



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E ÜÇGEN ARZU
BAĞLAMINDA ZÜPPE TİPOLOJİSİ

Doktora Tezi
AYŞENUR ARSLAN YILDIZ

Haziran 2024



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI



TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E ÜÇGEN ARZU
BAĞLAMINDA ZÜPPE TİPOLOJİSİ

Doktora Tezi

AYŞENUR ARSLAN YILDIZ

Danışman

PROF. DR. SECAATTİN TURAL

Haziran 2024

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Ayşenur ARSLAN YILDIZ tarafından hazırlanan “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Üçgen Arzu Bağlamında Züppe Tipolojisi” başlıklı bu Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Ünvanı Adı Soyadı: Prof. Dr. Secaattin TURAL

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Ünvanı Adı Soyadı: Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Ünvanı Adı Soyadı: Dr. İlker KÖMBE

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Ünvanı Adı Soyadı: Doç. Dr. Nuri SAĞLAM

Kurumu: İstanbul Üniversitesi

Ünvanı Adı Soyadı: Dr. Fırat KARAGÜLLE

Kurumu: İstanbul Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 06/06/2024

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığımda yazılan bu tezde APA kaynak gösterme standartlarının tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza
Prof. Dr. Secaattin TURAL

Etik İlkeler Sadakat Beyanı

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

İmza
Ayşenur ARSLAN YILDIZ

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	i
ÖN SÖZ	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	vi
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	17
1. ARZULAYAN ÖZNE	17
1.1. Saf Züppeler	17
1.1.1. Saf Züppenin Arzu Duyması	18
1.1.2. Tutkulu Kişi Olarak Saf Züppeler	28
1.1.3. Saf Züppeye Öfke Duymak: “ <i>benim adımı alafranga, züppe, şıpsevdi koymuşlar...</i> ”	34
1.1.3.1. Saf Züppelerin Kadınsı Olmaları	48
1.1.4. Çözüm Odaklı Roman Sonları	53
1.1.5. Aydın Olan “Yazar”lar	61
1.1.6. Saf Züppenin Soluk İzleri: Diğer Saf Züppeler	65
1.2. Naif Züppeler	73
1.2.1. Naif Züppelerin Arzu Duyması	74
1.2.2. Hayal ve Hakikatin Farklı Penceresinden Bakan Naif Züppeler	81
1.2.3. Okur Olarak Naif Züppeler	90
1.2.4. Devrin Romantik Çılgınlıkları: Naif Züppelerin Hastalıkları ve Buhranları	101
1.2.5. Melodramatik Roman Sonları	104
1.2.6. Melankolik “Yazar”lar	109
1.2.7. Naif Züppelerin Olgun Örnekleri	113
1.3. İki Dünya Arasında Kalan Bir Züppe: Bihruz Bey	117
1.3.1. Okumaya Müptela Bir Arzulayan Özne	117
1.3.2. “Sevda”nın Gör Dediği: Hayal Penceresinden Bakan Arzulayan Özne	122
1.3.3. “Yazar” Olarak Arzulayan Özne	128
1.3.4. “ <i>Ah Zavallı Çocuk!</i> ” mu, Yoksa “ <i>Budala, Zıtır</i> ” mı?	130
1.3.5. Hakikatle Karşılaşan Bir Arzulayan Özne: “ <i>Ah! Pardon!. Mil Pardon!..</i> ”	134
1.3.6. “ <i>Bihruz Bey’dir Vesselam</i> ”	136
1.4. “Sanatçı” Züppeler	139
1.4.1. Kibirli Kişi Olarak “Sanatçı” Züppe: “ <i>Şairdir de!</i> ”	140
1.4.2. “Sanatçı” Züppenin Arzuları	143
1.4.3. Okuryazar Olarak “Sanatçı” Züppe	145
1.4.4. “Sanatçı” Züppeye Bakış	153
1.4.5. Edebiyatla Hesaplaşma	160
1.4.6. Romansal Hakikate Varamayan Roman Sonları	169

1.4.7. Romansal Dehaya Sahip Olmak / Ol(a)mamak.....	179
İKİNCİ BÖLÜM.....	186
2. ARZUNUN DOLAYIMLAYICISI	186
2.1. Türk Romanında Arzunun DolayımLAYıcısı: <i>DolayımLAYıcı Bölünmesi</i>	186
2.2. Habitus Bağlamında DolayımLAYıcı Bölünmesi.....	191
2.3. Dekadan yahut Galibiyûn	196
2.4. “Rind Bohemin Nesi Olur?”	199
2.5. Züppeden Çevreye: Arzunun Bulaşıcı Doğası.....	205
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	221
3. ARZULANAN NESNE.....	221
3.1. Türk Romanında Arzulanan Nesne	221
3.1.1. Giyim Kuşam - Bir Fransız Gibi Giyinmek.....	226
3.1.2. Dil Kullanımı – Bir Fransız Gibi Konuşmak.....	232
3.1.3. Piyano – Bir Fransız Gibi Piyano Çalmak.....	238
3.1.4. Araba - Bir Kibar Arabasına Sahip Olmak	241
3.1.5. Dünyevi Bazı Arzular ve Boş Vakitler: Sevgili ve Kumar	243
3.1.6. Dans, Balo ve Çay: “ <i>Yaşasın Vals!</i> ”.....	248
3.1.7. Kamusal Mekânlarda Görünmek: “ <i>daha doğrusu halka kendisini göstermek</i> ”	251
3.1.8. Gösterişçi Tüketim - Ötekinin Bakışı İçin Tüketmek.....	258
3.1.9. Batı Sanatı - Bir Batılı Gibi Eser Vermek	264
SONUÇ	268
KAYNAKÇA	279

KISALTMALAR

bknz.: Bakınız

C: Cilt

ev.: Çeviren

der.: Derleyen

ed.: Editör

fr.: Fransızca

haz.: Hazırlayan

s.: Sayfa

vs.: Vesaire



ÖN SÖZ

Batılılaşma Dönemi Türk Edebiyatı'yla birlikte “roman” adı altında pek çok eser verilmeye başlanmıştır. Roman türünün ortaya çıkışından başka coğrafyalarda örneklerine kadar romana dair birçok çalışma yürütülmüştür. “Bizde roman var mı?” tartışmaları ekseninde Türk edebiyatında romanın ortaya çıkışı da Türk akademik literatürüne yansıyan merkezî bir konuyu temsil eder. Türk romanına dair yapılan hemen hemen tüm açıklamaların içerisinde yer alan bu soru, hâlâ güncelliğini korumaktadır. Bu bakımdan bu tez çalışması da Tanzimat’tan Cumhuriyet’e “roman” adı altında ortaya çıkan edebî eserler üzerinden bu soruya yanıt vermeyi hedeflemektedir. Fransız edebiyat kuramcısı René Girard’ın (1925-2015) geliştirdiği niteliksel bir roman kuramı olan üçgen arzu kuramı “Bizde roman var mı?” sorusuna yanıt ararken tezi kuramsal açıdan desteklemektedir.

Çalışma “Giriş” ve “Sonuç” dışında, “Arzulayan Özne”, “Arzunun Dolayımlayıcısı” ve “Arzulanan Nesne” başlıklı üç ana bölümden oluşmaktadır. Bütün ana bölümler temsil değeri olan eserlerden örneklem oluşturularak metin merkezli bir incelemeye tabi tutulmuştur. Tezin birinci bölümünde roman türünün temelinde yer alan “birey”in varlığı, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk romanındaki ortaya çıkışı ve gelişimi incelenmiştir. Bu bağlamda Girard’ın kuramından “züppe” ödünç alınarak züppe tipolojisi ortaya çıkartılmıştır. Ayrıca bu bölümde eserlerin romantik yalanlar ve romansal hakikat arasında nasıl gidip geldiği tartışılarak yazarların edebiyata yaklaşımları da incelenmiştir.

Tezin ikinci ana bölümü olan “Arzunun Dolayımlayıcısı”nda dolayımlayıcının Türk romanında nasıl farklılaştığına odaklanılmıştır. Bu bağlamda modernleşmekten ziyade Batılılaşan yazarlar ve bu yazarların verdikleri roman örneklerindeki arzulayan öznelerin dolayımlayıcı ile kurduğu ilişki ortaya konulmuştur. Girard’ın kuramından farklılaşan husus *dolayımlayıcı bölünmesi* şeklinde kavramsallaştırılmış ve bu farklılaşmanın romanın niteliğine etkisi vurgulanmıştır.

Tezin üçüncü ana bölümü olan “Arzulanan Nesne”nin Türk romanındaki kullanımı ve romanlarda nasıl ele alındığı incelenmiştir. Arzulanan nesneye yüklenen anlamın Tanzimat’tan Cumhuriyet’e nasıl bir değişim süreci geçirdiği gösterilmeye çalışılmıştır.

Doktora eğitimimde beni destekleyen TÜBİTAK 2211-A genel yurt içi doktora burs programına teşekkür ederim. Ayrıca program sürecinde verilen TÜBİTAK BİDEB

2237-A / “Bilimsel Bir Makale Nasıl Yazılır ve Yayınlanır?” Eğitim Etkinliği Programı ile yazma sürecime yaptıkları katkıdan ötürü teşekkür ederim.

Akademik hayatın en uzun ve yorucu süreçlerinden biri olabileceksen bu sürecin en verimli süreçlerinden biri haline getiren, sonsuz, sabır ve güvenle beni destekleyen, geniş ufku ve fikirleriyle önümü açan, yol gösteren tez danışmanım sayın Prof. Dr. Secaattin Tural’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tez izleme komitesinde yer alan sayın Prof. Dr. Muharrem Dayanç’a ve sayın Dr. İlker Kömbe’ye katkılarından dolayı teşekkür ederim. Lisans eğitim sürecimin başından itibaren ve sonraki süreçte çalışma hayatımda öğrettikleri ile bana katkıda bulunan ve doktora sürecimin hem ders hem tez sürecinde tez çalışmalarına verdiği önemle her zaman yanımda hissettiğim sayın Dr. Emrah Pelvanoğlu’na teşekkür ederim. Akademik hayatımın her evresinde hayat boyu yaşadığım gelişmeleri aktaracağımı umduğum ancak bu böyle olmasa da varlığını hâlâ hissedebildiğim sayın merhum hocam Dr. Cevdet Eralp Alışık’a önümü aydınlattığı için minnettarım. Doktora tez yazım sürecimin keyif alınması gereken bir süreç olduğunu her daim hatırlatan ve ilk okurlarımdan olan çok sevgili arkadaşım Dr. Neslihan Çelik’e teşekkür ederim. Tez yazım sürecinde benzer süreçleri geçirdiğim, manevi desteklerini esirgemeyen ve ilk okurlarımdan olan çok sevgili arkadaşlarım Hilal Yılmaz ve Gülizar Sinem Ön Kahveci iyi ki varlar. Varlıklarıyla hayatıma anlam katan aileme, özellikle eğitim hayatıma özel ilgisini hayat boyu hissettiğim sevgili babam Kemal Arslan’a ve her zaman varlığını yanımda hissettiğim sevgili eşim Hüseyin Emin Yıldız’a teşekkür ederim.

İstanbul, 2024

ÖZET

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E ÜÇGEN ARZU BAĞLAMINDA ZÜPPE TİPOLOJİSİ

ARSLAN YILDIZ, AYŞENUR

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Secaattin Tural

Haziran, 2024

Fransız edebiyat kuramcısı René Girard'ın (1925-2015) geliştirdiği üçgen arzu kuramı, taklidin arzusunun doğumundaki kurucu rol üzerine odaklanan bir roman kuramıdır. Bu kuram metafizik arzu, taklitçi arzu ve dolayımlanmış arzu gibi değişik kavramlarla adlandırılır. Kuramın üzerinde durduğu üç unsur bulunmaktadır, bunlar arzulayan özne, arzulanan nesne ve arzusunun dolayımlayıcısıdır. Arzunun ortaya çıkışında üçüncü şahsın her zaman mevcut olduğunu savunan Girard'ın kuramında en fazla odaklandığı unsur arzusunun dolayımlayıcısıdır. Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat- Edebi Yapıda Ben ve Öteki* çalışmasında beş romancının -Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust ve Dostoyevski- romanlarını çözümleyerek romancıların “romantik yalan” ve “romansal hakikat” arasında nasıl gidip geldiklerini göstermeye çalışır. Böylece “roman nedir?” sorusuna da yanıt arar. Bu soru aynı zamanda, Türk romanının ortaya çıkışından günümüze cevabı aranan bir sorudur. Türk romanı incelenirken romanın estetik ve kuramsal boyutunu bile çoğu zaman geride bırakan züppe konu başlığı, romanın ortaya çıkış hikâyesinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu bakımdan tezin konusunu Batı romanı üzerinden çözümlenen üçgen arzu kuramının, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk romanında nasıl bir seyir izlediği ve “züppe”nin nasıl bir değişim geçirdiğinin araştırılması oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı züppe tipolojisini ortaya koyarken Türk romanının tarihsel serüvenini araştırarak romancıların nasıl bir süreçten geçerek roman yazdıklarını incelemektir.

Çalışma, Türk edebiyatında hem züppelerin varlığı hem de romanın ortaya çıkışında Batılılaşma konu başlığında kesişir. Buradan hareketle fikrî sahada aydınların ve sanatkarların düşünce yapısını ve hayatı algılamalarını biçimlendiren Batı ile temas, romanların yakın okuması yapılarak incelemeye tabi tutulmuştur. Bu sayede taklit edilerek alınan romanın ve taklit arzuların nasıl bir değişimden geçtiği hususu aydınlatılmaya çalışılmıştır. Kronolojik bir okumadan ziyade -üçgen arzu kuramında

olduğu gibi- arzu Şemasında yazarların ve roman kişilerinin Batı ile kurdukları ilişki esas alınmıştır.

Bir sanat dalı olan edebiyatın ve edebiyatın modern türlerinden biri olan romanın Batı'dan neden ve nasıl farklı olarak ortaya çıkışının sebeplerinin neler olduğu, romancıların roman tec belerinin/romancılığının zamanla nasıl değiştiği ve züppe olarak adlandırılan roman kişilerine bakışın nasıl bir değişimden geçerek Türk romanında yer aldıkları tezin esas problemlerini teşkil etmektedir. Buradan hareketle, Türk edebiyatında romancıların romansal dehaya sahip olup olmadıkları incelenmiştir. Türk romanının romantik yalanlarla romansal hakikat arasında nasıl gidip geldiği gösterilmiştir.

Anahtar kelimeler: Edebiyat, roman, Ren  Girard,   gen arzu, Batılılaşma, züppe.



ABSTRACT

THE SNOB TYPOLOGY IN THE CONTEXT OF TRIANGULAR DESIRE FROM TANZİMAT ERA TO THE REPUBLIC

ARSLAN YILDIZ, AYŞENUR

PhD Thesis, Turkish Language and Literature

Supervisor: Prof. Dr. Secaattin Tural

June, 2024

The Triangular Desire theory developed by French literary theorist René Girard (1925-2015) is a novel theory that focuses on the constitutive role of imitation in the birth of desire. This theory is referred to by various terms such as "metaphysical desire", "imitative desire" and "mediated desire". The theory emphasizes three elements: the desiring subject, the desired object and the mediator of desire. Arguing that the third person is always present in the emergence of desire, Girard focuses on the mediator of desire the most in his theory. In *Romantic Lie and Novelistic Truth - The Self and the Other in Literary Structure*, Girard analyzes the novels of five novelists - Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust, and Dostoevsky - and tries to show how they oscillate between "romantic lie" and "novelistic truth". Thus, he also seeks an answer to the question "what is the novel?". This question is also a question whose answer has been sought since the emergence of the Turkish novel until today. When analyzing the Turkish novel, the "snob" topic, which often surpasses even the aesthetic and theoretical dimensions of the novel behind, is an integral part of the novel's emergence story. In this respect, the subject of this thesis is to investigate how the "triangular desire" theory, which is analyzed through the Western novel, has followed a course in the Turkish novel from Tanzimat to the Republic and how the "snob" has changed. The aim of the study is to investigate the historical adventure of the "Turkish novel" while revealing the typology of the "snob" and to examine the process through which novelists write novels.

The study intersects with the topic of Westernization in both the existence of "snobs" and the emergence of the novel in Turkish literature. From this point of view, the contact with the West, which shapes the intellectuals' and artists' thinking and perception of life in the intellectual field, is analyzed through close reading of novels. In this way, it is attempted to illuminate how the imitated novel and the imitated desires underwent a change. Rather than a chronological reading - as in the triangular theory of desire - the

desire scheme is based on the relationship of writers and novelists with the West. The main subject of the thesis is the reasons why and how literature as a branch of art and the novel as one of its modern genres emerged differently from the West, how the novelists' novel experiences/novelism changed over time, and how the view of the novel characters called "snobs" changed and how they were included in the Turkish novel. From this point of view, it is analyzed whether novelists in Turkish literature possess novelistic genius or not. It is shown how the Turkish novel oscillates between romantic lies and novelistic truth.

Keywords: Literature, Novel, René Girard, Triangular Desire, Westernization, snob.



GİRİŞ

Sanatın her dalında olduğu gibi edebiyatın da kabaca yüksek-seçkin ve popüler-düşük sanat merkezli olarak şekillendiği bilinmektedir.¹ Özellikle modernizmin doğasına uygun ve beş duyuya dayalı yansıtma kuramı ile iş gören roman türü, Batı’da ortaya çıktığında sosyal hayatın, siyasi gelişmelerin ve ekonomideki değişimlerin birey üzerindeki etkileri üzerine inşa edilir. 19. yüzyıl büyük realistlerinin yazdığı romanların ve aynı dönemde yazılan popüler romanların belge hüviyeti kazanması da bununla ilgilidir.² Buna benzer biçimde Tanzimat Fermanı ile Osmanlı Devleti’nde yaşanan siyasi, sosyal, ekonomik ve toplumsal hayattaki değişimler edebiyat sahasında karşılık bulurken en önemli örnekler de romanda verilir.³ Böylece değişen toplum düzenine uygun, yeni bir edebiyat anlayışı da kendisini göstermeye başlar. Türk edebiyatını sınıflandırma çabaları bu çerçevede incelendiğinde 1839’da -farklı tarihler işaret edilse de-⁴ Tanzimat Fermanı ile başlayan Batılılaşma Dönemi Türk Edebiyatı’nın kendinden önceki edebiyatın -Klasik Türk Edebiyatı- varlığını inkâr üzerine kurgulandığı görülür. Namık Kemal’in “Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir”i (1866), Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa”sı (1868) ve *Harabat* adlı eserinin ön sözü (1875) yeni bir yola giren Türk edebiyatının kurucu metinleri olarak kabul edilebilir. Yukarıda işaret edilen yüksek-seçkin ve popüler-düşük sanat ayrımı dikkate alınmadan ortaya konulan yeni edebiyat anlayışı uzun sürecek bir mücadelenin de başlangıcı olur. Edebiyatın tanımı ve sınırları yeniden şekillenirken bir başka deyişle edebiyatın tanımı değişirken kelimenin kavram alanındaki “estetik”⁵ yan geri plana atılmaya başlamıştır:

¹ Eser için “edebî zevk” yargısı oluşturmak ise daha fazla çeşitlilik gösterir. Oğuz Cebeci H.J. Gans’tan ödünç alarak beş başlık altında edebî zevk yargısını kategorize eder. Bunlar “yüksek kültür, üst-orta kültür, alt-orta kültür, altkültür, yarı folklorik kültürdür.” Bknz: Cebeci, O. (2020). *Edebi Zevk Yargısı - Yüksek ve Popüler Edebiyat & "Kitsch"*. İstanbul: İthaki Yayınları, s.40.

² Watt, I. (2007). *Romanın Yükselişi - Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*. Ferit Burak Aydar (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

³ Mardin, Ş. (2020). *Türk Modernleşmesi*. Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma (s.21-79). İstanbul: İletişim Yayınları.

⁴ Orhan Okay, siyasi bir alanda yapılan bir faaliyetin başlangıç olarak kabul edilmesinin gerçekçilikten uzak bir tutum olduğunu belirtir. Edebi sahada yapılan araştırmalarla farklı başlangıç tarihleri kabul edilebileceği görüşündedir. Bknz: Okay, O. (1992). Batılılaşma. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 5, s. 167-171. Ankara: TDV Yayınları.

⁵ Yerleşik fikre göre, “estetik” adı verilen bilimi kuran ve ona bu adı veren Alexander G. Baumgarten (1714-1762)’dır -Bir başka görüş ise estetik bilimin kurucusu Giovanni Battista Vico (1668-1774)’dur.-. Baumgarten’in hocası Wolff’un *Logica* (doğru düşünmenin yolları ve kuralları) ve *Ethica* (doğru istemenin yolları ve kuralları) kavramlarını ele alırken duyu bilgisini es geçmesi üzerine “Aesthetica” kavramı

“Estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin, sensitiv (duyusal) bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre, açıklık ve seçiklik, estetik bilginin ölçüsü değildir; açıklık ve seçiklik, intellectiv (zihni) bilginin ölçüsüdür. Sensitiv, yani estetik bilginin özelliği, açık ve seçik olmak değil, tersine, açık ve seçik olmamak, bulanık olmaktır.” (Tunalı, s.15)

Bu tanımlama, Batılılaşma ile şekillenen kurucu metinlerin aksi yöne gitmeyi telkin eden ifadelerini içerir. Klasik Türk Edebiyatı’nda edebiyat, “ne?” söylendiğinden ziyade “nasıl?” söylendiği üzerine yoğunlaşırken⁶, Batılılaşma süreci ile edebiyatın merkeze aldığı sorular yer değiştirir. Bu sebeple edebiyat, sanat alanının dışından değerlendirilmeye, buradan sapanlar ise şiddetle eleştirilmeye başlanmıştır. Bu kanon oluşumu, o dönemde ilk örnekleri verilmeye çalışılan “roman” üzerinde de etkili olmuştur. Romanın ilk örnekleri verilirken “edebiyat” kelimesinde olduğu gibi, “roman”ın da kavram alanı paralel bir tutumla Türk edebiyatında kendisine yer açmıştır.

Türk edebiyatında romanın ortaya çıkış hikâyesi farklı bakış açılarının varlığı ile ortaya konur. Romanın geleneksel türlerden gelen modern bir tür olduğuna dair görüşler olmakla birlikte daha yaygın bir görüş olarak Batı’dan alınan bir tür olduğu vurgulanır.⁷ Bu yaygın görüşe paralel olarak Marksist çerçeveden bakıldığında burjuvazinin ortaya çıkışı belirleyici bir aşama olarak görülür. Bunda kapitalist toplum düzeninin de büyük etkisi vardır:

“Kapitalizm ekonomik uzmanlaşmada muazzam bir ilerlemeye yol açmıştır; bu ilerleme de katıldığı ve homojenliği azalmış toplumsal yapıyla ve daha az mutlakiyetçi ama daha demokratik bir siyasal sistemle birleştiğinde, bireyin tercih özgürlüğünü alabildiğine artırmıştır. Yeni toplumsal yapıya tam mânâsıyla maruz kalan kişiler açısından, toplumun üzerinde yükseldiği asıl varlık artık aile, kilise, lonca, kasaba ya da başka bir kolektif yapı değil, bireyin kendisiydi: Ekonomik, toplumsal, siyasal ve dini rollerini belirlemek konusunda tek sorumlu öncelikle ve yalnızca bireydi.” (Watt, s.69)

üzerinde durarak yeni bir bilimin doğuşunu başlatır. Estetik kısaca, duyusal bilginin bilimidir. Aradığı yetkin bilgi *güzellik* (pulcritudo)’tır ve estetik “güzel üzerine düşünme sanatı”dır. Ancak estetik bilimi yalnızca güzel değeri ile değil, yüce, trajik, komik, zarif, ilginç, çocuksu, çirkin ve benzeri başka değerlerle de ilgilidir. Bilim dalı yeni olsa da ele aldığı sorular eskidir. Bknz: Tunalı, İ. (2020). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitapevi, s.13-26.

⁶ Eski Türk Edebiyatı’nda divanların sebab-i telif bölümlerinde ne anlatıldığının değil, nasıl söylendiğinin üzerinden eserlerin yazılma sebepleri açıklanır.

⁷ Bu konuda yerleşmiş fikrin ortaya çıkışını Tanpınar’ın yorumunda bulmak mümkündür. “Türk romanı mütalaa edilirken göz önünde tutulması lazım gelen ilk hakikat bu romanın memlekette öteden beri mevcut hikâye şekillerinin tabii bir gelişmesiyle doğmadığı, bir an’nenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfiyetidir. Roman bize dışardan gelir. Bunu söylemekle nev’i doğuran evlâsıyonun cemiyetimiz içinde tamamlanmış olmadığını hatırlatmak istiyoruz.” Bknz: Tanpınar, A. H. (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, s.59.

Bireyin ortaya çıkış hikâyesi ve seçim özgürlüğü hususu, bu bağlamda roman türünün temel özelliklerinden biri olarak değerlendirilmelidir. Roman türünün oluşumunu ve katettiği süreci tek bir hususa indirgemek yanlış olacaktır ancak birey ve özgür iradenin olup olmaması Türk romanında da temel bir problem olarak yer almaktadır. Bu hususa Ahmet Hamdi Tanpınar şu şekilde dikkat çeker:

“Ferdî inkâr eden ve hayata göz yuman bir telâkki elbette ki, insanın etrafında dönen bir sanat geleneğini tek başına kuramazdı. Türk hikâyesinin değişebilmesi için ferdin kıymetlenmesi lazımdı. Modern roman ferdin üzerinden döner. Eski ise hayat ve kader karşısında ferdin hürriyetini değil, mevcudiyetini bile kabul etmez.” (Tanpınar, 2011, s.61)

Tarih sahasından duruma bakıldığında, bir edebiyat tarihçisi olan Tanpınar’ın Osmanlı toplumunda bireyin mevcudiyetinin olmadığı görüşüyle pek de çelişmeyen görüşlerinin varlığı ile karşılaşılır. Findley, *Kalemiyeden Mülkiyeye – Osmanlı Memurlarının Toplumsal Tarihi*⁸ çalışmasında roman kişilerinin mülkiye memuru ya da eski memur olmasından yola çıkarak bunun bir rastlantı olmadığını ve bu durumun Osmanlı gelenekleri ile 19. yüzyılın sosyo-ekonomik koşullarını yansıttığını düşünmektedir. Cılız bir ifade ile olsa da bireyin varlığını ortaya koyar:

“(…) [S]on dönem Osmanlı toplumunun bir dilimi olarak mülkiye memurlarının öneminin, Batı Avrupa’daki burjuvazinin önemiyle aşağı yukarı aynı olduğunu iddia etmek fazla ileri gitmek olmasa gerekir; bu benzerlik belki de dolaylı olarak Osmanlı edebiyatçı ve ideologlarının, memurları kıyasıya eleştirmelerinde yansımaktadır.” (Findley, s.12)

Findley, Mülkiye memurları ile Avrupa’daki burjuva arasında paralellik kurduktan sonra düşüncelerini Mahmut Kemal İnal’ın çalışmasından da destek alarak “memur” ve “aydın” kategorilerinin iç içe geçtiğini belirtir. İnal’ın çalışmasından yararlanarak, “Üç kategoriye -entelektüeller, memurlar, şairler- birleştiren nokta, 19. yüzyıl Osmanlı efendisinin genel olarak memur olması ve Rönesans dönemi İngiliz benzeri gibi, şiir yazmasıydı.” (Findley, s.12) düşünceleriyle pekiştirir. Taner Timur ise genel görüşe paralel ve Findley’in aksine Osmanlı toplumunda bireyin tam olarak var olmadığı yönünde görüşüne sahiptir:

⁸ Findley, C. V. (1996). *Kalemiyeden Mülkiyeye – Osmanlı Memurlarının Toplumsal Tarihi*. Gül Çağalı Güven (çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

“Batı’daki gelişim daha XVIII. yüzyılda yeni bir birey tipinin, ‘özerk insan’ın doğuşuna yol açmıştı. (...) İşte Osmanlı değişimi bu ‘özerk insan’ı kitlesel boyutlar içinde yaratamamıştır. Osmanlı insanı dini cemaatlerle, ‘millet’lerle, loncalarla, klanlarla göbek bağıni kopararak kendi kendine yeten bir birim durumuna gelememiştir.”⁹

Tarih sahasında Osmanlı toplumunda bireyin varlığı ya da yokluğu noktasındaki tereddüt¹⁰, edebiyat sahasında ise bireyin ortaya çıkışı ile romanın ortaya çıkışının paralel ilerlemesi fikri, “Bizde roman var mıdır?” tartışmalarının temelinde yatan meselenin edebiyat sahasına yansması şeklinde kendisine karşılık bulur.

Roman türünün, Batı Avrupa’dan çıkıp başka kültürlere yaptığı her yolculukta, kendi tanımını da dönüştüren bir yapısı olduğu bir gerçektir.¹¹ Bu yargı, Türk romanının ortaya çıkışı ve gelişimi sürecinde de kendisine karşılık bulur. Berna Moran, “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.”¹² diyerek Türk edebiyatında romanın ortaya çıkışına dair sıkça tekrar edilen bir görüşü ortaya atar. Türk edebiyatında romanın ortaya çıkışı ve gelişimi daha farklı ilerlemiştir. Bireyin varlığı ile koşut giden roman, Türk toplumunda bireyin ortaya çıkartılması için bir araç olarak kullanılmıştır. Romanın kavram alanına yüklenen bu araçsallık, edebiyat kavramında göz ardı edilen “sanat” yönünün geri plana itilmesi ile benzerlik taşır. Ahmet Hamdi Tanpınar, kendisinden önce pek çok kez sorulan ve herhangi bir edebî münakaşada açık ya da gizli olarak tartışılan ve cevap aranan bir soru olarak “Bir Türk romanı niçin yoktur?” (Tanpınar, 2011, s.47) sorusuyla “Bizde Roman I” yazısına başlar. Tanpınar, “Romana Dair” yazı serisinde Türk romanının varlığını reddetmez, Tanpınar’ın mesele edindiği

⁹ Timur, T. (2002). *Osmanlı- Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul: İmge Kitapevi, s.21.

¹⁰ Cemal Kafadar, bireye bu şekilde bakılmasının modernizmin tarih anlatısının olduğunu belirtir: “Modernizm, kendine biçtiği büyük tarih anlatısında, geleneksel, modern öncesi gibi nitelermelerle ele aldığı toplumların, mesela bu kitapta ele alınan 16.-17. yüzyıl Osmanlı şehir ehlinin, ne derece sofistike olduğunu gözlerden uzak tutmayı başarmıştır. Bu ideolojik çarkın dişlileri o kadar öğüttücü ki, tarihçilerin nice zamandır uğraştığı revizyonun etkisi küçük çevrelerle sınırlı kalıyor. Osmanlı toplumunda insanların kendilerini birey olarak ifade etmekten, bu uğurda aileye aile, cemaatse cemaat, devletse devletle çatışmaktan imtina ettiğini düşünmek hâlâ yaygın.” Bknz: Kafadar, C. (2019). *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 22.

Tarih sahasında toplumda bireyin varlığı zamanla bir netliğe ulaşsa da -ya da yaygın bir görüş olarak Osmanlı toplumunda bireyin varlığı kabul edilse de- edebiyat sahasında romanın temelinde yer alan bireyin varlığı edebi eserler üzerinden örneklenmelidir.

¹¹ Moretti, F. (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, 1 (January- February), s.67. Erişim adresi: <https://newleftreview.org/issues/i11/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>

¹² Moran, B. (2021). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 - Ahmet Mithat’tan A.H.Tanpınar’a*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.9.

husus Türk romanının bir sanat olarak örneğinin olup olmamasıdır. Bu soru, Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Orhan Pamuk tarafından da benzer bir bağlamda dile getirilerek yorumlanmıştır.¹³ Güncelliğini hâlâ koruyan bu sorunun varlığı dikkat çekmekte ve farklı bir kuramsal perspektiften yeniden ele alınması önemli bir mesele olarak görünmektedir.

Türk romanındaki roman kişileri, türsel anlamda romanın ne olduğu üzerine yapılan konuşmaları çoğu zaman geride bırakarak daha ön planda konuşulagelmıştır. Romanının çıkışında rol oynayan bireyin yokluğu, Türk romanının Batılılaşmaya çalışan insanların anlatıldığı bir tür olmasına sebep olmuştur. Frederic Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” çalışmasında ifade ettiği ulusal alegori tezi:

“Bütün Üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir, üstelik son derece özgül biçimde alegoriktir; bunların ulusal alegoriler adını vereceğim alegoriler olarak okunmaları gerekir, hem de biçimleri ağırlıklı olarak roman gibi Batılı temsil düzeneklerinden çıktığında bile ya da -belki öyle söylemem gerek- özellikle o zaman.”¹⁴

Tam da bu noktada Türk romanının değişmez teması olan Batılılaşmanın ve anlatılagelen züppe tiplerin varlığını açıklamaya yardımcı olur. Dünya edebiyatının bir parçası olan Türk edebiyatı kendine özgü bir edebiyat temsili ile varlığını sürdürür. Jale Parla’nın, “Tanzimat yazını neredeyse yazın dışı diyebileceğimiz ölçüde siyasidir.”¹⁵ ve Tanpınar’ın, “Bizde roman, gazeteciliğin bir şubesidir.” (Tanpınar, 2011, s.53) tespitleri de bu edebiyat temsili ile bağ kurulabilecek yorumlardır. Toplumsal değişimi ön plana alan ve birey olmayı geri plana atan bu yaklaşım, Jameson’ın ulusal alegori tezinde vurguladığı zıtlıklarla -siyasi-estetik, özel-kamusal, birey-toplum- Türk edebiyatının alegorik bakımdan okunmasında karşılık bulur.

O halde, Türk romanı Batılılaşma sürecinden ayrılamayan bir yapıdadır ve Türk romanını farklı düzlemlerde ele almak oldukça zordur. Batılılaşma olgusu, kavramın ortaya çıkışından sonra da çok uzun süre pek çok edebî şahsiyetin eserini şekillendiren bir özelliğe sahiptir. Bu bakımdan tezin konusunu Tanzimat’tan Cumhuriyet’e

¹³ Pamuk, O. (2017). *Orhan Pamuk, 'Bir Türk romanı niçin yoktur?'u yeniden yorumladı*. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=_ITgg9jAbB8

¹⁴ Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi*. Kemal Atakay, Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.372.

¹⁵ Parla, J. (2022). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 1 – Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi*. Tanıl Bora, Murat Gültekinil (ed.). Tanzimat Edebiyatında Siyasi Fikirler (s.223-226). İstanbul: İletişim Yayınları.

Batılılaşma mevzusunda temsil değeri¹⁶ olan romanlar oluşturmaktadır. Her iki konu başlığı -Türk romanı ve Batılılaşma- René Girard'ın üçgen arzu roman kuramı üzerinden yeniden yorumlanmaya uygundur:

“Kendi ile öteki arasındaki dinamik ilişkiyi gözeten bu tür bir kuramın, Batı denen modelle ilişkisinde aynı anda hem bir hayranlığa hem bir kendini kaybetme korkusuna, hem bir büyülenmeye hem bir kendine dönme çağrısına doğan, kendiliğindenlik ve özgünlüğün hem zeminini yitirdiği hem de ulusal bir dirence dönüştüğü bir ortamın ürünü olan (kendi bünyemize uygun özerk bir kültür, milli bir edebiyat, sahici bir roman yaratma telaşı içinde gelişen) Türk romanı hakkında da söyleyeceği çok şey vardır. Dahası böyle bir kuram ‘Türk bünye’si denen şeyin kendisinin nasıl tekil ve kendiliğinden bir şey olarak değil, hep ‘öteki’yle ilişki içinde, modern vaadin kaçınılmaz gecikmişliği ve yarım kalmışlığıyla, bunun doğurduğu yetersizlik duygusu ve özerklik telaşıyla inşa edildiğinin anlaşılması bakımından da önemlidir.”¹⁷

Üçgen arzu kuramını açıkladığı satırlarda Nurdan Gürbilek'in yaptığı bu tespit, tezin odaklandığı ana meseleyi de aydınlatır.

Çalışmanın amacı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk romanındaki temsil değeri olan eserler üzerinden romanın geçirdiği süreci anlamak ve roman türünün temelinde yatan bireyin varlığının tipolojik olarak ortaya koymaktır. Bu bağlamda üçgen arzu kuramından faydalanarak Batılılaşma olgusunun Türk romanının oluşumundaki etkisi ve niteliksel bakımdan gelişimi araştırılmıştır. Bu sebeple üçgen arzu kuramının ne ifade ettiğine kısaca bakılmalıdır.

Fransız edebiyat kuramcısı René Girard'ın (1925-2015) geliştirdiği üçgen arzu kuramı-mimetik arzu, dolayımlanmış arzu-, romanın niteliksel yönünü inceleyen bir roman kuramıdır. Girard, kuramını *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat- Edebi Yapıda Ben ve Öteki*¹⁸ çalışmasında Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust ve Dostoyevski'nin¹⁹

¹⁶ Örneğin, Ahmet Mithat Efendi'nin seçtiği roman kişileri onun romancılığını ve arzulayan öznelere özelliklerini anlatmak üzere yeterli olduğunda diğer romanlarında gerekliyse yalnızca “atıf” ya da “değinme” şeklinde kullanılacaktır.

¹⁷ Gürbilek, N. (Mart 2002). Romanın Karanlık Yüzü, *Virgöl*, Sayı 49.

¹⁸ Girard, R. (2017). *Romantik Yalanlar ve Romansal Hakikat - Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. Arzu Etensel İldem (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

¹⁹ Daha sonraki süreçte roman yazarlarının yanına oyun yazarlarını da ekler ve “[e]serlerinin geçici moda akımlarının ötesinde kalıcı olmasını isteyen oyun yazarları ve romancılar, insan çatışmasının bu temel kaynağını -yani mimetik rekabeti- keşfetmek zorundadırlar. [Ayrıca] bunu yalnızca filozoflar, ahlakçılar, tarihçiler veya psikologlar gibi her zaman bu konuda sessiz kalanlardan yardım almadan keşfetmek zorundadırlar.” (Girard, 1991, s.1). William Shakespeare ise bu gerçeği en erken keşfedenlerdir. Shakespeare'in mimetik yapıyı keşfedişine dair “mimetik arzu”ya çok yakın ifadeleri kullanarak arzuyla ifade etmesini dayanak olarak gösterir. Shakespeare'in kullandığı kavramlar, “önerilmiş arzu”, “öneri”,

romanları üzerinden inceler. “[Üçgen arzu kuramı], romanı konuşatarak ulaşılmış, romandan türetilmiş bir kuramdır (...). Bir başka deyişle kuramın asıl nesnesi ve esin kaynağı, Girard’ın XIX. yüzyılda ‘varoluşsal ve toplumsal hakikatin en büyük mekânı’ olarak nitelendirdiği romanın kendisidir.” (Gürbilek, Mart 2002). Roman türüne verdiği bu önem, romancıya da benzer bir önemi vermesi ile sonuçlanmıştır. Girard’a göre “arzunun taklitçi doğasını yalnızca romancılar ortaya koymuşlardır.” (Girard, 2017, s. 33). Girard, romanlar üzerinden yaptığı keşfinde yukarıda isimleri geçen roman yazarlarını romansal deha sahibi olarak kabul eder ve romanları üzerinden kuramını temellendirir.

Girard, *The Girard Reader*²⁰ isimli çalışmasında kitabın editörü olan James Williams ile yaptığı söyleşide kariyerindeki en mutluluk verici şeyin ne olduğu sorusuna yaptığı keşifler cevabını verir. Girard, düşünme ve yazma sürecindeki üç önemli aşama olarak birincisi üçgen arzunun kuramının -taklitçi arzu ve rekabetin-, ikincisi günah keçisi mekanizmasının ve üçüncüsü ise günah keçisi mekanizmasının İncil ile bağlantısını keşfi olarak ifade eder (Girard, 2000, s.262). Bu bağlamda her ne kadar romanlar üzerinden keşfedilen bir kuram olmasına rağmen kuramının uygulama alanı ve tamamlayıcısı, mitleri ve tragediyaları incelediği eserler, *Şiddet ve Kutsal*²¹ ve *Günah Keçisi*²² adlı çalışmalarıdır. Bu çalışmalar sayesinde mimetik teorisi tamamlanır.

Girard, edebiyata açıkça ayrı bir işlev yükler. Ona göre felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi alanlardaki araştırmalar mimetik arzunun asıl gerçeğini görmezden gelmiştir. Girard’ın kuramını açıkladığı edebî metinler yukarıda ismi geçen beş romancının romansal deha sahibi olmaları şeklinde bir değerlendirme kriteri olarak ele alınmıştır. Bu yazarlar romansal dehaya sahip olsalar da Girard, romanlardaki aksayan yönleri sorgulayarak romanların hangi noktalarda romantik yalanlara, hangi noktalarda romansal hakikate yaklaştığını irdelemiştir.

Girard kuramında birçok farklı kavramı kullansa da öne çıkan üç temel kavram bulunmaktadır. Bunlar, arzulayan özne, arzulanan nesne ve arzunun dolayımlayıcısıdır. Üçgen arzu kuramının daha ziyade şekilci/“yapısalcı” algılanmasındaki temel sebep, Girard’ın kuramındaki üç temel kavramın etrafında ifade edilen bir arzu üçgeninin

“kıskanç arzu”, “taklitçi arzu” şeklindedir. Girard, bu kavramları “kıskançlık” kelimesinin farklı kombinasyonları ile kullandığını belirtir. (s.3). Çalışmasında Shakespeare’in eserleri üzerinden mimetik yapıyı çözümler. Bknz: Girard, R. (1991). *A Theater of Envy – William Shakespeare*. Indiana: St. Augustiense’s Press.

²⁰ Girard, R. (2000). *The Girard Reader*. James G. Williams (ed.). New York: Crossroad Herder Book.

²¹ Girard, R. (2019). *Şiddet ve Kutsal*. Necmiye Alpay (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

²² Girard, R. (2018). *Günah Keçisi*. Işık Ergüden (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

çizilebilmesidir. Kuramın öne çıkardığı fikir, öznenin nesneyi arzularken özgün olmadığı ve bu arzuyu ortaya çıkartan bir üçüncü şahsın yani dolayımlayıcının var olmasıdır:

“Arzunun doğumunda, başka bir deyişle öznenin kaynağında, muzaffer bir edayla yerleşmiş *Öteki*’ni buluruz hep. “Dönüşümün” kaynağının içimizde olduğu doğrudur, ama kaynağın suyunun fişkırması için dolayımlayıcının sihirli değneğiyle kayaya dokunması gerekir.” (Girard, 2017, s.45)

Kuramın merkezindeki “öteki” yani dolayımlayıcının rolü, arzulayan öznenin dolayımlayıcı ile kurduğu iki tip ilişkiye göre ortaya çıkar. Arzulayan özne ile dolayımlayıcı arasındaki mesafe -coğrafi ama daha çok ruhsal- çok olduğunda “dışsal dolayım”; arzulayan özne ile dolayımlayıcı arasındaki mesafenin azaldığında ve az ya da çok iç içe geçmesine olanak bulduğu noktalarda “içsel dolayım” söz konusudur. Girard, eşitlik fikrinin olmadığı toplumlarda arzulayan özne ile dolayımlayıcı arasındaki mesafenin aşılamadığı dolayımlayıcının “örnek kişi” olarak dışsal dolayımında kendisine karşılık bulmasıyken, Fransız devrimi ile kişiler arasındaki mesafeler kısalarak arzulayan özne ile dolayımlayıcının bir “rakip” ilişkisi ile içsel dolayımında karşılık bulunduğunu belirtir. Bir başka ifadeyle “[t]aklit sadece insanları bir araya getirmez, aynı zamanda onları birbirinden uzaklaştırır. Paradoksal olarak, bu iki şeyi aynı anda yapabilir. Aynı şeyi arzulayan bireyler, arzularını paylaşabildikleri sürece, en iyi arkadaş olarak kalırlar; paylaşamadıkları anda ise en kötü düşman olurlar.” (Girard, 1991, s.2). Bunun sonucunda bu iki farklı dolayım çeşidi ise güçlü ama farklı duyguların ortaya çıkmasına sebep olur. Bunlar, birinde “öykünme, imrenme” şeklindeyken, diğesinde “nefret, haset, kıskançlık,” gibi duygulardır. “Edebi Yapıda Ben ve Öteki” kısmı, kitabın başlığında bu şekilde vurgulanırken “Romantik Yalan ve Romansal Hakikat” ayrımı ise romancıların dolayımlayıcı ilişkisini nasıl ortaya koydukları hususunda romanları bir kategorileştirmeye götürür. Romantik “dolayımlayıcının varlığını asla açığa vurmadan yansıtan yapıtlar”; romansal, “dolayımın varlığını ortaya çıkaran yapıtlar” için kullanır (Girard, 2017, s.34). İçsel ve dışsal dolayımın bir arada olduğu yapıtlar ise kurama göre “romansal edebiyatın bütünlüğünü doğrular.” (s.59).

Üçgen arzu kuramının bahsi geçen yapısı yalnızca bu temel kavramlar -arzulayan özne, arzulan nesne-arzunun dolayımlayıcısı- etrafında şekillenmez. Kuram daha fazla

ayrıntıyı barındırır.²³ Orhan Koçak'ın Girard'ın kitabına yazdığı sunuş yazısında belirttiği üzere 1961 yılında yayımlandığında üçgen arzu kuramı, çok yankı uyandırmış ve çok tepki çekmiştir (Girard, 2017 s.9). Tepki çekmesindeki temel sebep kuramda modern çağın öne çıkan isimlerine ve fikirlerine -Freud'a, Nietzsche'ye ve varoluşçuluk gibi akımlara- karşı çıkışların olmasıdır. Bu bağlamda kuramın dolayımlayıcı ilişkisini açıklarken öne çıkardığı en önemli hususlardan biri “özerklik yanılsaması”na değinmek gerekir. Girard, “19. yüzyılda her yerde kendiliğindenlik, taklidi tahtından indirerek bir dogma olmasından” bahseder. Bu bağlamda “romantizm, sembolizm, Nietzschecilik, Valérim vb. (...) bunların hepsini ‘romantik’ olarak nitele[ndirir] çünkü bize göre hepsi de kendiliğinden arzu ve özerkliğiyle neredeyse tanrısal bir öznel yanılışını sürdürmektedirler.” (Girard, 2017, s.42). Bu kurama göre, roman kişilerinin özgün oldukları fikri baştan kabul edilmez. Girard'a göre, “romansal deha ‘özerk’ ben yalanının çöküşüyle başlar.” (s.49). Kuramın özerklik yanılsaması bağlamında ifade ettikleri, Girard'a göre, “yapıtının hedefe ulaşamamasının asıl nedeni[dir], ‘en kıymetli yanılsamamıza, arzularımızın gerçekten kendimize ait olduğu, gerçekten özgün ve kendiliğinden olduğu inancına’ saldırması, arzusun öykünmecisi (mimetik) doğasını vurgulaması[dır].”(s.9). Girard'ın kuramında vurguladığı özne ve nesne arasındaki ilişkiye eklediği dolayımlayıcının varlığı pek çok modern insan tarafından görmezden gelinir.

Girard'ın, kuramının yankı uyandırmasına sebep olarak gördüğü diğer faktör ise “arzu” kelimesinin başka kuramsal açıklamalarla çakışmasıdır. “Arzu” yerine “drive (dürtü)”, “élan vital” hatta Sartre'ın “project (projesi)” kavramının -arzu kelimesine en yakın gördüğü Sartre'ın “projesi”dir.- kullanılabileceğini belirtir. Bu kavramların yanına “arzu” kavramı açıklamak adına Girard, “Kierkegaard'ın, öznel olmanın tutkulu içselligi ve seçim fikri yardımcı olabilir” der (Girard, 2000, s.268). Sonuç olarak dar libidinal çağrışıma sahip “arzu” kavramı yerine daha geniş bir kavram alanını verecek olan bir kelime seçilmesinin kuramının daha iyi anlaşılacağını belirtir.

Düşünme ve yazma sürecinin en önemli keşfi olarak gördüğü üçgen arzu kuramında Girard, kuramını açıklarken temel bir yere koyduğu ve romansal açığa çıkarmayı başaran ilk eser olarak Cervantes'in *Don Kişot*'unu kabul eder. Bu eserin büyük bir yanlış okumayla ve romantik eleştirinin sonucu olarak özgünlüğün

²³ Bu tez çalışmasında kuramın romanın niteliğine odaklanan diğer değerlendirmeler, örneklem içerisine alınan romanlar üzerinden ilgili kısımlarda açıklanarak kullanılacaktır.

sembollerinden biri haline getirilse de (Girard, 2017, s.34) Don Kişot mimetik yapıyı yansıtan ve roman türünün ilk taklitçisidir.

Don Kişot, dolayımlayıcısının varlığını açıkça ifade eder. Romandaki dolayım ilişkisi dışsal dolayım üzerinden ortaya konulur. Don Kişot'un dolayımlayıcısı olan Amadis de Gaul, onun arzularına engel olamayacak kadar uzaktadır ve aralarında “öykünme, imrenme” gibi duygular üzerinden yaşanan bir dolayım ilişkisi vardır: “Dışsal dolayımının kahramanı [Don Kişot], arzusunun gerçek niteliğini yüksek sesle açıklar. Örnek aldığı kişiyi açıkça kutsar ve onun müridi olduğunu ilan eder.” (Girard, 2017, s.29). Don Kişot'tan “Dostoyevski'nin Kıyameti”ne giden yolda Dostoyevski'nin yeraltı adamının Zverkov'a duyduğu “hınç” ve “nefret” gibi duygularından ve rakip ilişkisi üzerinden yansıtılan dolayım ilişkisi Don Kişot'un Amadis'e duyduğu duygulardan oldukça farklıdır. Cervantes'ten Dostoyevski'ye doğru giden süreçte özne ile dolayımlayıcının arasındaki ilişki çeşitlenir ve daha ziyade içsel dolayım üzerinden açıklanan bir yapıya bürünür. Hayranlık, yerini rakip ilişkisine bırakır. Bu dolayım ilişkisinde mimetik arzusun dehşeti söz konusudur çünkü hem arzulayan özne hem de dolayımlayıcı benzer çakışan arzulara sahiptir. Bu sebeple dışsal dolayımında olduğu gibi açıkça ifade edilen arzular yerine özenle saklanan arzular söz konusudur (s.30). Yapısalcı ayırmaya olanak tanıyan bu yapı, iki ayrı kategorinin etrafında eserlerin toplanmasından daha fazlasıdır. Bir başka deyişle içsel ve dışsal dolayım ve buna bağlı olarak üretilen romantik yalan romansal hakikat ayrımı iki ayrı kategoriye açan kesin sınırlar olarak ifade edilemez. Örneğin, Cervantes daha ziyade dışsal dolayımın yazarı olarak nitelendirilse de süreç içerisinde içsel dolayımın dehşetinin farkında olduğu belirtilecektir (s. 97).

Modern çağda içsel dolayımın sık görülmesi söz konusudur. Bandera, “[dışsal dolayımından içsel dolayıma doğru] taklitçi arzusun giderek daha yıkıcı etkilerinin analizini takip ederken ve bu arzusun yoğunlaşmasını ve artan ‘gerçekçiliğini’ izlerken, bu tarihsel gelişmeyi, arzusun mekanizmasının giderek daha kolay tespit edilebilir hale geldiği anlamında yorumlayabiliriz, çünkü onu her yerde yayılırken görürüz. Ancak bu, sadece Girard'ın taklitçi arzusun derinlikleri ve işleyiş şekillerine dair artan farkındalığının okuyucu üzerindeki etkisidir.”²⁴ der. Bir diğer ifade ile Don Kişot'un arzularının açığa çıkarılması modern çağın roman kişilerinin arzularının yansıtılmasından

²⁴ Bandera, C. (1978). The Doubles Reconciled [Review of *Mensonge romantique et vérité romanesque; La violence et le sacré; avec J. M. Oughourlian et Guy Lefort, Des choses cachées depuis la fondation du monde*, by R. Girard & R. Girard]. *MLN*, 93(5), 1007–1014, s.1007-1008.
<https://doi.org/10.2307/2906456>

daha kolaydır. Bandera'nın bu tespiti yapmasında etkili olan husus, Girard'ın çalışmasındaki "İnsanlar Birbirleri İçin Birer Tanrı Olacaklar" bölümünde arzu üçgenlerinin daha fazla ön plana çıkmasına sebep olan insanlık tarihindeki büyük değişime vurgu yapmasıyla açıklanabilir. Girard'ın bahsi geçen bölümde vurguladığı husus, "Tanrı ölmüştür, yerini insan almalıdır." (Girard, 2017, s.62). İçsel dolayımın arttığı bu evrende "İsa'yı taklit, insanın kendi komşusunu taklit etmesine dönüşür."(s.64) / "İyi bir model taklidimizi iyi hale getirir (Mesih) [örnek kişi]; kötü bir model ise taklidimizi rekabetçi [rakip] yapar."(Girard, 2000, s.269). Bir başka deyişle örnek kişiyle kurulan dolayım ilişkisi yerine artık rakibin öne çıktığı dolayım ilişkisi görülmektedir. Modern insan -egoist- neredeyse kendisinin Tanrı olduğuna ikna olur. Bu aynı zamanda rakibi gibi Tanrı olmak istemesiyle benzerdir.²⁵ İçsel dolayım romanlarındaki dehşet, bireyin kendi cehennemini –"Herkes kendini cehennemde yalnız sanır ve zaten onu cehennem kılan da budur."(Girard, 2017, s.63), - yalnızca kendisinin yaşadığını sanmasından kaynaklanır. Bu roman türünün aradığı "birey" in hikyesidir.

