlenme planları kurmaktadır. Can, bu sebepten ötürü hastalanır. Râkım, Felâtun Bey'le tam da Ziklas'ın kızlarına ders verdiği sırada tanışır. Felâtun Bey, Râkım Efendi'nin bu evde görmüş olduğu hürmeti kıskanır. Girard, bu durumu şu şekilde açıklar: “Kibirli bir kişiyi bir nesneyi arzulamaya ikna etmek için aynı nesnenin belli bir itibarı olan bir üçüncü kişi tarafından arzulanmış olması yeterlidir. Dolayımlayıcı burada bir rakiptir, kibir önce bu rakibin rakip olarak ortaya çıkmasına neden olmuş, onun varlığını dilemiştir, sonra da onun yenilmesini istemiştir.” (Girard, 2013, s.27) Felâtun Bey, belli başlı oyunlarla Râkım'ın çizgisini bozmak ister. Râkım Efendi, Felâtun Bey'in bu oyunlarına gelmez. Aksine Felâtun Bey'e hayatıyla ilgili tavsiyelerde bulunur fakat o bunlara hiç kulak asmaz ve mevcut savruk hayatını sürdürür. Bu şekilde davranmasından dolayı herkes tarafından hor görülür. Sahip olduğu

servet de kısa zaman içerisinde onun har vurup harman savurması ile eriyip biter. Bulmuş olduğu referans ile Cezayir’de bir eyalete kaymakam olarak atanır. Râkım Efendi ise Canan ile evlenip mutlu mesut yaşamına devam eder.

Tanzimat döneminde yazılan ilk eserlerde alafrangalaşma mevzusu, daha çok komik tarafıyla ele alınmış ve romanın sonunda züppe kahramanın pişman olmuş hali sergilenerek Batılılaşma meselesine bir çözüm yolu bulunabileceği umuduyla yazılmıştır. *Felâtun Bey ve Râkım Efendi* romanında yer alan Batı kökenli olan İngiliz Ziklas ailesi ile Fransız Josephino, Osmanlı kültürünün baskın taraflarını ortaya koyabilmek için romana yerleştirilmişlerdir. Olumlu bir şekilde romanda yer almalarına rağmen bu kahramanlar, özenilen değil özenen konumdadırlar.

Ziklas ailesi, Râkım Efendi’nin evini ziyaret ettiklerinde oldukça olumlu geri dönüşler yapmışlardır. Bütün yönleriyle Râkım, Ziklas ailesi ve çevresinden takdir toplamayı başaran bir kahramandır.

Felâtun Bey - (müstehziyâne) Canım çalışmalı ya! Şu matmazeller için söylüyorum. Seni ağızlarından düşürmüyorlar da! Karılara çatmak da sana mahsûs bir muvaffakiyet. Canına yandığım! Ben ne yapsam yaranamayacağım vesselâm.

Râkım - Öyle ise ben size bir akıl öğreteyim.

Felâtun Bey - Vallahi lütuf etmiş olurdunuz.

Râkım - Ben kadınlara asla yaranmak hevesinde bulunmadığım için beni seviyorlar. Eğer siz de bu hâlde olsanız daha ziyâde muvaffakiyete mazhar olmanız lâzım gelecek. (Efendi, 2017, s.54)

Felâtun Bey’in tam tersi olan Râkım Efendi’nin olumlu yönleri hakkında aşırılığa başvurulmuştur. Râkım Efendi, adeta bir ahlak timsalidir. Felâtun, karakter özellikleri açısından ne kadar siyahsa Rakım da o kadar beyazdır. Bulundukları ortamlarda gördükleri muamele bambaşkadır. “Râkım Efendi kendisini talebesi olan kızlara sevdirmeye çalışırken o aynı âilenin aşçısıyla muaşakaya kalkar. Ve Paul de Kock’dan gelen bir yığın kötü tesadûf ile mahcup olur. Fakat acaba hangisi hakikaten ahlâklıdır? Şüphesiz Râkım Efendi kitaba

uydurulmuş ahlâktır.” (Tanpınar, 2007, s.412) Felâtun Bey'in zıttı olan Râkım Efendi, parasının hesabını bilen, çalışkan hatta cariyesinin dahi Batılı bir eğitim almasını temin edecek kadar çağdaş bir düşünce yapısına sahiptir. Ancak, bu iki kahraman arasındaki en belirgin farklılık, Batılı yaşam tarzı karşısında takındıkları tavır noktasında ortaya çıkar. Felâtun Bey'in Batılı yaşam tarzını, sadece giyim-kuşam, eğlence ve moda yerlerde bulunmak olarak görmesiyle sınırlı iken Râkım Efendi için ise Batılı bir yaşam, aslında Osmanlı değerleriyle uyumlu olabilir ve kendi değerlerinden kopmadan ilerleme, modern olma idealini gerçekleştirebilir. Ahmet Mithat Efendi, yanlış Batılılaşmayı vurgulamaya kahramanların isimlerinden başlamıştır.

Felâtun'a 'Bey', Râkım'a ise 'Efendi' denilerek ünvanlar üzerinden alaturka-alafranga çatışması kurgulanır. Nitekim “Bey” ünvanı idadi, rüştiye ve mülkiye mezunlarına; “Efendi” ünvanı ise kendi imkânları ile tahsil hayatını tamamlamış olanlara verilen Tanzimat'tan sonra kullanımı yaygınlaşan sosyal statü ifadeleridir. “r,k,m” köklerinden gelerek düzenlilik, hesaplılık anlamını ihtiva eden Râkım ismi; Batılı âlim olan “Platon”un lafzen dejenere olan Felâtun Bey ismi karşısında yüceltilir. Bu iki tip, kültürel değerler üzerinden çatışma unsuru olarak hicivsel bir üslup ile karşılaştırılır. (Biricik, 2015, s.314)

Eserde yazarın yer vermiş olduğu kahramanlardan biri olan Felâtun Bey, alafranga-züppe tipini temsil eder. Felâtun Bey, Batıyı sadece yüzeysel olarak anlayıp taklit etme yolunu seçer. Râkım Efendi ise bunun tam tersi bir şekilde dış görünüşten çok Batının kültürüyle ilgilenen çalışkan biridir. Ahmet Mithat Efendi, Felâtun Bey'i komik durumlara düşürerek onun temsil etmiş olduğu alafranga-züppe tipini eleştirir. Bu eleştirinin içerisinde o dönemki toplumda Felâtun Bey gibi bir yol izleyenlere karşı da eleştiri vardır.

Felâtun Bey'in başına gelen gülünç olaylar; aşçıyla oynaşmaya kalktığında üstüne mayonez dökülmesi, Ziglasların evinde yemekte dans ederken külot pantolonunun sökülmesi (iyi ki, demode bulmasına karşın o gece iç çamaşırı giymiştir), onun zavallı yapısını ustalıkla

yansıtırken bir yandan Beyoğlu'nun bütün genç züppelerine de bıyık altından gülen ayrıntılarla yüklüdür.” (Finn, 1984, s.31)

Ziklas adındaki bir İngilizin kızlarının öğretmeni olarak görev yapmaya başlayan Râkım Efendi, onlara Osmanlıca dersleri verir. Râkım Efendi'nin sahip olduğu bilgi ve donanım bu aile tarafından beğenilir. Ziklas'ın kızlarından biri olan Can, Râkım Efendi'ye âşık olur. Fakat Râkım Efendi, Canan'ı sevmektedir. Aşkına karşılık bulamayan Can, hastalanır, yataklara düşer. Râkım Efendi, bu evde Felâtun Bey ile karşılaşır. Felâtun Bey, Râkım Efendi'ye sunulan saygıyı kıskanır ve onun gördüğü hürmeti alaşağı etmeye çalışır.

Kıskançlık ve haset üçlü bir durumu varsayarlar: nesne, özne, kıskanılan ya da haset duyulan kişi. Dolayısıyla bu iki "günah", üçgenin yapısında mevcuttur; ne var ki, kıskandığımız kişiyi asla örnek olarak algılamayız, çünkü kıskançlık konusunda aldığımız tavır zaten kıskanan kişinin tavrıdır. İçsel dolayımın tüm kurbanları gibi kıskanan kişi de arzusunun kendiliğinden ortaya çıktığına kolaylıkla inandırır kendini, başka bir deyişle yalnızca nesneden ve üstelik bu nesneden kaynaklandığına inanır. (Girard, 2013, s.31)

Burada Felâtun Bey'in Râkım'a karşı duyduğu kıskançlık hissini içsel dolayım olarak niteleyebiliriz. Dolayımlayıcıyı haset duyulan bir rakip konumuna getiren içsel dolayım ortaya çıkmıştır.

Râkım Efendi ile Felâtun Bey'in temelde ayrıştıkları noktalardan bir tanesi de çalışkanlıktır. Felâtun Bey, bir alafranga-züppe olarak babasından kalan miras ile geçinir, o mirasın da değerini bilmez, zevkleri için yer bitirir, sorumluluk sahibi değildir, geleceğini düşünmez. Râkım Efendi ise bu konuda Felâtun Bey ile aynı noktada değildir.

Kendi hâhişi ve dadısının sevk ve teşviki sayesinde Arabîden sarf u nahiv filandan maada Risâle-i Erbaa'yı, şerhleriyle beraber lâyıkiyla gördü. Hele mantık cihetini tasdîkat hitâmına kadar pek

kuvvetli tahsil eyledi. İlm-i hadis ve tefsirde oldukça behre kazandı. Fıkıhı dahi gözden geçirdi. Farisîden Gülistan ve Baharistan ve Bostan ve Pend-i Attâr ve Hâfız ve Sâib'i tekmi'l etmekten kat-ı nazar en müntehâb parçalarını ezber dahi eyledi. Fransızcaya gelince: Bir kere lisânda rûsûh peydâ eyledi. Badehu Galata'daki dostundan hikmet-i tabiiye, kimya, teşrih-i menâfi'ül -azâyı oldukça tahsil edip Beyoğlu'ndaki Ermeni dostunun kütüphanesinde dahi coğrafya, tarih, hukuk ve muâhedât-ı düveliyyeye dair lüzum derecesinin fevkinde dahi malûmât topladı. Hele okuduğu Fransız romanlarının ve tiyatro-nâmelerinin ve eş'âr ve edebiyatının âdeta nihayeti yok gibi idi. İki gece kendisinde kalmak üzere bir kitabı hanesine götürmek için müsâade alabilecek olsa onu yalnız okumakla iktifâ etmeyerek en güzel parçalarını istinsah dahi eder idi. İşte Râkım Efendi'nin evâil-i hâli bundan ibaret idi. (Efendi, 2017, s.17-18)

Râkım, Ahmet Mithat Efendi gibi durumu iyi olana kadar çalışıp daha sonrasında da çalışmayı bırakmamış, çalışmayı bir hayat tarzı haline getirmiştir. Kolcu, “Roman boyunca gerek anlatıcı gerekse romanının kahramanları tarafından horlanan, aşağılanan ‘ağustos böceği’ Felâtun Bey, kendisini Akdeniz adalarının birine götürecek olan vapurun güvertesinde ‘karınca’ Râkım Efendi ile karşılaşır.” (Kolcu, 2012, s.130) diyerek Ahmet Mithat Efendi'nin eserde sunduğu iki kahraman arasındaki karşıtlığı karınca ve ağustos böceği şeklinde yorumlar.

Ahmet Mithat Efendi ile Râkım Efendi arasında oldukça fazla ortak nokta vardır. Râkım Efendi kendisini, ailesini ve çevresini kalkındırmayı amaç edinmişken Ahmet Mithat Efendi de toplumu eğitmek ve üst bir mertebeye çıkartmak istemiştir. Râkım, sahip olduğu değerler neticesinde Felâtun Bey'e nasihatlerde bulunur. Fakat Felâtun Bey, Râkım Efendi'nin nasihatlerine kulak vermez. Tüm servetini eğlencelere harcar. Râkım, tam olarak romanın merkezindedir. Ahmet Mithat Efendi, onun karşısına Felâtun Bey'i koyar. Felâtun Bey'in tüm olumsuz özelliklerine karşı Râkım, olumlu bir tip olarak sunulur.

Râkım, romanda bir sentez-aydın olarak mevcudiyetini sürdürür. Batının olumlu yönlerini alıp manevi tarafıyla çok fazla ilgilenmez. Felâtun Bey, babasından kalan mirasın hepsini müsriflik içinde bitirir. Oysaki Râkım’a ne bir miras kalmıştır ne de onun har vurup harman savurma gibi bir huyu vardır. Kendini eğitmiş, edinmiş olduğu donanıyla da kendi parasını kazanmıştır. Bunu da ailesi için harcamış, tutumlu davranmıştır daima.

Ahmet Mithat Efendi’nin “ahlak” tezinin ağırlıklı noktası, çalışma disiplini ve çalışarak kazanma anlayışıdır. Ahlaklarını idealize ettiği bütün tipler çalışkan, işini bilir, elinin emeğiyle geçinmekten haz duyan insanlardır. Bu karakterin karşısına çıkarılanlar tembel, vaktini ve parasını israf eden mirasyedilerdir ki, bunlar çoğu kez züppe-alafranga tiplerdir. Bu tipler karikatürize edilerek romanın çalışkanlık ve ideal ahlak tezi pekiştirilir. (Gökcan, 2013, s.254)

Râkım, ne olursa olsun çalışkanlıktan vazgeçmezdi. Etrafı ne kadar kalabalık olursa olsun çalışmak onun tek vazgeçilmez tutkusuydu.

Vak’ayı sûret-i hikâyemizden dahi anlaşılmış olacağı vechle ta bu zamanlara kadar Râkım’ın zihnini hiçbir hiss-i manevî gıcıklamamış olduğu hâlde, bu kere bir taraftan Yozefino’nun en şiddetli ve bir taraftan Canan’ın ikinci mertebede bir tesirle ve diğer taraftan dahi İngiliz kızlarının hemen hiss olunamayacak bir mertebe havasını uyandırmaya başlamış olmaları, kendisini çalışmaktan men etmeye başlamış zannedilmemelidir. Râkım evvelki sa’y ü himmetine asla fütûr getirmemiş idi. Yine yazılarını yazdığı büyücek yerlere devam eder. (Efendi, 2017, s.75)

Bir taraftan Josephine ile yakınlaşması, diğer taraftan Ziklas’ın kızının ona olan aşkı ve cariye olarak aldıkları fakat sonradan beğendiği ideal Osmanlı kadını Canan, ilgisini çalacakmış gibi olsa da o çalışma ilkesinden uzaklaşmadı. Bu durum da örnek kahraman Râkım Bey’in karikatürleştirilmesine ve eserin de romantik yalan olarak kabul edilmesine başka bir örnek olur.

1.2.Arzulanan Nesne

Arzuların taklit olması, kahramanı ve kuramı ortak noktada buluşturan önemli bir unsurdur. Burada dolayımlayıcının etkisi vardır. “Nesne yalnızca dolayımlayıcıya ulaşmanın bir yoludur. Arzunun hedeflediği, bu dolayımlayıcının varlığıdır. Proust bu korkunç öteki olma arzusunu susamaya benzetir: ‘Susamak, bir hayata susamak - tıpkı kurumuş bir toprak parçası gibi; ruhumun, şimdiye dek tek bir damla tatmadığı için daha da oburca içeceği, büyük, uzun yudumlarla içip özümleyeceği bir hayata susaması.’” (Girard, 2013, s.60) Alafranga özne, belli başlı nesneleri, unsurları arzular ve bunlar da üçgenin bir diğer köşesi olan arzulanan nesne noktasını oluşturur. Felâtun Bey ve Râkım Efendi eserinde arzulanan nesne, başlıca giyim-kuşam/moda tutkusu, dans, metres, içki, kumar, gezinti yerlerinde gözükme, Fransızca konuşma gibi unsurlarla kendini gösterir.

1.2.1.Züppenin Batılı Yaşam Tarzında Arzuladığı Nesneler

Batılılaşma düşüncesi, Tanzimat dönemi eserlerinde, toplumsal dönüşüm için bir ortam oluşturma olgusunu temsil eder. Bu değişime doğru olan eğilim, Türk toplumundaki ahlaki yapılarda bazı değişikliklere neden olmuştur. Nihai olarak taklitçi kahramanlar olan alafranga-züppe tipi ortaya çıkmıştır. Bu alafranga-züppe kahramanlar, giyim tarzlarından eğlence şekillerine kadar Batılı yaşam modelini benimserler. Romanlarında bu tipe en fazla eleştiri getiren yazar Ahmet Mithat Efendi’dir. Eserlerinde, alafranga-züppe kahramanlara karşı Batılılaşmayı kabul ederken kendi değerlerini koruyan bir kahraman tipi ortaya koyarak Batılılaşmanın hudutlarını ve olası sonuçlarını gözler önüne serer. Oluşturulan her eser ister istemez bulunduğu toplumdan etkilenir. Romandaki kahramanlar o toplumun birer temsilcisi gibidir. Eser içinde yazarın yapmış olduğu eleştiriler de içinde bulunduğu topluma yöneliktir. Mithat Efendi, birbirinin tam zıttı olan iki kahraman koyarak okuyucuya bir mukayese imkanı vermiştir. Mithat Efendi, züppe tipine karşı hep alaycı ve eleştirel bir tavır takınmıştır. Okur da okuma yaptığı sırada belli başlı yargılara varır.

René Girard, eserinin ilk bölümlerinde aşk bahsinde bulunan üçgen yapıdan bahseder. Daha sonra Felâtun Bey gibi züppe konumunda bulunan kahramanların olduğu eserlerde de üçgen yapının olabileceğini açıklar. “Züppe doğasında var olan taklitçi içgüdüsüyle hareket eder. Girard, roman üzerine verdiği derslerde arzusunun öykünmecisi bir doğası olduğunu; öznenin bir nesneyi arzularken temelde onu arzulayan diğer kişiyi taklit ettiğini fark etmiş; daha sonra mitler ve ritüeller üzerine yaptığı çalışmalarda bu mimetik arzusunun farklı şekillere bürünerek varlığını sürdürdüğünü ortaya koymuştur.” (Koç, 2022, s.217) Romandaki kahramanlar da edinmiş oldukları Batı unsurları sayesinde sahip oldukları Batı arzusunu gözler önüne sermişlerdir. Hepsi tek bir amaca hizmet etmektedir, o da ‘Batılı gibi olmak’. Batılı olmak, Felâtun Bey cephesinden daha çok taklitçi yönüyle verilirken, Râkım Efendi tarafında daha seçmeci, Batı ilmini, sanatını, işine yarayacak olanı alıp Batının ahlakını almama şeklinde görüyoruz.

Roman sanatında yazarın esere müdahil olması çok da uygun bulunmayan bir durumdur. Ahmet Mithat ise tam aksine sürekli esere ve okura dahil olur. Felâtun Bey’in yaptığı olumsuz davranışları ön plana çıkarıp parlatırken Râkım Efendi noktasında olumlu özelliklerin altı çizilir. Felâtun Bey’de rastlanılan olumsuz bir davranışın benzerini Râkım’da gördüğümüzde ise melek değildir ya diyerek normalleştirildiğini görürüz. Söz her Felâtun Bey’e geldiğinde Ahmet Mithat’ın tavrı değişir ve Ahmet Mithat Efendi, sadece kendisi ile yetinmez, Felâtun Bey’e karşı olan olumsuz tavrı okuyucuya da benimsetmeye çalışır. Sonrasında da sanki hiç bilmiyormuş gibi okuyucuya neden böyle bir tavrı benimsediğini sorar.

Jale Parla, Ahmet Mithat’ın alafranga-züppe zıtlığı gibi çokca kullandığı temalardan bir tanesinin de kimlik bunalımı olduğunu söyler. “Kültürü inkâr, babayı inkâra eşittir ve kişiyi felâkete sürükler. Babaların varlığına rağmen, hatta babaların katkısıyla yanlış yetişmiş iki kişi, Felâtun Bey ile Râkım, Efendi’nin Felâtun Bey’i ve Jön Türk’ün Ceylan’ı bu tür kayıp kişilerin birer simgesidir. Felâtun Bey, kimliksizliğini düştüğü gülünç durumlarla öder.” (Parla, 2009, 30-31) diyerek Felâtun Bey’in romanın sonunda başına gelecek olan duruma dikkat çeker. Buradaki ‘baba’ ifadesi gelenek, milli kültür ve değerler anlamına da gelmektedir. Yetim bir çocuğun kötü durumlara düşeceği

beklenirken burada durum tam tersidir. Felâtun Bey, babasının varlığı, onun yönlendirmeleri ile züppeliği benimsemiştir. Babasından gördüğü hal ve hareketler, babasının ona aldırış olduğu eğitimler sonucunda Felâtun Bey'in karakter gelişiminde bu noktaya varılmıştır.

Râkım, Felâtun Bey'e Polini hakkında nasihatlerde bulunurken Felâtun Bey'in roman okuduğu bilgisine de erişiyoruz. Romanda Felâtun Bey'in Batı etkisinde olmasının başlıca unsurlarından bir tanesi olan roman, yazılı telkin olarak karşımıza çıkıyor. Felâtun Bey, okuduğu romanlardan 'kadınsı' bir etkilenme göstererek romanlarda okuduğu hayatlara özenir. Fakat romanlardaki örnekler kötü bile olsa benimsemekten geri kalmaz. Felâtun Bey'in başına gelen tüm musibetler tek bir kapıya çıkar o da alafrangalıktır. Felâtun Bey'in komik duruma düştüğü veya absürt karşılanan tüm özelliklerine sebep olarak Batı merakı gösterilir. Felâtun Bey, anlatılırken büyük bir taraf tutma söz konusudur. Ahmet Mithat Efendi, Râkım Efendi mevzu bahis olunca oldukça şefkatli ama Felâtun Bey olunca oldukça katıdır.

-Orada kime rast gelse iyi? Felâtun Bey'e!

-Adam bırak şu sefihi be!

-Nasıl bırakırız. Hikâyemizin nısfına müşterek olan bir zatı nasıl terk ederiz?

-O hoppayı bu hikâyeye hiç bile katmamalı idi.

-Öyle lâzım idi ama nasılsa katmış bulunduk. Hem Felâtun Bey'e bu buğz neden iktizâ etti? Yoksa herifin şu alafrangalığını çekemez mi oldunuz? Eğer Felâtun Bey olmamış olsa idi mayonez meselesi meydana çıkar mı idi? Ya Hotel (C) öyle bir zengin alafranga Osmanlı'yı görebilir mi idi? Kâğıthane'de madamın arabası önünde çifte müzika çalınır mı idi?

-Batasıya gittikten sonra neye yarar? (Efendi, 2017, s.193,194)

Okuyucu ile romanın ana kahramanı olan züppe hiçbir zaman birebir temasa geçememiştir. Çünkü arada sürekli olaya dahil olan, taraflı şekilde yol gösteren yazar vardır. Bu tavır Tanzimat sanatçılarının çoğunda görülür.

Tanzimat romanında eğitici ve yorumlayıcı bir yazar sesi anlatıma sürekli müdahale eder. Bu müdahaleci anlatım bir taraftan meddah geleneğine dayanırken, diğer taraftan da Tanzimat yazarlarının nesnelliği amaçlamayan öznel dünya görüşleriyle beslenir. Tanzimat romanının en belirleyici özelliği romandan çok alegoriye yakın oluşudur. Tanzimat'ın benimsediği türde alegoride, kişiler değerleri, kurgu da değerler çatışmasını temsil eder. (Parla, 2009, s.62)

Bazen kendisinin tek başına müdahil olması onun için yeterli olmaz ve okuru da dahil eder diyaloga. Fakat bu sıradan bir okur değildir, doğru ile yanlış ayırt edebilen ideal okurdur. İdeal okur, Felâtun Bey mesele olunca dayanamaz.

Felâtun Bey'i hatırd tutuyor musunuz?

Adam bırak şu hoppa zevzeği!...

Yok ama! Bu hikâyenin nısfı dahi ona mahsûstur. Şu üç ay müddet içinde onun ahvâli dahi ne dereceye vardığını bilmeye mecburuz.

Hotel (C)'nin fiyatla mesârifi filânı artık kendisine ağır gelmeye ve fâhiş görünmeye başlamış idi.

Vay! Demek oluyor ki aklını başına almaya başladı ha!

Evet! Zira akçe ile akıl ikisi bir yerde pek de imtizâc edemez imiş. Bu hükmün en büyük kuvveti Felâtun Bey üzerinde görünmekte idi. Ettiği sefâhatler yolunda servetinin üç rub'u kadarı elden gittikten sonra onun yerine ister istemez o miktar akıl gelmiş olduğundan güya az masrafla yaşamak için mevsimin dahi icabına tatbîk-i hareketle Büyükdere'de bir hane isticâr eylemiş ve madamasını dahi oraya nakletmiş idi. (Efendi, 2017, s.173)

Tabii ki de ideal okurun bu düşünceye kapılmasının sebebi yazarın romanın başından itibaren kahramanları taraflı bir şekilde ele almasıdır. “Eğer şu Felâtun Bey ve Mustafa Merâkî Efendi ve Mihribân Hanım’ın tasvî-i ahvâlinden size usanç geldi ise affınızı istidâ ile beraber hâtîme-i hâlleri olarak şunu dahi arz etmekliğime müsâade buyurmanızı rica ederim.” (Efendi, 2017, s.13) Yazarın sürekli eserin içinde olması, genelde okuyucuyu yönlendirmek için olduğu söylenir. Bu doğrudur fakat bunun dışında da yazar kahramanların üzerinde bir hakimiyete sahiptir. Bu hakimiyeti de meddah anlatılarında olduğu gibi bir hikaye anlatır, sunar ve bunu da oldukça öznel bir şekilde gerçekleştirebilir.

Tanzimat romanında dramatik yaklaşımın zayıf olduğu özellikle diyaloglara ya az yer verildiği ya da verildiği kadarıyla bunların başarılı olmadığı sık gözlemlenmiş bir olgudur. Yorumlayan, açıklayan, öğreten, yargılayan bir yaz sesinin öyküye müdahale edişi de, edebiyat eleştirmenlerimizce, meddah geleneğine bağlanmış, bu tür bir anlatım biçiminin, bu gelenekle desteklendiği için romancılarımıza yakın ve en kolay gelen biçim olduğu ileri sürülmüştür. Kuşkusuz bunlar doğrudur. Ama Tanzimat yazarlarının "tezli" değil de "sunucu" anlatım biçimini benimsemesinde öge daha vardır; o da sunarak anlatan yazarın gerek olay örgüsüne gerek kişilere sınırsız egemenliğidir. Sunucu anlatı "nesnel" bir tavır benimsemek zorunda değildir; alabildiğine öznel,-alabildiğine açıklayıcı ve yorumlayıcı olabilir. Sunucu anlatımda yazar okuru bilgilendirmek ya da yönlendirmek üzere romanda doğrudan varlık gösterebilir. (Parla,2009, s.66-67)

Daha önce de söylediğimiz gibi romanın sonunda Felâtun Bey’in pişman olmasıyla bütün kahramanlar yazarın istediği konuma gelmiştir. Romanın sonunda artık ak-kara ortaya çıkmıştır. Ahmet Mithat Efendi, birçok eserinde yer verdiği gibi kıssadan hisse temasını bu romana da uygulamıştır. Felâtun Bey, elinde ne var ne yoksa kaybetmiş, etrafında da kimse kalmamıştır parası bittikten sonra Polini de onu terk etmiştir. Yeni başlangıçlar yapma vakti

gelmiştir. Her ne kadar pişman olsa da tam olarak bir değişimin meydana geldiği söylenemez.

Felâton Bey - İstanbul'un zevkini size bıraktık birâder..... Adası'na mutasarrıf oldum, gidiyorum. Artık Matmazel Ziklas ile enine boyuna zevk ediniz.

Râkım - (şiddetle göğüs geçirerek) Birisini bugün yarın mezara götüreceğiz.. İşte birisini sizin bindiğiniz şu vapur İskenderiye'ye götürüyor. İstanbul'un zevkini süren var ise o da sizsiniz.

Felâton Bey - (Râkım Efendi'den ziyâde şiddetle içini çekerek) Evet! Hakkın var. Babamdan kalanı cem'an yekûn yedikten sonra, yüz elli bin kuruş kadar da açık borç etmişimdir. Fena zevk değildir doğrusu.

Râkım - Zararı yok birâder. İnsanın akli sonradan başına gelir. Bundan sonra yapmazsınız.

Felâton Bey - Bundan sonra alacağım maaştan kendimi besledikten sonra arttıracığım miktarla bin beş yüz lira borcu ödemeye ömrüm kifâyet eder ise belki doksan yaşında iken yine sefâhate vakit bulabilirim. (Efendi, 2017, s.216-217)

Felâton Bey, daha işe başlamadan, var olan borcunu ödemediği tekrar safahat etmenin hülyası ile doludur. Felâton Bey, döndüğünde borcunu tamamiyle ödeyeceğine dair Râkım'a kendisine güvenmesini istese de ağzından çıkan bu ilk cümleden sonra çok da inanılır konumda değildir.

Felâton Bey, borcunu ödedikten sonra eski hayatına tekrar dönmek istemektedir. Kalıcı bir değişim geçirdiğini bu yüzden söyleyemeyiz. Felâton Bey, içinde var olan Batılı görünme arzusunun peşini hiçbir zaman bırakmayacağını okuyucuya açıkça belli etmiştir. Arzulayan özne konumunda bulunan Felâton Bey, karikatür haline getirilmiştir. Romanda alafranga-züppe rolünü üstlenen Felâton Bey, romanın başında ne ise sonunda da o olacaktır, değişmesi mümkün değildir. Felâton Bey, ancak bu şekilde yazarın amacına uygun bir konuma düşebilir. Felâton Bey, züppeliklerinden vazgeçmeyeceğini bariz bir şekilde ortaya koysa da Râkım yine de ona tamamiyle güvendiğini söyleyerek Felâton Bey'e karşı olan daimi desteğini esirgemez.

Güzin Dino, Felâtun Bey için ‘karikatür kahraman’ yakıştırmasını yapar. Çünkü o sadece bu taklitçi özelliklerden ibarettir. Onun iç dünyasıyla ilgili herhangi bir bilgiye sahip değiliz. Ruhsal yönden ele alınabilecek hiçbir özelliği yoktur. İçinde bulunduğu olaylar daimi olarak onu sadece gülünç, abartılı ve üstünkörü bir şekilde tanımamızı sağlar. Tam karşısında bulunan Râkım ise ideal aydın tipidir. Yazarın çok keskin bir şekilde kimlik çizimi eserin ‘romantik yalan’ sınırları içerisinde kalmasına sebep olmuştur.

Arzulayan öznenin arzularken yöneldiği belli başlı nesneler vardır. Bunlar aracılığı ile alafranga-züppe, Batılı olabileceğini düşünür ve dolayısıyla bu nesnelere sahip olan kişileri taklit etmeye başlarlar. Alafranga züppeler, taklitçi yönlerinden dolayı romanda olumsuz kahramanlar olarak okuyucuya aksettirilirler. Yazar amacına ulaşabilmek için züppenin mimetik arzularını gözler önüne serer. Yazar, bu amaç uğruna eserin estetik tarafını göz ardı eder. Öfkeden başka bir şey gözü görmeyen yazarın züppeye karşı geliştirilen olumsuz tavrı başka yazarların eserlerinde, eleştirilerde ve hatta züppeye verilen isimlerde de görmek mümkün. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında da bir ‘isim sembolizasyonu’ mevzu bahistir. Felâtun Bey’in babası olan Mustafa Merakî Efendi’nin gerçek ismi Mustafa Efendi’dir. Kendisine sahip olduğu fazla merak özelliği hasebiyle “Merakî” isimlendirmesi yapılmıştır.

Ha! Bak biz şunu ihtâr etmeyi unuttuk. Bizim Mustafa Merakî Efendi’nin ismi yalnız Mustafa Efendi’dir. Merakî lâkabı kendisine sonradan verilmiştir. Zira bu adamın bazı garâib-i ahvâli olup mesela kendi hanesinde mükemmel taâmı durur iken bazı akşamlar gidip Beyoğlu’nda bir bakkal dükkânında çiroz ve zeytin gibi şeylerle akşam taâmı etmesi ne ahhâbı itiraz ettikçe “Ne yapalım merâkımdır!” ve mesela bazı geceler Naum’un tiyatrosuna bedel Elmadağ’ında balıkçı ve kuşbaz takımının gittikleri yerlere gitmesine bir mana veremeyenlere “Merak bu ya!” gibi mukabelelerde bulunduğundan “Merâkımdır” “Merak bu ya!” “Merâkıma dokundu” “Merâkıma elvermez” sözleri kendisine “Merakî” lâkabını itâyâ sebep olmuş idi.(Efendi, 2017, s.6-7)

Bu isim sembolizasyonu dediğimiz gibi romanın geneline sirayet etmiştir bu yüzden romanın diğer kahramanlarında da bu duruma rastlıyoruz. Yazar kahramanları olumlu/olumsuz diye tanıtmaya daha romanın başında başlar. Kişileri tanıtırken Râkım Efendi'nin güzel ahlakını, çalışkanlığını anlatır. Sıra 'öteki' olan Felâtun Bey'e geldiğinde ise onun mirasyediliği, züppeliği mevzubahis olur. Bir heterojenlik yoktur kahramanlarda. Râkım Efendi, saf bir şekilde örnek, ideal insan iken Felâtun Bey, alafranga züppedir. Kahramanların herhangi bir söz hakkı da yoktur. Kukla misali Ahmet Mithat Efendi'nin elinde oynatılırlar. Züppe bir şeyleri arzu eder ama bunun tam olarak sebebini de bilmez. Sebep hususunda olan bilinmezlik arzulanan nesne konusunda da karşımıza çıkar. "Mithat, modernleşme taraftarı olmasına rağmen, devlet adamlarının, teknolojisi ve maddî avantajları ile birlikte Batının değerlerini de benimsemeye hazır tutumlarını lüzumundan fazla Batılılaşmacı sayıyor ve buna karşı çıkıyordu. Ahmed Mithat'a göre Batının teknolojisi alınabilirdi, hattâ çok çalışmak gibi bazı değerleri de alınabilirdi, ama iş, askerî kahramanlık ve onun tersi olan "züppelik" gibi Osmanlı toplumunun can damarlarına gelince, orada duruyordu." (Mardin, 1991, s.60) Felâtun Bey, kendini oluşturduğu, yansıttığı aynanın arkasına gizlenir. Dışarıdan ne kadar Batılılaşmış bir görünüme sahip olsa da birkaç teşebbüsten sonra altta yatan alafranga-züppeliği sergiler.

Bizim Felâtun Bey bu kadar zengin olduğuna ve kendi hakkında hüsn-i itimâdı -yani ıstılâh-ı avâmca - kibri dahi ber-kemâl bulunduğuna göre tavrından, azametinden geçilmemek lâzım gelir ise de, Felâtun Bey'in hâli bunun aksine idi. Alafrangalık hâli malûm a? Herkese tevâzu göstermeye, herkesin yüzüne gülmeye insan mecburdur. Hatta bazı kere Felâtun Bey'in yanında bulunan uşağı kendi Beyini bir adam ile gayet tatlı ve nazikâne ve tazîmkârâne konuşuyor gördükde, "bu efendi bizim Beyin pek dostu olmalıdır" itikâdına düşer idi. Lâkin o adamdan ayrıldıktan sonra Beyefendinin hiddetinden çıldırmak derecesine geldiğini ve hatta sövüp saydığını görünce ve işitince uşak şaştığından ne düşüneceğini dahi bilemez idi. Vâkıâ efkâr-ı atîka erbâbı sonra arkasından sövüp sayacağı bir adamın yüzüne karşı böyle nezaket göstermeyi kendilerinin dava eyledikleri

mertliğe muvâfık bulamazlar ise de alafranga olanlar dahi mertlik âdeti hamâkatten ibarettir diye hükmederler. (Efendi,2017, s.9-10)

Felâton Bey hayatlarına özendiği kişilerin sadece kıyafetlerini almakla kalmaz ahlak anlayışlarını da taklit eder. Maddi manevi bir bütün içinde başkalarına özenir, her ne kadar aradan kendi kişiliği ortaya çıksa da onu geri planda bırakmayı tercih eder. Felâton Bey'in ne kendisine ne de etrafındakilere bir faydası vardır, yaşadığı dönemin zengin, kalemlerde yeri olan ama fazla uğramayan, baba parası yiyen kişilerin tipikleşmiş halidir. Felâton Bey'in eleştirildiği nokta Batılı olması değil, Batılı olmayı taklit etmesidir. Evinde bir kütüphanesi vardır ama bir gün olsun bir tane kitabı alıp okumak aklından geçmez. Almış olduğu Batılı eğitim tarzı onu doyumsuzluğa itmiştir. Ama Merakî Efendi, Felâton Bey'in bu yönünü görmez. Hatta o ne derse kendisi uzun yıllardır aksini düşünse bile kabul eder.

1.2.1.1.Gösterişe Tapınmak: Giyim-Kuşam / Moda

Felâton Bey, bir gösteriş meraklısıdır. Servetinin tamamını bu merakı uğruna harcar. Ona göre, tüketim prestij kazanmanın bir yoludur. “Tanzimat romanının ana kahramanlarından biri olan züppenin ilk nüveleri kadınsılaştırmış erkek kahramanda verilmiştir. Felâton Bey, Batı hayatına özendiği sırada modaya düşkünlüğü, giyim tarzı ile kadınsı özelliklere bürünmüştür. Felâton Bey'le Râkım Efendi'nin Felâton Bey'i, sonraki Tanzimat züppelerinde daha da belirginleşecek olan bazı "kadınsı" özellikler taşır. Hoppa mizaçlıdır, kıyafet düşkünüdür, ayna bağımlısıdır.” (Gürbilek, 2007, s.44) Giyim merakı, eşyalar onun için vazgeçilmez niteliktedir. Beyoğlu, hayat kaynağıdır. Kendisini tüketim ekonomisinin içine kaptırmış bir züppe olarak, modaya uygun giyim tarzıyla lüks semtlerde gezinir.

Felâton Bey, tüm imkanları elinden gittiğinde kendini anlamlandırabileceği bir imkanı kalmaz. Züppenin gereksiz harcama yapması onun kaçınılmaz sonunu hazırlar. Giysileri, dış görünüşü gibi, kitaplar da onun için bir gösteriş aracıdır. O, bir noktada gösterişe bağımlıdır. “Felâton Bey, alafranga şahsiyetiyle, Fransızca konuşmaya çalışan, Türkçeyi yeterli seviyede bilmemekle övünen, Batılılar gibi yaşamaya çabalayan, Batılı olmayı çok şık

giyinmek, Beyoğlu'nda eğlenip gösteri yapmak olarak anlayan züppe, müsrif ve tembel bir kimsedir.” (Okay, 1975, s.300) Felâtun Bey'in moda merakı oldukça fazladır. Beyoğlu'nda bulunan terzi dükkanlarından görmüş olduğu resimlere kendini benzetmeye çalışır. Aynanın karşısında sürekli prova yapar. Görmüş olduğu resimlerdeki kişiler gibi giyinmeye özenir. Bu noktada onun kadınsı özellikleri ön plana çıkar. Gürbilek, ilk züppe tipi olan Felâtun Bey ve onun devamında gelen züppe artışının sebebini sadece modernleşmenin getirmiş olduğu bir kültürel travma değil bunun yanında bu travmayla birlikte ortaya çıkan cinsiyet belirsizleşmesine karşı sunulan bir cevap olarak kabul eder.

Yabancı arzuların peşinde bir ucubeye dönüşen züppenin hikâyesi, kudretini yitirmiş imparatorluk topraklarında gecikerek modernleşmenin yol açtığı bozulma endişesinin, kültürel melezleşmenin doğurduğu kendini kaybetme korkusunun hikâyesidir. Ama erilliğini kaybetmiş ya da bir türlü erilleşememiş oğulun, hadım edilmiş ya da kadınsılaşmış genç erkeğin, yani bir kadın-adamın hikâyesidir aynı zamanda züppenin hikâyesi. O halde ilk romanlardaki züppe bolluğu yalnızca yerel-ulusal kimliği yitirme, bir ‘ödünç şahsiyet’e dönüşme korkusunu değil, bu korkuyla iç içe geçmiş bir ikinci telaşı, bir ödünç cinsiyete dönüşme endişesini de yansıtıyordu. (Gürbilek, 2007, s.55-56)

Râkım Efendi, var olan endişeyi yok etmek için karşımıza çıkar. O da Batıdan etkilenmiştir ama gerektiği kadar. Tanzimat dönemi romancıları, alafranga tarzda giyimin ve moda merakının aşırı abartılmasına her zaman eleştirel bir yaklaşım sergilemişlerdir. Züppenin kıyafetleri, dikkat çekmek ve gösteriş amaçlı olduğu için olumlu karşılanmamıştır. Tanzimat dönemi yazarları için alafranga giyim ilerleme için bir nitelik olarak kabul edilemez. Felâtun Bey, Batılı yaşam tarzını kendine uygulamak ister fakat bu konuda tek yapabildiği yarım yamalak bildiği Fransızcasıyla konuşmak ve en son modaya uygun giysilerle Beyoğlu'nda aylak aylak gezmektir. Yazar da bu özellikleri onu hicvetmek için kullanır. “Alafranga kişiliğiyle, Fransızca konuşmaya çalışan,

Türkçe'yi dahi yeterli seviyede bilmeyen, Batılılar gibi yaşamaya çabalayan, Batılı olmayı çok şık giyinmek, Beyoğlu'nda eğlenip gösteriş yapmak olarak anlayan züppe, müsrif ve tembel bir kimse olan Felâtun Bey'i Ahmet Midhat Efendi, sosyal eleştirinin mizahi metodu olan hiciv yoluyla topluma tanıtır.” (Biricik, 2015, s.320) Yukarıda da belirttiğimiz gibi Alafranga-züppenin en belirgin özelliği, şüphesiz özentî bir yaşamı tercih etmesidir.

Felâtun Bey'in kıyafetini sorarsanız tariften izhâr-ı acz ederiz. Şu kadar diyelim ki hani ya Beyoğlu'nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler vardır ya? İşte bunlardan birkaç yüz tanesi Felâtun Bey'de mevcut olup elinde resim, endam aynasının karşısına geçer ve kendini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışır idi. Binaenaleyh kendisini iki gün bir kıyafette gören olmazdı ki 'Felâtun Bey'in kıyafeti şudur' demek mümkün olsun. (Efendi, 2017, s.11)

Özet olarak züppe, özentî konusunda her zaman aşırıya gider. Bu nedenle, temel karakteristik özelliklerinden biri aşırılıktır. Züppe, her şeyini abartarak yaşar. Fakat züppe, kendini aşırılığın içinde savunmasız hisseder ve bu nedenle bir türlü kendi gerçek kimliğine ulaşamaz. Hep başka biri gibi davranmaya mahkum olur. Felâtun Bey için, kılık-kıyafet mevzusunda da durum böyledir.

1.2.1.2.Tüketim Toplumunun Ürünleri / Eğlence Hayatı: Balo, Dans, Metres, İçki, Kumar

Batılı gibi gözükmeye arzularına ulaşmak isteyen arzulayan özneler, Batılı yaşam tarzını taklit ederler. Kumar oynarlar, kendilerine yabancı bir metres edinirler. Felâtun Bey, her zaman sürdürdüğü Batıyı Doğuya tercih etme tavrını metres konusunda da devam ettirir.

Cümlece oturup punçlarını içtiler. Dereden tepeden bin lakırdı söylenip Felâtun Bey ezcümle şöyle bir yaşayış, bir alaturka âleminde mümkün olamayacağını dermeyânla, alafranga âleminin nice akıllara gelmedik hasenâtından dem vurur idi. Meselâ der idi ki:

Neye yarar o Türk karısı ki, tavrından, azametinden geçilmez. Güya nîm handesiyle, insanı ihyâ edecek imiş gibi bunu dahi ketm ü imsâk ederek çehresinden düşen bin parça olur. Hanıma kendini yarandırmak mümkün olamaz. Nazı çekilmez. Şakası lezzetsiz. Bilirsin ya a kardeş! Bilirsin ya!.....Ama bir cariye al. Artık bizim gibi serbest, hür adamlar bir esirden ne lezzet alabilir? Kim bilir gönlü kimdedir? Esirin olduğu için sana râm olmaya mecburdur. (Efendi, 2017, s.109)

Türk kadınına aşağı görür ve Polini adında Fransız tiyatrocu ile birlikte olur. Üçünün bir araya geldiği bir toplantıda da Felâtun Bey, fikrini açıkça belli etmiş olur. Felâtun Bey, bu gereklilikleri yerine getirirken Râkım'a da edinmesi için tavsiyelerde bulunur. İki ana kahramanın da metresi vardır. Ama metrese yaklaşım tarzları farklıdır. Felâtun Bey, metresi olan Fransız tiyatrocu Polini'ye kendini kaptırır. Râkım için ise metresi sadece geçici bir hevestir. Josephino'nun romandaki konumu sözlü telkinden öteye gitmez. Felâtun Bey, Polini ile tanıştıktan sonra onun kontrolü altına girer, Polini'nin sözünün dışına çıkmaz, bir dediğini iki etmez. Babası öldüğünde onun isteği üzerine cenaze boyunca siyah giyinir. Bu duruma şaşırان Râkım, Batı adetleri yerine cuma gecesi Yasin-i Şerif okumanın daha doğru olacağını söyler. Felâtun Bey, bundan sonra Polini'nin ona yaptıklarını anlatır.

Felâtun Bey - Öyle ama beni kendi hâlime bırakıyorlar mı ya?

Râkım - Size kim karıştır?

Felâtun Bey - Kim mi karıştır? Hey birâder hey! Hiç sorma! Başım bir belâya çattı ki!

Râkım - Aman!

Felâtun Bey - Belâ ama tatlı belâ! Gönlüm mini mini bir aktrisin (tiyatro oyuncusu) muhabbetiyle meşguldür.

Râkım - Yası dahi bu mini mini aktris mi cebr eyledi?

Felâtun Bey - Evet! Zavallı kızcağız! Pederin vefatına benden ziyâde yandı, tutuştu.

Râkım - Acayip!

Felâtun Bey - Evet! Pek acayip kızdır. Ama ne yas. Yemek tabaklarına varıncaya kadar siyahlanmış tabak aldırdı. Kendisi tiyatrodaki bile siyahtan başka bir şey giymez. Elinden gelse güneşin ve gökteki yıldızların dahi üzerine bir siyah tül çekecek idi.

Râkım - Doğrusu ya taaccüb olunur. (Efendi, 2017, s.103)

Saf züppe Felâtun Bey, Polini'nin onun için fedakârlık yapıp iyi kazandığı bir işi bıraktığını söylemesine kanar. Bu yüzden de elinde avucunda ne varsa Polini'nin istekleri uğruna harcamaya hazırdır. Felâtun Bey, Girard'ın tanımıyla tutkulu kişiler arasına girer. "Tutkulu kişiler, ötekilere aldırmandan arzu ettiği nesneye doğru yürür. Yalandan yapılma bir evrende tek realist odur. Bu yüzden her zaman biraz deli görünür." (Girard, 2013, s.122). Felâtun Bey, üst üste yaşadığı absürt durumlarla kendisine dış çevre tarafından yakıştırılan deli, züppe imajını doğrular. Felâtun'un arzuladığı nesneler uğruna başına gelen olaylar yazının genelinde detaylı bir şekilde verilecektir. Polini'nin romanda dolayımdayıcı rolünde olması, Polini'nin sıradan bir kahraman olma durumunu değiştirir. Bu durum en açık şekilde ana kahramanlar yani arzulayan özneler aracılığıyla gözler önüne serilir. Felâtun Bey, kumara da Polini aracılığıyla başlar.

Râkım - Ne yola sülûk ettiniz bakalım. Ticaret filan mı?

Felâtun Bey - Bizim gibi adamların ticareti nasıl olur, bilmez misin?

Râkım - Ne bileyim ben!

Felâtun Bey - Akşam oldu mu cebine kırk elli lira koyarsın. Oyun salonuna gidersin.....

Râkım - (abûs bir çehre ile) Vay!..

Felâtun Bey - Dur ama acele etme. Başlarsın oynamaya, eğer zar işler ise kırk elli liracık büker kalkarsın.

Râkım - Oynamaya başlayalı mutlaka ancak bir ay kadar olmuştur.

Felâtun Bey - Nerden bildin?

Râkım - Çünkü böyle zarar etmeye başlayınca kalkmak ve kırk elli liracık bûktükten sonra yine kalkmak, henüz bir aylık kumarbazların ihtiyatıdır. Birkaç ay sonra eskidikçe bu ihtiyat kalkar.

Felâtun Bey - Sen benim için korkma.

Râkım - Ben sizin için korkmam. Çünkü kumarda sizi esir almazlar. Ayda on beş yirmi bin kuruşluk îrâd için korkarım. Siz pek alâ bilirsiniz ki, yirmi otuz bin lira birkaç ay içinde kumara verilebilir servetlerdendir.

Felâtun Bey - Ey! Artık bana ders-i hikmet mi vereceksin?

Râkım - Hayır! Şimdilik adiyö!

Felâtun Bey - Adiyö monşer! (Efendi, 2017, s.112)

Râkım Efendi ile Felâtun Bey sürekli birbirlerine tavsiyede bulunsalar da birbirlerinin hakkında çok da fazla olumlu düşünmezler.

Size taaccüb edecek bir şey söyleyelim mi? Bu iki refik , ikisi birbirinden ayrıldıktan sonra, ikisi dahi birbirinin aleyhine bir sût'-i fikir ile ayrılırlar. Felâtun Bey, Râkım için “Kendisinde bu servet yok, böyle bir metresle (C) hoteli gibi hotelde ömür sürdüğü yok da kıskandığından böyle söylüyor. Eğer onun da elinde on beş bin lira bulunsa o zaman benim yaşayışım tam insanca, kibarca bir yaşayış olduğunu teslim eder idi” demiş ve Râkım dahi Felâtun Bey için “Kendisi Ziklas hanesinden kovuldu ya! Şimdi ayda dört lirayı kendisi vermek üzere beni de oradan mahrum etmek istiyor. Kaça alırım ben böyle dört liraları! Kendim kazanamıyor muyum? Bir mirasyedinin gayr-ı müstekar servetine ancak dalkavuklar itibar ederler. Varsın Beyim yaşasın! Biz bunların çoğunu gördük, çoğunu da işittik ki işittiklerimizden dahi, gördüklerimiz kadar ibret aldık” demiş idi. (Efendi, 2017, s.112-113)

Mithat Efendi iki fikri ortaya koyduktan sonra kararı okuyucuya bırakır. “Siz bu iki fikrin hangisini tasvîb edersiniz? Hele biz Râkım’ı tasvîb ederiz. Zira

mirasyedinin ve hususiyle Felâtun Bey tavrında bulunan mirasyedinin serveti, servet-i gayr-i müstakarre olduğu bin kadar tecârible sûret-i subûta varmış bir hakikattir.” (Efendi, 2017.s.113)

Polini’ye karşı olan sorgulamaz güven anlayışı Felâtun Bey’in sonu olacaktır. Polini, sözlü telkin kavramı altında Felâtun’u Batılıymış gibi donatır. Polini, üst rütbeden insanlarmış gibi tanıştırdığı sıradan insanlarla Felâtun Bey’i kumar masasına oturtur. Polini, Felâtun Bey’in kaybettiği parayı kazananlarla paylaşır. Ahmet Mithat Efendi’nin Polini’yi romanda bulundurma amacı Batılı kadınların baştan çıkarma ve kötü ahlaklı olduklarının vurgulanmak istenmesidir. Râkım, Felâtun Bey’in bu durumuna ses çıkarmadan edemez.

Ne hâcet! Bizim Felâtun Bey dahi nasihatsız kalmadı. Polini ile olan macera, o Kâğıthane âlemi koca Râkım’ın malûmu olunca “Hah! İşte dediğimiz çıkmaya başladı! Vâkıâ o bizi çok tahkîr etti. Pek çok defalar benim mahcubiyetimle fahr etmeye çalıştı! Ancak biz bu gibi ufak tefek şeylere ehemmiyet verecek olur isek herhâlde merhaba demiş olduğumuz bir adamın helâkine razı olmuş olacağız. Bu ise nâ-mertliktir. Şunu irşâd etmeli” diye bir gün sûret-i mahsûsada kendisini bulup görüşüp “Birâder! Zevkine, sefana mani olmaya gönlüm razı olmaz. Sana nasihat vermeye de hâcet yoktur. (Efendi, 2017, s.149)

Sonunda yine Râkım, verdiği nasihatler doğrultusunda haklı çıkmıştır. Felâtun Bey, Polini’yi de bir süre sonra tamamen kaybeder.

Dans, romanda yer verilmiş olan bir diğer arzulanan nesnedir. Batılı yaşam tarzının önemli bir unsuru olan dans, Felâtun Bey açısından yine olumsuz bir bakış açısıyla verilir. Felâtun Bey, benimsemiş olduğu diğer Batılı nesnelerin çoğunda olduğu gibi dans konusunda da çok iyi değildir, verilen çay partilerinde kendini gülünç durumlara düşürmeyi başarır. Râkım dans konusuna aşına olsa da pek sergileme taraftarı olmaz. Sadece Ziklasların balosunda polka oynar.

Ziklas niçin dans etmediğini Râkım’dan sual eyledikte kadril, lansiye filân gibi oyunları yapabilmekteyse de polka ve vals

oyunlarında başı döndüğünü arzla özür diledi. Felâtun Bey ise beş dakikadan beri Margrit'e bir defacık oynamak için yalvarıyor idi. Nasılsa Margrit Beyin hatırından çıkamayarak kalktı. Piyano başında yalnız Can kaldığı hâlde yine tempoları idare edebilir idi. Vâkıâ Felâtun Bey'in dans edişine söz yoktur. Zaten ayağında bumbar gibi bir pantolon olup pantolonun dahi adem-i müsâadesine mebnî asla eğilmeyerek mum gibi dans eder idi. Ancak oyun arasında nasılsa kazaen Margrit'in ayağına basmakla beraber derhâl kendisini toplamak için bir hareket etmesini müteâkib arka tarafından bir cayırtıdır hissolundu. (Efendi, 2017, s.69)

Felâtun Bey ise dans konusunda tüm hünerlerini sergilemekten çekinmez. Balolar, kendisinin Batılı yaşam tarzını benimsediğini kanıtlayabilmesi için bulunmaz bir ortamdır.

Suizanna düşmeyiniz! Başka bir şey değil idi. Gayet dar ve siyah olmasından dolayı çürük bulunan pantolonun kıcı boylu boyuna ayrılmış olmaktan başka bir şey değil idi. Arkasındaki gayet kısa ceket tesettür için kâfi olmadığı cihetle pantolonun sakatı meydanda idi. Bereket versin ki o akşam ayağında iç donu var idi. Zira Felâtun Bey pantolonunun düzlüğü bozulmamak için böyle bir büyücek yere geldiği zaman pantolonu donsuz giymek -Zira alafrangalığın gayeti budur itikâdında idi- mutâdı olduğundan eğer yine bu âdete riâyet etmiş olsa idi, işin içindeki en büyük sakatlık o zaman meydana vurur idi. (Efendi, 2017, s.60-70)

Bu durum bardağı taşıran son damla olur. Ziklas'ın kızları Felâtun Bey'e notlarını vermiş olurlar.

Can - Felâtun Bey salon adamı değildir.

Margrit - Kahvehanede bulunacak olsa tab'a en muvâfık olan adam kendisi olur idi.

Râkım - Niçin böyle hükmediyorsunuz efendim? Gençtir, zekidir, fatîndir, âlimdir.

Margrit - Amma yaptınız ha! Lisânının hurûf-ı hecâsı üzerinde isti'mâl-i efkâr etmemiş, bir şarkının iftitâhında yanlışı meydana çıkmış olan adam genç olmuş, güzel olmuş ne fayda?

Can - Asıl mesele o değil efendim. Ben salon adamı değildir dedim. Onu ispat etmek için şunu da ilâve edeyim ki kendisi Margrit'in dediği gibi kahve adamı olduğundan bir salon içinde gördüğü kızı dahi kahvehanede gördüğü kızlar gibi zannediyor...

Râkım - Çocuktur.

Margrit - Sizden daha yaşlı bir çocuktur. (Efendi, 2017, s.70-71)

O günden sonra Felâtun Bey'in bırakın Ziklasların evine girmesi, evde onun isminin geçmesi bile yasaklanmıştır.

Bir gece dersten sonra kızların vâlideleri ve pederleri dahi hazır olduğu hâlde konuşulur idi. Nasılsa Râkım sözü Felâtun Bey üzerine getirip bir hayli vakittir kendisini görememekte olduğunu dermeyân eyledi.

Misters Ziklas - Râkım Efendi! Burada o zatın artık ism-i şerifini yâd etmekten sizi ve çocuklarımı men etmek isterim. Çocuklar zaten men olundular ya!

Râkım - (fena hâlde bozularak) Sebebini sorabilir miyim efendim.

Kocası Ziklas - Hayır efendim! Soramazsınız! Hatta bu yakında kendisini görmemekte olduğunuzu Beyan edişinize dahi teşekkür ederim. Demek oluyor ki, siz kendisini yalnız burada görür imişsiniz.

Râkım - Evet efendim!

Mister Ziklas - Tamam! Allah için sizin ırzınızdan, edebinizden, ahlâkınızdan pek memnunuz. İlminizden memnun olduğumuz kadar memnunuz.

Râkım- Hüsn-i teveccühünüze teşekkürler ederim efendim. (Efendi,2017, s.77-78)

Onlar için artık varsa yoksa Râkım'dır. Her şeyin doğrusuna, güzeline o sahiptir.

İçki de yine Batılı yaşam tarzı içinde yer alan ve arzulanan bir nesne olarak karşımıza çıkar. Râkım, daha çok Josephino ile geçirdiği zamanlarda içki tüketmektedir.

Josephino — Mastika içer misiniz Mösyö Râkım?

Râkım — Vallahi Madam, ne içerim diyebilirim, ne de içmem. Bazı bazı içtiğim vardır. Fakat müptelası da değilim.

Josephino — Vallahi Efendim, sizin memleketinizin en güzel şeylerinden birisi de mastikadır. Ben pek seviyorum. Hem size şu sırrımı da açayım: Neredeyse her akşam Türkler gibi ben de mastika içiyorum, ama az! Üç dört kadeh kadar.

Râkım — Fena etmiyorsunuz Efendim. Az içilirse güzel şeydir.

Josephino — Ismarlayayım mı? Râkım — Siz bilirsiniz Efendim.

Josephino, hizmetçisi Marie'yi çağırdı. Rakıyı ısmarladı. (Efendi, 2017, s.63)

Felâton Bey, bulduğu her boşlukta Batılı yaşam tarzı unsurlarından birini gerçekleştirir. Amacı bir şekilde Batılı hayat tarzına daha fazla yaklaşmaktır. Kumar da bu amaca uygun düşen unsurlardan bir tanesidir. Kumarla Polini sayesinde tanışır ve tüm mal varlığını bu uğurda kaybeder. Kumar oynarken yanı başında metresi Polini de bulunur. Arzu nesnelerini bir arada yanında bulundurabilmiştir. Ve bu iki arzu nesnesi onun sonunu getirecektir. Alafranga-züppeyi bu arzulanan nesnelerden ayrı düşünmek mümkün değildir. Her ne kadar durum böyle olsa da yazar tarafından dolayımlayıcı olan Batının kötü yönlerini göstermek amaçlı kullanıldığı da apaçık ortadadır. “Bu olumsuz züppe tiplerin en önemli ortak yanlarından biri gösterişe düşkün olmaları ise diğeri de kumar tutkularıdır. Kumar bu züppeler için beşeri bir zaaf değil Avrupai şıklığın bir parçasıdır. Çoğunlukla metreslerinin kurduğu komplolu kumar partilerinde servetlerini eritip sonunda kumar hatırına buyur edildikleri salonlardan da kovulurlar.” (Gökcan, 2013, s.257) Felâton Bey, kumarda da gerekli yeterliliğe

sahip olamamıştır. Olamadığı gibi bir de kaybetmenin sorumluluğunu da üstlenmemiştir. Suçu metresine atmıştır.

Bir gece nasılsa Felâtun Bey'in oyunda zarı müsâade etmez. Zira beş on gün var idi ki zarı hep müsait gider idi. Maşukası matmazel Polini ibrâm ve ilhâh etmemiş olsa idi belki birkaç günler için oyuna fâsıla verir idi. Lâkin Matmazel Polini mutlaka oyun salonunda bulunup -lisânından sâdır olduğu vechle- Felâtun Bey'in metresi olmak iftiharını herkese göstermek istediğinden onun ibrâmı üzerine devama mecburiyet görür idi. Zarı müsâade etmediğini haber verdiğimiz gece ise filvâki asla müsâade etmeyip ancak Polini tarafından edilen teşvîkât üzerine avuç avuç altın basmaktan yine geri durmaz idi. İhtisâr-ı kelâm o gece yedi yüz lira kadar ziyan gördü. Bu zararın acısı burnunu zırlatmış olduğundan daire-i mahsûsalarına geldikleri zaman Felâtun Bey maşukasına bayağı çehreyi astı ve bu ziyana kendisi sebep olduğunu işrâb eder sözler dahi söyledi.

Polini - Bak şu maymuna bir kere! İşmi'zâzlı şebek!.... Kazandığın geceler kendi maharetinle kazanıyor idin. Kaybettiğin gecelerin ziyanını da yine kendi talihsizliğine niçin haml etmiyorsun?

Felâtun Bey - İyi ama canım, bir haftadan beri ziyan iki bin liraya vardı. (...)

Polini - (gayet hiddetle) Ya! Seni ben mi iğfâl ediyorum? Pek alâ! Pekalâ! Bundan sonra seni benim gibi muğfil bir karı iğfâl etmesin. Kendine başka bir eş ara efendim. Ben de kendisini iğfâl etmeyeceğim derecede kendime bir eş bulabilirim! (Efendi, 2017, s.145)

Roman boyunca Felâtun Bey'in başına Batılı olma arzusu yüzünden birçok musibet ve gülünç olay gelir. Felâtun Bey, Batılı unsurları herhangi bir süzgeçten geçirmeden kabul etmenin sonuçlarına katlanmak zorunda kalır. Arzulayan özne konumunda bulunan Felâtun Bey, dolayımlayıcı olan Batı ile yoğun bir arzu bağı kurar ve resmen büyülenmiş olur.

1.2.1.3. Gezinti Yerleri

İki kahraman arasındaki zıtlık belirten durumlardan bir tanesi de gezinti yerleridir. Râkım bu gezinti yerlerine zevcesi Canan ve piyano hocası Josephino ile gitmeyi tercih eder. Râkım, düzenlediği Kâğıthane gezintisi için sakın bir seçer, sessiz, huzurlu geçen bir gezidir bu. Felâtun Bey'in düzenlemiş olduğu geziyi yapmasına metresi Polini'nin isteği sebep olmuştur. Geziye en kalabalık gün olan Cuma günü gider. Felâtun Bey, Kağıthane gezisi sırasında klasik savurgan tavrından geri kalmaz. Geziyi iki çalgı takımı eşliğinde gerçekleştirir.

Bir cuma günü hem de Kâğıthane'nin en kalabalık olduğu cuma günlerinden birisi idi ki, Kâğıthane çayırı üzerinde birkaç bin gözün eşî'a-i enzârı bir nokta üzerinde cem olmuş idi.

O noktada ne var idi? (...)

Arabadan etrafa şaşa'a-endâz-ı letâfet olan handelere mukâbil Beyler tarafından dahi latîf ahlar pervâz eyler ve işte şu sûretle sâha-i âlemde nâm ü şân bırakılır idi. Bu hâl bir buçuk iki saat kadar devam eyledikten sonra madam arabasını yürütüp arkası sıra dahi gayet güzel, genç, süslü, bir Bey alâ bir ata binerek revân oldu ve herkesin nazarı bunları bir hayli mesafeye kadar teşyî eyledikten sonra Beylerin bakiyyesi “Aşk olsun herif avuç avuç lira saçıyor, ama prensvarî eğleniyor a?” dediler. (Efendi, 2017, s.143-144)

Gezinti yerleri, alafranganın ben burdayım demesi için bulunmaz bir fırsattır. Felâtun Bey, giyimi, kuşamı hal ve hareketleri ile gezinti sırasında sergilediği tavırla sadece maddi yönü ön planda tutarak Batılı hayat tarzına ayak uydurduğunu iddia eder. Savurgan bir şekilde paranın gezi sırasında harcanması alafranga-züppenin getirilerindendir. Ziklas ailesinin yanında iki kahramanı karşılaştırmaya münasip bir durum da çıkılan sandal gezisi sırasında gerçekleşir.

Bir gün Felâtun Bey dahi Ziklas familyasıyla sandal seyahatine çıkmış idi. O gün hava biraz lodos olup Adalar açıklarında dahi biraz büyücek dalgalar teşkil eylediğinden ve volta vurdukları esnada denizin

sandalı karpuz gibi kaldırıp kaldırıp da yere vurması İngilizler için en ziyâde zevki mûcib olduğu hâlde, Felâtun Bey'in canını başına sıçratmış ve hele bir defasında “Anacığım! Anacığım!” diye bağırması idi. Vâkıâ İngilizler bu lakırdıdan bir şey anlayamadılar ise de Beyin hâl ü şânından havf u haşyetini istidlâl eyledikleri cihetle o günden sonra birkaç vakit dahi bu hâl ile eğlenmişler ve bunu Râkım'ın kulağına kadar isâl eylemişler idi. (Efendi, 2017, s.52)

Romanın genelinde gördüğümüz gibi bu sandal gezisinde de Felâtun Bey, dalga konusu olur iken Râkım'ın iyi bir denizci olduğu ortaya konur. Sonuç olarak, gezinti yerlerinde boy gösteren arzulayan özneler, kamusal alanlarda varlıklarını kanıtlama peşindedirler. Tiyatroya gitmek, Beyoğlu'nda gezmek, vapur güvertelerinde bulunmak gibi eylemlerin hepsi bu amaca hizmet etmektedir. Arzulayan özne, Batılı mekanlarda bulunarak Batılı tarafını sergilemeyi kendine görev edinir ve temel amacı görünür olmaktadır.

1.2.1.4.Fransızca Konuşmak

Alafranga-züppe kendisini bir bütün olacak şekilde maddi-manevi Batılı unsurlarla donatır. Bu taklitçi donatmada dil de geri kalmaz. Felâtun Bey'in Fransızca kullanımı başkalarına benzeme arzusunun bir ifadesidir. Felâtun Bey'e yanlış kavramları yükleyen ve onu züppeliğe yönlendiren kişi babası Merakî Efendi'dir. Arzulayan özne Felâtun Bey, babasının da teşvikiyle Fransızca öğrenmeye başlar. Babası, Felâtun Bey'e Fransızca dersleri aldırarak alafranga bir eğitim verme hevesiyle onu yetiştirir. İlk alafranga eğitim, farklı dilin ortaya çıkardığı yeni bir alem ile tanışmakla başlar.

On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı toplumunda meydana gelen değişimi yansıtan bir diğer toplumsal kurum da eğitimidir. Aileler çocuklarının eğitimi için bir taraftan Batılı tarzda eğitim veren kurumları tercih ederken diğer taraftan da özel öğretmenlerden başta Fransızca olmak üzere çeşitli dersler aldırılmaya başlamışlardır. Bunun en önemli nedeni ise çocuklarının aldıkları eğitimle yaşanan değişime

uyum sağlamaları ve mesleki kariyerlerinde başarılı olmalarıdır.
(Atakan, 2018, s.59)

Felâtun Bey, Fransızca konuştuğunu belirtmeye bayılır çünkü o bir gösteriş bağımlısıdır. Râkım ile girmiş olduğu diyalogdan onun Fransızca'yı bildiğini çıkartıyoruz. Ama tabii ki de bu Fransızca bilme mevzusu mimetik arzu konumundan ileride değıldir.

Râkım - Haberiniz var mı birâder? Bizim Reyhan Efendi Anadolu'da bir yere kaymakam olmuş. Bir memnun oldum ki. Geçen gün birisi bana söylemiş idi.

Felâtun Bey - Vallahi haberim yok! Pederin vefatından beri kaleme ayak atmadım ki.

Efendim, bu acayip karı bizi fena sardı. Gündüz akşama kadar yanından bir yere ayırmaz. Gece dahi mutlaka tiyatroya kadar “akkumpanya” refakat etmeli. Belâsı nerede? Sonra da bekleyip yine evine kadar getirmeli. Artık evine kadar gelince bırakıp gitmek de olamaz ya?..... Geceyi de orada geçirmeli. Bir dert ki!

Râkım - Dert ama, tatlı dert değıl mi?

Felâtun Bey - Sorar mısın ya? Ses bûlbûl, piyano emsalsiz! Hele o “elökans” edâ-yı kelâm! Ağzından ballar akar. Rasin, Boalu, Molyer gibi şuarâ-yı benâmın âsârından birisini eline alır mı; insanı gaşy eder. Ben böyle okuyuş da görmedim ki! Hiç Fransızca bilmemiş olsan, yine anlarsın. Karı lisânıyla okuduğunu, vücuduyla da “deklame” eda ve tefhîm ediyor. Tiyatrocu bu! Malûm a? Bana en ziyâde tesir eden şey karının kendi okuyuşundan kendisi dahi müteessir olarak hüngür hüngür ağlaması ve o hâlde boynuma sarılıp ve beni kucaklayıp gözyaşları içinde gark etmesidir. Bu kadar da “santimantal” hassas karı görmedim ki! (Efendi, 2017, s.105)

Felâtun'un Fransızcası yarım yamalıdır, tam anlamıyla Fransızca bildiği söylenemez. Batılı gibi gözükmek istemektedir sadece, bir dili tam anlamıyla öğrenmek umrunda değildir.

1.2.2.Sentez-Aydın Râkım'ın Batılı Yaşam Tarzında Arzuladığı Nesneler

Râkım Efendi, ideal bir Osmanlı gencidir. Güçlü bir terbiyeye sahiptir. “Ahmet Mithat'ın romanlarında sağlam bir İslâmi terbiye çoklukla babasızlığı telafi eder; karşıtlık, Avrupalılaşmak uğruna kafası karışmış babalarla bu kültür arasındadır. Böyle bir yapı, babasızlığa bulunmuş oldukça pratik, sağduyulu bir çözümdür ve Ahmet Mithat'ı babasızlık tehdidini trajik gören diğer Tanzimat yazarlarından ayırır.” (Parla, 2009, s.30) Her şey yetim bir çocuk olarak doğmuştur Tanzimat dönemi ile birlikte. Yetim olan unsurlardan bir tanesi de romandır. Romancılar bu yetim ve büyümeye başlayan çocuğu eğitmek zorundadır. “Yenileşme hareketinin temelini Doğu'nun ahlâki ve kültürel boyutlarıyla Doğu'nun dünya görüşü oluşturmalıdır; bu dünya görüşünün bekçisi toplum düzeyinde padişah, aile düzeyinde baba, edebiyat düzeyinde yazardır. Tanzimat gibi, mutlak otoritelerin zaafa düştüğü süreçlerde, dünya görüşü hâlâ mutlakçı olmakta devam ediyorsa, yazara babalık görevi düşer.” (Parla, 2009, s.19) Baba yokken ‘çocuğun’ en çok tehlikede olduğu konum Batı unsurlarını alırken Batı ahlakı karşısındaki tutumudur. Babanın eksikliğini ancak sağlam bir ahlak anlayışı giderebilirdi. Ahmet Mithat Efendi, bu konuyu kendine büyük bir dert olarak edinmişti. Her romanında istisnasız bir şekilde güzel ahlak sahibi olanların mutlu bir hayat sürdürdüklerini ve bu ahlakı edinmeyenlerin ise kaçınılmaz kötü sona yakalandıklarını vurgular. Felâtun Bey, Râkım Efendi'nin aksine bir babaya sahip olmasına rağmen Batılı unsurları mimetik bir şekilde arzularak kendini kaçınılmaz sona sürüklemiştir.

Felâtun'un sahip olduğu Batılı olma anlayışı babasından gelmektedir. Râkım ise babasını erkenden kaybetmesine rağmen doğru Batılılaşan bir kişi olarak portrelenir. O, Doğu ahlakının Batı ahlakından üstün olduğunu Batılı unsurları arzularken unutmamıştır. İki kahraman arasındaki bir farklılık da babasızlık düzlemi üzerine kurulmuştur. İki ana kahraman da babasını kaybetmiştir. Fakat bu durum karşısında hayata karşı aldıkları tavır farklıdır.

Râkım, ideal bir tip olarak hayat karşısındaki olumsuzluklarla baş etmenin başka bir örneğini sunar burada. Babasız da olursa hayatta çalışkanlıkla dimdik ayakta durunulabileceğini ve hayatını kurtarabileceğini gösterir. Râkım Efendi, Mithat Efendi’yi temsil eder yine bu özelliği ile. O da babasız kalmıştır ama sahip olduğu çalışkanlık, güzel ahlak gibi özellikler ile belli bir mertebeye ulaşmıştır. Râkım da sahip olduğu özellikler sayesinde babasız da olsa ayakta kalmıştır.

Ahmet Mithat Efendi’nin babasız kahramanın nasıl hayatta kalabileceği ile ilgili ileri sürdüğü özellikler, formüller aynı şekilde babasız kalan Osmanlı toplumu için de geçerli bir çözüm yolu olabileceği söylenebilir. Padişah yaşamaktadır fakat baba rolünde değildir. Eskiden her alanda güce ve yetkiye sahip olan baba, bunları yitirmiştir. Eski düzene alışkın olan halk, babaya karşı bir güven kaybı yaşar. Gücü, kuvveti yerinde olan baba artık yoktur. Bu yüzden ailenin sorumluluğu çocuğa kalmıştır.

Ahmet Mithat Efendi, eseri kaleme alırken Râkım Efendi’ye çok fazla kendinden doneler eklemiştir. Râkım Efendi, romanda çalışkanlığı ile ön plandadır. Râkım Efendi’nin sahip olduğu birçok özellik onu ortaya çıkaran Ahmet Mithat Efendi’nin sahip olduğu özelliklerdir.

Ahmet Mithat Efendi’nin Râkım Efendi ile öne sürdüğü ideal çalışkan aydın tezi bizzat kendisidir. Sıradan birinin oğlu iken kendi emeği ile ‘Bâlâ’ rütbesine yükselmiş. Roman yazmaya başlamadan önce orta gelirli bir aileye sahipken göstermiş olduğu çalışkanlıkla görece bir servet sahibi olmuş. Durmadan çalışmış, yazmış elde edeceği gelir çok cüzi bir miktar olsa bile o işi tamamlarmış. Çünkü onu elde etmenin, çalışmanın verdiği meyvenin tadına varmaktan hoşlanırmış. Râkım Efendi’yi de kendi hayatını aktardığı bir model olarak ele almış. Râkım’ın da temel ahlak çizgisi çalışkanlıktır. Hayatını çalışmak üzerine inşa etmiştir. Şirin, Râkım Efendi’nin yaşam şeklini “aslında Şinasi’nin ‘Asya’nın akli piranesi ile Avrupa’nın bıkı-i fikrini izdivaç ettirmek’ formülünün ete kemiğe bürünmüş halidir.” şeklinde yorumlar. (Şirin, 2013, s.163)

Râkım Arapça'yı çok iyi öğrenir, ansiklopedik bilgisi, Türkçe hakkında yetkinliği oldukça fazladır. Dini metinleri de okumaya müsait bir eğitime sahiptir. Farsçadan da geri kalmaz. Farsça şiirler ezberler yeri gelince öğrencilerine okur. Doğunun ilmine bu kadar hakimken Batının zihin dünyasından da geri kalmaz. Fransızca'yı iyi bir şekilde öğrenir. Eline geçen her türlü Fransızca kitabı okur zengin bir kütliyata sahip olur. Bir Osmanlı Beyefendisi olan Râkım Efendi, Doğunun bilgeliği ile Batının bilimini, sanatını harmanlayabilen bir kahraman olarak öne sürülür. Bu kahraman Ahmet Mithat Efendi'nin ta kendisidir.

Râkım Efendi, Felâtun Bey'in tam tersine, ahlaki açıdan son derece mükemmel hatta abartılı bir konuma sahiptir. Batı hayranlığının hakim olduğu bir dönemde, Ahmet Mithat Efendi, bu hayranlığa karşı bir tepki babında Râkım Efendi tipini ortaya çıkarır. Mithat Efendi'nin Felâtun Bey'in yüzeysel Batı hayranlığına karşı olarak sunduğu Râkım Efendi, fakir bir aileden gelir ve kendi kendini yetiştirir. Gazetelere yazılar yazar, Fransızca bilir ve çeviriler yapar. Bunun sonunda Ahmet Mithat Efendi, yanlış Batılılaşmaya karşı doğru Batılılaşmış bir Osmanlı tipi olan Râkım Efendi'yi ortaya çıkarır. Râkım Ziklas ailesinde kızlara ders vermektedir. Kızlar oldukça memnundurlar Râkım Efendi'den. Hem kişilik açısından hem de edindiği kariyeye birçok eğitim olanağı vermesinden ötürü bir hayranlık beslemeleri söz konusu. Can bir süre sonra Râkım'a aşık olur fakat Râkım'ın aklındaki kişi Can değildir. O ideal Türk kızı olan Canan'la izdivac edecektir. Felâtun Bey'in gönül ilişkilerine baktığımızda Beyoğlu'nda yaşayan tiyatrocı Polini ile bir münasebette bulunur. Bu ilişkinin manevi açıdan çok maddi tarafı ağır basar. Felâtun Bey'in serveti eriyip bitince bu ilişki de son bulur.

Felâtun Bey ve Râkım'ın aynı anda okuyucuya verilmesi ilk kez Ziklas'ın evinde gerçekleşir.

Bir cuma günü Râkım ber-mutâd Mistery Ziklas'ın hanesine gidince kime tesadüf etse beğenirsiniz? Felâtun Bey'e rast gelse beğenirsiniz a? İşte ona rast geldi. Felâtun Bey'i kızlar ile vâlidesi ve pederi yanında bulup o gün ders günü olmakla muallim efendinin vürûduna intizâr üzere bulunduğundan Felâtun Bey dahi kızların derslerini imtihan eder

idi. Râkım Efendi'yi görünce İngilizlere dahi anlatabilmek için Fransızca olarak ve bir dıhke peyrev ederek:

Felâtun Bey - Ha ha hay! Sen mi idin birâder hanımların hocası?

Râkım - (mahzûnâne) Evet! Efendim, bendeniz idim Beyim!

Mister Ziklas - Vay! Demek oluyor ki muârefeniz vardır!

Felâtun Bey - (vakûrâne) Evet! Kendi haklarında muhabbetim berkemâldir. O da beni sever zannederim.

Râkım - Dünyada benim sevmediğim adam mı vardır? Ben ki herkesin hüsn teveccühüne eşedd-i ihtiyâçla muhtacım. Herkesi sevmeye bu cihetle dahi mecburum. (Efendi, 2017, s.35)

Felâtun Bey'in, Ziklasların gözünde ilk defa değer kaybedişi de yine aynı gün gerçekleşir.

Ahmet Mithat Efendi'nin çalışkanlığı söylediğimiz gibi en öne çıkan özelliklerinden bir tanesidir. Vermiş olduğu eserler de bu özelliğini kanıtlar niteliktedir. “Felâtun Bey ve Râkım Efendi” eserinde de iki kahraman arasındaki fark özellikle çalışma mefhumu üzerinden ilerlemiştir. Ahmet Mithat Efendi ile benzeştirilen Râkım, geçimini sürdürebilmek için birden fazla işte çalışmış, kendi imkanlarıyla birden fazla dil öğrenmiştir ve nihayetinde sevdiği kızla evlenmiştir. Ama çalışma konusunu hiçbir zaman benimseyememiş olan Felâtun Bey'in sonu tam bir felaket olmuştur. Elinde avucunda ne varsa kaybetmiştir. Felâtun Bey, kendisinin çok dikkate almadığı gibi Râkım'ın da çalışma hususunu fazla kafaya taktığını düşünür.

Felâtun Bey - Yine ne daldın be? Sen hep böyle dalgın gezersin.

Râkım - Hayır birâder bir şey yok. Birisinin bir işi var idi de...

Felâtun Bey - (muhakkirâne bir tavırla) İş, iş, iş! Bu kadar iş ne? Ne vakit bitireceksin be adam? Elverir artık kazandığın para! Biraz da kazandıklarını yemeye bak!

Râkım- Ne yapalım birâder! Bizim bağımız yok, tarlamız yok, gelirimiz yok, giderimiz yok. Çalışmaz isek ne yeriz?

Felâtun Bey- Bu gençlik ele girmez yahu! Yarın sakalına kır düştükten sonra paran olsa bile karılar yüzüne bakmaz. Biraz da gençlikte yaşamaya bakmalı! Sen de bizim peder gibi olacaksın galiba. Bî-çâre adamcağız kazandı, biriktirdi, rahat rahat yemeğe ömrü kifâyet etmedi. Bunlardan ibret almalı değil mi? (Efendi, 2017, s.104)

Râkım Efendi de Felâtun Bey gibi Beyoğlu'nda yaşamaktır. Fakat o bulunduğu çevreye rağmen kibarlığını, dürüstlüğünü ve geleneğe bağlılığını terk etmemiştir. “Râkım Efendi hesaplı adamdır. Adı bile bu manaya gelir. Fakat kelimenin bir başka manası vardır. Aynı zamanda yazan adamdır. Bu hesap para üzere kurulur. Küçük bütçe ve aile çerçevesi içinde saadet, alâyişsiz, oturaklı yaşayış, memnun, müreffeh ve hiçbir huzursuzluğa yer vermeyen bir hayat! Hiçbir felsefi ve içtimai huzursuzluğu bu kitapta göremezsiniz.” (Tanpınar, 2007, s.411) Râkım, vaktini aylak aylak gezmek için harcamaz, her anı kıymetlidir onun. Fransızca dersleri alır, kimilerine ders verir, arta kalan zamanında kitaplar çevirir. Râkım Efendi'nin ailesi vasıtasıyla yetiştiği ortama değinilir. Buradaki gaye, kahramanının başarılı olma sebebini göstermektir. Râkım, annesi ve dadısının yardımıyla yetişir.

Râkım Efendi hali, tavrı, yaşam şekli ile ideal bir Osmanlı gencidir. Râkım'la Ahmet Mithat Efendi arasında oldukça fazla benzer unsur bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi de çalışkanlıklarıdır. Ahmet Mithat Efendi'nin lakabı yazı makinesidir. Yine romanda Râkım Efendi'den ‘iş makinesi’ olarak bahsedilir. Hiç Râkım için iş bulunur da kabul edilmemek mümkün olur mu? Herif iş makinesi! Bunu da ma'a'l-memnûniyye kabul eyledi. Kendisi aylık, haftalık filânlık için şakk-ı şefe etmemiş olduğu hâlde dostu her defası için birer İngiliz lirası ayak teri takdîm olunacağını arzla kabulü için İngiliz tarafından rica eyledi. (Efendi, 2017, s.26)

Râkım Efendi bir denge adamıdır. Gerek kendi gerekse aile yaşamında Batılı ve Doğulu unsurları olması gereken konumda muhafaza eder. Antagonisti olan Felâtun Bey gibi aşırılığa kaçmaz. “Böylece Felâtun Bey'in bütün milli

değerleri reddeden alafrangalığına muhabil Râkım Efendi, Doğulu ve Batılı değerleri şahsında birleştiren bir sentezdir. Cariyesine piyano alır ve bir Frenk muallime tutar. Kızlarına ders verdiği İngiliz bir âilesiyle sık sık görüşmektedir.” (Okay,1975 s.383) Râkım da Ahmet Mithat Efendi gibi roman yazmaktadır. Bu durumu Polini ile aralarında geçen bir diyalogdan anlıyoruz.