Son olarak kuramın literatürdeki kullanıma geçmeden önce, tezde Girard'dan ödünç alınarak kullanılan "züppe" kavramına değinmek gerekir. Girard için züppe, bir arzusun taklitçi niteliğinin altını çizmek için yeterlidir. "Züppelik, kişinin gerçek benliğinin görünmesini önlemek ve böylece dışa karşı, kendisiyle özdeşleştirdiği daha iyi bir kişilik yaratmak için kullandığı araçlar bütünüdür." (Girard, 2017, s.47). Türk edebiyatı literatüründe daha ziyade "sosyetik züppelik"le ilişkilendirilen züppenin pek çok farklı biçimi mevcuttur. Girard'a göre, "[k]işi estetik zevkinde, entelektüel hayatında, giysilerinde, yemeklerinde vb. züppe olabilir." (s.39). Ayrıca "[r]omansal hakikatin kapsamının genişlemesi, züppelik teriminin çok farklı meslek ve çevreleri içermesine yol açar. (...) profesörlerin züppeliği, hekimlerin züppeliği ve hatta oda hizmetçilerinin züppeliği vardır." (s.181). Bu bağlamda tezin kapsamı içinde yer alan bütün arzulayan özneler züppedir. Tezde ortaya çıkartılmaya çalışılan tipolojide züppe bu doğrultuda kullanılmaktadır.

Yukarıda genel hatlarıyla aktarılmaya çalışılan üçgen arzu kuramı, edebî yapıtların yeni bir bakışla yeniden ele alınmasına olanak tanımıştır. Üçgen arzu kuramının perspektifinden değerlendirildiğinde yapıtlara dair yeni niteliksel değerlendirmeler yapılabilir. Türk edebiyatı eleştirisinde ise kuramın bazı eksiklikleri ifade edilse

²⁵ Girard, R. (1959). *Pride and Passion in the Contemporary Novel*. *Yale French Studies*, 24, 3–10. <https://doi.org/10.2307/2929295> . Girard, bu makalesinde aşk üçgeni üzerinden rakip ilişkisini açıklarken bu ifadeyi kullanır.

de bu kuramın pek çok araştırmacı tarafından kullanılan bir kuram olduğu görülmektedir. Örneğin Orhan Koçak, “Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”²⁶ adlı ünlü makalesinde üçgen arzu kuramının, “asıl burjuva toplumunda ortaya çıktığı” (Koçak, s.634), “teorisinin kültürel farklılığa yer vermemesi” (s.635) ve “Özlem, imrenme, haset ve suçluluk gibi duyguların arasında yapısal bir fark olabileceğini hesaba katmaması” (s.636) hususlarında kuramın eksikliklerine değinir. Koçak, “Girard’ın kurgusunun kuvvetli yönü, arzu ve hayranlık duygusunu kendi karşıtlarıyla (nefret, haset, ressentiment) bir yapısal bütün içinde bir araya getirebilmesi” (s.633) yönünden başarılı bulur ve bu kuramdan faydalanır. Benzer şekilde Nurdan Gürbilek “Orijinal Türk Ruhı”nda²⁷ kuramın zaaflarından bahsederken Orhan Koçak’ın “ulusal kültürel farklılara yeterince girmemiş olması” eleştirisine katılır ve aynı zamanda kuramın uygulanabilirliğini vurgular. Nitekim Türk modernleşmesi üzerine fikirler öne süren Gürbilek, önemli ve literatüre katkıda bulunan pek çok denemesinde bu kuramdan faydalanmıştır.²⁸ Bu çalışmaların yanında üçgen arzu kuramı edebî şahsiyetlerin romanları üzerinden²⁹ hatta romanın tiyatro uyarlaması üzerinden³⁰ uygulandığı çeşitli tez çalışmaları ortaya konulmuştur. Bu tezler bağlamında yapılan değerli tespitler edebî şahsiyetlerle sınırlı kalmakta ve kuramın uygulanabilir olduğunu göstermesi dışında tezin amaç ve yöntemine doğrudan katkı sağlamamaktadır.

Tezin ikinci konu başlığını oluşturan Batılılaşmaya ve buna bağlı olarak bireye odaklanan züppe kavramı üzerine pek çok çalışma mevcuttur. Yukarıda değinildiği üzere tez çalışmasında kullanılan “züppe” kavramı Girard’dan alınmıştır. Bu bağlamda ortaya konulmaya çalışılan züppe tipolojisindeki “züppe” terimi, Türk akademisinde yerleşen züppeden farklıdır. Literatürde önemli bir yere sahip olan Berna Moran’ın *Türk Romanına Eleştirel Bakış I* isimli çalışmasının özellikle “Alafranga Züppe’den Alafranga Haine”

²⁶ Koçak, O. (2018). *Mai ve Siyah*. Seval Şahin (haz.). Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme (s.601-672). İstanbul: İletişim Yayınları.

²⁷ Gürbilek, N. (2020c). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları, s.101-144.

²⁸ Örneğin; *Kötü Çocuk Türk*, *Köy Ayna Kayıp Şark*, *Sessizin Payı*, *Mağdurun Dili* gibi denemelerinin bir araya getirildiği kitaplarda faydalandığı tespit edilir.

²⁹ Ahmadov, R. (2018). Orhan Pamuk’un romanlarında üçgen arzu (Yüksek Lisans tezi). Erişim adresi: <https://acikerisim.msgsu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.14124/2932>

Şengül, S. (2017). Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarının René Girard’ın Üçgen Arzu Modeli’ne göre incelenmesi (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/56452.pdf>

Tomat, A. (2012). Anna Gavalda’nın Onu Seviyordum ve Bir Aradayız Hepsisi Bu adlı romanlarında mimetik arzu (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr>

Tohumcu, K. (2022). Peyami Safa’nın romanlarının Rene Girard’ın "Üçgen Arzu Modeli"ne göre incelenmesi (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr>

Bu bağlamda örnekler arttırılabilir.

³⁰ Şenocak, A. E. (2011). Girard Roman Kuramı Işığında Bir Oğuz Atay Uyarlaması: “Tehlikeli Oyunlar” (Yüksek Lisans tezi). Erişim adresi: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/47970.pdf>

bölümü literatürde yer alan züppe tipinin değişimini ortaya koyan temel bir çalışmadır. Bu çalışmada Türk romanında roman kişilerini ruhsal değişimlerine odaklanarak bir tipoloji çıkaran Berna Moran, çalışmasında, “Felâtun ve Bihruz aptal, cahil ve gülünçtürler; sonrakiler okumuş, zeki ve tehlikeli” (Moran, s. 267) diyerek roman kişilerini daha ziyade ahlak noktasındaki değişimleri üzerinden incelemiştir. “Türk Romanında Safderun Alafranga, Ahlaksız Züppe, Kötücül Entelektüel”³¹ isimli doktora tezi çalışması daha geniş bir dönemi (1872-2014) belirli ölçütler bağlamında daraltarak kırk dokuz roman üzerinden inceler. İlgili tez, bu tezin amacına en yakın tez olarak değerlendirilebilir ancak züppe tipolojisi etik bir perspektiften geliştirildiği için bu tezin kapsamı dışındadır. Bu çalışmaların yanında Türk modernleşmesi/Batılılaşma ile ortaya çıkan züppe tiplerin nasıl ortaya çıktıkları üzerinde durup bu tiplerin romanlarda ele alınışını göstermeye çalışan pek çok çalışma mevcuttur.³² Elde mevcut olan literatür züppe tipinin gelişimini çeşitli noktalardan irdeleyerek literatüre çok kıymetli katkılar sağlamasına rağmen roman türünün gelişimini nasıl ve ne yönde etkilediğini açıklamakta eksik kalmaktadır.

“Züppe”yi “dandy” şeklinde okuyan çalışmalar da mevcuttur. 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.”³³ Çalışmasında yalnızca dış görünüşünün alımlanışı noktasında “dandy”e odaklanan Abdurrahman Kolcu, *Dandizm ve Türk Edebiyatında Dandy*³⁴ adlı çalışmasında Batı’da öne çıkan “dandy” tiplerin özelliklerini ortaya koyar. Öne çıkardığı özelliklerden yola çıkarak Türk edebiyatında hem yazarların hem de kurmaca karakterlerin hayatında “dandizm”i ve “dandy”nin görünümünü ortaya koymaya çalışır. İlgili çalışma, estetik yönü öne çıkartmayıp daha ziyade kültürel bir sonucun yansımalarını işlemesi nedeniyle bu tezin kapsamı dışındadır. “Dandy”nin estetik zevk yargısına odaklanarak Young Jin Byung tarafından yazılmış olan “Three Versions of Russian Decadent Dandyism: Demonism, Hellenism, and Theatricality”³⁵ adlı tez

³¹ Uslu Kaya, B. (2017). Türk romanında safderun alafranga, ahlaksız züppe, kötücül entelektüel (Doktora tezi). Erişim adresi: <https://dspace.balikesir.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12462/3193>

³² Gece, N. (2010). İki dünya arasında: Reformlar çağında portreler (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr>

Ankay Kardaş, N. (2023). *Türk Romanında Entelektüel Suç*. Çanakkale: Paradigma Akademi.

İşık, C. (2019). Osmanlı dönemi Türk romanında alafranga tip (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr>

³³ Tural, S. (2018b). *Türk Edebiyatının 200’ü*. Ankara: Otto Yayınları, s.109.

³⁴ Kolcu, A. (2012). *Dandizm ve Türk Edebiyatında Dandy*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

³⁵ Byun, Y. J. (2012). Three Versions of Russian Decadent Dandyism: Demonism, Hellenism, and Theatricality (Doktora tezi). Erişim adresi: <https://escholarship.org/uc/item/6gt7q87c>

Avrupa’da “dandy”nin Rus edebiyatına yansımalarını inceler. Bu çalışma bir karşılaştırmadan ziyade Rus edebiyatında “dandy”nin algılanışını ortaya koymayı amaçlar. Esas aldığı hususun sanat olması, bu tez çalışmasında odaklanılan edebiyatın sanatın bir dalı olması yönüyle paralellik taşır ve tezi destekler.

Elde mevcut olan literatür, Türk romanı ve Batılılaşma -özelde bireye odaklanan züppe- konu başlıklarına bakıldığında her iki başlığın üzerine pek çok çalışmanın yapıldığını göstermektedir. Ne var ki Türk romanının tarihsel sürecinin Girard’ın üçgen arzu kuramı bağlamında çalışılmadığı görülmektedir. Pek çok araştırmacı tarafından ilgiyle ele alınan konu başlıklarının olması ve konunun öneminden hareketle Türk romanına bu açıdan yapılacak bir tahlilin, Türk edebiyatı araştırmaları açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

“Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Üçgen Arzu Bağlamında Züppe Tipolojisi” isimli bu tez çalışmasında, Batı merkezli şekillenen Yeni Türk Edebiyatı’nın başlangıcından Cumhuriyet’e değin roman türünün nasıl bir değişim geçirdiğini üçgen arzu kuramı aracılığıyla ortaya koymak amaçlanmaktadır. Kuramın Batı örnekleri üzerinden vurgulamaya çalıştığı husus, romansal deha sahibi yazarların romantik yalanlar ve romansal hakikat arasında nasıl gidip geldiklerini ortaya koymaktır. Bu bağlamda kuramdan yararlanarak ortaya konulan bu tez çalışmasında, Türk edebiyatında yazarların romantik yalanlar ve romansal hakikat arasında nasıl kaldıkları, hangi noktalarda romansal hakikate yaklaşıırken hangi noktalarda romantik yalanlara geriledikleri tezin merkez problemini teşkil etmektedir.

Çalışmada, fikri sahada aydınların/edebî şahsiyetlerin düşünce yapısını ve hayatı algılama biçimlerini etkileyen Batılılaşma temel alınırken bu etkinin roman türüne etkisi geniş bir sürece -Tanzimat’tan Cumhuriyet’e- yayılarak temsil değeri olan romanlar üzerinden incelemeye tabi tutulmuştur. Edebî eserlerin analizi sırasında metin merkezli bir eleştiri yöntemi esas alınmıştır. Romanların okunması sırasında gözetilen kronolojik okuma, oluşturulmaya çalışılan züppe tipolojisinde sürdürülemeyerek Girard’ın kuramında olduğu gibi arzunun topolojisine uygun şekilde ortaya konulmuştur. Örneğin, Hakkı Celis kronolojik olarak Ahmet Cemil’den sonra gelse de sahip olduğu arzuları ile tipolojinin daha alt basamağındadır. Bir başka ifade ile Ahmet Cemil, Hakkı Celis’in “sanatçı” züppe tipinin daha olgun örneğidir.

Bu çalışmanın Tanzimat Fermanı sonrasında dış dünyanın değişmeye başlaması, buna bağlı olarak kavram alanı değişen edebiyat ve onun değişim ve dönüşümünü yansıtan en önemli türlerden biri roman ve romanın öncelik verdiği birey kavramı, züppe

tipolojisi çıkartılmaya çalışılırken üzerinde duracağı temel hususlardır. Bu çerçevede tezin ana ve alt bölümleri kuramın ortaya koyduğu kavramların merkeze alınması ile oluşturulmuştur. Bu sebeple tezin ilk ana başlığını “Arzulayan Özne” bölümü oluşturmaktadır. Roman kişilerine odaklanan bu bölümde arzulayan öznelerin arzularına odaklanarak onların tarihsel süreçteki değişimi ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Yazarların roman kişilerinin arzularını nasıl ifade ettiği, kişi çizimlerinde anlatıcının tutumu, roman kişilerinin karakter gelişimine katkı sağlayan hangi özelliklerin şahıslarına eklendiği, kişilerin davranışlarında tutarlı olup olmadıkları, roman türünün önemli bir bölümü olan roman sonlarında kişilerin eylemleri ve sonucun nasıl ele alındığı ve en önemlisi yazarların roman anlayışlarına yansıyan Batılılaşma sürecine nasıl yaklaştıkları bağlamında Türk romanının nasıl bir süreçten geçtiği araştırılmıştır. Romanın niteliksel değerlendirilmesi yapılırken züppe tipolojisi ortaya çıkartılmıştır.

Arzulayan öznenin tipolojide ele alınışında merkezî bir rol oynayan dolayımlayıcının varlığı tezin ikinci bölümü olan “Arzunun Dolayımlayıcısı” bölümünde incelenmiştir. Girard’ın kuramında öne çıkardığı en önemli kavram olan dolayımlayıcı bu tez çalışmasında da benzer bir öneme sahiptir. Arzulayan öznenin tavır ve davranışlarını şekillendiren ve onların romanlarda ele alınışında merkezî rol oynayan dolayımlayıcının rolü üzerine odaklanan bu bölümde, dolayımlayıcının Girard’ın kuramından nasıl farklılaştığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Batı’da arzulayan özne ile dolayımlayıcı uyumunu içeren dolayımlayıcı ilişkisi, Türk modernleşme sürecinde farklılaştığı ve literatüre eklenebilecek olan *dolayımlayıcı bölünmesi* kavramı etrafında kuramsallaştırılmıştır.

Girard’ın kuramında önem bakımından son sırada gelen “Arzulanan Nesne” ise tezin üçüncü bölümünü oluşturmaktadır. Batılılaşmanın metonimik yapısından ötürü arzu nesnelerin dolayımlayıcıyı yansıtması bakımından göstergesel değeri oldukça fazladır. Bütünü anlamaya yardımcı olan arzu nesnelerinin Tanzimat’tan Cumhuriyet’e taşıdığı anlam ve önemin nasıl bir süreçten geçtiği bu bölümde incelenmiştir. Hem yazarların hem de arzulayan öznelerin dolayımlayıcı ile kurulan ilişkisi bağlamında arzu nesnelerin ele alınışının nasıl değiştiği gösterilmeye çalışılmıştır.

Sözü edilen sorular ve çerçeveden hareketle kuramın şekilci bir yapıdan ziyade romanın niteliğini ortaya çıkartmayı hedefleyen yapısı dikkate alınarak “Arzulayan Özne”, “Arzunun Dolayımlayıcısı” ve “Arzulanan Nesne” bölümleriyle meydana getirilen bu çalışmada, Batılılaşma arzusu üzerinden Tanzimat’tan Cumhuriyet’e romanlar üzerinde büyük bir arzu üçgeni ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Tezin temel

savını Türk romanının Tanzimat'tan Cumhuriyet'e romantik yalanlarda uzun süre takılı kalarak romansal hakikate varamadığı oluşturmaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. ARZULAYAN ÖZNE

Üçgen arzu kuramının birinci köşesini oluşturan arzulayan özneye odaklanan bu bölümde, Türk romanındaki roman kişileri merkeze alınacaktır. Onların arzularının altında yatan temel sebepler aranırken romanlar, nitelikleri hususunda da Girard'ın kuramından faydalanılarak pek çok farklı açıdan -arzulayan öznelerin arzuları ve özellikleri, züppeye bakış, roman sonlarının çizimi, roman yazarlarının romancılığı ve Batı'ya yaklaşımı, züppenin süreç içerisindeki değişimi- incelenecektir. Züppe tipolojisi ortaya çıkartılmaya çalışılırken arzulayan özneler saf züppeler, naif züppeler, geçiş figürü, “sanatçı” züppe şeklinde dört ana başlık altında ele alınacaktır.

1.1. Saf³⁶ Züppeler

Osmanlı toplumunda Batı etkisiyle değişimin yoğun yaşandığı yıllarda, toplumda Batı'ya özenen, onlar gibi olmak ve yaşamak isteyen tipler yoğun olarak görülür.³⁷ Bu tipler, Türk edebiyatının ilk roman yazarlarının ilgisini fazlasıyla çeken ve bu yazarlarca “züppe” olarak adlandırılan kişilerdir. Özellikleri keskin sınırlarla ortaya konulan bu tiplerin zamanla merkezî konumları değişse de Türk romanındaki varlığı çeşitli boyutlarda gösterilmeye devam etmiştir. Üçgen arzu kuramının temelinde vurgulanan “arzuların taklit olması” ve “orijinal olmanın imkânsızlığı”, Türk romanının ilk örneklerinde altı kalın çizgilerle çizilir. Arzulayan özne olarak saf züppeler, dolayımlayıcıları olan Batı'yı arzularken çeşitli arzu nesneleri ile romanlarda yer alırlar.

Bir yazı makinesi olarak adlandırılan Ahmet Mithat, ilk romanından son romanına kadar saf züppe tipine uygun örnekler vermiştir. Türk romanında ilk züppe³⁸ olarak da

³⁶ Saf: Etrafında olup bitenleri anlamayan, kurnazlığa aklı ermeyen, zekâ ve kavrayıştan yoksun olduğu için kolay kandırılabilen (kimse); avanak, bön, safderun, safdil. Bknz: Saf. *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>

³⁷ “Tanzimat bürokrasisinin yabancı dil bilen, dış dünyayı izleyebilen yetenekli üyeleri yanında, yeni devrin kültürel atmosferine, çalışma yöntemlerine uyum sağlamayanların da bulunduğu açıktır. Böylelerinin içinde yabancı dili yanlış yazıp konuşanlar, koltuğunun altında laf ola Fransızca gazetelerle dolaşanlar, kayırıldığı görevlerde gülünç işler yapanlar boldu. Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâtnun Bey ve Râkım Efendi* adlı romanı, 19.yüzyılın modernleşme bürokrasisinde gerçekten yetenekli, okuyan ve yabancı dil öğrenen Râkım Efendi ile tembel, gösterişçi ve yeni hayatı yüzeyden taklit eden Felâtnun Bey tipi memurların canlı örneği o devrin hariciye teşrifâtçılarından (‘Mahşer Midillisi’ lakaplı) Kâmil Bey'di.” Bknz: Ortaylı, İ. (2013). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları, s.277. Bu bağlamda sosyal yaşamdaki portrelerin takibi için bknz: Nazan Gece'nin “İki Dünya Arasında: Reformlar Çağında Portreler” tezi.

³⁸ Uçman, A. (2002). Türk Romanında İlk Alafranga Tip: Felâtnun Bey, *Kitap-lık* 54 (4), 140-147.

belirtilen Felâton Bey sonrasında kendisi gibi olanlar için bir örnek model oluşturur. Ahmet Mithat'ın manevi evladı olarak yazarlığa başlayan Hüseyin Rahmi Gürpınar da bu tipe uygun örnekler vermiştir. Bu bağlamda, saf züppelere en uygun isimler Felâton Bey'le birlikte Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık*³⁹'taki Şöhret'i, *Şıpsırdı*⁴⁰'deki Meftun'udur. Ayrıca Ahmet Mithat'ın pek çok romanından bu tipin örnekleri sıralanabilir, bu bağlamda Felâton'la birlikte *Vah*⁴¹'taki Behçet'i ve *Jön Türk*⁴²'teki Ayşe Ceylan'ı eklenebilir. Bahsi geçen romanlarda, romanın kişi kadrosunda ikincil önemde yer alan saf züppeler de mevcuttur. Bazı romanlarda merkezî konumda olmasa da saf züppenin bir uzantısı olarak -devamı, benzeri vs.- romanlarda yer alan saf züppeler⁴³ bulunmaktadır: *Zehra*⁴⁴'daki Suphi, *Turfanda mı yoksa Turfa mı*⁴⁵ romanındaki Mansur'un akrabaları – kuzenleri Sabiha Hanım, İsmail Rüştü Bey ve eşi-. Saf züppe özellikleri barındırsa da ondan ayrılan güçlü kendine has özellikleri barındıran roman kişileri de mevcuttur: *Eylül*⁴⁶'deki Necip ve *Araba Sevdası*⁴⁷'ndeki Bihrûz, Keşfi Bey ve Bihrûz'un yakın konak çevresinden arkadaşları Çâker Bey, Tâlib Bey, Sahbân Bey ve Mâlik Efendi. Bazı romanlarda da daha geri planda bu züppe tipler romanda resmedilirler. Örneğin, *Ferdi ve Şürekâsı*⁴⁸'nda saf züppe roman kişilerinin yanından geçtikleri biridir. Saf züppenin en olgun örnekleri olarak *Aşk-ı Memnu*⁴⁹'daki Behlül ve Nihat Bey; *Kıralık Konak*⁵⁰'taki üçüncü nesil olarak çizilen – Seniha ve arkadaşları- genç topluluğu sayılabilir.

1.1.1. Saf Züppenin Arzu Duyması

Batılı hayatın iyi bir müridi olmak isteyen saf züppeler etkiye açıktırlar. Bu sebeple temeldeki arzularını onlara anlatan, duygularını daha yoğun ve modeline uygun yaşamasına yardımcı olan her türlü araç hayatlarında kendisine yer bulur. Saf züppeler

³⁹ Gürpınar, H. R. (2022). *Şık*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

⁴⁰ Gürpınar, H. R. (2021). *Şıpsırdı*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

⁴¹ Ahmet Mithat Efendi. (2019). *Vah*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

⁴² Ahmet Mithat Efendi. (2021a). *Jön Türk*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

⁴³ *İntibah*'taki Ali Bey, saf züppe olarak kategorize edilen arzulayan öznelerin bazı özelliklerini taşır. Ali Bey'in anlatıcı tarafından “kız gibi oğlan” (Evin, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı, s.98) şeklinde nitelenmesi, kamusal mekanlarda gezmesi, kaleme gitmeyerek oldukça boş vakte sahip olması ve Mahpeyker'in yaptıkları karşısında oyuncak edilerek erilliğinin elden gidişi ile bu ilginin kurulması olanaklıdır. Bknz: Namık Kemal. (2021). *İntibah*. İstanbul: Can Yayınları.

⁴⁴ Nabizade Nazım. (2021). *Zehra*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

⁴⁵ Mizancı Murat. (2017). *Turfanda mı yoksa Turfa mı*. İstanbul: Özgür Yayınları.

⁴⁶ Mehmet Rauf. (2014). *Eylül*. İstanbul: Özgür Yayınları.

⁴⁷ Recaizade Mahmut Ekrem. (2014). *Araba Sevdası*. İstanbul: İletişim Yayınları.

⁴⁸ Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Ferdi ve Şürekâsı*. İstanbul: Can Yayınları.

⁴⁹ Uşaklıgil, H. Z. (2006a). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Özgür Yayınları.

⁵⁰ Karaosmanoğlu, Y. K. (2007). *Kıralık Konak*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Batılı gibi yaşamayı, görünmeyi isteyen ve benzeri birçok hususta onlara daha iyi taklitçi olmayı gösteren bir dolayımlayıcı aracılığıyla arzularlar. Kronolojik olarak Felâtun'dan ve Şöhret'ten sonra gelen ve aynı zamanda güçlü Batı arzusu sebebiyle kendi arzusunu çevresine yayan Meftun'un fikirleri, saf züppelerde arzuların nasıl ortaya çıktığının da formülünü verir. *Şıpsevdi*'de Meftun'un "Alafrangalık nasıl öğrenilir?" üzerine düşündüğü kısımlar, en önemli Batılılaşma aracını da açıktan açığa gösterir. Bu soruya Meftun'un cevabı şu şekildedir:

"Tabii Frenk memleketlerinde bulunmakla, onların her âdetini görmekle ve görülenlere mûraane uğraşmakla evvela vukuf, gide gide behre, mümarese peyda edilir. Oralarda bulunmayanlar bu usul-i muaşeretini nasıl tahsil edebilirler? Bu âdatın nazariyatı bazı kitaplarda görülür. Ameliyatı da Frenk dostlar peydasıyla mevki-i tatbiki konabilir." (Gürpınar, 2021, s.77)

Görüldüğü üzere en doğal öğrenme metodu Batı'da bulunmakken gidemeyenler için ise bu kitapların yol göstericiliğidir. Arzulayan öznelere kitapları kendilerine kılavuz edinerek nasıl Batılı olacaklarına dair fikir edinirler. Girard'ın kuramına göre, öznelere arzu nesnesini arzulamasını sağlayan bu etki, yazılı/edebî telkindir ve arzunun ortaya çıkmasındaki en önemli araçtır. Saf züppe merkezli romanlarda henüz arzulayan öznelere okuma eylemiyle resmedilmezler. Onların davranışlarının altında yoğun bir ima ile kitapların olduğu görülür. Onlar okudukları eserlerden etkilenirler, arzu duyar ve harekete geçerler. Öteki olma serüvenlerinin temelinde okur olmalarının ve okuduklarından etkilenmelerinin büyük etkisi vardır.

*Felâtun Bey ve Râkım Efendi*⁵¹'de Felâtun Bey'in Batı'yı algılayışı noktasında edebî eserlerin rolü olduğu söylenebilir. Özellikle romanlar, Batılı bir aşk yaşamak hususunda Felâtun Bey'e telkin işlevi görmektedir. Saf züppe durumun farkında olmasa da ideal özne Râkım Efendi her şeyin farkındadır:

"Birader, zevkine, sefana mani olmaya gönlüm razı olmaz. Sana nasihat vermeye de hacet yoktur. Bu alafranga denilen âlemin batacak köşelerini sen benden âlâ bilirsin. Bu kadar Fransız romanları okumuşsundur. Bir tiyatro aktrisine alaka edip de feyz almış bir kimsenin sergüzeştini okudun mu? Bu hikâyelerin filvaki vuku bulmuş olması lazım değildir. Muharrirler daima ihtimalattan bahsederler. Onları okuyarak hem lezzet almalı hem de mütenebbih olmalı. Hiç yabanın bir kaltağı, sana yar olur mu?" (Efendi, 2022, s.147)

⁵¹ Ahmet Mithat Efendi. (2022). *Felâtun Bey ve Râkım Efendi*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Felâton Bey'in okuduğu kitaplar açıkça ifade edilmese de Batı'yı Fransız romanları aracılığıyla öğrendiği ve arzuladığı görülmektedir.

Vah romanında Behçet Bey'in en önemli özelliğinin “kitap mütalaası” (Efendi, 2019, s.52) olduğu belirtilir. Anlatıcı, roman kişisini tanıtırken en övgüye değer yanı olarak kitapla kurduğu ilişkiyi öne sürmüştür. Behçet Bey'in gösterişçi tüketim bağlamında bu yönü daha çok öne çıksa da bu özelliğiyle kitaplar aracılığıyla Batı'yı öğrendiği söylenebilir. Behçet Bey, kitap mütalaasını Batılılaşmanın bir göstergesi olarak “şıklar meclisi”nde sadece kendisinde olan moda bir unsur olarak sunar (s.52).

Ahmet Mithat Efendi, son romanı *Jön Türk*'te bu konuyu daha da derinleştirmiş ve saf züppe olarak çizilen Ayşe Ceylan'ın şahsında yazılı telkini daha somut şekilde kullanmıştır. Romanın başkişisinin tavırlarında, okuduğu kitapların çok büyük etkisi vardır. Zıtlık üzerinden karakter oluşturmayı sık kullanan Ahmet Mithat, aynı kişiyi seven Ayşe Ceylan ve Ahdiye özelinde de bu tavrını sürdürür. Oluşturulan asıl zıtlık, kütüphaneleri ve yaptıkları okumalar özelinde daha ön plandadır. “Milli, İctimai, Siyasi Roman” olarak sunulan *Jön Türk* romanı aslında “Bu Başka Roman” şeklinde adlandırılan ikinci kısımdan başlar. İlk bölümde Nurullah'ın düğün sahnesi ve tutuklanma süreci aktarılır. Bu bölümde Nurullah'a uygun, evlenilebilecek kadın olan Ahdiye'nin okumaları dile getirilir: “Muhammediyeler, Ahmediyeler, Battal Gaziler filanlar teşkil ediyor. Yeni romanlar oraya girmek şöyle dursun Âşık Garipler, Şah İsmailler, Keremler bile girmiyor.” (Efendi, 2021, s.23). Görüldüğü üzere Ahdiye'nin kütüphanesinde onu olumsuz etkileyebilecek bir eser olmadığı için Ahdiye, kurguda daha geri planda kalmıştır. Kitap okuyarak büyüyen Ayşe Ceylan içinse durum daha farklıdır. Ayşe Ceylan'ın yaptığı okumalar neticesinde çevresiyle birlikte kendi sonunu hazırladığı vurgulanır.

Jön Türk romanında Frenkmeşrep ve şık olarak tanıtılan romanın başkişilerinden biri Ayşe Ceylan'dır (Efendi, 2021, s.83). Romanın ilerleyen kısımlarında onun bu özellikleri “Modern (yeni, bugünkü modaya mütenasip), şık, hafif, çalmadan oynar, söylemeden anlar, fino (cin gibi), süper fin...” (s.207-208) şeklinde genişletilerek başkaları tarafından nasıl görüldüğü noktasında tekrar edilir. Babası Kâzım Bey de Ayşe Ceylan gibi alafranga, annesi Sezayidil Hanım ise serbest bir kadındır. Ailesindeki bu özelliklerden ötürü, Ayşe Ceylan pek serbest, korkusuz ve zeki olarak tanıtılır. Batı ile kurduğu ilişki o kadar ileridir ki daha Türkçe okumadan Fransızca okumuştur (s.105). Onun en önemli özelliği çok okumasıdır:

“Mübahasat-ı vakıaları esnasında Nurullah Bey hangi Avrupa muharririnin ismini dermeyan etmişse Ceylan o zatın eserini tedarik etmiştir. Denilebilir ki Fransızca olarak mebahis-i nisvaniyeye dair yazılan şeylerin hemen kâffesini okumuştur. Her neyi okumuşsa onu bizim ahval-i Osmaniyemize de tatbik etmiştir.” (Efendi, 2021, s.140)

Yazılı telkinin Ayşe Ceylan’ın yaşamındaki önemi, hamile olduğunu anlayamaması hususunda annesi tarafından da dile getirilir: “Bir kadınla bir erkek arasındaki hiçbir fark olmadığına, olamayacağına dair ettiğin davaları, okuduğun frenk kitapları sana bunu söylemediler mi a kutsuz?” (Efendi, 2021, s.190). Devam eden hamilelikle ilgili tartışmayı şekillendiren ana husus kitapların telkin gücüdür:

“‘Iskat, ha? Allah göstermesin. O ne büyük cinayettir? Frenk kitaplarında bile bu vahşiliğin aleyhine muhakematla sayfeler doldurulmuştur.’ diyor da validesi kızının bu mütalaasına da iştirak etmeyerek: ‘Seni böyle berbat eden o Frenk kitapları değil midir?’ takdirini de Ceylan’ın yüzüne çarpıyor. Alınız size anayla kız arasında bir kavga! Ceylan: ‘Bu hal benden başka bin kızın daha başına gelmiş, onlar dahi Frenk kitaplarıyla idlal olunmuşlar,’ diyor. Sezayidil Hanım: ‘Bir delikanlıyı uyutup... şeytanetini hangi kız düşünmüş? Bunu olsa olsa Frenk kitabından akıl alan matmazeller düşünebilirler,’ diye hiddetin derecesini arttırdıkça arttırıyor.” (Efendi, 2021, s.192-193)

Neticede anlatıcı da bu durumu annesi lehine onaylar: “Ceylan Avrupaca bu gibi ahvalin hakayıkına vakıf olamamıştır.” (Efendi, 2021, s.193). Ayşe Ceylan, okuduğu Frenk kitaplarını ile Avrupa’nın ahlaki yönünü alarak kendisi yanlış yola girmiştir. Bu durum Ahmet Mithat’ın Batılılaşmayı formüle ettiği hususlarla çatışmaktadır:

“Milel-i şarkiyenin medeniyet-i umûmiye-i âleme ettiği hizmet yalnız bir hizmet-i mâneviyeden ibâret olmayıp maddiyâta da taallûku bulunduğu müberhendir. Ancak bugünkü günde Avrupa’nın terakkıyât-ı maddiyesi milel-i şarkiyenin hiçbir zaman hayalinden bile geçmemiş olduğu derece-i kemâlde bulunduğundan biz Şarklılar terakkıyât-ı maddiye için Avrupa’yı tettebbua muhtaç ve mecburuz. Nasıl ki Garplılar dahi hakayık-ı elsine ve eknâh-ı hikemiye için hâlâ kendilerini Şark’ın tettebbuuna muhtaç ve mecbur görüyorlar. İmdi Şark ve Garp dest-i vifak ve muâvenetini birbirine uzatıp terakkıyât-ı maddiye ve mâneviyece yekdiğerinin tettebbuat ve taharriyâtına muâvenet edecek

olursa ikisi de bu müt'ib ve müşlik işlerini kolaylaştırmış olurlar.”
(Efendi, 1307, s.288, akt. Okay, 2017, s.54)⁵²

Ahmet Mithat'a göre Batı, Doğu'dan maddi hususlarda üstünken Doğu ise manevi noktada Batı'dan üstündür. Ayşe Ceylan ise zaten üstün olunan yönde Batı'yı arzuladığı için başına pek çok kötü olay gelen roman kişisi olarak çizilmektedir.

Şipsevdi'de Batılılaşmayı kendi yaşamına en uygun şekilde yaşayan ve bunun formülünü de bulan Meftun, bu bölümün başında aktarılan kendi reçetesine uygun şekilde yaşamaktadır. Meftun, Batı'da bulunmuş ve Frenk dostlara da sahiptir ancak kafası Batı hususunda her karıştığında başucu kaynağı hep kitaplar olmuştur. Hatta kendisi de Batı'nın görgü kurallarını içeren bir kitap yazmayı planlar. Örneğin; hizmetçilerine ve ailesindeki diğer üyelere alafrangalığı öğretirken elinden düşürmediği kitap *savoir-vivre*'dir (Gürpınar, 2021, s.73). Kendi düşüncesini desteklemek adına Matmazel Ermans Dufo'nun 'kur' bahsinden yola çıkarak Kardeşi Lebibe ile Mahir arasındaki ilişkinin boyutunu değerlendirir (s.231, 263) ve balo için dans edilmesi gerektiğinde ise 'tetre dö la dans' ona rehber olur (s.535). O da Ayşe Ceylan gibi, Batı'nın genellikle manevi yönlerini alarak romanda birçok kötü sona sebep olmuştur. Bu husus henüz olaylar nihayete ermeden önce kardeşi Raci tarafından sitem edilerek vurgulanır. Doğu'nun hassasiyetle yaklaştığı bir hususa -namus- bir ağabey olarak Meftun'un tepkisiz kalması üzerine Raci, abisinin okuduğu kitaplar neticesinde bu şekilde davranmasına sitem eder ve onun davranışları üzerindeki kitapların etkisini vurgular:

“(...) İhtimal mi? Ah bu hale nasıl tahammül ediyoruz! Savoir-vivre böyle mi diyor? Ermans Dufo bunu mu tavsiye ediyor? Kod Fransa bu gibi ahvale karşı sabır, meskenet, sükûnet mi emrediyor?” (Gürpınar, 2021, s.285)

Görüldüğü üzere, Meftun, Batı bilgisini kurmaca dışı metinler üzerinden geliştirmektedir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şipsevdi* romanında kullanılan kitaplar her ne kadar yazılı telkine örnek oluştursa da Meftun'un Avrupa yaşantısına dair edindiği bilgiler kitabi bilgiden ziyade kulaktan dolma bilgi hissiyatını oluşturur çünkü Meftun Bey genellikle kendisinde var olan düşünceleri kitaplar aracılığıyla meşru kılmaya çalışır.

Hatırlanacağı üzere Meftun'un verdiği Batılılaşma bilgisinde üçüncü kıstas, Frenk dostlar ile uygulama yapılmasıydı. Bu Girard'ın kuramında sözlü telkine karşılık gelir.

⁵² Okay, O. (2017). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Arzulayan öznelerde arzunun ortaya çıkmasını sağlayan çevresindeki kişilerin verdiği bilgiler, sahip olduğu imkânlar/nesneler ve arzularıdır. Bu bağlamda, saf züppeler arzularına dair yeni bilgileri yalnızca kitaplardan değil, yakın çevresinden başlayarak başka kişilerden de öğrenir. Saf züppelerin Batı bilgisini önemli oranda şekillendiren Avrupalı kadınlardır. Taner Timur'un (2002), "Osmanlı Romanında Batılı Kadın" başlığında bu kadınları "uygarlık öğretmeni" olarak değerlendirmesi sözlü telkinin işlevini açıklar:

"Batılı kadın Osmanlı romanına değişik konumlarda girer. Osmanlı kibarlarının aile dostu olarak girer, mürebbiye olarak girer, bazen de bar ve pavyon kadını, şarkıcı gibi küçük görülen konumlarda metres olarak girer. Bunlardan en yaygın işleneni, 'mürebbiye' tipidir." (Timur, s.35)

Avrupalı olan bu kişiler saf züppeler için bulunmaz bir kaynaktır. Bu kadınların romana hangi konumda girdiği önemli değildir. Hepsi birer mürebbiye⁵³ rolünü üstlenir. Avrupalı kadınlar arzulayan öznelerin Batı bilgisini arttıran ve arzularını pekiştirmesine yardımcı olan bilgileri onlarla paylaşırlar.

Arzulayan öznelerin "Batı"ya dair edindiği ilk fikirler, genellikle aile çevresinin Batılı bir yaşantıya sahip olmasıyla ya da ailelerin çocuklarını bu tarz bir eğitimle yetiştirmesiyle edinilmektedir. Ailenin Batı merakı bir mürebbiyenin eşliğinde daha yoğun bir hale getirilir ancak evde bir mürebbiye yoksa bu işlevi genellikle "metres"ler ele alır. *Felâton Bey ve Râkım Efendi*'de Batı ile kurulan ilişkide sözlü telkini Felâton Bey ve Polini ilişkisinde görmek mümkündür. Örneğin, babası öldükten sonra Felâton Batı'ya özgü bir yas tutar. Bu şekilde yas tutmasını telkin eden ise Polini'dir:

⁵³ Batılılaşmayı Fransa üzerinden yaşayan Osmanlı toplumunda, mürebbiyeler genellikle Fransızlardan tercih edilmiştir. "Çeşitli nedenlerden çocuklarını yabancı okullarına göndermeyen ancak iyi bir eğitim almasını isteyen aileler yabancı bir hocaların nezaretinde çocuklarının yetişmesi yolunu benimsemiştir. İşte bu talep doğrultusunda mürebbiyelerin ev veya konaklardaki istihdamı konusu gündeme gelmiştir." (s.599). Mürebbiye edinmek daha sonraki süreçte moda haline gelmiş ve "Osmanlı son döneminde mürebbiye sahibi olmak, kalburüstü ve elit bir yaşam sürmenin ölçütlerinden olmuş ve toplumsal prestij kaynağı kabul edilmiştir." (s.600). Mürebbiyelerin Birinci Dünya Savaşı esnasında tehdit olarak görülüp yer değiştirmeleri izne bağlı hale gelmiştir (s.605). Nesnel gerçeklikteki bu durum mürebbiyelerin olumsuz özellikleri ile öne çıkarılmalarına sebep olmuştur. Cemil Meriç mürebbiyeliği, "gerçek bir istila" ve Semiha Ayverdi ise "canlı tehlike" olarak değerlendirmişlerdir (s. 604). Bknz: Ulu, C. (2014). Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Mürebbiyelik Müessesesi, *Turkish Studies*, 9 (1), 595-610. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.6068>

Mürebbiyelerin bu olumsuz bakışın ardından romanlarda çizimini postyapısalcı bir düzlemde tehdit olarak değil de "değerlerin paylaşımı çerçevesinde olumlu aktörler olarak" (s.721) ele alan farklı bir mürebbiye okuması için bknz: Ördem, Ö. (2015). Servet-i Fünun Dönemi Romanında Mürebbiyeler: Yabancı ve Yabancılaşma, *Turkish Studies*, 10 (10), 719-732. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8604>

“Râkım(Safdilane): ‘Vay beyim, keyifler?’

Felâtun: ‘Hiç sorma birader. Hele şu ‘devil’, yani yastan kurtulduğuma bir teşekkür ediyorum ki! Malum 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 riayete mecbur değiliz. Cuma geceleri bir Yasin-i Şerif’le mevtalarımızın anmak...’

Felâtun: ‘Öyle, ama beni kendi halime bırakıyorlar mı ya?’

Râkım: ‘Size kim karışır?’

Felâtun: ‘Kim mi karışır? Hey birader hey, hiç sorma, başım bir belaya çattı ki!’

Râkım: ‘Aman!’

Felâtun: ‘Bela ama tatlı bela! Gönlüm mini mini bir aktrisin (tiyatro oyuncusu) muhabbeti ile meşguldür.’

Râkım: ‘Yası dahi bu mini mini aktris mi cebreyledi?’

Felâtun: ‘Evet! Zavallı kızcağız! Pederin vefatına benden ziyade yandı, tutuştu.’

Râkım: ‘Acayip!’

Felâtun: ‘Evet, pek acayip kızdır. Ama ne yas! Yemek tabaklarına varıncaya kadar siyahlanmış tabak alırdı. Kendisi tiyatrodan bile siyahtan başka bir şey giymez. Elinden gelse güneşin ve gökteki yıldızların dahi üzerine bir siyah tül çekecekti.’” (Efendi, 2022, s.105)

Saf züppelerin mirasyedi özelliklerine paralel olarak şahıslarında geliştirilen kumar merakı Batı arzuları paralelinde vurgulanır. Felâtun’u kumar oynamaya alıştıran ve onun kumar oynayacağı kişileri belirleyen de Polini’dir. Romanın sonunda Polini’nin kumar aracılığıyla kurduğu düzeneği metreslikten mürebbiye ve aile dostuna yükselen başka bir “uygarlık öğretmeni” olan Jozefino özetler (Efendi, 2022, s.193).

Saf züppelerin Batı’yı model aldıkları bir diğer husus aşk hayatlarıdır. Felâtun Bey’e bu hususta telkinleri ile sevgilinin nasıl Batılı bir aşk yaşayacağını Polini öğretmektedir. Anlatıcının aktardığı üzere:

“Efendim bir alafranga adam bir Frenk kızıyla muaşaka’yı kızıştırıp karı herifi layıkıyla bend ettiğini görünce araya böyle bir dargınlık sokar. Zira aşkı bir kat daha kızıştırmak ve zımnında edilecek istifadeye bihakkın etmek için yol budur.” (Efendi, 2022, s.144)

Bu Batılı davranışı Felâtun’un kumarda çok kaybettiği gün Polini uygular. Kumarda kaybetmesine sebep olarak Polini’yi suçlayan Felâtun, sevgilisini küstürür. Felâtun, Batılı tarzda bir aşkın içinde olduğu için buna uygun hareket eder ve metresinden Batılı yaşayışa uygun özür diler ve Polini’nin gönlünü Kâğıthane gezisi ile alır (Efendi, 2022, s.142-

145). Bu gibi pek çok davranış Felâtun Bey’e Polini’nin sözlü telkinleri aracılığıyla aktarılmaktadır.

Şık romanında arzulayan öznenin daha çok kulaktan dolma bilgilerle hareket ettiği görülür. Batı’ya dair fikir edinirken yazılı telkin noktasında çok zayıf olan Şöhret Bey’in Batı bilgisini şekillendiren en önemli araç sözlü telkindir. Babadan zengin olmayan ve Batılı bir yaşayışı mürebbiyeler eşliğinde öğrenme imkânı da bulamayan Şöhret Bey, Beyoğlu’nda Batılı bir kadının gönlünü fethettiğini sanır ve Batı ile yakın teması, yaşadığı bu aşk aracılığıyla elde eder (Gürpınar, 2022, s.20). Roman boyunca türlü garipliklerin içine düşmesine aracı olan ve Batı bilgisini oluşturan bu kişi “metres”i Madam Potiş’tir:

“Madam Potiş, *Şık*’ın her halini tetkik etmiş, o zavallının dünyada en ziyade özendiği şeyin alafrangalık olduğunu ve her tavır ve hareketini Frenkliğe tatbik uğraştığını fakat o maişete bu düşkünlüğü, bu arzukeşliği nispetinde Avrupa âdatının büsbütün cahili ve bigânesi bulunduğunu anlamıştı.

Madam Şöhret’in bu haline vâkıf olunca zavallıya metreslikten ziyade mürebbiyelik etmeye başladı.” (Gürpınar, 2022, s.23)

Madam Potiş, Şöhret’in tavır ve davranışlarını şekillendiren hususu öğrendikten sonra onunla bir kukla gibi oynamıştır. Şöhret’in Batı’ya dair öğrendiği hususları onaylayıp bu konuda ona başka hatalı bilgiler vererek onun istediği gibi hareket etmesini sağlar. Madam Potiş, Şöhret’in sorgulamadığı bir otoritedir. Bu durum romanda bir dizi gülünç durumlara sebep olan köpek sahnesi ile daha net görülmektedir. Şöhret’e göre Batılı bir görüntü için eksik olan cins bir köpeklerinin olmamasıdır. Köpek önerisi Şöhret’ten gelse de fikirlerini telkinleri ile onaylayan ve pekiştiren Madam Potiş’tir:

“Benim güzel Şöhretçiğim! Alafranga âdatının her bir dehayıkına nasıl da vâkıftır! Öyle ya! Her bir süsleri mükemmel olarak sokağa çıkan bir erkekle kadının yanlarında bir zarif köpek bulunmaması Avrupaca pek büyük maayıpten sayılır! Allah göstermesin, niçin herkesin nazar-ı tayibine uğrayalım? Elbette güzel bir köpek tedarik eder de öyle sokağa çıkarız.” (Gürpınar, 2022, s.25)

Madam Potiş, daha sonra Şöhret’i sokak köpeğinin Carlen cinsi köpek olduğunu söyleyerek kandırır.

Batılı olma arzusunun nesnelerinden biri olan Batılı gibi dans edebilmek Şöhret’in diğer meraklarından. Madam Potiş, köpek olayına benzer biçimde Şöhret’i aldatır. Madam Potiş’ten alacağı olan Hırsto, Şöhret’i dolandırmak ve bu konuda ortak hareket

etmek üzere Potiş'i tehdit eder. Bu sebeple Potiş, Hırsto'yu dans hocası Mösyö Tirel olarak tanıtır:

“Dans hocası Mösyö Tirel dedi ki:
‘Paris’te şimdi ‘çekirge dansı’ namıyla bir yeni oyun icat olundu. Şimdi bütün kibar salonlarında bu oyun meşk ediliyor. En evvel size bunu öğreteyim.
Madam Potiş güya bundan pek memnun olmuş gibi iki ellerini birbirine çarptıktan sonra:
‘Teşekkür ederiz Mösyö Tirel! Henüz bu oyunu İstanbul’da bilen yok, en evvel biz öğreneceğiz değil mi?’
Tirel: ‘Henüz bilen yoktur madam!’
Potiş: ‘Gördün mü Şöhret? Böyle bir dans hocasına malikiyetimiz ne büyük bir bahtiyarlıktır...’” (Gürpınar, 2022, s.118)

Roman boyunca gülünçlüklere sebep olan bu sahneler, arzularına körü körüne bağlı Şöhret’in sorgulamadan telkinlerine inandığı Batı kaynağından gelir. Girard, arzulayan özne ile dolayımlayıcı arasındaki yoğun arzu ilişkisini genellikle “büyü” kelimesi ile verir: “Yapay bir güneş olan dolayımlayıcıdan inen gizemli bir ışın nesneye aldatıcı bir parıltı verir.” (Girard, 2017, s.35). Şöhret sahip olduğu ve olacağı arzu nesnelerine apayrı bir gözle bakar, bir nevi büyü altında gibidir. Çevresine göre daha yoğun bir arzu ile dolayımlayıcısına bağlı olduğu için yaşadıklarının da farkında değildir.

Hatırlanacağı üzere *Şıpsevdî*’de Meftun, “alafrangalığın nasıl öğrenileceğini” sıralarken yurt dışına gitmek ve kitaplardan alafrangalığı öğrenmek dışında son husus olarak Frenk dostlarla uygulama yapılması gerektiğini belirtmişti. Bu bağlamda Meftun’un Mösyö Makferlan ile kurduğu ilişki sözlü telkine örnek oluşturur. Anlatıcı tarafından ikili arasındaki ilişki “Meftun’la Makferlan pek dost idiler. Frenk, Türk’ün akıl hocası idi.” (Gürpınar, 2021, s.360) şeklinde tanımlanır. Makferlan, Meftun’un ne zaman başı sıkışsa onun yardımına koşan kişidir. Meftun, Makferlan’ın eşinden de benzer şekilde fikir edinir. Madam ve Mösyö Şehim de Meftun’un yakın ilişkide bulunduğu diğer isimlerdir. Bu isimlerin başkanlık ettikleri “Şark Akademyası” da sözlü telkin bağlamında değerlendirilebilir. Cemiyetin kuruluş amacı “(...) alafranganın mehasin-i âdatından Şark’ta kabil-i tatbik olabilenlerini hemen tamime hizmetle tenvir-i efkâr-i anama himmet etmekte[r].” (s.471). Bu isimler, “Şark”ta “Garp” fikrini oluşturmak üzere çeşitli konuşmalar yapmaktadırlar. Meftun’un Batılı kişilerle yakın ilişkide olması “(...) Garplıya benzer bir Şarklıyım...” (s.363) ifadesinde karşılık bulur.

Dolayımlayıcının rolü, “Züppeden Çevreye: Arzunun Bulaşıcı Doğası” başlığında daha detaylı şekilde ele alınacak olsa da Meftun’un çevresindeki kişilere verdiği eğitimde sözlü telkinin rolüne değinmek gerekir. Saf züppe, kendisini Batılı gibi gören ve romandaki diğer öznelerin arzularını uyandıran kişidir. Bu bağlamda Batı’ya dair edinilen bilgiler, yalnızca Batılı kişiler tarafından değil, “Batılı” olmadıkları halde, çevrelerine göre kendilerini daha “Batılı” gören kişiler tarafından da kullanılır. Örneğin, Meftun, kardeşine verdiği eğitimde bir mürebbiye gibi hareket ettiğini düşünür:

“Aile varidatı bir zenci aşçıdan, biri erkek diğeri kadın iki hizmetçiden sonra bir de küçük hanıma mürebbiye tutmaya müsait olmadığından Meftun hemşiresinin tahsil cihetini kendi deruhte eylemiş, ‘pratik’ tarafını da Matmazel Eleni’ye havale etmiştir.” (Gürpınar, 2021, s.114)

Bu durumun bir benzeri Râkım’ın Canan’a verdiği eğitimde de görülür.⁵⁴

Girard’a göre, yazılı telkin ile sözlü telkin romanlarda birlikte kullanılarak öznenin nesnesine arzu duymasında pekiştirici bir rol oynar (Girard, 2017, s.45). Bu durumun en güzel örneği *Jön Türk*’teki “Babasının mensup olduğu dairedaki Fransız kadınlardan aldığı ilk mayayı Frenk kitaplarından okuduğu şeylerle büyütmüş olan Ceylan”ın (Efendi, 2021, s.124) yetişmesidir. Oldukça zeki olan Ceylan küçüklükten itibaren sorduğu sorularla birçok bilgi edinen biridir. Örneğin, cariyelerden Çerkezce öğrendikten sonra Fransızca öğrenmeye başlar. Bununla birlikte piyano, arp, dans ve özellikle Fransızca öğrenmesi için dört Fransız muallime onun etrafındadır (s.104). Yazılı ve sözlü telkin ile Batı bilgisi şekillenen Ayşe Ceylan’ın, Batı’nın bile erişemediği bir seviyede olduğu belirtilir.

Sonuç olarak, saf züppelerin arzuları hem yazılı hem de sözlü telkin ile şekillenir. Romanlarda kitapların yani yazılı telkin aracılığıyla arzusunun ortaya çıkmasına ya da pekiştirilmesine işaret edilir. Arzulayan özneler okuduklarının etkisini davranışa taşıırken bir düşünsel süreç geçirmezler. Bu düşünsel süreç olmadığı için kişilerin karakter çizimleri yalnızca yazar tarafından kendilerine yakıştırılan görevleri yerine getirmek üzere oluşturulmuş gibidir. Yazar, Batı ile tanışmasında bu düşünsel süreci yaşamış, bir karara varmış ve kişilerini oluşturduğu bakış açısı çerçevesinde romana dâhil etmiş gibidir.

⁵⁴ Bu konu tezin “Arzulanan Nesne” bölümünde detaylı olarak incelenecektir.

Yazılı telkinden daha baskın olarak sözlü telkin, saf züppelerin davranışlarında etkilidir. Arzulayan özneler, arzularını kendilerinden daha fazla Batı bilgisine sahip kişilerce genişleterek dolayımlayıcılarına yaklaşmak isterler. Yazılı telkinde olduğu gibi, saf züppelerin sözlü telkinle uyandırılan arzularına karşı bir düşünsel süreç yaşamadıkları görülür. Bu konuda dikkat çeken husus, saf züppelerin dolayımlayıcılarına körü körüne bağlı olmaları ve büyülenmişçesine hareket etmeleridir. İçinde bulundukları duruma dair bir çatışma ya da çelişki duymazlar, arzuları için yapılması gerekeni sorgulamadan yaparlar. Saf züppeler, yazılı ya da sözlü telkinle gelen Batılı olma arzusunun sadık müritleridir. Onlar bu telkinlerin aracılığıyla etkilenmiştir ve başkasının arzularını öğrenip Türk romanında başkası/öteki olarak rol almıştır.

1.1.2. Tutkulu Kişi Olarak Saf Züppeler

Roman türünün temel özelliklerinden biri, kişi kadrosunun daha geniş olmasıdır. Başkışı ya da kişilerin daha karmaşık bir olay örgüsü ve karmaşık ilişkiler ağı içinde bulunmasını sağlayan bu kalabalık kadrodur. Türk romanının ilk örneklerinde bu kaide uygulansa da kişileri ilişkiler ağı içinde çizmek yerine onların Batı ile kurdukları ilişki ile ön plana çıkartarak anlatmak tercih edilmiştir. Bu sebeple kişiler, romanda hayatın içinden daha doğal bir görüntü ile görünmek yerine Batıya dair duydukları arzu neticesinde yaptıkları davranışlarla yer almışlardır. Bu bağlamda romanlara bakıldığında, saf züppelerin en güçlü örnekleri olan Felâton'un, Şöhret'in ve Meftun'un Batılı arzularının romanın anlatıcıları tarafından vurgulanarak verildiği görülür. Onlar arzularını gizlemeyen Girard'ın ifadesiyle "tutkulu kişi"lerdir. "Tutkulu kişiler, [ö]tekilere aldırmandan arzu ettiği nesneye doğru yürür. Yalandan yapılma bir evrende tek realist odur. Bu yüzden her zaman biraz deli görünür." (Girard, 2017, s.122).

Roman yazarlarının hafife aldıkları -bir anlamda saf züppeler dışındakiler için görmezden geldikleri- dolayımlayıcının varlığı, saf züppelerin tavır ve davranışlarında açıkça vurgulanır. Onların romanda yer almalarını sağlayan güçlü Batı arzusudur.

Felâton Bey ve Râkım Efendi'de tutkulu kişi Felâton Bey'dir. Felâton Bey, romanda ara ara görünen ve gerçekleştirdiği her eylemin altında söz konusu eylemin alafrangada var olduğu söylenerek davranışı izah edilen kişidir. Örneğin Felâton Bey'in romanın başındaki tanıtımına hâkim olan anlatım şu şekildedir:

"(...) pazar günü seyir mahalleri daha alafranga olduğundan gitmemezlik edemez. (...) ahababını alafranga bir yolda eğlendirmek

lazım geleceğinden Perşembe gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir.” (Efendi, 2022, s.14)

Devamında,

“Herhangi kitap çıkarsa çıksın, satıcılardan kendisine daima kitap götürmeye alışmış olan en evvel müvezzi Felâtun Bey’in kitabını götürüp Beyoğlu’nda mücellit Gulam’a teslim eder ve dahi âlâ alafranga olarak (...) Alafranga bir adamın isminin yahut isimlerinin böyle ilk harfi yahut harfleri konulmak vardır ki, buna o adamın ‘markası’denir.” (Efendi, 2022, s.14)

Bu vurgulama yalnızca anlatıcı tarafından yapılmaz. Felâtun Bey’in kendisi de davranışlarının altında yatanı açıkça dile getirmekten çekinmez: “Felâtun: ‘Hiç sorma birader. Hele şu ‘devil’, yani yastan kurtulduğuma bir teşekkür ediyorum ki! Malum a, pederin vefatı üzerine yas tutmak alafrangada vardır.” (Efendi, 2022, s.105), “Felâtun: ‘Peh! Adam sen de, hâlâ kaba Türklük ediyorsun be! Alafrangada öyle şeyler var mıdır?’” (s.106).

Arzulayan özne olarak tutkulu kişi profili oluşturan Felâtun Bey, diğer roman kişileri tarafından biraz “deli” görünür. Ona yakıştırılan “hoppa zevzek” ve “sefiş” gibi nitelermeler de bu bağlamda ele alınmalıdır. Felâtun Bey’in öncelikle “mayonez tabağını üzerine giy[mesi]” (Efendi, 2022, s.59), Ziklaslarla çıkmış olduğu bir sandal gezisinde Felâtun’un girdiği hal ve tavırlar⁵⁵ ve dans ederken pantolonunun yırtılması⁵⁶ onun etrafındakilerden hayli farklı çizilmeye çalışıldığının göstergesidir.

Ahmet Mithat Efendi, Felâtun’un karşısına güçlü bir örnek kişi- Râkım- koyarak daha ziyade onu anlattığı/anlatmak istediği için Felâtun’un güçlü arzusu bütüncül bir yapıda vermez. Hüseyin Rahmi ise konuyu pek fazla dağıtmadan Şöhret Bey şahsında bütüncül bir örnek verir. *Şık*’ta Şöhret Bey, tutkulu kişi kategorisinde ele alınabilecek bir

⁵⁵ “Sandal seyahati dedik de hatırıma geldi. Bir gün Felâtun Bey dahi Ziklas familyasıyla sandal seyahatine çıkmıştı. O gün hava biraz lodos olup Adalar açıklarında dahi biraz büyücek dalgalar teşkil eylediğinden ve volta vurdukları esnada denizin sandalı karpuz gibi kaldırıp da yere vurması İngilizler için en ziyade zevki mucip olduğu halde, Felâtun Bey’in canını başına sıçratmış ve hele bir defasında ‘Anacığım! Anacığım’ diye bağırıyordu. Vakıa İngilizler bu lakırdıdan bir şey anlayamadıysa da beyin hal ü şanından havf ve haşyetini istidlal eyledikleri cihetle o günden sonra birkaç vakit dahi bu hali ile eğlenmişler ve bunu Râkım’ın kulağına kadar isal eylemişlerdir.” (Efendi, 2022, s.58).

⁵⁶ “(...) ancak oyun arasında nasılsa kazaen Margaret’in ayağına basmakla beraber derhal kendisini toplamak için bir hareket etmesine müteakip arka tarafında bir cayırtıdır hissolundu. Suizanna düşmeyiniz! Başka bir şey değildir. Gayet dar ve siyah olmasından dolayı çürük bulunan pantolonun kıcı boyulu boyuna ayrılmış olmaktan başka bir şey değildi. Arkasındaki gayet kısa ceket tesettür için kâfi olmadığı cihetle pantolonun düzlüğü bozulmamak için böyle bir büyücek yere geldiği zaman pantolonu donsuz giymek -zira alafrangalığın gayeti budur itikadındaydı- mutadı olduğundan eğer yine bu âdete riayet etmiş olsaydı, işin içindeki en büyük sakatlık o zaman meydana vururdu.” (Efendi, 2022, s.76).

konumdadır. O da ötekilerin bakışına aldırmadan arzuladığı nesneye doğru ilerler ve biraz “deli” görünür:

“Elde meraklı çok! Sokakta buna tesadüf edenler aklından zoru olup olmadığını muayene için dikkatle yüzüne baktıkça zavallı Şatırzade, ‘İşte bugünkü kıyafet ve süsümün mükemmeliyeti halk üzerinde matlup olan tesiri hasıl eyledi. Herkes kostümüme, cemalime hayran oluyor’ diyerek seviniyor ve zaten Deli Corci⁵⁷ gibi raksa karip surette yürümek mutadı iken bugün zıp zıp sıçramak derecelerine yaklaşırdı.” (Gürpınar, 2022, s.18)

Şöhret, kendisine yöneltilen bakışların altında yatan gerçek sebebi anlamaz. Benzer durum sokak köpeğine bakışta da tekrar eder. İki sarhoş bile durumun farkındadır: “Seyirciler Şık’ın kıyafetiyle köpeğin al başlığını görerek manalı tebessümlere başladılar. O sırada seyircilerin içine iki sarhoş Ermeni külhanbeyi dahi katıştı. Ve bunlar için gördükleri acibe üzerine hasıl ettikleri hayreti ketme mecburiyet olmadığında [gördükleri üzerine tartışmaya başladılar.]” (Gürpınar, 2022, s.33).

Şöhret Bey, çevresindeki kişiler tarafından Don Kişot’a benzetilir:

“Eğer yaşamak hususunda teferrüdün bu türlüünü beğeniyorsanız emin olunuz ki bu hikmetin ameli olarak dünyada Donkişot’tan başka kendinize bir eş daha bulamazsınız... Eğer bu suretle teferrüt merakınız ciddiye, sizi tebrik ederim Şöhret Beyefendi! Çünkü kısmen buna muvaffak olmuşsunuz. Kıyafetiniz kimsenin kıyafetine benzemiyor. Harekâtınız hususunda da size bir uyar daha bulunabileceğinden şüpheliyim. Eğer bu gece Beyoğlu sokaklarındaki vukuatınız birkaç kere daha tekrar ederse, bu cihetlerde herkesin sizi birbirine parmakla göstereceğinden şüphemiz olmasın. Bu merak bu ya, bu da bir türlü iştihardır.” (Gürpınar, 2022, s.84)

Don Kişot’un Dulcinea’yı soylu bir kadın, yel değirmenlerini de bir dev şeklinde görmesi gibi⁵⁸ Şöhret de Madam Potiş’i bir metres olarak değil, Batılı görünmesini sağlayan bir sevgili olarak görür. Sokak köpeğini cins bir köpek olarak görmesi de bu benzerliği somutlar. Şöhret Bey, çevresinden farklı olarak baktığı yerde farklı şeyler gören bir arzulayan özne, tutkulu kişidir.

Şöhret Bey’in, “Batılı olma” arzusu hiç gizlenmez. O tüm tavırlarını bu arzusu üzerine şekillendirir: “(...) o zavallının dünyada en ziyade özendiği şeyin alafrangalık

⁵⁷ Deli Corci lakabıyla tanınan İbrahim Ethem Paşa (1818-1893) kastedilmektedir. (Yayıncının notu)

⁵⁸ Cervantes Saavedra, M. d. (2012). *La Mancha’lı Yaratıcı Asisade Don Quijote*. Rosa Hakmen (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

olduğunu ve her tavır ve hareketini Frenkliğe tatbika uğraştığını (...)” (Gürpınar, 2022, s.23) belirtir. Örneğin:

“Avrupa âdat ve etvarının meftunu bulunan Şatırzade, böyle güzel Fransızca konuşan metresini koluna takıp da Beyoğlu’nun kendi gibi şıklara mahsus mahalifinde dolaşmayı kendine en büyük şeref addedirdi.” (Gürpınar, 2022, s.24)

Anlatıcının Şöhret’teki Batı merakı vurgusuna paralel şekilde, Şöhret de arzuladığı Batı’yı ifade etmekten çekinmez. Örneğin; Avrupa adetlerine uygun olarak yanlarında bir köpek olması gerektiğini belirten Şöhret’tir. Dans öğrenme arzusu da yine bu doğrultuda ifade edilir.

Şıpsevdi’de Meftun’un tavır ve davranışlarında “Batı” vurgusu ön plandadır. Roman boyunca onun bu bakış açısından verilmeyen bir davranışı yoktur. Anlatıcı tarafından Paris dönüşünden sonra Meftun’un İstanbul’daki yaşantısını tamamıyla alafranga tarza dökmeye çalıştığı belirtilir. Meftun, çevresindeki herkese “Batılı olma” kurallarını öğretirken bunu kitaplarla destekler. Kendisi de görgü kurallarını içeren kitap yazmayı planlar (Gürpınar, 2021, s.78). Felâtun’a ve Şöhret’e göre daha çok Batı bilgisine hâkim olan Meftun, Batı’ya ait kuralların tarihçesini de verecek kadar Batılı görünme üzerine eğilir. Ancak yine de “deli” görüntüsü ona da yakıştırılır. Kardeşi Raci, ona “Koca Deli” (s.112) adını koymuştur.

Yazar Hüseyin Rahmi, romana başlamadan önce ön sözde, taraflı bir tutuma da örnek oluşturacak şekilde Meftun’u üçüncü tip “şık/züppe” olarak kategorize eder. *Şık* romanında roman kişileri tarafından Şöhret Don Kişot’a benzetilirken, *Şıpsevdi*’de yazar Meftun’u Don Kişot’a benzetir:

“Şekil ve kıyafetçe belki Meftun’un birkaç naziri bulunabilsin. Fakat garabet-i ahlak, âdât ve etvarca bir müşabihini bulmak hemen muhaldir. Şövalyelikte Cervantes’in Don Kişot’u ne ise Şark alafrangalığı âleminde de Meftun Bey işte odur.” (Gürpınar, 2021, s.27)

Hüseyin Rahmi, *Şık*’ın ön sözünde Şöhret Bey’i Meftun’un ilk örneği olduğunu belirtir. Her iki romanın başkışileri Don Kişot’tun arzulamasına benzer biçimde oluşturulmaya çalışılmıştır. Ancak Donkişotvari arzulamanın daha iyi bir örneği Şöhret’tir. Meftun çevresinden farklıdır ancak bir Don Kişot kadar tavırlarında aşırılık yoktur. Meftun’un davranışlarına bakarak gülünçlük sağlanmaz, çevresi gülünç durumları yaratır. Örneğin,

görgü kurallarına göre yemek masasında tavuk ilk olarak kadınlara verilir, bir gün Raci masaya kadın kıyafetleri ile gelir. Gülünçlük Meftun'un anlattıklarında değil, uygulama aşamasındadır.

Felâatun, Şöhret ve Meftun için ortak özellik olarak tavrı ve davranışlarının altındaki Batı vurgusu, Ahmet Mithat Efendi'nin son romanı olan *Jön Türk*'te de sürdürülmüştür. *Jön Türk*'te Ayşe Ceylan, Batı ile kurduğu ilişki noktasında etrafındaki herkese göre farklı bir şekilde çizilir. Romanda Batılı olmaya arzu duyan yalnızca Ayşe Ceylan değildir. Anne ve babasında da benzer arzuların olduğu belirtilmiştir. Ancak Ayşe Ceylan'ın arzusu daha yoğun, bu sebeple tutkulu kişi örneğini oluşturmaktadır. Örnek okuruna, “istiğrab etmekte haklısınız” (Efendi, 2021, s.84) diyerek Ayşe Ceylan'ın düşüncelerine şaşırmayı gerektigini dayatan anlatıcı, romanda da roman kişileri onun davranışlarını yadırgayarak benzer bir şaşırmayı sürdürür:

“Kendisi [Sezayidil Hanım] dahi tamamıyla alafrangameşrep bir eski perendebaz ama bir genç kızın bu derecelere kadar cüretine müddet-i ömründe bir an bile imkân tasavvur etmemiş olduğundan her itiraf biçare kadıncağıza bir gülle gibi isabet ediyor.” (Efendi, 2021, s.183)

Arzulayan öznelere, arzularında biraz “deli” görünmeleri Ayşe Ceylan için de tekrar edilebilir. Anlatıcı tarafından, Ayşe Ceylan'ın aklının başında olmadığı ifade edilir. Ayşe Ceylan'ın Nurullah'a yazdığı mektuptan sonra Nurullah'ın zihninden geçenler de bu düşünceye paraleldir:

“Biçare Nurullah Bey şu mektubu okurken onu aklı başında bir adamın yazmış olmasına ihtimal veremeye veremeye okudu. Deli saçması değil, bir daha hem de kemal-i dikkat ve itina ile okudu. Hayır! Hayır! Deli saçması değil. Fakat akıllı sözü hiç değil.” (Efendi, 2021, s.168)

Nurullah'ın ablası tarafından ifade edilen aşağıdaki düşünceler, Ayşe Ceylan'ın çevresinden çok farklı görüldüğünü pekiştirir:

“Hürriyet-i nisvanmış, alafrangaymış, bunlar bizim Türk ve Müslüman havsalarına henüz sığar şeyler değildir. Biz gençliğimizde Ceylan'daki serbestinin on binde birini gösterecek olsak bizden eskiler nazarında bir rezalet diye telakki olunurdu.” (Efendi, 2021, s.229)

Felâatun ve Şöhret soylarının asilzade soyuna dayandığını belirtmeleri ile Batılı görüntüsüne ulaşmaya çalışırlar. Örneğin, Felâatun, “kendi familyası Uranüs sülalesinden

indiğinden bahisle asilzadelik dava eder” (Efendi, 2022, s.192). Şöhret, ünvan olarak şatırzadeliği alır. Anlatıcı bu ünvanın sahte olduğunu belirtir: “Şatırzadeliği, eski bir hanedan namına mensup veyahut sair bir esasa müstenit bir isim zannetmeyiniz. Şöhret mahza böyle bir unvanla yâd olunmayı arzu eylediği için garaipten olarak isminin yanına bir de Şatırzadelik ilave eylemiştir!” (Gürpınar, 2022, s.16). Bu durum “Don” ünvanı alan Don Kişot’un tutumuna benzerdir. Ünvan almalarına paralel olarak Ayşe Ceylan’ın kendine Fransızca bir isim vermesi yine Batılı bir görüntü için tercih edilmiştir:

“Ayşe Hanım on birini bitirip on ikiye ayak atmıştı. ‘Ceylan’ mahlasını da almıştı. Hatta Fransızlar ‘la biche! la biche!’ diye bu ismin Fransızcasını Türkçesinden evvel vermişlerdi de Ayşe bunun Türkçesini ‘karaca!’ ve ‘ahu!’ suretinde teşkil etmeyi beğenmeyerek ‘ceylan’ kelimesini tercih etmişti.” (Efendi, 2021, s.109)

Girard’ın tutkulu kişiler için yaptığı kategorileştirmede Girard, tutkulu kişilerin davranışlarını “kölelik, kopyacılık, ötekileri taklit” (Girard, 2017, s.123) şeklinde sınıflandırır. Saf züppelerin davranışları bu davranış kalıpları etrafında kümelenir. Onların tavırları özgün değildir, onlar yalnızca “alafrangada öyle olduğu için” öyle hareket ederler.

Romanlarda arzulayan öznelerin konumları “istisna” ve “olağan durum” olarak da kategorize edilebilir. Girard’a göre romanlarda istisnayı ve olağan durumu yansıtan kişiler farklılık gösterebilir. Romanlarda kimi zaman arzusunun kendiliğinden meydana geldiğini düşünen arzulayan özneler çoğunlukta kimi zaman da tam tersi söz konusudur. Hatta aynı roman kişinin hem istisna hem de olağan duruma örnek oluşturabilecek davranışlar sergilemesi de mümkündür (Girard, 2017, s.123). Yalnızca Batılı arzuları ile var olabilen ve pek çok kez tekrar edilen yapaylık vurgusu ile saf züppeler romanlarda “istisna” olarak görünür. Saf züppeler dışında kalanlar Batı ile kurdukları ilişki hususunda daha “normal” bir yaşantı içindedirler. Bir başka ifadeyle onların davranışlarındaki Batı etkisi saf züppeler kadar vurgulanarak verilmez. Batı vurgusunun daha geri planda kalmasından ötürü, saf züppeler dışındakiler Batı’yı çeşitli yönleri ile arzulasalar da onları “olağan durum” olarak kategorileştirmek mümkündür.

Türk romanında saf züppeler özelinde yoğunlaşan Batılı olma arzusu romanın diğer kişilerinin karakter çizimini de etkiler. Bu sebeple olağan durumdan, istisnaya doğru genişleyen bir eğilim görmek mümkündür. Ancak romanlarda asıl mesele edilen saf züppelerin arzularıdır ve onlar olağan durum haline geçmezler, her zaman istisna olarak

kalırlar. Bu durum kişilerin karakter çizimleri ile yakın ilişkilidir. Girard'ın kuramına göre bu kişi çizimi, “romancının onları yakaladığı duruşta çakılıp kalmış [olmaları].” (Girard, 2017, s.191) ile ilgilidir. Girard bu değerlendirmeyi romansal dehaya sahip olmayan yazarlar için bir özellik olarak belirtir. Romancılar kişi kadrosunu oluşturmak noktasında romansal hakikate uygun örnekler henüz verememişlerdir.

1.1.3. Saf Züppeye Öfke Duymak: “benim adımı alafranga, züppe, şıpsevdî koymuşlar...”

Romantik yapıt kategorisinde sıklıkla görülen saf züppeler, olumsuz/yanlış/istenmeyen özellikleri barındıran arzulayan öznelere olarak ortaya çıkar. Romantik yazarlar, metinlerini saf züppeleri kendilerinin çizdiği biçimde anlaşılması için yazdıkları türün -romanın- gerekliliklerini aşarak ortaya koyarlar. Roman sanatının askıya alınmasına sebep olan, saf züppelere karşı alınan olumsuz tavır geliştirilmesi ve onlara öfke duyulmasıdır. Bu tavır öylesine belirgindir ki akademik çalışmalarda da “züppe”ler bu olumsuz tavrın uzantısı olarak “aptal, basit ve zıppır”⁵⁹ ve “özürlü çocuk”⁶⁰ şeklindeki yakıştırmalarla değerlendirilmişlerdir. Okurlarını okuma eylemi boyunca bir türlü roman kişileri ile yalnız bırak(a)mayan müdâhil yazarın/anlatıcının⁶¹ varlığı, saf züppelerin özelliklerinin olumsuz bir kategoride ele alınmasının temel sebeplerinden biridir.

Edebiyatın sanatsallığı ve araçsallığını sorgulayan Rita Felski, okuma eylemini şu şekilde açıklar: “Metin ile okur arasındaki boşluk birdenbire, habersizce, şimşek gibi bir anda çakıveren bir bağlantıyla aşılar; bir yakınlık ya da uyuma ışık vurur.”⁶² Okur kendisine daha yakın bulduğu ya da özdeşlik kurduğu kişilerin sevinç ve üzüntülerine ortaklık eder. Bu sayede metinle okur arasında güçlü bir bağ oluşur. Bu hızlı şekilde kurulan sıkı bağ Türk romanının romantik yapıtlarında yazarlar tarafından sağlanır. Yazar doğrudan okurun “tanıma” (Felski, s.37-67) sürecine dâhil olur. Bu doğrultuda Girard'ın

⁵⁹ Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi, s.80.

⁶⁰ Köksal Alver, Felâtun, Bihruz ve Meftun'u aynı kategoride, “Batılılaşmanın Özürlü Çocukları” başlığı altında inceler. Râkım gibi doğru Batılılaşanlar ise, “gülbüz çocuklar”dır. “Züppe, baba nezdinde (Bâtıcı zihin ve siyaset) kendisinin özürlü çocuğudur. (...) züppe, baba için kaybolmuş emektir, çürümüş hasattır.” Bknz: Alver, K. (2006). Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi, *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (16), 163-192, s.169.

⁶¹ Anlatıcı, kurmaca eserlerde var olan ve yazardan ayrı düşünülmesi gereken anlatıbiliminin temel kavramlarından biridir. Anlatma ve gösterme tekniğinin iç içe geçtiği romanlarda anlatıcının eserdeki konumu da farklılaşabilir. Olaylara müdâhil olup kendi değer yargılarına göre kurguyu şekillendiren anlatıcının yanında sadece olay akışını düzenleyen bir anlatıcı da olabilir. Türk romanının ilk örneklerinde anlatıcı yerine “anlatıcı/yazar” demek daha uygundur. Anlatıcı, çoğu zaman kurmaca dışı dünyadan seslenen yazarın kendisidir. Yine de bu çalışmada kurmaca metnin bir unsuru olarak “anlatıcı” kavramı tercih edilmesi daha uygun görülmüştür.

⁶² Felski, R. (2019). *Edebiyat Ne İşe Yarar?*. Emine Ayhan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.37.

üçgen arzu kuramına bakıldığında, onun züppeye bakışı noktasında okurun konumuna dikkat çektiği görülür. Girard’a göre, “Neden züppeyi Öteki’ne göre arzunun diğer kurbanlarına oranla daha kötü gözle görüyoruz? Eğer bunun açıklamasını romanda bulamıyorsak onu okuyucu da aramak gerekir.” (Girard, 2017, s.73). Girard’ın bu cevabında örtük olarak okurun/kişinin kendi züppelik seviyesi ile ilgili bir tutumdan kaynaklandığı ifade edilmektedir (s.73-75). Türk edebiyatında ise durum biraz farklıdır, okurların “tanıma” sürecine dâhil olan ve saf züppeye en çok öfke duyan yazarlarda, - kurmaca bir alandan ifade etmek gerekirse anlatıcılarda- cevabı aramak daha doğru olacaktır.

Ahmet Mithat Efendi, kendisinin tasarladığı “örnek okuru”⁶³na roman kişilerinden kiminle bağ kurması gerektiğini açıkça söyler. Olayları birbirine bağlayan geçişler genellikle yaratmış olduğu bu örnek okuru ile sohbet havasında geçer. Bu tutumu Tanpınar olumsuz bir şekilde ele alarak “yarenlik edermiş gibi” şeklinde nitelendirir⁶⁴. Tanpınar’a göre “Roman sanatı, hangi seviyede olursa olsun okuyucuyla kitabın baş başa kalmasını ister. Ahmet Mithat Efendi ise daima üçüncü bir şahıs gibi aradadır.” (Tanpınar, 2012, s.452). Bu tutumdan ötürü, okurla anlatıcının bütünleştiği Ahmet Mithat’ın anlatılarında, züppeye dair olumsuz bir bakışın var olduğu tespit edilebilir.

Şamil Yeşilyurt’un, *Ahmet Mithat Efendi’nin Romancılığı*⁶⁵ çalışmasında Ahmet Mithat’ın romancılığı ve sanat anlayışı hakkında yaptığı tespitlerinden biri şu şekildedir:

“Hikâye okumanın maksatlarından biri de hikmeti insaniyeyi tamamlamaktır. Ancak muharrir konuşan bir canlıdan ibaret olan insanı kendilerinde erkeklik, dişilik olmayan melekler gibi göstermeye çalışırsa o zaman âdeta kalpazanlık etmiş olur. İnsanı insanlığa mahsus olan, hayvaniyeti de hayvanlığa mahsus olan özellikleri kendi doğası gereği göstermelidir. Abartılmış ve aşırı derecede idealize edilmiş kişiler bu sebeple iyi bir örnek oluşturmaz. Teorikte böyle düşünen Ahmet Mithat, iyileri idealize edip kötülerini yererek fikirlerine aykırı eserler de vermiştir.” (Yeşilyurt, s.23)

⁶³ Burada Umberto Eco’nun örnek okur tanımlamasını kullanılmamaktadır. Umberto Eco’ya göre örnek okur, “Metnin, işbirliğine gidecek biri olarak öngörmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratmaya çalıştığı bir okur tipi.” Bknz: Eco, U. (2015a). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Kemal Atakay (çev.). İstanbul: Can Yayınları, s.21.

Ahmet Mithat’ın örnek okuru ise tıpkı Ahmet Mithat gibi düşünen, olaylara müdahale edecek kadar kurgunun içerisinde yer alan bazen anlatıcı/yazardan önce düşüncelerini görebildiğimiz metnin içinde yer alan okurlardır.

⁶⁴ “Ahmet Mithat Efendi’nin eseri 1870 senelerinin okuyucu kitlesinin seviyesinden başlar. Bu biraz da kendi seviyesi, yani aşağı yukarı deniz seviyesidir. (...) Midhat Efendi ise bir zamanlar attar cıracılığı yaptığı Mısır Çarşısı esnafının içinde, onlarla yârenlik edermiş gibi yazar.” Bknz: Tanpınar, A. H. (2012). *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, s.447.

⁶⁵ Yeşilyurt, Ş. (2014). *Ahmet Mithat Efendi’nin Romancılığı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Bu bağlamda Ahmet Mithat, *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*'de teorikte aksini yaptığını ifade etse de ve roman boyunca bunun sürekli altını çizse de Felâatun ve Râkım tıpkı bu maddede belirtildiği gibi söylediği ile yaptığının çeliştiği roman kişileridir. Romancılığının kabul görmüş bir özelliği olarak bu karakter çizimi, tezin örnekleme içinde yer alan diğer romanlarda da -*Vah* 'ta ve *Jön Türk*'te- mevcuttur. Ancak en keskin zıtlık *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*'de görülür. Sonrasında yazacağı romanlar için bu romanda ortaya çıkardığı saf züppe ve karakter çizimi, bir örnek modelidir.

Nüket Esen'in dikkat çektiği üzere, kendi isminde -Ahmet Mithat Efendi- de yer alan "Efendi" "(...) payesi 19. yüzyıl sonlarında saygınlık işaretidir."⁶⁶ Bu da en başta hitap şekillerinden başlayan bir zıtlığın varlığını göstermektedir. Ahmet Mithat, Felâatun'a ve Behçet'e "Bey" derken Râkım'a ve Necati'ye "Efendi"yi uygun görür. Ahmet Mithat Efendi, *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*'ye kişilerin tanıtımları ile başlar. Bu tanıtım aslında bir romandan beklenen tarafsızlıkta değil, modern öncesi türlerden biri olan tragedyanın en belirgin özelliği ile paraleldir. Bu özellik, bireysel özgürlüğünün olmaması, bir başka ifade ile kaderin Tanrı tarafından belirlenmesidir. Ahmet Mithat tarafından çizilmiş bir kader ve buna uygun olarak yaşayan kişiler söz konusudur. Diğer romanlarında, romanın başında yapılmayan tanıtımlar ilerleyen sayfalara bırakılsa da -*Vah*'ın beşinci bölümünde "Behçet Bey ve Necati Efendi" başlığının altında ve *Jön Türk*'te ikinci bölümde, "Bu Ceylan Hanım kim oluyor?" (Efendi, 2021, s.84) sorusuna cevap verirken roman kişilerini tanıtır- aynı tutum sürdürülür.

Felâatun Bey ve Râkım Efendi'de hikâyesi anlatılan Râkım Efendi, çoğu kez hikayesi anlatılmak bile istenmeyen kişi ise Felâatun Bey'dir. "Kitap, çok tabii ki, büyük bir taraf tutuşla yazılmıştır. Belli ki Ahmet Mithat, Felâatun Bey'i hiç sevmiyor ve Rakım'ı çok seviyor. Bunu belli etmek için birincide fazla kırıyıcı oluyor, ikincide fazla sevecen."⁶⁷ Bu sebeple romanda söz Felâatun'a geldiğinde onun istenilmeyen kişi olduğu okuyucuya her defasında hatırlatılır. Bazı durumlarda yukarıda bahsi geçen "örnek okuru" da bu tavra ortak olur:

"Felâatun Bey'i hatırd tutuyor musunuz?..
Adam bırak şu hoppa zevzeği!..

⁶⁶ Esen, N. (2014). *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.18.

⁶⁷ Özön, M. N. (2020). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.255.

Yok ama! Bu hikâyenin nısfı dahi ona mahsustur. Şu üç ay müddet içinde onun ahvali dahi ne dereceye vardığını bilmeye mecbursunuz.” (Efendi, 2022, s.167)

Bir başka örnek ise şu şekilde:

“Orada kime rastgelse 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 katmamalıydı.
Öyle lazımdı ama nasılsa katmış bulunduk. Hem Felâtun Bey’e bu buğz neden iktiza etti?” (Efendi, 2022, s.187)

Görüldüğü üzere, anlatıcıdan önce Felâtun’dan bahsedilmesini istemeyen örnek okurlardır. Roman kişisine kin duymak ya da okuyucusunda bu hissin oluştuğunu/oluşması gerektiğini dayatmak oldukça dikkate değerdir. Bu alıntının devamında “Yoksa herifin şu alafrangalığını [züppeliğini diyebiliriz] çekemez mi oldunuz?” (Efendi, 2022, s.187) şeklinde okuyucusuna bu kinin sebebini de sorar. Aslında bu soru sözde soru cümlesi olsa da Girard’ın bu duruma dair ortaya koyduğu tespit, anlatıcı ve örnek okurun içinde bulunduğu durumu özetler: Girard’a göre, “züppenin bizde uyandırdığı öfke her zaman bizim kendi züppeliğimiz ölçüsündedir.” (Girard, 2017, s.74). Romanda Felâtun’a ayrılan kısımların hepsinde bu taraflı tutumu görmek mümkündür. Bu tavır öncelikle kişi tanıtımında başlar.⁶⁸ Örnek okurda Felâtun’un romandaki istenmeyen varlığına dair düşünce oluşmadan önce anlatıcı, romanda bu düşüncenin oluşmasına hazırlık yapar⁶⁹ veya herhangi bir hususta Felâtun’a karşı küçümseyici tavrını sürdürür.⁷⁰

Vah’ta Behçet Bey’in özellikleri Felâtun’a göre biraz daha yumuşatılarak verilse bile onun anlatımında da olumsuz bir tutumun varlığı görülür. Behçet Bey’in kişi tanıtımında dikkat çeken özellik, bahsedilen hususların “o derece olmadığı” söylenilerek

⁶⁸ Kalemdeki çalışma tarzını ifade ederken tüm olumlu özellikleri saydıktan sonra “Bizim Felâtun Beyefendi bunlardan değildi (Efendi, 2022, s.13). Yine günlerini nasıl geçirdiğini sıraladıktan sonra vasıflarını saydığı kısımda ünlemlerle dolu bir anlatım yapar. (s.14-15). Bütün bu tanıtımdan sonra aşırıya kaçıldığı düşünülmesin bilinci ile bir önlem olarak şu cümleyi dile getirir: “Meramımız burada Felâtun Bey’i zemetmek olmayıp kendi hal ve tavrını erbab-ı mütalaaya layıkla tanıtmaktır.” (s.15).

⁶⁹ “Eğer şu Felâtun Bey ve Mustafa Merakî Efendi ve Mihriban Hanım’ın tasvir-i ahvalinden size usanç geldiyse affınızı istidayla beraber hatime-i halleri olarak şunu dahi arz etmeliğime müsaade buyurmanızı rica ederim” (Efendi, 2022, s.19).

⁷⁰ Ziklas evinde karşılaştıklarında bilgisiz olduğunu yine kinayeli bir üslupla dile getirir: “Amma yaptınız ha! Artık Eflatun huruf-ı hecayı da bilmesin olur mu?” (Efendi, 2022, s.43).

biraz daha mesafeli kalmaya çalışılmasıdır. Bu bağlamda kişi tanıtımında onun hakkında verdiği bilgiler şu şekildedir: Behçet Bey, bir şıktır ancak cicili bebe olan şıklardan değildir. Mekteb-i Sultani’de eğitim alan ve bu sebeple Fransızcası iyi olan ancak Osmanlıcası zayıf olan biridir. Bu dil hususunun şıkların özelliği olduğunu belirttikten sonra aynı zamanda genel olarak şıklarda görülen kelimelerin Türkçesini bilmeyip ya da bilmezlerden gelerek onun yerine Fransızcasını söylemek âdetini belirtir. Ancak “Behçet Bey bu derecelerde şık ve centilmen değildir.” (Efendi, 2019, s.51). Bu noktada onun “manevi” özellikleri arasında değerlendirilebilecek diğer özelliklerini sıralar ve kişi tanıtımındaki itidalli tutumunu sürdürür: Behçet Bey’in ahlakı mükemmel olmasa da iyidir, içkisi var ancak “akşamcılığı” yoktur, kumarı üşengeçliğinden oynamaz, kitabı gösteriş için okur gözüktür. Çapkınlığı da kişilik özellikleri arasındadır (s.51). Ardından Necati Efendi’yi tanıtan anlatıcı, ikisi arasındaki zıtlığı aralarındaki yakınlığın “sıkı fıkı” olmamasına yönlendirir ve “örnek okuru”na onay için şu soruyu yöneltir: “Zaten birisi yirmi altı yirmi yedi ve diğeri otuz yedi otuz sekiz yaşlarında olan ve birisi şık ve centilmen ve diğeri feylesof bulunan iki adamın o kadar sıkı sıkı dost olmaları mümkün olabilir mi?” (s.58). Felâton Bey’inkine benzer şekilde başlayan bu tavır, başka açık ifadelerle devam ettirilir. Örneğin; Behçet’in Ferdane için yapmış olduğu planları duysa Necati’nin ona karşı geliştireceği tutumu ifade ederken seçtiği kelimeler, anlatıcının kimden taraf olduğunu yansıtır: “Eğer Necati Ferdane hakkında Behçet’in denaetkârane entrikalarını bilseydi mütalaat-ı feylesofane ve vekar-ı hakimane bir tarafa kalarak dandini beyi belinden tuttuğu gibi iskeleden denize atacağı şüphesizdir ya!” (s.232). Özellikle “dandini bey” ifadesi “dandy”nin küçümsenmesi üzerine türetilmiş bir kelimedir. Bir roman kişisine filozofluğu diğerine ise “dandy”liği yakıştırmaktadır.

Jön Türk’te Ayşe Ceylan için, Felâton Bey ve Behçet Bey için geliştirilen tutumun benzeri mevcuttur. Anlatıcı, Ceylan için uzun bir tanıtıma girişmeden önce, onun Nurullah’la gerçekleştirdiği bir diyalog kurgular. Bu sahneyle okuyucu ile Ayşe Ceylan’ı yalnız bıraksa da -ki Ayşe Ceylan kendi sözcüsü olan Nurullah’la konuşmaktadır.- bu özgürlük uzun sürmez ve “Bu Ceylan Hanım kim oluyor?” diyerek Ceylan’ı tanıtmaya başlar. Aslında ilk ifadeleri ona dair nasıl bir tutumda olduğunu anlamak için yeterlidir:

“Romanımız ilerledikçe tercüme-i hali meydana çıkacaktır. Fakat şimdiki halde Nurullah’la olan muhaveresinden yukarıda gördüğünüz parça size Ceylan’ın nasıl bir Ceylan olduğunu tanıttıramadı mı? Pek serbest, pek serbaz bir kız ha? Böyle kızlar şu zamanımızda henüz

nevadirden, hem de pek nevadirden oldukları için biraz istiğrab etmekte haklısınız.” (Efendi, 2021, s.84)

Anlatıcı, “örnek okuru”na nasıl hareket etmesi gerektiğini – Ayşe Ceylan’ın düşünceleri karşısında şaşkınlıkları gerekir- belirtmekten çekinmez. Devamında Ceylan için “ne kadar tehlikeli mahluk” ibaresini kullanarak Avrupalıların bile ondan kaçacağını ifade eder ve onun “serbest tavırları”nı detaylandırır (Efendi, 2021, s.86). Ayşe Ceylan’ın davranışları onun “varmak istediği yer” olan Avrupa ile kıyaslanır ve genellikle “yanlış” bulunur: “(...) Bu hal Ceylan’ın me hazı, mahall-i temaşşuku olan Avrupa’da nevadirden midir?” (s.197) ve “(...) ‘Lakin sizin dediğiniz gibi serbesti Avrupa’da bile yoktur. Taklidiniz yanlıştır.” (s.90). Anlatıcı bu ifadelerinde Ayşe Ceylan’ın yani arzulayan öznenin, varmak istediği yer olan Avrupa’nın yani dolayım layıcısının ve Avrupa’nın “yanlış” aldığı manevi yönlerinin yani arzu nesnesinin açıktan ifadesini sunmaktadır (s.124). Bu ifadelerde taraflı tutumu görmek mümkündür. Geliştirilen bu üslup, Nurullah ile karşılaştırılmasında da sürdürülür: Örneğin; Nurullah’ın aklı başında iken Ayşe Ceylan’ın aklı başında değildir (s.124).

On dokuzuncu yüzyıl anlatılarına hâkim olan tek sesli yapı romantik yapıt kategorisinde ele alınan bu romanlarda da görülmektedir. Ahmet Mithat’a ait olduğu açık olan anlatıcının bakış açısı, romanlarındaki kişiler tarafından da tekrar edilir. Örneğin; evin hizmetçisinin zihninden geçenler anlatıcınıninkine çok benzerdir:

“Destina Nurullah Bey’in arkasından bakıp tebaüdünü temaşa ettiği sırada kendi kendisine dedi ki: ‘Ne iyi çocuk! Ne uslu akıllı delikanlı! Bizim küçük hanım pek talihli bir kız. Ama zannımda hata etmezsen bu delikanlı o kadar talihli bir adam değil. Zira çocuk ağırbaşlı bir feylesof. Bizim küçük hanımsa pek hafif, pek hoppa, pek çılgın bir zırzop.’” (Efendi, 2021, s.163)

Annesi Sezayidil Hanım’ın Ayşe Ceylan’ın hamile kalması hususunda kızına dair düşünceleri olumsuzdur ve anlatıcı da buna hak veren bir tutum içerisinde (Efendi, 2021, s.183). Romandaki kişiler belli bir düşüncenin hemen hemen yakın ifadelerle tekrar edilmesini sağlayan anlatıcının destekçisidirler. Özetle, arzulayan özneye karşı bakış, anlatıcının düşüncesini destekler mahiyette sürekli tekrar edilir. Okur farklı bir bakış göremez ve kişiler için tek bir sabit görüş vardır.

Felâton, Behçet ve Ayşe Ceylan ile ilgili anlatımın tam tersi tutumu Râkım, Necati ve Nurullah’ın anlatıldığı kısımlarda da görmek mümkündür. *Felâton Bey ve Râkım*

Efendi'de Râkım olumlu bir bakışla verilir. Bu taraflı anlatımı öncelikle kişi tanıtımı kısmında görmek mümkündür⁷¹. Anlatıcı bazı durumlarda doğrudan Râkım'ın fikirlerine katıldığını açıkça belirtir⁷². Bu derece ileriye varan tavır, -belki de yaptığı aşırı olumlamanın farkında olduğu için- “Melek anlatmıyorum ki!” şeklindeki “savunma” ifadesiyle örtbas edilmeye çalışılır. Olumsuz bir düşünce oluşturabilecek kısımlarda, genellikle bu mekanizmayı devreye sokar:

“(…)

Vay! Râkım'da böyle hevesler de vardı ha!

Niçin olmasın? Size Râkım'ı yemezler içmezler, erkeklik ve dişilik onlarda yoktur diye mi tavsiye ettiler? Maahaza Râkım'ın aldığı lezzet bütün bütün hissî ve vicdani bir şey olup bu lezzet-i vicdaniyenin maddiyata tatbikini zinhar hatırına bile getirmedeği için analarına babalarına serrişte-i şüphe vermezdi.” (Efendi, 2022, s.58)

Bir başka örnek ise şu şekilde:

“Vay öyleyse bizim Râkım Efendi Felâtun Bey'in dediği gibi saman altından su yürütendi!

Evet efendim! Biz burada bir meleğin ahvalini tasvir etmiyoruz dedik. Namusunun muhafazasını bilir, insan gibi yaşar, gerçekten alafranga ve alelhusus zamanımızda yaşayan bir genç adamın hakikat-ı ahvalini tasvir ediyoruz.” (Efendi, 2022, s.72)

Râkım'ın melek olmadığını söylerken bir melek gibi olduğu fikri, yalnızca anlatıcıya ait olan bir düşünce değildir. Bu söylem çevresindeki kişiler tarafından da tekrar edilir. Örneğin, Canan'la ilişkilerini ilerletmediği için Jozefino ve Fedayi tarafından Râkım'a dair oluşan düşünce hemen hemen aynı cümlelerle ifade edilir: “Jozefino: ‘Onlar bugünkü lakırdıdır kuzum. Durunuz bakalım, biraz daha zaman geçsin de. Siz de melek misiniz sanki? Bir güzelden istifade etmeyi protesto mu ettiniz?’” (Efendi, 2022, s.54). Hemen ardından Fedayi'nin zihninden geçenlerse şu şekilde: “Benim beyim melek midir nedir? Karşısında huri gibi kız gezdiği halde asla bir alıcı gözle baktığı yok” (s.54-55). Yukarıda örneklendiği üzere *Jön Türk*'te görülen anlatıcının destekçisi olan roman kişileri burada da görülür. Jozefino ve Fedayi'nin anlatıcıyla aynı düşünceye sahip olması metnin çok sesli bir yapıda olmadığını da gösterir. Her bir kişi

⁷¹ Felâtun'u anlatırken çalışmasına dair sıralamış olduğu olumlu özellikleri bir zıtlık oluşturacak biçimde vererek Râkım için şöyle der: “İşte gece gündüz gerçekten çalışan buydu.” (Efendi, 2022, s.22).

⁷² Kumar mevzusunda Râkım ve Felâtun konuştuktan sonra, onların zihninden geçenleri ifade edip “Siz bu iki fikrin hangisini tasvip edersiniz? Hele biz Râkım'ı tasvip ederiz.” (Efendi, 2022, s.114).

aslında anlatıcının sözcüsüdür. Bireyliğe dair bir işaret olmadığı gibi kişisel görüş farkları da yoktur.

Vah'ta Necati Efendi de olumlu özellikleri vurgulanarak anlatılır. Necati Efendi'nin tanıtımında sarf edilen ilk cümle, ardından söylenecek olumlu özelliklerin hazırlayıcısıdır: “Bu zat hakikaten hususiyet-i ahvali şayan-ı tedkik olan zevattandır.” (Efendi, 2019, s.55). İncelemeye değer bulunan bu kişi otuz beş kırk yaşlarında, memur ve kira gelirleri ile kalabalık bir aileyi geçindiren biridir. Eğitimi çok ileri düzeyde değildir ancak meraklıdır ve yaşam boyu öğrenmeye uygun bir yapıdadır. Sağlık biliminden edindiği bilgiler ışığında içki ve sigara tüketmez. Ayrıca yalan söylemez. Daha önce belirtildiği üzere, ona dair bakışın olumlu olduğu Behçet Bey'le yakın dost olmadıklarının vurgusu ile verilir (s.55-58). *Jön Türk*'te Nurullah da Ayşe Ceylan'la karşılaştırılarak verilir. Hatırlanacağı gibi, Nurullah akli başında, iyi ve akıllı bir delikanlıdır.

Ahmet Mithat'ın romanlarındaki anlatıcının baskın konumu ve diğer roman kişilerinin işlevsiz bakış açıları roman kuramı açısından sakıncalıdır. Romanlarında görülen tek sesli yapı ve zıtlıkları merkeze alan bu tarz bir kişi çizimi, Girard'ın roman kuramında da olumsuz değerlendirilir. Girard'a göre, “Romancı, diğer insanların tanım olarak hiç görmedikleri, hiç dokunmadıkları, hiç hissetmedikleri bir şeyi göstermeye çalışır: mutlak oldukları kadar çelişkili iki algılama.” (Girard, 2017, s.162). Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında ise kişilerin hep tek taraflı algılanması, roman boyunca kişilerin değişmeden sürdürülmesi romancıdan beklenen tutumun tam tersidir.

Arzulayan özneye karşı olumsuz bir tutum oluşturulurken yukarıda detaylandırılan anlatıcının bu taraflı üslubunun etkisinin büyük olduğu yadsınamaz. Her ne kadar taraflı üslup bakmamız gereken yerleri işaret etse de satır aralarında aktarılan kısımlardan yola çıkarak iki farklı arzulayan özneye eşit mesafede kalmak mümkün olabilir. Bu bakış açısı sayesinde Râkım'ın idealize edilişi de çözülür. Tanpınar'ın, “Fakat acaba hangisi hakikaten ahlaklıdır? Şüphesiz Râkım Efendi kitaba uydurulmuş bir ahlâktır.” (Tanpınar, 2012, s.450) şeklindeki ifadeleri de bu konuya dikkat çeker. Bu bağlamda, Ahmet Mithat'ın romanın kurgusunu elinden kaçırarak idealize ettiği roman kişilerinin varlığı, yazarın “bir Tanrı gibi davrandığı” tespitini yapmayı mümkün kılar. Nitekim romancılığı bağlamında geliştirdiği bu tutum, taraftar olduğu roman kişilerinin eksiklerini örtmek üzere devreye girmektedir. Örneğin, bütün taraflı üslubu görmezden gelip tekrar Râkım ve Felâton üzerinde yoğunlaştığında her ikisinin de bir Batılı gibi yaşamakta olduğu, birer metreslerinin bulunduğu görülmektedir. Aksine bir beyefendiye

yakışmayacak biçimde Râkım, bildiği şeyin gün yüzüne çıkmasını isterken fazlaca meraklı olurken⁷³ Ziklas kızları ile olan ilişkisinde de oldukça yakın hatta neredeyse birinin ölümüne sebebiyet verecek bir vaziyet içine girebilmiştir.⁷⁴ Bunlara ek olarak art arda dört kadını zihninden geçirdiği sahne de mevcuttur.⁷⁵ Felâtun’un yıkım süreci yalnızca kendisini etkilerken, anlatıcının müdahalesi olmasa Râkım’ın yıkım süreci birçok kişiyi etkileyebilirdi.⁷⁶ Alphan Akgül, *Kim Egemen Olabilir Yazgısına – Türk Romanında Trajedi ve Özgür İrade*⁷⁷ adlı çalışmasında Ahmet Mithat’ın yaptığı hızlı çözümleri açıklamak üzere “Deus ex Machina” kavramını kullanarak tragedyaya özgü bir özellik olarak bu durumu çözümlenmiştir (Akgül, s.192-203).⁷⁸ Bu tespit ile romanların modern öncesi türlerden nasıl beslendiğini de destekler.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın, saf züppeye bakış noktasında Ahmet Mithat’ın benzer bir tavra sahip olduğu görülebilir. Yazarlık serüvenine Ahmet Mithat’ın el vermesi ile başlayan Hüseyin Rahmi, sonrasında çok farklı edebî anlayışla hareket etse de başlangıçtaki bu yakınlık yadsınamaz. Hüseyin Rahmi, *Şık*’ın ön sözünde Ahmet Mithat için “en büyük meftunu, hayranıyım.” (Gürpınar, 2022, s.10) diyerek kendisini konumlandırır. *Şık*’ı Ahmet Mithat’a gönderen Hüseyin Rahmi’nin aktardığına göre, eser Ahmet Mithat tarafından “usta işi” bulunur. (s.11). Kitabın “hatime/son” bölümünü “teberruan Ahmed Mithat Efendi ilave etmişti.” (s.129) denilmesi aralarındaki yakınlığı somutlar. İlk romanı *Şık*’ta saf züppeyi çizerken yazarlığını örnek aldığı Ahmet Mithat’ın

⁷³ Bu davranışı mayonezli balık mevzusunda görmek mümkündür (Efendi, 2022, s.62-83). Aşçı kadını Felâtun Bey arasındaki bağlantıyı en başında tahmin edip çözdüğü halde yine de şu soruyu sormaktan geri durmaz “Râkım: ‘Allah aşkına hanımlar meraktan çatlayacağım. Felâtun Bey’e ne oldu?’” (s.83).