Polini - Demek oluyor ki “ouvriye” amelesin.

Felâtun Bey - Evet! Kalemle işler ameledir.

Polini - Bravo! Gazeteci misin efendi?

Râkım - Her şey! Ufak tefek roman yapar, tiyatro yapar, gazete yazar bir ameleyim.

Polini - Ne alâ! Demek oluyor ki âdeta bizden, yani sanâyi-i nefise erbâbı.

Felâtun Bey - Şairdir de!

Râkım - Estağfurullah! (Efendi, 2017, s.107-108)

Râkım, Batının ilmi yönünü alırken Doğunun kültürünü, geleneğini terk etmemiştir. Felâtun Bey ise Râkım’ın aksine her açıdan Batı taklitçisidir. Arzulanan nesne konumunda bu sefer Batılı ölüm adetleri vardır. Felâtun Bey, babası öldüğünde kendini bir avrupalı gibi siyaha büründürür.

Râkım - (safdilâne) Vay Beyim keyifler?

Felâtun Bey-Hiç sorma birâder. Hele şu “devil,” yani yastan kurtulduğuma bir teşekkür ediyorum ki! Malûm a? Pederin vefatı üzerine yas tutmak alafrangada vardır. Her tarafım gece karanlığı gibi simsiyah kesilmişti.

Râkım - Evet! Alafrangada vardır, ama biz yani Türkler bu kaideye riâyete mecbur değiliz. Cuma geceleri bir Yâsin-i Şerif ile mevtâlarımızı anmak... (Efendi, 2017, s.102-103)

Râkım bu duruma biraz sitem eder ve Doğunun getirdiği gerekliliklerden bahseder. Râkım Efendi, Felâtun Bey kadar olmasa da Beyoğlu’na uğrar, orada

vakit geçirir. Bu sırada bulunduğu yerde absürt bir görüntü içinde olmaz. Her şeyde ölçülü olduğu gibi eğlencede de ölçüsünü kaybetmez. İdeal aydın statüsünü devam ettirir. Felâtun Bey ise her daim bir şekilde muziplik yapar ve alafranga-züppeliğini sergiler. Felâtun Bey, yaşam şeklinden eğitim şekline kadar yanlış Batılılaşmanın getirdiği olumsuz sonuçların göz önüne serilmesi amacıyla oluşturulmuş bir kahramandır.

Felâtun Bey- Şu havuç gibi İngiliz kızlarından ne lezzet alıyorsun? Oğlan vallahi yaşamanın yolunu bilmezsin be! Kudretin de yok değildir. Bir ayağın da daima Beyoğlu'nda. Şöyle hâline göre bir apartmanın olsa da mini mini bir metresçik edinmiş olsan fena mı olur? Râkım - (aklına derhal Yozefino gelmiş idi ise de, o bâbda ağzına harf-i vâhid almak, ketm-i râz kaidesine mugâyir düşeceğinden) İyi olur ama birâder ben kendim için değil, hâlâ sizin için bile israfın bu derecesini hayırlı görmüyorum.

Felâtun Bey - (müstehziyâne) Ne? İsfraf mı? Pir ol be! Sen Felâtun Bey'i o kadar eşek mi zannediyorsun? Hesap edecek olsam, şu üç ay zarfında kazandığım, sarf ettiğimden ziyâde olmazsa bile başa baş gelir.

Râkım - (memnuniyetle) Bak öyle ise söyleyecek söz bulamam. Bu yaşayış kazançla ise âlâdır kardeşim! Bir adam kazandığı kadar yaşayabilir. Elbette hemşireniz de rahattadır. Zira birinci derecede düşünülecek şey, malûm a? (Efendi, 2017, s.111)

Yazar, roman boyunca romanın iki kahramana benzer sahneler yaşatarak, karakterlerin, hayata bakış tarzlarını ortaya koyar. Mesela Felâtun Bey'in Polini'yle barışmaları şerefine tertiplediği Kâğıthane gezisi ile Râkım'ın Josefino'yla ailesine yaşattığı Kâğıthane âlemi romanın en dikkate değer bölümlerindendir.(Enginün, 2006, s.616) Râkım'ın denizcilik konusundaki maharetleri açığa çıkarılırken Felâtun Bey, korkaklığı ile yine geri planda kalır. Yaşanan bu hadiseler Râkım'ın Ziklas ailesi tarafında itibar kazanmasına neden olur.

Râkım hakkında familyaca olan hürmet ve riâyete munzam olan ziyâde bir muhabbet iktizâsınca Râkım bazı kere akşam taâmı için dahi bunların hanesinde kalmaya başladı. Hele bir pazar günü familyaca Kâğıthane'ye gidilmiş ve Râkım'ın sûret-i refâkatinden cümlesi için memnuniyet hâsıl olmuş idi. Lâkin münasebet ve muhabbet yalnız bu derecede kalmadı. Mister Ziklas'ın sâir her İngilizler gibi denize merakı olduğundan ve Râkım'dan dahi bu merak Ziklas'tan aşağı kalmadığından Ziklas'ın mübayaa ve tedarik eylediği iki çiftte bir alâ kik sandalı Salıpazarı limanına Râkım'ın muhafaza ve nezareti altına verdiler. Bazı pazar günleri Râkım sandalı Tophane iskelesine celb ederek İngilizler ile orada birleşip binerler, Kadıköy'üne, Adalar'a doğru çıkıp yelken kullanarak voltalar ederler idi. (Efendi,2017, s.50)

Bu itibar Ziklas'ın kızı Can tarafından biraz daha öteye götürülerek aşka dönüştürülür. En sonunda karşılıksız kalacak bu aşk yüzünden Can verem olur. Can'ın verem olması Tanzimat dönemi romanında geçen klasik bir olaydır. Felâtun Bey ve Râkım Efendi romanının 'romantik yalan' safına çekilmesinin sebeplerinden bir tanesi de burada olduğu gibi basmakalıp olaylara ver verilmesidir. Terazinin diğer tarafında kalan Felâtun Bey, evin aşçısı ile münasebetsiz muhabbetlere girerek kendisine karşı olan tüm saygısını yitirir. Râkım edinmiş olduğu misyon ile birden fazla iş yaparak kendini ve ailesini geçindirir. Felâtun Bey ise babasından kalan miras ile geçinir. Sonunda mirası da savurganlığı ile bitirir. Başlıca zıtlıklardan bir tanesi de bu ekonomik temel üzerine kurulur. Râkım, sahip olduğu her şeyi çalışkanlığıyla elde etmiştir. Benzer oldukları noktalar oldukça azdır. Bunlardan bir tanesi ikisinin de metresi olmasıdır. Ama edinmiş oldukları metreslerin konumları ve onlara karşı takındıkları tavır konusunda farklılık gösterirler. Felâtun Bey'in metresi tiyatrocudur ve aslında Felâtun Bey'e değil Felâtun Bey'in parası için onunla birlikte. Râkım'ın metresi ise bir piyano hocasıdır. Karşılıksız bir şekilde Râkım ile birlikte. Râkım'ın Canan ile olan münasebetini görünce de aradan çekilir. Felâtun Bey ve Râkım Efendi'nin karşı karşıya geldiği başka bir yer ise tiyatro salonudur. Felâtun Bey tiyatroya oradaki kadınlarla vakit geçirmek için

gider ve onların localarında takılır. Râkım ise orada daha çok aile localarında bulunur. Burada da saygı ve hürmet görmekten geri kalmaz.

1.3. Dolayımlayıcı: Batı Kültürü ve Medeniyeti

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanının merkezinde bulunan dolayımlayıcı, Batıdır. Dolayımlayıcı, romanda birçok kahraman için ortaktır. Eski Osmanlının gücü kalmamıştır ve Batının güçlü olduğu benimsenmiştir. İki ana kahramanın da aldıkları Batı unsurları neredeyse aynıdır. Fakat Râkım, aldıklarını dönüştürebilmişken Felâtun Bey taklitten öteye gitmemiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin Felâtun Bey'i bu şekilde tasavvur etmesinin bir sebebi vardır. O bir taraftan Batılılaşma döneminin etkisinde bulunan toplumu yansıtmak istemiştir, bir taraftan da züppe kahramanların toplumun içinde de var olduğunu ve bu davranışların değiştirilmesi gerektiği kanaatindedir. Bunun sonucu olarak Felâtun Bey safi bir taklit unsurundan ve ötekileştirilen bir kahramandan öteye gidememiştir.

Dolayımlayıcı, üçgen arzu kuramının merkezinde yer alır. Özne nesneyi kendiliğinden arzulamaz. “Özne, bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur nesnesini; ona arzusunu veren, o arzuyu "dölleyen" ve kışkırtan (başka bir deyişle "dolayımlayan") başka biri vardır hep. Bu başkası, arzusunun modelini verir özneye. Girard, dolayımlanmış arzuyu bazen "Ötekine göre arzu", bazen "metafizik arzu ", bazen de "mimetik arzu" olarak adlandırır.” (Girard,2013, s.10) Dolayımlayıcı kavramının üzerinde durulacak olan bu bölümde, arzulayan öznelerin, Batılı nesneleri arzulamasına sebep olan Batı kültürü ve medeniyetini nasıl algıladıkları ele alınacaktır.

1.3.1. Müzik / Pişano

Batının dolayımlayıcı olma rolünde sanatı ve yaşam tarzı oldukça önemlidir. Arzulayan özne konumunda bulunan kahramanlar bunları benimseme yolunu seçerler.

Tanzimat ve Servet-i Fünun romanlarındaki bütün ‘Batılılaşmış’ ya da ‘asri’ kadın karakterlerin hepsi niçin pişano çalar? Erkek karakterler niçin Fransızca öğrenmeye meraklıdır? Bunları, başka sorular da izleyebilir şüphesiz. Ama bu iki simge (pişano ve

Fransızca),Tanzimat’la birlikte başlayan ‘Batılılaşma’ veya ‘modernleşme’ sürecinin nasıl alımlandığını göstermeye yeter de artar bile! Piyano çalmak ve Fransızca konuşmak, Avrupalı olmanın simgesel işaretleridir. Kısaca piyano çalmak, Fransızca konuşmak, Avrupalı gibi giyinerek onların yaşama tarzına öykünmek! ‘Modern’ ya da ‘asri’ olmak, budur! “(Yavuz,2009, s.66)

Batılı yaşam tarzını benimsemeye başlayan kahramanların hemen hemen hepsi piyano eğitimi alır.

Ahmet Mithat Efendi, müzik hususunda bir dualiteden yanadır. “Ahmet Mithat, Doğu ve Batı mûsikisi arasında bir mukayeseden uzaktır. İki musikiyi birbirine yaklaştırma gayreti vardır. Ahmet Midhat’ın romanlarında Batı musikisi Doğu musikisinden daha çok geçmektedir.” (Arslan, 2013, s.171) Batı ve Doğu müziklerinin ikisini de değerli görür. Finn, Ahmet Mithat’ın uygulamada Batı’ya karşı olduğunu ama yine de Avrupa’ya, özellikle Fransız kökenli yeniliklere büyük bir hayranlıkla bağlı olduğunu söyler. (Finn, 1984, s.26)

1.3.2.Tiyatro

Felâton Bey için tiyatro, başlı başına Batılı görünme çabası içerisinde yer alan bir unsur olarak eserde ele alınır ve dolayımlayıcı olan Batı kültürünün getirilerinden bir tanesi olarak aksettirilir. Züppe, oldukça yoğun bir yaşam sürmektedir. Günlerini Batılı alışkanlıklarına göre planlamıştır. Sürekli gezi yerlerini dolaşmak, arkadaşlarını görmek ve muhabbet etmek gibi günlük işlerle uğraşır. Ancak bu faaliyetler, herhangi bir olumlu etkileşim veya önem içermez. Eğitici, kültürel yanından çok kadınlarla muhabbet ilişkisi kurma ve eğlence arzusundan ibarettir. Sanatın insana bahşetmiş olduğu lütuflardan mahrum kalır bu tavrı vesilesiyle. Estetik tarafı yetim kalmaya devam eder. Bir Fransız tiyatrocusu olan Polini ile duygusal bağ kurar. Ama Polini’nin ona karşı olan sevgisi tamamen bir çıkar ilişkisi içindir.

Polini - Bizim bu istakoz Felâtun Bey pek yılışık şey. Ne dümeni var ne pusulası. Okyanus-ı muhabbette yolunu şaşırmiş çalkanıp gidiyor. Anlıyorsun a? Yine tınmamalı. Severim de külhaniyi be!”

Felâtun - (emirlerini vermiş, işini bitirmiş gelir) Bir alâ çay ısmarladım. Rom da beraber, canı isteyen.

Polini - Gördün mü bir kere? İşte ömründe bir dirayet sarf ettin ise o da budur. Canı isteyen punç eder. Canı isteyen çay içer. (Efendi, 2017, s.109)

Felâtun Bey ve Râkım Efendi, sürekli karşı karşıya getirilerek bir kıyaslama içerisine koyulur. İki kahramanı, bu sefer tiyatro mefhumu etrafında görüyoruz. Tiyatro da onların zıtlıklarının ortaya çıkarılması için biçilmiş bir kaftandır. Arzulanan nesne ortak fakat bulundukları ortamda görmüş oldukları tavır farklıdır. Çevreleriyle kurdukları ilişki bambaşkadır. Biri daha savruk davranırken diğeri etrafına değer verir, girdiği ortama göre şekil alır. Ortamdaki kişileri görmezden gelme eğiliminde bulunmaz.

Delikanlıların hâli ekseriyâ tiyatroda malum olur. Felâtun Bey’i tiyatroda görenler, familyadan addolunan kadınlar locasına girip de bir kimseye merhaba dediğine tesadüf etmemişler ve daima sahipsiz veyahut herkesi kendisine sahip tanıyan karıların localarında kahkahalarla, kihkihlerle meşgul bulmuşlar idi. Baba Râkım ise, yalnız bir duhûliye bileti alarak tiyatrodan içeri girer ve ondan sonra localarda mevcut huzzârilede’t-tahkîk, meselâ (G) Bey ve emsâli kibârın localarına uğrayarak hangisine selâm verecek olsa “Maşallah Râkım Efendi oğlumuz buyurunuz bakalım! Sizin için de yerimiz vardır” diye kendisine yer gösterirler idi. (Efendi, 2017, s.80)

Felâtun Bey, Râkım Efendi ile aralarında geçen sohbetlerde Râkım Efendi’nin kendisini kıskandığını düşünür. Oysaki Râkım Efendi, Felâtun Bey’in kaçınılmaz sonunu görmüştür ve bunun için ona nasihatlar verme gereksinimi duymuştur. Polini’nin onu yüzüstü bırakması sonucu aklı başına gelmiştir. Artık Râkım Efendi’nin vermiş olduğu nasihatlerin gerçek sebebini ve

değerini anlamıştır. Eserdeki tüm arzulanan Batılı nesneler ve Batılı yaşam tarzı, yazarın yanlış Batılılaşma iddiasını kanıtlayabilmesi için eserde özellikle köpürtülerek verilmiştir.

Açıkça göülüyor ki, yazar doğru Batılılaşma ile yanlış Batılılaşmayı belirtmek üzere, iki kişinin tipik davranışlarını sergilemek amacıyla düzenliyor olay örgüsünü. Bundan ötürü Felâtun Bey ile Râkım Efendide birbirini izleyen olaylar arasında bir nedensellik bağı da bulunmaz. Her biri yazarın görüşünü kanıtlamaya yarayacak bir örnek olarak tasarlandığı için yerleştirilmiştir romana. Kâğıthane gezisi, metres seçiş, tiyatroya gidiş vb. okura, iki kişi arasında karşılaştırma yapmak olanağını sağlamak maksadıyla az çok gelişigüzel sıralanmıştır. Amaç okuru heyecana sürüklemek olmadığı için, yazar, okurun duygularına değil kafasına seslenecek birtakım durumları arka arkaya dizmek zorunda. (Moran, 1998, s.33)

Kahramanlar temsil ettikleri düşünceyi yansıtabildikleri oranda başarılı sayılırlar. “Felâtun Bey, tüketim ekonomisine kapılmış alafranga züppeyi temsil edebildiği oranda işlevini yerine getirmiş sayılır. Râkım da Batılılaşmayı doğru anlayan Osmanlı'yı temsil edebildiği oranda.” (Moran, 1998, s.33) Yazarın gayesi tüm yönleriyle doğru ve yanlış Batılılaşmanın unsurlarını göz önüne serip okuyucunun ona hak vermesidir.

1.3.3.Romantik Kitaplar

Bireyin hayatını şekillendirmesindeki önemli kaynaklardan bir tanesi kitaptır. Râkım Efendi'nin aksine Felâtun Bey, kitabı okuyup özümseyip kendi hayatına uygulamak yerine çokça kitap elde etmek isteyen, kitap koleksiyonu yapan bir kahraman olarak karşımıza çıkıyor.

Felâtun Bey, kitap okumayı sevmemesine rağmen evinde küçük bir kütüphanesi vardır. Ciltli ve gösterişli kitapları özenle seçip kütüphanesine koyar. Felâtun Bey'in kitap okumakla pek arası yoktur ama kütüphanesi tam aksini iddia etmektedir. Felâtun Bey, kitap okumayı sevmemesine karşın evinde küçük de olsa bir kütüphane

kurar;cildi güzel olan kitapları kütüphanesine koymaya özen gösterir. Tıpkı giysileri, ayakkabıları, dış görünümü gibi kitaplar da gösteriş içindir. O, gösterişe tapınmanın simgesidir bir ölçüde. (Alver, 2006, s.296)

Burada Felâtun Bey yine kitap okumak yerine kitap okuyan biri gibi görünmeyi tercih etmiştir. O tam anlamıyla bir gösteriş budalasıdır. Yeni çıkan kitaplar hakkında konuşmaktan geri kalmamak için uğraşır. Felâtun Bey’e iletilmesi için kitapçılar onun uşağına yeni kitapları verir.

Bak Allah için söyleyelim: Felâtun Bey’in matbuât-ı cedîdeye merakı pek ziyâdedir.

“Canım şöyle bir hikâye basılmış” dediler mi? Felâtun Bey için “Onu görmedim” demek muhâldi. Herhangi kitap çıkar ise çıksın satıcılardan kendisine daima kitap getirmeye alışmış olan en evvel müvezzi Felâtun Bey’in kitabını götürüp Beyoğlu’nda mücellid Gulam’a teslim eder ve dahi alâ alafranga olarak bit-teclîd arkasına altın yaldız ile (A) ve (P) harflerini dahi bastıktan sonra götürüp Felâtun Bey’in uşağına verir ve akşam Bey geldikde kitabı görüp gayet muntazam kütüphanesine vaz’eder idi. (Efendi,2017, s.8-9)

Felâtun Bey’in bu kitapların yeni olduğunu anlayabilmesi için üzerine A, P harfleri basılmıştır. Bu harflerin anlamını Ahmet Mithat Efendi eserinde açıklar.

Fransızca bu iki harfi tanırırsınız ya? Birisi (Elif), birisi (P) harfleridir. Evvelkisi Ahmet Felâtun Bey’in isminin ilk harfi ve ikincisi Felâtun Bey lafzının Fransızcası olan (Platon) kelimesinin birinci harfidir. Alafrangada bir adamın isminin yahut isimlerinin böyle ilk harfi yahut harfleri konulmak vardır ki buna o adamın “markası” denilir. (Efendi, 2017, s.9)

Kitaptan etkilenme deyince romanda yer alan başka bir kahraman daha akla gelir, o da Ziklas'ın kızı Can. Can, Râkım'dan ders aldığı sırada Hafız'ın divanında yer alan dizelerden etkilenir ve bu vesileyle Râkım'a karşı bir kara sevdaya tutuşur. Can ve Canan dışında esas etkilenme aslında erkek kahramanlarda mevcuttur. Batılı olma arzusuyla yola çıkan ve taklitçi bir etkilenmeden öteye gidemeyen alafranga-züppe erkek tipi romanda daha ağır basmaktadır. Onlar kadınsılaşmaya kadın-adam olmaya başlamıştır.

Felâtun Bey, kumar ve Polini macerasında başarısız olunca Râkım Efendi nasihat vermekten geri kalmaz. Felâtun Bey'e okuduğu kitaplardan dem vurur.

Bu alafranga denilen âlemin batac köşelerini sen benden alâ bilirsin. Bu kadar Fransız romanları okumuşsundur. Bir tiyatro aktrisine alâka edip de feyz almış bir kimsenin sergüzeştini okudun mu? Bu hikâyelerin filvâki vukû bulmuş olması lâzım değildir. Muharrirler daima ihtimâlâtan bahsederler. Onları okuyarak hem lezzet almalı hem de mütenebbih olmalı! Hiç yabanın bir kaltağı, sana yâr olur mu?" diye gayet dostâne ve delikanlıca, hatta hovardaca bile bir mukaddime ile söze başlamış ve söylemediği söz kalmamış idi ise de, Felâtun Bey bu lakırdıların bir dost ağzından çıktığına bir türlü inanamayarak mutlaka Râkım benim saadet-i hâlimi kıskanıyor mütâlaasıyla hiçbirisini gûş-ı kabûle mengûş etmemiştir. Yalnız bu kadar ile mi kalmıştır ya? Râkım'ın babayâne sözlerini birer birer red için deliller, senetler dahi bulup irâd eylemiştir. Polini onun için tiyatrosunu, ticaretini terk etmiş! Kendi rivâyetine göre her gece otuz kırk lira kazanır iken bu sanatı mücerred Felâtun Bey'in muhabbeti uğrunda feda eylemiş imiş! Râkım bu aşk ve sevâd denilen âlemin köşesini, bucağını tanımaz imiş! Dünyada küskütük yaşadıktan sonra âlemin ne zevki olabilir imiş?! Gençlik her zaman ele girmez imiş! Bilmem ne imiş! Bilmem ne imiş!....(Efendi, 2017, s.149-150)

Mithat Efendi, bu olay sonrası romanının sonu ile ilgili bize ipucu verir. Kitapların büyüüne kapılan, kitaplardaki gibi Batılı bir yaşam tarzı hayal eden Felâtun Bey'in sonunun kötü olması kaçınılmazdır.

Arzulayan özne, genel olarak etkilenmeye açık bir konumdadır. Bu etkilenme sırasında dolayımlayıcı etkin bir roldedir. En önemli dolayımıcılardan bir tanesi kitaptır. Kitaplar aracılığıyla arzulayan özne, Batılı yaşam şeklini nasıl benimseyebileceğini öğrenir. Roman türü, ilk kez ortaya çıktığında okuyucu kitlesini genelde kadınlar oluştuyordu. Tanzimat romanlarında da yine kadın kahramanlar okuyucu konumundaydı. Bu kadın kahraman romanı yalnızca okumuyor aynı zamanda ondan etkileniyordu. Dışarı dünyayla bağı çok az olan kadın hayatı, aşkı kitaplardan öğrenir. Romanın teması genel olarak Doğu-Batı karşıtlığı üzerine kurulmuş olarak öne sürülse de başka bahisler de içermektedir. Felâton Bey için ortaya sunulan kadınsılaşma iddiası kadının etkiye açık bir varlık olmasından dolayı ileri sürülür. Bu etkiye açık olan kadın-okur figürü Ziklas'ın kızlarında da mevcuttur.

Ahmet Midhat'ın Felâton Bey'le Râkım Efendi'sinde, okuduğu kitaptan etkilenip gerçekte bağımlı yitiren bir Türk kızı değil, bir İngiliz kızıdır. Üstelik kapılma Doğu'dan Batı'ya değil, Batı'dan Doğuya doğrudur. İstanbul'da yaşayan İngiliz ailenin kızları Can ile Margrit, Türkçe öğretmenleri Râkım Efendi'nin etkisiyle Doğu edebiyatına, özellikle de Hâfız'ın Divanına merak sarmışlardır. Bu etki yüzünden tiyatro ya da baloya gitmek yerine evde kalıp Türkçe ve Farsça kitap okumayı tercih ederler. Dahası, kızlardan Can Hâfız'ın dizeleri yüzünden kara sevdaya düşmüş, Râkım Efendi'ye karşılıksız bir aşkla bağlanmıştır. Ahmet Midhat'ın yorumu Râkım'ın ağzından verilir: İngiliz kız, Hâfız'ın "yanık Beyitleri"ni "bir kalp yangını"yla dinlediği için başkalaşmıştır. (Gürbilek, 2007, s.38)

Yazar, etkilenilen artık Batı değil Doğu olsun istemiştir. Râkım edinmiş olduğu Doğu kültürü ve bilgisiyle Ziklas'ın kızlarını değil tüm aileyi etkilemiştir. “Yazarın edebi borçlanmanın yabancıdan etkilenmenin, kültürel melezleşmenin doğurduğu endişeyle "çaktırmadan" baş etmesini, problemi kadın okurla sınırlandırıp endişeyi hafifletmesini, tereddüdün ses tonunda yol açabileceği ses kısıklığını gidermesini sağlıyor çoğu örnekte kadın okur.”

(Gürbilek, 2007, s.39) Bu Doğudan etkilenme konusu yine okuyan kadın imgesi üzerinden ilerletilmiştir.

1.3.4.Arzunun Bulaşıcı Doğası: Merakî Efendi

Kişinin kendini bulmuş olduğu ilk sosyal ortam ailesidir. Bireyin ana özelliklerinin çoğu bu ortam içerisinde şekillenir. Kişinin düşünce dünyasının oluşmasında içinde bulunduğu ailenin sahip olduğu düşünce ve yaşayış tarzı etkilidir. Baba geçmişin değerlerini taşır ve bunun yanında o kültürel değerlerin aktarılması rolünü üstlenir. Baba rol model konumundadır. Yaptığı her şey çocuklarının da edindiği bir şey haline dönüşür. Eserde arzulayan özne konumunda bulunan Felâtun Bey'in Batılı olma arzusu babası tarafından dolayımlanır.

Felâtun Bey'in Batı hayranlığı babası kökenlidir. Babası, oğlunu bir alafranga olarak yetiştirmiştir. Felâtun'un bir züppe kimliği kazanmasında babasının rolü büyüktür. "Yalnızca züppe gerçekten tanır züppeyi, çünkü onun arzusunu yani varlığının özünü taklit ediyordur. Ve burada kopyayla özgün yapıt arasındaki farklılığı bulmak söz konusu değildir çünkü özgün yapıt yoktur. Züppenin dolayımLAYıcısı da bir züppedir: bir ilk kopya." (Girard, 2013, s.74) Felâtun'un bir başka dolayımLAYıcısı da babasıdır. Bu yetiştirme tarzı Felâtun Bey'in tüm maddi- manevi taraflarına aksetmiştir. Felâtun Bey, kıyafet hususunda Batı modasına özenir. Beyoğlu'nda dükkanların önünde durup kendini oradaki mankenlere benzetmeye çalışır. Bundan başka olarak, konuşurken araya sürekli Fransızca kelimeler sıkıştırır. Polini adında Fransız bir metres de edinir, tüm bu unsurlarla kalifiye bir alafranga-züppe olmuştur. Romanın genel yapısı iki kahramanın karşılaştırılması üzerine kurulmuştur ve züppe tipinin karşıtı olan Osmanlı Efendi'si Râkım'ın galibiyeti ile sonuçlanmıştır. Felâtun Bey'i züppe olmaya götüren yol aile yapısından geçer. Tam bir Batı meraklısı olan Merakî Bey, Batı kültürünün unsurlarını çocuklarına benimsetmeye çalışır.

Bizim Mustafa Merakî Efendi alafranga-meşrep bir adam idi. Hem de hangi alafranga-meşreplerden bilir misiniz? Hani ya bundan on beş yirmi sene evvel İstanbul'da alafranga-meşrepler yok mu idi? İşte

onlardan. Hâl ü vakti pek yolunda hem de ziyâdece yolunda olduğundan kendisi zaten Üsküdarlı olduğu ve orada güzel konağı, bağı bahçesi dahi bulunduğu hâlde mücerred alafranga yani rahat yaşamak için cümlesini ucuza pahalıya bakmayarak satıp gelmiş Tophane'nin Beyoğlu'na civar bir mahallesinde müceddeden güzel bir hane inşa ettirip sakin olmuş idi. Alafrangaya olan merakın derecesini şundan anlayınız ki, yaptırdığı hane mutlaka alafranga olmak için kârgîr olarak yaptırılmış idi. Şimdi böyle bir semtte böyle bir hanede bu kadar alafranga olan bir adam artık hanesine Arap çorap doldurur mu? Bâ-husûs ki aralıkta bir alafranga dostları dahi gelmekte olduğundan bunlar meyânında hizmet etmek için Rum ve Ermeni hizmetçilere ihtiyacı der-kârdır. (Efendi, 2017, s.4-5)

Batı kültürünün unsurları dil aracılığıyla aileye girer. Daha sonrasında giyim-kuşam kısmı ön plana çıkar. Ailesinden kalan parayla geçim sağlayan Felâtun Bey, züppeliğin esas maddelerinden biri olan mirasyedidir. Kolay paraya ve bu parayı savurmaya alışmıştır. Gününü gün eder ve nihayetinde mirasını tüketir. Sahip olduğu parayla eğlence mekanlarına gider. Bu mekanlar yine onun züppeliğini temsil etmede yapı taşlarıdır. Beyoğlu'nda yaşamaktadır. Gününü tamamen boş uğraşlarla geçirmektedir.

Felâtun Bey'in bu alafranga merakı yukarıda da dediğimiz gibi babası kaynaklıdır. Babası Batılı yaşama çok fazla özenmektedir kendisiyle yetinmeyip çocuklarına da Batılı kültürün unsurlarını benimsetmiştir. Bundan nasibini evin uşakları da alır. Mehmetçik adında bir uşak alır ve onu alafranga tarzda terbiye etmeyi amaçlar.

Bir gün “Mehmet, Beyefendi ne yapıyor?” deyip de Mehmet'ten “Çorba içiyor” cevabını alınca “Oğlan öyle söyleme ona alafrangada supe yiyor derler” demiş ve Mehmet “Hayır Efendim! Allah göstermesin! Sopa yediği yok çorba içiyor” dediği hâlde dahi Merakî Efendi meraklanmayıp “Oğlum! alafrangada çorbanın ismi supedir, bunları birer birer öğrenmeli” diye bir nasihat vermiş idi. İşte

anlayınız ki Mehmet dahi yavaş yavaş alafranga olacaktır. (Efendi, 2017, s.10)

İki alafranganın denk gelişi absürt sahnelere sebep oluyordu.

Nasıl olmasın ya? Olmamak mümkün mü? Büyük efendi ne ise ne ama küçük Bey Fransızcadan başka söz söylemiyor ki! Sütlu kahve isteyeceği zaman “kafe ole” diyor Mehmet ise bunu “kavala”dan başlayıp evvelce öğrenmiş olduğu “karyola” kelimesine kadar tatbik ede ede ister istemez belliyor. (Efendi, 2017, s.11)

Batılı yaşam tarzını benimseyen Merakî Efendi, eşinin ölümü sonrası Beyoğlu’na taşınır. “Burada Batılı yaşam tarzı hakimdir. “Beyoğlu gibi kendi gündelik hayatının akıp gideceği güzide ve seçkin mekanların varlığı, züppe için önemli bir imkan olmuş ve züppe bu mekanların en gözde figürlerinden birini temsil etmiştir. Yeni mekanlarla bütünleşen züppe, yeniliğin ayrılmaz bir parçası olmuştur.” (Alver, 2006, s.166) Merakî Efendi, evini de Batılı hayat tarzına göre döşer. Çocuklarının Batılı kültürü ve eğitimi benimsemesini ister. Romanın genelinde Felâtun Bey’den bahsedilir ama Merakî Efendi’nin kızı Mihriban da alafranga-züppe tipine tamamen uyan biridir.

Bu kız her şeyce olduğu gibi şekil ve simaca dahi Felâtun Bey’in kardeşi olduğu görülür idi. Lâkin kız çehresinde mutlaka ve behemehâl letâfet daha ziyâde olacağı başkaca mülâhaza edilecek bir şeydir. Sâir kızlar gibi Mihribân Hanım oya yapmasını bilmez. Zira alafrangalarda oya yoktur. Kese, çorap vesâire örmesini dahi bilmez. Çünkü onları modist kızları örür. Nakışı dahi onlar işler. Yapma çiçekler Beyoğlu’nda çok! Bunları yapmak için neye zahmete girsin? Çamaşır yıkamak, ütölemek hizmetkârların ve yemek pişirmek dahi aşçının işidir. Hatta kendi başını taramak bile alafrangada olmayıp mahsûsan perukâr karı gelir tarar. (Efendi, 2017, s.11)

Birçok yönden Mihriban ve Felâtun Bey benzer gözüke de Mihriban, eğitim konusunda Felâtun Bey'den geri kalmıştır.

Alafrangada kızlar için okumak yazmak tahsili lâzım idiyse de bî-çâre kızcağız öksüz büyüdüğünden muvaffak olamadı. Babası müzika talimi için alâ bir piyanocu madam getirmiş idi. Lâkin madam kendisi çalıp babası dinlediği cihetle Mihribân Hanım “taş altında bir yılan, kaşları durur divan” şarkısından başka bir şey öğrenemedi. (Efendi, 2017, s.11-12)

Mithat Efendi'nin vurguladığı gibi Mihriban, elini sıcak sudan soğuk suya sokmazdı. Merakî Efendi evde özel Fransızca ders aldırır. Evin işleri için de iki cariye alır. Merakî Efendi'nin ismi sahip olduğu özelliklerden dolayı ona yakıştırılmıştır. Kendisi yeterli bir eğitim almamıştır. Alafrangalık yoluyla kendini ve çocuklarını yetiştirmeye çalışmıştır. Fakat bu özentilikten öteye gitmemiştir. Zira o öldükten sonra oğlu Felâtun Bey, bütün servetini bu uğurda boşa savurmuştur. Felâtun Bey, girdiği ortamlarda hep sahip olduğu yarım yamalak Fransızcasıyla, Alafranga tavrıyla dalga konusu olmuştur.

Felâtun Bey, babasının sahip olduğu Batılı unsurlardan etkilenir. Onun aile ortamı verilerek yetiştigi ortam okuyucuya sunulur. Bu sayede kahramanın sahip olduğu unsurların belli bir bağlam içerisinde kaynağı bulunabilir. Merakî Efendi, Batılılaşmayı tam anlamıyla somutlaştırmıştır ve üstünkörü bir şekilde bunu yaşamaktadır. Özentisi bir biçimde alafrangalık, Merakî Efendi'nin tüm yönlerine sirayet etmiştir. Baba olumsuz bir şekilde Ahmet Mithat Efendi tarafından tasvir edilir. Mustafa Merakî Efendi'nin anlatıldığı kısımlar daha çok yanlış Batılılaşmanın getirmiş olduğu alafrangalık adetlerinden ibarettir. Merakî Efendi, Felâtun Bey'in eğitimi için yabancı hocaları tercih etmiştir. Onun kişilik eğitimi ile ilgili hiçbir girişimde bulunmamıştır. Yalnız resmi eğitim alınmasının yeterli olmadığı vurgulanmıştır. Bunun yanında aile terbiyesinin öneminin de üzerinde durulmuştur.

Vâkıâ çocuk Mekteb-i Rüştîyye'ye verilmiş olduğundan her gün çantası elinde gider gelir idi. Bundan başka bir de Fransız hocası

var idi ki haftada iki defa gelir gider idi. Lâkin Mustafa Merakî Efendi öyle tahsil görmüş bir adam olmadığı gibi çocuğunun tahsiline nezârete dahi vakti olmadığından oğlunun mektebe gidip gelmesini ve Fransız hocasının dahi eve gelip gitmesini bir çocuğun terbiyesi için kâfi görür idi. (Efendi, 2017, s.6)

Merakî Efendi'nin kızı Mihriban, on beş yaşında Batılı eğitime maruz kalmış fakat Felâtun Bey kadar gerekli olan tüm Batılı unsurlara aşina olmayan, daha çok şımarıklığı ile ön plana çıkan bir kahramandır.

Oğlunun gördüğü terbiye bu yolda olduktan sonra kızının terbiyesi ne hâlde kaldığını da istihrac edebilirsiniz. Fakat şunu da ihtârdan geri durmayalım ki bu çocukların giyinmesi kuşanması elhak söz götürmez idi. Beyoğlu'nda çocuk kisvesi olarak her ne ki moda olmak üzere şuyu' bulur idi ise, Merakî Efendi cümleden evvel onu alıp çocuklarına giydirmeye mecbur idi. (Efendi, 2017, s.6)

Klasik ev kızlarının yaptığı hiçbir işi beceremez. Ne ihtiyacı varsa Beyoğlu'ndaki dükkanlardan satın alır. Merakî Efendi, Mihriban için piyano hocası tutar. Fakat bir eli balda bir eli yağda olan Mihriban, bu konuda da kabiliyetli olmaz. Mihriban eğitim konusunda Felâtun Bey'den geri kalmış olsa da züppelik açısından eksik kalmamıştır. Bir kız onbeş yaşına geldiği zaman artık evlenme çağı gelmiştir. Mihriban bu yaşa gelmiş hatta geçmek üzere olmasına rağmen akıllı bir karış havada, geleneklere ters bir şekilde evlenmek istememesini yazar kelime tekrarlarıyla vurgulayıp eleştirir.

Bununla beraber kızcağız hoppa mı hoppa mı hoppa mı hoppa mı! Şen mi şen mi şen mi! Zıp zıp sıçrar! Ter ter tepinir! Kendisi yetişmiş çatmış olduğu cihetle birkaç yerden görücüye gelmişler idi. Bâ-husûs pederinin servet-i müştehiresi her servet heveskârını celb eder idi. Ancak görücülere Mihribân Hanım oğullarının neci olduğunu sorar. “Kâtip” cevabını alınca “Oh! Cebi delik!” der, “asker” cevabını alınca “Yarım kunduralı” der, “hoca” cevabını alınca “sarımsak başlı”

der. Hâsılı her biri için bir kulp uydurup maazallah eğer görücüler “A hanım kızım! Niçin böyle söylüyorsunuz? Oğlumuz şöyledir böyledir” diyecek olursa bir püsküllü kahkaha koyverip “Oh kalmış kalmışım da, sizin oğlunuza mı kalmışım hanım, oğlunuza başka yerden kız arayınız” diye kalkar yürüyüverir idi. (Efendi, 2017, s.12)

Bu üç kişilik alafranga-züppe takımı bir araya gelince birbirlerini tasdiklemekten kaçınmazlar.

Hatta bir gün baba ile oğul meyânında günlerin uzanıp kısalması ne hikmete müstenid olduğuna dair bir bahis açılmış idi. Mustafa Merakî Efendi bu bâbda kendi reyini söylemekten hazer ile oğlunun efkâr-ı hikemiyyesine dîde-dûz-ı intizâr oldu. Hele çocuk “Kış mevsiminde havalar bulutlu olduğu için bulutlar güneşin ziyasını bize sür’at-i vüsûldan men ile tehîr eder” dediği zaman pederi “Maşallah maşallah! Gerçekten Eflâtunlar aciz kalacak. Vallahi ben dahi öyle mütâlâa ediyorum ama bir kere de sizin fikrinizi anlamak ister idim” demiş idi. (Efendi, 2017, s.13-14)

Merakî Efendi bilir ki kendisinin yetiştirmiş olduğu Felâtun Bey, alafranga züppelikte onu geçmiştir. Merakî Efendi, onun fikirlerine karşı çıktığı anda Felâtun, babasının cehaletini ortaya koyabilmek için elinden geleni yapar. Bu yüzden Merakî Efendi, Felâtun Bey’in düşüncesinin yanlış olduğunu bilse bile karşı gelmez, onaylar.

1.3.5.Batı Düşüncesi - Batı Sanatı

Ahmet Mithat Efendi, Râkım ile bir Osmanlı beyefendisi ortaya çıkarmak istemiştir. Onda Batı ilmi, Batı sanatı değerli unsurlar olarak karşımıza çıkar. Ailesi ile birlikte Osmanlı geleneksel hayatını sürdürürken Batılı sanat unsurları olan müzik, tiyatro, dans gibi sanat dallarına da ilgi gösterir. Râkım Batılı ve Doğulu değerleri kendinde tam anlamıyla taşımasıyla bir aydın konumundadır. Her konuda oldukça ölçülüdür. Tanzimatın getirdiği yeniliklerle birlikte kendi geleneklerini unutmayan ama dönüşen bir insana

ihtiyaç vardı. Râkım bu insan için rol modelidir. “Râkım, hem Batılılaşmayı doğru anlayan hem de kendi kültürüne ait değerlerle irtibatını kesmeden insanîlik açısından da yüksek değerlerin temsilcisi konumunda olan bir ‘yeni insan’dır.” (Tüzer, 2014, s.315) Râkım’ın metresi konumunda verilen Josephine, Batılı, zeki, kültürlü kadını temsil eder. Bu temsile uygun olarak Josephino, Râkım Efendi’ye kendisi ile değil Canan ile evlenmesi gerektiğini öğütler. Râkım almış olduğu doğru kararlar ile romanın sonunda mutlu sona ulaşır.