⁷⁴ Jean’in verem olmasında ötürü kimse Râkım’da suç bulmaz. Mösyö Ziklas, doktor teşhisi koyduğunda bu durumdan Râkım’ın suçu olmadığını ifade eder: “Ziklas: ‘Vallahi Mösyö Z., pek doğru söylüyorsunuz. Ben Râkım’da böyle bir fikir olduğunu mümkün değil teslim edemem. Biçare kızcağızım kendi kendisine etmiş, kendi kendisine kıymıştır.’” (Efendi, 2022, s.174). Hatta Mösyö Ziklas durumu o kadar ileri götürür ki anlatıcı, örnek okur, Jozefino, Fedayi ve diğerlerinin fikrine uygun hatta aynı kelimelerle düşüncelerini Râkım’la paylaşır: “Ziklas (*Ağlayarak*): ‘Evet oğlum sizi! Ne yapayım? Bu işte ne sizin, ne bizim kabahatimiz olmadığı gibi sanki kızın da kabahati yoktur. Sizin gibi bir meleği kim sevmez oğlum?’” (s.177). Hâlbuki Râkım ve Ziklas kızları arasında çizilen şu tasvir melek gibi olma söylemine zarar verebilir: “...Râkım kendisini büyük kızın kucağına yaslanmış ve küçüğü dahi kendi kucağına dayanmış görürdü ki her şeyden ziyade lezzet aldığı hal buydu.” (s.58).

⁷⁵ “Jozefino’dan gördüğü muamele-i garibe, kızlarda gördüğü âşıkâne birtakım etvarla birleşip yolda Râkım’ı o kadar işgal ederdi ki, Tophane’den doğru gele gele kendi hanesini değil, hatta Fındıklı’yı dahi geçip adeta Kabataş’a yaklaşmış olduğu halde aklını güç hal ile başına almıştı.

Acaypı! Bu kadar dalgınlığa sebep?

Söyledik ya işte! Jozefino’nun haliyle, İngiliz kızlarının etvarı arasında Canan meselesinin dahi inzimamıydı.”(Efendi, 2022, s.96).

⁷⁶ Anlatıcının tutumuna kapılmadan elbetteki Felâtun için de olumsuz özellikler sıralanabilir, bu romanda fazlaca altı çizildiği ve yukarıda verilen örneklerle ifade edildiği için burada tekrar edilmemiştir.

⁷⁷ Akgül, A. (2021). *Kim Egemen Olabilir Yazgısına – Türk Romanında Trajedi ve Özgür İrade*. Ankara: Çolpan Kitap.

⁷⁸ Deus ex machina (makinadan çıkan Tanrı), hızlı çözümleri ifade eden bir ifadedir. Akgül (2021), Jean’in verem olup iyileşme süreci için bu ifadeyi kullanır.

örnek modelinden yararlanır. Ancak bu ilk örnekte bile romanın kendisine has bir yanı vardır. İnci Enginün'ün dikkat çektiği üzere, “Hüseyin Rahmi, Ahmet Mithat Efendi gibi, alafranganın karşısına kendi idealini çıkarmaz, gülünç alafranganın karşısında da gülünç alaturka vardır.”⁷⁹ Bu bağlamda, olumlu kısımlarla pek uğraşmadan daha ziyade olumsuz/yanlış/istenmeyen yönlerine odaklanıp bu saf züppe tipin daha karikatür halini ortaya çıkarır. *Şıpsevdî*'de ise bu saf züppenin daha olgun örneğini verirken anlatıcının arzulayan özneye karşı taraflı üslubunu sürdürdüğü görülmektedir.

Şık'ta anlatıcı sözü hiç dolandırmadan, daha romanın ilk cümlesinden itibaren “şık”ın kim olduğunu açıklamaya başlar. Şıkları sınıflandırırken eleştirmeye değer bulduğu şıklardan birisi Şöhret Bey olur. Bahsi geçen şıklar, “aslen hiç meziyet ve fazilete malik olmayıp her hareketleri birer mukallitlikten ibaret kalarak her gören veya işitenleri bir azım teessüfle beraber hande-i gayr-i ihtiyariye mecbur edecek birtakım garaip ahvali cami bulunanlardır.” (Gürpınar, 2022, s.15). Taklidini sahte bulduğu için gülünç duruma düşen bu şıklar arasında yer alan Şöhret Bey, Şatırzadeliği'nin sahte olması, kıyafeti, makyajı gibi hususlarda eleştirilir. Dışarıdan deli gibi görünmesi ve çirkin olması gibi özellikleri ile küçümsenir. Anlatıcı bu eleştirileri “çehre, insanların ‘orangutan’ maymunu neslinden azman olduğunu iddia eden bazı hükemanın sözlerini tasdik ettirecek derecede uzun.” (s.20) ifadelerine kadar vardırıır. Berna Moran'ın “Alafranga Züppeden Alafranga Haine” (Moran, s.259-268) yazısında Meftun'la birlikte şekil değiştiren ahlaki yöndeki züppedeki değişim, Meftun'un prototipi olan Şöhret'le birlikte farklılaşmaya başlamıştır. Şöhret'in hırsız olması ve romanda olayları başlatan hareketinse Şöhret'in annesinin elmas küpelerini çalması züppeye bakıştaki olumsuz bakışı destekleyen kişi tanıtımına örnektir.

Anlatıcının Şöhret'i “zavallı” bulduğu husus, “yaradılışça aptal denecek kadar saf” olduğu için metresi tarafından kullanılmasıdır (Gürpınar, 2022, s.23). Bu yaradılışının sebep olduğu gülünç maceralar roman boyunca çeşitlendirilir. Örneğin anlatıcı, şıkların her şeyi bilir görünmek arzularından bahseder ve sonra Şair Mösyö Kanber vakasına benzer, “sülük” bahsinden yola çıkarak Şöhret'in bilmediği konular hakkındaki sözlerini göstererek “aptallığını ve garipliğini” pekiştirir (s.96-99).

Şık'ta Şöhret'e benzer başka şıklar da vardır. Şöhret'e yardımcı olmak üzere konuşan ve bir şık olan Raik'in sözlerine, arkadaşları Razi'nin düşünceleri anlatıcının bakış açısından verilir: “Şu edepsiz Şık'ın milliyetini tahkir hususunda gösterdiği bu

⁷⁹ Enginün, İ. (2010). *Yeni Türk Edebiyatı – Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, s.312.

küstahane cüret, Razi'nin fevkal-had canını sıktı. Hiddetinden birdenbire çehresi kızardı.” (Gürpınar, 2022, s.85). Bu durum, romandaki Şöhret'in kategorisinde olan şıklar için, anlatıcının genel bir tutumu olduğunu somutlar.

Şık'ın saf züppe ve roman noktasında daha genişletilmiş hali olan *Şıpsevdi*'de “Hikâyemin Hikâyesi” başlığı altında şıkları üçe ayıran Hüseyin Rahmi, üçüncü tip olarak kategorize ettiği Meftun'un sosyal yaşamda nasıl görüldüğü betimlendikten sonra, sözlerini şu cümlelerle sonuçlandırır:

“Sözü burada ne uzatalım. Sahaif-i atiye-i hikâyemiz bu mir-i garabet-semirin tasvir-i zatına hasredilmiştir.

Meftun, daül-efrenc-perestiye müptela bir mecnun mudur? Hayır. Göreceğiz ki o da değil... Bazı mahdut zamanlarda huşyari anları görülmesine nazaran seyrek nöbetli sıtma gibi aklı gelir gider takımından olması akvadır.” (Gürpınar, 2021, s.27)

Metinlerarasılık bağlamında düşünüldüğünde metnin ön sözü de metne dâhildir.⁸⁰ Bu bağlamda Hüseyin Rahmi romanına başlamadan önce roman kişinin nasıl görüldüğünü okuyucuları ile paylaşır. “Deli” olarak gördüğü Meftun'u kişi tanıtımı esnasında da benzer tutumla tanıtır. *Şıpsevdi*'de anlatıcının bakış açısının açıktan açığa rahatlıkla görüldüğü dördüncü bölüm, roman kişilerinin kişi tanıtımlarını içerir. Zayıf bir romancılık özelliği olarak değerlendirilebilecek olan alt alta maddeler halinde sıralanan kişi özellikleri⁸¹ Meftun merkezli aktarılır. Anlatıcının Meftun'a dair düşünceleri başka roman kişilerinin tanıtımlarında çeşitlendirilir: “Raci Bey: Meftun'un küçük biraderi, yirmi üç, yirmi dört yaşlarında bir delikanlı. (...) Ahlaken de beyinlerinde çok fark vardır. Raci öyle alafranga budalası değildir.” (Gürpınar, 2021, s.127). Bu durumda alafranga budalası olan Meftun'dur.

Yukarıda Ahmet Mithat'ın romanlarında da örneklenen anlatıcının bakış açısının roman kişilerine de tekrar ettirilmesi Hüseyin Rahmi tarafından da sürdürülür. Raci abisine “Koca Deli” lakabını uygun bulurken (Gürpınar, 2021, s.112) Meftun'un eşi kocasına, “didon”⁸² demektedir (s.460). Didon yakıştırması *Vah*'ta Behçet Bey için söylenen “Dandini Bey” yakıştırmasına benzer küçümseyici bir ifadedir. Anlatıcı için bu

⁸⁰ Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Kanguru Yayınları.

⁸¹ Örneğin: “En ziyade rahatsızlığı:..., Şikâyetleri:..., Tayib ettiği şeyler:...,” gibi kişi tanıtımı yapar.

⁸² Fransızca “dis done” kelimesinden gelen didon *Güncel Türkçe Sözlük*'te ağızlarda isim olarak kullanılan tanımı şöyledir: “Halkın İstanbul'daki yabancılara, özellikle Fransızlara verdiği ad; didona.” Türk romanına yerleşen anlamı ise ağızlarda argo olarak sıfat şeklinde kullanılan “züppe”dir. Bknz: Didon. *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>

benzetmeler yeterli değildir. Kasım Efendi'nin kızıyla evlenmek isteyen Meftun, Kasım Efendi'ye pek hoş görünmez. Kasım Efendi, “züppe, terelelli, tatlı su marsıvanı, Panoyataki nevinden kendince olan elkab-ı tezyifeden birini terfîk etmeksizin ismini [Meftun'u] yad etmez (...)” (s.395). Meftun da dışarıdan kendisinin nasıl görüldüğünü açıkça söyler: “benim adım alafranga, züppe, şıpsevdi koymuşlar...” (s.323). Hüseyin Rahmi, olumsuz bakışı Ahmet Mithat'tan ileri taşıyarak hakaretamiz ifadeleri çeşitlendirmiştir.

Felâtn Bey ve Râkım Efendi'nin anlatıcısının Felâtn için duyduğu öfkenin bir benzeri *Şıpsevdi*'nin anlatıcısının üslubunda da vardır. Anlatıcının “Raci'nin ağabey namını verdiği bu ahlaksız mecnunun şu gidişi ne gidişti!” (s.586) şeklinde ifadeler kullanması yarattığı kurmaca kişisine öfkelenildiğini gösterir. Roman türünden beklenen kişi çizimlerine dair kurulması gereken mesafenin *Şıpsevdi*'de de kurulamadığı görülür.

Bir romanın türsel anlamda “roman” olabilmesi için, Girard'ın ifadesiyle romansal bir yapıt ortaya koyabilmek için, kişilerin özgürlüğü hususuna eğilmek gerekir. Roman kişileri belirlenmiş bir kader çizgisi dâhilinde değil, kendi kararlarını alabilen ve yapıp etmelerinden sorumlu olan bireyler olmalıdır. Girard özgürlük hususunda şunları söyler:

“Varoluşçuluk ‘özgürlük’ sözcüğünü moda yaptı. İkinci Savaş'tan bu yana, romancının yalnızca kişilerinin özgürlüğüne ‘saygı göstererek’ dehaya ulaşabildiği söyleniyordu bize hep. (...) Özgürlük kuramı bir romana uygulandığında ister istemez belirsizleşir. Eğer romancı özgürse kişileri nasıl özgür olabilir? Özgürlük paylaşılmaz, yaratıcıyla yaratılan arasında bile. Bu temel bir dogmadır ve onun sayesinde Jean-Paul Sartre yaratıcı bir Tanrı'nın imkânsız olduğunu kanıtlamıştır. Tanrı için imkânsız olan şey romancı için mümkün olamaz. Ya romancı özgürdür ve kişileri değildir, ya da kişiler özgürdür ve romancı da yoktur, tıpkı Tanrı'nın olmadığı gibi.” (Girard, 2017, s.207)

Ahmet Mithat ve Hüseyin Rahmi söz konusu olduğunda, yukarıda örneklenen üslupsal tercihlerden ötürü özgür olanın romancı olduğunu söylemek oldukça kolaydır. Bireyin özgürlüğünün söz konusu olmadığı yerde romandan Girard'ın söylemi ile romansal hakikatten ve romansal dehadan da bahsedilemez.

Mizancı Murat'ın *Turfanda mı yoksa Turfa mı* romanında da Ahmet Mithat ve Hüseyin Rahmi'de görülen idealleştirilmiş roman kişileri ve onların karşısında yer alan şahıslar olduğu görülür. Ancak Mizancı Murat, Ahmet Mithat gibi zıtlıklara yoğunlaşarak yazmaz ve Hüseyin Rahmi gibi “olumsuz” roman kişileri üzerine yoğunlaşmaz, daha

ziyade ideal kişileri üzerinden hikâyeyi şekillendirir. İdeal roman kişileri olan Mansur ve Zehra roman boyunca Batı'ya aldıkları konumu korumuşlar ve bunu da İslam'ın gerekliliklerini göz ardı eden kişilere karşı durarak yapmışlardır. Dışarıdan bakıldığında bir “Frenk oğlan” (Murat, s.213) olarak görülen ve Batı'da eğitim alarak İstanbul'a dönen Mansur, Frenk olarak dönmediğini belirterek kendisini Batı'ya karşı tam zıt bir noktada konumlandırır. Meftun'un kendisini “(...) Garplıya benzer bir Şarklı” (Gürpınar, 2021, s.363) şeklinde tanımlamasını Mansur Bey için de kullanmak mümkündür fakat aralarındaki fark, Meftun Şarklılığını reddeden bir roman kişisiyken, Mansur Garplıya benzese de Şarklı olduğunu savunan bir kişidir.

Turfanda mı yoksa Turfa mı'nın anlatıcısının Mansur Bey'i kendisine daha yakın bulduğunu söylemek ve taraflı bir anlatıcı olduğunu tespit etmek mümkündür. Romanın başında Mansur, İstanbul'a gelen bir gemidedir. Anlatıcının Mansur'a dair ilk izlenimleri oldukça olumludur:

“Hasılı, delikanlının her hâl ve şanı, kalabalık içinde bile kendisini enzara hedef ettirecek raddede idi. Kusursuz heyet-i umumiyesi calib-i teveccüh idi. Çekme, parlak, mütefekkir, edep-nüma olan gözleri uzun, ince, siyah kaşların altına sığınmıştı. Kenarları mütekebbirane kıvrılmış doğru ve nazik burnu aselete, büyücek, fakat güzel bir resimde bulunan ağzı şecaate dal idi. Teni beyaz, saç siyah, omuzları geniş, beli ince, a'zası mütenasip idi. Giyinmesi dahi sade ve tabiat-güsterane idi.” (Murat, s.18)

Anlatıcı sınırlı bir bakış açısı ile bu delikanlının neler düşündüğü üzerine fikirler yürütür. İlgili kişi [Mansur], bir anda anlatıcı için “bizim delikanlı” (Murat, s.18) olur. Hemen bir sonraki sayfada anlatıcı “Mansur Bey” diye bahsetmeye başlar ve onun İstanbul'a gelişine dair hissettiği tüm “yüce” duyguları aktarır. Bu bilgiler yardımıyla Mansur'un “İman ve İslam'a ulaşmış kişi” ve “vatansever” olduğu okuyuculara aktarılır. Romanın başında anlatıcı, “bizim” diyerek kendisinin de dâhil olduğu bir kategori açarak Mansur'dan farklı düşünen herkesi “öteki” olarak gruplandırır. Mansur'un karşısında yer alan saf züppelerin okur tarafından olumlu algılanmak hususunda hiç şansları yoktur. Yukarıda belirtildiği üzere Ahmet Mithat'ın hızlı müdahaleleri ile kötü gidişata son vermek gibi çabaları söz konusu iken Mizancı Murat aşırı idealleştirdiği Mansur'da böyle bir çaba harcamamıştır. Mansur, Türk romanında tüm idealleştirmeleri bünyesinde barındıran, bireylikten en uzak roman kişisidir.

Görüldüğü üzere saf züppelere karşı takınılan olumsuz bakış, onların kişi çizimlerinden itibaren başlar. Anlatıcıların kişilere, olaylara hatta okura müdahalesi söz konusudur. Anlatıcının saf züppe olarak “öteki”nin inşasında öfkesi o kadar yoğundur ki okuyucularının duygularını da yönlendirerek kin duymaları gerektiğini söylemekten, dış görünüşlerine aşağılayıcı ifadeler kullanmaktan çekinmezler. Tanpınar’ın “günah çıkartma”⁸³ hususunda roman türü üzerine geliştirdiği yorumlardan yola çıkarak, saf züppelerin görüldüğü bu romantik yapıtlarda kişilerin iyiler ve kötüler şeklinde bölünmesi şeklinde karşılık bulduğu söylenebilir. En fazla Ahmet Mithat’ın romanlarında görülse de kişiler zıtlıkları ile yan yana birbirleriyle sürekli karşılaştırılarak verilir. Olumlu/olumsuz ya da doğru/yanlış şeklinde çizilen kişilerin çelişkileri yoktur. Onlara dağıtılan bazı roller vardır ve bunları sorgulamazlar. Özetle, bireyin temel ayrıcalığı olan özgürlükten yoksundurlar. İçleri boş arzulayan özneler ve temeldeki arzularının gerekçelerini bile bilmeden hareket ederler.

Özetle, saf züppeleri merkeze alan romantik yapıtlarda, roman sanatından beklenen romancının kendi yarattıklarına mesafe koyması söz konusu değildir. Buna paralel olarak bu romantik yapıtlarda dikkat çeken bir diğer özellik, tek bir bakış açısının olmasıdır. Anlatıcı, saf züppelere dair duyduğu olumsuz bakışı roman kişileri tarafından da tekrar ettirerek “öteki”ye dair olumsuz bakışı pekiştirir. Yukarıda detaylı bir şekilde verilen örneklerde onlara “şık, sefih, hoppa, tehlikeli mahluk, zırzop, dandini bey, didon, züppe, terelelli, tatlı su marsıvanı...” gibi pek çok küçümseyici ifade yakıştırıldığı ve romanlarda sözel şiddete maruz kaldıkları görülür. Nihayetinde Meftun’un rivayet geçmiş zaman kipiyle kendini anlattığı, “benim adımla alafranga, züppe, şıpsevdi koymuşlar...” ifadeleri kendileri dışında belirlenen saf züppelerin kaçamadığı bir kader ve onlara bakışın değişmeyeceğini gösteren ifadelerdir. Yazarların saf züppeye karşı geliştirdikleri bakış açıları, onların Batı ile kurduğu ilişki hakkında fikir edinilmesine olanak sağlar. Onların saf züppelere karşı olumsuz, sert ve aşağılayıcı bakışı, Batılılaşma sürecinde kendilerini dışarıda tuttukları “öteki” oluşturma çabalarının bir sonucudur. Bu bağlamda Girard’ın, “Büyük romancılar kendi yarattıkları karşısında ne bizim öfkemizi paylaşıyorlar ne de coşkumuzu.” (Girard, 2017, s.77) şeklindeki roman kriteri olarak

⁸³ Tanpınar, Roman ve Romancıya Dair Notlar I’de, “Introspection, bu içe doğru çevrilmiş araştırmacı göz, günah çıkartma kürsülerinin dibinde gelişmiştir. (...)Yanlış anlaşılmasın, garp romanının Hristiyanlıktaki günah çıkartmadan geldiğini iddia etmiyorum. Sadece Hristiyan dünyasında, kendi kendisini ister istemez her an yoklama, derinleştirme terbiyesinin bulunduğunu hatırlatıyorum. Bizde bazı tasavvuf mesleklerinde şüphe ve kendi kendisini murakabe vardır; fakat cibilli günah fikrine bağlı değildir.” (Tanpınar, 2011, s.60-61).

aradığı özellik, arzulayan özne olarak saf züppelerin ortaya çıktığı Türk romanının bu ilk örneklerinde sağlanamamıştır. Romancıların yoğun duyguları roman kişilerinin çizimlerini etkilemiştir ve yazdıkları eserlerin romantik yapıt kategorisinde kalmasına sebep olmuştur.

1.1.3.1. Saf Züppelerin Kadınsı Olmaları

Osmanlı Devleti'nin uzun süren siyasi üstünlüğü, Batı'nın "üstün yönlerinin" fark edilmesini engellemiştir. Tanpınar'ın belirttiği üzere,

"XVIII. asra kadar Avrupa ile münasebetimiz, siyasî vakıalar istisna edilirse, coğrafi vaziyetleri itibarıyla birbirinin âdeti tamamlayıcısı bulunan iki âlemin arasında mevcudiyeti tabii olan iktisadî münasebetin hudutlarını hemen hemen geçmez ve bu şekilde dahi, daha ziyade, memleketimize gelen Avrupalılar tarafından idare edilirdi." (Tanpınar, 2012, s.55)

Osmanlı'da Avrupa ile kurulan ilişkilerin Avrupalı kişiler aracılığıyla yapılması Avrupa'nın süreç içerisinde askerî yönleri de etkileyen diğer hususlarda- Rönesans'la geçilen akılcı bir dünya düzenine geçmeleri- nasıl ilerlediğinin görülmesini geciktirmiştir. Bu sebeple Batı her daim Doğu'yu yakından takip ederken Doğu buna çok sonraki süreçte ihtiyaç duymuş ve durumun farkına varmıştır. Doğu'nun Batı'ya dair Rönesans'la değişen yapısını ilk gören kişi Evliya Çelebi'dir ancak Evliya Çelebi, Doğu ile Batı arasında bir karşılaştırmaya gitmemiştir. Aradaki farklılaşmayı net şekilde gören 1721 yılında Paris'e giden III. Ahmed'in sefiri Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'dir. (Tanpınar, 2012, s.60). Özetle, Batı kendisine siyasi üstünlük gösteren Doğu'yu elçilerle tanımaya çalışırken, Osmanlı buna çok geç bir dönemde ihtiyaç duymuştur. Bu da dönüşü olmayan bir yolun yaşanmasına sebep olmuştur. 18. yüzyıla denk gelen bu aşama, Osmanlı'daki bireylerin değişen durumu anlamdırırken bir kompleks geliştirmelerine sebep olur.

Edward Said'in *Şarkiyatçılık*⁸⁴ adlı eserinde Batı'nın kendine hükmedebilecek bir Doğu imgesi kurması fikri, Şarkiyatçılık bağlamında ele alınan çalışmalarda da var olan bu imgenin geliştirilmesi şeklinde karşılık bulur. Bütün bu çalışmaların Batı ile Doğu arasındaki ilişkiyi aydınlatmaya çalışırken "ben ve öteki" arasındaki ayrımı kuvvetlendirdiği ve derinleştirdiği söylenebilir. Kendilerini üstün gördükleri için

⁸⁴ Said, E. (2010). *Şarkiyatçılık – Batı'nın Şark Anlayışları*. Berna Yıldırım (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

çevresinde olan bitenle pek de ilgilenmeyen Doğu'ya karşı Batı, bu duruma Doğu'dan daha farklı yaklaşmaktadır. Onlar her daim Doğu'nun içinde yaşarken onları yakından takip etmeyi bir üstünlük olarak görürler. Rana Kabbani, *Avrupa'nın Doğu İmajı*⁸⁵na şu cümle ile başlar: “Bilgi toplama ve kaydetme aracı olarak seyahat etme fikrine daha çok güçlü politik iktidarların yönettiği ülkelerde rastlanır.” Bu bilgi toplama işini ise Batı, Doğu'da yapmıştır. “Avrupa'nın Doğuyu kaleme alan anlatımlarında, Doğuyu Batıdan farklılaştıran nitelikler ve onun 'diğeri' olmaktan gelen dönüşü olmayan durumu kasıtlı olarak vurgulanı[r].” (Kabbani, s.14-15). Bu vurgulama bir yargılama da içerir: “Batıya benzememek 'diğeri' olmak, aşağı olmaktı. Batıya daha çok benzemek ise ilerlemek[tir].” (s.107). Örneğin, Kabbani, kendisinden öncekilerin genel eğiliminden farklı olarak Doğu'ya ve Doğululara daha ılımlı bakmaya çalışan Thesiger'den bahseder. Thesiger haricindeki her Batılı oluşturdıkları Doğu imajının sadık tekrarlayıcısı olarak Doğu'yu anlatırken o daha orijinal ve aslına sadık kalarak aktarmak ister ancak onun aktarımına da hâkim olan görüş oluşturulan bu zıtlığı aşamaz: “...İlişkimizdeki bu eşitlik beni tatmin etse de, 'onlardan' olmak konusunda kendimi kandırmıyordum. Onlar Bedevi idi, ben değildim, onlar Müslüman, bense Hristiyanıydım.” (Kabbani, s.142). Thesiger, yaptığı gezide Doğulular gibi giyindiğinde de “onlar” gibi olmadığını farkındadır. Özetle, Doğu ile Batı arasındaki bütün tanımlamalarda “ben ve öteki” arasındaki ayrım her iki taraf için de söz konusu olmuştur.

Edward Said, Doğu imgesinin eril bir hayal gücünü teşvik etmesinden bahseder. *Şarkiyatçılık*'ta ilk kez dikkat çekilen erillik-dişillik meselesi sonraki çalışmalarda da geliştirilmeye devam etmiştir.⁸⁶ Ancak saf züppelerin bir aşağılamanın uzantısı olarak kadınsı çizilmeleri, Batı'nın Doğu'yu algılayışından farklı bir algılama ile Doğu'nun Batı'yı algıladığının somut göstergesidir.

Bir önceki bölümde saf züppelerin kaçamadıkları bir kader olarak züppelik ve onlara yakıştırılan bazı nitelemelere -Dandini Bey, Didon, züppe, terelelli, tatlı su marsıvanı...- dikkat çekilmişti. Saf züppelere öfke duymak ile paralel düşünülmesi gereken husus onların kadınsı/efemine özellikler barındıran kişiler olarak çizilmeleridir. Nurdan Gürbilek'e göre,

⁸⁵ Kabbani, R. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı*. Serpil Tuncer (çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s.9.

⁸⁶ Gürbilek, N. (2020a). *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 167-199. Gürbilek, bu denemesinde Batı'nın Doğu'yu dişil görmesi ve her iki topluluğun birbirini nasıl farklı algıladığını açıklar ve Edward Said'den sonra bu konudaki diğer çalışmalara da değinerek Doğu'nun dişil görülmesini tanımlar.

“‘Tatlı su frenki’nden ‘salon sosyalisti’ne, ‘dandini beyler’den son yılların ünlü ‘entel’ine kadar birçok kavram karşısındakini yalnızca yabancılık, köksüzlük ya da iğretilikle değil, aynı zamanda kadınsılıkla da suçlar. Sözcüğün düzenlamında değilse de yananlamında vardır bu.” (Gürbilek, 2020b, s.58)

Onların kadınsı özellikleri moda düşkünü olup, kılık kıyafete ve hatta makyaja önem vermeleri şeklinde görünür. Ancak bu durum yalnızca dış görünüşlerine verdikleri önemle sınırlı değildir. Batı etkisine açık, her gördüklerini üzerinde düşünmeden uygulayan, bulundukları toplumda Batı simgesi olan saf züppeler yazarların Batı’yı görme biçimlerini de yansıtır. Batı’ya karşı kendilerini hâlâ belli noktalarda üstün görmeleri toplum içerisindeki Batı özentisi tipler üzerinden bunu vurgulamaları nihayetinde saf züppelerin gülünç, karikatür ve öfke duyulacak kişiler olması şeklinde karşılık bulur.

Jale Parla *Babalar ve Oğullar*’da⁸⁷, “Tanzimat yazarları Batılılaşmayı, Batı’dan ne denli örnek alma ya da Batı’ya öykünme içerirse içersin, erkek egemen bir evlilik birleşmesinin edilgin ögesi olarak görüyorlardı.” şeklindeki görüşünü Şinasi ve Namık Kemal’in sözlerinden yola çıkarak oluşturur. Şinasi’nin, “Asya’nın akl-ı pirânesi ile Avrupa’nın bîkr-i fikrini izdivaç ettirmek” (Kaplan, 1948, s.47, akt. Parla, 2016, s.16) ile Namık Kemal’in, “Onların bir takım âsar-ı nefisesini taklit eder ve Şark ve Garbın fikr-i kemâl ve bîkr-i hayâlini izdivaç ettirmeye çalışırız.” (Özon, 1938, s.43, akt. Parla, 2016, s.17) sözlerinde Doğu’nun ve Batı’nın cinsiyeti üzerinden bir ilişki içerisinde algılandığı görülür. Bu ifadelerden de görüleceği üzere kendilerinin de içinde bulundukları toplumu -Doğu’yu- erkek olarak görürken Batı’yı kadın olarak görmektedirler. Özetle, saf züppelerin kadınsı çizilmelerinde yazarların Batılılaşma sürecine üstenci bakışlarının bir uzantısı vardır. Jale Parla’nın bu fikrinden yola çıkarak Nurdan Gürbilek, *Köy Ayna Kayıp Şark*’ın “Doğu’nun Cinsiyeti”⁸⁸ bölümünde bu fikrin sonraki süreçte nasıl sürdürüldüğünü açıklar. Batı tarafından Doğu’nun nasıl görüldüğü hususuna ise *Benden*

⁸⁷ Parla, J. (2016). *Babalar ve Oğullar - Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

⁸⁸ Gürbilek, N. (2020b). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları. Gürbilek, Doğu’nun Batı’yı algılayış biçimi üzerinde durur. Erillik ve dişlilik fikri Tanzimat’tan sonra uzun süre değişmese de kadın ve erkeğin rolleri değişmiştir. Başlangıçtaki bakire kadın olan Batı zamanla baştan çıkaran bir kadın haline bürünürken Doğu ise eril kudretini kaybetmiştir. Başlangıçta Peyami Safa’nın da benzer fikirlere sahip olduğu ancak zamanla Doğu ve Batı’nın cinsiyet rollerinin yer değiştiğini belirtir. Peyami Safa ile, Şark kadın, Batı ise erkektir ancak Tanzimat sürecinde görüldüğü biçimde evlilik benzetmesi ortadan kalkmıştır. Şark anne iken, Batı oğuldur. Özetle Tanzimat yazarlarının başlangıçtan beri manevi, ahlaki üstünlükleri hâlâ vardır. Nurdan Gürbilek, Doğu-Batı sentezi hususunda Halid Ziya ve Tanpınar’ı farklı değerlendirir. Halid Ziya bu evlilik birleşmesinin imkânsızlığının farkında olarak (s.86), Tanpınar ise Doğu’yu dışı görerek baştan beri “yitik Şark” üzerinde durmuştur (s.95-98).

Önce Bir Başkası'nın (2020a) “Batı’nın Cinsiyeti” bölümünde ele alır. Bu çalışmaların varlığının tarihsel arka planı, saf züppelerin kaçamadıkları kaderlerinin değişmez bir diğer yazgısıdır.

Arzulayan özne olarak saf züppeler, ötekine dış görünüş olarak benzemek için ayna karşısında fazla zaman harcarlar. Felâton Bey, çocukluktan beri babasının Batı merakının bir devamı olarak modaya uygun giyinir:

“Felâton Bey’in kıyafetini sorarsanız tariften izhar-ı acz ederiz. Şu kadar diyelim ki, hani ya Beyoğlu’nda elbise ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler vardır ya! İşte bunlardan birkaç yüz tanesi Felâton Bey’de mevcut olup elinde resim, endam aynasının karşısına geçer ve kendini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışırdı. Binaenaleyh kendisini iki gün bir kıyafette gören olmazdı ki ‘Felâton Bey’in kıyafeti şudur’ demek mümkün olsun.” (Efendi, 2022, s.17)

Ahmet Mithat’ta efeminelik vurgusu *Felâton Bey ve Râkım Efendi*’de henüz baskın bir özellik olarak yoktur ancak dış görünüşe fazla vakit ayırmayı yine de kadınsı bir özellik olarak değerlendirmek mümkündür.

Ahmet Mithat, *Vah* romanında ise şıkları kategorize ettiğinde efemine yan daha ön plana çıkarılmıştır. *Vah*’ta şıkları “asıl şıklar” ve “centilmenler” şeklinde ikiye ayıran anlatıcı, bu ayırmada “cicili bey”lere benzer buldukları “asıl şıklar”dır. Centilmenlerin moda takibi şu şekildedir: “Temiz giyinir, kuşanır ve kendi hâlinde gezer zevatla bir de moda gazetelerinin eşkâl-i mücesseme-i ziruhları ıtlak olunan şıklar göz önüne getirilip de bunların vasatı zihinlerde bulunursa işte bu centilmen tasavvur edilmiş olur.” (Efendi, 2019, s.50). Behçet Bey, centilmen kategorisinde yer alır. Behçet Bey’in sabah rutini tıraş olmak, tuvaletini (makyajını yapmak) yapmak sonrasında giyinmektir ancak Despino’nun yanına geldiği sabah hâlâ ropdöşambr ile oturmaktadır (s.66). Despino’nun gördükleri de bu vaziyetin tekrarıdır: “Aman yarabbi! Yine ne kadar süs! Her gün tıraş! Her gün süs! Bu kadar gençlik güzellik, bu kadar süs ve modayla kim bilir ne kadar yürekler yakarsınız!” (s.67). Verilen detaylardan görüleceği üzere, ayna karşısında geçen sürede saf züppe kadınsı bir görüntüye bürünmüştür.

Hüseyin Rahmi Gürpınar ise efeminelik vurgusunu daha da yoğunlaştırmıştır. Şöhret Bey’in tanıtımında ilk vurguladığı husus onun kadınsı özellikleridir, gülünç ve karikatür yan daha geri planda kalmıştır. Maddi durumu olmayan Şöhret Bey, Batılı görüntüsünü ikinci sınıf terzilerle gidermeye çalışmaktadır:

“İşte bizim Şatırzade böyle korsalı, pudralı şıklardandır. Modaya merakı pek ziyade ise de kudret-i maliyece olan düşkünlüğü öyle mükemmel terzilerin yanına yanaşmaya müsait olmadığı cihetle sokak içlerinde, تنها dükkânlarda işleyen sünepe terzilerin başlarına bela olurdu. Çünkü bir pantolona, biçilip dikilme hakkı üç çaryek mecdiyeden ziyade vermediği halde, pantolonu bacağına giydikten sonra meşhur Mir’in makasında olan fevkaladeliği bu pantolonda göremediğinden dolayı biçare terziye bir söylemediğini bırakmaz, nihayet getirdiği kumaşı ziyan etmiş olduğunu vesile ederek üç çaryeğin yüz parasını daha kesmeye kalkıştı.” (Gürpınar, 2022, s.17-18)

Korseli ve pudralı bir şık olduğu belirtilen Şöhret’in süslendiği sahneler romanda detayları ile yer alır: “Akşamüzeri Şöhret’le metresi, ikisi birden, aynanın karşısına geçip tuvaletleriyle işigale başladılar. Şık yağlandı, tarandı, pudralandı.” (Gürpınar, 2022, s.29).

Şöhret’in efemine yönden de daha geliştirilmiş hali olan Meftun, “Frengistan’ı dolaşmış, alafranga meşrep, süslü bir bey”dir. Onun da tanıtımı benzer bir kadınsılık vurgusuyla verilir:

“Yaş otuza, boy uzuna karib, vücut nahif, renk soluk, evza ve etvar gayet asabi, çehre uzun müdetten beri tuvalet sularının, pomatların, pudraların kesret-i istimaliyle ziyade yorgun...” (Gürpınar, 2021, s.80)

Meftun’un romanda dışarıdan görüntüsünde süslenmek dışında daha ileri bir boyut verilir. Meftun’un yürüyüşü bile efemineleşmiştir:

“Bakkal uzaktan şık Meftun’un dükkâna müteveccihen vürudunu görünce çırağına hitaben: ‘Apostol, kırta kırta şu karşıdan bellüren alafranga konağın beyi değül mü? Lagıbını kimse bilmez ama bu beyin bir gozu iyi, bir gozu kötü goruyor galiba... Çünkü gozluğu tek kullanıyor... Tamahkârlığından mıdır nedir? Gozuna kenarsız tek bir cam sıkıştırıyor... Çifte gozluk kullansa daha yavaşıklı olur ya! Gozun birini kullanıp ötekini battala vurmak da moda mıdır?’” (Gürpınar, 2021, s.168)

Davranış boyutuna da taşınan kadınsılık, Batılılaşmanın arttığı yerde daha çok öne çıkmıştır. Görüldüğü üzere Ahmet Mithat’a oranla Hüseyin Rahmi’nin kişi tanıtımlarında öncelik verdiği husus roman kişilerinin kadınsılığıdır.

Kadınsılık yalnızca ayna karşısında geçen zamanla sınırlı olarak değerlendirilmemelidir. Hayat karşısında tecrübeleri sınırlı olan saf züppelerin kendi kararlarını alabilen bireyler olmadıkları için de kadınsı oldukları vurgulanır. Jale Parla'nın "babanın yokluğu" ifadesine farklı bir perspektiften bakan Nurdan Gürbilek, baba-oğul probleminin aynı zamanda bir ana-oğul bir başka ifadeyle "dandini" problemi haline geldiğini belirtir (Gürbilek, 2020b, s.60). Bu bağlamda onların kadın düşkünü olmaları ve kadınlar tarafından yönlendirmelere açık olmaları ile anneleri tarafından özel ilgi ile büyütölmelerinden ötürü güçsüz bir yaratılışta olmaları, bu kadınsı yönün bir diğer özelliğidir.

Romanlarda Batı'nın temsilcisi olan saf züppeler, yazarların Batı'yı kadınsı görmelerinden ötürü efemine çizilmişlerdir. Batılılaştıkça erkeksi yan kaybolmuş, ayna karşısında geçen uzun sürede saf züppeler efemine bir hale bürünmüşlerdir. Yazarlar, erkek egemen toplum düzenindeki Batı'dan etkilenmeyi, kadınsılığa yatkın saf züppelere yoğunlaştırarak Batılılaşmanın belli bir yönüne odaklanmışlardır. Saf züppelerin Batılılaşmasına hâkim olan kadınsılık vurgusu tıpkı onlara karşı öfke duymaya paralel düşünülebilecek küçümseyici tavır ile pekiştirilmiştir. Nihayetinde, Girard'ın romansal deha sahibi roman yazarlarının roman kişileri ile kurmaya çalıştıkları mesafe, bu romantik yapıtlarda kadınsılık vurgusundan ötürü de kurulamamıştır. Yazarlar, saf züppeleri kadınsı görmelerinden ötürü geliştirdikleri küçümseyici ve üstenci bakış romanları, romansal roman örneği olmaktan uzaklaştırmıştır.

1.1.4. Çözüm Odaklı Roman Sonları

Romanın roman sanatına uygun bir örnek olup olmadığı belirlenirken, roman sonunun yazar tarafından nasıl kurgulandığı ve bu sonun nasıl ortaya çıktığı önemli bir niteliksel değerlendirme kriteridir. Roman sanatı açısından roman sonlarının yeterince üzerinde düşünülmüş, kişi çizimlerinin tavır ve davranışlarına uygun, belli bir eylemlilik geçmişinin sonucunda meydana gelmiş olması beklenir. Bunun aksine şaşırtıcı sonlar daha riskli olsa da -bahsi geçen kurmacanın gerekleri açısından- açıklanabilir olduğu müddetçe tercih edilebilir. Roman kuramı açısından bu şekilde roman sonlarına bakılabileceği gibi, bazı okurlar için romanın nasıl sonlandırıldığı da önem arz eder. Bir sonraki olayın ne olduğu üzerine "merak" merkezli bir okuma gerçekleştiren okurlar için roman sonları heyecanla beklenirken, diğer bir okur grubu için sondan ziyade metnin niteliksel okunabilirliği daha önemli olabilir. Ancak iki grup için de sebep her ne olursa olsun roman sonları önemlidir.

Girard, diğer roman kuramcıları gibi roman sonlarına ayrı bir önem vermiştir. Kuramında romansal hakikatin ortaya konulmasını önceleyen Girard, “[h]akikat, romansal yapının her bölümünde etkindir ama asıl mekânı sonuç bölümüdür.”(Girard, 2017, s.245) şeklindeki ifadeleri ile bu bölüme verdiği önemi yansıtır. Ona göre, “tüm romansal sonuçlar bir inanç dönüşümüdür.”(s.235). Roman kişileri yaşadıkları neticesinde içinde bulunduğu durumun gerçek sebebini anlar ve arzularından vazgeçer. Bu duruma “görüş berraklığı”(s.233) der. Ancak bu inanç dönüşümü üzerinde düşünülmüş iyi bir kurgunun sonucu ile ortaya konulmazsa “ikinci sınıf edebiyatta bol miktarda bulunan yalancı barışmalardan” (s.246) birine de örnek oluşturduğunu belirtir. Bu da roman sonları bakımından yapının romansal hakikate varamamasına ve romantik yalanlar kısmında kalmasına sebep olur.

Saf züppeleri merkeze alan roman sonları, yazarları için romanın en önemli bölümüdür. Anlatmaya çalıştıkları meseleler için sözün bittiği, her şeyin net olarak işaret edildiği ve artık metinle vedalaştıkları kısımdır. Bu romanlarda saf züppelere karşı geliştirilen olumsuz bakış romanın sonunda da sürdürülür. Hiçbir tereddüt yaşanmadan onlara uygun görülen kötü sonlar tercih edilir. Roman yazarları metnin sonunda karanlıkta kalan bir yer bırakmadan herkesin başına ne geldiyse aktarır. Bu sonlarda cevapsız kalan hiçbir yan, çözülmeleyen hiçbir problem yoktur. Romanın sonu kafalarda soru işareti bırakmayacak şekilde tamamlanır.

Felâton Bey ve Râkım Efendi’ye bakıldığında kitabın sonunun birçok kıssadan hisseyi içinde barındırdığı görülebilir. Romanın sonunda olanlar kısaca şu şekildedir: Margaret’in, Jean gibi verem olmasın diye İskenderun’a gönderilme kararı alınır ve vapur sahnesinde Margaret da Râkım’a aşkını ilan eder. Bu vapur sahnesi aslında Felâton için düzenlenmiş gibidir. Felâton’un akıbeti yeni bir başlangıçla verilir.⁸⁹ Felâton tüm mal varlığı kaybederek “*Cezair-i Bahr-i Sefid*’den birisinin mutasarrıflığına” (Efendi, 2022, s.209) gitmek üzere vapurda bulunmaktadır. Felâton’la mayonez meselesinden beri konuşmayan Ziklaslara sözü getirerek Felâton’la konuşmamalarını “Ama hakları da yok mudur ya?” (s.210) diyerek hatırlatır ve anlatıcı roman sonunda da aynı taraflı tutumu sürdürür. Akabinde Jean’le ilgilenen Ziklaslar kızın ölmesini beklerken bir anda iyileşmeye başladığını görürler, doktor bile yanılmıştır: “Garibi şunda ki, tabibin vazifesinden sonra iki değil, beş gün geçti, kız hâlâ vefat etmedi! Vefat etmedikten başka,

⁸⁹ Bu son, Türk romanında sonrasında sıklıkla görülecek olan idari bir görevle bir yere doğru yola çıkan vapur sahnesini tekrarı şeklinde yinelenecaktır. *Mai ve Siyah*’ta Ahmet Cemil Felâton’la benzer bir akıbeti yaşar. Bknz: Uşaklıgil, H. Z. (2006b). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür Yayınları.

etmek istemediği dahi görülmeye başladı.” (s.212). Nihayetinde Jean büyük oranda iyileşir ve yine Râkım’la görüşmek ister. Engel olunmak istense de Jean’ın İzmir’deki bir akrabasıyla evlenmeyi kabul etmesi ile Râkım’la görüşmesine izin verilir. Jean iyileşse de Jean’ın Râkım’a olan aşkı bitmemiştir. Bütün bu olanlardan sonra iki buçuk üç aylık bir zaman atlaması olur ve Jean ve Margaret’in evlilikleri için verilen baloda Râkım polka bile oynar. Balo gününün ertesinde Canan’ın hamile olduğunu öğrenir ve bu duruma Jozefino’nun sevincine dikkat çekilerek son verilir.

Ahmet Mithat, Mihriban haricinde⁹⁰ bütün roman kişilerine dokunan bir son yazmıştır. Olaylar zaman atlaması ile hızlı bir biçimde gerçekleşmiş, aşktan verem olacak kadar duygu yüklü bir kız bile kısa sürede başka biriyle evlenebilmiştir. Neticede anlatıcı için, Felâtun Bey de dâhil olmak üzere -anlatıcının “doğru” bulduğu yöne gelmiştir.- kimsenin sonu kötü olmamıştır. Görünen bu şekildedir, ancak baştan beri Batılı gibi yaşam sürmek isteyen Felâtun’un bu yaşayıştan vazgeçmesi kötü bir son olarak değerlendirilebilir. Felâtun’un içinde bulunduğu durum yukarıda değinildiği üzere “ikinci sınıf edebiyatta bol miktarda bulunan yalancı bir barışma”yı andırır. Felâtun Bey’de romanın sonunda görünürde bir şeyler değişse de – artık çalışmak durumunda olsa da- zihnen hiçbir fikrini değiştirmedeği tespit edilebilir:

“Râkım: ‘Vay beyim! Rabbim selametler versin.’

Felâtun: ‘İstanbul’un zevkini size bıraktık birader.... Adası’na mutasarrıf oldum, gidiyorum. Artık Matmazel Ziklas’la 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 varsa, o da sizsiniz.’

Felâtun (Râkım Efendi’den ziyade 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: ‘zarar yok birader. İnsan akli sonradan başına gelir. Bundan sonra yapmazsınız.’

Felâtun: ‘bundan sonra alacağım maaştan kendimi besledikten sonra artıracığı miktarda 1500 TL borcu ödemeye ömrüm kifayet ederse belki doksan yaşındayken yine sefahete vakit bulabilirim.’” (Efendi, 2022, s.209)

⁹⁰ Mihriban’ın kaderini romanın bir yerinde sanki aklına o an gelmiş hissiyatını vererek hızlı bir neticeye vardırmıştı: “Mihriban Hanım’ı hiç hatırıma getirdiğiniz var mı? Ne dersiniz yahu? Mihriban Hanım, kadın bir karı çıktı be!” (Efendi, 2022, s.145).

Her ne kadar bu konuşmanın devamında samimiyetle çalışacağını belirtse de yukarıdaki pasajdan yola çıkarak Felâton Bey'in fikirlerinin değiştiğinin inandırıcılıktan uzak olduğu söylenebilir. Çalışmak istemesinin asıl sebebi bir gün -doksan yaşına gelse de- tekrar romanın başından beri yaşadığı hayata geri dönmektir. Felâton Bey, hiçbir şekilde bir “inanç dönüşümü” yaşamamıştır. Dolayımlayıcısının farkında değildir, arzusu aynı şekilde sürdürülmek üzere yalnızca ertelenmektedir.

Ahmet Mithat'ın diğer romanı *Vah* için de benzer bir durum söz konusudur. Romanın sonu, okurda soru işareti bırakmayacak bir vaziyette oluşturulmuştur. İyiler için iyi, kötüler içinse kötü sonuçlanan bir sonudur. Tesadüf eseri -“Tesadüfe bakınız o anda kapıyı açan Talat Bey olmaz mı?” (Efendi, 2019, 242)- Ferdane Hanım'ın kocası Talat Bey'in eline geçmemesi gereken mektup onun eline geçer. Bu olay neticesinde Talat Bey hastalanır ve yataklara düşer. Ferdane başından geçen olayları Necati'ye bir mektupla aktarır. Necati de yasal yollardan Behçet'i, evindeki fotoğrafla malzemeleriyle ve Ferdane Hanım'ın üzerinde oynama yapılmış resimleri ile yakalatır. Bu olaylar yaşanırken Talat Bey ölmüş, Ferdane Hanım ise olayların sebebi olarak kendi güzelliğini gördüğü için yüzünü kezzapla yakmıştır. Ferdane Hanım'ın başına gelenler gazete haberi aracılığıyla tüm halka duyurulur. Behçet Bey yargılanarak yedi sene prangaya mahkûm edilir. Halk, Behçet Bey'in idamını dahi istemiştir. Bu olaylardan üç ay sonra, Ferdane ve Necati Efendi evlenmiştir. Yıkımlarla tasarlanan son, son bir müdahale ile mutlu sona evrilmiştir. Felâton Bey'in yaşadıklarına dair fikir edinilebilirken, bu roman sonunda Behçet'in herhangi bir düşüncesine yer verilmemiştir. Bu sebeple ne bir inanç dönüşümü ne de görüş berraklığı bu romanda söz konusudur.