Râkım Bey, kendine hayat yolunda belirlemiş olduğu tüm hedeflere ulaşır. Belirlediği erekler aracılığıyla Felâtun Bey gibi hüsrana uğramaz. Ahmet Mithat Efendi, edinmiş olduğu misyon ile halkı muasır medeniyetler seviyesine çıkarmak için uğraşır.

Tanzimat döneminde meydana gelen Batı özentisi, alafrangalık, kendi varlığını ve değerlerini küçümseme, Batı’yı ve Batılı olanı yüceltme, ötekine aşırı bağlılık, körü körüne taklit gibi ortaya çıkan hastalıkların farkına varır. Ahmet Midhat Efendi, bu kültürel erozyona önlem almaya çalışır. Bunun için üstün nitelikli, becerikli, bilgili, dürüst, ahlaklı olan toplumdan tipleri ortaya çıkararak gençliğe örnek modeller sunar. (Özdemir ve Göçen, 2014, s.216)

Râkım, ne olursa olsun sadakatinden vazgeçmez, o dürüst ve sadık bir kimsedir. Josephino ve Can’ın ilgisine mazhar olsa bile o taraflara doğru bir eğilimde bulunmamıştır. Sevddiği kadın olan cariyeye Canan’a karşı olan sadakatini korumuştur. Keyfine düşkün bir şekilde yaşayan gençlik ahlaki değerlerinden de uzaklaşacaktır. Ahmet Mithat da bu duruma engel olmak için örnek Türk tipleri öne sürer. Birçok romanında bu tiplere yer vererek yaygınlaştırmayı amaçlamıştır. Râkım Efendi, sahip olduğu değerler ile etrafından daimi olarak takdir ve saygı görür. “Sen bize hüsn-i ahlâkından, tok gözlülüğünden, iffet ve sadakatinden, mertliğinden, mürüvvetinden, büyüklükten başka hiçbir şey göstermedin!” (Efendi,2017,s.186) Râkım Efendi, sahip olduğu geleneksel aile terbiyesi ve çevresine rağmen, Batılı tarzı bir çalışma anlayışından ve entellektüel zevklerinden dolayı Batılılaşmayı uygun

şekilde benimseyen bir tiptir. Bu Batılılaşma Ahmet Mithat Efendi'nin dilediği şekildedir. Batının zararlı olan ahlaki yönünü göz ardı edip sadece sanatını, düşüncesini almaktadır. Bu da Râkım'ın karikatürleşmesine sebebiyet verir. Hayatı basmakalıp bir düzenden ibarettir.

Râkım'da henüz aylık yıllık yok. Sadık Fedâyi hâlâ dikiş diker, mendil, çevre işler, kahve torbası diker, çamaşıra, tahta silmeye gider. Aldığı paradan hanesinin idâre-i zarûriyyesini bi't-tefrîk kusurunu “Delikanlıdır parasız kalmasın” diye tamamen Râkım'a verir idi. Fakat Râkım'ın cep harçlığına o kadar ihtiyacı yok idi. Sabahleyin Süleymaniye'ye medreseye gidip saat dörtte oradan çıktıktan sonra kaleme, badehu, kalemde aldığı Fransızca dersini takviye ile beraber bu esnada bir kat daha ileriye gitmek için Galata'da bir hekime giderek akşam saat birde hanesine gelen ve bade't-taâm Kazancılar mahallesinden Beyoğlu'na çıkıp yine Hariciye Kalemi'nde refiki bulunan bir Ermeni'ye Türkçe okutmak ve bu hizmete mukâbil onun birçok Fransız kitaplarını karıştırmak ile vakit geçiren bir çocuğa paranın ne lüzumu kalır? (Efendi, 2017, s.16-17)

Felâtun Bey tam bir mirasyedidir. Onun karşısına zıttı olarak konumlanmış olan Râkım Efendi ise küçük yaştan itibaren kendi eğitimine o kadar odaklanır ki para harcamaya fırsatı kalmaz. Bir süre sonra aldığı eğitimlerin karşılığını almaya başlar.

Sözü uzatmaya neden mecbur olalım? Râkım birkaç sene bu yola devam eyledikten sonra ayda yirmi otuz liraya kadar kazanmaya başlayıp fakat bî-çâre çocuk bu parayı kazanabilmek için yirmi dört saat gününden yalnız yedi saat kadarını uyku ve istirahat ve yemeye içmeye sarf ederek on yedi saatini hemen mütemadiyen işlemek ile geçirir idi. Salıpazarı'ndaki evceğizini mücedded sûretiyle tamir eyledi. Pek güzel ve tabiatça döşetti dayattı. Kendisine bir kütüphane tedarik etmeye başlayıp Türkçe ve Fransızca en mutenâ âsârı toplar idi. Bu

kadar masrafla beraber yine Râkım'ın kesesinde para eksik olmaz idi. (Efendi, 2017, s.21)

Ziklas ailesinin, Felâtun Bey'i değil de Râkım Efendi'yi takdir etmesi, Râkım Efendi'nin Batı medeniyetini doğru kavradığını ve modern Osmanlı insanını temsil ettiğini gösterir. “Râkım Efendi de bir kalem efendisidir ama Felâtun Bey gibi kendini kaybetmemiş, Osmanlı terbiyesini korumuş, Batı denen kitabı doğru okumuştur.” (Gürbilek,2007, s.70) Râkım Efendi, kendi evini geleneksel Osmanlı tarzında düzenlemesine rağmen piyano gibi Batı unsurlarına yer verir, boş zamanlarını kitap okuyarak geçirir, Fransızca'yı ana dili gibi öğrenir ve eğlenceyi dengeli bir şekilde yaşar. Bu davranışlar, yazara göre modernleşmenin doğru anlaşıldığının bir kanıtıdır. Eğer bu özelliklerin tam zıttını ararsanız, bunları Felâtun Bey'de bulmak mümkün. Yazar, Felâtun Bey üzerinden yanlış Batılılaşmayı alaycı bir şekilde eleştirirken Râkım Efendi üzerinden doğru Batılılaşmayı örneklemektedir.

Yüz Beygir gücünde yazı makinesi Ahmet Mithat yazınının en önemli ögesi Avrupa ve Batılılaşmadır.(...) Ahmet Mithat kendisinden önce oluşan yanlış Batılılaşma'nın düzeltilmesini kendisine şiar edinmiş ve yazın dünyasının merkezine doğru Batılılaşma'yı koymuştur. Ahmet Mithat'ın “axes mundisi doğru Batılılaşma yani teknik ve bilimde Batılı, maneviyatta Doğulu Müslüman kalmak olarak özetleyebiliriz. (Şirin, 2013, s.154)

Felâtun Bey, gösteriş budalalığı ve taklitçi özentiliği ile değer kaybederken Râkım sahip olduğu eklektik tavrı ve güzel ahlakıyla herkes tarafından takdir edilir. Türkçe meselesi hakkında yaptıkları bir konuşma buna iyi bir örnektir.

Sofrada edilen lakırdılar içinde buradan izâhata lüzum görülecek gibi bir şey yoktur. Yalnız Lisân-ı Osmânî'nin ne kadar dakik ve leziz bir lisân olduğuna ve fakat sühûlet-i tahsîli için bir yol bulunamadığına dair bahis açıldığı sırada Can ile Margrit “Ey sabâ esme nigârım” şarkısının Râkım tarafından edilen tercümesini huzzâra

naklederek herkesin tahsînini kazandılar. Bu arada Felâtun Bey cemiyet içinde Râkım'ın cehlîni bir daha ispat ederek mayonez meselesinden dolayı kendisine ârız olan hicâbdan büyük bir hicâba dahi Râkım'ı düşürmek için bu şarkının ilk mısraı “Ey sabâ esme nigârım” diye başlamadığını ve “Ey sabâ esmer nigârım” diye başladığını arz ve hatta esmer demek Fransızca “blonde” demek olduğunu dahi Beyan eyledi. Râkım bu itiraza hiç ses çıkarmayıp yalnız garipçe bir tebessümle iktifâ eylemiş idi. Ancak o cemiyette bir Baron “T” var idi ki Osmanlı lisânına vukûfu kâfi olduğundan Felâtun Bey’e mukâbeleye o ibtidâr ve şarkının evvelki mısraı “Ey sabâ esme nigârım uykuda” diye başlanmak lâzım geleceğini ispat eyledi. (Efendi, 2017, s.68)

Felâtun Bey bir kez daha Ziklas ailesi karşısında küçük düşmüştür. Daha sonra Felâtun Bey utancından evi terk eder. Râkım uyuduğu saatler dışında hep çalışmaktadır. Eserde Râkım'ın günde onyedî saat çalıştığı belirtilir. Başarısının sebebi bu uzun çalışma saatlerine bağlanır. Bu şekilde yeni nesil gençlere de örnek olmak amaçlanmaktadır. Çok çalışıldığı zaman istenilen şey elde edilir ve insan gayet de kendi kendini eğitebilir. Herhangi bir ayrıcalığa sahip olmadan da belli başlı mevkilere gelinebileceği aşılır bu karikatürleştirilmiş tip ile.

Râkım, aslında Ahmet Mithat'ın eseri yazdığı dönemde yükselmeye başlayan bir kesimin temsilidir. Râkım hikayesi, aslında on dokuzuncu yüzyılda Türkiye’de var olmayan bir sınıfın yükselişinin sembolüdür; aynı sebeple, Râkım da gerçek olmaktan ziyade hayali bir toplumsal grubun temsilcisi. Râkım ideolojik bir kurgu olmaktan öteye gitmediğinden, değerleri de geniş ölçüde farklı kültürler ve grupların değerlerindenn devşirilmiştir; hepsi biraraya geldiğinde bir kolaj oluştururlar. (Evin, 2004, s.117-118)

Felâtun Bey’in karşısına çıkarılan Râkım Efendi, Osmanlı kültür geleneğinin temsilcisi konumundadır. Râkım, içinde bulunduğu toplumun değerlerine bağlıdır. Bu bağlılıkla birlikte yüzü ilerlemeye dönük olan Batıdaki

gelişmelerden de geri kalmaz. Felâtun Bey, Batının yaşam tarzı ve kültürünü alırken taklitten öteye gidememişti. Batıdan esinlenme durumunda yine Râkım Felâtun Bey'in karşısında bulunur. Râkım, Batının unsurlarına tutarlı ve seçmeci bir şekilde yaklaşır. Batıya karşı seçmeci tavrında değer verdiği şeyleri yarım yamalak değil de tam manasıyla öğrenir. Bu unsurlardan bir tanesi Fransızcadır. Fransızca'yı öğrenmesindeki amaç Batı kültürünü daha iyi anlamak ve Fransızcadan yapacağı tercümelemler ile bir gelir kaynağı oluşturmaktır. Râkım, kızlarına eğitim verdiği Ziklas ailesinin evine gittiği zaman orada hiç sırtmaz. Onlara yemek masasında vs. oldukça kolay ayak uydurur. Canan'ın piyano hocası olan Josephino ile bir dönem metres hayatı yaşar. Bu metres ilişkisinin sınırları oldukça resmi bir çerçeve içerisindedir o yüzden etraftan bu durum sezilmez.

Râkım Efendi, *Felâtun Bey ve Râkım Efendi* romanında, Türk sosyal hayatında Batılılaşmanın revaçta olduğu bir dönemde, Doğu insanının bu yenileşme sürecindeki tavrını temsil eden bir tip olarak düşünülmüş. Doğu insanının yeni bir kültüre açılması, yeni bir hayata yönelmesi elbette gereklidir. Bu, toplum yapısının değişme ve gelişmeye açık olması özelliğinden kaynaklanır. Ancak, bu değişme ve gelişme, toplumu daha iyiye daha olgunluğa götürecek tarzda olmalıdır. Yapmacık ve geçici zevkler uğruna toplumun değer yargılarını hiçe saymak ve çiğnemek, hem kişiyi hem de o toplumu incitir, üstelik onun yapısını zedeler. Aslında yenilikler ve gelişmeler, sosyal yapının bünyesine uygun olarak alınmalı, toplumun değer yargıları ile çatışır bir nitelik kazanmamalıdır. Bu yolda atılacak her adım, bilinçli ve sağ duyunun ürünü olmalıdır. Doğu insanı da bunu yapabilecek ve başarabilecek bir yapıya sahiptir. (Parlatır, 2006, s.22-23)

Râkım ne kadar mükemmelleştirilse de Ahmet Mithat, onun da nihai olarak bir insan olduğunu unutmamak gerektiğini vurgular.

Evet efendim! Biz burada bir meleğin ahvâlini tasvir etmiyoruz dedik. Namusunun muhafazasını bilir insan gibi yaşar gerçekten alafranga ve ale'l-husûs zamanımızda yaşayan bir genç adamın hakikat-ı ahvâlini tasvir ediyoruz. O akşam Râkım'ın bulunduğu mevkide bulunup da perhizkârlık edebilecek bize bir delikanlı daha gösterebilir iseniz bu hikâyeye onu derc ederiz. Saman altından su yürütmek ve karda gezip de izini belli etmemek Râkım kadar akli başında delikanlıların kârı olup bu hâllerin aksi bir hâl arar iseniz onun misâlini dahi Felâtun Bey'de bulacaksınız. (Efendi, 2017, s.65-66)

İdeal Osmanlı aydını fikri altında çizilen Râkım Efendi karakteri, olumlu bir tip olarak okuyucuya sunulmuş ve Osmanlı kültür ve geleneklerine bağlı bir örnek genç olarak oluşturulmuştur.

1.3.6. Canan'ın DolayımLAYıcısı: Râkım

Râkım çalışkanlığı sonucu edinmiş olduğu paralarla birçok eksiğini tamamlamış ve sıra cariyeye gelmiştir. Osmanlı yaşam tarzında kölelik daimi bir unsurdur. Ahmet Mithat Efendi, cariyelik mevzusuna da yer vererek Doğu toplumunda köleye nasıl bir değer biçildiğini göstermek ister. Râkım, Canan'ı gördükten sonra onu cariyeye olarak eve alır. Canan, efendisi Râkım'a sahip olduğu donanım ve kendisine sağladığı imkanlar sebebiyle hayrandır. Râkım da Canan'ın, kendisinin eğitimi aldığı unsurları hemen kapmasındaki maharet ve zekasından etkilenir. Râkım ile Canan bir süre sonra birbirlerine yakınlaşır ve sonunda evlenirler. O sırada ideal bir Osmanlı aydını olan Râkım'a Josephino ve Ziklas'ın iki kızı da aşıktır. Bu kadar donanımlı birine herkesin aşık olması işten bile değildir. Ahmet Mithat Efendi, yazdığı eserlerde cariyelik için genel algının dışında bir çerçeve oluşturur. Batı tarafından tahayyül edilen olumsuz bir cariyelik konumunun olmadığını kanıtlamaya çalışır. “Ahmet Mithat Efendi'nin öncü kadın tipleri, kadının sadece cinselliği için seçilen ve alınan ve istenmediği zaman atılan kimliğinin değiştirilebileceğine dönük umutları imlerler. Sosyo-kültürel boyutlu bu modernleşme/aydınlanma serüveninde kadının eğitimi, aileler tarafından da öncelenen bir konuya dönüşür.” (Eliuz, 2013, s.202) Râkım, Batılı bir kızın alacağı hiçbir eğitimden Canan'ı da geri

bırakmamıştır. Râkım'ın evine ziyarete gelen Ziklas'ın kızları da bu durumun farkına vardıktan sonra şaşırırlar. Onlara göre köle konumunda olan bir cariyeden, edinmiş olduğu donanımı beklemezler.

Can - Mahpus gibi evin içinde kapalı oturmasam, Türk hanımı olmaya razı olur idim.

Râkım - Türk hanımı değil a, işte Canan gibi bir esir bile ev içinde mahpus olmuyor, her istediği yere gezmeye gidiyor.

Margrit - Hem baba! Kızın üzerinde birkaç bin şilnlik elmas var.

Râkım - Gördünüz mü bir kere! Ne kadar alâ şey. İşte sizin de öyle birkaç bin liralık elmasınız olur.

Ziklas - Lâkin Râkım Efendi! Esareti bir vasfediyorsunuz ki benim bile köle olarak satılmaya heves edeceğim geliyor. (Efendi, 2017, s.162)

Râkım ile Canan'ın ahlak anlayışları da benzerdir. Canan, bulundukları ortam sebebiyle Ziklas ailesi ile çıkılan geziden hoşlanmaz.

Fedâyi - Oraya geçen yaz götürmüş idim. Ama Canan öyle yerleri sevmeydi.

Râkım - Belki şimdi sever?

Canan - Oraları fena efendim. Kadınlar, erkekler! Çok fena! İnsan rahatsız oluyor. Evimiz daha iyi.

Fedâyi - Bir kere de Küçükçiftlik'e götürmüş idim. O gün, günün gayrı olduğu için تنها idi de, güzel eğlenmiş idik.

Canan - Sahih Dadı Kalfacığım! O gün ne kadar eğlenmiş idik! Kırklar ne güzel idi. Ağaçlar! O havuz. Aman ne kadar güzel idi! (Efendi, 2017, s.118)

Râkım ile Canan'ın ahlak anlayışlarının benzer olmasının bir sebebi de Râkım'ın ideal aydın iken Canan'ın da yazar tarafından ideal kadın olarak betimlenmek istenmesidir. “Felâtun Bey ve Râkım Efendi'deki cariyeye Canan, Fransızca öğrenecek, piyano dersleri alacak ve Râkım'a âşık İngiliz kardeşlere

rağmen Râkım sonunda kendisini tercih edecektir. Canan, Ahmet Mithat'ın "ideal kadın" tipini temsil etmektedir." (De Rosay, 2006: 108). Cariyelik hususunda alışlagelmişin dışına çıkmıştır. Râkım, Canan'a karşı oldukça babacan davranır. Gerek maddi gerekse manevi olarak ne kadar gerekli gördüğü eğitim varsa Canan'ın da bundan faydalanmasını sağlar. Râkım'ın kızlarına eğitim verdiği Ziklas ailesi de yukarıda belirttiğimiz gibi bu duruma oldukça şaşırır. Klasik cariye anlayışının çok dışında bir tavidir çünkü bu.

İngilizlerin hâli malûmdur ya! Bir mesele hakkında malûmât almayı merak ettiler mi, etrafıyla sormaktan, soruşturmadan çekinmezler. Binâberîn Canan'ın esir olup olmadığını, ne vakitten beri nasıl esir olduğunu sorduktan başka fiyatı kaç olduğunu dahi sual etmişler idi. Kızdan "Efendim beni yüz liraya aldı" cevabını alınca kendilerini bütün bütün hayret istilâ eyledi. Birbirine İngilizce "Canım hiç böyle bir güzel kızı yüz liraya verirler mi?" diye soruşurlar idi. Zira Canan'ın üzerinde yalnız üç beş yüz liralık elmas bulunması bunlara şu istiğrâbı verir idi. Nihayet bunu da sordular. "Bu elmaslar senin midir?" dediler. Canan dahi bu meraklı misafirlerin sıkılmadan, çekinmeden bu dereceye kadar sual etmelerine şaşarak ve biraz da utanarak mücevherât-ı mezkûreyi efendisi kendisine ihsan etmiş olduğu cevabını verdi. (Efendi, 2017, s.160-161)

Râkım Efendi'nin cariyesi olan Canan, Batılı unsurları benimsemeye piyano ile başlar. Râkım'ın izin vermeyeceğini düşünerek dadısı ile birlikte, gittiği piyano kursunu Râkım'dan saklarlar. Fakat sonunda Râkım bu durumu öğrenir.

Râkım - Dadı! Canan nerede?

Fedâyi - Buradadır Beyim!

Râkım - Buranın neresinde? İşte evimiz üç oda bir sofadan ibaret. Her yere baktım yok.

Fedâyi - (biraz bozularak) Buradadır Beyim. Şimdi gelir.

Râkım - Canım neredeyse söyle. Söylenmeyecek bir yerdeyse onu da söyle. Benden saklı bir işiniz var diye mi itikâd edeyim?

Fedâyi - Vallahi Beyim biz bu işi senden saklı görmeye karar vermiş idik ama hata etmişiz.

Râkım - (telaşla) Ne oldu canım?

Fedâyi - Bir şey olduğu yok. Komşumuz.... Beyefendi cariyeleri için piyano öğretmek üzere bir madama tayin etmiş. Biz de heves ettik. Sana söylemiş olsak şayet ruhsat vermezsin diye korktuk da...

Râkım - Evet dadıcığım! Ruhsat vermez idim. Hâlâ da ruhsatım yoktur. Canan piyano öğrenmek hevesine düşmüş ise hiçbir arzumuzun husûlüne mümânaat göstermeyen Cenâb-ı Hak bu arzunun husûlünü dahi teshîl eder. Sana fikrimi doğrudan doğruya söyleyeyim mi? Sen yanında olmadıktan sonra Canan'ın sokak kapısından dışarı çıktığına razı değilim. Sen yanında olduktan sonra nereye ister isen al götür. Dünyanın hâli acayıptır. Sonra kıza verdiğimiz terbiyeyi kabul ettiremez isek yazık etmiş oluruz. (Efendi, 2017, s.39)

Râkım, Canan'ın piyano hevesinden sonra kendisi de öğrenmek için heves eder. Canan'ın ders aldığı kişi Josephino'dur. Râkım, Canan'a piyano alma sözü vermiştir ve Josephino aracılığıyla piyanoyu alır. Canan'ın hayatı artık piyano olmuştur. Canan için bir oda tahsis edilmiştir. Josephino, perşembe günleri ders vermek üzere eve gelir. Josephino, romana Batı ve Doğu arasındaki farkları vurgulamak için konan kahramanlardan bir tanesidir. Râkım gibi o da Ahmet Mithat'ın zihnindekilerini aktarır.

Ben hakkımı bilirim de dava ederim. Ben sözümü bilirim de söylerim. Bir kere Türklerdeki şu misafirperverlik Avrupa'da bulunmaz. Murâdım onlar birbirine gitmezler demek değildir. Lâkin sofraları, baloları hep resmî şeylerdir. Herkes hanesine geldi mi, yine kendi familyası halkıyla kalır. Aralıkta bir familya içine misafir gelmiş görülmesi veyahut insanın kendisini başka bir familya içinde görmesi bir büyük teceddüd demektir. (Efendi, 2017, s.133)

Roman kahramanlarının etrafında oldukça fazla Batılı kahraman vardır. Bu kişilere Ahmet Mithat tarafından romanda yer verilme sebebi, Felâtun Bey'in benimsediği alafranga anlayışın ne denli yanlış olduğunu göstermektir. Felâtun Bey, Ziklas ailesinin evine gittiği zaman kendini sevdirmek için türlü hallere girer. “Züppe keyfi bir saygınlıkla donattığı kişilere kendini kabul ettirmek için bin türlü bayağılık yapar.” (Girard, 2013, s.72) Ama sergilemiş olduğu davranışlarla evde aşağılanır, en sonunda da kovulur. Râkım ise tam tersi saygılarını kazanır ve bunu Felâtun Bey gibi kendini sevdirmeye çalışarak elde etmez.

Aziz hocamız!

Bugün pederimiz Felâtun Bey'i görmüş. Geçen akşam bize teşrîf etmediği için pek çok sitemler edip yarın akşam behemehâl gelmesini rica eylemiş. O dahi söz vermiş. Biz ise onun muhâzarasından, sizin muhâzaranız kadar mütelezziz olamadığımızdan yemek vaktinden evvelce teşrîfinizi mutlaka rica ederiz. Zannederiz ki, sevdiğiniz iki şâkirdinizi iç sıkıntısından kurtarmak için bu ricamızı kabul edersiniz. (Efendi, 2017, s.59)

Bu sırada Râkım, sahip olduğu donanım, bir cariye olan Canan'a verdiği eğitim ve imkan hasebiyle övülmektedir. Ailenin kızı Can, Râkım'a aşık olur. Aşkî sonucunda da vereme yakalanır. Çünkü Râkım, Canan ile evlenmeyi seçmiştir. Cariyeler genel olarak cahil, bilgisiz, sadece efendisinin emirlerini yerine getiren kişi olarak tasavvur edilirler genelde. Ama çok az kısmı bunun dışında kalır. Onlar eğitilmiş olmasalar bile eğitim almaya uygun vaziyette olurlar. Canan da bu azınlık içerisinde. Koçak, mürebbiyelerin kendi içerisinde ayrımlarını şu şekilde özetler;

İlk başlarda Avrupa'dan özel olarak getirtilen, daha sonra bir iş ve emek kazancına dönüşen mürebbiyelik mesleğiyle varlıklı Osmanlı Türk ailelerinin yalılarında, konaklarında, köşklerinde Avrupalı mürebbiyeler görülmeye başlanır. Bunların bir kısmı çok az bir kısmı demek belki daha doğru olur gerçekten eğitilmiş, terbiyeden, pedagojiden anlayan, işini düzgün yapan insanlar olsalar da büyük bir

kısmı dönemin modasının farkında olarak bu işi bir kazanç kapısı olarak görürler. Ahmet Mithat Efendi'nin Felâtun Bey'le Râkım Efendi romanında olduğu gibi sahip olduğu Batılı değerleri yaşamaya çalışan ancak; Doğu değerlerine de saygı duyan Jozefino gibi örnekler vardır. (Koçak, 2016, s.69)

Piyano romanda arzulanan nesne konumundadır. Kahraman, Batılı olmanın baş unsurlarından biri olarak müziği görür. Piyano da bunun için biçilmiş kaftan konumundadır. Piyanodan sonra sıra dil meselesine gelmiştir. Canan Fransızca'yı da Türkçeyi öğrendiği gibi çok rahat bir şekilde öğrenir. Fransızca ve piyano Batılı unsurlardır. Sadece onlar ile bir eğitim uygun olmayacaktı. Bu yüzden hemen yanına Doğu dilleri de eklenir. Daha sonra Canan, Arapça ve Farsça derslerine de başlar. Ziklas'ın kızları Canan'ın bir cariye olarak bu kadar fazla donanımlı olmasına şaşırırlar. Râkım'ın evine cariye olarak aldığı kızın bu kadar üstüne düşmesini de takdir ederler. Ama bir taraftan da Canan'ı kıskanırlar. Râkım'la Felâtun Bey'in arzuladıkları nesneler, içinde bulundukları olaylar çoğu zaman benzerdi. Ama her zaman Felâtun Bey, komik durumlara düşerken Râkım Efendi, olumlu bir şekilde yansıtılır. Canan'la Felâtun Bey'in de arzuladıkları nesneler aynıdır. Fransız dili, piyano, Batılı moda takibi vs. Yine Râkım nasıl ideal Osmanlı aydını ise Canan da ideal Osmanlı kadını olarak lanse edilir. Felâtun Bey ise sahip olduğu aşırılıklar sebebiyle aşağı görülür. Felâtun Bey, elinde var olan değerleri hep gösteriş maksadıyla kullanır. Edinmiş olduğu Batı unsurlarını gösteriş uğruna edinir ve sergiler. Canan'ın ise böyle bir şansı yoktur, ona Râkım ve dadısı tarafından hangi olanaklar sağlandıysa ona göre hareket eder. Batının bu manevi değerlerinden sonra sıra maddi boyutuna gelmiştir. Dadı ve Râkım, Canan'a kıyafetleri hususunda da oldukça cömert davranırlar.

Her ne zaman bir moda kumaş çıksa Dadı Kalfa Râkım'a rica ederek 'Gençtir, giyinsin kuşansın, karşında temiz gezsın' diye mutlaka aldırır ve aldırıldığı anda nerede güzel biçki biçer bir hanım varsa götürüp rica minnet en yeni moda olarak biçtirir ve kızın kendisine diktirip giydirir idi. Sonra Canan biçmek için dahi kimseye muhtaç

olmadı ya? Hangi entari kendisine daha ziyâde yakışık alır ise onu söker ve onun üzerinden yenisini biçip badehu ikisini dikerek matlûba vâsıl olur idi. Bî-çâre kızcağız endam düşkünü hüsn ü cemâl züğürdü değil idi ki giydiği kendisine yakışmasın. Ne giyerse kaşık gibi yakıştırır idi. (Efendi, 2017, s.49)

Mevzubahis Canan olunca Râkım, Batının uygun gördüğü imkanlarını elinden geldiğince sağlar, onun eğitimi için kendini seferber eder.

Canan tüm gün evde olmasına rağmen hiç sıkılmazdı. Çünkü sürekli olarak bir ders alıyor dersi yoksa da kitap okuyordu.

O gün vaktini nasıl geçirmiş olduğuna vesâireye dair Canan’a birkaç söz daha söyledikten sonra lakırdı şu sûrete müncer oldu:

Râkım - İçin sıkılıyor mu Canan?

Canan - Hayır efendim! Niçin sıkılsın?

Râkım - Yok! Hani gezmek istiyor musun diyorum.

Canan - Ben ne bilirim efendim? Siz bilirsiniz, Dadı Kalfa bilir.

Râkım - Eğer senin canın istemiş olsa da Dadı Kalfa’ya söylesen götürmez mi?

Canan - Götürür efendim. Niçin götürmesin. Ama benim canım da istemiyor Hatta Dadı Kalfa götürmek teklif ettiği zaman bile ben istemiyorum. Neme lâzım? Eğlenecek bin şeyim var. Kitaplarım var, yazım var, piyanom var. Ben pek rahatım Beyim. Bahçem de var. Bana Dadı Kalfa Salıpazarı’ndan küçücek kazma aldı. Küçük bir teneke bahçe kovaşı aldı. Bahçeyi de kazıyorum. Eğleniyorum.

Râkım - Aferin Canan. (Efendi, 2017, s.75)

Canan, bir kadın eğitim alırsa, esirden nasıl ideal Osmanlı kadınına dönüşebileceğini gösteren ilk örnektir. Diğer bir kadın kahraman olan Felâtun Bey’in kardeşi Mihriban, babasından aldığı eğitim sonucu uçarı bir kız olmuştur. Mihriban ancak bir subayla evlendiğinde çocuksuluğundan kurtulacaktı, subay ona iyi bir eğitim verecekti. Burada da yine erkeğin eğiticilik yönüne vurgu

yapılmıştır. Ahmet Mithat, okuyucusunu eğitmeyi üzerine bir vazife edinmişti. Râkım da Canan'ı eğitmişti. “Don Kişot, bireyin temel ayrıcalığından Amadis adına vazgeçmiştir: Arzu ettiği nesneleri kendisi seçmiyor, onun adına Amadis yapıyordur bu işi.” (Girard, 2013, s.23) Don Kişot romanında bulunan Efendi-köle ilişkisi bu romanda da vardır. Canan bir cariyedir ve tüm hayatı Râkım'ın elindedir. Kendi hayatı için bir seçme şansı yoktur. Ona ne sunuluyorsa onun sahip olduğu şey odur. Râkım Efendi, kadınlar tarafından ideal erkek tipi olarak görülen kişilik özelliklerine sahiptir. Bilgilidir, kültürlüdür, çalışkandır, merhametlidir. Râkım Efendi'nin cariyesi Canan, Râkım Efendi aracılığıyla Fransızca ve piyano dersleri alır. Bir zaman sonra Râkım'a aşık olur. Ziklas'ın kızı Can'a rağmen Râkım en nihayetinde Canan'ı seçer. “Canan, Ahmet Mithat Efendi'nin ideal kadın tipi olarak karşımıza çıkar. Canan Fransızca öğrenecek, piyano dersleri alacak ve Râkım'a âşık İngiliz kardeşlere rağmen Râkım sonunda kendisini tercih edecektir. Canan, Ahmet Mithat'ın “ideal kadın” tipini temsil etmektedir.” (De Rosay, 2006, s.108). Râkım ile Canan'ın evlenmesi, ideal bir Osmanlı aydını ile ideal bir kadın kahramanın izdivacıdır bu. İkisi de sahip oldukları değer yargıları sayesinde mutlu sona ve birbirlerine kavuşmuşlardır. Râkım, zaten başlı başına ideal bir Osmanlı aydınıdır. Kendi kendini eğitmiştir. Birçok alanda yetkin bilgiye sahiptir. Edinmiş olduğu bilgilerin ana kökeni olan Batıyı da doğru anlamış, kendi değerlerine uygun bir şekilde Batılılaşmıştır. Kendisini sıfırdan inşa ettiği gibi Canan için de aynı tavrı gösterir. Burda bize tekrar doğru Batılılaşma örneği sunulur. Canan yavaş yavaş Batılılaşır. Canan, ideal Osmanlı Aydın'ın ideal cariyesidir. Ziklas ailesi romana Batı ve Doğu insanının farkını vurgulayabilmek için konmuştur. Râkım, Ziklas'ın kızlarına ders verirken Canan'a da ders vermeyi ister. Ve iki farklı kültürdeki kişiler, eğitim başlığı altında karşılaştırmak amaçlı böyle bir durum içine sokulur. İki taraf aynı anda öğrenim sürecinden geçerken tabii ki de bu süreçte önde olan Canan'dır.

Hazır İngiliz kızlarını bugün başlattık ya! Dur bakalım şu Çerkez'i de başlatalım. Bu mu onları geçer yoksa onlar mı bunu” diye Canan'ı yanına çağırıp ona dahi hurûf-ı hecâyı tersîm eyledi. Vay kızcağızdaki sevinç, evet! Çerkez kısmı okumaya pek harîs olduğundan bir Çerkez'e

okutmak kadar ibrâz-ı muhabbet olamaz. Şu kadar var ki Canan'ın İngiliz kızlarını geçeceği daha ilk haftasında anlaşıldı. Zira Râkım her gece Canan'ın yanında bulunup kız ise lââyıkıyla öğrenmiş olduğu dersin tecdîdi istidâsında bulunduğundan zarûrîm tecdîde mecbur olur idi. (Efendi, 2017, s.33-34)

Ahmet Mithat Efendi, bu bölümde belirttiğimiz gibi genel olarak eserlerinde kadınların eğitime önem vermektedir. Râkım'ın Çerkes bir cariyeye alıp onu eğitmesi, geleneksel tarzdan farklı bir şekilde ona yaklaşması ve sonunda onunla evlenmesi ideal bir kahramanın tam olarak sahip olabileceği özelliklerdir. Canan başta çok da göze çarpmayan, eğitimsiz, cılız bir kızdır.

Zamanla Râkım'ın evinde hem fiziksel hem de kültürel olarak bir dönüşüm geçirir. Felâtun Bey'in Türk kadınına karşı olan olumsuz tavrı cariyeler için de geçerlidir.

Hele Felâtun Bey, bahsi esirden açınca az kalmış idi ki Râkım bir kahkaha koparsın! Ama hazırlanmış olan kahkahayı yine men ederek “Hey şaşkın, esirde yürek yok mudur? Beş on kuruşa bir kızın hürriyetini satın almak işten bile değildir. Onun yüreğini satın al da bak sana ne kadar yâr olur. Ah benim Canancığım! Zavallı kızcağız!.....” diye kendi içinden pazarlığını kurarak zâhiren Felâtun Bey'a şakk-ı şefe etmemiş idi. (Efendi, 2017, s.110)

Râkım, tabii ki de kitaba uydurulmuş bir ahlak olarak Felâtun Bey'in düşüncelerine katılmayarak ona karşı çıkar.

Roman için genel bir değerlendirme yapacak olursak, gelen yenileşme ile birlikte yeni insan oluşturulmaya müsait bir ortam oluşur. Ahmet Mithat, toplumun kalkınması için romana önem verir. Bu noktada popüler edebiyatla Ahmet Mithat'ın bulunduğu noktalar vardır. İlk kesişim noktası tefrika romanlar olmuştur. Popüler edebiyatın oluşmasında tefrika romanlar büyük önem taşır. Ahmet Mithat, bir taraftan geçimini sağlamak bir taraftan da edinmiş olduğu halkı eğitmek misyonunu gerçekleştirebilmek için tefrika romanlar yayımlar. Bu sayede bir bakıma Türk edebiyatında popüler edebiyatın başlamasına vesile

olur. İkinci olarak ortak noktaları; edebi değerlerinin düşük olmasıdır. Popüler edebiyat okuyucunun zevkine göre ısmarlama bir şekilde yazılır. Ahmet Mithat da yine eserlerini bir amaç uğruna araçsallaştırır. Tanpınar, Ahmet Mithat için “O sadece okuyucusuna, kitleye okuyacak şey hazırlayan adamdır” der. (Tanpınar, 2007, s.414) Okuyucu kitlesi derin metinleri anlayacak durumda değildir. Kendisi de edebiyat yapmaya ne vaktinin ne de durumunun olmadığını belirtir. Ahmet Mithat dediğimiz gibi eserlerini halkı okumaya teşvik etmek ve eğitmek için yazar tıpkı popüler edebiyatta olduğu gibi bu da bir diğer ortak husustur. Ahmet Mithat, popüler edebiyatın eğiticilik yönünü ilk kez ortaya çıkaran yazardır. Dil konusu da parantez açılması gereken bir başka husustur. Ahmet Mithat, Felâtnun Bey ile Rakım Efendi’de yüzeysel, fazla girift olmayan, atasözü ve deyimlerin fazla bulunması gibi özellikler ile popüler edebiyatla bir bağ kurar. Eser, popüler edebiyat ile olan bu yakın ilişkisi dolayısıyla romantik yalan sınıfına girmeyi de kesinleştirmiş olur.

Mithat Efendi’nin babacan tavrı, kullandığı anlatım tarzı açısından meddah geleneğinden yararlandığını söyleyebiliriz. Ahmet Evin de bu noktaya değinir. “Meddah hikayelerinin Türk toplumunun ortaklaşa paylaşılan olumlu değerlerini yakalayıp aktarması, ondokuzuncu yüzyıl sonundaki popüler romancıların işine yarar.” (Evin, 2004, s.33) Her ne kadar belli başlı özellikleri ile edebi değeri düşük olan popüler edebiyat ile aralarında benzerlik ağı kursak da *Felâtnun Bey ile Râkım Efendi* romanı özelinde Ahmet Mithat Efendi’ye haksızlık etmememiz gerekiyor. Tanpınar da Ahmet Mithat Efendi’ye yeri gelince hakkını verir. “Gittikçe, küçük ve hasbî tarafı az bir yığın hesapta kapanmış görünmesine rağmen bu eser hayatta tahmin edilebileceğinden fazla iş görmüştür. O cemiyetimizde her şeyden evvel büyük kitlenin hiç tanımadığı bir mekanizmayı oynatır: Okuma, hiç okumayanın okuması, okumaya alışması.” (Tanpınar, 2007, s.412)

Popüler romanlarda tipler, streotipler olur. Karşılaştıkları olaylarda verecekleri tepkiler, davranış şekilleri hep önceden tahmin edilebilir. Basmakalıp cümleler kurar, daimi olarak iyiye iyi, kötüye kötü, züppe ise her türlü durum ve olay karşısında züppeliği bakidir. Bu yönden eser, popüler romanlarla ortak noktada buluşur. Finn, Felâtnun’un da bir tip olduğunu iddia eder. “Felâtnun, ilk Türk romanlarındaki yığınla tipin kaynağını oluşturan bir

örnektir. Düzmece bir Batılılaşma düşkünlüğü, Avrupa kültürünün yalnızca cilasıyla yetinmek, para konularında beceriksizlik, çalışma hevesinin eksikliği: bütün bunlar, «tip»in özellikleridir.”(Finn, 1984, s.32)

Berna Moran, *Felâatun Bey ve Râkım Efendi* romanının önemini, “Batılılaşma sorununu alafranga züppe tipini sergileyerek ele alırken, Türk romanında uzun yıllar kullanılan bu tipi işleyen ilk roman olması” (Moran, 1998, s.38) şeklinde açıklar. Batılılaşma devrinde meydana gelen Tanzimat hareketi, Türk düşünce tarihinin ve Türk edebiyatının dönüm noktalarından bir tanesidir. Birçok alanda etkisini gösteren ve günümüzde de göstermeye devam eden yenileşme hareketinin başlangıcı, 1839’da ilan edilen Tanzimat Fermanı ile tam anlamıyla başlamasa bile ondan sonra gelen hız ve ivmeyle ortaya çıkmıştır. O günden sonra yetişen yazarlar, tarihçiler, devlet adamları devleti ve toplumu topyekün şekillendirmeye başlamıştır.

Tanzimat Fermanı ile birlikte Osmanlı İmparatorluğunda birçok yenilik meydana gelmiştir. Sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan meydana gelen değişimler romana da sirâyet etmiştir. Ortaya çıkan yeni edebiyat, dönüştürülmek istenen topluma yönelik oluşturulmuştur. Roman türü Tanzimat Edebiyatı ile birlikte edebiyatımıza girmiştir. “Bizde roman, Batı’da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmadı ortaya.” (Moran,1998, s.6). Roman daha varoluş sürecinde Batılılaşma konusu ile birlikte yoğrulmuştur. Batılılaşma teması ilk romanlardan ayrılmaz konumdadır. Batılılaşma, ilerleyen dönemlerde de şekil değiştirerek farklı zamanlarda yazarların eserlerine konu olmuştur. Batılılaşma devri ile birlikte toplumda bir değişim süreci devreye girer. Batılılaşma dediğimiz kavramın tüm unsurları halka sirayet etmeye başlar. Bu olurken bir yandan da Fransız ihtilali sonucunda fikri akımlar sebebiyle edebiyatta milli kimlik oluşturma, millileşme hareketleri hızlanır. Bu millileşme ilk olarak dil konusunda kendini gösterir. Gazete, halk ile iletişime geçebilmenin en başat kaynaklarından bir tanesidir. İlk olarak gazetecilikte sadeleşmeye gidilmiştir. Eserler sade bir dille yazılır, halk ve saray arasındaki uçurum gitgide daralmaya başlar.