Jön Türk romanı da *Vah*'ın kapanışına benzerdir. Yine iyiler için iyi, kötüler içinse kötü sonuçlanan bir sonudur. Nurullah, romanın sonlarına doğru hapisten kaçarak Mısır'a gider. İş aramadan iş bulur, evini yeni bir heyecanla döşer, altı ay içinde Mısır'ın önemli avukatlarından biri olur. Babası ve ablası daha sonraki süreçte yanına gelir. Nurullah'ın vaziyeti kısaca şu şekildedir:

“Nurullah'ın İskenderiye'de şöhreti arttıkça işleri çoğalıyor ve işleri çoğaldıkça şöhreti artıyordu. Oraya vürudundan bir sene sonra bu âlim ve fazıl ve zeki ve akil delikanlının şöhreti adeta bir şöhret-i Avrupaiye derecesini buldu.” (Efendi, 2021, s.339)

Nurullah için her şey iyi giderken, Ayşe Ceylan için tam tersi söz konusudur. Nurullah'ın kaçma haberinden sonra Ayşe Ceylan öfkelenir, Ahdiye ve annesinin de

Mısır'a gittiğini öğrendiğinde ise cinnet geçirir. *Vah* romanında olayın dramatik yönünü arttıran gazete haberi, Ayşe Ceylan'ın intihar haberinin verilişinde de kullanılır. Anlatıcı haber içeriğinin yanlış olduğunu belirterek düzenlenmiş bir şekilde olayı aktarır:

“Serhafiye Feyzullah Efendi'ye mensup olan Kâzım Efendi'nin kızı feminizm daiyelerinin en muzır cihetlerinde tebehhur ederek iğfaline çalıştığı bir delikanlıyla hülya ettiği izdivaca muvaffak olamadığından galiba-i yeisle çıldırmıştı. Bir iki gün etıbbanın müdavât-ı şedidesine rağmen buhar-ı cinnette devam eyledikten sonra labis olduğu elbise üzerine beş altı kadeh petrol döküp tutuşturarak cayır cayır yanmış ve şuraya buraya koştukça haneyi dahi yakmaya ramak kalmışken yetişilip mukaddemat-ı harik itfa edilmiştir. Mevla taksiratını affeyleye.” (Efendi, 2021, s.343-346)

Roman sonunu fazlasıyla önemseyen yazar, “Hatime” bölümünden sonra “Netice” bölümü de ekler ve olayları sekiz yıllık bir zaman atlamasıyla aktarır. Nurullah ve Ahdiye'nin iki çocuğu olmuştur, Mısır'da Avrupalı ailelerle yakın dostluk kurarak mutlu bir şekilde yaşamışlardır. İkinci Meşrutiyet'in ilan haberi gelince kurdukları düzeni bozmayarak Mısır'da kalmaya karar verirler. Ancak hürriyetin ilanını görmek için İstanbul'a gelirler. İyiler için böyle bir son yazılmışken, jurnalleri ile onların hayatlarını olumsuz etkileyen kişiler cezalandırılır. Feyzullah Efendi'ye sokaklarda işkence edilmiş, Kazım Efendi de Kandilli Burnun'dan atlayarak intihar etmiştir. Kapanış ise bir gazete haberi ile verilmiştir:

“(…) Kâzım şakisi olup sekiz sene mukaddem Nurullah Bey namında pek namuslu bir adamı zevcesinin koltuk günü tevkif ettiren şerir-i laindir. Dünyada kendi eliyle tahdit etmiş olduğu cezasını ahirette Hak teala hazretleri bin kat daha müzdead buyursun” (Efendi, 2021, s.350)

Ayşe Ceylan'ın annesi ise belki ailesini kaybederek mutsuz bir son içerisinde değerlendirilebilir ancak kızı ve kocasından farklı bir sonu hak etmiştir çünkü Nurullah'ın başına gelenlere üzülmüş, firar ettiğinde içten içe sevinmiştir. Bu durumun sebebi ise Sezayidil Hanım'ın, Nurullah'tan hoşlanması ancak kızının ilgisi olduğu için mesafe koymasından kaynaklıdır (Efendi, 2021, s.114-116, 324).

Okuduğu Fransız kitapları ile kendisine Avrupalı düşünceler edinen Ayşe Ceylan'ın hançere ve silaha sahip olan “Paris'in silahlı kızlarından birisi” olduğu ifade edilir (Efendi, 2021, s.159). Ayşe Ceylan gibi yaşayan kişilerin Avrupa gazetelerinde intihar haberlerinin (s.327) yaygın olduğunu belirten anlatıcı, romanın sonunda ona

ölümü uygun bulmuştur. Ceylan, içine düştüğü duruma sebep olarak kitapları görmemiş, herhangi bir görüş berraklığı ve inanç dönüşümü yaşamadan hayatına son vermiştir.

Ahmet Mithat Efendi'yi kendisine örnek alan Hüseyin Rahmi, roman sonlarını benzer şekilde oluşturmuştur. *Şık*'ın "Hatime" bölümü romana Ahmet Mithat tarafından eklenmiştir. Bu bağlamda "öğretici işlev" ve kendi romanlarında görülen kıssadan hisse, bu romanda da görülür. Hüseyin Rahmi'nin yazdığı son bölümde karakola götürülen Şöhret'in son durumunu Ahmet Mithat, "Hatime" bölümünde detaylıca açıklamaya gerek duymaz. Bunun yerine olayın neticesini vermeye öncelik verir ve bu sonun ne kadar hak edilmiş bir son olduğu açıklamaya çalışır:

"Bu hikâyemizde kuvve-i hayaliye mahsulü addolunacak havarık-ı âdatla karilerimizi eğlendireceğimize, emsal-i gunagunu her gün ortada görülen bazı ahval üzerine nazar-ı ibretlerini celp etmeyi daha ziyade nafi gördük.

Şöhret Beyimiz bir şahs-ı muhayyelse de eşhas-ı muhakkakadan olarak pek çok emsali yok mudur? Validesinin küpesini çalıp kuyumcu Bedros'a satmak hayali ise de birçok şıkların pederden kalma serveti mahvetmeleri hakiki keyfiyetlerden değil midir?

Biz hikâyemizde Şöhret-i hapse attırmakla hakkında dostluk etmiş olduk. Emsal-i hakikiyesinin akıbetiyse ekseriya daha faci olur. Mahpusiyet demek bir nevi mesturiyet demektir. Netice-i haldeki yüzkarası hiç olmazsa mahpesin zulümatına karışarak kimsenin nazar-ı lanetine isabet etmez. Emsal-i sairesinde ise karnı aç, sırtı çıplak, yalınayak başı kabak enzar-ı yâr ü ağyarda ömrünün ahirine kadar duçar-ı istihkar olmak neticesi görülür ki tasavvur ve tahayyülü bile tüyleri ürpertir.

Hakteala Hazretleri gençlerimizi bu yoldaki beliyattan masun ve mahfuz buyursun. Amin." (Gürpınar, 2022, s.129-130)

Eğer Hüseyin Rahmi'nin satırları ile son bulsaydı roman, biraz daha roman türüne has belirsizlikle sonlanırdı. Ancak Ahmet Mithat tahmin edilmesi kolay olan sonu açıklayıp alternatif bir son ile de okuyucunun ibret alması gereken kısma işaret eder. Roman sonunun bir dua ile kapanması "roman" için nadir, ancak Türk romanının "öğretici işlevine" uygun bir sonudur. Bu sonda, ne Şöhret'in düşüncelerine erişerek görüş berraklığına ne de inanç dönüşümüne rastlanır.

Şıpsıvdi'de Meftun'un alafranga yaşamı öğrettiği Mahir'in intiharı ile roman sonu hazırlanmış olur. Mahir'in bıraktığı mektup okunurken Meftun çoktan ortadan kaybolmuştur (Gürpınar, 2021, s.616). Roman "İki sene sonra" bölüm başlığı ile sonlandırılır. Bu bölümde en önemli kısım, Meftun'un kardeşlerine Paris'ten gönderdiği mektuptur. Bu mektup sayesinde romanın başkişisinin yani arzulayan öznenin

düşüncelerine erişilebilir. Meftun'un yazdığı mektupta inandığı hiçbir düşünceyi değiştirmedeği görülür. Roman boyunca kitaplara başvurmasına benzer şekilde, başkalarının düşüncelerine yer vererek düşüncelerini aktarır: “Büyük feylesoflardan biri bakınız bu sadedde ne diyor (...)” (s.620), “İngiliz filozofu meşhuru Hop’un kavline (...)” (s.621) ve “Alman edibi Goethe’nin ‘Bi-kaydiyle adavetin bu dünya tamam mekânlarıdır,’ sözü pek haklıdır.” (s.622) cümleleri örnek olarak verilebilir.

Meftun, Mahir’in intiharını saçma bulmakta, Rabia’nın ölümünü küçümsemekte, Zarafet’in kötü durumuna oh etmekte, Edibe ve Azize’nin yaşayışına şaşırılmaktadır. Meftun, felç inmiş olan Kasım Efendi’nin ölümünü Paris’te beklemektedir. Konacağı servetin hayallerini kurmaktadır.

Romanın sonu, yalnızca mektupla bitmez, okuyucu için mektubun çözümlemesi de yapılır. Raci, arzulayan öznenin değişmediğini şu cümlelerle ifade eder: “Yine o felsefe, yine o akıl, yine o fikir. Hiç değişmemiş.” (Gürpınar, 2021, s.626). Meftun, içinde bulunduğu vaziyetin altında yatan asıl sebebi görememiştir ve diğer romanlarda olduğu gibi bu romanın sonunda da inanç dönüşümü gerçekleşmemiştir. Anlatıcı tarafından arzulayan öznenin hiç değişmediği vurgulanmıştır. Meftun, arzularını roman başında nasıl ki kitapların telkini ile yaşıyorsa romanın sonunda da arzularını aynı şekilde ifade etmektedir. O, roman boyunca değişmeden kalmıştır.

Saf züppeleri daha geri planda tutarak merkezî konumda idealleştirdiği roman kişisini anlatmayı tercih eden Mizancı Murat’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanın sonu da çözüm odaklı roman sonlarına örnek oluşturur. Mansur, roman boyunca İslam’a, devletine ve milletine hizmet etmek için çabalar. Bu amaç uğruna insani olan evlilik gibi bazı davranışlar yadırganır. Örneğin, Mansur’un yakın arkadaşı olan Mehmet Efendi, aynı evde yaşayarak birlikte mesleklerini daha iyi sürdürmelerini teklif eder. Bu konuşmada annesi ve kız kardeşi ile yaşadığını belirten Mehmet Efendi, ana amaçlarına engel olarak evliliğe işaret eder:

“Mehmet Efendi: Sakın sen ‘Beraber bulunalım’ sözünden bir mana çıkarma. Ben seni evlendirmek istemedikten başka, hatta Hind’den, Çin’den gelin getirmeye kalkışsan ona bile mani olurum. Sen devlet, millet hizmetindesin. Karı ve çocuk hadimi olamazsın. (...)” (Murat, s.101)

Mansur’un kendisine Sabiha tarafından yapılan aşk itirafına da benzer ifadelerle cevap verilir:

“Siz çocukluk ediyorsunuz, aldanıyorsunuz!... Doğru olsa bile ben tehhül fikrinde değilim. Ben vücudumu aileye vakfedemem. Çünkü vücudum hizmet-i devlete vakfolunmuştur.” (Murat, s.192)

Mansur gibi idealleştirilen Zehra ile vasiyet üzerine evlenen Mansur, en duygu yüklü sahnelerde bile ana amaçlarını unutmazlar. Yaralanan Mansur’un başında Zehra, “Mansur!... Benim için, vatanın için, fikrin için yaşayacaksın!...” der.

Romanın sonunda planlarını hayata dökerler. İplik fabrikası açılır, Mansur Beyrut’taki okula teftişe gider, Zağralar Olayında yaralanan askerlere yardım eder, savaşa (1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı) katılır. Mektup aracılığıyla yapılanlar aktarılır ve Mansur, padişahı överek ölür. İnandığı ve kendine amaç edindiği fikirler hususunda ilerler ve bununla tezat oluşturacak hiçbir davranışta bulunmaz. Roman boyunca altı çizilen “İslam’a, devletine ve milletine hizmet” vurgusu, roman sonunda canını da vermesiyle amacına ulaşır. İdealleştirilen Mansur, Batı’da eğitim alıp kendisini bu eğitim sayesinde geliştirse de hatta büyük oranda Batılı gibi görünse bile bu ilişkiyi es geçmez. Bu bağlamda ne bir inanç dönüşümü ne de Batı’ya karşı bakışında bir değişiklik olur. Romanın başındaki vaziyetiyle romanın sonunda yer alır.

Roman eğitici işlevle yalnızca ideal roman kişilerine odaklansa da romanın yangın sahnesi bir başka son bölümü olarak nitelenebilir. Anlatılmaya değer bulunmayan saf züppelerin bir yangın sahnesi ile ortadan kaldırılması kötülerin cezalandırıldığı, hızlı bir çözüme gidildiği bir sahne olarak değerlendirilmelidir. Ahmet Evin de “[B]u roman hayatı yakalayamamıştır; hatta en azından on dokuzuncu yüzyılda, karakterleri normal bir şekilde yiyip içerken gösteren tek bir sahne kuramayan tek Türk romanıdır.” (Evin, s.161) diyerek nitelediği bu eserin yangın sahnesi ile ilgili şu yorumu yapar:

“Mansur’un çiftlikteki, ordudaki ve sürgündeki diğer deneyimleri, sona eklenen notlar gibi duran altı kısa mektupla anlatılır. Kitabın sonunda birçok olayın çarçabuk anlatılarak geçiştirilme hızı, roman boyunca başvurulmuş anlatı üslubundan kökten ve rahatsız edici bir kopuşu temsil etmekte ve olay örgüsünün kuruluşundaki zayıflığı gözler önüne sermektedir. Gerçekten de, Şeyh Salih’in evinde toplanan karakterlerin yol açtığı gerilimlerle entrikalara dayanan esas hikâye, yangının peşinden bu karakterlerin ölmesiyle hızlı bir sona varmıştır.” (Evin, s.168)

Sonuç olarak, Mizancı Murat, roman sonuna verdiği önemi anlatılmak istenenlerin daha önemli oldu bir roman yazarak göstermiştir.

Batı'dan alınan romanın Türk edebiyatındaki serüveninde eklenen “öğretici işlev”, roman sonlarının önemini arttırmıştır. Türk modernleşme sürecinde aydınlara yüklenen “babalık” rolü, doğrudan mesaj verme kaygısıyla daha “ders verici” sonlar yazılması şeklinde karşılık bulmuştur. Roman sonlarında her şeyin açıklığa kavuştuğu, belirsiz hiçbir hususun kalmadığı, iyiler için iyi, kötüler içinse kötü sonların üretildiği ve problemlerin çözüldüğü sonlar yazılmıştır. Saf züppeleri arzulayan özne olarak merkezî konumda ele alan romanlarda yazarlar, bu şekilde çözüm odaklı roman sonları oluşturarak popülist bir tavır ortaya koyarlar. Bahsi geçen romanların okurlarına vadettiği romantik yalanlardır. Hayatın çetrefilli yapısını yansıtmak yerine aşırı duygusal, çözümcü ve teselli veren yapıda olmaları okurun hayatla kuracağı bağı zedeler. Yazılan bu romantik romanlar aracılığıyla yazarlar, okurun hissiyatına uygun romanlar yazarak hayatın karmaşa, çelişki ve çatışmalarını yansıtmamışlar ve sonuç olarak romansal hakikate varamamışlar ve romantik yapıt kategorisinde kalmışlardır.

1.1.5. Aydın Olan “Yazar”lar

Saf züppe olarak roman kişilerini ortaya koyan yazarların, bu üretim sürecinde yazarlıklarını geri plana alarak hareket ettikleri görülür. Yeni Türk Edebiyatı'nın inşa sürecinde adeta bir yemin metni gibi duran eserlerin varlığı⁹¹ ile hareket eden yazarlar, aydın rolünü daha çok önemserler. Tanzimat Dönemi ile verilen ilk roman örneklerinde, yazarların fertten ziyade toplum meseleleri ile ilgilenmeleri onlardaki aydın rolünü pekiştirmiştir. Bu rol, Türk edebiyatı serüveninde “Namık Kemal Sendromu”⁹² olarak da vasıflandırılmış ve edebiyatçıların kaçamadıkları bir kader hükmünü kazanmıştır. Namık Kemal'in ifadeleri ile bu konudaki tavır şöyle özetlenebilir:

“Siz, muntazam devletlerin ahâlîsini, ukalâdan mı zannediyorsunuz?
Vallahi değil; ânlar da, bizim halk gibidir; lâkin içlerinde, bâzı adamlar
zuhur etmiş; herkesin gözünü açmış; yâni âleme vazifesini bildirmiş...

⁹¹ Özellikle Namık Kemal'in tenkitleri merkezî bir konumdadır: “Gerçek anlamda ilk münekkid Namık Kemal'dir. Onun tenkidî eserleri şunlardır: Lisân-ı Osmânî'nin Edebiyatı Hakkında Bâzı Mülâhazâtı Şâmildir, Tahrîb-i Harâbat, Tâkip, İntibah Mukaddimesi, Celâl Mukaddimesi, İrfan Paşa'ya Mektup, Meprizon Muâhezenâmesi, Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi, Tâlim-i Edebiyat Üzerine Bir Risâle...” Bknz: Ercilasun, B. (1981). *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.45.

⁹² Tural, S. (2022, Nisan). Rind Bohemin Nesi Olur? Ya Da Divan Şiirinin Edebiyata Davet Edilmesi. Erişim adresi: <https://medeniyet.academia.edu/Secaattintural>
Tural, S. (2021, Aralık). Dekadans Korkusunun Romani: Huzur. Erişim adresi: <https://www.gzt.com/cins/dekadans-korkusunun-romani-huzur-3491880>

Halk da sefere karışmış, bu kadar mehâsin zuhûra gelmiş. Şimdi bizim de vazifemiz budur.”⁹³

Görüldüğü üzere aydına vazife yükleyen bu sözlerin, edebiyatın “kanon” inşasında merkezî bir yeri olacaktır. Bu kanon inşasında, yine Namık Kemal’in şu beyti bireysel bir edebiyat oluşumun önünde bir engel gibi durmaktadır:

“Bais-i şekvâ bize hüzn-i umumidir Kemal
Kendi derdi gönlümün billah gelmez yâdına”⁹⁴

Namık Kemal’in düşünceleri, dönemin edebiyata nasıl yaklaştığını göstermesi bakımından önemlidir. Bireysel dertlerini görmezden gelerek edebî üretim içerisinde bulunan aydın “yazar”lar, romanı edebiyatın bir türü olarak görseler de çoğu zaman bu türün gerekliliklerini göz ardı ederek türü araçsal kılmışlardır.

Namık Kemal’in edebiyata yüklediği bu öğretici işlevin peşinden giden ve saf züppelerin tipik örneklerini veren Ahmet Mithat’ın romana eğitsel yön ekleyerek araçsal kıldığının ifadesi şu şekildedir:

“Zira ben romanları etvar ve adab-ı milliyeye mugâyir görenlerden olmak şöyle dursun, bilakis halkımızı hem eğlendirerek hem de terakkiyat-ı maarif-i cihandan haberdar etmek için romanları vesile-i i’la bulmaktayım ve bu azim ile işimde devam göstermekteyim.”⁹⁵

Nitekim Ahmet Mithat Efendi, edebî sayılabilecek hiçbir eser yazmadığını ve edebî sayılan eser yazmanın yaşanılan çağ düşünüldüğünde ne kadar manasız olduğunu da açıkça belirtir:

“Ben, diyordu, ‘edebi’, sayılabilecek hiçbir eser yazmadım! Çünkü benim, eserlerimin çoğunu yazdığım sıralarda, memlekette, edebiyattan anlamıyanlar, nüfusumuzun bilâ mübalâğa yüzde doksan dokuzunu teşkil ediyordu. Benim emelim de, ekseriyete hitap etmek, onları tenvire, onların dertlerine tercüman olmıya çalışmaktı.

Zaten, ‘edebiyat’ yapmıya, ne vaktim, ne de kalemim müsait değildi. Bunun içindir ki, haddimi hududumu bildim. Çizmeden yukarı çıkmadım ve edebiyatı, Hâmitlere, Ekremlere, yani erbabına bıraktım.

⁹³ Tansel, F. A. (1967). *Namık Kemal’in Hususi Mektupları I: İstanbul, Avrupa ve Magosa Mektupları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 131.

⁹⁴ Ertem, A. (haz.) (1957). *Namık Kemal’in Şiirleri*. İstanbul: Yeni Matbaa, s.136.

⁹⁵ Ahmet Mithat Efendi. (2011). *Fazıl ve Feylesof Kızım: Fatma Aliye’ye Mektuplar*. Samime İncoğlu, Zeynep Süslü Berktas (haz.). İstanbul, Klasik Yayınları, s.3-4.

Fakat, ne yalan söyleyeyim, eğer elimde olsaydı, onları da, o devirde ‘edebiyat’ yapmaktan menederdim. Çünkü bence, nüfusun yüzde doksan dokuzu koyu cehaletten tamamen kurtarılamamış olan bir memlekete, henüz, en aydınlık ve basit fikirleri bile sökemiye kimselere ‘edebi’ eser vermek, karnını doyuramamış bir kimseye meyva ikram etmek kadar garip hareketti.”⁹⁶

Bu düşüncelere paralel şekilde, Hüseyin Rahmi de “Benim gibi kendisini seçkinlerden çok halkın, azınlıktan çok çoğunluğun toplumsal eğitimine adanmış, bu istekle yıllarca çalışmış bir samimi hizmetli (...)”⁹⁷ olarak kendisini tanımlar. Hüseyin Rahmi’nin, halkı eğitme hususunda Avrupa ile karşılaştırma yaparak edebiyata özelde romana araçsal bir işlevle yaklaştığı görülür:

“Bugün Avrupa’da halk için ne kadar kitapçıklar, dergiler, gazeteler, kitaplar, romanlar çıkıyor. Piyesler yazılıyor, tiyatrolar oynanıyor. Bunların, halkın zihinlerinin aydınlanması konusundaki etkileri, hizmetleri yadsınır mı?” (Gürpınar, 1998, s.72)

Namık Kemal, Ahmet Mithat ve Hüseyin Rahmi ile benzer düşüncelerle hareket etse de onlardan daha da ileri giderek adına “millî roman” dediği bir roman yazan Mizancı Murat’ın roman sanatına dair hiçbir arzusu yoktur. O açıkça “bir üslupçu ya da edebiyatçı olarak hiçbir iddiası bulunmadığını kabul ede[r.]” (Evin, s.7):

“İstifade-i umumiyye cihetiyle en mühim olan kısım-ı edebiyat, edebiyat-ı ahlâkiyyedir...

Edebiyat-ı ahlâkiyye temâyülât-ı hayvaniyyenin teskîni için bir târik irae etmek, yahut cemiyetin ahvâl-ı hâzıra-i maneviyyesini tasvir eylemek ile iktifa etmeyip âmâil-i milliyyeye verdiği câzibeli eşkâl ve suver sayesinde ahvâl-i müstakbeleye icra-yı te’sir ve gayret-i milliyyeyi bir takım makasîd-ı celîleye doğru sevk ve tahrik etmekle mükelleftir.” (Murat, 1886, s.28, akt. Evin, s.154)

Bu bağlamda onun da aydın rolünü önemsediği ve aydın “yazar” profiline uygun olarak hareket ettiği söylenebilir.

Saf züppe merkezli roman kişileri çizen yazarların teorik olarak ifade ettikleri sanat anlayışları eserlerine yansır. Aydın olmayı daha ön plana alarak eserlerini oluşturmaları onların Girard’ın söylemi ile “büyük romancı” ya da “deha sahibi romancı”

⁹⁶ Yazgıç, K. (1940). *Ahmet Mithat Efendi Hayatı ve Hatıraları*. İstanbul: Vakıf Matbaası, s.24-25.

⁹⁷ Gürpınar, H. R. (1998). *Zamane Eleştirmenlerine Cevap - Cadı Çarpıyor, Şekavet-i Edebiyye - Edebiyat Haydutluğu*. İstanbul: Özgür Yayınları, s. 68.

olmalarına engel olmuştur. İncelenen romanları romantik yapıt kategorisine gerileten özellikler dikkate alındığında, -kişi çizimlerini iyiler ve kötüler şeklinde kategorize etmeleri, kişileri ön yargı oluşturabilecek şekilde vermeleri, kötü olarak kategorize edilene öfke duymaları ve roman sonlarında iyilerin ödüllendirilmesi, kötülerinse cezalandırılması ve yoğun mesaj verme kaygısı ile oldukça açıklayıcı şekilde roman sonlarını nihayetlendirilmesi- aydın olmayı öncelikli amaç edinen “yazar”ların, Girard’ın yazar figürasyonlarından romantik yazar kategorisine uygun hareket ettikleri tespit edilebilir.

Yazarların yukarıda ifade edilen yazarlık anlayışları romanı bir sanat olarak görmekten oldukça uzaktır. Dönemin şartları göz önüne alındığında bu durumun gerekliliği ve zorunlu olarak araçsallığa yönelmeleri açıklanabilir. Bu bağlamda onların verdikleri ürünleri romandan ziyade romans olarak nitelendirmek daha doğru olacaktır. Bilindiği üzere romanslar, “Manzum ya da mensur yazılmış, bir dizi inanılmaz macera, idealleştirilmiş âşık, heyecanlı arayış ve şaşırtıcı başarıdan oluşan, uzun (bazen çok uzun) kurmaca eserler[dir].”⁹⁸ Avrupa’da Orta Çağ’da ortaya çıkan ve “olağanüstü olaylar ve kahramanlarla dolu olan ve coşkulu bir üslupla kaleme alınan bu romanslar, aynı zamanda romanın hazırlayıcısı konumundadır.”⁹⁹ Bu bağlamda yapılabilecek kısa bir karşılaştırma aradaki farkı daha net gösterecektir:

“Romanslar genelde kadın ve erkek kahramanların, kralların ve kraliçelerin, birinci sınıf fanilerin vb. vefalı aşklarını ve yenilmez yürekliliklerini konu alır; bu hikâyelerde yüce dil, mucizevi tesadüfler ve imkânsız eylemler okuru baş döndürücü bir zevkle ihya eder ve şaşırtır. ... Romanların dünyası daha tanıdıktır; bize yakın gelir ve mevcut entrikaları sunar, bizi kazalarla ve tuhaf olaylarla eğlendirir, ama öyle tamamen olağandışı ya da eşi benzeri görülmemiş olaylarla değil, inancımızdan uzak olmadığından hazzı da yakınımıza getirebilecek türde olaylarla.” (MacKay, s.37)

Özetle, modernleşme sürecinin bir uzantısı olan ve dünyaya akılcı bir gözle bakmaya başlayan insanın hikâyesini ise roman türü anlatır. Romanslar ise bu akılcı görüşün var olmadığı dünya düzeninin ürettiği tür olarak nitelendirilebilir. Türk romanının ilk örneklerinde romans dünyasının gerçeklik anlayışının yaşatıldığı görülür.

⁹⁸ MacKay, M. (2018). *Roman Nedir?*. Fazilet Akdoğan Özdemir (çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları. s.313.

⁹⁹ Tural, S. (2018a). *Türk Edebiyatının 100’ü*. Ankara: Otto Yayınları, s.87.

Aydın “yazar”lar tıpkı yarattıkları roman kişileri gibi romantik yalanlara inanmaktadır. “Arzunun Dolayımlayıcısı” bölümünde daha detaylı olarak ele alınacak olan yazarların modernleşme -daha doğru bir ifadeyle Batılılaşma- sürecine bakışları, onların romanslar dünyasındaki gerçeklik anlayışına paralel bir tutumla eser verdiklerini gösterir. Modernleşme karşısında sancılı bir süreç yaşanırken aydın rolünü üstlenerek bu konuyu artı eksi tablosuna döker gibi çözüm bulmaları, onların neden roman yerine romans örneği verdiğini de gösterir. Kişilerinin aşırı ideal olmaları, karşılıklarına çıkan her sorunun hemen çözülmesi, hayatlarının tesadüflere bağlı olup düğümün ve çözülmesi, eylemlerinde “doğru” ya da “yanlış” olarak -özelde Batılılaşma hususunda genelde tüm ahlaki eylemliliklerinde- hareket etmeleri, iyilerin mutlu sonu hak ederken kötü ve olumsuz kişilerin cezalandırılması bu romantik yalanlara inanan aydının bakış açısının sonucudur. Bu, romans dünyasının gerçeklik anlayışıdır.

Girard’ın kuramındaki “romansal hakikat” kısaca, roman kişilerinin hayatın gerçekliği ile karşılaştıklarında neler yapabileceklerinin yansıtılması olarak değerlendirilebilir. Bir anlamda roman, hayatın kendisinden daha gerçek olmalıdır. Deha sahibi olan romancı, roman kişilerini hayatın “hakikat”ı ile karşılaştırır, bu mekanizmayı bilir ve romanında bunu açığa çıkarır. Ancak aydın “yazar”lar romanın türünün aradığı hakikati yansıtamadıkları için romans dünyasına ait bir gerçeklik anlayışı ile hareket ederler. Hakikatle karşılaştıklarında neler yapabilecekleri bir yana, roman kişileri hakikatle bile karşılaşmazlar. Bu sebeple sıradan insana tanıdık gelmeyen bu eserlere yazarları ısrarla roman dese de kendilerine has bir “roman” anlayışı olduğu görülmektedir. Bunlar, romantik yalanlar içeren romanlardır.

1.1.6. Saf Züppenin Soluk İzleri: Diğer Saf Züppeler

Saf züppeler için oluşturulan genel tipolojide Felâton, Şöhret ve Meftun dışında kalan isimlere de yer verilmişti. Bu isimler saf züppenin tüm özelliklerini bünyelerinde bulundurmasalar da onların bir uzantısı olarak Türk romanında varlıkları tespit edilebilir. Felâton, Şöhret ve Meftun kadar karikatür hale getirilmeseler de romanlarda saf züppeler görünmeye devam ederler. Onların saf züppelerden ayrı ele alınmasının sebebi Türk romanının uzun serüveninde karikatür özelliklerini yitirerek kendilerine yeni bazı özellikler yüklemeleridir. Ancak yine de saf züppelere yüklenen olumsuz/kötü/istenmeyen herhangi bir yön, bu roman kişileri özelinde simgelenirken saf züppe yönleri bir özellik olarak vardır. Özetle, örnek modelden ayrılırlar da onları temsil eden daha silik saf züppe yönleri bulunmaktadır.

İlk olarak saf züppelerin merkezde olduğu romanlardaki ikincil derecede yer kaplayan züppelere bakıldığında *Şık*'ta “Bir Şık Daha” bölümünde Şöhret’e arka çıkan ve ona benzer bir şık olarak çizilen Raik Bey de dış görünüşüne önem vermesi, ayna karşısında vakit geçirmesi ve sürekli kendini izlemesi gibi özellikleri ile saf züppe olarak çizilir (Gürpınar, 2022, s.80).

Nabizade Nazım’ın *Zehra*’sında Suphi bir saf züppedir. Monokl kullandığı bilgisi de verilen “Suphi, gayet kibarane büyümüş, genç, güzel bir delikanlıdır.” (Nazım, s.19). Babası öldükten sonra Zehra’nın babasının yanında çalışmaya başlayan Suphi, Zehra ile süreç içerisinde evlenir. Batılı bazı zevklere sahip olan Suphi müzikten hoşlandığı için Zehra’nın babası tarafından Zehra’ya kanun ve piyano dersleri bile aldırır. Nitekim Zehra ile geçirdikleri evlilik yaşantıları bir Batılı yaşayışını andırır: “(...) yataktan kalkıp günlük tuvaletlerini yaparlardı. Bu tuvalet her zaman soğuk su banyosu yapmak, tıraş olmak, kendilerine çeki düzen vermekten ve bir hafif elbise giyinmekten ibaretti.” (Nazım, s.48). Ancak Suphi’nin asıl saf züppeye benzer yaşantısı Zehra’nın para ile tuttuğu ve bir “metres” olan Ürani ile geçirdiği kısa süreçte görülür:

“Suphi, artık mağazaya da gitmemeye başlamıştı. Urani’den bir dakika bile iftiraka tahammül edemiyordu. Mağazasını Muhsin’e terk etmiş, kendisini ‘hay layf’a (high life) yani maişet-i kibaraneye koyulmuştu.

Gündüzleri altıda filanda yataktan kalkarlardı, öğle yemeklerini yiyip, dokuzda, onda cevelana çıkarlardı.

Akşam birde filan da gelip akşam yemeğini yerler... Üçte dörtte çıkıp gidecekleri yere giderlerdi. Gidecek yerler ise mahdud değildi. Bazen Fransız tiyatrosuna, bazen Verdi’ye, bazen Tepebaşı’na, Konkordiya’ya, bazen Kristal’e, bazen rastgele bir konsere giderlerdi... Balolardan, suarelerden de geri kalmazlardı.” (Nazım, s.135)

Mizancı Murat’ın *Turfanda mı yoksa Turfa mı?* romanında odak aşırı idealleştirilerek çizilen Mansur’dadır. Yazar, konuyu pek dağıtmadan vermek istediği tüm mesajları tek bir roman kişisi üzerinde toplamıştır. Yine de bazı sahnelerde olumsuz özellikleri sergileyen ve ideal kişinin düzeltmelerini yaptığı kişiler mevcuttur. Bunlar romanda Mansur’un akrabalarıdır. Saf züppelerin kamusal mekânlarda kendilerini gösterme arzusu¹⁰⁰, bu romanda eleştirilerek kurguya eklenmiştir. Mansur, bir gün amcasının oğlu İsmail Rüştü Bey’le İstanbul’un gezilecek yerlerini dolaşırlar. Beyoğlu caddesine çıktıkları esnada bazı arabaları işaret ederek İsmail Rüştü Bey “Bunlar

¹⁰⁰ “Arzulanan Nesne” bölümünün 3.1.7. Kamusal Mekânlarda Görünmek: “daha doğrusu halka kendisini göstermek” alt başlığında incelenecektir.

Beyoğlu'na, Kağıthane'ye giderler. Fakat asıl Kağıthane günü cumadır. Cuma günü beraber gidelim. Kağıthane'mizi görmüş olursun" (Murat, s.91) diyerek gezinti yerlerine hâkimiyetini göstermiş olur. Bu yolculuk esnasında birkaç tane araba ile selamlaşır. Kardeşi Sabiha Hanım da abisi gibi gezinti yerlerinde dolaşmayı sever. Anlatıcı bu durumu ironik bir ifade ile aktarır:

"Sabiha Hanım dahi ninesinin hükmünü belki fikren tasdik eylediyse de cuma günleri 'bulunmaz olan damadı' [Mansur'u] evde bırakarak Kağıthane seyrine gitmekten geri durmadı." (Murat, s.120)

Zehra İstanbul'a yeni geldiğinde Kâğıthane gezilerini kaçırmayan Sabiha Hanım ile yengesi, onu da bu geziye davet ederler. Zehra, Sabiha Hanım ve İsmail Rüştü'nün eşi ile ilk kez dışarı çıktığında, İstanbul sokaklarını Müslümanlık adabına uygun bulmamıştır. Bu gezide Sabiha, bir "süslü delikanlıdan" mektup alır. İdealleştirilen Mansur ve Zehra, İsmail Rüştü, eşi ve Sabiha'nın konuştukları kişilerin akrabaları olup olmadığını sorarlar. Her ikisi de dinî gerekçelerle aileden olmayanlarla konuşulmasını yadırgamışlardır. Ahlak yönüyle tavırları yadırganan arzulayan öznelere bu gezintilerdeki amacı, gezmekten ziyade dönemin modasına uygun olarak "görünmek"tir.

Eylül'de Necip saf züppe özellikleri ile ön plana çıkarılmaz ancak romanın en başında ve aşkından ümitsizliğe kapıldığında tam bir saf züppe tipine örnek oluşturur. Necip romanın üç mekânından biri olan Beyoğlu'nda yaşar ve Süreyya ve Suat yalıya taşındıktan sonra onların Necip'le ilk karşılaştıkları yer de Beyoğlu'dur (Rauf, 2014, s.43). Romanın sonlarına doğru Beyoğlu yaşamının hızına ayak uyduran bir Necip vardır (s.263). Yaşadığı aşk ile saf züppe özelliğinden uzaklaşan Necip yaşadığı Beyoğlu'yu şu şekilde görür:

"Bilmezsiniz ki Beyoğlu hayatının, hatta eğlenilecek mevsimde bile nasıl bunaltıcı, beyin ezici bir hali vardır. Evvela bin renkli bir hayat görünür. Hiçbiri birine benzemez, bu safahatı var gibi gelir; fakat o kadar yek-renk, aman yarabbi o kadar yek-renktir, görülen o çehreler o kadar daima aynıdır ki... Mahremiyetsiz, samimiyetsiz, pür-tekellüf bir taklitten, soğuk, sarı bir taklitten ibaret bir hayat... O her görüştüğüm de bir gizli rekabet-i müdhişe, bir mücadele, bir düşmanlık... Hiçbir el sıkılmaz ki mümkün olsa seni bir çukura itmeyeceğine emin olasın; hiçbir ses işitmezsin ki senin gaybubiyetinde en hain, en haksız bir istisna da, zemmde bulunmayacağına emin olasın... Riya, istihza, hod-pesendlik, hodgâmlık... Bu aç kurdun elinde bütün çehreler sararmış, bütün gözler bulanmış, herkesin muvaffakiyeti öbürlerinin ayaklar altında ezilmesiyle husul bulacak kadar bir ceset, bir kin; kimse kimseyi

beğenmez, üstünden başından tutunuz da söylediği Fransızca'ya kadar her şey bir vesile-i istihza olur. Zaten hep sahtekârlıktan ibaret olan bu paskal yüzünde göz dudağa, dudak çeneye güler... İğrenç bir şey hâsılı..." (Rauf, 2014, s.56)

Tamamen özentî ve taklit olan Beyoğlu yaşamının daha ziyade insan ilişkilerindeki yozlaşmışlığına vurgu yapar. Necip, Beyoğlu'yu bu kadar olumsuz çizdikten sonra Süreyya, "Mahza inkâr edemezsin ki kadınları nefistir" der. Cevabında Necip, Beyoğlu'ndaki kadınları "mağaza bebekleri"ne ve "Beyoğlu tiyatrosunun seyyar aktrisleri"ne benzettir (Rauf, 2014, s.56). Yaşamına dair bu olumsuz bakış bir an yalnız kaldığında değişir ve Beyoğlu'nu ne kadar özlediğini düşünür (s.60). Suat'ın ve Süreyya'nın yanından bir kadınla görüşmek üzere ayrıldığında Beyoğlu ve kadın, gözüne yine en başta düşündüğü şekilde görünür: "Bu güzel geceye tercih ettiği Beyoğlu gecesini, mülaki olacağı kadını düşünerek geceyi miskin, kadını hayvan buluyor, verdiği sözü unutmak bir hıyanet olmayacağını düşünüyordu.

--- İşte böyle, diyordu, arzusuz, boş... Başını salladı, 'Ve bana evlen diyorlar!' diye güldü." (s.61).

Necip saf züppenin yaşadığı yaşantıyı yaşar ancak onun hayata dair gelgitleri, çatışma ve çelişkileri vardır. Suat ile yaşadığı her sorunda Beyoğlu yaşantısına geri döner. Süreyya'nın eniştesi Fatin Bey onun Beyoğlu yaşamını aktarır:

"Bizim Fehim Bey geçen gece berabermiş... Şaştım diyordu, ne tahammül, ne tahammül; ben kimsede bu derece ifrat görmedim diyordu, diye ifratın neden olduğunu meskut bırakarak tafsilata giriyordu. (...) 'Beyoğlu malum a, her türlü...Şimdi bir de tiyatro kumpanyası gelmiş..." (Rauf, 2014, s.258)

Necip, eleştirdiği Beyoğlu yaşamını yaşamaktadır. Beyoğlu'nda geçirdiği zamanlarda diğer saf züppelere yaklaşmaktadır. Necip'in hayatta yaşadıklarına dair çatışmalarının ve çelişkilerinin olması tam olarak saf züppe olmasına da engeldir. Bu sebeple *Eylül* romanı ise tam olarak romantik bir yapıt değildir. Arzulayan özne birey olarak olgunlaşmaya başlamıştır, Türk romanı da adım adım romansal hakikate doğru ilerlemektedir.

Bütün bu canlı örneklerin yanında bazen geri planda romanlarda saf züppe ile karşılaşmak mümkündür. Halit Ziya'nın *Ferdi ve Şirekâsı*'nda saf züppe, roman kişilerinin karşılaştığı biridir. İsmail Tayfur'la Hasan Tahsin Kâğıthane'de dolaşırken diğer arabalardan daha "latif bir bükülüşe" sahip olduğunu düşündükleri ve bir "kibar" arabası olan arabanın sahibinin de bir monoklü vardır. Bu görüntü şu şekilde betimlenir:

“Bu bir kibar arabasıydı; parlak düğmeli, yeşil şeritli bir elbiseyi hamil arabacı ile uşak; beyaz kıvrıcık saçları sarı tokalı kayışların okşadığı cenahlarına dökülmüş bir çift iri kır at; şemsiyesi yarı kapanmış açık bir arabanın köşesinde büyük bir vakarla oturmuş tek gözlüklü genç bir adam.” (Uşaklıgil, 2017, s.89-90)

Görüldüğü üzere romanın merkezinde olmasa da saf züppenin varlığı tespit edilebilir.

Tezin konusu itibariyle farklı bir züppe özelliği barındırdığı tespit edilen *Araba Sevdası*’ında Bihrûz Bey, pek çok özelliği ile saf züppeye benzerdir. Bu sebeple pek çok araştırmada da saf züppelerle birlikte ele alınmıştır.¹⁰¹ Bihrûz’u saf züppelere yaklaştıran özellikler romanın anlatıcısı tarafından maddeleştirilerek verilen özellikleri ile kısaca ifade edilebilir:

“(…) [Bihrûz Bey’in] merakı üç şeye masruf oldu ki birincisi araba kullanmak; ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek; üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki ‘garson’larla Fransızca konuşmak idi.” (Ekrem, s.54)

Araba Sevdası romanının başkışısı Bihrûz Bey olduğu için, anlatıcı Bihrûz Bey’in saf züppe özelliklerini bu üç kıstasa sığdırmadan daha süreç odaklı ve geniş çaplı verir. Ancak romandaki bir diğer saf züppe olan Keşfi Bey’in özelliklerinin anlatıldığı satırlar hem Bihrûz gibi saf züppelerin özelliklerini göstermesi hem de derli toplu bir şekilde ifade edilmesi bakımından önemlidir:

“Şu hikâyeyi teşkil eden vakayi ve ahvalin zaman-ı cereyanı olan bundan yirmi beş otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bazı gençlerden ibtida zerâfet-perverân-ı kibâr-zâdegâna ve sonraları hal ve vakitleri ikinci derecede bulunan rical evladının kabiliyetlerine sirayet eden alafrangalık illetine hasbe’l-istidâd Keşfi Bey dahi duçar olmuş ve pederinin müsaade-i kudret ve mevkii dairesinde olmak üzere frengane süslü gezmek, Fransızca okumak, ‘*Bonjour! Bon suvar! Vuz alle biyen?*’ demek için Beyoğlu’nda adam aramak, Türkçe lakırtı ederken araya Fransızca lafızlar katmak, koltuğunun altında roman taşımak, israf ve sefahete borç etmeye özenmek ve Türkçe’yi edebiyatsız kaba bir lisan addedip bu lisanın cahili bulunmakla iftihar etmek gibi alafrangalığın o zamanca ve belki hâlâ bile merasim ve levazımından madud olan efkâr ve evzâ ve malumatta velhasıl şeâyir-i milliyetten mümkün olduğu kadar sıyrılmak hususunda bu da akranı mertebesine yetişmiş idi.

¹⁰¹ Bknz: Moran, 2021 ve Uslu Kaya, 2017

Keşfi Bey hilkaten ezkiyadan idi. Fakat sabavetinden beri atalete alıştırıldığı cihetle tahsil yolunda uğraşmak nefsince en ağır işlerden olduğundan Türkçeyi öğrenemediği, öğrenmek de istemediği gibi bi'l-umum alafranga beylere medar-ı mahz-ı mübahat olan Fransızcayı da lâyıkiyla ele getirememiş ve hele fûnûna müteallik malumattan bi'l-küllîye bî-behre kalmış idi.

Zekâsındaki hilm ü sükûn, mizacındaki itidal hasebiyle temayülat-ı ifratkâranenin hemen hepsinden vareste bulunan Keşfi Bey aşk-bazlık hususunu da Bihrûz Beyler filanlar gibi merak derecesine götürememiş idi. Kadınlara bakarsa bunu medeniyet levazımından saydığı için bakar arkalarına düşmez idi. Sokakta, seyir yerlerinde yanından geçen veya karşısına çıkan bir kadına harf-endâzlıkta veya diğer bir muamele-i tecavüzkâranede bulunursa bunu da zarafet icabatından bildiği için yapar fakat musallat olmak istemezdi.” (Ekrem, s.205-207)

Keşfi, Bihrûz kadar derinleştirilmese de saf züppenin bir örneği olduğunu ifade edebilecek kadar tanıtılmıştır. Keşfi Bey’den bile daha geri planda Bihrûz’un arkadaşları olan Çâker Bey, Tâlib Bey, Sahbân Bey ve Mâlik Efendi onun konak komşuları ve samimi arkadaşları olarak resmedilir. Bir araya geldikleri bir akşam kumar oynadıkları bilgisi verilir. Çok ön planda olmasalar da Bihrûz Bey’in yaşam imkânlarına sahip gençler olarak romanda yer alırlar. Onlar da saf züppenin birer örneğidir.

Aşk-ı Memnu’da Bihter’in eniştesi Nihat Bey saf züppe özelliklerini yaşatan örneklerden diğeridir. Bihter kendi evliliğini “kendisine parlak ve asıl kibar hayatını açacak” unsur olarak düşünürken eniştesi Nihat’ın da kendisine benzer biçimde evlilikteki beklentisini dile getirir:

“Eniştesine fikrini irca ederken dudaklarında bir isrihfaf handesi teressüm ediyordu. Kendi kendine: ‘Ahmak’ diyordu; ‘Selanik rıhtımının birahanelerinde öğrenilmiş Fransızcasıyla kendisine meslek yapmak için İstanbul’a gelip de...’ Bihter eniştesinin Peyker’e, sade geçici bir meftuniyetin hükmüne tebaiyet ederek değil, biraz da belki asıl ailenin münasebetlerinden istifade etmek, İstanbul’un kibar hayatına karışmak hevesiyle koca olduğunu bilirdi.” (Uşaklıgil, 2006a, s.45)

Romanda tam olarak saf züppe özellikleri gösteren, Batı ile kurduğu dolayım işlevini açıkça dile getiren Behlül’dür. Behlül saf züppelerden ayrı olarak iyi bir eğitim almış, Galatasaray Lisesi’ni yatılı okumuştur, yani *Vah*’taki Behçet Bey ile aynı okuldan mezundur. Öğrendiği her şeyi biliyor, eğlenmeyi eğleniyor “görünmek” için yapan Behlül “yapaylığı” ile de saf züppelere yaklaşıp. Kadınlara düşkün olan ve gece hayatında aktif

yaşamı olan biridir. Behlül'ün, Beyoğlu yaşamı yalnızca kadınlardan ibaret değildir. Sanatla ilgili aktivitelere katılır ve çeşitli eğlence mekânlarında vakit geçirir. Saf züppelerin Batılı gibi görünme tutkusu Behlül'de örnek alınacak bir özelliğe ulaşmıştır. Bu özellik onun “görünmek” arzusuna paralel düşünülmelidir çünkü saf züppe *Aşk-ı Memnu*'da hedefine ulaşmış ve taklit edilmeye başlanmıştır:

“Başlıca merakı herkes tarafından taklit edilmektir. Bir sınıf gençlerin giyiniş ibresi hükmünde idi, ufak tefekler hakkında onun reyine bir nefis zevk düsturu hükmünde müracaat olunurdu. Kokular, kravatlar, bastonlar, eldivenler, bütün o lüzumsuz fakat o nispette mühim şeyler için Behlül'de olunacak mutlak bir yenilik vardı.” (Uşaklıgil, 2006a, s.113)

Behlül'ün inandığı değerler olarak sıralanan özellikler, Bihrûz Bey'in hayattaki üç merakına benzer:

“Bazı şeylere itikadı vardı: Parayı büyük bir kuvvet olmak üzere telakki ederdi, iyi bir adam olmak için güzel giyinmek başlıca bir şart olduğuna zahipti; insanlara karşı vazifesinin mümkün mertebe mesirelerinden istifade etmek, nefisine karşı vazifesinin bu haşarı çocuğu mümkün mertebe sıkmamak noktalarından ibaret olacağına tereddüt etmemişti.” (Uşaklıgil, 2006a, s.114)

Behlül Bey, saf züppenin en olgun halidir. Artık taklit olarak başlayan Batı'nın arzulan her nesnesi onda doğal bir yapıya ulaşmıştır.

Kıralık Konak'ta saf züppelerin artık bir genç topluluğu tarafından yansıtıldığı, içi boş olmaktan uzak olsa da başlangıçtaki saf züppelerden yola çıkılarak oluşturulduğu söylenebilir. Örneğin Seniha, “Frenklerin asır sonu diye vasıflandırdıkları bir genç kız” (Karaosmanoğlu, 2007, s.16) dır. Seniha'nın en büyük hayali Avrupa'ya gitmektir. Bu bağlamda aşağıdaki pasajda hem onun günlerini nasıl geçirdiği hem de saf züppelerden devralınmış pek çok özelliği bünyesinde barındırdığı görülür:

“Siz zannediyor musunuz ki, ben ömrümün sonuna kadar böyle bir evde kalacağım? Böyle bir memlekette, etrafımda böyle bir halkla? Bin güçlkle senede ancak beş on kat esvap yaptırarak, ara sıra Ada'ya misafirlğe giderek ve pazartesi günleri aşağıda salonda birkaç mânasız ve yavan davetli bekleyerek yaşayıp gideceğim? Hayır! Büyükbaba, ben o kadar basit ruhlu bir kız değilim! Çok okudum; çok öğrendim; çok düşündüm, çok tahlil ettim. Biliyorum ki, hayat denilen şey, içinde doğup büyüdüğüm bu hapishanenin dışında, gürültülü, geniş, aydınlık,

acayip, hazin, neşeli, düz, yılankavî, inişli yokuşlu, bitmez tükenmez bir sahadır. Oradan bin türlü sesler işitiyorum; bu sesler her biri başka tarzda, bir başka lisanda bana, ‘gel’ diyor. Kendimi güç zapt ediyorum. Fakat, bugün değilse yarın mutlaka bu seslerden birine doğru koşacağım. Mutlaka!..!” (Karaosmanoğlu, 2007, s.110)

Seniha’nın modern bir ilişki içerisinde olduklarını söyledikleri Macit ise moda düşkünü olarak çizilir. Onun tanıtımında da benzer şekilde saf züppelerden devralınmış pek çok özellik verilir:

“(…) Bu, kendini beğenmiş ve her şeyi bilmek iddiasında bir genç adamdı. İstanbul’da en iyi giyinen ve kadınlar nezdinde en çok rağbet kazanan Türk gencinin kendisi olduğuna emindi.

Gerçi, bazı geceler onun sabaha karşı Beyoğlu barlarında Viyanalı fahişelerle vals ettiğini ve her akşam üstü, kıyafetine ait bir iş için, ‘Mir’e uğradığını bilenler vardı” (Karaosmanoğlu, 2007, s.25)

Yine bu genç topluluğun olgun bir saf züppe örneği olan Faik Bey’in tanıtımında saf züppelere özgü yüzeysel şekilci Batılılaşmanın pek çok özelliği olarak verilir:

“Kumral, zayıf, uzun ve saçları iyi taranmış bir gençti o. Yüzünün hatları gayri muntazamdı, ağzı büyüktü. Fakat, gözlerinin yorgun ve aynı zamanda hummalı bir bakışı vardı. Esasen, kadınların hoşuna giden tarafı -zira, kadınlarca Faik Bey pek çok rağbet kazanmış bir delikanlıdır- en ziyade bu bakışı idi. Küçük yaşından beri Avrupa’nın muhtelif şehirlerinde dolaşmış, oturmuş olduğu için tavır ve hareketlerinde hiç sahte görünmeyen bir Frenk zarafeti ve kıvraklığı vardı.

Bir mecliste hikâyeler anlatmayı, kadınlara üstü kapalı imalı lakırdılar söylemeyi, oturup kalkmayı, piyano çalmayı, dans etmeyi, hulusa Garpli salon adamının bütün gösterişlerini kendine tamamıyla mal etmiş, mevcudiyetine sindirmişti; sair gençler, onun yanında beceriksiz, çiğ, züppe, çocuk ve bayağı görünürlerdi.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.21-22)

Seniha’nın erkek kardeşi Cemil de saf züppenin bir başka uzantısıdır: “Servet Bey’in oğlu Cemil, henüz yirmi yaşında bir mektep çocuğu olmasına rağmen, Beyoğlu’ndaki büyük lokantaların, gazinoların, barların, bazı eğlenceli evlerin sadık bir gediklisidir; bu yaşında birçok tiryakiliklerin, vazgeçemediği birçok itiyatları ve ikinci bir tabiat haline girmiş zevkleri, hazları vardır.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.15) şeklinde metresleri ile yaşayışı da aktarılır. Örnekleri arttıracak bu genç topluluğunun yanında Seniha’nın babası Servet Bey de saf züppenin olgun örneklerindendir. Servet Bey,

“[Sekine Hanım’ın] kocası ise kırk beş yaşında bir züppeden başka bir şey değildi. Alafranga hayat namına sabahtan akşama kadar bin türlü garabet yapan bu adam (...)” (s.14) şeklinde tanıtılır.