Bu ferman Batılılaşmaya yönelik bir dizi girişime meşruluk kazandıran bir belgeydi. Sultan Abdülmecid bu fermanla, o zamana kadar yalnızca yabancı ve kâfir değil, aynı zamanda kuşkulu bir düşman da sayılan bir kültür ve medeniyet alanına yönelme gereğini açıkça teslim ediyordu. Diğer bir deyişle, törensel bir yenileşme görüntüsünün arkasında uğursuz bir yenilmişlik ve yabancılaşıma duygusu yatıyordu.(Parla, 2009, s.10)

Ahmet Mithat Efendi, Tanzimat devrinde farklı alanlarda yazmış olduğu eserler ile halkın eğitimini önemser. Ahmet Mithat Efendi'yi sade dille yazma hareketinin başlatıcısı olarak kabul edebiliriz. Çıkardığı gazetelerle yazmış olduğu eserlerle bir “halk okulu” binâ etmiş ve buna ömrü boyunca devam etmiştir. Döneminin önemli isimlerinden biri olan Ahmet Mithat Efendi, edebiyatımız için Hace-i Evvel konumundadır. Bu unvan ona ilkokul talebeleri için hazırlamış olduğu aynı isimli kitaptan esinlenerek edebiyat çevrelerince konmuştur. O Batılılaşma devrinde bir ışık olarak halkın üzerine doğmayı amaçlamıştır. Dergi ve gazetelerde yazmış olduğu yazıların yanı sıra roman ve hikayelerinde de hep halkı aydınlatmayı, eğitmeyi, bilinçlendirmeyi amaçlamıştır. Bu tarafı ile bir kesim tarafından yüceltilirken başka bir taraftan edebiyatı araçsallaştırması ve edebi değeri düşük eserler ortaya koyması sebebiyle eleştirilmiştir.

Türk romanı, camiacı bir kültür içinde beslenen idealist bir dünya görüşünün ve bilgi kuramının ürünü olarak doğdu. Batılılaşma süreci içinde benimsenen diğer kurumlar gibi, roman da tedbirli bir öykünmeyle, Batı modellerine göre yazıldı. Roman yazan bir yenilikçi ve reformcu olarak tavrı aldı, ama vesayetçiliği her zaman yenilikçiliğinin önüne geçti. Çünkü roman yazana göre ortada eğitilecek bir halk ile siyasi vasisim kaybetmiş bir kültürün acil bir vasi gereksinimi vardı. (Parla, 2009, s.13-14)

Ahmet Mithat, bulunduğu ortam ve dönem gereği eserlerinde kendini topluma karşı bir sorumluluk içerisinde hisseder. Toplumda Batılılaşma

Devrinin getirmiş olduğu belli başlı bozulmalar vardır. Ahmet Mithat Efendi, bir çözüm aramaktadır alafrangalaşmaya. Çünkü devlet ve toplum bir bakıma tehlike altındadır. Ve bunun önüne geçmek için eserlerini araçsallaştırır. Felâtun Bey ve Râkım Efendi eseri de bu araçsallaştırmanın ürünüdür. Ahmet Mithat Efendi'ye göre Batılılaşma tam anlamıyla bir yenilik, gelişme getirmediği gibi ahlakımıza, manevi değerlerimize de zarar vermiştir. Mithat Efendi, bu zarar vermeyi Felâtun Bey üzerinden gözler önüne serer. Felâtun Bey'in alafranga-züppe yaşamında geçirdiği bir haftası onun tüm hayatının özeti niteğindedir;

Ayda lâ-akal yirmi bin kuruş irâdı olan bir babanın bir tek oğlu olup kendisi ise muhakemât-ı feylesofânesini gerçekten Eflâtunlardan daha dakik bulmakla âlemde yirmi bin kuruş irâdı olan adamın başka hiçbir şeye ihtiyacı kalmayacağını hükmetmiş ve fazl u kemâlini ise kendisi beğenmiş olduğundan cuma günü mutlaka bir seyir mahalline gidip cumartesi ise dünkü yorgunluğu çıkarır ve pazar günü seyir mahalleri daha alafranga olduğundan gitmemezlik edemez. Pazarın yorgunluğunu dahi Pazartesi çıkarır. Salı günü kaleme gitmeğe hazırlanıyor ise de havayı muvâfık görünce Beyoğlu'nun bazı ziyaret mahallerini, baba dostlarını, ahhâbı vesâireyi ziyaret arzusu o günü dahi tatil ettirir, çarşamba günü kaleme gidecek olur ise saat altıdan dokuza kadar olan vakti ancak o haftanın vukûâtını hikâyeye bulabilip akşam için mutlaka iki dalkavukla gelir. Bunlar dahi kendisi gibi genç olacaklarından bâ-husûs Felâtun Beyefendi Beyoğlu'nda oturmak münasebetiyle ahhâbını alafranga bir yolda eğlendirmek lâzım geleceğinden perşembe gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir. O gece sabahlandığı cihetle perşembe günü akşama kadar uyunur. Nihayet yine Cuma gelir ve işte şu bir haftalık meşguliyet nasılsa diğer haftaların meşguliyetleri dahi yine nev-ummâ onu andırır. (Efendi, 2017, s.7-8)

Ona göre eserler kişiyi hem bilgi açısından hem de ahlak açısından yükseltecek misyona sahip olmalı. Eserleri estetik kaygıdan çok eğitim vasıtası olarak iş görürler. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* eserinde de yanlış Batılılaşmış

bir kahraman üzerinden halka kıssadan hisse vermek ister. Felâtun gibi kahramanların halkın içinde bulunması Ahmet Mithat Efendi'yi bu eseri yazmaya itmiştir. “Tanzimat döneminde, Türk toplumunun plansız ve kontrolsüz bir şekilde Batı kültürünün etkisine maruz kalması, kendi kültürüne yabancı alafranga tiplerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Toplumda gülünç karşılanacak özelliklere sahip olan bu tipler, dönemin edebi eserlerinde kendilerine sıkça yer bulmuşlardır.” (Sürek, 2021, s.98)

Ahmet Mithat, devlette ve toplumda bulunan tüm kaidelerin Doğuyu benimsemesi gerektiği fikrinde değildir. Hangisi daha faydalı olacaksa onu ister. Çünkü bir kere Batının üstünlüğü kabul edilmiştir artık. Kendisi sentezci bir bakış açısına sahiptir. Bu anlayıştan yola çıkarak Râkım'ı inşâ etmiştir. Râkım, orta yol adamıdır. Her iki toplumda var olan faydalı unsurları kucaklamaya çalışır. Batının daha çok ilmini, sanatını, fikrini çalışkanlığını alırken Doğunun ahlakını, geleneksel yaşam tarzını alır. Ahmet Mithat'ın tasarlamak istediği kahraman, Osmanlı geleneğiyle bağını koparmayan, dinini, ahlakını muhâfaza eden bunun yanında Batının fazîletlerinden de yararlanan biridir.

Ahmet Mithat Efendi'nin genel olarak eserde kahramanlarını karikatürize etmesi, eserin popüler edebiyat yapıtlarıyla ortak yanının fazlaca olması, dil olarak çoğunlukla meddah hikayeleri üslubunun tercih edilmesi, yazarın eserini benimsemiş olduğu amaç uğruna araçsallaştırması, hikayenin akışının ve sonunun çok önceden tahmin edilebilir olması, içsel ve dışsal dolayım bir arada yer verilmemesi, olaylar arasında bir nedensellik bağının kurulmaması, dolayımlayıcının varlığının yok sayılıp arzusunun sanki kendiliğinden ortaya çıkmış gibi verilmesi, olaylarda karmaşa bulunmaması ve çok kolay bir şekilde çözüme ulaşılması, kahramanların iç dünyasının olmaması gibi sebeplerden ötürü *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* eseri romantik yalan sınırları içerisinde kalmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2.ROMANTİK YALANDAN ROMANSAL HAKİKATE DOĞRU: ARABA SEVDASI

Recaizade Mahmut Ekrem'in yazmış olduğu *Araba Sevdası* romanı, kahramanlar genel hatlarıyla tanıtıldıktan sonra Bihruz Bey'in Çamlıca Park'ında Periveş Hanım'ı görmesi ve aşık olmasıyla başlar. Aslında burada Periveş Hanım'dan değil de arabasından hoşlanır. "Pek az Türk romanı *Araba Sevdası* kadar adına bağlıdır. Kitap, bir modanın ve muayyen iktisadî şartlar etrafında hemen bir lâhzada teşekkül etmiş köksüz bir kalabalığın romanıdır." (Tanpınar,1997, s.441) Konular ilerledikçe meydana gelen olayların büyük ölçüde bir yanılsmadan başka bir şey olmadığı ortaya çıkar. Romanda bulunan tek gerçek, alafranga-züppe Bihruz Bey'in babasından kalmış olan mirasın tamamını tüketmiş olmasıdır. Eserde verilen bu borç içinde yüzme ve çöküş öyküsü, aslında o dönemin Osmanlı toplumunun genel olarak yaşadığı sosyal ve ekonomik problemlerin, kahramanın hayatı özelinde yansımasıdır. Recaizade Ekrem, *Araba Sevdası*'nda bireysel bir trajediyi verirken toplumsal bir eleştiriye de dile getirir. Batının dikkat çeken nesnelerini taklit etme arzusu, Bihruz Bey'in kişisel hayatında da, Osmanlı İmparatorluğunun benimsemiş olduğu politikalarda da benzer bir bilinçdışı durumu meydana çıkarmıştır. Recaizade Mahmut Ekrem, toplumsal eleştiri noktasında diğer yazarlar ile ortak noktada buluşurken kullanmış olduğu anlatım teknikleriyle Tanzimat romancıları arasında farklı bir yerdedir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın (1896) konusu hiçliktir. Bu roman, Tanzimat döneminde rastladığımız diğer roman denemelerinden apayrı bir romandır. Yazarı, çağının kültürel karmaşasının tam bilincindedir; karşıt epistemolojilerin buluşma noktasındaki boşluğu görür ve bu boşlukta hiçbir gerçekliğin tamamlanamayacağından ürker. Yanılsama ile gerçeklik arasındaki mesafenin aşılması için gerekli yazın yöntemi ya da yöntemlerinin Tanzimat döneminde yapılmış ilk roman denemelerinden çıkamayacağı inancındadır; bu karamsarlığını *Araba Sevdası*'nı baştan sona bir yazma ve okuma eylemi parodisi biçiminde kurgulayarak dile getirir.

Recaizade Ekrem'i çağdaşları arasında benzersiz kılan, tüm eylemleri eylemsizliğe, tüm öykünmeleri başarısızlığa, duyguyu abes duygusallığa ve düşü (ki yaratıcılığı da içerir) yokluğa dönüştüren bir roman yazmış olmasıdır. Recaizade Ekrem haşarı bir oğuldur. (Parla, 2009, s.129)

Ekrem'in edebiyat tarihimizdeki yerinin, diğer çağdaşı yazarlardan farklı olma sebebi Jale Parla'nın da belirttiği gibi yazarın *Araba Sevdası* adlı eserinde genel Tanzimat romanlarının işleyişinin aksine tüm olayların, bir hiçliğe açılan kapı konumunda bulunmasıdır.

Recaizade Ekrem, *Araba Sevdası*'nda kendi yazdığını sürekli hiçlerken çağının ve edebi geleneğin diğer metinlerine de sürekli göndermeler yapar; bu metinlerarası göndermelerden klasik Divan Edebiyatı, çağdaşı Tanzimat Edebiyatı ve Fransız romantikleri de paylarını alırlar. Yalnız bütün bu göndermeler içinde, roman kendi kendini de hiçler; bir bakıma kendine de gönderme yaparak, yazılış mantığını sorgular. (Parla, 2009, s.130)

Eserde sevgili kaybolur, arabalar yok olur, aşk meydana gelmez olur, sürekli bir elden kaçma durumu vardır. Bihruz Bey'in Periveş Hanım'ı Çamlıca'da ilk kez gördüğü sarı landoyu Bihruz Bey'in son görüşü olur.

"Ah! Pardon! Fakat niçin landonuzla gezmeyip de böyle yayan geziyorsunuz?"

"Nasıl lando?"

"Hani sizi bahçede ilk gördüğüm günkü güzel ekipaj' ımız, süslü arabanızla gezmeli değil misiniz?"

"Ha! O araba bizim değildi, biz onu kirayla tutmuştuk..."

"Vah vah!"

"Ey! Sizin bildiğimiz sarı fayton ne oldu?"

"Onu alacaklı zapt etti, şey... Mösyö Kondoraki'ye bıraktım..."

"Yazık!" (Ekrem, 2019, s.130)

Hiçbir şey uzun süre yerinde durmaz. Olaylar sürekli başa sarar ama sona bir türlü ulaşamaz. Sonunda geriye kalan koca bir hiçliktir. Recaizade'yi diğer Tanzimat yazarlarından ayıran bir özelliği de kendine ait ironik bir dile sahip olmasıdır.

Araba Sevdası'nda hiçbir gerçekliğe gönderme yapmayan, parodist bir dil kullanılır. Dahası, romanda kullanılan diller kimseye ait değildir; kimse ne kendi kullandığı dili, ne de başkalarının kullandığı dili anlar. Bu iletişimsizlikte açıklamalar, yinelemeler de yarar sağlamaz. Bihruz Bey'in kendi kullandığı dili anlamak için Fransızca ve İngilizce sözlüklere başvurması; gene kendi kullanacağı bir sözcüğün, Osmanlıca yazılışını bilmediği için, sözlükten anlamını bulamaması, elbette Bihruzvari cehaleti hicvetmek içindir. Ama bu cehaletin hep "anlam"da ortaya çıkması ve Bihruz Bey'in yaptığı, söylediği, giderek yaşadığı her şeyi bir anlamsızlıklar yumağına çevirmesi, sorunun yalnızca cahil bir bireyin sorunu olmadığı, daha genelde paylaşılan bir sorun olduğu izlenimini verir. (Parla,2009, s.133)

Burada ironi kavramı ile ilgili bir karışıklığa da dikkat çekmek gerekir. *Araba Sevdası* bir ironi romanı değildir, bunun için kahramanların da bu duruma dahil olması gerekir. Ama eserdeki ironiyi biz sadece yazarın kullanmış olduğu dilde mevcut olduğunu görüyoruz. Bu yüzden de *Araba Sevdası*'nı ironik bir eser değil ancak ironik dille yazılmış eser olarak tanımlayabiliyoruz. Züppeye karşı açıkça takınılmış bir tavır vardır.

Recaizade'nin romanı yalnızca geleneksel cemaatçi değerlere yaslanan bir züppe aleyhtarlığını değil, yenilikçi ilkeleri daima cemaatçi değerlere tercüme ederek ilerleyebilen Tanzimat yazarının kaçınılmaz yazınsal krizini, yeni değerlerin cemaatçi değerlerle karşılaşması sonucunda ortaya çıkan kaçınılmaz an zayı da simgeler. *Araba Sevdası*'nâ züppelik yerilecek bir aşırılıktan çok, Tanzimat romanı denen tuhaf yaratığın temel karakterini açığa vuran bir imkânsızlığa işaret eder. Züppenin çocuksu arzusu, bu imkânsızlığı

açıkça görmemizi sağlayacaktır: Araba kiralık, aşk devralınmış, duygular kitabı, nihayet roman taklittir. (Gürbilek, 2012, s.109)

Ekrem'i dönemi sanatçılarından ayıran başka bir özellik de eserde kendini bir baba rolüne koymamasıdır. Okuyucu ile birebir temasa geçmez, yönlendirici bir üslup kullanmaz, olaylar hakkındaki yargıyı okuyucuya bırakır. Bu rahatlığının sebebi, yukarıda da söylediğimiz gibi kullandığı ironik dildir.

Ekrem, yaptığı bu ironilerde sadece Bihruz Bey'in dilini benimsemekle kalmaz. Klasik anlatılarda soylu kişi ve olayların anlatımında kullanılan dili de Bihruz Bey'in sıradan hayatı ve başına gelen günlük, absürd olayları anlatmak için kullanır. Bihruz Bey, romantik okur profilinin en olgun örneğidir. Edebî telkinin arzusun oluşmasındaki rolünü yaptığı okumalar ve bunları yaşamaya kalkması ile en iyi yansıtan Bihruz Bey'dir. O, hayat karşısında tecrübesiz olsa da okudukları sayesinde onun bir iç benliğe kavuşması Türk romanı açısından önemli bir aşamadır. Hakikat, hayal penceresinden sunulur ve bu sebeple çok bulanıktır. Yine de Türk romanı romansal hakikate doğru ilerlemektedir. (Yıldız, 2024, s.124)

Recaizade Ekrem, ironik dilin yanında farklı anlatım teknikleri de kullanır. Anlatıda arzulayan öznenin dilini benimsemesi, genelde yazarlar tarafından yargılanacak olayları okuyucunun kendiliğinden fark edip karar vermesine yol açar. Ekrem, bu dili kullanırken kesin bir ifade sunmaktan uzaklaşır çünkü okuyucuların kullandığı ironik dili anlayabileceklerine güvenir. Bu ironik dil, Bihruz Bey'in rüyalarında bile karşımıza çıkar.

Bihruz Bey yağız bir ata binmiş, landoyu takip ediyorsa da bir türlü yetişemiyor! Atı kırbaçlıyor, sürüyor, koşturuyor, tam landoya yetişeceği vakit hayvan geri geri gitmeye başlıyor! Bihruz Bey bu halden fevkalade eziyet çektiği halde arkasına dönüp görüyor ki "Madam Piyer" olması lazım gelen bir ihtiyar madam hayvanın kuyruğuna yapışmış, geri geri çekip duruyor! Bu aralık Mösyö Piyer

etekleri yerlere sürünür derecede uzun bir rob dö şambr giymiş, başında renkli tüylerle süslü bir kadın şapkası, iki koltuğunda da birer bordo şişesi olduğu halde birdenbire meydana çıkıyor,"Kes köse kö lamur? Se tön tamb ur, se tön tamb ur! Me mon şer kavalye! Javu anfen kö lö bo seks vo miyö kön lapen!" diye haykırıp sıçradıkça landoyu çeken acayip şekilli mahluklar şaha kalkıp landoyu deviriyorlar! Landonun içinden bir çift kaplumbağayla bir de fino köpeği ortaya çıkıyor! Derken Bihruz Bey'in yağız atı Beyin altından sıyrılıp ve büyük bir atmaca gibi havalanıp uçmaya, kaplumbağalar dans etmeye, fino köpeği de Bel Elen operasından bir parçayı söyleyerek havlamaya başlıyor! Bunlara benzer daha birçok şekil, durum, davranış gariplikleri! (Ekrem, 2019, s.69,70)

Araştırmacılar, Recaizade Ekrem'in ironik dili seçmesinin, züppeyi alaya almasının sebeplerinden bir tanesi olarak Bihruz'un Recaizade Ekrem'in kendisi olduğunu ve bir şekilde Bihruz'la ortak olan özelliklerden rahatsız olduğu için bu dili tercih ettiğini iddia ederler. Bu yorumu yapanlardan bir tanesi de Gürbilek'dir.

Yansıtıcı mizaha yaslanan bir yergi, gülünç kahramanın yanlış seçiminden ders çıkaran bir ibret öyküsü değil, bir kara parodidir Araba Sevdası. Ama Recaizade Ekrem tam da bu yüzden, kendi "Bihruz sendromu"na rağmen Tanzimat romanının barındırdığı çatışmaları, etkilenmişliğin yol açtığı melezliği, melezliğin içerdiği dil çıkmazlarını ortaya çıkarabilmişti. Yazarın iç dünyasının da tıpkı Bihruz'unki gibi "fabrike edilmiş" bir iç dünya olabileceğini, yani Tanzimat yazarının kendi zorunlu bovarizmini, kendi kaçınılmaz bihruzluğunu sezdirebilmiş, roman yazma arzusunun da bir "araba sevdası" olduğunu hissettirebilmişti. (Gürbilek, 2007, s.73)

Ekrem, bir noktada Bihruz'un davranışlarını abartıp alaya alarak kendi züppeliğini bastırmaya çalışır. Benzerlik noktasındaki düşüncelerden bir tanesi de Yahya Kemal'e aittir.

(...)Ekrem Bey de bir gün parka uğramış ve kahvenin parasını ödemek istediği sırada garson bedâva olduğunu, Velâhd'ın ikrâm ettiğini söylemiş. Ekrem Bey fenâ halde sinirlenmiş ve kendisini hiç kimsenin parasız kahve içmeğe mecbur edemeyeceğini söyledikten sonra masanın üzerine parayı fırlatıp gitmiş. Tabîî ertesi gün hâdiseyi İstanbul'a duymayan kalmamış. Ekrem Bey, Araba Sevdâsı'ndaki Bihruz Bey'dir Vesselâm." (Kemal, 2014, s.290)

Recaizade Ekrem de diğer Tanzimat romancıları gibi Batılı olma endişesini içinde taşır. Ve bu endişeye eserinde de yer verir.

Bu Batıdan etkilenmenin, özenmenin bir noktada geri kalmanın endişesidir. Roman, Bihruz Bey'in Çamlıca'da gördüğü Periveş Hanım'a olan aşkını anlatır. Ama aslında Bihruz Bey yüzünü bile doğru dürüst görmediği Periveş Hanım'a değil, onu içinde gördüğü süslü landoya, landonun konakladığı Çamlıca'ya, Çamlıca'daki havuzbaşının Bihruz Bey'e hatırlattığı Lamartine'in "Le Lac" (Göl) şiirine, o sırada havuzbaşında çalan Belle Helene operetine, nihayet Fransız romantik şairlerinin imgelerine âşık olmuştur.(Gürbilek, 2012, s.102)

Bihruz Bey'in hayatında olduğu gibi Ekrem de eserlerini, yaşam şeklini Batıya göre şekillendirir. Bu noktada da aralarında bir benzerlik olduğundan bahsedilebilir.

Araba Sevdası, Tanzimat yazarının roman yazma sevdasının da tıpkı Bihruz Bey'in araba sevdası gibi yapmacık olduğunu sezdiren, kökendeki bu kaçınılmaz züppeliğe işaret eden bir metne dönüşür. Batı taklidi edebiyatla dalga geçerken gününün yazınsal bunalımını da aktaran bir Tanzimat parodisine, Bihruz'un züppeliğiyle alay ederken

kendi kaçınılmaz züppeliğini de ele veren bir kara parodiye dönüşür. (Gürbilek, 2012, s.111)

Eser sadece bir ders vermek veya hiciv amacıyla yazılmıyor. Romanın ana kahramanı olan arzulayan özne Bihruz Bey, nasıl ki arabayı arzuluyor ise eserin yazarı Recaizade Ekrem de roman türüne tutkundur. İki arzulanan nesne de nihai olarak Batının ürünüdür.

O da Bihruz Bey gibi alafranga rahatlıkların adamıdır, o da duyguların özerkliğini yücelten Fransız romantiklerine düşkündür. Romantizmin kurucularından Chateaubriand'ın Atala'sının Türkçeye çevirip oyunlaştırmış, Alfred de Musset'den ve Lamartine'den etkilenmiş, Lamartine'in Graziella'sua okuyup dokunaklı aşk hikâyesi Muhsin Bey'i yazmış, büyük olasılıkla yine Lamartine'in Meditations'unu pek beğendiği için şiir kitabına Tefekkür adını koymuştur. O da tıpkı Bihruz Bey gibi, Tanpınar'ın deyişiyle, 'devri sıtma gibi saran fikirlerin etkisindedir. (Gürbilek, 2012, s.112)

Ahmet Mithat Efendi ile Râkım Efendi arasında çalışkanlık hususunda nasıl bir ilişki kurabiliyorsak burada da Bihruz Bey ile Recaizade Ekrem arasında Batıdan etkilenme noktasında benzerlik ilişkisini kurabiliyoruz. “Bir zevk buhranının kurbanıdır, Fransız kitaplarından öğrendiği ölçüsüz bir hassasiyetle, gecikmiş bir romantizmle içi boş dizeler yazmış, teatral jestlerle, kontrolsüz bir zevkle, boş bir hissiyatla, çocukça muhtevaya sahip kıvamsız manzumeler kaleme almıştır.” (Gürbilek, 2012, s.113) Tanpınar da bu görüşü destekleyerek benzerliğin sebebi olarak Ekrem'in etrafında meydana gelen durumlardan oldukça fazla etkilenmesini gösterir. Ekrem'in acımasızca alaya almasının sebebi de burada saklıdır. “Züppe kendi züppeliğimiz ölçüsünde bizde kızgınlık uyandırıyor. Kendi başkası olma arzumuz yüzünden, bu arzunun yarım kalmışlığı yüzünden bizi sinirlendiriyordun. Orada gördüğümüz karikatür, kendi arzularımızın tatsız bir karikatürü olduğu için bizde öfke uyandırıyor.” (Gürbilek,2012,s.122-123) Kendisi de bir arzulayan öznedir ve bu durumdan duyduğu rahatsızlığı öfkeyi Bihruz Bey'den çıkarır.

Roman, dönemi romanlarından farklı bir sona sahiptir. Eserde, kıssadan hisseye dayanan, öğreticilik amacı güden bir sondan ziyade trajik bir son vardır. Bihruz Bey, Periveş'in ölmediğini öğrenir. Periveş hanım'ı görünce başta kız kardeşi olduğunu düşünür fakat gerçek daha sonrasında ortaya çıkar.

"Ah! Pardon! Mil pardon! Kabahat benim değil...Keşfi Bey söyledi, işte işte o beni aldattı."

"Zarar yok! Bari bundan sonra sevdiklerinizi çabuk çabuk mezara göndermeyin."

"Ah! Pardon! Fakat niçin landonuzla gezmeyip de böyle yayan geziyorsunuz?"

"Nasıl lando?"

"Hani sizi bahçede ilk gördüğüm günkü güzel ekipajınız, süslü arabanızla gezmeli değil misiniz?"

"Ha! O araba bizim değildi, biz onu kirayla tutmuştuk..."

"Vah vah!"

"Ey! Sizin bildiğimiz sarı fayton ne oldu?"

"Onu alacaklı zapt etti, şey...Mösyö Kondoraki'ye bıraktım..."

"Yazık!" (Ekrem, 2019, s.258)

Burada bir suçlu aranacaksa o kişi Bihruz'dur. Keşfi Bey gibi yalancılığıyla ünlenmiş biri ile arkadaşlık kurup sözlerine inanmaması gerekirdi. Bihruz'un meftun hallerinin sebeplerinden bir tanesi her ne kadar Keşfi Bey olsa da asıl en büyük etken dolayımlayıcı bölümünde detaylıca değineceğimiz okuduğu romantik kitaplardır.

Arzulayan özne konumunda bulunan Bihruz Bey, roman boyunca edebi telkinden oldukça fazla etkilenir. Bu etkilenme, gerçek hayattan uzaklaşmasına ve bir hayaller dünyası içinde yaşamasına neden olur. Fakat romanın sonunda gerçeklerden saklanamaz. Bihruz Bey gerçekler karşısında kendinden geçer.

Bir dakika evvele kadar etrafında çığlıklar atan kuşların gönül alıcı nağmeleri derin bir sükuta ve sakinliğe dönüşüverdi! Bir dakika evvele kadar nefes nefes ruhunu kokulandıran baharın sevda dağıtan

esintileri bir anda geçip bitiverdi! Kısacası bir dakika evvele kadar ruh ve fikrini ağlatan, inleyen ve perişan eden hüznü hatıralar, tatlı heyecanlar bir anda yok oldu! Bir an içinde gönlünü hayret ve nefret ve hasretin hepsine benzer fakat hiçbirisi değil tarifi ve tahlili mümkün olmayan garip bir his istila etti. Bu garip his içinde hayatından acı tatlı hiçbir zevk alamaz oldu. Varlığını bilemiyordu. Nerede bulunduğunu, ne yaptığını, ne yapacağını düşünmeye gücünü yetiremeyerek vücudunu hareket ettiriyordu. (Ekrem, 2019, 258-259)

Bihruz Bey, her şey açığa çıktıktan sonra okuduğu romantik eserlerin büyüünden kurtulur. Artık derin düşünceler içerisinde.

Bilinçsizce takip etmekte olduğu gerçeğin beğenilmez şekline bir aralık bakışının ilişkisiyle ruhunda büyük bir nefret hissi duydu. Fakat kırmızı şemsiyeden uzaklaşmaya gücü yetmiyordu. Hatta önleri sıra giden Çengi Hanım'ın, "Artık elverir, peşimizi bırak! Hadi oğlum işine git ..." yollu aşağılayıcı azarlamasını da işitemeyerek arzusunun tersine hanımları takipte devam ediyordu. O sırada biraz ilerideki bir sokağın köşesinden görünen gösterişli bir landonun kendilerine doğru süratle gelişi zavallı Bihruz Bey'i bulunduğu zor durumdan kurtardı. Bey o zaman aklını başına alarak kırmızı şemsiyeye hitaben, "Aman! Bir lando geliyor, pardon!" dedi, geldiği tarafa döndü, koş koş gitmeye başladı. (Ekrem, 2019, s.259)

Batılı arzulanan nesne olan araba, arzulayan özneye bu sefer aklını başından alan değil de aklını başına geri getiren konumda bulunur.

2.1.Arzulayan Özne

Araba Sevdası'nın öne çıkan arzulayan öznesi Bihruz Bey'dir. İçi boş, tamamen yüzeysel bir bakış açısıyla varlığını sürdürür. "İçten gelen duyguları, kendiliğinden bir yaşantıyı, insana özgü değerleri dile getirmemiştir Recaizade Ekrem romanında. Gerçekten de Bihruz Bey kendine ait bir iç dünyası olmayan, tümüyle taklit bir hülyanın, yabancı bir eşyanın peşine düşmüş, ödünç alınmış jest ve mimiklerden ibaret bir züppedir; içi olmayan bir

kabuk adam.” (Gürbilek, 2012, s.103) Bihruz Bey, bazı yönlerden diğer züppelerden ayrılrsa da o da yine arzulanan nesneye ve mimetik arzuya sahiptir.

2.1.1.Züppenin Sanatçı Tipine Yolculuğu: Bihruz Bey

Züppelik, daima bir taklitçilik olarak tanımlanır. “Züppe aslında taklit eden değil, taklidi aşırıya vardırıandır; ödünç alan değil, ödünç alırken ölçüyü kaçırandır; başkasının arzusunu arzulayan değil, bu arzuyu abartandır. Bu yüzden de züppelik eleştirisi daima bir aşırılığın eleştirisidir. Orada bizden daha züppe, daha aşırıya kaçmış, abarttığı için bir karikatürden ibaret kalmış biri daima vardır. Bizim kendimizi sahici hissedebilmemizin yegâne teminatıdır züppenin varlığı.” (Gürbilek, 2012, s.105) Züppe alaşağı edilecek ki bizim gerçekliğimiz ortaya çıksın.

Bihruz Bey, sürekli Fransızca konuşması, modayı yakından takip etmesi ve Batılı birçok nesneyi arzulamasıyla kendi aleyhine davranışlarda bulunmuş olur. “Osmanlı edebiyatında Batılılaşma döneminde ortaya çıkan “alafranga züppe” tipi ise, düşünsel bir zemine oturmayan Batılılaşmanın yarattığı, görünürlere takılan, sırf yaşama biçimiyle modern olmaya çalışan, körü körüne taklitçi bir tiptir.” (Arslan, 2011, s.33)

Bihruz Bey’in tek başına yetiştiğini söyleyebiliriz. “Zavallı Bihruz Bey’in, M. Piyer’in sorumsuz, plansız, programsız ve yalnızca alacağı parayı gözleyen eğitimine karşı kendisini koruyacak ya da yönlendirecek bir rehberi, yani bir babası ya da klasik eğitimi yoktur.” (Parla,2009,35) Bihruz Bey, her daraldığında, zor bir durumla baş başa kaldığında okuduğu Fransız kitaplarına sığınır. “Bihruz Bey okuduğu gayet seviyesiz aşk şiirleriyle komik bir "aşık" olup çıkar. Kişiliğini gerçekler ya da yaşantısı değil sözcükler belirler. Bihruz Bey bir kişi değil, yalan yanlış bir metinler bohçası, anlamsız dizgeler listesidir.” (Parla, 2009, s.35) Periveş Hanım’a olan ilgisini de hep romanlara göre şekillendirir.

Fransızca hocasıyla beraber okuduğu bazı romanlarda kendisinin karşılaştığı zor duruma benzer bazı olaylar geçmişti. Bir

aralık hatırına onlar geldi. Onları düşündükçe yavaş yavaş kanındaki hiddet soğumaya başladı. Çünkü böyle durumlarda kadınlara karşı endiferans göstermekten başka etkili ve faydalı bir tedbir olamayacağına dair tecrübeyle sabit kuralı o romanların kendisine kazandırdığı faydalardan biri olmak üzere hatırlayarak olduğu gibi orada kalmaya ve "lando" tekrar gelip geçtiği vakit kendisi de amaçsız bir şekilde başka bir tarafa bakmaya karar verdi. Bu defa "lando"yu rahatlatmış bir şekilde bekledi. (Ekrem, 2019, s.36)

Bu rahatlama tabii ki de çok uzun sürmedi. Edebi telkinin gücü, Bihruz Bey'in aşkını da tepkilerini de kışkırtmaya yetiyordu.

Bihruz Bey'in eserin yazarı olan Recaizade Ekrem ile arasında bir benzerlik ilişkisi kurulabileceğini söylemiştik. Bihruz Bey'de bu benzerlik kadar başka roman kahramanları ile de arasında bir benzerlik bulunur. Bunlardan en önemlilerinden bir tanesi Don Kişot'tur. Bu benzerliğe Berna Moran dikkat çeker.

Bihruz kendi yarattığı hüznü bir aşka özendiği için bu romandaki karşıtlık hayal dünyası ile gerçeklik arasındadır. Don Kişot nasıl kendi yarattığı bir hayal dünyasında yaşamışsa Bihruz da kendi icat ettiği bir hayal dünyasında yaşar. Don Kişot, köylü kızı Dulcinea'yı nasıl dünyanın en soylu, en erdemli, en güzel kızı yapmışsa, Bihruz da pişkin, yosma Periveş'in saf bir melek olduğuna inandırır kendini. Periveş, Bihruz'un mektubunu okuyup da, orda geçen «siyahçerde» sözcüğünden incinip, Bihruz'un aşkı yüzünden veremden ölmek şöyle dursun, onun varlığını unutmuştur bile. Mektup ise hiç okunmadan arabanın penceresinden atılmıştır. Diyeceğim, Don Kişot nasıl okuduğu romansların etkisinde kalarak ordaki yaşamı taklit etmeye kalkmışsa, Bihruz da okuduğu romanların etkisi altında derin ve ıstıraplı bir aşka öykünerek bunun tadını çıkarmaktadır. (Moran, 1998, s.44-45)

Edebi telkinden oldukça fazla etkilenmeleri onları ortak noktada buluşturur. Bihruz Bey'e benzetilen bir diğer kahraman ise Emma Bovary'dir. 'Öteki'ne göre arzuyu ve edebiyatın "dölleme" işlevini Flaubert'in romanında da buluruz. Emma Bovary, imgeleminin dopdolu olduğu romantik kahramanlar

aracılığıyla arzu eder. Genç kızlığı sırasında bir çırpıda okuyup bitirdiği sıradan yapıtlar ondaki tüm doğallığı yok etmiştir.” (Girard, 2013, s.26) O da yine Bihruz Bey gibi edebi telkinin büyüüne kapılır ve hayatını kitaplara göre şekillendirmeye çalışır.

Osmanlı züppesiyle taşralı Fransız kadını birbirine yaklaştıran, ikisinin de doğallıktan, özgünlükten, kendiliğindenlikten yoksun, kitaptan kapma tutkularından ibaret kalmış, taklit kahramanlar olmalarıdır. Nasıl Emma okuduğu şehvet dolu kitapların, o kitaplarda okuduğu karanlık ormanların, ıssız köşklerin, mehtaplı gecelerin etkisiyle aşka kışkırtılmışsa, Bihruz Bey de Fransızca hocası Mösyö Piyer'in tavsiye ettiği "şevkengiz" romanlarla aşka kışkırtılmıştır. Nasıl Emma "ellerine daha on beşinde ucuzkitapların tozu" sürülmüş olduğu için, oradaki romantik kahramanlara öykünüp gözünü Paris'e dikerse, Bihruz Bey de romantik Fransız yazarlarını okuduğu için, Fransız romantik şairlerinin âşık imgesine öykünüp Parisliliğe öykünür. (Gürbilek, 2012, s.118)

Emma ve Bihruz, biri taşralı biri züppe olsa da buluşabildikleri ortak nokta bir dolayımlayıcıya sahip olmaları, arzularının ortaya çıkmasının sebepsiz olmamasıdır. “Kendini başkasının gözünde yetersiz, gelişmemiş, çocuk görmek demektir taşra. Züppenin gizlediği, başkasının yerine geçerek gözden uzak tuttuğu da bu yetersizlikten başka bir şey değildir. Böyle baktığımızda züppeyle taşralı birbirinin karşıtı değil, her an birbirine dönüşebilecek iki tip, aynı tipin tersi ve yüzü olarak belirir.”(Gürbilek, 2012, s.125) Bu benzerlik durumu bize *Araba Sevdası*’nın oluşturulma sürecinde arzulayan özne kadar yazarın da Batı etkisinde kalmış olduğunu gösteriyor. Bu çıkarım, ayrıca etkilenen kahramanların, arzulayan öznelerin Türk edebiyatıyla sınırlı olmadığını Batı edebiyatında da mevcut olduğunu açıkça belli eder. Dolayısıyla da Girard’ın edebiyat dünyasına sunmuş olduğu modelin, evrenselliği bir kez daha kanıtlanmış olur.

Şerif Mardin de bu benzetme hususunda bir yorumda bulunur. Bu sefer karşımıza çıkan kahraman Oblomov’dur.

Bihruz Bey konuşmasını Fransızca sözcüklerle süsler. "Diable, par hasard serai-je amoureux." "Dommage voila une beaute mal placee," "Quel esprit,çuelle finesse." Bu, insana hemen Rus toplumunu hatırlatır ve birçok nitelikleri bakımından Bihruz Bey bir Türk Oblomov'u sayılabilir. İkisinde de uygarlık hastalığının aynı çeşidi görülür: kök ve kimlik yoksunluğu. Arada başka koşutluklar da bulunabilir; tutucuların Bihruz Bey'e karşı olan tepkileri Slavofillerin Batıcılara karşı gösterdikleri tepkiyi hatırlatır. Böylece Bihruz Bey sendromu kültürler arası bir boyut kazanıyor. (Mardin, 1991, s.40)

Şerif Mardin, Tanzimat edebiyatçılarını etkisi altına alan züppe kahraman karşıtlığını "Bihruz Sendromu" olarak isimlendirmiştir.

Sendromun tarihsel boyutu, Osmanlı toplumunun yeniden üleştirmece yanı ve Osmanlı kültürünün ikiye bölünmüş yapısıdır. Bu yapıyı birleştiren temel, gazilerin savaçıl eylemleridir. Osmanlı alt sınıflarının âdetleri, toplumun karşılıklı ilişkiler düzeni, alt sınıfların yaşantısının sosyal denetimi bütün bunlarla birlikte bir ağ oluşturur. Hepsi Bihruz'a karşı yönelmiştir. Alt sınıfların yaşamındaki cemaat duygusu, bir mozayîği oluşturan parçacıkların tümüdür. Alt sınıf kültürü, pazara dayanan bir ekonomiyi ve bireysel tüketimi geleneksel yapıya büyük bir tehdit sayalı ve böyle saymakta haklı da görülebilir. Modernleşme taraftarı olan yazarlar, halk kültürünün Bihruz Bey'e karşı olmasından etkilenmişlerdi. Bu bize, geleneksel kültürde üst ve alt sınıf kültürlerinin ortak yanının Bihruz'a karşı olan ideoloji olduğunu gösterir. Başka bir deyişle, düşüncelerinde fazla içine dönük, tüketiminde fazla lükse dönük kişilerden kurtulmak. (Mardin, 1991, s.78-79)

Bihruz Bey sendromu, temel olarak Batılılaşma arzusu, Batılı nesnelere karşı duyulan hayranlık ile bunun getirdiği taklitçilik ile bu taklitçiliğe halktan, aydınlardan gelen tepkiden oluşmaktadır. *Araba sevdası* romanı da bu temel unsurlara sahiptir. Mardin de romandaki arzulayan özne Bihruz Bey'den yola çıkarak bu genel sendromu isimlendirmiştir. Bihruz Bey, diğer züppeler gibi

müsrif, tembel, budaladır. Ama diğerlerinden bir farkı vardır o da ders vermek amacıyla kurgulanmamış olmasıdır. Roman tamamen bir kara mizah üzerinden ilerlemektedir. Recaizade Ekrem, bir taraftan bu kara mizah üzerinden ilerlerken bir taraftan da dönemin getirmiş olduğu çıkmazları, çatışmaları Batıdan etkilenmenin bir sonucu olarak karşımıza çıkan melez dil problemini yansıtmıştır. Batı bir şekilde Osmanlı üzerinde tedirginlik yaratmıştır. Roman kahramanlarına da bu endişe yansıtılmıştır yazarlar tarafından. Bihruz Bey’de açıkça bu duruma şahit oluyoruz. Batının değerlerine karşı bir çekim vardır. Bunun sonucunda da kahraman züppeye dönüşmüştür. Bu züppeye dönüşüm hikayesi Osmanlı’nın da modernleşmesi sonucu yaşadığı değişimin temsili niteliğindedir. Bir kimlik kaybı mevzu bahistir. Kimlik endişesi vardır. Nurdan Gürbilek buna bir de “cinsel endişe”yi koyar. (Gürbilek, 2007) Züppe, bir bakıma kadınsılaşmış erkeğe denk gelmektedir. Ataerkil bir toplumda kadınsılaşma, kimliğin, egemenliğin yitimi anlamına gelmektedir. Bu da bir erkek için endişe verici bir olaydır. Batıyla fazla temasa geçen kahramanlar kadınsılaşmaya ve efemineliğe kadar ilerler. Jale Parla da “Babalar ve Oğullar” adlı kitabında yazarların Doğuyu erkek ve Batıyı da kadın olarak gördüklerini belirtir. (Parla,2009) Doğu, Batıyı elde etmeye çalışan eril kişidir.

Bihruz Bey’in içindeki arzu zaman geçtikçe artar. Periveş Hanım’a okumuş olduğu eserlerdeki gibi bir mektup yazmaya karar verir.

Bihruz Bey, kolası parlak Frenk gömleğinden başlayarak Terzi Mir markalı hafif ve zarif pardösüsüne kadar üzerinde bulundurduğu yakalı ne kadar şey varsa her biriyle başka başka yakasını pençesine teslim etmeye özendiği amur dö fam! hakkında Profesör Mösyö Piyer hazretlerinden her ne kadar bir öğüt alamamışsa da -yukarıda bahsi geçtiği şekilde- gelecek cuma günü Periveş Hanım' a sunulmak üzere mükemmel bir sitem mektubu hazırlamak şeklindeki akşamdan kendi kendine vermiş olduğu karardan vazgeçmemiştir. “Fakat Beyin fikrince Periveş Hanım gibi nobl bir aileye mensup, mükemmel terbiye görmüş bir nazlı güzele sunulacak aşk mektubunun içereceği tabirler, santiman'lar da nobl olmak lazımdı ve bu hususta Fransızca o yolda yazılmış şeylere müracaat zaruriydi.” (Ekrem, 2019, s.71)

Bihruz Bey'in bu mektubu yazma serüveni romanın tam anlamıyla başladığı noktadır. Bihruz Bey'in mektubu yazma-verme, mektupta yaptığı yanlışları anlama-düzeltelemeye çalışma süreci epey sürer. Bu süreç bir meta-romanın oluşmasına zemin hazırlar.

Araba Sevdası'nda çifte kurgu izleriz: Bir türlü yazılamayan, yazıldıktan sonra sahibine ulaşamayan, ulaşıldıktan sonra okunmayan ve tam bir mezarlığın yanından geçerken buruşturularak atılan bu mektubun serüveniyle, Bihruz Bey'in yanlış ve yanlışlarla dolu sevdalı serüveni koşut geliştirilir. Bu incelemenin konusu açısından, bu iki serüvenden bizi ilgilendiren, mektubun serüvenidir. (Parla, 2009, s.141)

Bihruz, mektubunu yazarken başka eserleri de elden geçirir. Bu süreçte bir takım değerlendirme ölçütleri kullanır. Mektubu yazarken kendisine yol gösterecek bir kitap arar. Kütüphanesindeki Batı edebiyatı eserlerini gözüne kestirir. Bu eserlerde Periveş'e karşı duyduğu sitem arzusuna uygun örnek bir mektup aramak için işe koyulur. Sonunda isteğine uygun bulmuş olduğu bir mektubu Türkçeye çevirerek kendi mektubunu yazmaya başlar. Periveş Hanım hakkında kendince edinmiş olduğu bir fikir sonucunda saygın bir aileye mensup olduğunu düşünmesi Bihruz Bey'e fazlaca Fransızca kelime eklenmiş bir mektup yazdırır. Mektup, anlamsız, karmakarışık bir metin olmaktan öteye geçemez. Batı yazarlarıyla yetinmeyip bir de Vasıf'ın şarkısından mektubun sonuna alıntı yapar. Batılılaşma döneminde Tanzimat aydınları, Batıyı dolayımlayıcı olarak görüp Batılı nesneleri arzularlar. Bu dönemde Doğunun ahlaki tarafı dışında çoğu şey ikinci plana itilir. Bihruz Bey, şarkıda bulunan 'siyehçerde' kelimesinin anlamını bilmez ufak çaplı bir araştırmanın sonucunda kelimenin anlamının sarışın olduğu kanaatine varır. Bu araştırma için kütüphanesinde bulunan fakat hiç eline almadığı babasının kitaplarına başvurur. Sözlük kullanırken de yabancı yazarın sözlüğünü tercih eder.

(...)Yük kıyıları gibi yerlere perişan bir şekilde atılıp bırakılan Türkçe, Arapça, Farsça kitapların arasına karışmış olan Lügat-i Osmaniye' adındaki Türkçe diksiyoner- hatırına geldi. Halbuki Lügat-i

Osmaniye'nin Redhavz isminde bir İngiliz tarafından yazılmış olduğunu iki ay evvel bir gün kalemde kulak misafiri olduğu bir edebiyat sohbeti içinde işitir işitmez bu kitabı güzelce ciltlettirerek yine kütüphanesine kabul etmeyi kararlaştırmıştı. Şimdi o birkaç kelimenin araştırılması ihtiyacına bu hatıra da eklenince Bey kalktı, harem dairesine geçti. Dadı kalfayı çağırdı. Birlikte kitabı aramaya başladılar. (Ekrem, 2019, s.84)

Sözlükte 'çerde' kelimesinin anlamının karşılığı olarak "Sarı renk at ki kuladan açıktır." yazar. "Çerde"nin tanımında sarı varsa Periveş Hanım da sarışın olduğu için gayet uygun bir ifade olduğunu düşünür.

Arapça cim harfiyle "cerde" okuduğu "çerde" kelimesinin manası hakkında tekrar Redhavz hazretlerine başvurdu. Redhavz "cerde" için, "Sarı renk at ki kuladan açıktır," dedi. Bihruz Bey "sarı" sözünü işitince alt tarafındaki "at,kula..." sözlerini dikkate almaksızın, "Besbelli bu şarkı bir genç blond için yapılmış," diyerek sarışın hanıma sunulmaya layık ve en uygun şarkının yine bu olacağına ve rakamının diğer bir şarkının üzerine konulacak yerde buna konulmasında ve kurada bu rakamın çıkmasında Venüs'ün nazik parmağı oynamış bulunduğuna katiyen hükmederek ve bu tesadüf emeline kavuşacağına dair bir bon ogür sayarak şarkıdan yalnız iki kuplesini diğer bir parföme kağıda yazdı, aşk mektubuna ilişti. Mektubun zarfını kapadı. Üzerini M.B. inisiyallerini gösterir altın mühürle mühürledi, gelecek cumaya kadar kalmak üzere yazıhanesinin gözüne bıraktı. (Ekrem, 2019, s.88-89)

Bihruz Bey, cuma günü özenle seçtiği en güzel kıyafetlerini giyerek Çamlıca Parkı'na gider. Çamlıca Parkı'na gitme sebebi yazdığı mektubu Periveş Hanım'a vermektir. Parka geldiğinde, parkın içindeki gösterişli arabaları büyük bir dikkatle incelemeye başlar. Bu sırada bir taraftan da endişe içindedir. İçindeki Periveş Hanım ve Keşfi Bey'in tanışma ihtimalleri onu içten içe yer bitirir.

Acaba küçükhanımın Keşfi'yle gerçekten bir rölasyon'u mu var? Öyleyse yazık ona! Lakin bana niçin baktı! Non! Non! Espossibl? Beni bahçeye çağırın, lak' ın kenarında dursun, bana pırlantalar yuvarlasın, benden çiçek alsın göğsüne taksın, o kadar iltifatlar filanlar etsin, sonra da ... sonra da Keşfi'nin, 'Haset! Haset!' diye bağırması üzerine . . . İşte burası fena. Ne kadar bozuldular, ne kadar çabuk landoya girdiler . . . 'Cuma günü kaçta gelirsiniz?' dedim de cevap bile vermedi. Giderken bir, "Adiyö ! " demeli değil miydi?" (Ekrem, 2019, s.96)

Bihruz Bey, Periveş Hanım'ın çok da gösterişli olmayan eski model bir kiralık arabayla geldiğini görünce oldukça şaşırır. Bihruz Bey, Periveş Hanım'ın arabanın içinde olduğunu gördükten sonra bir cesaret arabanın yanına gider ve yazmış olduğu mektubu Periveş Hanım'a verir. Fakat Periveş Hanım, Bihruz Bey'in bu hareketine bir anlam veremez ve yanında bulunan arkadaşlarıyla beraber kahkahalar atarak onun bu hareketiyle dalga geçerler. Bu sırada Periveş Hanım'ın arabası hareket halindedir. Bihruz Bey de mektubu verebilmek için arabayla birlikte koşmak zorunda kalır. Arabanın içindeki alaya alma durumu bu koşuşturmanın parktaki insanlar tarafından da fark edilmesine ve onların da dalga geçmesine sebebiyet verir. En sonunda arabada bulunan Periveş Hanım'ın arkadaşlarından bir tanesi mektubu alır. Fakat Periveş Hanım, mektubu hiç açmadan yırtıp atar.

Bihruz Bey, Periveş Hanım'a yazmış olduğu mektupta, pazar günü Çamlıca Parkı'nda gerçekleşmesini arzuladığı bir görüşme teklifini de yazmıştır. Yine özenli bir şekilde hazırlanıp Pazar sabahı erkenden Çamlıca Parkı'na giden Bihruz Bey, Periveş Hanım'ı beklemeye başlar. Beklerken görüşmenin nasıl gelişeceği üzerine hayaller kurar fakat Periveş Hanım bu buluşmaya teşrif etmez. Bihruz Bey, Periveş Hanım'ın neden mektupta iletmiş olduğu buluşmaya gelmediğini anlayamaz. Çünkü yazmış olduğu mektup Bihruz Bey'e göre oldukça modern ve kabul etmeye bir engel çıkarmayacak şekilde yazılmıştır. Periveş Hanım'la karşılaşınca soracağı hesabı tahayyül eder.

Niçin gelmedi acaba! Niçin? Ne sebeple? Ah parol tutmazlar ki, Türk kadınları ne kadar biyen edüke olsalar yine nafi! Hiç olmazsa bir haber göndermeli değil miydi? [Şu sebeple gelemedim. Pardon!

Bugün çok beklemiş olmalısınız.] Evet! Çok bekledim, on bir buçuğa kadar orada plante oldum. 'Affınızı dilerim, filanca gün filanca yerde buluşalım, bu sefer de ben sizi bekleyim de ödeşelim,' diye bir haber göndermek pek natürel bir şey! Ah! Bu hanımlarda polites yok, polites! Benim ne kabahatim var? Ben bir betiz yapmadım, mektubu verdiğim zaman ampresman'la kabul etti. (Ekrem, 2019, s.121-122)

Bihruz Bey, romanın genelinde ileride yapmayı düşündüğü şeyler için, okumuş olduğu Fransız romanlarındaki sahneler gibi anları zihninden tasarlar. Fakat bunlar hayal olmanın dışına çıkamazlar. Bihruz Bey, mektubunun sonunda yer verdiği Vasıf'ın şarkısında yer alan 'siyehçerde' kelimesinin anlamını bilmez. Daha sonrasında kelimenin anlamının esmer tenli kişiler için kullanıldığını öğrenir ve hemen hatasının farkına varır. Bunu kalemde bulunan ve bir kaç dil bilen Naim Efendi ile konuştuktan sonra anlar.

Naim Efendi: "Manası esmer yüzlü demek, Türkçede karayağız dedikleri ... "

Bihruz Bey: "Yağız mı kula mı?"

Naim Efendi: "Hayır! Öylesi değil, esmer yok mu? Hani ya bizim odacı Memiş gibi, işte 'siyeh-çerde' öyle esmer yüzlü insanlara denir. Yağız at, kula Beygir yine başka..."

Bihruz Bey: "Redhavz'ın lügatine bakalım ... "

Naim Efendi: "Redhavz böyle şeyleri pek bilmez sanırım ... "

Bihruz Bey: "Hiç bilmez olur mu? Ben kendi gözümle gördüm..."(...)

Naim Efendi: "Evet! Gerçekten 'cerde' var, bir de 'çerde'ye bakalım ... "

Bihruz Bey: "Çerde'ye nereden bakacaksınız?"

Naim Efendi: "Farsça c harfiyle olan kelimeler ayrı bir kısımda bulunur, sabredin de arayalım ... Gerçek yok... Fakat bir de 'siyah-siyeh' kelimelerine bakalım belki 'siyeh-çerde'nin kendisini buluruz, na! İşte: siyah-baht, siyah-puş... Al efendim size: 'Siyah-çerde, esmer karayağız olan ...' Bihruz Beyefendi! Bakar mısınız?"(Ekrem, 2019, s.142-143)

Burda Bihruz Bey, yabancı bir müellifin bir çok alanda olduğu gibi Türk bir müelliften daha fazla şey bileceğini iddia eder. Gözü kapalı bir şekilde Redhouse'a güvenir. Hata yapabileceğine dair inancı hiç yoktur.

Periveş Hanım'ın bu hatadan dolayı buluşmaya gelmediğine karar verir. Bunun için hemen Periveş Hanım'a özür mektubu yazar. Periveş Hanım'ı Çamlıca Parkı'nda bulacağına inanarak yola düşer. Fakat Çamlıca Parkı'na geldiğinde Periveş Hanım burada yoktur. Bu durum karşısında Bihruz Bey tekrar büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Bihruz Bey, Periveş Hanım'ın mektuptaki hatalı ifadeye bozulduğu için parka gelmediği sonucuna varır. Periveş Hanım'ı bulabilmek için onu tanıdığını söyleyen Keşfi Bey aklına gelir. Bihruz, daha sonrasında Periveş'in ölüm haberini Fenerbahçe'de karşılaştığı Keşfi Bey'den öğrenir.

"Bu saatte burada bulunmanın başka ne manası olur?"

"İşte siz de buradasınız ya, demek ki sizin de bir randevunuz var. "

"Benim gel işim ahabap hatırı için, dokuzda geleceklerdir, gelirler görürsünüz. "

"Gelecekler kimler?"

"Tanımazsınız, İstanbul 'dan birkaç kişi... "

"Olabilir ya! Ey, blond'u siz de mi göremiyorsunuz?"

"Siz varken artık o bize bakmaya tenezzül eder mi?"

"Seriözman söylü yorum ki iki aydır yüzünü bile gördüğüm yok. "

"Lakin hiç olmazsa aramaktan geri durmuyorsunuz..."

"Niçin arayacağım, aramak için kendisine bir ilişğim olmalı...Öyle değil mi?"

"Vunö mante pa nespa ? Vu dit la veri te ?"

"Jö di la verite ... "

"Tan miyö !"

"Purk uva tan miyö ?"

"Neyse artık, bahsi değıştirelim... "

"Değıştirelim ama... Niçin tan miyö dediniz..."

"Hem bir ilişiğiniz olmadığını söylüyorsunuz hem de onun bahsinden o kadar enterese oluyorsunuz ... "

"Allah aşkına söyleyiniz, pek merak verdiniz de onun için . . . "

"O gitti zavallı !"

(Telaşla) "Nereye gitti?"

"Geri dönemeyecek bir yere gitti. . . "

"Ne diyorsun? Anlayamadım ne demek istediğini?"(...)

"İşittiğime göre tifo ya tutulmuş, bir haft anı n içindegivermiş zavallı!"

(Efendi,2017, s.160-161)

Bihruz Bey, Periveş Hanım'a tifo yüzünden ölmeyi yakıştıramaz. Periveş Hanım'a okuduğu Fransızca romanlarda çokça geçen verem hastalığından ölmeyi uygun görür.

Yalan, eserde önemli unsurlardan bir tanesidir. Bihruz Bey, roman boyunca Keşfi Bey'in yalanlarıyla büyük endişelere kapılır.

Arabadan sonra hikâyede en mühim yeri yalan alır. Bihruz Bey'in ilk gençlik aşkı veya eğlenme hevesi arkadaşı Keşfi Bey'in bir yalanıyla harap olur. Recâizâde'nin ve hattâ o devir romanının en mühim tipinin bu Keşfi Bey olduğunu baştan söyleyelim. Keşfi Bey yalancı, tabir caizse hasbî yalandır. Evvelâ Bihruz Bey'in Çamlıca'da bir kere görüp âşık olduğu sevgilisi Periveş Hanım'ı tanıdığına ve onunla münasebeti olduğuna, sonra genç kızın tifodan öldüğüne ve nihayet onunla karşılaştığını söyleyince, kendisi olmayıp kız kardeşi olduğuna inandırır. Bihruz Bey'in en son sahifedeki ikrahi ve acılığı daha ziyade bu yalanı keşfettiğı içindir. (Tanpınar, 2007, s.443)

Bihruz Bey, Keşfi Bey'in yalanına çok çabuk inanır. Yazar, bu saflığın haklı gerekçelerini okuyucuya açıklar.

Sevda -ki bir insanın yalnız gönlüne değil akıl ve fikrine, cüzi iradesine velhasıl bütün duyularına, maneviyetlerine hakimdir- daima şüphe ve kuruntular içinde bulunmaktan hoşlandığından kulak ve göz her işittiğı her gördüğü şeyi onun mizacına göre işitip görmeye, akıl yetisi her hükmünü onun arzusuna göre vermeye mecburdur. Bihruz

Bey'i -birkaç zamandan beri düşüncelerinin ve duygularının kazandığı ciddi tavra nazaran- bir kara sevdalı kabul ettiğimiz halde yalancı Keşfi Bey'den işittiği kara haberlere inanı verdiğinden dolayı mazur görmemiz gerekir. Özellikle Periveş Hanım'ın iki aydan beridir hiçbir mesirede görülememesinden ibaret olan görünüşteki durum da Keşfi Bey'in haberlerindeki doğruluğu kanıtlamaz mı? Gerçekten Keşfi'nin, o koca mantörün haberinin yalan olması ihtimali zavallı Bihruz Bey'in hatırından hiç geçmedi değilse de sevda- o vesveseden, heyecandan, ıstıraptan hoşlanan- o tenhalıklara, mahzuniyetlere, o karanlıklara, matemlere meyil gösteren, o derin derin dalgınlıklara, gizli gizli ahlara, sine sine ağlamaklara tutkun olan sevda derhal o ihtimalin önüne geçerek herkesi aciz bırakan bozguncu bir dille” (Ekrem, 2019, 171-172)

Bihruz Bey, bu haber sonrası bunalıma girer. Bu süreçte okuduğu kitaplardan sevgilinin ölümü sonrası gerçekleştirilen ritüelleri okur ve aynı şekilde yapmak ister. Fakat bir sorun vardır o da Bihruz Bey'in Periveş'in mezarının yerini bilmemesidir. Sevgilisinin mezarı başında gözyaşı dökmekten mahrum kalır. Periveş 'in mezarının yerini ancak dostu olan Keşfi Bey'in bileceğini düşünür. Ve soluğu Keşfi Bey'in yanında alır. Bihruz Bey, bir süre bunalımda kalır. Bu süre zarfında elinde avucunda ne varsa tüketir. Aldığı landonun borcunu ödeyemez. Landoyu satın aldığı kişi lando borcunu ödemesi için evine mektup gönderir.

Bihruz Bey, bir gün işe gitmek için vapura bindiğinde, Keşfi Bey'den öldüğünü öğrendiği Periveş Hanım'ı görünce büyük bir şaşkınlık geçirir. Periveş Hanım'la konuşma arzusuyla vapurdan inerek peşine düşse de ona yetişemez. Periveş Hanım'ı canlı kanlı karşısında görmesi onda hem büyük bir hayal kırıklığı hem de öfkeyi ortaya çıkarır. Periveş Hanım'ın tifodan öldüğünü söyleyen Keşfi Bey'e karşı büyük bir kızgınlık duyar. Keşfi Bey'i görür görmez ona neden yalan söylediğini sorar. Periveş Hanım'ı canlı bir şekilde vapurda gördüğünü söyler. Fakat Keşfi Bey, yalanının ortaya çıkmaması adına bu sefer de gördüğü kişinin Periveş Hanım değil Periveş Hanım'a çok benzeyen ablası olduğunu söyler. Bihruz Bey'i gördüğü kişinin kesinlikle ablası olduğuna inandırır. Bundan sonra madem ölen Periveş Hanım, o zaman mezarını öğrenmeliyim diyerek ertesi gün Keşfi Bey'in evine gider fakat onu evde

bulamaz. Daha sonrasında Keşfi Bey'in İzmir'e gideceğini öğrenir ve bir türlü Periveş'in mezarının yerini öğrenemez.

Bihruz Bey, Periveş Hanım'ın hasretiyle Çamlıca'da daha fazla yaşamaya dayanamaz. Süleymaniye'deki köşklerine taşınmaya karar verir. Süleymaniye'ye taşındıktan sonra her şeyden elini ayağını çeker. Bu sırada ramazan da gelmiştir.

Bihruz Bey ramazanın geldiğini anlayınca bu ay içinde özellikle on beşinden sonra Kalpakçılarbaşı'nda, Beyazıt Meydanı'nda, Divanyolu'nda, Şehzadebaşı mevkisindeki kalabalık ve gezinti alemlerini hatırlayarak neşeli olacağı yerde bir mahzunluğa düşüverdi. Çünkü kendisi için o alemleri temaşadan artık bir haz ve neşe hasıl olamayacağını düşündü. Evet! Sarışın hanım sağ olaydı elbette o da oralarda sıklıkla görülürdü. Halbuki o zavallı kız gençliğine doyamadan öldü gitti. Kim bilir hangi bir تنها kabristanın hangi bir köşesinde o zavallı genç garipçesine yatarken Beyefendinin bu kalabalık alemlerinde dolaşıp gönül eğlendirmesi ne büyük vefasızlık olacağını göz önünde bulundurdu. (Ekrem, 2019, s.239)

Bihruz Bey, maddi aşktan çok manevi aşka yönelir. Okuduğu romanlar aracılığıyla hayal dünyasında yaşamaya başlar. Evden dışarı adımını atmayan Bihruz Bey'i dadısı zorla dışarı çıkartır. Dışarı çok kalabalıktır. İğne atsan yere düşmeyecek bu kalabalık içinde Bihruz Bey, Periveş Hanım'ı görür. Fakat Periveş Hanım'ın öldüğünü düşünerek bu olsa olsa vapurda gördüğü Periveş Hanım'ın kız kardeşidir diye düşünür. Bu vesileyle Bihruz Bey artık Periveş Hanım'ın mezarını öğrenebilecektir. Müsaitlik durumunda Periveş Hanım'ın kız kardeşi sandığı kişi ile konuşur. Çengi ve Periveş hanımlar Bihruz Bey'in içine düştüğü durum ile dalga geçerler. Bihruz Bey, bu durumun meydana gelmesinin sebebi olarak Keşfi Bey'i öne sürse de bir türlü kendini onlara açıklayamaz.

Tanzimat dönemi, Tanzimat Fermanı ile başlatılır. Fakat ne yazık ki Tanzimat Dönemi romanları, fermanın ilanından hemen sonra yazılmamıştır. Tanzimat Fermanı ile birlikte birçok alanda yenilik de Osmanlı hayatına girmiştir. Tanzimatın getirmiş olduğu yeniliklerle birlikte bir ikilik devri başladığına dair genel bir kanı vardır. "Tanzimat'ın Osmanlı kültürel yaşamında

Doğu ve Batı normları arasında bir ikilem yarattığına ilişkin yaygın bir kanı giderek klişeleşti ve Tanzimat kültürünü ‘ikişerli bir kültür’ olarak damgaladı. Oysa böyle bir ikilem var gibi görünse de. Beşir Fuad kadar Tanzimat yazarlarının bu tür bir ikilemden ciddi biçimde etkilendiklerini, hatta ikilemin kutupları arasında gidip geldiklerini bile söyleyebilecek durumda değiliz.” (Parla, 2009, s.12) Bu dönüşümde, Tanzimat aydınlarının üzerine çok iş düşüyordu.

“(…) Batı kural ve kuramlarına yenik düşebilme olasılıkları ilk romancıların işini çok güçleştiriyor, bir bakıma onları ve metinlerini "baba otoritesinin" koruyuculuğundan yoksun bırakmış oluyordu. O baba ki, gerek simgesel, gerekse gerçek anlamıyla, Tanzimat düşüncesindeki yeri tartışılmazdı. Tanzimat romancıları için babaya duyulan bu gereksinimden kurtulmak, ancak kökten bir epistemolojik dönüşüm geçirmekle mümkündü ki, bu henüz gerçekleşmemişti.” (Parla, 2009, s.15)

Eserler de yetim konumdaydı. Yazarların halkı, yazdıkları eserler ile sahiplenmesi, eğitmesi gerekiyordu. Tanzimat, eksiksiz, tüm unsurlarıyla bir çocuk konumundaydı. “Tanzimat romancıları bir yandan Batı'dan aldıkları yeni edebi türde ürün verirken, bir yandan da Osmanlı İmparatorluğu'ndan devraldıkları eski dünya görüşünü, eski ahlak ve değerler sistemini sürdürmeye çalışırlar. Bu ikisini aynı anda yapabilmek, bu kaygan zeminde yol alabilmek için ise güçlü, adil, koruyucu bir babaya muhtaçtırlar.” (Gürbilek, 2012, s.52) Türk romanında bu olmadığı için metinler yetimdir. “Recaizade Ekrem’in Araba Sevdası’nda Bihruz Bey’in traji-komik öyküsü de gerçekte, babanın yokluğundan öte, metinsel rehberini kaybetmiş ve yanlış metinler arasında kaybolmuş bir gencin, yani cehaletin öyküsüdür.” (Parla, 2009, s.34) Bunun sonucunda da yazarlar baba misyonunu üstlenirler hem toplum hem de metinler için.

Roman boyunca Bihruz Bey muazzam bir semantik kargaşa içinde çırpınır durur. Bu semantik kargaşanın nedeni de epistemolojiktir, çünkü Bihruz Bey yaşadıklarını, yani yaşantısını

anlatacak bir dilden yoksundur. İkincisi, müdahaleci, her şeyi bilen mutlak anlatıcı konumunu koruyan Recaizade Ekrem'in anlatımında benimsediği bir dil yoktur. Kimi zaman eski metinlerdeki klasik üslubu kullanır; yer yer kişilerin (özellikle de Bihruz'un) konuşma ve düşünme üslubunu taklit eder. Mutlak bir anlatı üslubunu benimsememesi, onun mutlak anlatıcı işlevini de kısıtlar; bu bakımdan babasızlığın anlamını anlatıda da hissettirebilmiş tek Tanzimat yazarıdır. (Parla, 2009, s.133-134)

Dönemin şartlarının getirmiş olduğu koşullar doğrultusunda yazarlar bir baba rolü üstlenmek zorunda kalırlar. Ekrem bu noktada da ayrılır çağdaşlarından.

Reformcu ve öncü seçkinler, bağlı oldukları ideolojiyle dillerini de biçimlendirerek, epistemolojik sonuçlar doğurabilecek söylemler üretirler. Bunlar titizlikle arındırılmış, tutarlı, nesnel dünyadan alabildiğine soyutlanarak sistematize edilmiş söylemler olabilirler. Bu da onları giderek daha otoriter bir ses tonu edinmeye ve kendilerinden menkul kültür babalığı üstlenmeye götürür. Recaizade Ekrem, çoklukla bunu yapmış Tanzimat romancıları arasında bir istisnadır, çünkü baba değil oğuldur. Amacı kültürel, reformist, ya da epistemolojik bir arındırma ve yüceltme değildir; tersine bu arındırma ve yüceltmenin arkasında yatan ve herkesi, ister kabul etsinler ister etmesinler, tehdit eden kargaşayı sergilemektir. Bu amaçla modernist bir tavır almış ve kendi metnini hiçlemeye dek gitmeyi göze alarak Tanzimat'ta üretilen metinlerin kaynaklandığı kaygan kültürel ve epistemolojik zemini sergilemeye yönelmiştir. (Parla, 2009, s.153)

Recaizade Ekrem, züppe yaratımı konusunda da çağdaşlarından farklı bir noktadadır. Bihruz Bey, daha önce de söylediğimiz gibi diğer züppelerle benzerlik taşısa da birebir aynıdır diyemeyiz.

Bihruz Bey'in şahsiyeti Ali Bey'le Felâtun Bey arasında dolaşır. Fakat Ekrem Bey, ne Nâmık Kemal gibi sünnî bir ahlâkta dramı arar,

ne de Paul de Kock'tan gelen bir bürleskte sosyal tip tezaadım kurmaya çalışır. Bütün roman bir şakaya benzer. Hattâ ölüm bile bir şakadır ve yalandır. Yalnız ağır basan bir tek realite vardır: Para işleri. İşte burada Araba Sevdası İçtimaî kronik olur. Çünkü bahsettiği devirde de o kadar korkunç tehditli meseleler arasında yalnız para meselesi ağır basıyordu. Aşk bir şakadır, yahut yanlışlıklar komedisidir. Fakat gizli zembereklere gelince iş değişir. Terbiye ve değerler yokluğunda Recâizâde en sarih dille konuşur. (Tanpınar, 2007, s.444)

Ekrem kullanmış olduğu anlatım teknikleri ile birlikte kahramanını diğer züppe tiplerinden ayırıştırır ve başka züppe tiplerinin önünü açar.

Bihruz Bey, klasik züppe tiplerinde olduğu gibi varlıklı bir ailenin içine doğar. Babasından geriye ona büyük bir miras kalmıştır.

Recaizâde'nin romanı, Bihruz Bey'i tembel, yüzeyde, sürekli aptallıklar yapan biri olarak tanıtır. Bihruz Bey'in babası "kudema-i vüzeradandır ve yetkisini kullanarak daha hayatta iken oğlunu bir hükümet memurluğuna yerleştirir. Paşa, oğluna, genellikle gayrimenkullerden oluşan, Bihruz Bey'i ve annesini İstanbul'un Avrupa yakasında yaşatabilecek kadar rahat bir gelir bırakmıştır. (Mardin, 1991, s.38)

Alafranga züppelerin karakteristik özelliklerinden bir tanesidir mirasyedilik. Bihruz Bey de gerekeni yapar ve babasından kalan mirası eğlence uğruna savurur. Alafranga meraklarına da önemli ölçüde bütçe ayırırdı.

Mirasyedi Beyefendinin kendi eğlence hayatından başka hiçbir masrafı olmadığı halde her ay eline geçen yüz elli lira kadar bir para o eğlence hayatına yetmezdi. Bu sıradaydı ki Beyin Arapça ve Farsça hocaları birer birer aşağılandıkları için konağa gelmemeye başladılar.Yalnız Mösyö "Piyer" namındaki Fransızca hocası Beyin mizacına göre şerbet verir kurnaz bir ihtiyar olduğu için onun eskiden olduğu gibi devamına izin verildi ve hatta dört liradan ibaret maaşı altı liraya çıkarıldı. (Ekrem, 2019, s.27)

Ama nihayetinde elinde avucunda ne varsa biter ve bitirmekle de yetinmez bir de büyük bir borcun altına girer.

Genellikle mirasyedilerin düşündüğü gibi Bihruz Bey de servetini yemekle bitmez tükenmez zannederdi. Bu sebeple uluorta giriştiği harcamalara nakitten başlandı. Onlar bitince İstanbul tarafındaki en az gelir getiren dükkanlardan birer birer kurtulundu. Ardından Beyoğlu'ndaki mühim mağazalara sıra geldi. Bunlar da elden çıkarıldı. Gelir namına Galata'da bir han kalmıştı. Nihayet o da satıldı. Mülk olarak elde Süleymaniye'deki konakla Küçük Çamlıca'daki köşkten başka bir şey kalmadı. Fakat Bihruz Bey dalmış olduğu sefahat bataklığına arabasıyla, çalışanlarıyla, debdebesiyle batmakta devam ediyordu. Çünkü annesinin renk renk kadife kutular içinde çekmecelere süs veren mücevherlerine ve takılarına henüz el sürülmemiş ve hanımın kendi üzerinde bulunan diğer beş-on parça kira getiren mülküne ise hiç saldırılmamıştı. (Ekrem, 2019, s.27)

Her ne kadar kahraman mirasının bir gün biteceğini düşünmese de genelde okuyucu alafranga-züppenin mirasyediliğini daha eserin başında kahramanın tanıtılmasından sonra anlamış durumdadır.

Sonuç olarak, Recaizade Ekrem de Ekrem'in oluşturduğu metin de bunun yanında eserde arzulayan özne konumunda bulunan Bihruz Bey de başlı başına döneminde benzer konumda bulunanlardan ayrılırlar. Bu durumda eserin konusu kadar yazarın kullanmış olduğu anlatım teknikleri de etkili olmuştur.

2.2.Arzulanan Nesne

Recaizade Mahmut Ekrem, altmışyedi yıllık ömründe Lale Devri'nde yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlayan ve Tanzimat Döneminden itibaren yoğunlaşan Batılılaşma sürecine tanık olmuş yazarlardan bir tanesidir. Yaşamış olduğu dönemin kültürel, sosyal ve siyasi gelişmelerini eserlerine yansıtır. Recaizade'nin, hareketlenmeleri en net şekilde aksettirdiği yapıtlarından bir tanesi de *Araba Sevdası*'dır. *Araba Sevdası* romanında Batı tarafından dolayımlanan kahramanın, araba, Fransızca konuşmak, kılık-kıyafet merakı, seyir yerlerinde gezmek gibi arzu nesnelere sahip olduğunu görürüz.

Recaizade Ekrem, *Araba Sevdası* eseriyle dönemindeki Batılılaşma girişimlerinin, toplumun özellikle yüksek zümrelerinde ve aydın tarafta nasıl bir etkiye sebep olduğunu açıkça verir. *Araba Sevdası*, Batı'nın sadece biçimsel ve yüzeysel taraflarının taklit edilmesiyle meydana gelen alafranga-züppe tipolojisine vurgu yapar. "Bihruz Bey, geleneksel Osmanlı değerlerine yabancılaşmışlığı, Batı kültürüne olan koşulsuz hayranlığı, modernleşmenin getirdiği tüketim düzenine kapılmışlığı, kaba bulduğu halk kültürüne tahammül bile edemeyişi, yarımıyamalak Fransızcası ve Türkçeyi küçümseyişiyle tipik bir Batılılaşmış züppedir." (Gürbilek, 2012, s.105) Bihruz Bey üzerinden Recaizade Mahmut Ekrem, Batı'nın değerlerini, tam olarak anlamadan ve içselleştirmeden meydana gelen mimetik arzuların ne denli bir yozlaşmaya sebep olduğunu gözler önüne serer. Bihruz Bey, alafranga-züppe tipinin en tipik temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Bihruz Bey'in karşısında olan ve Batı ile temasını asgari düzeyde tutan, sadece maddi yönleriyle ilgilenip manevi tarafına bulaşmayan kahramanlar ise alaturka olarak isimlendirilir. Bu ikilik, zamanın toplum yapısında meydana gelen yaşam tarzından dolayı ortaya çıkan ayrışmayı simgeler.

Araba Sevdası, alafranga züppe tipinin başrolde bulunduğu bir romandır. Romanın ana kahramanı olan Bihruz Bey, aynı Felâtun Bey'de olan giyim kuşam merakı, yarım yamalak olan Fransızcası ve müsrif kişiliğiyle tipik bir alafranga züppe tipidir. Seyir yerleri de onun için vazgeçilmez bir konumdadır. Bihruz Bey, başıboş bir hayat sürer, araba merakı da bu boş hayatında onun için bir önem arz etmektedir. Bihruz Bey, arabasıyla seyir yerlerine giderek kendini bir beyefendi olarak lanse eder. Kendi benliğinden eser yoktur onda. Her şeyi yapmadır. Her şey bir gösteriş uğruna takınılan tavırdan ibarettir. Yaşamak istediği bir hayat vardır ve oraya bu tavırları ve arabasıyla girebileceğini sanmaktadır. Bihruz her ne kadar bu hayata ait olduğuna kendini inandırırsa da dışarıdan gerçek hiç de öyle değildir. Kadınlar tarafından gülünç bulunur. Periveş Hanım da onun saf, gülünç halleriyle dalga geçer. Kendisinin az da olsa bazı kabiliyetleri vardır. Bihruz Bey sahip olduğu yarım yamalak Fransızcasıyla bu dili iyi konuşabilenlerle konuşmaz, daha çok bu dili hiç bilmeyenlerle konuşmaya çalışır. Recaizade Mahmut Ekrem, Bihruz'a öyle diyaloglar yazar ki buradaki eleştiriye fark etmemek elde değildir. Bihruz konuşmaz adeta bir

sayıklama halindedir. Anlamsız tamlamalar halinde ilerler diyalogları. “Türk romanında ‘alafranga züppe’ tipinin tipik örneği Bihruz’un hikâyesi aslında, gerek ekonomik alt yapısıyla gerekse zihinsel olarak hiç hazır olmadığı modernleşmeye birden maruz kaldığı için Batı karşısında eli kolu bağlı bir toplumun dramını gizler. Toplum, hiçbir biçimde tanışık olmadığı bir dünyaya açılmaktadır. Akla kara kadar birbirinden ayrı iki dünya.” (Arslan, 2011, s.30) Bihruz Bey’in nasıl bir Alafranga züppe olduğu şöyle bir paragraf ile özetlenebilir:

Şehirlerde bulunduğu zaman en büyük zevki sırmalı giysiler içinde, midilli veya at üzerinde, arkasında çifte çifte uşaklarla sokak sokak gezip dolaşmaktan ibaret olan bu Beyin İstanbul'a geldikten sonra merakı üç şeye yöneldi ki birincisi araba kullanmak; ikincisi alafranga Beylerin hepsinden daha süslü gezmek; üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki "garson"larla Fransızca konuşmaktı. (Ekrem, 2019, s.26)

Yazar daha sonrasında bu özellikleri detaylandırıp genişleterek verir. Romandaki tek alafranga-züppe Bihruz Bey değildir. Keşfi Bey’in de züppelik kriterlerini sağladığını yazarın eserde yer vermiş olduğu bir bölümden anlıyoruz.

Keşfi Bey yaradılıştan zeki insanlardandı. Fakat çocukluğundan beri tembelliğe alıştırıldığı için tahsil yolunda uğraşmak nefesine en ağır işlerden olduğundan Türkçeyi öğrenemediği, öğrenmek de istemediği gibi bütün alafranga Beyler için övünç kaynağı olan Fransızca’yı da layıkıyla ele getirememiş ve hele fenlere dair bilgilerden tamamen mahrum kalmıştı.

Zekasındaki yumuşaklık ve sakinlik, mizacındaki ılımlılık sebebiyle aşırıya kaçan eğilimlerin hemen hepsinden arınmış bulunan Keşfi Bey yalancı aşıklık hususunu da Bihruz Beyler filanlar gibi merak derecesine götürememişti. Kadınlara bakarsa bunu medeniyet gereklerinden saydığı için bakar, arkalarına düşmezdi. Sokakta, seyir yerlerinde yanından geçen veya karşısına çıkan bir kadına laf atarsa

veya diğerk bir rahatsız edici davranışta bulunursa bunu da zarafet gereklerinden bildiğı için yapar fakat musallat olmak istemezdi.” (Ekrem, 2017, s.167-168)

Eser klasik Tanzimat romanlarına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Jale Parla, bu açıdan önemine dikkat çeker:

Bihruz Bey ilk bakışta Ahmet Mithat Efendi’nin alafranga züppelerini, o tahsilsiz, terbiyesiz Felâtun Bey’lerden birini çağrıştırır. O da genç yaşta babasız kalmıştır. Babasının sağlığında iyi bir eğitim görmemiş, çok yüzeysel ve yarım yamalak bir eğitimin yanısıra şımartılmıştır. Babası öldükten sonra zaten beğenmediğı Arapça ve Farsça hocalarını gönderir, alacağı parayı düşünerek bir dediğini iki etmeyen Fransızca hocası M.Piyer’i tutar. Recaizade Ekrem, kendisinden önceki Tanzimat romanlarında, romanın bütününu oluşturmuş bir kurguyu bir paragrafta özetledikten sonra, sanki bu kurgunun geleneksel trajik sonucuyla yetinmeyerek romanını başka sonuçları incelemek üzere geliştirir. (Parla, 2009, s.134-135)

Arzulayan öznenin okumasının yanına daha önce birkaç örneğine de rast gelinilen yazarlık da eklenir.

Kışın mesela zemheri içinde bir açık hava görünce arkasında özellikle süse hâlel vermemek için dar ve incerek ceket, dizlerinin üzerindeyse yalnızca süslü görünmek için bir kadife örtü bulunduğu halde Beyoğlu Caddesi’nde, Kağıthane yollarında araba kullanmak isteğıyle en şiddetli poyrazın karşısında tiril tiril titreyen Bihruz Bey yazın da otuz-otuz beş derece sıcak günlerde Çamlıca, Haydarpaşa, Fenerbahçesi yollarında yine o hevesle en kızgın güneşin altında haşım haşım haşlanır ve fakat bu azabı kendisine en büyük zevk kabul ederdi. Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa amacı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmektir. (Ekrem, 2019, s.26)

Bihruz Bey’in genel olarak takındığı tavırdan dolayı zihinde bir Felâtun Bey imgesi oluşabilir. Ki bu imgenin oluşması da oldukça doğaldır. Çünkü iki

kahraman da Batıyı arzulamaktadır ve bu arzularıyla hayatlarını yönlendirirler. Bu yönlendirmeler de hep taklit yoluyla meydana gelir. Bunun dışında ikisi de babalarını kaybetmişlerdir. Babasız bir şekilde büyümüş ve bu durumun getirmiş olduğu yetersiz bir eğitim, şımartılma durumu söz konusudur. Bihruz'un Felâtun'dan ayrılmasına sebep olan unsur ise Recaizade Mahmut Ekrem'in karakteri yaratma biçimidir. Recaizade Ekrem, bu alafranga-züppe tipini oluştururken kullanmış olduğu teknikle ve yaratma biçimiyle Bihruz Bey'i kendisinden önce ve sonra gelen züppelerden ayırır. Bihruz'un yaşamış olduğu aşk da kendine özgüdür.