Bu bölümde kurulan bağı, Niyazi Akı¹⁰², “Romanlarında Devirler Nesiller” başlığı altında Yakup Kadri’nin roman kişilerine dair yaptığı değerlendirmede kısaca özetler:

“(...) Meşrutiyet’ten evvel doğarak Meşrutiyet’ten sonra genişleyen ve bir nesilden ziyade her moda göre kalıp değiştiren bir snob tabaka daha var ki bunların örneğini Servet Beyde, oğlu Cemil’de, Faik Beyde, Seniha’da, Leylâ¹⁰³’da görürüz. Bunlar için garp, şapkadan, pürodan, Beyoğlu eğlencelerinden ve salon oyunlarından ibarettir. Zarafetleri bir cilâdır. Menfaat için en alçaltıcı hareketlere başvurmadan çekinmeyen bu yozlaşmış tiplere, Ahmet Mithat efendiden itibaren edebî eserlerimizde rastlamak mümkündür.” (Akı, s.116)

Sonuç olarak, Türk romanının tarihsel serüveninde farklı boyutlarda saf züppelerle karşılaşmaktadır. Süreç içerisinde arzulayan özneler kendilerine yeni özellikler ekleseler de saf züppelerden devralınmış pek çok özellikle ortaya çıkmışlardır.

1.2. Naif¹⁰⁴ Züppeler

Türk romanında arzulayan özneler kategorize edilirken Batı ile kurulan ilişkide önemli bir yer tutan naif züppelerin Batı’dan etkilenmeyi daha ziyade sanattan etkilenme yoluyla yaşamaları dikkat çeker. Yeni Türk Edebiyatı’nın inşa sürecinde geri plana atılmaya çalışılan sanat, arzulayan özne olarak naif züppelerin şahıslarında yaşatılmaya başlatılır. Üçgen arzu kuramının temelinde yer alan “arzuların taklit olması” ve “orijinal olmanın imkânsızlığı” naif züppeler için de söz konusudur. Dolayımlayıcıları olan Batı’nın ve arzu nesnelerinin varlığını naif züppelerin hal ve tavırlarında görmek mümkündür.

Daha önce pek çok kez dile getirildiği üzere, roman türünün temelinde yer alan “birey”in varlığı, sanatla daha yakından ilişki kuran bu züppelerle yavaş yavaş gün yüzüne çıkmaya başlar. Henüz romansal hakikate varılamasa da romantik yapıt kategorisinin daha üst kısımlarına doğru Türk romanı ilerlemektedir.

¹⁰² Akı, N. (2017). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu - İnsan-Eser-Fikir-Üslup*. İstanbul: İletişim Yayınları.

¹⁰³ *Sodom ve Gomore*’nin roman kişilerinden biri.

¹⁰⁴ Naif kelimesinin *Güncel Türkçe Sözlük*’teki ilk anlamı “saf, deneyimsiz”dir. Hassas, ince ruha sahip, kırılğan bir yapıya sahip olmaları sebebiyle naif kelimesi deneyimsiz kelimesinin kavram alanının çağrıştırdığı bağlamda kullanılmıştır. Bknz: Naif. *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>

Naif züppe olarak değerlendirilebilecek olan arzulayan özneler şu şekildedir: *Sergüzeşt*¹⁰⁵'te Celal Bey ve Dilber, *Eylül*'de Necip, Suat ve Süreyya, *Genç Kız Kalbi*¹⁰⁶'nde Pervin, *İffet*¹⁰⁷'te İffet, Latif ve Yazar Bey (Hüseyin), Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir dönemi romanlarının başkişileri -*Sefile*¹⁰⁸'de İkbâl ve Mazlume, *Nemide*¹⁰⁹'de Nemide, *Bir Ölü'nün Defteri*¹¹⁰'nde Osman Vecdi ve Nigar-, *Zehra*'da Zehra. Bu arzulayan öznelerin romandaki merkezî konumları birbirine paralel olsa da sanatla kurdukları ilişki elbette ki birbirlerinden farklı düzeydedir. Daha önce saf züppenin olgun örneği olarak *Kıralk Konak*'taki Seniha'yı burada yeniden anmak mümkündür.

1.2.1. Naif Züppelerin Arzu Duyması

Saf züppelerden farklı olarak Batılı hayatın daha çok içinde olan naif züppeler, Batılı yaşamışın başka yönlerine yönelmişlerdir. Bir başka ifadeyle naif züppeler, saf züppelerin arzuladıkları Batı'nın arzu nesnelere daha farklı yaklaşmaktadırlar. Onların saf züppelerde olduğu gibi, Batılı gibi yaşamak, görünmek ve benzeri öncelikli arzuları yoktur, onların asıl arzuları Batı sanatı aracılığıyla edindikleri arzuları yaşayabilmektir. Bu sebeple Batı sanatının çeşitli yönleri, naif züppelerin arzulamasında edebî telkin olarak rol almıştır. Saf züppelerde daha ziyade edebiyat aracılığıyla görülen edebî telkin, bu tip etkilenmeyi aşarak sanatın pek çok farklı dalı ile arzulayan öznelerin arzulamasında araçsallaşmıştır.

Türk romanında bireyin gelişimi açısından önemli bir aşama olan Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanındaki Celal, naif züppelerin karakteristik tüm özelliklerini yansıtır. Bu romanda edebî telkinin farklı yönlerinin takibini yapmak mümkündür. Celal Bey'lerin konağına cariye olarak gelen Dilber roman okuyarak aşkı nasıl yaşayacağını öğrenirken, Celal Bey de resim sanatı aracılığıyla aşka dair bilgilerini geliştirir. Nihayetinde ikili arasındaki Batılı bir aşkın ortaya çıkmasına sebep olan Batı sanatıdır.

Naif züppelerle birlikte edebî telkinin mahiyeti romanlarda daha açık şekilde ifade edilmeye başlanmıştır. Saf züppelerin roman ya da Fransızca kitaplar okuduğuna dair bilgi edinirken artık naif züppelerle birlikte bu eserlerin neler olduğu da açıkça ifade edilmektedir. Edebî telkin işlevi gören sanat eserleri, artık romanın kurgusu hakkında da

¹⁰⁵ Samipaşazade Sezai. (2021). *Sergüzeşt*. İstanbul: Can Yayınları.

¹⁰⁶ Mehmet Rauf. (2020). *Genç Kız Kalbi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

¹⁰⁷ Gürpınar, H. R. (1969). *İffet*. İstanbul: Atlas Kitapevi.

¹⁰⁸ Uşaklıgil, H. Z. (2016). *Sefile*. İstanbul: Özgür Yayınları.

¹⁰⁹ Uşaklıgil, H. Z. (2022). *Nemide*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

¹¹⁰ Uşaklıgil H. Z. (2005). *Bir Ölü'nün Defteri*. İstanbul: Özgür Yayınları.

fikir sahibi olunmasını sağlamış ve arzulayan öznelere tavrırlarındaki edebî izler bilinçli olarak yazarlar tarafından kullanılmıştır. Dilber'in elinden düşürmediği kitabın *Paul ve Virginie* olması bir rastlantı değildir. Dilber, bu kitaptaki kişilerle kendini özdeşleştirir:

“Yaz günleri ekser öğleüstü elinde bir Fransızca kitap olduğu halde bahçenin akasya ağaçlarıyla bir kafes-i zümrüdine benzeyen kameriyesindeki gûşe-i inzivasına çekilerek ve bu sükûn-ı vahdeti hiçbir kimse tarafından ihlal edilmemek için hariçten nüfuz edecek nazarlardan gizlenerek en mahfi bir cihetinde oturur; etrafındaki ağaçların dallarından güya kendisini temaşa etmek için küçücük başlarını uzatarak ötüşen kuşların nagamatı bâlâ-i serinde bir aheng-i letafet hasıl ettiği zaman *Paul ve Virginie*'yi mütalaayla meşgul olurdu.” (Sezai, s.55-56)

Mutsuz bir sondan ve melodramatik bir hikâyeden etkilenen Dilber, kurduğu özdeşlikle sembolik olarak romanın sonundaki kendi akıbetini de dolaylılamaktadır.

Aşk kitaplarından öğrenen Dilber'in Celal Bey ile arasındaki aşkı asıl şekillendiren Celal Bey'in sanatçı kimliğidir. Celal Bey, beş altı sene kadar Paris'te yaşamış ve sanat eğitimi almıştır. Kendisi ressamdır ve resmi Paris Salonu'nda sergilenmiştir (Sezai, s.48). Celal Bey'i bu Salon'a kabul ettiren ve onaylayan oryantalist tarzda resimler çizen Jean-Léon Gérôme'dir. Bu noktada Dilber'e karşı hisler duyması da anlam kazanır. Kafkasya'dan köle olarak satılan Dilber, Batılı bir düşünüşe sahip olan Celal Bey tarafından Doğu'nun egzotik bir unsuru olarak görülür. Anlatıcının tutumu da bu yöndedir ki Dilber'in Celal Bey'lerin evindeki ilk görüntüsü bir tabloya konu olacak şeklindeki vurguyla verilir (s.47). Roman boyunca da tabloya benzetilme ve tabloya konu olma durumu sürdürülür.

Çevresindeki herhangi bir kadına aşk duymayan ve sanatı dışında kalbinde bir aşkın olmamasıyla övünen ressam Celal Bey, hakikatte bulamadığı aşkı hayali bir alanda bulur. Aşk daha ulaşılamaz bir yere taşır ve Eski Yunan tablolarında resmedilen güzelliğe âşık olduğunu itiraf eder:

“Yalnız bazen, bir meşale ilahi gibi asâr-ı salifenin zalam-ı kesifini güzar ile Yunan-ı Kadim hayalat-ı revnak-efzasının mabet-nişin-i kudsiyet ettiği ve baharistan-ı şarkın çiçeklerle tetviç eylediği bir melike-i hüsnün saltanat-ı anına meczubiyetini serair-i hissiyattan olarak kalbi ara sıra kendisine gizli gizli söylerdi.” (Sezai, s.49)

Aşkı yalnızca resimde bulan Celal Bey, saf züppelerde olduğu gibi bolca boş vakte sahiptir. Günlerini yalnızca sanatsal faaliyetler içerisinde geçirir. Dilber'i çeşitli şekillerde tablolarına konu eden Celal Bey, süreç içerisinde ona âşık olur. Celal Bey'in yalnızca sanat eserlerinde bulduğu aşk, hakikatin sanata dökülme sürecinde ortaya çıkmıştır. Sanat aracılığıyla öğrenilmiş aşktan, yine sanat aracılığıyla yaratılmış bir aşka dönüşür.

Celal Bey, bir anlamda “oyuncağı” yaptığı Dilber'i çeşitli şekillerde resmeder (Sezai, s.55, 57). Şekilden şekle giren ve “Celal Bey'in odasında görerek pek beğendiği bir levhaya takliden başını çiçeklerle donata[n]” (s.57) Dilber, resimler aracılığıyla hareket etmeye başlar. Dilber'in hal ve tavırlarını şekillendiren tablolar onun, Celal'in gözünde farklı görünmesine sebep olur. Bu vaziyette Dilber'i gören Celal Bey ona “Kleopatr” şeklinde hitap eder. Bir anlamda Celal Bey'in Dilber'i fark etmesine sebep olan husus hakikatin -yani Dilber'in- hayali bir unsura benzemesidir. Eski Yunan tablolarında yalnızca aşkı ve güzeli gördüğünü düşünen Celal Bey, dilenci olarak Dilber'i çizmek istediğinde Dilber'in bedenini fark eder. Dilber artık “Yunan'ın mermerden heykellerin[e]” benzetilmektedir (s.58). Dilber'in görüntüsü ve dilenci olarak çizilmek istemediği için ağlaması, Celal Bey'in dikkatini çeker. Bu aşamada “Dilber artık oyuncak değildi, Kleopatr, Juliet'e tahavvül etmekteydi.” (s.59) şeklinde anlatıcı tarafından naif züppedeki değişim aktarılır. Celal Bey'in yaşadığı aşk sanat aracılığıyla şekil değiştirmektedir. Dilber'in benzetildiği kadınlar aynı zamanda Dilber'in mutsuz sonunun işaretleridir.

Celal Bey, Batı'da bulunduğu süre zarfında yalnızca Batı'nın sanatından etkilenmemiştir. Batılı bir aşkın yaşanmasındaki engellere de karşıdır. Aşk konusunda çevresindeki kişilerden farklı bazı ileri fikirlere de sahip olan Celal Bey'in ailesi ile yaşadığı çatışma evlilik hususunda toplanır. Her ne kadar Batılı yaşayan bir aile olsalar da ailenin diğer üyeleri Celal Bey kadar Batılı yaşayışa sahip olmadıkları için bu hususta çatışma halindedirler. Celal Bey, evlilik hakkında son derece Batılı bir fikre sahiptir, görüşleri Batıdaki özgürlük kavramları ile ifade edilir: “Zannederim ki dünyada gençlerin en büyük hakkı istedikleriyle evlenmeleridir. Gözlerin hakk-ı intihabına, zevkin hürriyeti tensibine, ruhun imtizaç-ı tabiiyesine karışmak en büyük zulüm değil midir?” (Sezai, s.82). Bu konudaki fikirlerini de tablo haline getirmek ister. Naif bir züppe olan Celal Bey, sanatın telkini ile bulduğu aşkı sanat ile ifade etmek ister. Tablodan aşka, aşktan tabloya doğru yönelen bir akış olduğu görülür. Bu bağlamda arzulayan öznenin kendini ifade etme aracı olarak da sanatı gördüğü söylenebilir.

Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında da Batı sanatının Batılı bir aşkın yaşanmasında önemli bir rolü olduğu görülebilir. Bu romanda *Sergüzeşt*'e göre edebî telkinin arzulayan öznelerin arzularını uyandırmadaki rolü daha yoğundur. Bunun sebebi *Eylül*'de âşıkların her ikisi de eşit derecede sanat üzerine konuşabilmesidir, *Sergüzeşt*'te ikisi arasındaki aşkı asıl şekillendiren Celal Bey'in sanatçı kimliğidir. İki roman arasındaki bir diğer fark ise arzulayan özneler *Sergüzeşt*'te çoğunlukla resimler aracılığıyla âşık olurken *Eylül*'de ağırlıklı olarak müzik aracılığıyla âşık olurlar.

Eylül'de naif züppelerin en karakteristik özelliklerini yansıtan Necip'tir. Suat ve Süreyya da naif züppe tipolojisinde yer alırlar. Bu üç isim de Batı'nın farklı yönlerine arzu duyan arzulayan öznelerdir. Süreyya, Suat ve Necip'e göre farklı bir yaşayış içerisindedir. Beş yıllık evli olan ve bağ evlerindeki tekdüze yaşantıdan sıkılan Suat ve Süreyya, Suat'ın babasından para bularak Boğaziçi'nde ev kiralar. Bu evin en mutlu ismi belki de Süreyya'dır çünkü en büyük tutkusu olan denizle iç içe bir yaşam sürmeye başlamıştır. Saf züppelerden devredilen bazı özellikleri -kaleme pek gitmez, Paris'e gitme arzusu da vardır- olmakla birlikte romantik bireylere özgü doğaya sığınma onda en belirgin özellik olarak verilir. Denize çıktığı günlerde saatlerce denizde kalır, deniz tutkusu ve denize dair arzuları roman sonuna kadar artarak geliştirilir. Suat ve Necip arasında bir aşk yaşanmasına vesile olan Süreyya'nın Batılı bir yaşayışın içinde zaten var olmasıdır. Robert Finn, "on dokuzuncu yüzyılın İslam konakları -o süslü püslü, Avrupa tarzı cephelerinin ardında Müslüman evinin selamlık ve harem bölümlerini barındıran güzelim yapılar- gibi Levanten bir toplumun tavrını, ilgi alanlarını yansıttılar."¹¹¹ şeklinde ifade ettiği ilk Türk romanlarının ortak özelliği olarak belirtilen selamlık-haremlik vurgusu *Eylül* romanında es geçilmiş gibidir.¹¹² Romandaki kişiler Batılı bir yaşayışa sahip oldukları için, Necip ve Suat arasındaki ilişki de bu yaşayıştan ötürü başlamıştır.

Necip ve Suat akraba olmadıkları halde bolca vakit geçirirler, iki naif züppeyi yakınlaştıran ise Batı müziğidir. Romanın kurgusunda edebî telkinin rolü o kadar yoğundur ki ikili arasındaki gelgitlerin bile müzik parçalarını hatırlattığına dair tespitler

¹¹¹ Finn, R. P. (2013). *Türk Romanı - İlk Dönem, 1872-1900*. Tomris Uyar (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı, s.5.

¹¹² Mehmet Rauf akrabalar dışında yaşanacak aşkın önündeki engeli kaldırıp kimi zaman da bunu açıklama gereği duyar. Haremlik-selamlığın olmadığı evde Batılı bir birey vardır. *Eylül*'deki tutum, *Genç Kız Kalbi*'nde de sürdürülür. Pervin, Mehmet Behiç'le aynı ortamda bulunabilmesini açıklar. Amcasının kibarzâde yaşama çabaları ve Behiç'in eşinin akrabası olması dolayısıyla kendi kızıyla birlikte Pervin'in de aynı ortamda bulunmasına izin vermektedir (Rauf, 2020, s.40).

yapılmıştır ve Zeynep Kerman bu ilişkiyi Ravel'in Boléro'suna benzetmiştir (Kerman, 1998, s.136-151, akt. Enginün, 364)¹¹³

Romandaki ilk yaklaşma bir piyano sahnesi ile başlar:

“(...) Suat gezmek teklifini mümkün görmediğinden nihayet piyanoyu bir çare-i halas olmak üzere kabul etti. Necip'in musikiyi pek sevdiğini bildiğinden onu eğlendirebilmek için birçok zamandır ihmal ettiği piyanosuna geçti.

Süreyya uzanmış olduğum minderde, gözleri tavana dikilmiş, kımıldanmayarak 'Sıcakta dinlenmiyor!' diyordu; sonra gülererek 'Mahaza çal Suat, teşekkür ederim, etraftaki haşarat uğultusunun yanında piyanonun hakikaten musiki yerine geçiyor...' diye gülüyordu.

Necip, bilakis pek mahzuz olarak, bir alçak sandalye ile köşede piyanonun yanına gelip oturmuştu; Suat çoktan beri çalmadığı havaları çalmakta duçar-ı müşkilat oluyor, elinin mahareti tembelliğinin bir cezası olarak kaybolduğundan bahisle şikâyet ediyordu.

Evin içinde mütemadiyen piyano nağmeleri temevvüc etti; yemek haberi geldiği zaman Süreyya uzun bir of ile kalkarak koştu, piyanonun kapağını kapadı; 'İdam bilmusiki!' diye eğlenerek 'Aman kurtulduk yarabbim... Sen de mi eza melaikesinden oldun, Suat?' diyordu.” (Rauf, 2014, s.27)

Süreyya'nın piyano sesine dair küçümseyici bakışı ve Suat'ı bir azap meleğine benzetmesinin yanında, Necip'in hoşlanarak dinlediği müziğe doğru yönelmesi, roman boyunca sürecek olan müziğin telkin gücünün ilk işaretleridir.

Necip ve Suat'ın yaklaşmaları piyano çalmak bahsinde ilerletilir. Uzun zamandır piyanoda pratik yapmayan ve biraz gerilediğini düşünen Suat gün boyu pratik yaparak iyi çaldığını düşündüğü parçaları Necip'e çalar. Suat'ın notalarındaki eksiklikler ve dosyaların yıpranmışlığı üzerinden pek çok sanatkâr ve eser sayılır. Örneğin, Verdi [Giuseppe Verdi], *Granviya*[*Gran Via*], *Faust*, *Askerler Marşı*, *Rigoletto Marşı*, *Travatore Marşı*[*Trovatore Marşı*], *Ayda*[*Aida*], *Traviyata*[*Traviata*]. Daha önemli gördüğü isimler de ayrıca belirtilir: “Şopen[Frédéric Chopin], Gluk[Christoph Willibald Gluck], Haydn[Franz Joseph Haydn], Betofen[Ludwig van Beethoven], Şuman[Robert Schumann], Şuber[Franz Schubert]”dir. Necip'i naif züppe kılan husus önemli gördüğü bu isimleri dinleyip anlayamadığı için üzüntü duymasıdır (Rauf, 2014, s.66). Arzulayan özne sanat eserindeki “yüce”¹¹⁴ duygunun farkında ve kendisini bu sanatkâr ve sanat

¹¹³ “Müziğin çok geniş yer tuttuğu ve aşk duygusunun iniş ve çıkışlarıyla bir oya gibi işlendiği bu romanın duygu iniş çıkışları, ritim bakımından Ravel'in (1875-1937) 'Boléro'sunu andırmaktadır.”

¹¹⁴ “Bu bilimin[estetik] sınırları içine güzellik değeri gibi başka değerler de sözgeşi yüce, trajik, komik, zarif, ilginç, çocuksu (naiv) ve hatta çirkin değeri de girer.” (Tunalı, s.17).

eserleri karşısında güçsüz hissetmektedir. Sanat hakkında Suat’a göre daha fazla bilgisi olan, Batı müziğindeki önemli pek çok isme ve esere dair bilgisi olan ve zamanının önemli bir kısmını müzikle geçiren Necip’teki yetersizlik hissi sanat yönünün onda yüzeyde kalmadığını gösteren işaretlerdir. Batı müziğinden anlar ancak daha iyi olabilmek için üzüntüyle karışık büyük bir arzuya sahiptir.

İki naif züppeyi birbirine yakınlaştırılması genellikle bir müzik bahsinden yola çıkılarak sağlanır. Örneğin, Necip Suat’ta eksik gördüğü eserleri getirir, bunlar: “Oo, Norma...Otello, Manon Lesko, Ernani, Lukraçiya Borçiya, Safo...La Bohem... (...)”¹¹⁵ [Suat’ta olduğu halde yıprandığı için getirdikleri] Travia, Faust, Karmen, Maskot, Rigoletto...(...)La Força Del de Destino...” (Rauf, 2014, s.86)¹¹⁶ Bu eserler onların yaklaşmasına vesile olacak pek çok edebî telkini içinde barındırır.¹¹⁷

İkilinin Batı müziğine dair ilgi ve arzusu, tek bir güçlü fikirde birleşir: “dünyada musiki gibi müessir hiçbir şey yoktur.” (Rauf, 2014, s.66). Gün boyu Necip’e daha iyi şekilde piyano çalabilmek için müzikle vakit geçiren Suat, Suat’a hangi parçaları getireceğini düşünen Necip ortak zevkleri müzik için sık sık bir araya gelirler. Akşamları piyano başında daha çok sevdikleri parçaları tekrar tekrar çalarak müzik üzerine sohbet ederler. Onların müzikte de ortak zevkleri vardır. En çok tercih ettikleri isim Verdi’dir, yakın zamanda ise Puççini’yi keşfedip beğenirler (s.92-93). Bahsi geçen eserleri konuşurken aralarındaki aşk da gelişmeye devam eder. Bu bağlamda anlatıcı, ikili arasındaki yaklaşmanın müzik dolayımıyla olduğunu Necip’in bakış açısı üzerinden gösterir:

“Düşündükçe Suat’ı değil, onun ruhunu, sade ruhunu sevdiğini görüyor. Bu büsbütün başka bir aşk, yeni bir aşk idi. (...) Süreyya’yı Suat’ın maddiyatına malik görmekten müteallim olmak aklına gelmemişti; fakat onun maneviyatına olsun malik olmak, sade kendi malik olmak gittikçe mukavemet edilemez bir arzu, bir ihtiras halini alıyordu.(...) Aralarında Süreyya’nın iştirak etmediği yalnızca musiki vardı. Bir gece kendilerini gaşyeden Ruy Blas’tan¹¹⁸ ‘O Dolça Volonta’ [O Dolce

¹¹⁵ *Norma*: Vincenzo Bellini (1801-1835)’ye ait opera, *Othello*: Giuseppe Verdi(1813-1901)’ye ait opera, *Manon Lescaut*: Giacomo Puccini (1858-1924)’ye ait opera, *Ernani*: Giuseppe Verdi’ye ait opera, *Lucrezia Borgia*: Gaetone Donizetti (1797-1848)’ye ait opera, *Sapho*: Charles Gounod (1818-1893)’a ait opera, *La Bohème*: Giacomo Puccini’ye ait opera.

¹¹⁶ *La Traviata*: Giuseppe Verdi’ye ait opera, *Faust*: Charles François Gounod’a ait opera, *Carmen*: Georges Bizet(1838-1875)’e ait opera, *La Mascotte*: Edmond Audran (1842-1901)’a ait opera, *Rigoletto*: Giuseppe Verdi’ye ait opera, *La Forza del Destino*: Giuseppe Verdi’ye ait opera.

¹¹⁷ Bu bağlamda okunabilecek çalışma için bkznz:

Arıkan, C. (2019). Mehmet Rauf’un eserlerinde güzel sanatlar (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=TOPplfR14U32Zmj6e8aj4w>

¹¹⁸ Filippo Marchetti (1831-1902)’nin bestelediği opera.

Volutta] düettosuyla, sükûn-ı leyl içinde nerede bulunduklarını unutacak derecede geçen dakikalardan sonra musiki bitmiş, dönmüşlerdi. Süreyya'yı koltukta uyuklar buldular. Necip taaccüp ediyordu, Suat sadece bir 'Musikiyi sevmez ki' dedi; ve Suat'ın sesinde öyle derin bir esef hissetti ki bundan derin derin mest oldu. Demek ikisi de sade bir şeyi seviyorlardı ve o kadar seviyorlardı ki, onunla dünyayı, dünyanın her şeyini, hatta onu, Süreyya'yı unutuyorlardı. O zaman sade ikisinin ruhu yalnız, hem-ağuş dolaşıyorlar, orada yalnız kalıyorlar, Süreyya bile oraya gelemiyordu. O zaman musiki ona başka manalar, başka vazifelerle görünmeye, ruhların müellifi, kalplerin mülhimi gibi gelmeye başladı. O bir cihan, bir cihan-ı perestîş oluyor ve orada Suat'la beraber olmak, bu fena dünyada olmamışlarsa hiç olmazsa orada birleşmiş olmak, onu mest ve bîhuş ediyordu.” (Rauf, 2014, s.111-112)

Necip'in düşüncelerinde hayali kavuşma, romantik tavrın bir uzantısıdır. Hakikatin somut varlığı gözünün önünde olsa bile müzik aracılığıyla bir aşk yaşıyor olmakla mutludur. Müziği sevmeyen ve hiçbir zaman için sanatın perspektifinden bakamayacak olan rakibi hayali bir ortamda yenmiş olmanın hazzını yaşamaktadır.

Ruhlarında yaşadıkları aşkı eserler üzerinden konuşarak kendi ruh hallerini anlatmakta araç olarak kullanmaktadırlar. Edebî telkin onların hayali aşklarının somut göndermelerini içerisinde barındırır ve anlatıcı bu duruma dikkat çeker:

“Ve gözlerin, dudakların söylemekten, anlatmaktan o kadar titredikleri kalpten taşıp gelen şeyleri takrir için musiki kendilerine yardım ediyor, sanki ruhları için bir vesile-i telakî oluyordu. O zaman, eski zamanların rivayat-ı aşıkânesi, Faust, Verter, Manon Lesko, Safo, Romeo ve Jülyet gibi müebbed sergüzeşt-i aşıkânesi anlatılırdı. Bunların ahval-i ruhiyesi hülâsa edilmek için kendi kalbinin muavenetleriyle, söylenilemeyen ihtiyacat-ı ruhiyeyi onlara izafe ederek verilen tafsilatla saatler geçirilirdi.” (Rauf, 2014, s.151)

Müzik, aşkın dolayımlayıcısı olmuş ve yaşanmayan her şey eserler aracılığıyla öğrenilerek arzu duyulmasına sebep olmuştur. Konuştukları eserlerdeki büyük aşklar, tıpkı *Sergüzeşt*'te olduğu gibi arzulayan öznelere kendi mutsuz sonlarını simgeleyen sembol niteliğini bünyelerinde barındırır.

Necip'in naif züppe olmasındaki en önemli etki Batı müziğinden gelse de o, Batı sanatının pek çok edebî telkini ile naif züppe haline gelmiştir. Sevddiği kadına bakarken bir tabloyu inceler gibidir: “Arkasında ince siyah çizgili bir keten gömlek vardı. Saçları başının üstünde kestaneye yakın rengiyle dalgalanarak bir bulut gibi kümeleniyordu. Bu o kadar güzel bir levha idi ki, 'Bîşüphe dikiş kadınları güzelleştiriyor' diye karar verdi.” (Rauf, 2014, s.95).

Necip'teki estetik bakış onun hayata bakışını şekillendirir, Boğaziçi'nde geçecek kışa dair hayallerindeki kitapların varlığı, ondaki hayallerin edebiyattan da beslendiğini gösterir: “-Sade can sıkılır...diyordu; kitap, kitap, kitap... Dünyanın bütün gazetelerine abone olmalı... Bir hafta gelen gazeteleri öbür haftaya kadar okuyamamalı...” (Rauf, 2014, s.88). Buna paralel şekilde düşünülmesi gereken husus kitaplardan öğrenilmiş bazı arzulara da sahip olmalarıdır. Suat ve Necip'in bazı hayallerinde uzak mekânlarda bulunmanın arzusu da vardır:

“O zaman uzak memleketlerden, uzak şeylere mahsus şiir ve aheng-i elvana meftuniyetle onların güzelliklerinden bahsederler, adaları birer birer geçerek İtalya sevhiline kadar uzaklaşırlar. Kendilerini bir İtalya limanında gemilerinin zincir gürültüsü içinde tasavvur ederler.” (Rauf, 2014, s.123)

Görüldüğü üzere *Eylül*'de resim ve edebiyatın telkin olarak az miktardaki varlığı tespit edilse de ağırlıklı olarak Batı müziği bir telkin oluşturur. Ancak bu eserde öne çıkan üç arzulayan özne, Batılılaşmanın saf züppelerdeki şekilci görüntüsünü aşmıştır ve bu özneler, Batı sanatının ve yaşayışının başka yönlerini arzulamışlardır. Onların karakter çizimlerinde yer alan sanat ve kendi iç benine dönmesini sağlayan romantik bireyin varlığı, adım adım bireyin ortaya çıkışının işaretleridir.

Sergüzeşt'le birlikte *Eylül*'deki arzulayan öznelerin Batı'nın sanat yönünü arzulamaları, estetik bir bakışa sahip olmaları Türk romanında sanatçı kimliği ile kişilerin farklı bir boyuta evrildiğini gösterir. Onların kişi çizimlerinde anlatıcı tarafından betimlense de bir iç beni oluşmaya başlamaktadır. Aşağıda başka yönleri ile detaylandırılacak olan bu romanlar, romantik yapıt kategorisinde ele alınsalar da arzulayan öznelerin bu değişimi, Türk romanının romansal hakikate doğru ilerlemesinin önemli bir adımı olarak görülmelidir.

1.2.2. Hayal ve Hakikatin Farklı Penceresinden Bakan Naif Züppeler

Girard'ın “romantik yalan romansal hakikat” ayrımı, Türk edebiyatındaki hayal ve hakikat temasını çağrıştırır. Türk edebiyatında hayal ve hakikat teması Servetifünun Dönemi'nde ön plana çıkar. Tevfik Fikret, “Süha ve Pervin” şiirinin başlığının altına “Hayal - Hakikat” ibaresini ekler.¹¹⁹ Bu tema yalnızca şiire has değildir. Yazarların nesirde de ortak bir tavrı sürdürdükleri görülür (Enginün, s.327). Bazı romanlarda naif

¹¹⁹ Tevfik Fikret. (2016). *Rûbab-ı Şikeste*. Mehmet Kanar (haz.). İstanbul: Say Yayınları, s.23.

züppe olarak nitelenebilecek arzulayan öznelere, bu iki güçlü tema arasındaki çatışmayı ön planda yaşarlar. Diğer arzulayan öznelere olduğu gibi onların arzu duymasına yardımcı olan araç edebî telkindir. Okudukları edebî eserlerin telkini ardından -romantik yalanların ardından- hayata bakıp onların verdiği bakışla yaşayan bu naif züppeler, hayatın getirdiği gerçekler -romansal hakikat- karşısında güçsüzdür. Onları etkileyen eserlere alamadıkları mesafe, onların hayat karşısında yenilmelerine sebep olur.

Hayal ve hakikat, akılcı-rasyonalist bir cepheden bakan ile daha sanatsal bir bakışa sahip olan iki farklı cephenin hayata bakışının zıtlığı özelinde anlatılmaya çalışılır. Halit Ziya'nın *Bir Ölünün Defteri*'nde kurduğu doktor-şair zıtlığı, Hüseyin Rahmi'nin *İffet* romanında doktor-şair ve yazar üzerinden farklı bir bağlamda ele alınmıştır. Mehmet Rauf'un *Genç Kız Kalbi*'nde asker-şair zıtlığı vurgulanırken ön plana yine şiir alınmıştır. Romanın temelde aradığı bireyin varlığı, sanatla yakın ilişkide olan arzulayan öznelere etrafında toplanmaktadır.

Bir Ölünün Defteri'nde, şiirin edebî telkin olarak hayata bakışı şekillendiren rolü ana çatışmayı şekillendirir. Vecdi, *Mai ve Siyah*'ın başkişisi olan Ahmet Cemil'in prototipi olarak gösterilir (Uşaklıgil, 2005, s.8). Doktor olan Vecdi naif bir kişiliğe sahiptir, arkadaşı Hüsam ise şairdir. Romanda doktor-şair, bir başka ifade ile bilim-sanat çatışması görülebilir.¹²⁰ Şairlik rolünü Hüsam üstlense de romanı oluşturan defteri -*Bir Ölünün Defteri*- yazar Vecdi'dir. Doktor ve şair arasında gerçekleşmesi beklenen çatışma naif bir kişiliğe sahip olan arzulayan özne ile bir şair arasında gerçekleşir. Aynı kişiyi seven iki adamdan tercih edilenin şair olması ve şair olduğu için aşkta kazanan Hüsam'ın varlığı, naif bir kişiliğe sahip olan Vecdi'nin bir anlamda yazarlığa kalkışarak bir defter yazmasını beraberinde getirmiştir. Vecdi şairliğe değil, yazarlığı tercih etmiştir. Bu romanda sembolik anlamda kazanan düz yazı değil, şiir olmuştur.

Sevdiği kadının kaybı vesilesi ile yazdığı eserde, ilk dile getirilen husus iki arkadaşın ilk kez hayata bakış noktasında hayal ve hakikatin farklı pencerelerinden bakmalarıdır:

“Seni kütüphanende buldum, kapıyı açıp içeri girdiğin vakit seni sedirin üzerine uzanmış, ayaklarını pencerenin kenarına dayamış, şüphesiz bahar rüzgârlarının getirdiği saf rahiyalardan bir şiir çıkarmakla meşgul gördüm.

Bilmem nasıl oldu da başını çevirmeksizin girenin ben olduğumu anladın, dedin ki:

¹²⁰ Bu çatışmanın İspanya üzerinden bir örneği için bkz: Unamuno, M.d. (2019). *Abel Sanchez – Tutkulu Bir Aşk Hikayesi*. Yıldız Ersoy Canpolat (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

‘Rica ederim, bir şey söyleme, kaybettirirsin.’

Şüphesiz fikrin kelebekler kadar oradan oraya kişinin bir hayali takip ediyordu, benim fikrim ise başka bir hayali takip ettiği için sükût ettim. O zaman sen, benden alaylı bir cevap beklerken, aksine sükût ettiğimi gördüğün vakit hayretle döndüm, ‘O!.. Sen ne kadar ciddiyet peyda etmişsin! Artık tabip oldun diye seni böyle ciddi görecekssek hoş bir şey görmüş olmayacağız.’ dedin.” (Uşaklıgil, 2005, s.30)

Vecdi’nin yazdığı eserin en başında tasvir ettiği Hüsam’ın şiir yazması, doktor olduğu için suskun olduğu sanılan Vecdi’nin de hayal dünyası içinde “hayaller takip etmesi” yazdığı defterin asıl yazılma sebebini de gösterir. Aşk üçgeni içerisinde olması sebebiyle ön plana alınan bu eserde, Vecdi’nin temel arzusu, sanatçı yönünü ön plana çıkartamamasıdır.

Şair ve şair ruhlu iki kişinin âşık oldukları kişi Nigâr, okumayı seven biridir. O da dünyayı kitaplar aracılığıyla tanımaktadır. Sembolik bir anlama da sahip olan Nigar’ın hangi tarz kitaplardan hoşlandığının anlaşılması ana çatışmayı güçlendirir:

“(…) elini uzatarak kitaplardan birini aldı. Ben dikkat ediyordum. Bu fennî bir risale idi. Muhteviyatını isminden anladı, bıraktı. İkinci defa eline bir hikâye geçti. Birkaç yaprağını çevirdi, onu elinden bırakmayarak bir diğerini daha aldı, bu da bir hikâye idi. Bunların ikisini kucağına koydu, biraz daha karıştırdı. Birkaç risale fennî risalenin yanına iltihak etti. Nihayet Nigâr’ın dikkatini kabı yaldızlı, çiçekli bir kitap celb etti; O zaman aradığını bulmuş gibi Nigâr kucağındakileri de bıraktı. Bu bilmem hangi bir şiir mecmuası idi.” (Uşaklıgil, 2005, s.72)

Bu pasaj, iki âşık arasında kalacak olan Nigâr’ın en başında hangisini seçtiğini haber verir mahiyettedir. Nigar, daha en başta fenni kitapları ayırmamış, hikâyeleri ise şiir kitabı geldiğinde bırakmıştır. Bu pasajda yalnızca farklı alanlar arasında değil, edebiyatın iki türü arasında da bir seçim yapılmıştır. Nigar’ın seçtiği, hikâye ya da roman değil, daha önemli gördüğü “şiir”dir. Vecdi bir anlamda yazdığı defterle yazardır ancak Hüsam şiirleri dergilerde yayımlanan bir şairdir.

Aşk üçgeni içerisine hapsedilmeyen bir diğer doktor-şair/yazar(sanatçı) zıtlığı *İffet* romanında da görülür. Hakikat karşısında pek güçlü ol(a)mayan naif züppelerin sayısı da bu romanda oldukça fazladır. İffet, İffet’in nişanlısı Latif ve “Yazar Bey” hayata hayallerin penceresinden bakan naif züppelerdir. Anakronik bir değerlendirmeye bu romanda yazarın romanın yazım sürecine dâhil olması ve üst kurmaca metinlerde karşılaşılan yazarın da bir roman kişisi olması önemli bir detaydır. Romanın ilk

sayfalarında “Yazar Bey” olarak ifade edilen kişinin -ismi ellinci sayfaya gelindiğinde ifade edilir- adı “Hüseyin”’dir. Romanın başında Batı eğitimi almış, sanattan anlayan, kitap okuyan ve özellikle şiiri seven İffet’in hikâyesine tanık olan anlatıcı, İffet’in ölümü ile başına gelenleri merak eder. İffet’in annesinin “Biz bir roman olduk. Masal olduk oğlum.” (Gürpınar, 1969, s.77) şeklinde belirttiği üzere yaşadıkları melodramik bir hikâyedir. İffet başından geçenleri bir deftere yazmıştır ve İffet’in ölümü ile yarı deli haline gelen Latif, bu defteri koynunda saklamaktadır. Ölmeden önce yaşadıkları ile anlatıcının ilgisini çeken İffet, ölümüyle de daha çok önem kazanır. Anlatıcı onun hikâyesini roman haline getirmek ister. Romantik eserlerde sıkça karşılaşılan sevdiğinin mezarının başında geçen sahneler *İffet*’te de oldukça fazladır. Anlatıcının bu deftere ulaşmaya çalışması İffet’in mezarının başında bekleyen Latif’e Yazar Bey’in şiir okumasıyla elde edilir (Gürpınar, 1969, s.87). Hüseyin Rahmi’nin *İffet*’te sanatı merkeze alarak romanı kurguladığı ve etkilenme endişesini melodramatik bir atmosferle sunduğu görülür.

Hakikat çerçevesinden bakan kişi ise bu naif züppeleri bir araya getiren Yazar Bey’in doktor arkadaşıdır. Doktor ve yazarın hayata bakışı pek çok vesile ile dile getirilir. Örneğin, İffet’in yaşadığı zorlukları doktordan öğrenen Yazar Bey, doktor işine (hayata) dönmesine rağmen bu konuları derinlemesine düşünmeye başlar. Doktor, bir süre sonra durumu fark ederek “Ne o? Pek dalmışsın? Gene mi hayaller?” (Gürpınar, 1969, s.18) diyerek aralarındaki bakış farkını ifade eder. Bu zıtlık sürdürülürken doktor ona “Düşündüğün şeylerin yüzde doksanı hayal. Gene işin içinde romancılık, şairlik var.” (s.19), bir başka gün “Ne oluyorsun monşer? Gene mi şairce hayaller!” demektedir. Doktor, anlatıcının tavırlarını İffet’e aktarırken de bu bakış farkı tekrarlanır:

“Arkadaşımda biraz şairlik illeti vardır... Çevresini dolduran varlık evreninde bakışlarını çekecek bin türlü eşya bulunurken kendisi onların hiç birine göz atmaya tenezzül etmez. Durmadan gökte bulutlar arasında, ‘Arş’tan yüksek hayaller içinde yaşamak ister. Çok kez birlikte bulunuruz. Fakat ben yalnız kalmış olurum. Çünkü saatler geçer, ağzından bir söz çıkmaz. Söylediklerimin hiç birisini duymaz.” (Gürpınar, 1969, s.43)

Romanın en önemli detayı ise doktorun “şairlik ilettiler” olarak ifade ettiği bu duruma, İffet’in bu “hastalığın” kendisinde de olduğunu söyleyerek dâhil olmasıdır:

“Beyefendinin hayal sevdasına dokunmayınız. Nerede isterse dolaşsın. Çünkü o hastalığa ben de tutulmuş bulunuyorum. Hayal gözümde vücudum gibi şu sefalet yuvamda hapsedilmiş olsaydı belki şimdiye dek yaşayamazdım. O dolaşır. Kimi kez acılar ummanına dalarsa da bu şairce hayal gezintisi hayatın sıkıntılarını, gönül darlıklarını hafifletmek için bir ilâç yerine geçer...” (Gürpınar, 1969, s.44)

Gürbilek’in “Erkek Yazar, Kadın Okur -Etkilenen Okur, Etkilenmeyen Yazar” başlıklı yazısında örnekleminin içine aldığı *İffet* yalnızca İffet’le değil Yazar Bey’in yani Hüseyin’in de etkilenme sürecini aktarır. Şiirin edebî telkininden etkilenen bu naif züppeler, sanat aracılığıyla daha derinlikli bir kişilik kazanmışlardır.

İffet’in nişanlısı Latif’in de İffet ve anlatıcı ile benzer bir duyarlılığa sahip olduğu görülür. Bu konuda Latif’in evlilik hakkındaki düşüncelerine bakmak yeterli olacaktır. Sorbonne’da edebiyat eğitimi almak isteyen Latif, düğün hediyesi olarak da bir manzume yazmayı planlar:

“Bilirsin ya! İffet hayalden hoşlanır. Gerdeğimizin gerçek içinde ‘şairane’ bir hayal gösteren bir biçimde olmasını istiyorum... Kendisine yüzgörümlüğü olmak üzere iki perdelik manzum bir tiyatro yazacağım.” (Gürpınar, 1969, s.51)

Ondaki bu naif züppeyi temsil eden hayaller çocukluğundaki “kadınsı” yatkınlıkla verilir. İffet, Latif’e duyduğu aşkı anlatırken onun çocukluktan itibaren çevresindeki erkek çocuklarından farklı olduğunun altını çizer: “Kendisi erkek olduğu halde erkek çocuklara özgü oyunları bırakır, benimle birlikte o da bebek oynar, bebeklerimin entarilerini dikmekte bana yardım eder, kırılan arabalarını onarırdı.” (Gürpınar, 1969, s.94). Hüseyin Rahmi saf züppelerde ön plana çıkardığı efemine yönü, naif züppe olarak öne çıkardığı isimlerde de yaşatmayı sürdürmüştür. Bir başka ifadeyle etkilenmeye açık kişilerde kadınsı yön Hüseyin Rahmi için vazgeçilmez bir özelliktir.

Anlatıcının yazar olması, başkışileri İffet ve Latif’in de sanatla yakın bir ilişki içinde bulunmalarından ötürü, eserde pek çok eser ve yazar ismi geçmektedir. Bu isimler bir anlamda *İffet*’teki bazı sahnelerin açıklanmasını sağlarken yazarların yazma biçimlerine gönderme de yapar:

“Evet o levha güzeldir. Eğer onu ‘Viktor Hügo’ göreydi Sefiller adındaki eserinde tasvir ettiği bir kıza çatır çatır dişlerini söktürmekten ise dökülen saç tellerinden böyle bir levha çizdirmeyi aklına ve bilgeliğine daha uygun bulurdu.” (Gürpınar, 1969, s.50)

Bir diğerk örnek:

“Avrupa bilginlerinden ve ediplerinden birçoğunun karıları da bilgin olur. Kocalarının müsveddelerini temize çekerler ve yanılmadan doğan yanlışları hatırlatmak gibi o meslekte kocalarının birer hayat yardımcısı olurlar. Emil Zola, bir edip için, yaşayış düzeninin ancak böyle bir eşe kavuştuktan sonra başlayacağını yazıyor. Herkes bilir... Rus büyüklerinden ünlü edip ‘Tolstoy’ içine ne doğarsa hemen eline geçen bir kâğıt üzerine karalayıp oraya buraya bırakır imiş. Eşi bu kâğıt parçalarını toplar, üzerlerine gereken sıra numaralarını atar, temize çektikten sonra basıma elverişli müsveddeler haline kormuş.” (Gürpınar, 1969, s.93)

Anlatıcı tarafından yazarlara ve yazma biçimlerine dair aktarılan anekdotlar dışında, ön plana çıkartılan isim Lamartine’dir. Romanın büyük bir kısmı İffet’in yazdığı defter -belki de roman- aracılığıyla öğrenildiği için kendisine örnek aldığı ismin Lamartine olduğu söylenebilir. İffet, Lamartine’i, “şiiirin yüceliklerinde olgun bir yeri olan” şeklinde nitelendirir. Lamartine’ini okulda yalnızca okumakla kalmamış, onun yazma süreçlerine dair düşüncelerini de incelemiştir. Romanda birkaç sayfa uzunluğunda yer alan monologda, Lamartine’in bir düzyazısında geçen mutsuz bir ozana sorduğu, “Niçin duygularını, üzüntülerini yazmıyorsun?” (Gürpınar, 1969, s.94) sorusu üzerine şekillenir. Bu monologda vurgulanan “İnsanın -şair ya da yazarın- duygu ve düşünceleri anlatamamasındaki güçsüzlükleridir.” (s.94-96). Naif züppeler bir sanatçının üretim süreçlerini sorgulamakta estetik bakışın farklılığını anlamaya çalışmaktadırlar. Neticede *İffet*’teki naif züppelerin iç dünyaları sanat aracılığıyla zenginleşmekte her ne kadar melodramatik bir atmosferde olsa da içi boş saf züppelerden ayrılmaktadır. Hüseyin Rahmi, bu romanda Batı sanatı ile kurduğu ilişkiyi bir kadın okuru merkeze alması, kadının sevdiği erkeğin sanata yatkın naif bir kişiliğe sahip olması ve anlatıcının bizzat yazar olması ile çok yönlü bir karakter gelişimi sağlamıştır.

Mehmet Rauf, *Genç Kız Kalbi*’nde edebiyatı özellikle şiiri yazılı telkin olarak kullanarak hayal ve hakikat çatışmasını güçlendirir. Romanın başkışisi Pervin okuduğu kitaplar ve izlediği filmler aracılığıyla dünyaya bakmakta, hayal kırıklıkları yaşamakta, âşık olmaktadır. Bir genç kızın günlüğü şeklinde oluşturulan bu eserde Pervin, İstanbul deneyimi genellikle okuduklarından ve izlediklerinden farklı olduğu için çevresi tarafından “zor beğenen” olarak vasıflandırılır.

Pervin, amcasının İstanbul'daki evine ziyaret için geldiğinde ilk olarak İstanbul'daki yaşamı Paris'le karşılaştırır. Tıpkı Emma Bovary¹²¹'nin taşra yaşamından kurtularak Paris'e dair hayal kurması gibi Pervin de İzmir'deyken İstanbul için hayaller kurmuştur. Örneğin, Göksu Bahçesi'ni umduğu gibi bulmaz, onu bildiği Avrupa yaşantısı ile karşılaştırır:

“Geçen yaz, İzmir’de Femina Sineması’nda Avrupa yaşamına ilişkin gördüğüm sahneler beni nasıl mutlu etmişti. O iki kıyısı temiz rıhtımlarla çevrilen dere, o güzel sade yaşamıyla bir İngiliz yarışı görmüştüm ki bundan taşan coşku ve şamatalı neşe ile insan nasıl tutkun oluyordu. Hâlbuki bu pis kokan Göksu deresindeki yaşamdan mutlu olmak, bu eğlenceden bir zevk duyabilmek için bir ruhun ne kadar adî, ne kadar güzellik ve şiirden nasibini almamış olması lâzım gelir!” (Rauf, 2020, s.11)

Pervin, her ne kadar Avrupa yaşantısına dair izlediklerini detaylı bir şekilde açıklamasa da sinemanın onda Avrupa yaşantısına dair fikirler oluşturduğu açıktır.

Pervin'in sanat olarak en üst seviyede gördüğü şiirdir. Kendisi ya da çevresine dair herhangi bir fikir öne sürerken ısrarla altını çizdiği hususun şiir olması, ondaki hayali bakış vurgusunu pekiştirir. Örneğin, Göksu yaşamından zevk alan kişilerin ruhunun “şiirden nasibini almamış olması” (Rauf, 2020, s.11) gerektiğini düşünür. Gençliğinin “derin bir şiir özlemi ve aşk ile dolu” (s.12) olduğunu, kendisini “duyarlı, hayalci, şiirsever” (s.12) bir genç kız olduğunu ve birine âşık olacaksa da “ilk aşkın coşku ve şiiriyle” (s.54) seveceğini söyler. Pervin'in şiire dair bu ilgisi, amcasının kızı vesilesiyle tanıdığı genç kızların bir oyuna dönüştürdükleri eş seçiminde de karşılık bulur. Genç kızlar, “hoşlarına giden, eserlerini beğendikleri şairlerin isimlerini yazar” (s.53) ve kurada kim çıkarsa o isimle evleneceklerini hayal ederler. Pervin, bu oyundan hoşlanmasa da amcasının evine gelen Şair Mehmet Behiç'in kendi kâğıdında çıkmasına heyecan duyar.

Romanda diğer genç kızlar hakikatte aşka dair tecrübe edinirken, Pervin'in aşk konusundaki tek tecrübesi okuduklarıdır. Pervin okuduğu kitaplar ve şiirler aracılığıyla öğrendiği aşkı arar, bu sebeple ailesinin ona uygun bulduğu subayla evlenmek istemez. Asker ve şairin hayata çok farklı pencereden bakmaları noktasında hayal ve hakikat penceresindeki zıtlık pekiştirilir. Pervin bir askerle ortak bir bakışa sahip olamayacağını düşünür. Okuduğu eserlerdeki naif duygulardan ve düşüncelerden etkilenen Pervin, sırf

¹²¹ Flaubert, G. (2020). *Madam Bovary*. Nurullah Ataç, Sabri Esat Siyavuşgil (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

şair olduğu için Mehmet Behiç'te de aynı naif düşüncelerin var olduğunu düşünür ve ona âşık olur. Pervin, Behiç'e dair öğrendiği bilgilerle ona dair portresini geliştirir. Bu noktada müziğin de Behiç'in portresini olumlu şekilde geliştirmesine katkısı olmuştur. Behiç'in ziyaretlerinden birinde amcasının eşi alaturka müzikler çalarken Pervin, "Valır Toyfeld'in valsini" ile "Karamiyon'un Aşk çiçeklenince valsini" çalar (s.57-58). İlerleyen sayfalarda Behiç'in Batı müziğini yakından takip ettiği ve bestekârlar hakkında geniş bir bilgiye sahip olduğu ortaya çıkar (Rauf, 2020, 86).¹²² Neticede Pervin, Behiç'in hangi tip müziklerden hoşlanacağı kaygısı ile piyanonun başına geçse de Pervin ve Behiç'in ortak bir müzik zevkine sahip oldukları anlaşılır. Pervin, bu tip ortak beğenilere tanık oldukça Behiç'in kendisini sevip sevemeyeceğine dair kaygı duyar. Pervin'in düşüncelerinde rakip olarak gördükleri Behiç'in muhtemel okuduğunu düşündüğü ve hayalinde oluşturduğu "güzellikler"dir:

"Acaba onu mutlu edecek miyim? Ve o benimle yetinecek mi? Ve acaba onun huyu, zor beğenen şair ve yükseklerde ezen ruhu beni takdir etmeye değer bulur mu? Onun tanıdığı ve özellikle zengin, seçkin şairlere göre hayal dünyasında yaşattığı güzelliklere bakarak benim bir önemim olur mu?.." (Rauf, 2020, s.58)

Pervin'in kendisine rakip bulduğu yaşamın içindekiler değildir, sanatın alanına giren ve güzel olduğundan emin olduğu hayali unsurlardır.

Pervin, Behiç'in şair olması sebebiyle okuyabileceğini düşündüğü sahnelerle kendisini kıyaslayacak kadar edebî telkinin duygu ve düşüncelere yapabileceği etkinin farkındadır. Çünkü o da Behiç'e baktığında okuduklarının bakışını nasıl etkilediğini görmektedir. Okudukları aracılığıyla çevresinden kendisini farklı gören Pervin, bu durum karşısında kibirli bir bakışa da sahiptir. Örneğin Büyükada'da gezintiye çıktıklarında Pervin'in aya baktığında hissettiği şairane duygulardır ve Pervin, gezintilerindeki "hiçbirinin hissedemediği derin ve coşkun şiirler" (Rauf, 2020, s.95) ile Behiç'e baktığını düşünür. Bu sahnede de yaşadığı deneyimi okuduklarının ardından anlamlandırmaya çalışan bir arzulayan özne olduğu görülür.

Pervin, Behiç'e âşıktır ancak onun tam olarak Behiç'e bağlanmasını sağlayan bir şiir kitabıdır. Şair olan Behiç, *Yıldızların Şarkısı* isimli bir kitap çıkarır, Pervin'in bu kitaba bakışı edebî telkinin arzulayan özne uyandırdığı etkiyi yaşatır:

¹²² Yakından takip ettiği isimler, Şopen [Frédéric Chopin], Şuman [Robert Schumann], Beethoven [Ludwig van Beethoven]'dir.

“Hiçbir zaman hiçbir kitap bir kalbi, benim bu kitapta okuduğum kadar sarhoş edip şaşırtmamıştır. Artık yaşamım benim değil. İradem elimde değil, ölmek, yaşamak, mutlu olmak için onun bir emrini, bir işaretini bekliyorum ve yemin ederim ki, seve seve yaşamımı feda ederim.” (Rauf, 2020, s.68)

Sonraki günlerde kitabı tekrar tekrar okuyan Pervin, ev halkının ve Behiç’in karşısında kitap hakkındaki düşüncelerini de paylaşır: “Bu yaşıma kadar, beni bu kadar tutkun eden ve etkileyen kitap okumamıştım.”, “Her sayfası başka bir güzellik, öyle güzel şiirler ki, tutkun ve hayran olmamak olanaksız...” (Rauf, 2020, s.74-75). Zor beğenen Pervin’in bu yorumlarından sonra amcası, kendi kızına bu tip kitaplar okutmadığını dile getirir. Pervin sanatla kurduğu bu yakın ilişkiden ötürü kibirli tavrını sürdürerek çevresindekileri küçümser. Amcasının “kibar”lığını bayağı ve temelsiz bulan Pervin, amcasının kızı Nigar’ın yaşadığı gönül ilişkilerinin de benzer şekilde bayağı olduğunu düşünür. Pervin’e göre, onlar sanattan bihaber oldukları için onların yaşadıkları da eksiktir.

Hayal ve hakikat penceresinin genellikle hayal tarafında bulunan ve okuduklarının etkisi ile yaşayan naif züppeler, hayatın hakikatleri ile karşılaştıklarında güçsüz kalırlar. Okudukları onların hayatına ayrı bir pencere açar, Girard’ın söylemi ile onlar “büyülenmiş” gibi hareket ederler.

Arzularının ortaya çıkmasında Batı sanatının geniş bir yelpazesinin görüldüğü naif züppelerde şiirin özel bir yeri vardır. Bu bölümde görüldüğü üzere, naif züppelerin özellikle şiire ve şairliğe özel bir önem vermesi dikkat çekicidir. Romana göre sanatın daha üst basamaklarında yer alan şiirin¹²³, roman yazarları tarafından bireyin ortaya çıkışı sürecinde onların kişi çizimlerine katkıda bulunduğu görülmektedir. Bahsi geçen eserlerde henüz romansal hakikate varılamasa da adım adım naif züppeler bu hakikatle karşı karşıya gelmeye başlamıştır. Bu da Türk romanının gelişim sürecinde önemli bir adım olarak görülmelidir.

¹²³ Roman ortaya çıktığı ilk zamanlarda popüler edebiyatın bir ürünü olarak ve şiirse yüksek edebiyat ürünü olarak görülür. “[R]oman XVIII. yüzyılda, bu isimle, ortaya çıktığında o dönemin yüksek edebiyatı hâlâ bir avuç elitin tekelinde olan neo-klasik edebiyattı. O dönemin edebi otoritelerinden kabul edilen Samuel Johnson’ın bile, romanı hoşgörülle kabullenmeye ve ona klasik edebiyatta sıkıca bağlı olduğu ahlaki kıstasları getirmeye çalışırken aklında, ‘roman avamın ve özellikle genç, cahil okur kitlesinin eğlence biçimidir ama bari onlara doğru ahlak dersleri versin’ düşüncesi yatar (1986:2395). Johnson’a göre roman iyi ve kötüyü, ak ile karayı birbirinden ayırmadan zamane altı sınıf gençlerin beğenisine sunulursa bu büyük bir ahlaki erozyona sebep olabilir. Johnson bu eleştirisini yaparken şüphesiz romanın geldiği sınıfa, yani sonradan görme altsınıfa ya da yükselmekte olan orta sınıfa, ait olduğunu ve asla şiir, drama, epik gibi bilgi birikimi ve estetik bilinç gerektiren ciddi edebi türleri bir alternatif teşkil edemeyeceğini düşünür.” Bknz: Antakyalıoğlu, Z. (2016). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.18.

1.2.3. Okur Olarak Naif Züppeler

Naif züppelerin Batı sanatı karşısında süren etkilenme süreçleri yalnızca Celal Bey’de olduğu gibi resim, Necip ve Suat’ta olduğu gibi müzik, Osman Vecdi, İffet, Yazar Bey, Latif ve Pervin’de olduğu gibi şiir merkezli değildir. Dolayımlayıcıları olan Batı, edebiyatın daha alt türü olarak görülen romanlar aracılığıyla da naif züppeleri etkiler. Onlar okudukları romanlar aracılığıyla dünyayı tanımaktadır. Naif züppelerin kendi yaşamlarında okuduklarını arayıp kimi zaman da uygulamaya koyarak edebî telkinin çeşitli boyutları ile arzu duydukları görülmektedir. Naif züppelerin bu özelliklerinden ötürü felsefî bir terim haline de gelen Bovarist etkiyi dile getirmek gerekir.¹²⁴ Jules de Gaultier’in Flaubert’in roman kişilerinden yola çıkarak türettiği Bovarizm kavramı orijinal olamamanın bir simgesi haline gelir. Gaultier’e göre, “Aynı cehalet, aynı kararsızlık, aynı kişisel tepki eksikliği onları, kendi içlerinden gelen bir telkinin yokluğunda dış çevrenin telkinine boyun eğmeye hazırlamaktadır.” (Girard, 2017, s.21). Nabokov, Emma Bovary’deki bu tavrı romantik kavramı ile açıklar: “[Romantik,] en belirleyici özelliği, büyük ölçüde edebiyattan derlenmiş pitoresk olasılıklar üzerinde yoğunlaşmak olan hülyalı, hayalci bir zihin alışkanlığı[dır.]”¹²⁵ Naif züppe de benzer şekilde takibi yapılabilecek olan bu zihin alışkanlığı, arzulayan özneyi gerçekdışında yaşayan bir romantik figüre dönüştürür.

Pek çok eserinde okumaya özel önem veren¹²⁶ ve okunan eserin doğru anlaşılması için büyük bir çabası olan¹²⁷ Ahmet Mithat, Don Kişot’un kıssadan hisse çıkarılabilecek

¹²⁴ Mehmet Rauf ve Halit Ziya’yı merkeze alarak romanlarında Bovarist etkinin tespit edildiği çalışma için bknz: Tarım, R. (2000, Nisan). *Servet-i Fünûn Romanı ve Bovarizm*. 20. Yüzyılda Türk Romanı - Sempozyum ve Konser, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi, İstanbul.

¹²⁵ Nabokov, V. (2014). *Edebiyat Dersleri*. Ayşe Lucie Batur, Fatih Özgüven (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları, s.200.

¹²⁶ Ahmet Mithat’taki okuma eylemine özel önem Tanpınar’ın “O cemiyetimizde her şeyden evvel büyük kitlenin hiç tanımadığı bir mekanizmayı oynatır: Okuma, hiç okumayanın okuması, okumaya alışması.” (Tanpınar, 2012, s.451) yorumunda açıkça ifade edilir. Ondaki okuma eylemini detaylı bir şekilde inceleyen çalışma için bknz: Nemutlu, Ö. (2018). *Ahmet Mithat Efendi’nin Kütüphanesi Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

¹²⁷ Ahmet Mithat, romanlarında yazılı telkinin gücünün farkındadır, bu sebeple çoğu zaman roman kurgusunu da bu yönde oluşturur. Bu sebeple roman kişilerinin kitap okumalarının onların hayatlarında bazı olayların gelişmesini sağladığı için pek çok okuyan kişiye romanlarında yer verir. Ancak okumaya dair yaklaşımı roman yazma sürecinde değişiklik arz eder. Nurdan Gürbilek, Ahmet Mithat’ın başlangıçta okumayı mutluluk kaynağı olarak gördüğünü ancak daha sonra özellikle kadınların evlenmeden yalnızca kitaplarla yaşamasına isteri teşhisi koyduğunu belirtir (Gürbilek, 2020b, s. 41-42). Bu bağlamda Ahmet Mithat’ın kitap okuyarak okuduklarından etkilenen ve kitabı olumlu ve olumsuz birer araç olarak gördüğüne dair farklı örneklerle ulaşmak mümkündür: Bazı eserlerinde kitap okuyan kadınları olumlu çizerken -*Felsefe-i Zenan* (1870)’da Fazıla ve Âkile, Vah’ta Samurkeş/Ferdane Hanım, *Bir Tövbekâr* (1885)’da Talat Hanım, Hayal ve Hakikat’(1891)’te Vedat, *Taaffüf* (1895)’de Saniha Hanım, *Hikmet-i Peder* (1899)’da Rana, *Karnaval*’daki Hasna, *Bahtiyarlık*’taki Zeliha,- bazılarını ise olumsuz bir sona - *Felsefe-i Zenan*’da Zekiye, *Esaret* (1870)’teki Fitnat, *Dürdane Hanım* (1882)’daki Ulviye Hanım, *Karnaval*’daki

hikâyesini *Çengi*¹²⁸ romanında işler.¹²⁹ Ahmet Mithat'ın yazdıklarının doğru anlaşılması üzerine geliştirdiği hassasiyet Dâniş Çelebi özelinde doğrudan ifadesini bulmuş gibidir. Romanın sonunda, “Kendi maceralarını hikâyelere tatbik edenler böyle ümitlere ehemmiyet verirlerse, Dâniş Çelebi’yi aynıyle taklit etmiş olmaktan başka birşey yapmış sayılmazlar.” (Efendi, 2003, s.221) diyerek bu dikkati öne çıkarır. Yaptığı bu uyarı ile Jale Parla'nın da belirttiği üzere, “‘Başkası olma arzumuzu’ okuma süreci bittikten sonra dizginleyip, yorumlama sürecinde, yazarın açık ya da üstü kapalı mesajına kulak vermemizi. Kurgunun sihrine kapılıp, ‘gerçek’le aramızdaki bağı koparmamızı.” (Parla, 2007, s. 96) söyler. Bir yazar olarak etkilenme sürecinin farkında olan Ahmet Mithat, bunu Dâniş Çelebi özelinde tüm aşırılıkları ile örnekler.

Çengi’de “İstanbul’da Bir Don Kişot” bölümü, okuduğu kitaplarla gerçek ile hayali ayırt edemeyen Dâniş Çelebi’dir. Dâniş Çelebi, annesinin anlattığı cin-peri hikâyeleri ile büyürken okumayı öğrenmesi ile bu sürece, “Hamzanâme, Binbir Gece, Muhayyelât-ı Aziz Efendi ve Ebu Ali Sîna gibi sihir, ilm-i simya, cin ve peri hikâyeleri anlatan şeyler (...)” (Efendi, 2003, s.16) dâhil olur. Neticede Dâniş Çelebi, gerçekte doğruyu ayırt edemeyen bir “deli”¹³⁰ olarak resmedilir.

Nurdan Gürbilek’in *Kör Ayna Kayıp Şark*’ın “Erkek Yazar, Kadın Okur” (2020b, s.46) bölümünde örnelemine okur olarak bir erkeği ele aldığı için Dâniş Çelebi’deki erilliğinin yitimine vurgu yaparak örneklemindeki erkek okurun varlığını açıklar. Gürbilek, Dâniş Çelebi’nin “aseksüel” olduğunu söyleyerek onu “Tanzimat romanının vazgeçilmez kahramanı olan züppenin atası, bir proto-züppe, bir kadınsı erkek” olarak tanımlar. Öne sürülen bu argüman, Dâniş Çelebi’nin önce annesi ve sonra karısı tarafından oyuncak edilerek erilliğinin elinden alındığı ifade edilir. Bu hususa katılmakla birlikte Dâniş Çelebi’nin hayatı tanımak yerine okuduklarının ardından bakması neticesinde ondaki etkilenmenin meydana geldiğine dikkat çekmek gerekir. Dâniş

Şehnaz Hanım, *Bahtiyarlık*’taki Nusret Hanım, *Müşehadat* (1891)’taki Feride, Emanetçi Sıtkı (1893)’da Ayşe Şeref Hanım, *Jön Türk* (1909)’deki Ayşe Ceylan - götürür (Nemutlu, s.30-50).

¹²⁸ Ahmet Mithat Efendi. (2003). *Çengi*. İstanbul: Selis Yayınları.

¹²⁹ *Don Kişot* ile *Çengi* arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışmalardan biri Jale Parla’nın “Don Kişot gene seferde, bu kez İstanbul’da: Çengi” başlıklı çalışmasıdır. (Parla, J. (2007). *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.73-113). Ahmet Mithat’ın diğer eserleri ile *Don Kişot*’a dair bilgisini daha geniş ele alan diğer bir çalışma için bkz: Gökçek, F. (2012). *Küllerinden Doğan Anka, Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, s.117-129.

¹³⁰ Saf züppeler için ifade edilen “deli” görünmeleri, Dâniş Çelebi için de tekrar edilebilir. Doğrudan Don Kişot’tan esinlenerek yazılması saf züppelerle yaklaşan bir özelliği bünyesinde barındırmasını doğurmuştur. Anlatıcının yaptığı delilik vurgusu için daha detaylı olarak, (Efendi, 2003, s. 41, 57, 60, 61) kısımlarına bakılabilir.

Çelebi’yi kadınsı yapan annesi ve karısı değil, okudukları neticesinde hayat tecrübesi olmadan hayatı yaşamaya kalkan ruhsal bir yapıya sahip olmasıdır.

Dâniş Çelebi’nin okurluğu edebî telkinin bir arzulayan özneyi nasıl etkilediğini göstermek adına somut örnekler verir. Okuduğu eserleri hayatında arayan ve onları yaşamaya çalışan Dâniş Çelebi’nin başı dertten kurtulmaz. Aşağıdaki pasaj, Muhayyelât-ı Azîz Efendi’yi kendi hayatına tatbik etmesi ve hakikati ısrarla reddetmesini göstermesi sebebiyle oldukça önemlidir:

“Bu kadın olsa olsa Şehzâde Nesil’in gurbete çıkararak hiç bilmediği bir memlekette hamamdan çıkarken gördüğü, yine hiç bilmediği kadın olacaktı. Hem adeta kendisi! Şimdi ben bu kadına alâka göstereceğim. O anda kadın da bana meyledip alâka gösterecektir. Ben ona beni eve kabul etmesini söyleyeceğim. O da bana, ‘Efendim, nerede âdet olmuş ki kadın âşıkını kendi evine götürsün? Lâyık olan sizin beni kendi evinize götürmenizdir’ diyecek. Fakat ben buraların acemisi olduğumdan, kadını götürecek yerim yoktur. Bunun için ne yapacağım? Artık ister istemez ben de kadına uyararak önüne düşeceğim! Gideceğim, gideceğim! O da arkamdan gelecek. Nihayet yolumuz bir çıkmaz sokağa uğrayacak. Tâ dipteki kapıya gelince çaresiz kapının önünde duracağım. Burası benim evim değildir ya? Fakat kadın bana sorunca, ‘Evet, evim burasıdır. Ama kölemi çarşıya göndermişim, henüz gelmemiş’ diyeceğim, kadın bunun üzerine kapıyı kurcalarken kapı açılacak. İçeriye gireceğiz ki, boş bir evdir. Biz orada zevk ü safâya başlayacağız. Bir de gece vakti evin sahibi gelecek. Meğer burası bu memleket padişahının gizli bir safâ-hânesiymiş. Ben dışarıda ayak patırtısını duyunca çıkıp işi anladığım zaman özürler dileyerek hâlimi ve başımdan geçenleri anlatacağım. Padişah bunu da kendisine bir eğlence edinmek üzere, güya benim çarşıya göndermiş olduğum kölem gibi hizmet edecek. Hatta yanımdaki kadın bizim uydurma köleye kızarak tekdir de bulunacak. Nihayet sabah olup da kadını defettikten sonra padişahla dost olacağız.” (Efendi, 2003, s.25-26)

Dâniş Çelebi, okuduğu hikâye ile kendi hayal dünyasıyla harmanladığı hikâyesini yaşamaya koyulduğunda sonu hüsrarla -dayakla- bitse de yine de yaşadıklarına dair meşru bazı gerekçeler sunabilmektedir ve okuduklarına dair hiç şüphe duymamaktadır.

Dâniş Çelebi’nin uç bir örnek olarak değerlendirilebilecek okur deneyimi daha pek çok romanda görülebilir. Daha önce bahsedildiği üzere *Sergüzeşt*’te Dilber’in *Paul* ve *Virginie* okuyarak roman kişileri ile özdeşlik kurması ve anlatılan melodramatik hikâyeden etkilenerek benzer bir aşkı yaşamayı arzulaması onun naif bir züppe olduğunu gösterir. Dilber, hakikati göremez ve okuduklarının etkisi ile hayata bir “büyülü” bakışın ardından bakmaktadır. Dilber, *Paul* ve *Virginie*’nin hikâyesi ile aşka dair masumane

duyguları öğrenirken Nabizade Nazım'ın *Zehra* adlı romanındaki Zehra, *Monte Cristo Kontu*'nu okuyarak intikam alma yoluna gider.

Zehra'nın önemi romanın kurgusunu asıl şekillendirenin edebî telkinin olmasıdır. Zehra diğer naif züppeler gibi, romanlar aracılığıyla hayattaki arzularını anlamlandırmaya başlar. Örneğin âşık olduğunu okuduğu kitapların varlığıyla anlayabilir:

“Yarım dakika kadar müsadif-i nazarı olan o levha-i canperverin teması fikrinde mahiyetini tayinden aciz kaldığı bir tesir peyda eylemişti. O tesirle odasına geldi. Yüreği çarpıyordu. Vakıa kafes ardından sokağa çıktıkça birçok güzel çehrelere tesadüf etmişti; fakat hiçbirisinden bu kadar müteessir olmuş değildi. Muhabbeti yalnız bazı kitaplarda görmüştü. Kendisinde o gibi bir haleti ihtimal veremezdi.” (Nazım, s.36-37)

Kendisindeki değişimi anlamaya çalışırken de elinde yine bir kitap vardır (Nazım, s.37). Anlatıcı kitapların Zehra üzerindeki telkin gücünü –“[d]ediğim gibi hırçın kız muhabbeti sade kitap sahifelerinde görmüştü.” (s.39)- roman boyunca tekrarlar. Bu açık ilginin kurulması yazılı telkinin roman kurgusundaki öneminin bir rastlantıya dayalı olmadığını gösterir.

Zehra, nasıl ki aşkı romanlardan öğrendiyse benzer şekilde aşk konusunda bir problem yaşadığında hayata değil, romanlara bakmaktadır. Naif züppeler arasında Zehra, okumalarını belli bir amaç ve bilinç düzeyi ile oluşturan bir arzulayan öznedir. Suphi tarafından aldatıldığında meşhur intikam romanını seçerek -her ne kadar kendi hikâyesine paralel bir hikaye olmasa da işlediği tema itibarıyla ona uygundur, bir özne olarak intikam duygusunu besler. – kendi hayatını romanın belirleyici gücüne bırakır: “Romanlarına başvurdu... *Monte Kristo*'yu bir üçüncü defa olarak okumaya başladı. Kont'un düşmanlarından ne yolda intikam aldığını tetkik ve taharriye koyuldu.” (Nazım, s.106).

Romandaki tek naif züppe Zehra değildir. Nabizade Nazım roman okuyarak etkilenen kadın profilini Sırrıcemal'de de işler. Suphi'nin Zehra'yı aldattığı kadın Sırrıcemal de roman okumaktadır. Onun düşünceleri aktarılırken verilen ayrıntılarda roman okuması önemlidir. “Romanı bıraktı... Asıl kendi romanını tetkik ve mütalaaya başladı.” (Nazım, s.120). Anlatıcı bir noktada romanın kurmaca olmasına dikkat çekerek iki ayrı roman arasında -okuduğu ve yaşadığı (*Zehra*)- ilişki kurması yazılı telkin vurgusunu arttırmaktadır. Romanın belki de en ilginç sahnesi Sırrıcemal'in rüyasında Zehra'yı kitap okurken görmesidir: “Zehra, işte şurada, yatak odasının yanı başındaki salonda, Sırrıcemal'in akşam oturduğu salıncaklı sandalyeye oturmuş bir kitap

okuyor(...)” (s.122). Zehra’nın intihar fikri de okuduğu romanlardan yola çıkarak edindiği bir düşüncedir: “Okuduğu romanlarda birçok kadınların merdane intihar ederek metaib-i dünyeviyeden halas olmalarına gıpta etmekteydi.” (s.200). Zehra, hayatındaki yol ayrımlarında hep edebî telkinin verdiği bakışla arzulamaktadır. Zehra’nın karakter çizimindeki psikolojik yoğunluk, yazarı için de romanların telkini sayesinde kolaylaşmış gibidir. Zehra kurmaca bir roman kişisi olarak, kendisinden önceki kurmaca kişilerle paralellik kurularak ve geliştirilerek daha detaylı anlatılmaya çalışılmıştır.

Daha önce belirtildiği üzere naif züppelerden biri olan İffet, yaptığı okumalar aracılığıyla hayatı tanımakta ve kararlar almaktadır. Hayatındaki pek çok hadiseyi okuduğu eserlerin telkinleri aracılığıyla anlamlandırmaktadır. Ondaki hayal ve hakikat çatışmasının asıl sebebi okuduklarından çok farklı bir hayatla karşılaştığında pek de başarılı bir şekilde onlarla başa çıkamamasıdır. Babasının erken ölümüyle ve sonrasında evlerinin yanmasıyla sefil bir hayata düşen İffet, hasta annesi ve küçük kardeşiyle zor bir hayatın içerisinde. İffet babasının sağlığında Beyoğlu’nda bir Frenk pansiyonunda kalarak Batılı bir eğitim alabilmiştir. Okuldaki yakın arkadaşı Antuvanet’tir. Arkadaşı bir ressam ve kendisi de Latif’e âşıktır ve okul müdürünün tüm yasaklarına rağmen aşk romanları ve şiir okumaktadırlar:

“Biz Antuvanet ile bu yasağa aykırı olarak sevda coşkusu veren, aşkı besleyen yapıtları dolabımızda, başka yerlerde gizleyecek köşe bucak bulurduk. Her gece yastığımızın altında Müse’den, Lamartin’den, Hügo’dan kopya edilmiş birkaç sayfa bulunurdu.(...) Antuvanet ‘korsaj’ının arasından çekingen çekingen ya sevgilisinden gelme bir mektup ya da o günkü seçmelerinden bir şiir çıkarırdı. Yüreğimizin vuruşlarıyla tatlı bir çarpıntı ahengi içinde okurduk. Okuyacak mektubumuz, seçkin bir şiirimiz bulunmadığı akşamlar Viktor Hügo’nun ‘Anjelo’ piyesinden ezberlediğimiz âşık ‘Rodolfo’nun, sevgilisi ‘Katerina’nın balkonuna gizlenip de [okuduğu mısraları okurlar].” (Gürpınar, 1969, s.92)

Devamında şiiri Fransızca aktarırken, bizzat kendisi Türkçeye çevirir. Saf züppelerin arzulayacakları kadar iyi bir Fransızcaya ve eğitime sahip olan İffet, Batı ile teması daha ziyade edebî eserler aracılığıyla kurmaktadır. Aşk romanlarından ve şiirlerinden öğrenilmiş duygularla masum bir aşkı yaşamaktadır.

İffet’in aldığı bu eğitimden önce aslında edebiyat ile tanışması mahallelerindeki hikâye anlatıcısı olan Emine Hanım aracılığıyla olur. İffet’in en büyük hayranıym dediği bu kadın, *Âşık Garip*, *Kerem ile Aslı*, *Ferhat ile Şirin* gibi halk hikâyelerini anlatmaktadır.

İffet'in en çok etkilendiği hikâye ise *Tahir ile Zühre*'dir (Gürpınar, 1969, s.89). İffet'teki naif yön, anlatılan bu aşk hikâyeleri karşısında herkesten farklı olarak etkisinde uzun süre kalması ve ağlaması şeklinde ifade edilerek vurgulanır. Yaradılışından gelen naiflik dinlediği ve okuduğu eserler aracılığıyla daha da yoğunlaşır. Anlatıcı bu naif züppenin yaşadığı aşkın masumiyetini pekiştirmek üzere diğer naif züppelerin elinden düşürmediği bir kitaba gönderme yapar. *Sergüzeşt*'te Dilber tarafından okunan *Paul ve Virginie*, bu romanda Latif ve İffet arasındaki aşka benzerliği -“Pol ve Virjini gibi İffet’le bir arada büyümüşler.” (s.51) - ile anılır.

Çocukluktan gelen etkilerin eğitim hayatında daha da pekiştirilmesi sonucunda, İffet hayata tamamen kitapların ardından bakmaya başlamıştır. Boş vakitlerinin tümünü okuyarak geçiren İffet, okuduklarının hepsini beğenmeyen seçici bir okurdur. Beğendiği eserlerde aradığı, kendisinin ifade edemediği duygu ve düşüncelerin yazar ve şair tarafından kelimelere dökülmesidir: “(...) İşte o sözleri pek severim. Duyup duyup da tanımlayamadığım, düşünüp düşünüp de anlatmak için sözcük bulamadığım o ruh üzüntülerini bir kitabın sayfalarında hazır, canlı bulunca pek hoşlanırım...” (Gürpınar, 1969, s.45). Kendisinin ifade edemediği duyguların ve düşüncelerin yazar ve şairler tarafından görünür kılınması bir anlamda sanatçıların hayatı, sanat aracılığıyla yaratmaları olarak okunabilir. İffet'in daha ziyade resim sanatı özelinde ifade edilse de sanatçılarda aradığı özellik “deha” sahibi olmalarıdır:

“Bilmem ki nedendir? Ben her yapıtta, yapıcının bir kalem dokunmasıyla nezaketini, bir fırçanın sürülmesiyle güzelliğini bozmaktan çekinerek korka korka heyecanla, hafif hafif gezindiği yerleri severim... Resimde çizgileri çeken, boyaları süren el değil; fikir, hiç bir araç kullanmaksızın kendi sürmüş sanılmalı. ‘Deha’ belirtisi, işte nasıl çizildikleri belli olmayıp doğanın haznelerini yansılabilmekten uzak, bir zekâ gölgesi gibi kâğıt üzerine düşüren ustaların bu güçlerine denir.” (Gürpınar, 1969, s.47)

Sanatçıların deha sahibi olmaları ve hayatı sanatları aracılığıyla şekillendirmeleri, İffet'in sanattan yola çıkarak kendi hayatını şekillendirmesi şeklinde romanda ön planda işlenir.

İffet'in babasının ölümüyle felakete sürüklenen hayatlarından kendilerini kurtaracak olan seçenek -zengin biriyle evlenmek-, okuduğu ve hayalinde geliştirdiği arzular sebebiyle reddedilir. İffet bu evlilik teklifini hayalindeki hiçbir aşk sahnesi ile bağdaştıramaz hatta ondaki bayağı yönleri okudukları aracılığıyla yorumlar. Arabulucu kadın -Fettan Raziye- muhtemelen etrafındaki kişilerden edindiği bilgilerden yola çıkarak

onun yaptığı okumalar neticesinde böyle bir karar aldığını düşünür ve onu bu doğrultuda ikna etmeye çalışır:

“Zavallı Nermi’nin Kerem gibi dumanı tepesinden çıkıyor... O, senin sevdanın ateşinden gidecek; sen de burada açlıktan öleceksin... Birkaç cana birden olacak... Namus korumak için açlıktan ölmeyi hangi kitapta okudun?” (Gürpınar, 1969, s.115)

O da İffet’i ikna etmek isterken halk hikâyelerinden yardım alıp, onun hangi kitapları okuduğunu sormaktadır. Bu uzun ısrar sürecinde teklifi kabul etmemesinin sebebi okudukları neticesinde ona sunulan teklifi bayağı görmesidir. Nitekim Nermi tarafından gönderilen ve birçok klişe ifade içeren mektubu doğru değerlendirebilmiştir:

“Ne tatlı yalanlar!.. Bu bayağı, bu beylik sözler, zavallı kadınları ayartmak için şimdiye değin yüzbin kez yazılmış ve pek çok kez de etkili olmuştur. Eğer her erkeğin, ilk bakışta sevdiği kadının aşkından helâk olması gerekseydi dünyada erkek mi kalırdı?” (Gürpınar, 1969, s.122)

Okudukları ona hakikati görmesine yardımcı olmaktadır. Hayalindeki arzuladığı aşkı Latif’le yaşadığı için maddi kaygılarla getirilen bir evlilik teklifini kabul etmemektedir.

Annesinin hasta olması, kardeşinin hırsızlık yapması gibi pek çok hayattaki zorlukların neticesinde zengin kısmeti olan Nermi’nin teklifini kabul eden İffet, evden çıkacağı esnada sevdiği adam Latif’in hayaliyle hayali bir konuşma yaşar. Bu pasajda da bir nevi İffet’in kendi düşüncelerinde edebî telkinin altı çizilir:

“(...) Okuduğun bunca ciddî kitaplar içinde hayatın her türlü belâ tufanına göğüs geren, her çeşit pis lekelerden korunmayı başaran büyük insanlık kahramanlarını görmedin mi? Onlardan aldığın örnek ders bu mudur?” (Gürpınar, 1969, s.126)

İffet, hayat karşısındaki yaşadığı zorlukları, okuduğu eserlerdeki güçlü karakterlerle aşmaya çalışır. Gelen teklifi kabul etmesi onu bu güçlü karakterlerden ayırır. Hayali bir konuşmanın içerisinde kendisini bulması, okudukları ile yaşadıklarının paralel bir düzende ilerlememesi karşısında zorluk yaşar. Sonuç olarak Hüseyin Rahmi Gürpınar, naif züppe olan İffet’in hayatındaki kararlarda belirleyici etkisi olan edebî telkininin rolünü vurgulayarak roman kişinin karakter çizimindeki psikolojik derinliğini arttırmıştır.

Halit Ziya Uşaklıgil'e gelindiğinde, İzmir dönemi romanları olarak geçen eserlerinde Uşaklıgil'in okuyan kadınlara çokça yer verdiği görülür. Bu kadınlar okudukları aracılığıyla hayatı anlamaya çalışırlar. *Sefile*'de İkbâl ve Mazlûme roman okuyan naif züppelerdir. İkbâl, zamanının çoğunu kitap okuyarak geçirmektedir. Mazlûme'nin de okumaya başlaması onun sayesinde olmuştur. Birlikte okudukları kitap Ahmet Mithat'ın *Henüz On Yedi Yaşında*¹³¹'sıdır. Bu kitabın sesli okunması önemlidir zira *Sefile* romanının ana olay örgüsüne bu roman üzerinden işaret edilmiştir. Uyku vakti geldiğinde Mazlûme bu kitabı kendi odasına götürmek ister ve okumaya orada devam eder. Okudukça onda da diğer naif züppelerde olduğu gibi bazı değişimler başlar:

“Uyku zamanı takarrüp ettiği zaman mahcubane, mütereddidane kitabı beraberinde götürmek arzusunu beyan etti. İkbâl Hanım arzusunu is’af ettiği zaman Mazlûme kemal-i memnuniyetle odasına çıktı. Meçhul, garip bir hayatın serairinden bahseden bu kitabı kemal-i teecessüsle mütalaaya başladı.

Genç kız bu uzun kış gecesinin kısm-ı azamını bunu şu suretle imrar edip de uykunun tehacümüne mağlup olduğu zaman kalbi garip birtakım hissiyata cilve-gâh olmuştu. Henüz dürüstçe kıraata muktedir olmayan bu zeki çocuk satır aralarını dahi mütala etmişti.

Bu mukaddime-i mütala Mazlûme’de şedit bir arzu uyandırdı. İkbâl Hanımda mevcut olan kitaplar birer birer nazar-ı mütalaasından geçmeye, masum kızcağızda birtakım yeni yeni fikirler hasıl etmeye başladı.” (Uşaklıgil, 2016, s.36-37)

Okumak bu iki naif züppenin günlük rutinlerinin önemli bir parçasıdır. Mazlûme ile İkbâl'in birlikte okudukları bir gece İkbâl'in odasına bir erkek (İhsan Bey) gelir. Durumu garipseyen Mazlûme, böyle bir durumla daha önce karşılaşmadığı için içinde bulunduğu vaziyetin açıklamasını okuduğu romanlarda arar: “Şu birkaç gün zarfında okumuş olduğu hikâyelerin birçok tafsilatı fikrinden garip garip şüpheler bırakarak geçmekteydi.” (Uşaklıgil, 2016, s.38). İkbâl'in bir hayat kadını olduğunu anladığında Mazlûme'nin İkbâl ve annesi Mihriban'a bakışı değişir. Buna paralel olarak da tanıdığı bu kişileri okudukları arasında arar: “O zamana kadar nazar-ı mütalaasından geçen eşhas-ı hikâyat meyanında Mihriman Hanıma mesîl birisini araştırıyordu.” (s.40). Nitekim benzer biçimde İkbâl'in özür dileyişi de okuduğu hikâyelerin bir parçasına benzer (s.42). Hatırlanacağı üzere, *Sergüzeşt*'te Celal Bey'in tablolardan aşka, aşktan tablolara giden bir yaşamı vardı, *Sefile*'de Mazlûme için de benzer bir durum söz konusudur. Mazlûme'nin

¹³¹ Ahmet Mithat Efendi. (2020). *Henüz On Yedi Yaşında*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

romanlardan yaşamına, yaşamından romanlara doğru hareket eden bir akış vardır. Mazlume hayat karşısındaki tecrübesiz oluşunu okuduğu kitaplar aracılığıyla kapatmaya çalışır.

Mazlume'den önce İkbâl'e âşık olan İhsan Bey de naif yaradılışlı bir öznedir. Çok okuyan İkbâl'in yanında İhsan Bey daha romantik kalmış gibidir:

“(…) Seninle beraber buradan firar etmek; dünyanın en aşk-perver, en sakın bir mahalline çekilmek; sahralarda, köy âlemlerinde hayat sürmek istiyorum. Beni öyle esaret, ihtiraz altında muaşaka bizar ediyor.

İkbâl hafif bir kahkaha-i istihza ile dedi ki:

-Ne kadar hayal-perversiniz! Sizi şairlerin tasavvur ettikleri âşıklara benzeteceğim geliyor.” (Uşaklıgil, 2016, s.86-87)

Eylül'de Suat ve Necip'in kitaplardan ödünç alarak hayal kurmalarına benzeyen bu kısım, kitaplardan öğrenilmiş bir hayale benzemektedir. Bu hayali ile İhsan Bey romantik bir özne portresi çizer. İkbâl'in ifadelerindeki şairlerin hayallerine benzerlik vurgusu edebî telkinin varlığını somutlar. İki naif züppe de ödünç alınmış hayali arzularla yaşamaktadır.

Halit Ziya'nın bir diğer romanı *Nemide*'de başkişisi olan Nemide'nin elinde hep kitap vardır. Uyurken sağ eli ile sıkıca tuttuğu kitabıdır (Uşaklıgil, 2022, s.57), Kanlıca'daki köşkte günlerini sabahtan akşama kadar okumakla geçirir (s.126). Nail ile Nahit arasında gelişen aşkı yakaladıktan sonra da yaşadığı yoğun duygular içindeyken ve odasında vakit geçirirken elinde bir kitap vardır (s.157). Okudukları ile yaşayan Nemide, kendisini “büyüleyen” bu kitapların hakikat karşısındaki uyumsuzluğunu fark ettiği durumlarla da karşılaşır: “Şimdi sen de şuraya yanıma otur... Fakat ondan evvel oradaki kitabı al. Hayır, hayır, bırak! Bütün bu kitaplar yalan... Ruhun duymayacağı şeylerden bahsediyorlar.” (s.165). Nail ve Nahit'in ihanetine uğrayan Nemide, okuduklarından farklı bir yaşamla karşılaştığında bir çatışma içine düşer.

Daha önce ifade edildiği üzere, *Bir Ölümlük Defteri*'nde Nigar da okuyan naif züppelerden biridir. Ayrıca romanın kurgusunda edebî telkinin olmazsa olmaz bir yeri vardır, ana çatışma buradan beslenir. Halit Ziya'nın İzmir dönemi romanlarının sonuncusu olan *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Hacer okumaları ile olmasa da kitapları ile betimlenir (Uşaklıgil, 2017, s.43). Halit Ziya, ilk romanlarında ısrarla okuyan bir roman kişisi tercih ederek naif züppe örnekleri vermiştir.

Naif züppe olmasalar da Türk romanında başka okur tipleri de mevcuttur.¹³² Okuyan kadın ya da kadınsı roman kişileri hem saf züppedir hem de genellikle bunu bir gösteriş amacıyla kullanırlar. Örneğin Şöhret, edebiyatla pek ilgisi olmamasına rağmen edebiyatla ilgilenmenin Batılı bir göstergesel değeri olduğu için kitap okur görünmek ister. Romanda Şöhret Bey'in sanatla bir başka ifade ile yazılı telkinle tek teması birkaç şıkla bir araya gelerek oturdukları evde, kendisinin daha "Frenk" olduğunu kanıtlamak üzere edebiyata dair verdiği bilgilerde görülür. *Şıpsevdi* romanının başkişisi Meftun'un prototipi olan Şöhret'in şıklığı daha fragmanvaridir. Edebiyata dair bildikleri de kendisini Batılı gösterecek kadar öğrenilmiş bilgilerdir. Şöhret'in, Batı edebiyatını daha iyi bildiğini göstermek üzere verdiği bilgiler şu şekildedir:

"Şimdiki üdeba-yı Garbiyye içinde en ziyade takdir eylediğim zat Mösyö Kanber'dir. Bu edib-i namdarın vücudu yalnız Fransa'ya değil, umum on dokuzuncu asır medeniyetine bir büyük şeref vermiştir. Şimdiye kadar bu ka'bda bir hâkim Avrupa'da değil, dünyanın hiçbir kıtasında görülmemiştir! Bu zat-ı şehîrin âsârını okumalı da işte o zaman edip kime derlermiş, edebiyat nasıl olur anlamalı!(...) Mösyö Kanber'i henüz tanımadığınız için teessüf ederim. Bu zat camiül-havarıktır. Bu sene Le Pouce des Femmes(Kadınların Başparmağı) unvanlı bir eseri neşrolundu. Bu eserin edebiyat-ı Garbiye âleminde husule getirmiş olduğu borayı işitmediniz mi?" (Gürpınar, 2022, s.89-90)

Şöhret'in Batı merakını bilen ve Beyoğlu'nda ...'nın Birahanesinde vakit geçiren Frenkler, Şöhret'i yukarıda belirtilen bilgilerle kandırırlar. Hatta Mösyö Kanber'in kitaplarının baskısı hızla tükendiği için ezberden ona şiir de verirler. Şöhret arkadaşlarına Fransızca olarak okuduğu şiirin anlamını bilmez ve "Şatırzade[Şöhret] ise bunu hakikaten bir şiir hem de bir şiir-i ulvi ve hikemi zannıyla oku[r]." (Gürpınar, 2022, s.92). Şöhret'in var olan "Batılı olma" bilgisinde edebiyattan özellikle şiirden anlamak istemesi oldukça önemlidir. Anlatıcı tarafından "felsefi ve yüce" olarak vasıflandırılan şiir, önemli bir ayrıntıdır.

¹³² Mizancı Murat'ın *Turfan da mı yoksa Turfa mı* romanında ideal roman kişilerini ideal okurlar olarak çizdiği görülür. "Sinni ilerledikçe kitap okumaya merakı nispetsiz olarak tezayüd eylemişti[r]." (Murat, s.51) diyerek Mansur'u okuyan bir özne olarak çizer. Ağırlıklı olarak Osmanlı ve İslam memleketlerinden bahseden eserlerden okur. Okudukları Mansur'un hal ve hareketlerini şekillendiren bir niteliğe sahiptir. Romanın "millî roman" vurgusu ile sunulması yazılı telkinin romandaki önemini de yansıtır zira romanın başkişisinin var olan düşünceleri okudukları aracılığıyla gerçekleşmiştir. Diğer ideal okur ise Zehra'dır. Zehra romanda sıklıkla kitap okurken resmedilir. (s.226, s.228, s.237). "Zehra kitap mütalaası sayesinde dünyanın nik ve bedini öğrenmiş bir hanımdı[r]." (s.151). Onlar hem saf züppelerden hem de naif züppelerden ayrı bir okur profili oluştururlar. Etkilenme sürecini Mizancı Murat, olumlu bir açıdan kullanmıştır.

Şıpsevdi'de Meftun'un Şöhret'e benzer biçimde edebiyatla kurduğu ilişki pratik bir çıkar ilgisine dayalıdır. Meftun kendisini ne eski ne yeni edebiyat içerisinde görür. Kendisini konumlandığı yer "Dekadizm sonrasıdır":

"Ben neyim, size söyleyeyim mi? Ben öyle bir şeyim ki meslek-i müntesibe-i edebiyem bundan ancak bir asır sonra revaç-yab olabilecektir. 'Dekadizm', 'Sembolizm' sönerken bunların şua-yı vapesinden diğer bir meslek şule-bar olacaktır. Bunun ismine ne denecek bilir misiniz? Haydi, Türkçeyi Fransızca ile karıştırarak buna bir nam vereyim... Efendim buna 'hiçizm' denecektir." (Gürpınar, 2021, s.87)

Şıpsevdi'de Meftun'un kardeşi Lebibe tıpkı *Sergüzeşt*'in Dilber'i gibi *Paul ve Virgine*'i okur, Dilber'inkine benzer şekilde hüznlenir ve belki de okuduklarının hissiyle aşk maceralarına atılır. Ancak Lebibe masum aşk hikâyeleri okumakla yetinmez sonraki okumaları tam aksi içerikteki kitaplar olur. Nihayetinde Lebibe, anlatıcının benzetmesi ile Batı'daki 'bablô'(fr.bas bleu)/entelektüel kadınlara dönüşmüştür. Lebibe'nin çok okuması onda "şairlik" özelliğini de ortaya çıkarmıştır. Meftun ondaki bu durumu destekleyerek onu "şuara-yı dekadaniyeden meşhur Verlaine'in kadını"na (Gürpınar, 2021, s.114) benzetir. Hem Meftun'un kendini gördüğü yerin "dekadanizm sonrası" / "hiçizm" olması hem de kardeşini dekadani bir şaire benzetmesi yazılı telkin hususunda şiire verilen özel önemin bir tekrarıdır.

Görüldüğü üzere naif züppelerde daha işlevsel kullanılan okuyan roman kişileri yalnızca onların özellikleri olarak Türk romanında kullanılmaz. Saf züppe ve diğer ideal okur profillerinde bu özelliğin farklı işlevselliğe sahip olduğu görülür. Naif züppeler okuduklarını doğrudan yaşamaya çalışan ve hakikatle başa çıkamayan arzulayan öznelerdir. Saf züppelerin okudukları ise sanattan uzak onların tek boyutlu kişi çizimlerini besleyen yapıdadır. Saf züppelerden intikal eden Batı'dan etkilenen züppenin özellikleri daha olgun biçimde naif züppeler özelinde geliştirilmiştir. Okuyan ya da okur görünen saf züppelerde, naif züppelerin edebiyatın özellikle şiir türüne karşı gösterdikleri özel önemin bir benzerine rastlanması, her iki tipteki arzulayan özneyi birbirine yaklaştırır. Roman yazarları şiire ve şairliğe romanlarında ayrı bir yer vermektedir. Bu durum Yeni Türk Edebiyatı inşa sürecinde özellikle sanatsal yönün askıya alınması ile şiirin yapısının değiştirilmesi ve bastırılmış bir şair olma arzusunun da işaretleri olarak okunabilir. Şiir ve şairliğe dair özel ilgi, züppe tipolojisinde belirleyici bir konuma sahiptir.

1.2.4. Devrin Romantik Çılgınlıkları: Naif Züppelerin Hastalıkları ve Buhranları

Ana tipolojide bu züppelerin naif züppe olarak adlandırılma sebepleri yazarları tarafından onların yaradılışça zayıf, güçsüz ve ince ruhlu olarak çizilmelerinden gelir. Bu arzulayan öznelere doğuştan getirdikleri özelliklerini romantik duyuşla şekillendirerek birer romantik figür olarak tasarlanmışlardır. Hayat karşısında kendilerini bir özne olarak şekillendirirken edebî eserlerdeki telkinlerle hayat arasındaki dengeyi kuramazlar. Bu sebeple yaşadıkları hakikat karşısında güçsüz düşerek başarısız olurlar.

Sergüzeşt’te Celal Bey’in Dilber’in evden gönderilmesi sonucunda içine düştüğü durum hakikat karşısında ne yapacağını bilemeyen romantik bireyin durumunu yansıtır. Batılı bir bakışa sahip ve aynı zamanda Mısırlı olan¹³³ Celal Bey’in annesi Zehra Hanım, Dilber ile Celal Bey’in aralarındaki aşkı öğrenir öğrenmez Dilber’i satın aldığı kişiye iade eder. Bu olay neticesinde yataklara düşüp hasta olan –“devrin romantik çılgınlıklara bir sebep olarak sunduğu beyin iltihabı” (Akgül, s.159)- Celal Bey, beklemediği hakikat karşısında bocalar. Yataktan çıkabilecek kadar kendisini iyi hissettiğinde tıpkı romantik roman kişilerinin doğaya sığınma arzusuna benzer şekilde dışarıya çıkar. Doğada vakit geçirirken türkü söyleyen bir ameleyle karşılaşır. Toplumun ortaya çıkardığı kuralları okuyup öğrendiği/bildiği için mutsuzdur. Toplum kurallarını bilmeyen ve onlarsız yaşayan amelenin mutluluğunu kıskanır:

“Oh! Bahtiyar, bahtiyar! Heyet-i içtimaiyenin hesabat ve kıyasat-ı elimesinden ve mensubiyetini esir eden âdât ve itikadat-ı batılasından masun olarak hal-i ibtidaisinde kalmış bu adamın bahtiyarlığına nasıl bir takdir ve iştiyakla arz-ı tahassür ediyordu.” (Sezai, s.90)

Celal Bey, öğrenilmiş bazı toplumsal kuralların altında ezilen bir bireyin durumunu yansıtır. Onun sanatçı kimliğinden ötürü şehir yerine doğaya sığınması ve şehirli birinden ziyade doğada yaşayanın mutluluğa sahip olması romantizm etkisiyledir.

Eylül’de Süreyya’nın en büyük arzusu denizde uzun saatler boyunca vakit geçirmektir. Çevresinde olup bitenlere pek kafa yormayan, hava bozuk olduğu zamanlarda ve denize açılmadığı günlerde günlerini dolduracak bir aktivite bulamayan ve denizde vaktin nasıl geçtiğini bilmeyecek kadar kendini doğaya bırakan Süreyya

¹³³ Zeliha Hanım’ın Mısırlı olması önemli bir ayrıntıdır. Türk toplumunda Batılılaşma ve onunla birlikte gelen gösterişçi tüketime öncülük edenler Mısırlılardır. Avrupalı düşünceler de Mısır üzerinden getirilmiştir. Detaylı bilgi için bkz: Mardin, 2020 ve Mardin, Ş. (2021). *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları.

romantik bir bireydir. Suat ve Necip'e göre iç dünyasının romanda pek de ön planda olmaması onun naif züppe olarak derinleşmesini engellemiştir.

Necip ise naif züppe olarak devrin romantik çılgınlıklarına paralel ve hakikat karşısında güçsüz kalmanın en keskin örneğini verir: “Birden hayatını uzun bir çöl gördü. Yaşamaktan azîm bir yorgunluk hissetti. Ve acaba vakit geldi mi? diye düşündü. Zira o kendini mutlaka intihara mahkûm görürdü.” (Rauf, 2014, s.154). Necip'in ölümünün intihar şeklinde olacağını düşünmesi, romantik bireylerin hakikatle karşılaştıklarında başvurdukları bir kaçış davranışı olarak romantik eserlerde sıklıkla tekrar edilen bir izlektir.

Necip gibi kendilerini bilerek ölüme terk eden ve intihara meyilli pek çok naif züppe mevcuttur.¹³⁴ Örneğin, Suat'ın ölümü bir belirsizlikten beslense de yangının ortasında kalan evdeki tek kişi odur. Bu da Necip özelinde dikkat çekilen intihar vurgusuyla birlikte düşünülebilir. *Sergüzeşt*'te okuduğu romanlardan çok benzer bir sonu yaşayan Dilber de intihar etmiştir. *Zehra*'da Zehra okuduğu romanların etkisi ile intiharı düşünür, doğrudan kendisi intihar etmese de bilerek hastalanıp müdahale edilmesine izin vermediği için bir nevi Zehra'nın intihar ettiği düşünülebilir. *Sefile*'de Mazlume sevdiği erkek tarafından reddedildikten sonra iyileşmek için çaba sarf etmeyen ve sonucunda ölen bir diğer roman kişisidir. *Bir Ölünün Defteri*'nde ölmek için pek çok yolu deneyen Osman Vecdi, kendisini bilerek ölüme sürükler ve iyileşmeyi reddederek Zehra ve Mazlume gibi o da benzer bir sonu tercih eder.

Hakikat karşısında bocalayan naif züppeler sinir buhranları ve krizleri de yaşar. Örnek olarak *Ferdi ve Şürekâsı*'nda bir sinir krizi sonucu yangın çıkaran Hacer ve sonucunda “deli” olan bir İsmail Tayfur verilebilir. *İffet*'te Latif de İffet'in ölümü sonucunda delirmiştir.

Romanlarda romantik vurgunun belki de en kolay tespiti, devrin romantik çılgınlıklarına paralel olarak roman kişilerinin verem olmalarıdır. *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*'de Jean'in veremden yatalara düşmesi pek çok naif züppe merkezli romandan daha geniş kapsamlı bu romanda ele alınmıştır.¹³⁵ Tezin konusu itibariyle Batı'yı tanımanın önemli bir aracı olan okumak ve edebî telkin, *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*'de

¹³⁴ Bu konu tezin “Melodramatik Roman Sonları” bölümünde ele alınacaktır.