Bihruz'un aşkı Felâtun'ununki gibi Beyoğlu çapkınlığı değil. Recaizade Ekrem'in anlatısıyla onunki «vesveseden, heyecandan, ıstıraptan hoşlanan; o tenhalıklara, mahzuniyetlere, o karanlıklara, matemlere meyil gösteren; o derin derin istiğraklara, gizli gizli ahlara, sine sine ağlamaklara meftûn olan sevda»dır. Yazar, yalnız Bihruz'un züppeliği ile alay etmiyor, onun özendiği bir aşk çeşidi ile alay ediyor daha çok. Ama bu, Batı'ya özenmenin başka bir şeklidir. Zira bu aşkın kaynağı da romantik Fransız edebiyatıdır ve Bihruz işte bu Fransız romanlarının kahramanlarına hayrandır; onlara özenmektedir. (Moran, 1998, s.44)

Ekrem, Bihruz Bey'i şekillendirirken onun sadece Batılı nesneleri arzulaması ile ilgilenmemiş aynı zamanda onun zihninden geçenleri, hayal dünyasını, iç yaşantısını da ele almıştır. Eseri okurken bazen Ekrem'in ağzından bu unsurlara denk geliyoruz bazen de direkt birinci ağızdan Bihruz Bey'in iç dünyasına şahit oluyoruz.

Recaizade Ekrem, klasik Tanzimat romancıları gibi romanının başında kahramanları detaylı bir şekilde bize tanıtır. Ve okuyucu bundan sonrasında roman boyunca uzun uzadıya olumsuz kahraman olan alafranga-züppenin takınmış olduğu tavırdan mütevellit başına gelecek olayları tahmin eder fakat durum böyle olmaz. Recaizade Mahmut Ekrem, kahramanları tanıttıktan sonra klasik olay akışını oldukça kısa tutar. Ekrem daha çok Bihruz Bey'in elinde hayallerinden başka sahip olduğu hiçbir şeyin kalmadığını vurgular. En sonunda edebi telkin yoluyla kurduğu hayallerden de vazgeçer.

Romanda *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'de olduğu gibi kahramanlar arasında bir karşıtlık yoktur. Daha çok Bihruz Bey'in gerçek yaşantısıyla hayal dünyası arasında bir gidip gelme durumu vardır. Jale Parla, yazarın olayların genel olarak aktarımından sonra üçüncü tekil şahıs anlatımını benimsediğini söyler. Ekrem, bu noktadan itibaren artık Bihruz Bey'in üslubunu benimsemiştir. Ve bu Türk romanında ilk defa yapılmıştır.

Tanzimat romanında rastlamadığımız bir tekniktir, çünkü ilk kez her şeyi bilen mutlak yazar, beğenmediği, onaylamadığı bir kişinin üslubunu benimsemiş gibi görünerek öyküyü anlatmaktadır. Mutlak yazar kendi üslubuyla Bihruz Bey'i Mart ajanda Çamlıca'ya taşıdıran züppeliği kınayacağına, Bihruz Bey üslubuyla bu taşınmayı anlatarak, bu züppeliği dolaylı olarak kınar. Mutlaklığından biraz özveride bulunur kuşkusuz, ama bunu okurun amacını anlayacağına, alaylı anlatıcıyla ciddi anlatıcının tonundaki farkı yakalayacağına güvendiği için yapar. (Parla, 2009, s.136)

Bihruz Bey'in mimetik arzuları doğrultusunda benimsemiş olduğu yaşam tarzı üstünde oldukça yapay durmaktadır. Yazar da bu yapaylığı Bihruz'un dilini anlatıda benimseyerek vermekte bulur.

Daha ilk aşamada anlatı dilini Bihruz Bey'in diliyle özdeşleştirince de bulunmaz bir fırsat yakalar: Yalnızca bir alafranga züppe tipi yaratma değil, oluşamayan bir dil, giderek oluşamayan bir bilinç sergileme fırsatını. Yakaladığı bu fırsatı Recaizade Ekrem, sonuna dek kullanacak ve Bihruz Bey'in kafa karışıklığını, diline yansıdığı haliyle bir türlü oluşamayan bilincini ve kişiliğini, yanlışların hiçlediği yaşamının gerçekte kendi oluşamayan kişiliğinin bir sonucu olduğunu okura "dil" yoluyla iletacaktır. Gerçekle yanılısma arasındaki mesafeyi, başkişinin bir yanılısma dünyasında yitişini, okur hep bu yabancılaştırıcı üslup parodisi sayesinde farkedecektir. Bundan sonra romanda kullanılan dil, romanın ana izleği olan hiçliğe koşut gidecek ve her aşamada hiçlenen Bihruz Bey, gene

durmaksızın kendini hiçleyen bir dille anlatılacaktır. (Parla, 2009, s.136-137)

Bu şekilde yazar alafranga züppeyi direkt değil de dolaylı yoldan, züppenin diliyle yargılar. Bu da romanın romansal hakikat sınıfına girmesine sebep olur.

2.2.1.Yeni Arzu Nesnesi: Araba

Arzulayan özne için arzulanmaya değer nesnelerden bir tanesi arabadır. Araba, Batılı görünümün önemli parçalarından bir tanesidir. Bir kişinin Batılı olduğunu varsaymak için en temel göstergelerdendir.

Romanın büyük hususiyeti, bir modanın, kahramanının şahsiyeti ile birleştirilmesinde, yahut onu vücuda getirmesindedir. Hattâ bu köksüz gölgeler kitabında asıl kahraman, Bihruz Bey'in parasını tam olarak ödemediği ve sonunda elinden aldıkları arabasıdır. O, kitabın sembolü ve fatalitesidir. Abdülmedd devri nasıl Cevdet Paşa'nın anlattığı Boğaz yalıları ise, Abdülaziz'in son seneleri de araba sevgisi idi. Biz yukarlarda veliaht Murad Efendi'ye kadar bütün devri bu ihtirasın nasıl hırpaladığını gördük. Hakikatte Bihruz Bey yalnız arabasını bilir, tanır ve sever. Kendisini ve benzerlerini doğuran değerler buhranında farkında olmadan yapıştığı tek tahta parçası odur. Romanın bütün kahramanlarını, bütün devri gibi hep onun Çamlıca yollarında doludizgin dönen tekerleklerinin arasından görürüz. (Tanpınar, 2007, s.442)

Araba, kişiyi tanımaya başlamadan, daha görmeden bile Batılı olduğu yönünde bize bilgi verebilir. Bihruz Bey de Periveş Hanım'ı görmeden önce onun landosuna aşık olur. Arabasından yola çıkarak onun soylu biri olduğuna kanaat getirir. Bihruz Bey, arabasıyla seyir yerlerinde keyfince dolaşır. Yeni bir yer açıldı mı hemen arabasını alır giderdi.

Çamlıca Millet Bahçesi'nin açılacağını yakınlığı sebebiyle elbette herkesten evvel haber alan Bihruz Bey mart gelir gelmez annesini

zorlaya zorlaya yazlığa taşınmaya razı etmiş ve köşke taşınmalarının ertesi günü hemen jarden püblik' e aceleyle girip içini ve dışını kontrol ederek buranın pek ala mod ve özellikle kendi arzusu yönünden süslerini göstermeye pek Javorab bir promenad yeri olacağını anlayınca ekipaj'ına biraz daha süs vermek için Beyoğlu'nda sağladığı bazı vasıtalarla "Bender" fabrikası üretiminden olmak üzere gayet hafif ve zarif bir arabayla mevcutlarına nispeten ikişer parmak daha boylu bir çift eğitilmiş Macar araba hayvanı ısmarlamıştı.

Arabayla hayvanlar bahçenin açıldığının ikinci haftasında geldi yetişti. Bihruz Bey de hemen o haftadan itibaren her cuma ve pazar günü Millet Bahçesi seyircileri arasında görünmeye başladı. (Ekrem, 2019, s.28)

Tanzimat Devrinde toplumda sosyo-kültürel olarak meydana gelen değişmelerin bir sonucu olarak, gösteriş malzemesi haline gelen, gezinti yerlerinde gözükmeye merakı yaygınlaşmıştır. Bu dönemde popüler gezinti alanlarından bir tanesi de *Araba Sevdası*'nda geçen Çamlıca parkıdır. Eserin ana kahramanı olan Bihruz Bey, Çamlıca Parkı'nın açıldığını duyunca orayı görmeye gitmeye karar verir. Bu parkın sahip olduğu gösteriştten etkilenir ve burada daha fazla zaman geçirmeyi arzu eder. Bu arzusu sonucunda bir lando satın alır. Yalnız bununla da yetinmez Çamlıca Parkı'na yakın olan köşklerine taşınır. Bihruz Bey, gittiği kalabalık seyir ortamlarında gösterişli arabasıyla dikkat çeker. "Araba gerçekten o senenin moda rengi olan gayet açık tatlı sarıya boyanmış, yan tarafları beyin isim ve mahlasının ilk harflerini içeren yıldızlı birer markayla süslenmiş, tekerleklerinin çubukları incecik fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve nazik ve basit bir tabirle kız gibi bir şeydi." (Ekrem, 2019, s.28-29) Bihruz Bey'in arzuladığı alafrangalığın vazgeçilmez bir nesnesi olan araba, Periveş ile tanışmalarına da vesile olur. Bihruz Bey, Periveş Hanım'ın içinde bulunduğu landoyu görünce soylu biri olduğu kanısına kapılır. Araba bundan sonra eserin merkezine oturur. Arabaya daha önce başka eserlerde yer verilmiş olsa da bu romandan sonra alafranga-züppe dendiğinde akla ilk gelen nesnelerden bir tanesi olmaya başlar. Bihruz Bey'in eser boyunca

arzuladığı nesnelere ulaşmak için takınmış olduğu tavır yazarın onunla dalga geçmesine izin verir.

İki arkadaş hem konuşurlar hem de gözler önünden geçmekte olan arabaları seyrederek. Bu arabalardan bir tanesi ikisinin birden dikkatini çekti. Çünkü bu araba güzel bir çift doru Beygir koşulu, büyücek ve yeni bir landoydu. Çünkü landonun siyej'i üzerinde özel bir temkinle oturmakta olan koşe yani arabacı parlak düğmeliydi. Çünkü landonun içinde bulunan iki beyaz baştan bir tanesi beylerin bulundukları noktaya gelince arabadan dışarıya doğru özel bir tavırla uzanarak önce arabaya, hayvanlara, sonra da beyefendilere başka başka dikkatli bakışlarını yöneltmişti.

Lando ikinci defa geçtiği sırada o Beyaz baş yine evvelki hareketi tekrar edince Bihruz Bey'in söze başlamasıyla iki genç arasında şu konuşma gerçekleşti:

"Tre şik! "

"Trez elegant! "

"Mon şer kimin bu lando?"

"Landoyu tanıyamadım."

"E la blond?"

"Blond'u tanıyacağım gibi. . ."

"Kim bakayım?"

"Fakat pek sür' değilim. Bilmem. Benzetiyor muyum?"

"Kem port, dit! "

"Zannederim ki bizim köyden. Belki de bizim kartiye' den ... "

"Drol! Dünyada ne kadar güzel varsa hepsi de sizin köyden mi?"

"Hepsi değil amma bazıları ... Ne zannettin ya? Bizim köy cennetten bir parça, bunlar da hurileri! " (Ekrem, 2019, s.31-32)

Nihai olarak, romantik yalandan romansal hakikate geçişe yardımcı olan ve birçok züppe tipini bünyesinde barındıran Bihruz Bey, Batılılaşma yolunda arzulanan nesnelerden bir tanesinin altını önemli bir şekilde çizmiştir. Araba, bu noktada asıl kullanım amacı dışında arzulayan özne Bihruz'un, etrafını algılama

biçimini etkilemiş ve aynı zamanda çevresindekilerin ne derecede Batılı olduklarını tespit edebilmesine aracı olmuştur.

2.2.2. Fransızca konuşmak

Batılı görünmenin vazgeçilmez unsurlarından bir tanesi de Fransızca konuşmaktır. Bihruz, Fransızca öğrenmek için kaleme gider. Kalem dışında da birçok alafranga uğraşı vardır. Bihruz Bey, anne ve babasının tek evladı olduğu için zaten pek şımarık büyümüştü. Babasının serveti, oğulun her arzu ettiği şeyi kolayca elde edebilmesine müsait olduğu gibi gençlik gereklerinden olan eğilimlere de hiçbir taraftan, hiçbir şekilde engelleme görmediği için Bihruz Bey, sonraları kaleme gidip gelmeyi pek seyrekletmişti. “Kaleme gitmediği günlerse saçlarını kestirmek, terziye giysi ısmarlamak, kunduracıya ölçü vermek gibi hiç eksik olmayan vesilelerle Beyoğlu'nda, ötede beride vakit geçirir, cumaları pazarları da sabahleyin hocalarıyla yarımşar saat ders yaptıktan sonra hanesinden çıkar, akşamlara kadar seyir yerlerinde dolaşırdı.” (Ekrem, 2019, s.25) Fakat Bihruz Bey'in asıl amacı Fransızca öğrenmek olmadığı için kaleme gitmeyi bir süre sonra bırakır.

İki sene sonra paşa yine görevinden alınıp İstanbul' a geldiği zaman küçükbeyi kara cümleden, imladan, okumadan bizzat imtihan ederek bilgisini yeterli derecede görmekle eğitimini tamamlayıp da bir diploma alıncaya kadar okula devam ettirmeye lüzum görmeyerek çocuğu kendi arzusu üzerine Babıali kalemlerinden birisine çıkar ettirmiş ve Beyefendi için eğitimi artık elbette zorunlu görünen Fransızcayla beraber ikinci derecede lüzumu kabul edilen Arapça ve Farsçayı öğrenmek üzere Bihruz Bey'e başka başka maaşlı hocalar tutmuştu. Bihruz Bey ilk hevesle beş-altı ay kadar kaleme devam ederek daha Fransızca bir ibare okumaya güç kazanamadan ağızdan bellediği bir hayli söz ve tamlamalarla en alafranga genç Beylerin tavır ve kıyafet ve hal ve ha reketini taklitte gerçekten büyük bir yatkınlık gösterdi. (Ekrem, 2019, s.25)

Bihruz'un asıl derdi,amacı Fransızca konuşmak değil Fransızca konuşabildiğini çevreye gösterebilmektir.

"Andan?"

"Paşam! "

"Kızıltoprak'a nereden gitmeli?"

"Biraz ileri gidersi . . . sağa sapmalı . . . "

"Es poss ibl?"

"Vuy ekselans?"

"Hangi yol daha yakındır?"

"Asıl köye gideceksi bağlar içinde de yol var, kestirme yol. . . "

"Es poss ibl ?"

"Evet pasafendim! Na işte buradan doğruca köye gidiyorsun . . . "

"Non! Sa ne pa poss ibl!"

"Hangi köşk gideceksi?"

"Kira köşklerini tanıyor musun?"

"Hayır pasafendim, bilmez . . . "

"Es possibl?" (Ekrem, 2019, s.163)

Bihruz Bey, dış görünüş olarak her ne kadar taklitçilikten öteye gidemiyor olsa da Fransızca konuşmasıyla sadece taklitçi olmadığını, az da olsa bir şeyler bildiğini okuyucuya gösterir. Bihruz Bey, toplum içinde Fransızca konuşmayı normalleştirir.

(...) Arkadaşlarına birer, "Bonjur! " dedi, hemen kapıdan fırladı. Rast getirdiği bir kira arabasına bindi. Köprüyü de arabayla geçerek Beyoğlu'na çıktı. Şekerlemeci Valöri'nin dükkanı önünde arabayı bıraktı. Dükkana girdi, alafranga bir kahve ısmarladı. Oturduğu yerde derin derin düşünmeye başladı.

Karayağız...Hem de sadece kara yahut sadece yağız değil de ikisi birlikte, kel malör kö sa! Şimdi ne halt etmeli? Nasıl özür bulmalı? Bak şu benim hayvanlığıma! Şüphesiz faşe olmuştur, el a rezon! 'Bir siyeh- çerde', hay Allah cezasını versin! O mübarek poet de başka lakırdı bulamamış da bunu mu bulmuş? Ah! Ah! Şimdi ben ne

yapayım? Kom jö süi bet! Mutlak bir eksküz bulmalı, kabahat benim mi? Ben ne bileyim? (Ekrem, 2019, s.145-146)

Bu tarz bir sohbeti bir garson ile de yaşar. Garson, işi sebebiyle daha öncesinde Fransızca ile tanışmıştır.

Hah! Buldum, şimdi güzel bir özür buldum ... Oh! Hele iyi hatırıma geldi. Hemen köşke gittiğim gibi bir mektup ... işte bu iyi hatırıma geldi... "

"Garson! Garson! "

"Mösyö! "

"Anlöve sa! lö nö prandra pa dü kafe...Kel glas vuz ave?"

"Krem ala vanil, sitron, peş... "

"Aporte muva ün peş!"

"Mösyö vötil manje de früvi?"

"Kel früvi?"

"Vu dömande?"

"Jö dömand dö glas a la peş!"

"Dö glas a la peş ? Şeftali dondurması... "

"Vuy!"

"Peki! Şimdi... "

Beyefendi garsonun lakırdı anlamazlığına da biraz kızdı. (Ekrem, 2019,s.146-147)

Bihruz Bey'in Fransızca konuşması Felâtun Bey gibi sadece gösteriş amacı taşımamaktadır. Her ne kadar Rezaizade Mahmut Ekrem, Bihruz Bey'in yarım yamalak bir Fransızcaya sahip olduğunu söylese de Bihruz'un gerçekten de Fransızca konuşabildiğini Mösyö Piyeyle olan günlük konuşmalarından çıkarabiliyoruz. Bunun dışında onun hayatında bir edebi telkin unsuru olan romantik romanları da Fransızca şekilde okur. Bu da onu diğer alafranga-züppe tiplerden ayırır. Bihruz Bey, sahip olduğu yarım yamalak Fransızcasından ötürü bir noktadan sonra annesiyle bile anlaşamaz olur.

Öyle ya! İşte eylül de giriyor, yağmurlar sıklaştı, havalar serinledi. Bunlar da bir tarafa kalsın, önümüz ramazan... Bilirsin ya ben camilere giderim. Burada nasıl olur?"

"Ramazan o kadar yakın mı?"

"Öyle ya, şunda on gün kaldı."

"Hiç haberim bile yoktu. Lakin buraları da pek güzel, nasıl bırakalım da gidelim? Oton burada çok güzel olur!"

"Oton ne demek?"

"Sonbahar değil mi ya? ilkbahar: prentan... Sonbahar: oton..."

"Frenkçe mi bu?"

"Fransızca... Fransızcanın her lakırdısı güzeldir, bizimki gibi kaba değildir."

"Paşa baban hiç beğenmezdi. Neyse o oton'u bu defa da benim hatırım için İstanbul' da geçirelim olmaz mı Bihruzcuğum ?" (...)

"Peki ... Demek hemen demenaje edeceğiz öyle mi?"

"Deminaze ne demek? Niçin bana Türkçe söylemiyorsun?" (Ekrem, 2019, s.223)

Türkçeyi de diğer küçümsediği Türk unsurları gibi beğenmez.

Fransızca okumak, "Bonjur ! Bonsuvar ! Vuz alle biyen?" demek için Beyoğlu'nda adam aramak, Türkçe lakırdı ederken araya Fransızca kelimeler katmak, koltuğunun altı nda roman taşımak, israf ve sefahate, borç etmeye özenmek ve Türkçeyi edebiyatsız kaba bir lisan kabul edip bu lisanın cahili bulunmakla iftihar etmek gibi alafrangalığın o zamanca ve belki hala bile merasim ve gereklerinden sayılan fikir, tavır ve bilgilerde, velhasıl milli işaretlerden mümkün olduğu kadar sıyrılmak hususunda bu da yaşlıları derecesine yetişmişti. (Ekrem, 2019, s.167)

Bulunduğu ortamlarda kendisini alafranga kültürünün bir parçası olarak göstermek için Fransızca konuşur. Bunun sonucu olarak kendi diline de yabancılaşır. Ekrem de bu durumla eserde bolca dalga geçer.

2.2.3. Batlı Gibi Görünmek: Kılık-Kıyafet

Züppeler için önemli arzulanan nesnelerden başka bir tanesi de alafranga giyinmedir. Bihruz Bey de alafranga tarzı ile etraftan dikkat çekmektedir.

Arabasına kuruldu, Kadıköyü'ne doğru lüzumu kadar süratle giderek yirmi dakikada iskeleye ulaştı. Arabadan inerken akşam üzeri saat dokuzda orada bulunmasını koşe'ye tembih ettikten sonra kendisi vapura girdi, güvertede münasip bir yer buldu oturdu.

"La Türki, Kuriye Doryan, Ceride-i Havadis, Vakit, Manzume-i Efkar!"

"Gazeteci! Gazeteci! Done muva ön Kuriye Doryan! "

"Horisti!"

"Kombiyen? "

"Ena guros ... "

"Ön piyastr?"

"Malista ... "

Vapurda bulunan bazı genç Beyler Bihruz Bey'in tuvaletine, tavırlarına, kıyafetine başka başka dikkat edip dururlarken bir de Beyefendinin Fransızca gazete almasından hareketle sahte alafrangalardan olmadığını anladıkları gibi özenir bir bakışla Beyi baştan ayağa kadar süzmeye başladılar. Bihruz Bey de o bakışlardan memnun oldu. (Ekrem, 2019, s.132-133)

Yazarın Bihruz Bey'in alafranga giyimine eserde yer vermiş olduğu bir örnek de bastonlu bir tasviridir. Baston da o dönem için Batılılaşmanın simgesel ürünlerinden bir tanesiydi.

Masanın üzerinde bir tepsi içinde görülen bir "arpa suyu" kadehi hemen bir saatten beri geldiği gibi dolu durmaktaydı. Genç Beyse oturduğu yerde sol ayağı üzerine atmış olduğu sağ ayağını mızıkanın usulüne uygun bir hareketle sürekli oynatır ve o ayağı pek de küçük değilken ziyadesiyle nazik ziyadesiyle biçimli gösteren "Heral" işi parlak ayakkabısının sivrice burnuna elindeki bağa saplı ve sapının üzeri Fransızca "M.B." Harflerini gösterir gümüş markalı bastonuyla

devamlı vurur ve en azı her beş dakikada bir kere uçları altınlı bir siyah ipek şeride bağlı mineli saatini Beyaz yeleşinin cebinden çıkarıp baktıktan ve sabırsızlıkla yerinden fırlayarak kapı tarafına doğru beş-on adım gittikten sonra yine sandalyesine dönerek evvelki vaziyetini alırdı. (Ekrem, 2019, s.23-24)

Bihruz Bey, modayı önemli ölçüde takip eder. Recaizade Ekrem, Bihruz Bey'in tarzını şu şekilde resmeder:

Mevsimin modasına göre bazen koyu bazen açık renkte gayet dar elbisesi, bal renginde eldivenleri, ufarak fesiyle yan taraftan simasının bir yarısı Frenk gömleğinin dimdik duran yüksek yakasıyla örtülmüş, bileğinden aşağı ellerinin yarısından ziyadesi yine o gömleğin uzun kolları içinde saklanmış olduğu halde Bihruz Bey arabanın ön tarafında bulunarak hayvanların terbiyesini tutar, parlak düğmesi, lacivert setresi , malta renginde açık ve dar pantolonu, dizkapaklarına kadar çıkan uzun konçlarının yukarıdan tersine kıvrılmış tarafı Beyaz oradan aşağısı siyah çizmeleri ve Beyinkinden daha açık, büyücek fesiyle seyis de kendi yerinde oturarak Beyefendinin hareketlerine dikkat ederdi. (Ekrem, 2019, s.29)

Bihruz Bey, halktan farklı bir tarzda giyinir, kendisi gibi giyinmeyenleri görünce de içi sıkılırdı.

Beyefendi bekledi, bekledi, bir gelen giden olmayınca tepeye doğru yürüyüp çıkmaya başladı. Fakat bu yürüyüşünde de devam edemedi. Çünkü tepeye çıkıp inen mavi dizlikli, kırmızı kuşaklı, dar pantolonlu, bol donlu şanı hırkalı , gecelik entarili, sahası omzunda, setresi kolunda yüzlerce seyircilerden her adımda bir tanesiyle yüz yüze geldikçe bu halden de sıkılıp, "Kes köse kösa? Eskö lö karnaval e deja arive ?" diyerek geri dönmeye mecbur oldu, gitti tekrar arabasına bindi. (Ekrem, 2019, s.119)

Bihruz Bey, her zaman kıyafetlerine özenirdi. Periveş Hanım'la buluşacağı gün ise çok daha fazla ehemmiyet verir, normal günlere göre süslenmesi çok daha fazla sürer. O günün stresiyle dadı kalfaya yüklenir.

"Bunları Marigo mu ütüledi? Ne kadar da fena!"

"Evet Beyim! Marigo ütüledi, hem de pek fena değil."

"Senin için fena değil ama benim için pek fena! Bu pililer nedir?"

"Neresi kirli ben görmüyorum."

"Kirli demedim a canım pili diyorum sana, buruşuk ... "

"Peki, söyleyelim de bir daha dikkat etsin ... "

"Hem söyle, hem de yine dikkat etmezse konjediye olacağını anlat ... "

"Gonçe diyen kim? Anlamadım."

"Kom tü e drol! Konjediye diyorum konjediye , kovarım demek. .. "

"Artık ben bilmem ... "

"Şu pantolonlara baksana, ne fena pili'ler yapmış!

Kim devşirdi bunları?"

"Ben devşirdimdi... "

"Boyunbağlarını nereye koydunuz? Yeni gelenleri. .. "

"Hepsi çekmenin gözünde olacak... "

"Hani ya yeni mendiller?"

"Daha yıkanmadı..."

"Gördün mü ya, öyle şey olur mu? Şimdi ben ne yaparım?"

(Ekrem, 2019, s.105-106)

Kıyafet konusunda da bir kez daha görmüş oluyoruz ki kahramanımız Batıyı anlamaya değil kopyalamaya, taklit etmeye meyillidir. Arzusu tamamen mimetiktir. Dolayımlayıcısı olan Batı etkisinde arzuladığı nesnelere ulaşmak ister ama bu erişme isteği içten gelen ve kendiliğinden olan bir arzu olmadığı için taklitten öteye gidemez.

2.2.4.Batılı Gibi Gezmek: Seyir Yerleri

Dolayımlayıcı olan Batı ile yakın temasa geçildiği süreçte Batılılaşmayı arzulayan özneler bu arzularını yerine getirebilmek için Beyoğlu

gibi kendilerini gösterebilecekleri mekanlarda sıkça bulunurlar. Buralarda kendilerinin nasıl da Batılı yaşam tarzını benimsediklerini sunma gayesi içindedirler. Arzularını gerçekleştirdiklerini gösterebilmek ve gösteriş meraklarını giderebilmek için tiyatro salonları, Çamlıca Parkı gibi yerlerde bulunmak özneler için adeta zorunlu bir hal almıştır. Buralarda ötekinin bakışını üzerlerine çekebilecek ve züppeliklerini meşrulaştırabileceklerdi. Bihruz Bey, kalemden de ayrıldıktan sonra oldukça fazla boş vakte sahip olur. Bu boş vaktini seyir alanında gördüğü Periveş için harcar.

Pazartesi ve perşembe günleri yine her zamanki saatte köşkten çıkılıp Çamlıca'ya ve ardından Millet Bahçesi'ne gidilecek ve saat dokuz kadar orada dinlenilecek ve akşamüzeri Duvardibi'ne ve oradan Haydarpaşa'ya ve ezana yakın bir zamanda Fenerbahçe'ye gidilecek. Bihruz Bey'in haftanın her gününde görevli gibi böyle mesire mesire dolaşmaktaki amacı görmeyi şiddetle arzu ettiği sarışın hanıma tesadüf etmek ve bu tesadüften amaciysa hazırladığı özür mektubunu sunmaktır. Yazık ki siyeh-çerde hiçbir yerde görülemiyor ve o görülmedikçe Beyin onu görmek arzusu şiddetini artırıyor. (Ekrem, 2019, s.151)

Bihruz Bey, Periveş Hanım ile de Çamlıca Parkı'na yaptığı ziyaretlerin birinde tanışır. Kendisi ile benzer meşrebe sahip kalem arkadaşlarından biri olan Keşfi Bey ile birlikte parkta gezerken gösterişli, sarı renkte bir landoda oturan Periveş Hanım, Bihruz Bey'in dikkatini çeker. Periveş Hanım'ın içinde bulunduğu ihtişamlı araba, gösterişli bir yaşam tarzını arzulayan Bihruz Bey'in ilgisini çeker ve Periveş'e karşı büyük bir hayranlık beslemeye başlar. Bihruz Bey, Periveş Hanım'ın sahip olduğu arabadan yola çıkarak onun asil ve zengin bir aileden geldiğine dair bir fikre kendini inandırır. Bihruz Bey'in sürekli yanında bulunan ve yalan söylemeyi kendine bir alışkanlık haline getirmiş olan Keşfi Bey, Bihruz Bey'e Periveş Hanım'ı tanıdığını söyler.

Bihruz Bey hem ağır ağır yürür hem de Periveş Hanım'ın güzelliğinin niteliklerini ve halinin güzelliklerini birer birer anarak ve tekrarlar -böyle yüzü melek, huyu melek, esprisi fevkalade, edükasyonu mükemmel ve bu özelliklerle gayet nobl bir aileye mensubiyeti

şüphesiz olan bir hanımefendinin Keşfi gibi bir bayağı, bir mal elöve adama iltifata tenezzül etmesi mümkün olmayacağını- düşünür. (Ekrem, 2019, s.44)

Bihruz Bey, her ne kadar Keşfi Bey'in bu sözlerine inanmak istemese de bir taraftan Keşfi Bey'in, Periveş Hanım'ı baştan çıkarma ihtimalinden korkar. Bu korkuyla seyir yerlerinde züppece sakarlıklar yapar.

Sarışın hanımın ardı sıra bir kere bahçeden dışarıya çıkmış bulunduğu için şoseden yukarıya doğru aceleyle yürümek istediye de birbiri ardınca gelmekte olan arabaların izdihamından ve özellikle bir sarı bulut gibi havaya yükselmekte olan tozun yoğunluğundan ürktü... Tekrar bahçeye girdi. Aceleyle giriş ücreti vermeyi unutmuştu. Gerçekleşen ihtar üzerine elini cebine soktu, bir mecidiye çıkardı, para alan adama fırlattı. Mecidiyenin üst tarafını almaya meydan yoktu. Koşar gibi bir süratle yürürken Keşfi Bey'i biraz evvel gördüğü yerde göremeyince süratini daha da artırdı. Bu aralık yolunun üzerinde karşılaştığı süslü bir madamın fistanına bastı yırttı. Telaşından zarar gören kişinin cinsiyetini ve özellikle yabancılığını düşünemeyerek, "Pardon monşer!" dedi geçti. Biraz daha ötede bir tepsi içinde kahve ve bira götürmekte olan "garson"a çarptı, tepsiyi yere düşürdü. Şişeler kırıldı. Dökülen kahveler, biralar kendi siyle beraber kadın erkek birkaç kişinin daha üstüne başına sıçradı. (Ekrem, 2019, s.48-49)

Periveş Hanım'ı ilk görüşünün üzerinden bir hafta geçtikten sonra Bihruz Bey, Periveş Hanım'ı tekrar görebilme umuduyla Çamlıca Parkı'na gider. Çamlıca Parkı'nda Keşfi Bey ile karşılaşır birden onun Periveş Hanım ile buluşma ihtimalinden dolayı endişe duyar. Fakat Keşfi Bey orada sadece arkadaşlarıyla buluşmak için bulunmaktadır. Aradan biraz zaman geçtikten sonra Periveş'i gören Bihruz Bey, hemen arabasından iner ve Periveş Hanım'a yaklaşıp onun konuşmasına kulak kesilir. Duyduklarından Periveş Hanım'ın kendisine iltifat ettiğini çıkaran Bihruz Bey, Periveş'e çiçek alır. Fakat Periveş

Hanım ve yanında olan Çengi Hanım, Bihruz Bey'in içinde bulunduğu durumla dalga geçerler. Bihruz Bey ise bu durumun farkına bile varmaz.

Periveş Hanım'ın bir hafta sonra yine Çamlıca Parkı'na geleceğini duyan Bihruz Bey, Periveş Hanım'ın kendisiyle buluşup konuşmak istediği kanaatine varır. Büyük bir heyecanla hazırlanıp parka giden Bihruz Bey, uzun bir süre bekler ve Periveş Hanım'ın gelmemesiyle büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Bu durum üzerine Periveş Hanım'a karşı sitem dolu bir mektup yazmaya karar verir. Romanın asıl başlangıcı seyir yerinde olduğu gibi hikaye burada da sona erer.

Romandaki Periveş Hanım ve Bihruz Bey arasındaki ilişki, Doğu-Batı karşıtlığı çerçevesinde okunabilir. Toplumda var olan bu ikilik esere de yansımıştır. “Hetero kültür, en derin etkisini edebiyatta hissettirmiştir. Tanzimat’tan günümüze edebiyat, iki karşıt kültürün çatışmasının karikatürize edilmesine sahne olmaktadır. Alafrangalık, Bihruz Bey sendromu şeklinde ifade edilir. Ahmet Mithat, Felâtnun Bey’le Râkım Efendi’de alafranga ile alaturkanın mücadelesini anlatır.” (Şirin, 2013, s.165) Batı’dan gelen yenilikleri sınırlarımız içerisine getiren Periveş Hanım Batıyı temsil eder. Periveş Hanım’a yani Batıyla kontrolsüzce bağ kuran ve yalnız landosuna dayanarak ona hayran olan Bihruz Bey ise Doğuyu temsil eder. Bihruz Bey başlangıçta Periveş Hanım’ın sadece arabasına bakarak onu değerlendirmesi ve Periveş Hanım’ın soylu olduğuna karar vermesi aynı Osmanlının Batılılaşma döneminde yalnızca biçimsel ve yüzeysel unsurları önemsemesinin bir sonucu olarak bakılabilir.

2.1.3.Dolayımlayıcı

19. yüzyılda Batı, Osmanlı’yı birçok yönden etkiler. Bu etkiler ilim ve teknik, siyaset, sosyal hayat, sanat, edebiyat, kültürel vb. alanlarda kendini gösterir. Özellikle dini ve ahlaki yönlerden Batı’ya mesafeli olunmakla beraber, birçok yönden de Batılı unsurlar kabul görür. “Diğer hususlarda, yeni değerleri bütünüyle reddeden birçok Osmanlı aydını çıkmışsa da kültür değerleri için böyle olmamıştır” (Okay, 1975, s.295) Batı kültürü, Batı sanatı, dolayımlayıcı olarak Bihruz Bey’in Batılı nesnelere karşı ortaya çıkacak olan arzusunu döllerler.

2.1.3.1.Yazılı Telkin

Romanda Batı edebiyatına ait eserlerin isimlerine sıkça rastlarız. Bu isimlerin verilmesi, bazen Doğu ve Batı edebiyatları arasında bir karşılaştırmaya yol açar. Okuyucu iki farklı edebi geleneğin farklı yönlerini açık bir şekilde görür. Romanda yer alan arzulayan özne Bihruz Bey, özellikle Fransız edebiyatına büyük bir ilgi duyar. Kendisine bir Fransızca öğretmeni tutar. Mösyö Piyer ile yaptığı derslerde Fransızca metinler okumaktan çok zevk alır. Bunun dışında, Batı edebiyatına ait eserlerin adları romanda oldukça fazla geçer. Bihruz Bey'in içinde bulunduğu ruh durumuna göre eser seçmesi söz konusudur. Bu da Batılı edebi eserlerin Bihruz Bey üstündeki etkiyi açıkça ortaya koyar.

Bihruz Bey'in Batı hayranlığı babasının kütüphanesine karşı takındığı tavıra da akseder. Babasından miras kalmış olan kütüphanede bulunan ve Batı edebiyatı içerisine girmeyen eserleri, eski ve değersiz olarak görür. Bihruz Bey, babasının ölümünden sonra bu kitapları konağın bir köşesine koymuştur. Bu hareketi, hem onun kitaplara yönelik genel bakış açısını hem de kendi edebi geleneğine karşı ortaya koyduğu mesafeli duruşu temsil eder. Bunun sonucu olarak Bihruz Bey, yalnızca kendi kültürüne ait edebi eserleri göz ardı etmekle sınırlı kalmaz, aynı zamanda bu kültürel mirasın değerini düşürerek Batılılaşma dönemi içinde kimlik kaybına uğramış olduğunu gözler önüne serer. Türk şairler ile yabancı şairleri kıyaslar. Yabancı şairleri her zaman kendi kültürüne edebi birikimde bulunan şairlerden üstün tutar.

Tanzimat romanlarındaki alafranga züppelerin kitap okumaları, okuyormuş gibi yapmaları bir süre sonra alışlagelmiş bir durum haline gelir. Romanın ana kahramanı olan Bihruz Bey'de de kitap okuma, edebiyattan etkilenme yani bovarist bir tavır mevcuttur. Kitaplarını gittiği her yere kendisiyle birlikte götürür.

“(…) Kışlığa taşınmaya ister istemez razı oldu. Bu yüzden Beyefendi dersle ilgili kitaplarıyla Biyanki ve Hançerli sözlüklerini ve Redhavz'un muteber Lügat-i Osmani ye'sini ve Graziyella'yı kendi bizzat götürmek üzere diğer -isimlerini sevdiği- romanlardan ayırmış olduğu ellibeş-altmış kadarını ve özellikle Mösyö Piyer'in kırk frank bir bedelle öğrencisine lütfederek hediye ettiği illüstre kitabı ve

konsolların, trapezlerin, yazıhanenin, yazı masasının Üzerlerinde duran pres papye, kup papye gibi aletlerle tuhafiye ve hediyelik eşya cinsinden ufak tefeğin taşınma sırasında kırılmayacak bozulmayacak şekilde ambalaj'ı işini Mişel Ağa'nın yetenekli ve yetkin sorumluluğuna ve çamaşır, elbise türünden konağa gitmesi gereken şeylerin meşin sandıklara yerleştirilmesi hususunu dahi dadı kalfayla Reşkidil'in, Nalişger'in gayretli ellerine havale ederek kendisi perşembe gününe kadar üç gün zarfında Küçük Çamlıca'nın güzel kırlarını dolaşıp veda törenini yerine getirmeye karar verdi. (Efendi, 2019, s.224-225)

Yazılı telkinin romanda mevcut olduğunun en büyük kanıtlarından bir tanesi bu bölümdür. Bihruz'un okuma hevesinin, sadece okuyan bir insan gibi gözükmek olmadığını yanına almış olduğu kitaplardan ve okuma gereçlerinden anlıyoruz.

Recaizade Mahmut Ekrem, Bihruz Bey'in yalnızca alafranga-züppe şeklinde yaşamaya çalıştığı Batılı yaşam tarzıyla değil, aynı zamanda hayal dünyasında yaşamayı planladığı aşkı da ironi malzemesi haline getirir. Bihruz Bey'in Batıya karşı duyduğu hayranlığın bir diğer yansıması, Fransız romantik edebi eserlerde bulunan aşk anlayışını benimsemiş olması ve bunu taklit etmeye çalışmasıdır. Bihruz Bey, aşkı kendisi tecrübe etmek yerine, okuduğu eserlerden öğrenir ve bu duyguyu sadece edebi metinlerde var olan şekliyle içselleştirir. Eserde Bihruz'un okumak için seçtiği kitaplar ve bu kitaplardan nasıl etkilendiğine açık bir şekilde yer verilmiştir.

Fransızca hocasıyla beraber okuduğu bazı romanlarda kendisinin karşılaştığı zor duruma benzer bazı olaylar geçmişti. Bir aralık hatırına onlar geldi. Onları düşündükçe yavaş yavaş kanındaki hiddet soğumaya başladı. Çünkü böyle durumlarda kadınlara karşı endiferans göstermekten başka etkili ve faydalı bir tedbir olamayacağına dair tecrübeyle sabit kuralı o romanların kendisine kazandırdığı faydalardan biri olmak üzere hatırlayarak olduğu gibi orada kalmaya ve "lando" tekrar gelip geçtiği vakit kendisi de amaçsız

bir şekilde başka bir tarafa bakmaya karar verdi. Bu defa "lando"yu rahatlamış bir şekilde bekledi. (Ekrem, 2019, s.36)

Bihruz Bey, okumuş olduğu aşk romanlarının etkisiyle Batılı tarza uygun ideal formda bir aşkın içinde olma arzusunu benimseyen bir özne durumundadır. Roman tarihimizde, metinlerden etkilenecek kendine bir kimlik inşa eden okur konumunda bulunan ana kahraman, sonrasında eserlerde yerini sağlamlaştırmıştır. Recaizade Ekrem, Bihruz'un okuduğu eserler konusunda detaylı bilgi vermiştir. Eserleri metinlerarasılık bağlamında yorumlayarak Bihruz'un okumasını daha derinlikli bir şekilde işlemiş ve Bihruz'un davranışlarını açılırken okumuş olduğu edebî eserlerdeki roman kahramanlarının içinde bulundukları olaylara göndermeler yapmıştır.

Yazılı telkin, Bihruz'un bir noktaya kadar hayatını şekillendirmesinde büyük rol oynar. Bihruz, Periveş'e duyduğu ilgi sonucu bir mektup yazar. Ve pazar günü için kendince sözleşir. Bihruz, hemen okuduğu kitaplardaki gibi bir buluşma tahayyül eder.

(...) Sevgili "siyeh-çerde" sini öyle bekleyecek, siyeh- çerdenin landosu uzaktan görüldüğü gibi görüp görmemezliğe gelecek, siyeh- çerde landosundan indikten sonra Beyin bu tavrına dikkatle, "Acaba Beyefendiyi beklettim de darılttım mı ?" diye meraklanıp telaşlı telaşlı bayırdan yukarı çıkarken Beyin gözüne ilişecek, Bey hemen yerinden fırlayıp siyeh-çerdenin yanına gidecek, tekrar tekrar reveranslardan sonra birlikte tepeye kadar çıkacaklar, o zaman siyeh-çerde korsaj'ından pembe renkli, zarif, kokulu, ufacık bir zarf içinde bir mektup çıkaracak, Bihruz Bey' e, "Sizin mektubunuz gibi bu' da sufran bir yüreğin fotoğrafıdır. Zatı alinizinki artistik bir fotoğraf olduğu için güzeldir. Bu onun yanında kabadır, rötuşsuzdur. Lakin pek egzaktır, pekfidel'dir. Onun için sunmaya cesaret ediyorum, " deyip mektubu Beye verdikten sonra, "Fotoğrafı Paris'te mi, Londra'da mı , Viyana'da mı öğrendiniz?" diyecek. (Ekrem, 2019, s.116-117)

Bihruz Bey, Keşfi Bey'den aldığı Periveş Hanım'ın öldüğü haberine de okuduğu kitaplarda gördüğü gibi tepki verir.

Zavallı Bihruz Bey bu dakikada pek acınacak, hüzünlü bir hal içine düştü. Gözleri kararmış, yüreği şiddetli bir çarpıntıya tutulmuş olduğu halde dolaşıyor, bastığı yeri bilmiyor, gideceği noktayı tayin edemiyordu. Gökler başının üstünde fırıl fırıl dönüyor, yerler ayaklarının altından kaçıyor. Zavallı birkaç defa denize doğru yürürken kendisini güçle geriye aldı. Birkaç defa fena halde sendeleyip düşecekken nasılsa düşmedi. Sürekli, "Es poss ibl? Es poss ibl?" diyerek başını kollarını garip bir şekilde hareket ettiriyor, hızlı hızlı giderken birdenbire durup düşünüyordu. (Ekrem, 2019, s.162)

Bir süre sonra içine girdiği ruh hali vesilesiyle hastalanır. Alafranga züppeliğe uygun bir hastalık biçimi olan sinir buhranına yakalanır. Bu hastalığı sebebiyle kendini doğaya atar.

Bihruz Bey,(...) tabiatı seyretmekten bir türlü dalgın bakışlarını ayıramazdı. Allah'ın yarattığı güzelliklerden her neye baksa onda sarışın hanımın hüzünlü bir hayalini yansıtmış görür, tabiatın yüce ahengini oluşturan eslerden hangisini işitse onda yine sarışın hanımın ıstıraplı bir kelimesini, bir kırgın inleyişini, aşkın gönül avlayan bir nağmesini duyardı. Bundan dolayı daima için için inler, sine sine ağlardı! (Efendi, 2019, s.181)kahramanlarının içinde bulundukları olaylara göndermeler yapmıştır.

Bihruz Bey, durumun vahametine biraz alıştıktan sonra Periveş'in mezarına gitmek ister. Çünkü okuduğu aşk kitaplarında aşık, ölen sevgilinin mezarında ağlayıp kendinden geçer hatta giden sevgili için şiir okur. Bu aşık için gerçekleştirilmesi gereken bir merasimdir. Fakat bir türlü gerçekte olmayan Periveş'in mezarının yerini Keşfi Bey'den öğrenemez.

Bihruz Bey, okuduğu kitaplar ve kendi yaşadığı hayat arasında sürekli bir bağ kurma peşindedir. Artık arzulayan öznenin yaşadıkları ile kitaplarda olanlar iç içe geçmiştir. Periveş'in ölüm hadisesi ile ilgili de Lamartine'in eserinde bir benzerlik görür. Bihruz sürekli genç bir kızın bu kadar erken ölebileceğini kabullenememektedir. Buna benzer bir vakaya Lamartine'in eserinde denk gelir.

Saat kaç acaba? Beş buçuk...Vapura gitmeye daha vakit var. Elbette vapur dokuzdan evvel hareket etmez. Evet! Artık ne olursa olsun, direktöman sorar öğrenirim. O yalancı. .. O farsör de acaba doğru haber verir mi? Povr fıy! On altı yaş, on sekiz, yirmi yaş ... Ölmek için pek çabuktur! Lamartin! Koca Lamartin! Sanki benim başıma geleceği bilmiş de bu şiiri, bu prömiye rögre'yi yazmış. Bir 'siyeh-çerde'ye benziyor mu hiç? Ah! Nasıl pardone ettireceğim kendimi? Vakit geçiyor ... Şimdi bir araba ... Yarım saatte Üsküdar ... Oradan iki çifte bir kayık... Doğru İzmir vapuru... Durmayalım...(Efendi, 2019, s. 211-212)

Bu denk gelişten sonra Bihruz artık elindeki kitapları bırakır ve Lamartine'in külliyyatını okumaya başlar. Bihruz, eserlerdeki hayat ile gerçek hayatın çok da birbirinden ayrılmadığını görmüştür. Fakat eserle kendi hayatı arasında bir noktada mesafe koyması gerektiği ayrıntısını kaçırmıştır. Bihruz Bey, edebiyatımızda yazılı telkine en aktif şekilde maruz kalan roman kahramanlarından bir tanesidir.

2.1.3.2.Sözlü Telkin

Bihruz Bey, Fransızca Hocası Mösyö Piyer'in yönlendirmeleri ile edebi ilgisi romantik eserler çizgisine doğru kayar. Bihruz ile Mösyö Piyer arasında meydana gelen bu etkilenme meselesini Girard'ın edebi telkin olarak vurguladığı unsurlarla tam olarak örtüştüğünü söyleyebiliriz. Girard, sözlü telkini yazılı telkinin pekiştirdiğini söyler. (Girard, 2017, s.44) Sözlü ve yazılı telkin bir bütünlük kazanarak öznenin arzusunu güçlendirir. Mösyö Piyer tarafından Bihruz'a okunan roman ve şiirler Bihruz'un aşk romanlarındaki gibi bir aşk yaşamayı arzulamasını sağlar. Mösyö Piyer'den gelen Fransız etkiler Bihruz Bey'in güçlü bir arzulayan özneye dönüşmesini sağlar.

Daha üç-dört hafta evvel La Dam O Kamelya' yıl köşke getirip de, "Vuala ön şe dövrü roman!" diyerek kitabı hemen o gece yukarıdan aşağıya Bihruz Bey'e dinletip anlatırken Margrit'in o aslında temiz olmayan bahtsız kadıncağızın sevgilisi "Arman" hakkındaki

aşkının temizliğinden ve bu aşktan kaynaklanan duyguların saflık ve incelik ve temizliğinden ve nihayet çaresiz aşığın vereme yakalanıp garip bir şekilde vefatından Mösyö Piyer ne kadar etkilenmiş, öğrencisini de ne kadar etkilemişti! Özellikle daha üç-dört gün evvel Al fons Karr' ın İhlamurlann Altında adlı romanını Bihruz Bey okuyup da romanın kahramanı olan "stefan"ın aşkla o derece çılgınlıklarını zihnine aldırmadığından bahsettiği zaman nefsanî alakanın o derecesine pasyon denilip bu alakaya tutulanları adeta mecnuna döndüreceğini ve bu mecnunluğa yakalananların genellikle sevgililerine kavuşmakla da teselli olamayıp mahiyeti kendilerince demeçhul bir öldürücü his neticesi olarak intihar edegeldiklerini (...) Mösyö Piyer ne kadar ciddi bir tavırla öğrencisine anlatmıştı!” (Ekrem, 2019, s.64-65)

Bihruz'un arzularında tek etkili olan aşk romanları değildir. Mösyö Piyer'in de katkısı büyüktür. Mösyö Piyer'in sözleri Bihruz'u aşka karşı alacağı tavır noktasında yönlendirir. Aşk derdi içindeyken dünyayla iletişimini keser ama Mösyö Piyer'in sözleri onu kendine getirir.

İşte Bihruz Bey açıklayıp yorumladığımız fikir ve görüşleriyle meşgul ve üzgün olduğu için akşam yemeğini unutmuştu. Bir aralık salona giren Mişel'in, "Votr ekseans e sero!" demesi üzerine uykudan uyanır gibi zihnini o sıkıntılardan sıyrıp kurtarmaya çalışarak sal a manje'ye gitti. İster istemez sofraya oturdu. Her yemekten birer ikişer lokma alarak ağzını oynatmaya başladı. Dalgın dalgın karşısına bakıp dururken Mösyö Piyer'in hayalini görüverdi. Bunun üzerine mösyöden amur dö fam hakkında evvelki cuma akşamı işittiği sözleri birer birer zihninden geçirerek ihtiyara biraz hak vermek tarafına meyil gösterdi.” (Efendi, 2019, s.126)

Bu noktada sözlü ve yazılı telkinin beraber aktif bir şekilde kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu da romansal hakikate doğru bir adımdır. “Dışsal ve içsel dolayımın bir yapıtın içinde aynı anda bulunmaları bize göre romansal edebiyatın bütünlüğünü doğrular.” (Girard, 2013, s.59) Mösyö Piyer, gerçek

hayattaki aşk için yaptığı yönlendirenlerin yanı sıra Bihruz Bey'in okuyacağı aşk kitapları noktasında da yönlendirici konumdadır. Mösyö Piyer, bu kitaplar sayesinde Bihruz Bey'i bu kitaplar sayesinde istediği gibi elinde tutabiliyor. Bu yüzden Bihruz Bey, bu kitapların büyüünden çıktığı anda ona yeni bir kitap getiriyor. Dolayısıyla Bihruz Bey, tutkulu kişiliğini devam ettiriyor. Kitaba başladıktan sonra bitene kadar elinden bırakmıyordu.

Bey romanı mutlak bu gece bitirmek istiyordu, onun için kabine dö travay' a yalnızca gitti. Kitabı kapıldığı gibi hareme girdi. Yatak odasına çıktı. Soyundu. Oda kapısını sürmeledi. Şezlongun üzerine uzandı. Mösyö Piyer'in bıraktığı yerden romanı okumaya başladı. Bihruz Bey romanın alt taraflarını okudukça merakı artıyor, merakı arttıkça okuma isteği ziyadeleşiyordu. (Ekrem, 2019, s.250)

Bihruz Bey, Mösyö Piyer'in yönlendirmesiyle birlikte romantik eserlere meraklı bir okur profiline sahip olur. Kitaplar vasıtasıyla ortaya çıkan arzuların büyük bir çoğunluğunu aşk oluşturur. Edebiyatımızda kitap okuma yoluyla bir değişime yönelen ve okumuş olduğu eserlerden derin bir şekilde etkilenen okur tipinin bir örneği eserde karşımıza çıkar. Dolayısıyla gerek edebiyatımızda kendinden önceki gerekse dünya edebiyatındaki örnekleriyle arasında bir benzerlik kurmamıza yol açar.

Recaizade Ekrem, *Araba Sevdası*'nda, kılık kıyafetten eğlence hayatına, Fransızca konuşmaktan seyir yerlerine, müzik zevkinden edebiyat anlayışına kadar pek çok alanda Batı tesirinin Osmanlıdaki yansımalarını aktarır. Osmanlı'nın Batıdan etkilenmesi deyince buradaki Batı genellikle Fransa'dır. Bihruz Bey ve diğer züppe karakterler konuşmalarında sıkça Fransızca kelimeler kullanır, Fransız modasını takip ederler. Ana kahraman olan arzulayan özne Bihruz Bey, aşkı dahi Fransız romantik eserlerden öğrendiği ve taklit ettiği şekilde yaşamaya çalışır. Hislerini bile mimetik bir şekilde yaşar. Fransa bir diğer deyişle Batı, Bihruz Bey'i romanlardaki gibi bir aşk yaşaması için döller.

Araba Sevdası'nı genel olarak değerlendirecek olursak, Recaizade Mahmut Ekrem, Batılılaşma hareketlerine şahit olmuş önemli yazarlardan biridir. Batılılaşma döneminin izlerini en belirgin şekilde yansıttığı eserlerinden biri ise *Araba Sevdası* adlı romanıdır. Recaizade Ekrem, *Araba Sevdası*'nda

Batılılaşma hareketlerinin tesiriyle ortaya çıkan kültürel değişimi detaylarıyla aktarır. Alafranga-züppe olarak nitelendirdiğimiz Bihruz Bey tipiyle Batının yalnızca yüzeysel unsurlarının taklit edildiğini ve bunun sonucunda yozlaşmış bir sınıfın oluştuğunu anlatır.

Osmanlı İmparatorluğu Batıda meydana gelen gelişmelerden ve Batının artık kendisinden üstün konuma geldiğini fark ettikten sonra yüzünü Batıya dönme ihtiyacı duymuştur. Dönemin aydınları da Batı medeniyetini yakından tanımaya başlamışlardır. Fakat bu noktada aydınlar kendi içlerinde bir ikilik yaşamaya başlarlar. Kendi öz kültürel kimliklerinden farklı olan Batıyı tanıma çabası, aydınlar arasında ciddi bir kimlik çatışması yaşanması sebep olur. Recaizade Mahmut Ekrem de, Doğu-Batı arasında kalmış olmanın getirdiği ikilemi, yaşamış olduğu kişisel çatışmaları, Bihruz Bey karakteri üzerinden abartılı bir biçimde yansıtarak kendi çatışmalarını kapatmaya çalıştığı anlaşılmaktadır.

Romanın adında bulunan "araba" kavramı, ilk kez *Araba Sevdası*’nda edebi bir tema olarak karşımıza çıkar. Araba, burada modernleşmenin bir simgesi olarak kullanılır. Bunun dışında Batılı mürebbiyeler de eserin yazıldığı dönemde karşımıza çıkan unsurlardan bir tanesidir. Osmanlı evlerinde mürebbiyeler yaygınlaşmaya başlamıştır. Eserde Fransızca öğretmeni Mösyö Piyer, Bihruz Bey’in Batı hayranlığını sömüren bir karakter olarak çizilir.

Roman, Keşfi Bey’in Bihruz Bey’e söylediği yalanlar etrafında gelişse de anlatılanların büyük ölçüde bir hayale kanmaca olduğu ve tek gerçekliğin ise Bihruz Bey’in babasından kalan mirası tüketmiş olması olduğu ortaya çıkar. Sonuç olarak Bihruz Bey, arzularının peşinden gider fakat elinde kalan tek şey hayal kırıklığıdır. Bunun da sebebi Batıyı yüzeysel bir şekilde kavrayıp ve o şekilde benimsemesinden dolayıdır.

Romanın elde ettiği belli bir başarı vardır. Parla, *Araba Sevdası*, Tanzimat romanında ulaşılmamış bir zirvedir der. (Parla, 2009, s.36) Kimilerine göre *Araba Sevdası*’nı gerçek anlamda yazılmış ilk roman sayabiliriz. Bunun sebeplerinden bir tanesi roman boyunca Recaizade Ekrem’in Batıdan etkilenme endişesini çok iyi yönetmesidir.

Endişe hep var. İyi yazarlar endişeyi roman başladığında çoktan savuşturmuş olanlardan değil, roman boyunca taşıyabilenlerden, bir başka deyişle romanı endişenin belgesi değil, sahnesi kılabilceklerden çıktı. Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın, Hüseyin Rahmi'nin popüler eserlerinden, Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ının aynı yazarın *Ferdi ve Şürekâsı*'ndan, Tanpınar'ın *Huzur*'unun Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'ndan daha iyi olmasının nedenlerini burada aramalıyız bence. (Gürbilek, 2007, s.50)

Nihai olarak *Araba Sevdası*, sadece yazarın eleştiri amaçlı yazdığı bir eser değil, aynı zamanda bulunduğu toplumun geçirmiş olduğu dönüşümü, içinde bulunduğu ikilemi yansıtan bir aynadır. “*Araba Sevdası* züppeliği verdiği için değil, ya da yalnızca ondan değil, yazarın kendi kaçınılmaz züppeliği üzerine, bunun da ötesinde modern Türk yazarının kökenindeki kaçınılmaz züppelik üzerine düşünmemize imkân tanıdığı için de önemlidir.” (Gürbilek, 2012, s.115) Roman Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında yazılan romantik yalan romanlarından, yazarın benimsediği yazma biçimi, konuyu işleyiş şekli itibarıyla ayrılır. Romansal hakikate yaklaşan, daha gerçekçi bir kurgu şekline doğru dönüşmeye başlayan eserlerin ilki olan *Araba Sevdası*'nda arzulayan özne konumunda bulunan Bihruz Bey, meydana gelen geçişin çelişkili durumunu sürekli hayal ve hakikat etrafında gidip gelmesiyle kişiliğinde taşır. “(...)İç konuşmaya verdiği önem ve bilinç akımının da Türkiye'de ilk kez kullanılması, romanın, üzerinde durulması gereken bir özelliğidir. Recaizade Ekrem'i ilgilendiren Bihruz'un yalnızca giyimi kuşamı, Fransızca paralıyarak konuşması gibi züppe tipinin ortak özellikleri değil, onun kendine özgü kafa yapısı, zihniyeti, iç yaşantısıdır.” (Moran, 1998, s.47) Bu bağlamda, *Araba Sevdası*'nı sadece Bihruz Bey'in hikayesi olarak değil, bununla birlikte Türk romanında meydana gelen evrimin bir belgesi olarak kabul edebiliriz. Romanın sonu, diğer romantik yalan kategorisine giren romanlardan farklı olarak ders vermek için değil de Bihruz Bey'in kendi sonuyla karşılaştığı ve hayal dünyasıyla vedalaşıp gerçeklerle başbaşa kaldığı bir şekilde gerçekleşir. “Bihruz Bey soylu bir kadın diye yücelttiği Periveş Hanım'ın bir sokak yosması, aşk dediği şeyin bir kıskırtma, ıstırap dediği şeyin klişeleşmiş bir

alıntı, nihayet tüm iç dünyasının bir dıştan ibaret olduğunu anladığı an, oradan geçen bir arabaya binip olay yerinden hızla uzaklaşacaktır. Bu yüzden roman da -aslında tam başlayacakken- orada biter.” (Gürbilek, 2012, s.130) Rezaizade Ekrem’in tasarlamış olduğu bu son hem Bihruz’un hem de toplumda bulunan Batılılaşma hayalinin taklitçilik yoluyla elde edilmeye çalışılmasının hüsrânını içinde barındırır.



SONUÇ

Türk edebiyatında yazı makinesi olarak tanınan Ahmet Mithat Efendi, devrin getirmiş olduğu şartlar doğrultusunda kendisini halkı eğitmek üzere bir hoca olarak atamıştır. Onun sanat ve edebiyat anlayışı halkı eğitmek üzerinedir. Eserlerini de bu doğrultuda yazmıştır. Bu çalışmada ele alınmış olan "Felâton Bey ve Râkım Efendi" romanında da aynı anlayış ile karşımıza çıkar. Arzulayan özne olan Felâton Bey, yanlış Batılılaşmayı temsil ederken Râkım Efendi, doğru Batılılaşmayı simgelemektedir. Râkım, hep doğru yolda iken Felâton, yanlış olarak addedilen davranışlar içerisinde. Çalışmada bu eserin seçilmesinin sebebi, esere kuramsal bir bakış açısı getirmek istememizdir. Eserin Batılılaşma sürecini çok karikatürist bir şekilde yansıtması, nedensellik bağının bulunmaması, içsel ve dışsal dolayımın birarada yer vermemesi gibi romansal yalan kategorisine girecek özelliklere sahip olması da sebeplerimizden bir tanesidir. Recaizade Mahmut Ekrem de Mithat Efendi gibi gençler tarafından bir hoca olarak görülmüştür. Yazmış olduğu *Araba Sevdası* romanı Türk edebiyatındaki ilk realist roman olarak kabul görür. Romandaki kahramanlar, nesneler arasındaki ilişkiler, yazarın eseri ele alış tarzı René Girard'ın üçgen arzu modelini uygulamaya elverişlidir. Bu yüzden çalışmada incelemek amacıyla seçilmiştir.

Yapılan bu tezde temel olarak *Felâton Bey ile Râkım Efendi* ve *Araba Sevdası* eserleri, Girard'ın edebiyat dünyasına tanıtmış olduğu üçgen arzu kuramı çerçevesinde ele alınmıştır. Bu inceleme yönteminde eserlerin neden romantik yalan veya romansal hakikate dahil oldukları sebepleriyle birlikte açıklanmıştır. İncelenen eserlerde üçgen arzu modelinin birinci köşesini arzulayan özneler bir diğer deyişle alafranga züppeler oluşturur. İkinci köşesinde dolayımdayıcı yani Batı, üçüncü köşede ise Batının arzulanı nesneleri vardır.

Tezin giriş bölümünde Girard'ın üçgen arzu kuramı temel hatlarıyla açıklanmıştır. Girard, eserlerin romantik yalan mı yoksa romansal hakikat mi olduğuna belli başlı kriterler etrafında karar verir. Bu kriterlerden bir tanesi de roman sonlarıdır. Bir romanın, roman sanatı bağlamında değerlendirilmesinde yazarın eserine uygun gördüğü roman sonu, önemli ölçütlerden bir tanesidir. Edebi değer ölçütü bağlamında romanın sonunun detaylıca tasarlanmış,

kahramanların roman genelinde benimsedikleri davranışlara uygun, roman boyunca ortaya çıkan durumların seyrini boşa çıkartmayacak şekilde olması gerekir. Şayet farklı bir son tasavvur edilmişse bile bunun belli bir mantık çerçevesi içerisine yerleştirilmiş olması gerekir. Romanın sona erdirilme biçimi okuyucu için de bir önem teşkil eder. Kimi okuyucu bütün bir romanı merak içinde okurken romanının sonu için olayın akışına uyup uymadığını dikkate alır kimi okuyucu ise bununla ilgilenmeyip romanın nihayete erdirilirken kullanılan teknik kısımlara odaklanır.

Birinci bölümde *Felâton Bey ile Râkım Efendi* eseri üçgen arzu kuramı bağlamında incelendikten sonra romantik yalan başlığı altına girmesinin nedenleri gerekçelendirilmiştir. Ahmet Mithat Efendi, eserlerinde kıssadan hisse yapmayı oldukça fazla tercih eder. Bu yüzden roman sonu yazar için bir önem teşkil etmektedir. Alafranga züppenin ana kahraman olduğu *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanında da kahramanının peşine düştüğü Batılı olma arzusunun nihayetinde başına gelen olumsuz sonuç roman sonunda net bir şekilde verilir. Bu sayede yazarın okuyucuya aktarmak istediği mesaj açıkça ifade edilmiş olur. Alafranga züppenin roman boyunca üzerine yapışmış olan olumsuz, yanlış insan yaftası roman sonunda da sürdürülür. Ahmet Mithat Efendi'nin tamamen öznel yargılarla Felâton Bey'i yargılaması, okuyucu ile kahraman arasına girerek nesnel yaklaşımdan uzaklaşması *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanını romantik yalan şeklinde isimlendirilen eserler grubuna dahil etmemize neden olur. *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanı, Râkım üzerinden ilerler. Râkım Efendi, tüm yönleriyle örnek bir İstanbul Beyefendisidir. Felâton ise sürekli komik duruma düşen bir Batı özentisi züppedir. Râkım, roman sonunda mutlu bir şekilde karşımıza çıkarken Felâton bedbaht haldedir. Babasından kalan tüm mirası yitirmiştir.

Batılılaşma sürecinde yazarlar, ölen babanın yerini alarak halkı aydınlatma görevini üstlenmişlerdir. Babalık bilinci ile hareket eden aydınlar okuyucuya mesaj verme güdüsüyle eğitici sonlar yazarlar. Ahmet Mithat Efendi de hem bu misyon gereği hem de edinmiş olduğu kıssadan hisse kalıbında yazım tarzıyla roman sonunda, sorunlu, sorumsuz züppe Felâton'u cezalandırırken Râkım'ı ödüllendiriyor. Bu da romanın edebi değerini düşüren bir durumdur. Çözüm odaklı bir şekilde oluşturulan roman sonları okuru gerçek

hayat anlayışından koparır. Ortaya çıkarılan romantik eserler, okurun hayal dünyasını beslerken bir taraftan da okuyucuyu hayatın karmaşık yapısından uzaklaştırmıştır. Ve bu sebeple *Araba Sevdası* da romantik yalan eşliğini geçip romansal hakikate varamamıştır. Yine Ahmet Mithat Efendi'nin müdahaleci bir üslup benimsemesi eseri romansal hakikatten uzaklaştırıp romantik yalana yaklaştırır. Romansal hakikat olmamasının bir diğer önemli sebebi de birey unsurunun eserde bulunmamasıdır.

İkinci bölümde ise *Araba Sevdası*'nın neden romansal hakikate doğru ilk adımı atan roman olduğu ve Bihruz Bey'in nasıl diğer alafranga züppelerden ayrıştığı açıklanmıştır. Girard'ın edebiyat dünyasına tanıttığı üçgen arzu kuramıyla esere baktığımızda arzu nesnesine duyulan isteğin kendiliğinden değil dolayımlayıcı sayesinde ortaya çıktığını görürüz. Felâtnun'un aksine Bihruz'un yanında bir alafranga-züppe tipi daha vardır. Saflığının kurbanı olan Bihruz Bey, Keşfi Bey tarafından birçok kez kandırılır. Bunun farkına vardığı zaman da onun sonu gelmiş olur. Bihruz Bey'in arzulamış olduğu yaşam tarzı da kendiliğinden olan bir şey değil okumuş olduğu Batılı romantik metinler vasıtasıyla gelişmiş bir durumdur. Bihruz Bey, ilerde romansal hakikate dönüşecek roman kahramanlarının yolunu açan arzulayan özne olarak bir temsildir. Bu yönüyle *Araba Sevdası*, romantik yalandan çok romansal hakikate daha yakın bir noktada konumlanır. Dolayısıyla da modern Türk romanının önemli romanları arasında yerini alır. Girard'ın ileri sürdüğü romansal hakikat kavramıyla, edebi eserlerde yer alan kahramanların, hayatın getirdiği gerçeklikle baş başa kaldıklarında nasıl davrandıklarının eserde yer verilmesi olarak değerlendirebiliriz. Recaizade Ekrem de Bihruz Bey'in gerçeklerden kaçması yerine onu bu gerçeklerle yüzleştirir ve ortaya çıkan çatışma açıkça verilir fakat hakikate teslim olmak yerine kaçmayı tercih etmesi ve romanın sonunda da mağlup olması eserin romansal hakikate ulaşamamasına neden olmuştur. Dolayısıyla her ne kadar sahip olduğu niteliklerle romansal hakikate giden yolu açsa da romantik yapıtların arasında sayılır. Recaizade Mahmud Ekrem'in eserini kaleme alırken bazı teknik meseleleri de göz önünde bulundurması, kendi yaşamını sürdürürken Batıyla bir çatışma içine girmemesi, Bihruz ile ortak arzulara sahip olması kendinden önceki yazarlarla farklı bir noktada görülmesine sebep olur.

Felâton Bey ve Bihruz Bey, her iki arzulayan özne de roman boyunca ‘öteki’ olarak ele alınmıştır. Gerek yazar gerekse okuyucu tarafından bir züppe aleyhtarlığı mevzu bahistir. Bizde bu ötekileştirmenin ana kaynağı Girard’ın kitabında bahsettiği gibi okuyucu değil yazardır. Mithat Efendi, okuyucuyu da kendi tarafına çekmek için romanı bölerek belli başlı yargılarda bulunur. Züppe için pek çok isimlendirme mevcuttur. Bunların hepsi züppeye duyulan nefreti gözler önüne serer. Hoppa, dandy, züppe, tatlı su frengi gibi isimlendirmelere bazen eserin içinde de rastlarız. Yine bir başka bakış açısı da züppelerin kadını görölmesidir. Züppe için kullanılan bu kadınsılaşma ibaresi, etkilenmeye açık olmasından kaynaklıdır. Züppelerin Batılı nesnelerden etkilenmesine sebep olan yine Batıdır. Batılı olma arzusu, Batılı görünme arzusu, gerek Batı kaynaklı kitaplarla gerekse Batı kaynaklı kişiler aracılığıyla oluşmuştur. *Felâton Bey ile Râkım Efendi* ve *Araba Sevdası*’nın benzer özelliklerinden bir tanesi de kahramanlarının Batıyla yakın temasa geçtikçe eril kişiliklerini kaybetmesidir. Bu iki kahraman da benlik kaybı endişesinin en tipik örneklerindendir. Sadece maddi/dıştan bir şekilde değişmeye çalışmak, Batıya özenmek kimlik kaybına sebep olmaktadır. Bu bir anlamda kadınsılaşmak demektir. Kahraman, Batı ile ilişkiye girdikçe kadınsılaşmaya, kadın kimliğine bürünmeye kendi benliğini kaybetmeye başlar. Yazarlar, modernleşme etkisinde olan kahramanları hikaye içerisinde komik durumlara düşürürler. Bunun sebebi aşırıya kaçmaları göz önüne sermek istemeleridir. Batıyla temas etmek erilliklerinin kaybolması anlamına gelmektedir. Bihruz’un aşkı Fransızca kitaplardan öğrendiği şekilde yaşamaya çalışmasıyla bir kadın okur görüntüsü ortaya koyar. Okuyucu *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanında züppeye karşı saf bir öfke görüyorken *Araba Sevdası*’nda züppeye karşı öfkenin yanı sıra bir de normal görülen tarafları vardır. Bu karikatüristik çizimden uzaklaşma, eserin romantik yalandan romansal hakikate doğru yolunu açmıştır. Fakat Bihruz dışında eserde yer alan diğer alafranga züppelere karşı yazarın tavrı klasik tavırdan uzak olmaması eserin tam olarak bir romansal hakikat olmasını engelleyen sebeplerden bir tanesi olmuştur. Bihruz Bey, başından geçen bir mektup yazma serüveni ile Ahmet Cemil gibi sanatçı züppe tipinin yolunu açmıştır. Ama burada da tam olarak sanatçı züppe diyemiyoruz çünkü züppe, şairliği veya yazarlığı bir meslek olarak görüp hayatının merkezine koymuyor. Aynı şekilde romanın

geneline de bu konu hakim değildir. Nihai olarak edebiyat tarihimiz için önemli bir yere sahip olan iki romanı üçgen arzu kuramı bağlamında ele alan bu tez, bu eserlere edebiyat tarihindeki değerinin yanı sıra kuramsal bir bakış açısıyla ele almayı amaçlamıştır.



KAYNAKÇA

Kitap

Armağan, M. (Ed.) (2007) *Ahmet Midhat Efendi*. İstanbul: Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları.

Arslan, F. (Ed.) (2013) *İlim ve Fennin Reîs-i Mütefekkiri Ahmet Midhat Efendi (Vefatının 100. yılı armağanı)*. İstanbul: Erciyes Üniversitesi Yayınları.

Arslan, N. (2007), *Türk Romanının Doğuşu*. Ankara: Phoenix Yayınevi Genel Dizisi.

Budak, A. (2013). *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Çonoğlu, S. (2015). *Hikâye ve Romanlarında Ahmet Mithat Efendi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Efendi, A. M. (2017). *Felâhun Bey ile Râkım Efendi*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Ekrem, R. M. (2019). *Araba sevdası*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Enginün, İ., Ercilasun, A. B., Kerman, Z., Uçman, A., Çetin, N., & Parlatur, İ. (2006). *Tanzimat Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Esen, N., & Köroğlu, E. (Ed.). (2006). *Merhaba Ey Muharrir!:Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Esen, N. (2014). *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Evin, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Felski, R. (2019). *Edebiyat Ne İşe Yarar?*. Emine Ayhan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Finn, R. P. (1984). *Türk romanı: İlk Dönem, 1872-1900*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Girard, R. (2013). *Yalan, R., & Hakikat, R.* Arzu Etensel İldem. (çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Gökçek, F. (2012). *Küllerinden Doğan Anka, Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kolcu, A. (2012). *Dandizm ve Türk Edebiyatında Dandy*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Miyasoğlu, M. (Ed.) (2012). *Ahmet Midhat Efendi*. Ankara: Kültür ve Turizm bakanlığı.

Moran, B. (1998). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mutluay, R. (1988), *100 Soruda Tanzimat ve Servet-i Fünun Edebiyatı (XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı)*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Nemutlu, Ö. (2018). *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi: Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Okay, O. (1975). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları No:429.

Okay, O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı: Fikirler, Türler, Topluluklar, Temalar*. Dergâh Yayınları.

Parla, J. (2007). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Parla, J. (2009). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2007). *19. Asır Türk Edebiyat Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Timur, T. (2002). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul: İmge Kitapevi.
- Tural, S. (2018). *Türk Edebiyatının 100'ü*. Ankara: Otto Yayınları.
- Tüzer, İ. (2014). *Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yavuz, H. (2010). *Alafrangalığın Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yazgıç, K. (1940). *Ahmet Mithat Efendi Hayatı ve Hatıraları*. İstanbul: Vakıf Matbaası.
- Yeşilyurt, S. (2014). *Ahmet Mithat Efendi'nin Romancılığı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Makale, Tez, Kitap Bölümü ve Dijital Kaynaklar

Alver, A. (2012). İlk Dönem Türk Romanlarında Yanlış Batılılaşma Sonucu Yabancılaşan Karakterler. *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 27–36.

Alver, K. (2006). Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi. *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, (16), 163–182.

Arslan, N. (2011). Osmanlı ve Rus Toplumlarında Medeniyet Değişmesi: Bihruz’lar ve Oblomov’lar. *Türkoloji Dergisi*, 18(1), 47–80.

Arslan Yıldız, A. (2024). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Üçgen Arzu Bağlamında Züppe Tipolojisi (Doktora tezi) İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aslan, B. (2018). Tanzimat Romanının Karakteristiği ve Kültürel Bocalamanın İki Aktörü: Felâtun Bey ve Bihruz Bey. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 58(2), 229–245.

Atakan, Ö. (2018). Muhayyel Osmanlı: Felâtun Bey ile Râkım Efendi Romanında Sosyolojik İmgelem. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 20, 31–60.

Balcı, S. (2022). René Girard’ın “Üçgen Arzu Modeli”ne Göre “Tahir ile Zühre” Hikâyesinin İncelenmesi. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 236–247.

Balcı, Y. (2002). Türk Romanında Aydın Sorunu. *Hece Dergisi-Türk Romanı Özel Sayısı*, 65-67.

Biricik, İ. (2015). Hiciv Kavramı Açısından Ahmet Midhat Efendi’nin “Felâtun Bey ile Râkım Efendi” Romanında Yanlış Batılılaşma. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(3), 305–322. Erişim adresi: <https://doi.org/10.18026/cbusos.36055>.

Çavuş, B. (2022). René Girard'ın Üçgen Arzu Modeline Göre Metin Kaçan'ın Ağır Roman'ında Erkeklik Arzusu. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (8),651–657. <https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1121243>.

Çetin, N. (2002). Tanzimat Döneminde Türk Romanı (1860–1878). *Hece Dergisi-Türk Romanı Özel Sayısı*, 65.

Dayanç, M. (2012). Bir Yenileşme Dönemi Aydını Olarak Ahmet Mithat Efendi. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 47(47), 81–96.

Dayanç, M. (2018). Edebiyat Tarihçiliğinin Ana Sorunsalı: Öncü Kim, Ölçüt Ne?. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (4), 1–11. Erişim adresi: <https://doi.org/10.29000/rumelide.454223>.

De Rosay, C. P. (2006). Ahmet Mithat Efendi'nin Eserlerinde Batılılaşma (Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü). Erişim adresi: <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/397879>

Dinçer, F. (2016). Batılılaşan İki İmparatorluğun Roman Kahramanları: Felâton Bey ile Râkım Efendi ve Oblomov Romanlarına Karşılaştırmalı Bir Bakış. *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS)*, 1(2), 71–92.

Eliuz, Ü., & Karaçengel, E. (2013). “Kadın bilincinin tutsaklıktan kurtuluşu: Ahmet Mithat Efendi'nin anlatılarında kadın karakterlerin eğitimi.” F. Arslan (Ed.), *İlim ve Fennin Reis-i Mütefekkeri: Ahmet Mithat Efendi* . Erciyes Üniversitesi Yayınları, 311–324.

Gökcan Türkdoğan, M. (2013). “Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarının Dünyasında Fert ve Toplum Ahlâkı”. Ahmet Mithat Efendi (Vefatının 100. Yılı Armağanı), Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri, 186, 225–265.

Güdek, O. (2019). Yakup Kadri'nin Kiralık Konak Adlı Romanında Üçgen Arzu. *Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Jia Journal Dergisi*, 4(7), 139–149.

Güngör, B. (2018). Arzulayan ile Arzulanan Arasında: Faruk Nafiz

Çamlıbel'in Aşk Temalı Şiirlerinde Arzu Modeli. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 19(19), 89–100.

Kabalcı, E. S. (2019). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarının René Girard'ın “Üçgen Arzu Modeli” Çerçevesinde İncelenmesi (Yüksek lisans tezi) Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.

Karabulut, M. (2008). Tanzimat Dönemi Türk Romanlarında Alafrangalaşmak. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 56(2008/2), 47–68.

Karabulut, M., & Tohumcu, K. (2021). Peyami Safa'nın “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu” Romanının René Girard'ın “Üçgen Arzu Modeli”ne Göre İncelenmesi. *Trk Dergisi*, 2(2), 1–15.

Koç, S. Ö. (2022). Leyla Erbil'in Cüce Adlı Romanında Üçgen Arzu Modeli. Konya: Palet Yayınları.

Koçak, A. (2016). Osmanlı Türk Toplumunun Modernleşmesinde Yeni Bir Model: Avrupalı Mürebbiyeler. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (40), 59–71. Erişim Adresi: <https://doi.org/10.21563/sutad.269429>

Koçak, O. (2018). *Mai ve Siyah*. S. Şahin (Ed.), Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme (601–672). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kuzu, F. (2009). René Girard'ın Üçgen Arzu Modeli Perspektifinde Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn Adlı Eserinin İncelenmesi. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12, 260–267.

Özdemir, M., & Göçen, G. (2014). Ahmet Midhat Efendi ve Felâton Bey ile Râkım Efendi Romanında Değerler Eğitimi. *Journal of International Social Research*, 7(31), 1–10.

Özer, H. (2013). Kuyucaklı Yusuf'ta Arzu Üçgenleri. *TÜRK Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 399–408.

Li, S. (2021). Tanzimat Dönemi Dört Türk Romanında Doğulu ve Batılı Medeniyet Unsurları: *Felâton Bey ile Râkım Efendi, İntibah, Sergüzeşt, Araba*

Sevdası (Yüksek lisans tezi) Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Namlı, T. (2019). Tanzimat Romanında Alafranga Züppe Eleştirisi. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 31, 188–239.

Noyan, S. (2016). *Madam Bovary* ve *Araba Sevdası* Romanlarında Romantik Edebiyatın Eleştirisi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(27), 1849–1870.

Okay, M. Batılılaşma. TDV İslâm Ansiklopedisi. Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/batililasma#5-edebiyat>

Oktay, G. (2020). Kılık değiştirmenin en makbul hâli: Erkeksi kadın versus kadınsı erkek. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(1), 337–360. <https://doi.org/10.52791/deusosbil.546977>

Somay, B. (2001). Bir Garp Mukallidi Züppenin İtirafı. *Defter*, 43, 39–55.

Sürek, V. (2021). “Felâtun Bey ile Râkım Efendi” ve “Vah” Romanlarındaki Tipler Üzerinden Batılılaşma Eleştirisi. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Sanat Dergisi*, 2(1), 84–100.

Şengül, S. (2017). Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarının René Girard’ın Üçgen Arzu Modeli’ne Göre İncelenmesi (Yüksek lisans tezi).

Şirin, İ. (2013). Doğru Batılılaşma Yolunda Ahmet Mithat. F. Arslan (Ed.), *İlim ve Fennin Reis-i Mütefekkeri: Ahmet Mithat Efendi*. Erciyes Üniversitesi Yayınları, 153–168.

Timur, K. (2004). Romanlarında Eserlerinin Reklamını Yapan Bir Yazar: Ahmet Midhat Efendi. *Türk Dili*, 634.

Tohumcu, K. (2022). Peyami Safa'nın romanlarının René Girard'ın "Üçgen Arzu Modeli"ne göre incelenmesi (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tural, S. (2021, Aralık). Dekadans Korkusunun Romanı: Huzur. Erişim

adresi: <https://www.gzt.com/cins/dekadans-korkusunun-romani-huzur-3491880>

Tural, S. (2022, Mayıs). Türk Edebiyatının Dekadansla İmtihani I. Erişim
adresi: <https://www.gzt.com/cins/turk-edebiyatinin-dekadansla-imtihani-i-34879>

Tural, S. (2022, Nisan). Rind Bohemin Nesi Olur? Ya Da Divan Şiirinin
Edebiyata Davet Edilmesi. Erişim
adresi: <https://medeniyet.academia.edu/Secaattintural>

Uçak, S. (2009). İnce Memed Romanının Üçgen Arzu Modeline Göre
İncelenmesi. *EKEV Akademi Dergisi*, 40.

Uçman, A. (2002). Türk Romanında İlk Alafranga Tip: Felâtun Bey.
Kitaplık Dergisi, Temmuz-Ağustos, 54.

Uslu Kaya, B. (2017). Türk Romanında Safderun Alafranga, Ahlaksız
Züppe, Kötücül Entelektüel (Doktora tezi). Balıkesir Üniversitesi, Sosyal
Bilimler Enstitüsü.

Yağlı, A. (2017). Ahmet Midhat Efendi'nin Felâtun Bey ile Râkım Efendi
Romanında Fransız Dili ve Kültürünün İzleri. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal
Bilimler Dergisi*, 54, 46–55.

Yıldırım, F. (2011). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Huzur” Romanında
Üçgen Arzu. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (BUSBED)*,
1(2), 77–102.