¹³⁵ Bu sebeple bahsi geçen romandaki verem teması, naif züppelerin neden ve nasıl verem olduklarını da gösteren iyi örnek olduğu için bu bölümde detaylı ele alınacaktır: Ahmet Mithat'ın bu romanda anlatmak istediği Jean'in verem olması değildir. Veremi bir yan tema olarak düşünmüş ve merkezî konumdaki roman kişilerinden ziyade daha geri plandaki bir kişide işlemiştir. Ayrıca Râkım yüzünden verem olan Jean'in durumu, bir kurgu hatası olarak düşünülmesi gerekir. Nitekim Ahmet Mithat hızlı bir müdahale ile doktorların bile ölecek dediği hastayı onların bile anlamadığı şekilde iyileştirir.

İngiliz kızlarının dünyayı tanımaları özelinde ön planda işlenmiştir. Râkım'ın verdiği eğitimle Jean ve Margaret'te okuma tutkusu başlar. Râkım, Ziklas kızlarına verdiği eğitimde özellikle şiir konusunda onları uyarır. Râkım'ın bütün uyarılarına rağmen şiir dinlemekten hoşlanan kızlar, ona bu konuda çok fazla ısrar ederler. Kızların istekleri doğrultusunda onlara Farsça şiirler okusa da fazlasının zararlı olduğunu sürekli dile getirir: “Râkım: ‘Hayır ben sizin hüsn-i ahlakınızdan eminim. Lakin şiire ziyadece heveskâr olan kızlar hiss-i şairanenin galeyanına pek de tahammül edemezler.’” (Efendi, 2022, s.92). Devamında Hafız'ın gazelini okuyan Râkım metne sadık kalmaz. Bir nevi sansür sayılabilecek -Tanzimat Dönemi ilk çevirilerin ortak özelliğidir bu, olduğu gibi değil, okuyucuya “uygun” biçimde çevirmek-¹³⁶ bu müdahale anlatıcı tarafından netliğe kavuşturulmaz:

“Hoca Hafız'ın bu gazeli ezberlerinde olanlar anlarlar ki, Râkım gazeli mezkûrun birkaç beytini eksik okumuştur. Bundan muradı ne olduğunu bilemeyiz. İhtimal ki o beyitler ezberinde kalmamış veyahut ihtimal ki onları hal ü mevkîe göre o kadar letafetli bulmamış.” (Efendi, 2022, s.92)

Şiirin insan yaşamını etkileyen telkin gücü romanın sonunda Jean'ın verem olmasına da sebep olur. Jean okuduğu aşk şiirleri dolayısıyla Râkım'a âşık olmuş, hatta Margaret, kardeşi hasta olup yataklara düşmeseydi kendisinin de benzer biçimde Râkım'a âşık olduğu için hasta olacağını dile getirmiştir. Jean hem hastalığını yenmesi için bulunduğu ortamdan uzaklaştırılıp bir tanıdıklarının yanına gönderildiğinde hem de hastanede yatarken edebiyatla ilgilenir.

Romanın ilerleyen sayfalarında Jean ve Râkım'ın bir araya geldiği sahne tam bir melodram havasındadır (Efendi, 2022, s.164-186). Jean beyitler aracılığıyla konuşur ve anlatıcının gösterdiği ölçüde gayet analitik düşünen ve rasyonel olması beklenen doktor bu sahnede ağlar. Aşk bu sahnede şiir aracılığıyla şairane anlatılmıştır.

Râkım'ın romanın sonunda Jean'ı iyileşirken gördüğünde hastalık sebebini yine şiire yükler:

¹³⁶ Nüket Esen, *Hikaye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*'in “Çeviriler ve çeviri olmayanlar” bölümünde Ahmet Mithat'ın yabancı kaynaklı eserlere yaklaşımını açıklar. Genellikle “Tadilen tercüme” yapmaktadır. (Esen, s.106) “Yaptıkları, belirttiği kaynakları “taklid (taklit, öykünme), tanzir (benzetme), nakl (aktarma), iktibas (anlamını alma, fikri alma), bast (genişletme, konuyu açma), temhid (düzenleme), tasvir (resmetme)dir. Çeviri değildir.” (s.109). Bu tavrını sansür olarak ifade etmek mümkündür. Ayrıca Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*'nda bu çeviri tarzından bahseder. Bknz: Dino, G. (1978) *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınevi, s.40. Bu eğilim dönemin diğer yazarlarına da hâkimdir.

“Koca Râkım, kızı hayatta görünce sevincinden çıldıracağı geldi. Jean’sa Râkım’ı görünce vücudunda daha ziyade bir rahat bir sohbet olarak

Be-seret ger heme âlem be-serem tig zenend

Netüvan burd heva-yı tu birun ez ser-i ma

Beytini okumuş idiyse de, Râkım kendisini bu hale koyanlar işte bu beyitler olduğundan bahisle badezin bu gibi hayalat-ı şairaneye ehemmiyet vermemesini tavsiye ve kız dahi artık yeniden kazandığı hayatı muhafazaya himmet edeceğini temin eylediğinden her tarafın memnuniyeti derece-i nihayete vardı.” (Efendi, 2022, s.214)

Jean’in verem olması romantik eserleri okuyarak intihara sürüklenen ya da verem olan okur tipinin bir örneğidir. Romanın merkezinde olmasa da romanın sonuna doğru gündeme gelen önemli bir olaydır. Bu bağlamda, Jean naif züppelerin sanat aracılığıyla dünyayı tanımları ve hayalleri ile hakikatin karşılaştığı noktada güçsüz kalarak hastalanmalarını açık bir vurgu ile yansıtır. Naif züppeler arasında Halit Ziya’nın *Nemide*’sinde doğumundan itibaren özel ilgiye ihtiyaç duyan ve verem olma tehlikesi olan Nemide veremden ölmüştür.

Naif züppelerin kişi çizimlerindeki karakter gelişimi yukarıda gösterilmeye çalışıldığı üzere devrin romantik çılgınlıklarına paralel şekilde pek çok hastalık ile ortaya konulmuştur. Onların davranışları beyin iltihabından, intihardan, bilinci kaybederek delirmekten, sinir krizi ve sinir buhranlarından ve veremden beslenmektedir. Onların yaradılıştan gelen bu yönleri, hakikat karşısında bocalamalarına sebep olmaktadır. Naif züppelerin bu özellikleri, anlatıcının züppeye bakışı hususunda onların acıma duygusunun ardından verilmesine sebep olur. Bahsi geçen romanlarda, anlatıcının roman kişisine alması gereken mesafe -züppeye bakış- alınamamıştır. Buna rağmen, sanatla kurulan yakın ilişki vesilesiyle de romanın aradığı bireye yaklaşmışlardır. Ancak romansal hakikat için gerekli olan hakikatin yansıtılmasından çok uzak şekilde hareket etmeleri, daha ziyade bu hakikatten kaçmaları ve en önemlisi hakikat karşısında yenilmeleri, bu eserlerin romansal hakikate ulaşmalarına engel olmuş ve romanları romantik yapıt kategorisine geriletmiştir.

1.2.5. Melodramatik Roman Sonları

Naif züppe merkezli roman sonlarında, saf züppelerde olduğu gibi ders verici işlevsel bazı anlamlar içeren sonlar yerine, duygusal dozu arttıran sonlar görülmektedir. Genellikle âşıkların kavuşamadığı, ölümle birbirinden ayrıldıkları mutsuz sonlar, bu tip

romanların ortak özelliğidir. E.M. Forster *Roman Sanatı*'nda¹³⁷ insan yaşamının en önemli beş olgusu içinde ölümü de sayar.¹³⁸ Forster, roman sonlarındaki ölüm için faydacı bir görüşe sahiptir. Ona göre, “ölüm romanı derli toplu bir sonuca ulaştırır.” (Forster, s.92). Genellikle ölümle sonuçlanan bu roman sonlarında ölüm şekilleri de melodramatik etkiyi artıracak biçimde tasarlanır. Romansal hakikatten uzaklaştıran bu ölüm sahneleri naif züppe merkezli romanlarda çeşitli biçimlerde dir.

Sergüzeşt'te roman sonu oldukça melodramatiktir. Celal Bey ile yaşadığı aşkı öğrenilen Dilber evden hemen uzaklaştırılır. Celal Bey durumu öğrendiğinde ilk olarak yataklara düşer, sonra sokağa çıkarak Dilber ile gezdikleri yerlerde dolaşır, daha önce gördükleri mezarı gördüğünde mezarın verdiği hüzünden ötürü oradan uzaklaşarak bir ağacın altına oturur, bir rençberle sohbet eder. Sonrasında sokaklarda gördüklerini Dilber'e benzetir, en sonunda hastalanır, beyin iltihabı teşhisi konur. Aradan geçen zamana rağmen Celal Bey'in Dilber'in yokluğundaki ruh halinin sürdüğü görülür:

“Yine bu hafta içinde bir sabah, Marmara'nın sath-ı safasında yüzer yeşil bir sal hükmünde olan Fener'den avdet ediyordu. Sabahın feyz-i tesiriyle şeffaf olan semaya karşı suhulet ve hürriyetle teneffüs ederek kırlara, köylere mahsus bir sükûnet içinde bulunan yolu takip ediyordu. (...)” (Sezai, s.101)

Kırlarda dolaşmak, şehirden uzakta yaşayan kişilerle konuşmak, aşkından hastalanmak, doğada vakit geçirerek üzüntüsünü yaşamak Celal Bey'in Dilber'in gidişi ile başına gelenlerdir. Bu yaşama biçimi romantik kahramanların aşk ıstırapına çok benzerdir. Celal Bey'in hakikat karşısında muktedir olamaması, olanların seyrini değiştirememesi özetle yenilmesi, naif züppe olmasından kaynaklıdır.

Dilber ise Mısır'da esir hayatına devam ederken ilk gördüğü an kendisine âşık olan harem ağası Cevher'in yardımıyla kaçmaya çalışır. Bu kaçış sahnesinde Cevher ölür, Dilber ise Nil Nehri'ne kendisini atarak intihar eder. Roman sonunda göz alıcı güzelliği ve Doğulu masumiyeti hatırlatılarak kaçışı tamamlayamayacağı belirtilen Dilber “Hürriyetine...” (Sezai, s.86) ölümle kavuşur. Dilber hakikatle karşılaştığında okuduğu eserlerdeki ölümle buluşan roman kişilerinin akıbetine uğramıştır. Kavuşamayan iki sevgilinin romantik romanlarda klasikleşen sonu, *Sergüzeşt*'te de tekrar edilmiştir.

¹³⁷ Forster, E. M. (2016). *Roman Sanatı*. Ünal Aytür (çev.). İstanbul: Milenyum Yayınları, s.87.

¹³⁸ Diğerleri doğum, beslenme, uyku ve aşktır.

Eylül'de roman sonu, romana sonradan eklenmiş gibidir. Sonradan eklenmiş izlenimi veren yangın sahnesi romanı romansal bir roman sonundan uzaklaştırmıştır. Birbirini seven iki kişinin kavuşamaması hatta yanarak ölmesi oldukça romantik bir sondur. Yangından hemen önceki kısımda Suat ve Necip vedalaşırlar. Hemen ardından nasıl başladığı bilinmeyen, romandaki hiçbir sahnede olmadığı kadar eylemlilik/hareket barındıran yangın sahnesi gelir. Suat alevler içindedir ve Süreyya'nın giremediği odaya giren Necip, Suat'la birlikte ölür. Necip'in çıkamayacaklarını bile bile alevlerin içine girmesi, bir nevi intihar olarak da düşünülebilir. Daha önce belirtildiği üzere Necip ölümünün intihar şeklinde olacağına dair düşüncelere çok önceden sahiptir. Ancak bu fikir romanın sonunda oldukça aceleyle getirilmiştir. Roman boyunca anlatıcının yasak aşkı yaşayanlara karşı olumsuz bir tavır ve üslup geliştirildiği görülmez ancak romanın sonunda her ikisini de bir nevi intihar etmelerini sağlaması, yazarların kaçamadıkları “aydın” rolünün bir sonucu olarak düşünülebilir. Yangında yalnızca Suat'ın ve Necip'in ölmesi yasak aşkı yaşayan kişilerin cezalandırılması şeklinde yorumlanabilir.

Genç Kız Kalbi'nde romanın sonunda aslında herkesten farklı baktığı için Pervin'in -“hiçbirinin hissedemediği derin ve coşkun şiirler” ile hayata bakmaktadır-hayatı göremediği ortaya çıkar. Aksine çevresindeki herkes her şeyin farkındayken hakikati aslında göremeyen Pervin'in kendisi olmuştur. Romanın sonunda maddi kaygılara yani dünyevi isteklere sahip olduğu ortaya çıkan Behiç'ten nefret eden Pervin, edebî telkinin kazandırdığı bakışın tam aksi bir düşünceye sahip olarak İzmir'e doğru yola çıkar. Behiç, “...yaşamak için hayal değil, yaşam gereklidir” (Rauf, 2020, s.108) dediği için Pervin okudukları ile tutkulu bir aşkın içinde olduğunu sanırken yaşamdan “...yaşamak için yaşam gereklidir.. Hayal değil...” (s.109) düşüncesini öğrenir. Yabancı dil ve piyano eğitimi alarak Avrupalı bir şekilde yetiştirilen Pervin, okuduğu kitaplarla aşkı öğrenmiştir. Özellikle şiirin verdiği telkinle tutkulu bir aşkın içinde olduğunu sanmıştır. Ancak yaşam, sanattan farklı bir son hazırlamıştır. Pervin'in kitapların dünyasından çıkarak yaşamda aradığı aşk, Ahmet Mithat'ın *Felsefe-i Zenan*'da Fâzıla Hanım'ın öğütlerine rağmen kitapların dünyasından çıkarak yaşamda aşkı arayan Zekiye Hanım'ın sonunu andırır.¹³⁹ Her ikisi de kitaplarda okudukları dünyadan farklı bir dünya ile karşılaşmışlar, okudukları aşkı bulamamışlardır. Her ikisi de okudukları şiirler dolayısıyla benzer bir aşkı yaşamayı istemişlerdir. Pervin hakikatle başa çıkamayarak tüm yaşadıklarını geride bırakarak kaçmıştır.

¹³⁹ Ahmet Mithat Efendi. (2018). *Felsefe-i Zenan*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

İffet ise naif züppeleri konu alan melodramatik dozun en yüksek olduğu romandır. İffet babasının ölümü sonrasında annesinin hastalığı ve kardeşinin bakımı karşısında elinden geleni yapmış ancak başarılı olamadığı için okuduğu eserlerin de etkisinde kalarak hakikat karşısında yenilmiştir. Onun ölümü sonrasında ailesi daha büyük bir sefaletе düşmüş ve nişanlısı Latif delirmiştir. Latif ve diğerlerinin mezarlıkta vakit geçirdiklerini bilen Yazar Bey’in/Hüseyin’in oradaki bekçiden öğrendiği bilgilerle roman sonlanır. İffet’in annesi ve Latif ölmüştür ve mezarları hemen İffet’in yanındadır, hayatta kalan tek kişi İffet’in kardeşidir ve o da ona acıyan biri aracılığıyla çok uzaklara çalışmak üzere gitmiştir. Bu son oldukça dramatize edilmiş naif züppelerin hayat karşısındaki güçsüzlüğünü pek çok açıdan vurgulamıştır.

Zehra romanının başında Zehra’nın kişilik özelliği olarak kıskançlığı vurgulanır ve anlatıcı onun kıskançlığı yüzünden romanda bazı yıkımlar yaşanacağını belirtir. Sona baştan işaret edilmiştir:

“Zehra çocukluğundan beri gayet kıskançtı. Hele kendisinden iki sene sonra doğan Bedri’yi o derece kıskanırdı ki birkaç kereler çocuğu adeta boğmak, kafasını ezmek gibi vahşetlere kadar cür’eti görülmüştü. Kızım bu tabiatı Şevket’i cidden düşündürmektaydı. Bu tabiatla olanlar -bahusus kadın iseler- ilerde gayet faci vukuata sebep olacaklarını biliyordu.” (Nazım, s.20)

Zehra’nın sahip olduğu bu kişilik özelliği romanın sonunda birçok kişinin felaketi olur: Sırrıcemal intihar etmiş, Ürani, Suphi tarafından öldürülmüş, Suphi’nin annesi sokaklarda kimsesiz ölmüş, Suphi Trablusgarp’a sürgün edilmiş ve daha sonra Zehra’nın kocası ile çocuğu ölmüştür. Bütün bu yıkımlara dayanamayan Zehra da bir nevi intihar gibi düşünebilecek bir vaziyet içinde kendini ölüme bırakır ve ölür.

Yukarıda bahsedilen yıkımların bir kısmı yaşanmadan Suphi’nin Trablusgarp sürgünü ile Zehra’da bazı pişmanlıkların yaşandığı görülür:

“Suphi’nin akıbet-i ahvali kendi arzusuna hiç muvafık çıkmamıştı. O isterdi ki Suphi cezasını çektikten sonra nedametle gelip kendisine dehalet etsin de yine kendisinin olsun... Halbuki bu ümidi berhava olmuş, yani kendisi için Suphi artık ölmüş gitmişti. Zehra bu iftiraka tahammül edemeyeceğini görüp durmaktaydı. Yaptıklarına hep pişman olmuştu. Keşke Suphi, Sırrıcemal’i de seveydi de kendisinden ayrılmasaydı... Hiç olmazsa yüzünü görüp sözünü işitebilirdi ya...” (Nazım, s.199)

Bu dönüşüm güçlü kıskançlık hislerine sahip olan ve roman boyunca intikamı için kendisini geliştiren bir birey için oldukça hızlıdır. Zehra'nın pişmanlığı ve sonrasındaki içinde bulunduğu ruh hali, “ikinci sınıf edebiyatta bol miktarda bulunan yalancı barışmalardan” (Girard, 2017, s.246) bir tanesidir. Zehra bu pişmanlığı yaşasa da kendisini yıkıma götüren asıl sebebi göremez. Hatırlanacağı üzere *Zehra* yazılı telkinin en somut örneklerinden biriydi. Romanlar aracılığıyla aşkı, intikamı öğrenmişti. Romanın sonunda intihar düşüncesi yine romanların telkini aracılığıyla olmuştur: “Okuduğu romanlarda birçok kadınların merdane intihar ederek metaib-i dünyeviden halas olmalarına gıpta etmekteydi.” (Nazım, s.200). Zehra pişmanlığının altında yatan asıl sebebi -romanları- gör(e)mez. Dinî bazı kaygılarla intihar etmese de iyileşmek için bir şey yapmayarak kendi ölümüne sebep olur. Gerçek bir inanç dönüşümü yaşansaydı eğer, pişmanlık yaşandıktan sonra romanlardaki intihar düşüncesine gıpta etmemesi gerekirdi.

Halit Ziya'nın İzmir dönemi romanlarının sonu hep mutsuz bitmiştir. *Sefile* romanında Mazlume çocuk düşürdükten sonra birçok hastalığa da yakalanır. Bir viranede yaşamaya başlarlar ve anlatıcı bir leit-motiv gibi “Mihriban burada yaşıyor, Mazlume hayatının son dakikalarını burada geçiriyordu.” (Uşaklıgil, 2016, s.180) sözünü tekrarlar. Bebeklerini kabul etmeyerek Mazlume'yi terk eden İhsan, son sahnede viraneye gelir. Mazlume bir anda ona saldırarak onu öldürür ve kendisi de ölür (s.184). *Nemide*'de ise Nemide, Nahit'le Nail aşkına tanık olduktan sonra romanın bir yerinde işaret edilen “verem” vurgusu (Uşaklıgil, 2022, s.56) hissedilmeye başlanır. Aldatıldığını öğrendiği gecenin sabahında babası Nemide'ye hasta olup olmadığını sorar. Nemide süreç içerisinde Nail'le evlenmek istemediğini babasına söylerken Nail'e de Nahit'le aralarındaki ilişkiyi bildiğini söyler. Nail'le yalnız kaldıkları bir akşam ondan kendisini muayene etmesini ister ve Nemide'nin veremi tekrar gündem olur:

“Genç adam Nemide'nin verem olmuş veya verem olmak üzere halk edilmiş bir kız olduğunu biliyordu. Lakin bu müthiş hastalığın kızcağızı ta pençesinin için alıp ezeceğini zannetmemiştir.” (Uşaklıgil, 2022, s.168)

Romanın sonunda aşk acısına dayanamayan Nemide veremden ölür. Bu romantik romanların tanıtık bir sonudur. Bir diğer romanı olan *Bir Ölüünün Defteri*'nde Osman Vecdi, Nigar'a duyduğu aşktan uzaklaşmak üzere savaşa bile katılır, ölmek için hareket eder ve sol kolunu kaybederek gazi olarak geri döner. Uzun süre Nigar ve Hüsam'larla görüşerek yaşasa da bu yaşamına tahammül edemeyerek kendisini bilerek ölüme sürükler

(Uşaklıgil, 2005, s.157-158). Son olarak *Ferdi Şürekâsı*'nda İsmail Tayfur'un Saniha'yı sevdiğini öğrenen Hacer bilerek yangın çıkarır (Uşaklıgil, 2017, s.181). Çıkardığı yangında ev ve iş yeri yanar, kendisi de yanarak ölür. İsmail Tayfur bakıma muhtaç bir şekilde yaşamına devam eder.

Girard'ın roman sonlarında hakikatin ortaya çıkması hususunda romansal romanlardan beklediği özellik, bahsi geçen romanlarda melodramatik bir yapıya bürünmüştür. Ne bir inanç dönüşümü ne de bir görüş berraklığı yaşayan bu arzulayan özneler, roman sonlarında bu naif yapılarını pekiştiren telkinler neticesinde yıkıma uğramışlardır. Saf züppe merkezli roman sonlarında görülen çözüm odaklılık, naif züppe merkezli romanlarda çözülemeyen roman sonu haline gelmiştir. Bu durum yine sürdürülen popülist tavrın neticesidir. Naif züppeler hayatın gerçekleri ile karşı karşıya gelmeye başlamış, yaradılıştan gelen karakter özellikleri ile etkisi altında kaldıkları sanat eserlerinin sonucunda hakikat karşısında neler yapılabileceğin farkına varamamışlardır. Bir başka ifadeyle aklı ve heyecanlarıyla gerçekdışında yaşadıkları için, naif züppeler genellikle hakikatten kaçma eğilimindedir. Bu kaçış sinir buhranları, verem, intihar gibi çeşitli şekillerdedir. Özetle, roman sonlarında dramatik etkiyi arttıran en önemli kaçış kahramanların ölümüdür.

Girard için roman sonunda gerçekleşecek ölümün arzunun hakikatinin ortaya çıkması için oldukça önemi vardır (Girard, 2017, s.232-250). Ancak bu romanlarda naif züppeler için kötü sonlar tercih edilmesi ve bunun aşırı duygusal bir atmosferden verilmesi romansal hakikatten romanları uzaklaştırmıştır. Hayatın çetrefilli yapısıyla başa çıkamayan bu arzulayan özneler hakikatin sert zeminini görmeye başlasalar da arzularının altında yatan hakikati keşfedemedikleri için romantik birer roman kişisi olarak kalmışlardır. Neticede yazarlar, okurun duygularına hitap eden ve hayatın gerçekleri ile karşılaşan arzulayan öznelerin bocaladıkları bir kurmaca evren oluşturarak romansal hakikati başlatmak yerine romantik yalanlarla yaşayan kişilerin hikâyelerini yazmışlardır. Karakter gelişimi açısından naif züppelerle bireyin gelişimi ilerlerken, roman sonları itibarıyla Türk romanı, pek bir ilerleme kaydetmemiştir. Roman sonlarında romansal hakikate varılamamış ve romantik yalanlarda kalınmıştır.

1.2.6. Melankolik “Yazar”lar

Naif züppe olarak roman kişilerini merkeze alan yazarların, Yeni Türk Edebiyatı'nın inşa sürecindeki yemin metinlerini yavaş yavaş göz ardı etmeye başladıkları görülür. Estetik kavramı üzerine daha fazla düşünen bu yazarların sanatı

öncelediği görülmektedir.¹⁴⁰ Saf züppe merkezli romanlardaki aydının sesi kısılmış ve “yazar” yönleri daha belirginleşmeye başlamıştır. Onların kendilerinden önceki nesilden farklı olmasının temelde modernleşme sürecinin biraz daha ilerlemiş olması ve “yazar”lığı önceleyen yazarların yetişme tarzlarından itibaren farklı bir bakışla sürece dâhil olmalarından ötürüdür.

Edebiyat tarihlerinde Tanzimat Edebiyatı’nın ikinci nesli olarak anılan isimler arasında yer alan Sami Paşazade Sezai¹⁴¹, kendisinden önceki nesilden çok farklı imkânlar dâhilinde yaşamıştır. Beşir Ayvazoğlu bu imkânları şu ifadelerle aktarır:

“Bu adam, içinde üç yüz kişinin beslendiği saray gibi bir yalıda doğmuştu. Bastığı yerlere ipek halılar serilmiş, kuş tüyü yastıklara dayanmıştı. Gözlerini, Firavun mezarlarını andıran muhteşem dekorlar içinde açmış, altın saksılarda nazlı bir çiçek gibi büyütülmüştü.” (Ayvazoğlu, s.85)

Değişimin ve dönüşümün yaşandığı yıllara sonradan dâhil olmayan Sezai elindeki bu imkânlar sayesinde aynı zamanda bir salon adamı (Korkmaz, s.87) olarak da kabul edilir. O, kendisinden önceki nesilden etkilenme sürecini şu şekilde ifade eder:

“Ben iki cazibe arasında kaldım: Kemal ve Hâmit... Hâmit beni nazma teşvik ederdi; Kemal’in de nesrinin tesiri altında idim. Efendim, malum ya Kemal pek ateşli, pek heyecanlı yazardı. Ben de o zaman gençtim, onun yoluna saptım.” (Feridun, 1932, s.30, akt. Enginün, s.263)

Sezai’nin işaret ettiği Namık Kemal olsa da yalnızca siyasi görüşleri itibariyle onun tesiri ile hareket ettiği söylenebilir. Nitekim İnci Enginün, “Sezayi siyasete duyduğu ilgiyle *Şura-yı Ümmet* yazarları arasına katılsa da sanatına gazeteciliği katmaz.” (Enginün, s.24) şeklindeki yorumu onu aydın “yazar” profilinden uzaklaştırır. Sezai’nin eserlerinde siyasi yön olsa bile onun aydın “yazar” profiline bürünerek eser vermediği söylenebilir. Yarattığı roman kişisi Celal, Batı’da yaşamış ve ressamdır. Bir başka ifadeyle aydındır ancak onun hayat karşısındaki güçsüzlüğüne yoğunlaşılması roman sanatı açısından önemli bir adımdır.

¹⁴⁰ Estetik ve sanat konusundaki tenkidi yazılar ve görüşler için bkz: Ercilasun, 1981.

¹⁴¹ Edebiyat tarihlerinde Sami Paşazâde Sezai, Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit’i de içine alan bir kümede onları “aristokrat çocukları” olarak nitelendirirler ya da hayatlarına dair değindikleri hususlarda refah ve bolluk içinde geçirilmiş bir hayatın olduğunu ifade edilir. Bknz: Korkmaz, R. (ed.) (2014). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2020*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Sezai gibi Mehmet Rauf'un da kendisinden önceki nesillerden Batı ile temas noktasında daha ileri bir konumda modernleşmeyi kavramış bir zihin yapısında olduğu görülür. Ona göre roman, “edebiyatta menfaat fikrinden uzak olmalı, Vergilius’tan beri yaşayan sanat için sanat görüşüne bağlı kalmalıdır.” (Rauf, 1313, s.86-88, akt. Ercilasun, s.251). Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*’nda¹⁴² Mehmet Rauf’la ilk karşılaşmalarını aktarırken Şahabettin Süleyman’la kendisini Rauf’un hafiye sanarak rahatsız olduğunu ancak kendi görüntülerinin Batılı bir görüntüye sahip olduğunu ve Rauf’un bu konuya pek de yabancı olmaması gerektiğini belirtir:

“*Eylül* yazarı ona [Şahabettin Süleyman’a] dikkatle bakmış olsaydı, Lavallier kravatıyla kırmızı yeleğini de görecekti. Zira, bu biçim kravatların ve bu renkte yeleklerin o devir Batı âleminde Bohem artistler veya anarşist gençler tarafından takılıp giyildiğini onun da en az bizim kadar bilmesi lazım gelirdi. Çünkü, Mehmet Rauf, Edebiyat-ı Cedideciler içinde Batı kültürüne ve Batı âdetlerine en çok yaklaşmış olanlardan biriydi.” (Karaosmanoğlu, 2017, s.9)

Mehmet Rauf’un Batı ile kurduğu bu yakın ilişki neticesinde yazdığı romanlarda Batılı değerlerle roman kişileri arasında bir çatışmanın yaşanmadığı görülür. Mehmet Rauf belki de kendisinden önceki neslin roman kişilerinin arzu nesnelerini kendisi de arzuladığı için bu arzuları yadırgamamış ve roman kişilerini bu bağlamda çizmiştir.¹⁴³

Yine aynı eserde, Yakup Kadri’nin Rauf’un hayat hikâyesine dair aktardığı bir diğer önemli ayrıntı yarı nihilist bir tavırla yaşadığı aşk ve neticesinde intihar etmesidir:

“Mehmet Rauf, türlü gönül maceraları içinde çalkalanıp duran bir adammış. Tefik Fikret’in delaletiyle kurduğu bir aile ocağını, ilk yılından itibaren bir harabeye çevirmiş, genç karısını küçücük çocuğuyla ortada bırakarak o kadından bu kadının peşinde dolaşmağa başlamış ve bu sıralarda İstanbul’un güzelliği, zarıflığı, kibarlığıyla tanınmış hanımlarından birine adeta karasevda denilecek bir aşkla tutulup meramına eremeyince intihara kalkışmıştır.” (Karaosmanoğlu, 2017, s.9)

¹⁴² Karaosmanoğlu, Y. K. (2017). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

¹⁴³ Mehmet Rauf, Batı müziğine duyduğu ilgi neticesinde müzik aletlerine sahip olmak konusunda da büyük arzuları vardır. “Bu suretle başlayan garp musikisine sevgi günden güne büyüyerek onu türlü çılgınlıklara sevk etti, ne yaptı yaptı bir piyano ile bir piyanola tedarik etti, sonra bunun için takım takım rulolar getirtti, ilk önce Tarabya’da, sonra Büyükdada’da bunları çalarak, aşklarının buhranlarına musikinin alevlerini boşlatarak yangınlar içinde yuvarlandı. Bütün bu iş onun para kuvvetini hadden ziyade aşan masraflara sebep oluyordu, pek dar kazancının tahammülü dairesinden taşarak bu para işi onu borçlara soktu; bunun içinden nasıl çıktı, ne yaptı, onu ne kendi anlatırdı ne biz keşfedebildik” Bknz: Uşaklıgil, H. Z. (2014). *Sanata Dair*. Sacit Ayhan, Levent Ali Çanaklı (der.). İstanbul: Özgür Yayınları, s.670-671.

Kurmaca eserleri, yazarlarının hayat hikâyeleri ile benzerlikler kurarak incelemek edebiyat biliminde pek de uygun bulunmayan özelliklerdendir. Ancak naif züppelerin bir kaçış olarak yorumladıkları intiharı bir yazarın hayatında olması doğrudan kurmaca ve nesnel gerçeklik arasında bir ilgiye götürmektedir. Bu bağlamda yazar, *Eylül*'de naif züppenin en karakteristik özelliklerini gösteren Necip'e çok benzer. Necip Suat'ın aşkına dair yanlış anlamalar yaşayarak Beyoğlu yaşamındaki kibar yaşamına dâhil olması ve özellikle romanın sonlarına doğru kibar yaşamdan bir kadınla bir süre aşk yaşaması Rauf'un kendi yaşamına benzemektedir. Yine *Eylül*'de intihara dair düşüncelerin sorgulanması ve roman sonunda öleceğini bile bile alevlerin içine atlayan Necip'in ölümünün de bir nevi intihar olması diğer bir benzerliktir.

Hüseyin Rahmi'nin, saf züppe örneklerinin yanında naif züppe örneklerini verdiği de görülmektedir. “Aydın Olan ‘Yazar’lar” bölümünde onun edebiyata yaklaşımı aydın “yazar” profiline uygun olarak hareket ettiği ve verdiği eserlerle sanat anlayışının bir uyum içinde olduğu ifade edilmişti. Ancak yazarların sanat anlayışlarını genellemek bütün eserlerini tek bir çatı altında toplamak oldukça sıkıntılı toptancı bir bakıştır.¹⁴⁴ Bu bağlamda, -melodramatik bir atmosferle de olsa- yarattığı naif züppe tiplerin varlığı kitabının ön sözünde yaşadığı sanatçının üretim sürecinin kaygılarını yansıtır. Bu bakış açısı aydın “yazar” profilinden farklıdır. O, eserinin Batılı eserlere göre ne ifade ettiğini belirterek kendi eserine karşı gelebilecek eleştirilerin önceden cevabını vermeye çalışır:

“Sefiller’in Jermina’lardan, La Dam o Kamelya’ların Nana’lardan önce yazıldıklarına bakılır ve Güneşin bir ülkenin doğusundan yüzünü göstermedikçe göğün en yüce doruğu olan başucuna yükselmeyeceği düşünülürse Realizm’e uygun bir yer hazırlamak için işe hiç olmazsa romantikliği okşar ılımlı bir yoldan girişmek gerekeceğinde hiçbir uzdüşünür, hiçbir insafı kişi duraksamaz. Böyle düşünerek şu doğal düzene uyduğumuzdan dolayı kınamaya uğramayacağımızı sanarım.” (Gürpınar, 1969, s.9)

Eserinin bir nevi savunmasını yapan Hüseyin Rahmi, 1927 yılında ikinci baskıya yazdığı ön sözde, “(...) kitap yazmak cinayetlerin en büyüğü idi. Yazar her yerde hor görülür ve ezilirdi. Yalnız onun aleyhine çıkan sözler dinlenirdi.” şeklindeki bu satırlarda bağlamı -

¹⁴⁴ Nitekim Hüseyin Rahmi'nin söylediklerinden yola çıkarak yapılan genelleyici ifadelerin ne kadar eksik Hüseyin Rahmi bilgisi oluşturduğunu öne süren bir çalışma için bkz: Yıldız, E. (2023). Ahlakın güvenilir bekçileri: Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ikircikli anlatı evreni (Doktora tezi). Erişim adresi: <https://turkishliterature.bogazici.edu.tr/tr/doktora-tezleri>

kitabının usulsüz çoğaltılması olsa da- her ne kadar farklı olsa da başlangıçtaki aydın yazar profilini anlatmadığı kesindir.

Halit Ziya Uşaklıgil de istisnasız tüm İzmir dönemi romanlarında roman kişilerini naif züppe olarak çizer. İlk örneklerinin tüm eksikliklerine rağmen saf züppelerden yalnızca roman kişilerinin yanından geçen bir kişi olarak bahsetmesi, Türk romanının ilk örneklerine benzer arzulayan öznelere merkeze almaması ile bile özel bir yere sahiptir.¹⁴⁵

Bu yazarlar, naif züppe örnekleri vererek Türk romanının roman serüvenini bir adım daha ilerlemesini sağlamıştır. Onların hayatlarındaki imkânlar, kendi yaradılışlarının naif züppeye benzerliği ve yaşadıkları, naif züppe örnekleri vermelerini sağlamıştır. Kendilerinden önceki roman örneklerindeki saf züppe tiplerini işlemek yerine karakterleri geliştirerek onları romanın temelde aradığı bireye yaklaştırmıştır. Dolayımlyıcıları olan Batı'ya aydın “yazar”lardan farklı yaklaşımları neticede toplumun iyi gözlemlendiğini ve romansal hakikate yaklaşıldığını gösterir. Girard’a göre, “(...)yapıt toplumun ilerisindedir, toplum zamanla yetişir ona. Bu ilerlemenin sırrı açıktır. Romancı her şeyden önce en yoğun arzuya sahip olan kişidir.” (Girard, 2017, s.185). Özetle, naif züppelerin örneğini veren yazarlar, saf züppelerle naif züppelerin arzularını bizzat duymuş ve bunları bu sayede anlatabilmişlerdir.

1.2.7. Naif Züppelerin Olgun Örnekleri

Naif züppelerin en olgun örneği olarak *Kıralık Konak*'taki Seniha düşünülebilir. Seniha, saf züppelerden devralınmış pek çok özelliği bulunsa da onun arzularının temelinde okuduğu eserler vardır. O yaptığı okumaların dolayımı ile hayatı algılamaktadır:

“En ziyade zevk aldığı kitaplar, Gyp’in romanları, yeni tiyatro piyesleri ve Paris’in mizahi gazeteleriydi. Gyp, ona bir ikinci ana, bir ikinci mürebbiye olmuştu. Bu muharririn romanlarındaki serbest tavırlı, yarı oğlan, yarı kadın genç kızlar, üzerlerinde ruhunu biçtiği modellerdir. Denilebilir ki sabahtan akşama kadar her gün bütün meşguliyeti bu genç kız tiplerini hayata tatbik etmekten ibarettir.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.17)

Seniha en büyük hayali olan Avrupa'ya gittiğinde de elinden kitaplarını düşürmez. Anlatıcı bu ayrıntı ile onun kitaplarla kurduğu ilişkiyi destekler.

¹⁴⁵ Halit Ziya Uşaklıgil'in edebî şahsiyeti “Romansal Dehaya Sahip Olmak/Ol(a)mamak” bölümünde değerlendirilecektir.

Seniha, naif züppelere hastalıklı bir yapıda olması ile yaklaşır:

“Seniha, iç sıkıntısından bitiyordu. Gönlü hiçbir şeyle avunamıyordu. Etrafindakilerin seslerinden, sözlerinden, kahkahalarından, daima aynı tarzda tekerrür eden seslerden artık usanmıştı. Bütün tanıdıklarından, kadın erkek, ayrı ayrı nefret ediyordu: Bahusus, Hakkı Celis’in inşaatlarına artık hiç tahammülü yoktu; geçen gün o konağa gelir gelmez, bu odasına çekildi ve kendini yok dedirtti. Esasen birkaç günden beri odasından dışarıya hemen hemen hiç çıkmıyor gibiydi; ne görmek, ne görünmek istiyordu. Evin içindekilerden biri yanına girip çıktıkça, fena halde muazzep oluyor ve sorulan soruların hiçbirine cevap vermiyordu. (...)

Seniha, tipiye tutulmuş bir kimse gibiydi; saniyeler ve dakikalar sıkı bir kar kasırgası halinde, yüzüne, göğsüne çarpıyor, nefesi tıkanıyordu. Dört gün içinde birbirinden şiddetli iki sinir buhranı geçirdi. Bir defasında Naim Efendi de hazırды. Biçare ihtiyar, ömrü boyunca bu kadar acılı bu kadar heyecan verici bir manzara görmemişti. Yavrucağın vücudu, görülmez bir elin delice bir hareketle kıvrıp büküğü bir urgan parçası gibiydi. Sesi ve nefesi dişlerinin arasına sıkışmış, uzun, parlak tırnakları birer ince hançer uçları halinde avucunun etine saplanmıştı.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.40-41)

Seniha’nın iç sıkıntısının eşlik ettiği sinir buhranlarının olması naif züppelerde görülen bovarist etkinin izleridir.¹⁴⁶

Seniha’nın hastalıklı bünyesi odasına kapanıp saatlerce kitap okuması ile resmedilir:

“Mütemadiyen okuyordu. Kardeşi Cemil’e: ‘Aman kitap, aman kitap!’ diyordu ve Cemil eve her dönüşünde ona beş on cilt birden getiriyordu. Bu günler zarfında Seniha’nın sabahtan akşama kadar üç roman üst üste sigara içer gibi okuduğu oldu. Hepsini de bitirdikten sonra, içi sıkılarak bir köşeye fırlatıyordu. Bu kitapların hiçbirisi arzusuna göre değildi; bazıları budalaca hayalî, bazıları hayvanca hakikiydi, bazıları da o kadar sönüktü ki, okunduktan sonra hatırdaki hiçbir iz bırakmaksızın kapanıp gidiyordu.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.40)

Seniha’daki bu arzu bir sonraki bölümde detaylı şekilde gösterilecek olan *Araba Sevdası*’ndaki Bihrûz Bey’in müptela bir okur olmasına çok benzer.

Seniha, okuduklarının etkisi ile yaşadıklarına şekil vermeye başlar. Kurmaca eserler hayatı şekillendirmektedir. Faik ile adadaki yakınlaşmalarında geceyi romantik bir bakışla görür, daha sonrasında ilişkilerine şekil verecek romantik eserlerin ilk izlenimi bu

¹⁴⁶ Bu konuyu Niyazi Akı, “Madame Bovary ve Kiralık Konak” bölümünde daha ziyade Emma ve Seniha arasında ilgi kurarak inceler (Akı, s.163-169).

yürüyüşten işaret edilir. (Karaosmanoğlu, 2007, s.61-62). Nihayetinde romantik edebiyatın/romantik romanların en büyük taklitçisi olur:

“(…) Seniha’nın içinde yeni bir hislilik uyanıyordu. Yeşil gözlü kız, beş altı aydan beri adım adım dolaştığı kapalı bahçede, hayalata dalmayı, her düşen çiçeğe yaşlı gözlerle bakmayı ve karanlıklarda sesler dinlemeyi çok seviyordu. Güya, bir takım hissî ve hayalî tavırlarla sevdanın hudutlarını açmaya, genişletmeye çalışıyordu. Faik Bey’e manidar yadigârlar veriyordu ve ondan şairane hediyeler bekliyordu. O birkaç zamandan beri genç adamın cepleri bir gözbağcının torbaları gibi mânaları ve kıymetleri yalnız ikisi arasında malum bir sürü acayip ufak tefeklerle doludur. Fındık cesametinde, küçücük bir altın kutu, üstü işlemeli, mini mini ipekli bir kese, hiyeroglif işaretlerle oymalı bir madalyon, sapı fildişinden küçük parmak uzunluğunda bir hançer, Faik Bey’in Seniha’yı sevmeye başladığı günden beri daima üzerinde taşımaya mecbur olduğu büyüleyici eşyadandı; bunların her biri Seniha’nın vücudundan esrarlı bir şey saklamaktadır. Faik Bey’in kolunda bir de kırmızı renkli bir bilezik vardı, bunu Seniha kendi saçlarından ördü.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.88)

Bihruz’la parodileşecek olan mektup yazma sahnesinin bir benzeri *Kıralık Konak*’ta mevcuttur. O da ödünç duygularla mektup yazmaya çalışır:

“(…)Bazen hiç lüzumu yokken ona sayfalarca mektuplar yazıyordu. Bunların çoğu, edebiyat kitaplarında aşk üslubuna numune olacak kadar şairane, selis ve güzeldiler. Seniha bu mektuplarında, ekseriya, Fransa’nın aşk şairlerinden birçok uzun istinsahlar da yapıyor, kendi coşkunluğunu ancak onlar vasıtasıyla ve onların haliyle anlatabiliyordu. Hiçbir kap onun ruhuna göre değildi; her sözü dar ve az buluyordu.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.89)

Her iki roman kişisi de romantik edebiyattan öğrendikleriyle sevgiliye mektup yazarak aşklarını ifade etmeye ve öğrendiklerini kendi aşk hayatlarında uygulamaya çalışır.

Orijinalliği çok önemseyen Seniha aşk hayatında orijinal olmayı hedefler. Bu sebeple sürekli yeni şeyler icat etmeye çalışsa da orijinal olmanın imkânsızlığını yaşar. Okudukları ile yaşadıklarını şekillendirmektedir:

“Tavır ve hareketlerini heyecanlı bir üslup, sesine ve bakışlarına hissi bir ahenk verebilmek için her gün, her saat şekilden şekle giriyor, adeta kendi kendini bir bezin üzerindeki resim gibi silip yapıyor, yapıp siliyordu; Seniha, öteden beri giyinişinde olsun, yaşayışında olsun, herkese benzemekten korkardı. Şimdi de herkes gibi sevişmeden korkuyordu. İstiyordu ki, Faik’le münasebetlerine bir harikuladeliğe

gelsin; büyük bir macera, şiddetli bir rüzgâr gibi onları alıp, hiç kimsenin yetişemeyeceği kadar uzak bir yere sürüklesin, atsin. Seniha bazen de, esrarlı hadiseler ihtiyacını hissedirdi ve ortada hiç yoktan birtakım vakalar icat ederdi. Mesela, on beş gün Faik Bey’e hiç görünmezdi. O, konağa geldiği zaman, kendisini yok dedirtirdi, üst üste mektuplar alıp, cevap vermezdi ve günün birinde genç adamla buluştukları zaman, ona gaybubetini birtakım acayip sebeplerle izah ederdi. Randevularında saatlerce bekletmek mutadıydı.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.89-90)

Yine benzer şekilde şekilden şekle giren bir arzulayan özne vardır:

“Seniha, Faik Bey’le münasebetlerine dramatik bir şekil vermek için, kâh ihanet, kâh lakaydiyi gösteren bir nevi hâdiselerden azami istifadeyi bilirdi.

Müthiş bir tehevvürle genç adamın üzerine atılmalar, yüzükoyun yere yatıp saatlerce hüngür hüngür ağlamalar veyahut bazı yeni piyeslerin sonlarında olduğu gibi sesi ve gözleri dolgun, birkaç hazin söz söyleyerek çekilip gitmeleri, başlıca muvaffak olduğu rollerdendi.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.90)

Bu pasajlarda onun romantik tavır takınarak yaşadığı aşka şekil verdiği görülür. Anlatıcı ve Faik ondaki bu tavrın öğrenilmiş duygularla yapıldığının farkındadır. Bu sebeple onun davranışlarının altındaki yapaylığı vurgularlar. Bu noktada dikkate değer husus, orijinallik kaygısı güttüğü belirtilen Seniha’nın aşk hayatındaki davranışlarının öğrenilmiş ve taklit olmasıdır.

Kumar borcuyla eve geldiği gün Faik Bey’in kıyafetinden, tavır ve davranışlarından bir anda uzaklaşan Seniha’daki değişim sihir olarak nitelendirilir:

“Nasıl ve hangi sihirle bu adam, ona bundan sekiz ay evvel, kendisine kurban verilmek ihtiyacı hissedilen bir ilâh gibi göründüydü; nasıl ve hangi sihirle el değmemiş, körpe etini içi hiç titremeden onun önüne atmıştı?” (Karaosmanoğlu, 2007, s.94)

Bu durum Girard’ın edebî telkin altındaki arzulayan öznenin büyülenmişçesine hareket etmesine iyi bir örnek oluşturur. Okudukları ardından hayata, aşka, insanlara bakan arzulayan özne naif züppelerin olgun örneği olarak *Kıralık Konak*’ın önemli bir roman kişisi olarak yer alır.

1.3. İki Dünya Arasında Kalan Bir Züppe: Bihrûz Bey

Araba Sevdası, Bihrûz Bey roman kişisi ile romantik yalanlardan romansal hakikate doğru Türk romanı ilerlerken geçiş eseri olarak değerlendirilebilir. Bihrûz Bey'in özellikleri incelendiğinde hem saf züppelerin hem de naif züppelerin özelliklerini bünyesinde barındırdığı görülür. Bir başka ifadeyle Bihrûz Bey, saf züppelerin derinliksiz çizilen ve karikatürleşen arzulayan öznesine ve naif züppelerin ince ruhlu hastalıklı yapısına ve hayal ve hakikat çerçevesinde yaşamasına çok benzer. Bihrûz Bey, kendisinden sonraki züppe tipleri¹⁴⁷ benzeşen özelliklere de sahiptir. Bu sebeple Bihrûz Bey Türk romanının gelişiminde değişime uğrayan arzulayan öznenin evrimini kendi şahsında toplar. O, ana tipolojide arzulayan öznelerin kesiştiği yerde konumlanır.

1.3.1. Okumaya Müptela Bir Arzulayan Özne

Kitap okuyan roman kişisi daha önceki bölümlerde dikkat çekildiği üzere yeni değildir. Saf züppelerin kitap okuyarak arzu duyduklarına dair ibareler mevcutken, naif züppelerle bu okuma eylemi ilerletilmişti. Naif züppelerin hal ve tavırlarını romanlardan öğrenerek yaşadıklarını gösteren pek çok örnek de mevcuttu. Bihrûz Bey'in okuma şekli daha ziyade naif züppelere benzer. Ancak yazarın diğer romanlara oranla kurgudaki eserlerin Bihrûz Bey üzerindeki telkinini daha çok açığa çıkarmaya çalıştığı görülür. Bihrûz'da da naif züppelerde olduğu gibi bovarist etkiler görülmektedir.

Bihrûz Bey'in edebiyattan etkilendiği ve ayrı bir yere koyduğu tür romandır. Sonbaharın gelişi ile konağa taşınırken yanına aldığı kitapların dağılımına bakıldığında romanlarından ayrılamadığı dikkat çeker:

“Binaenaleyh beyefendi derse müteallik kitaplarıyla Biyanki ve Hançerli lügat-namelerini ve Redhavz'un muteber Lügat-ı Osmaniye'sini ve *Graziyella*'yı kendi bizzat götürmek üzere diğer - isimlerini sevdiği- romanlardan ayırmış olduğu elli beş altmış kadarını (...) [yanına alır.]” (Ekrem, s.266)

Nitelikli bir okur olmadığına dair bir vurgu ile kitapların isimlerinden yola çıkarak bir ayrıma gittiği belirtilse de eşyalarının arasına kütüphanesine de yer vermesi ondaki okur yönünün yalnızca gösterişten ibaret olmadığını gösterir.

Bihrûz Bey, Fransızca Hocası Mösyö Piyer'in telkinleri ile romantik eserlerden zevk alan bir okur haline gelir. Bihrûz ile Mösyö Piyer arasındaki ilişki Girard'ın telkin

¹⁴⁷ Bu bir sonraki bölümde “‘Sanatçı’ Züppeler” başlığı altında incelenecektir.

bahsinde söylediği hususa tam olarak uyar: Yazılı telkin, sözlü telkin ile romanlarda birlikte kullanılarak öznenin nesnesine arzu duymasında pekiştirici bir rol oynar (Girard, 2017, s.45). Bihrûz'da oluşan en büyük arzu, aşk romanlarındaki âşıklar gibi aşk yaşamaktır. Mösyö Piyer'in telkinleri, getirdiği kitaplar, saatler boyunca yine Mösyö Piyer tarafından okunan ve çevirileri yapılan roman ve şiirler, Bihrûz'un büyük bir arzulayan özne olmasını sağlar. Mösyö Piyer'in Bihrûz'la yapılan dersleri genellikle aşk romanları okumaktır. Ona okuttuğu aşk romanları ve etkilenme süreçleri anlatıcı tarafından şu şekilde aktarılır:

“Bihrûz Bey'in son sözü pek doğru idi. Daha üç dört ay evvel [Pol ve Virjini]yi birlikte okudukları zaman bu iki tabiat çocuğunun hemen kendileriyle birlikte doğup kendileriyle birlikte neşv ü nema bulan alaka-i ruhaniyelerini, iki saf kalbi birbirine bağlayan o muhabbet-i masumanenin -ıssız bir adamın mevaki-i tenhayisinde, akar suların kenarlarında, karanlık ormanların kıyıcıklarında, kumluk sahillerde, muz ağaçlarının tepelerinde, yavru kuşların yuvaları yanında münevver denizlere, mülevven gurublara, parlak güneşlere, latif mehtaplara karşı vaki olan- letaif-i tecelliyatını Mösyö Piyer ne kadar tatlı tatlı anlatmış, ne kadar tatlı tatlı tefsir ve takrir etmiş idi! Daha üç dört hafta evvel [La Dam o Kamelya]yı köşke getirip de ‘Vualâ ön şedövr dü roman!’ [İşte roman türünün bir şaheseridir.] diyerek kitabı hemen o gece yukardan aşağıya Bihrûz Bey'e dinletip anlatırken [Margrit]in o hadd-i zatında na-pak olan bahtsız kadıncağızın âşık-ı maşuku[Arman] hakkındaki haliset-i muhabbetinden ve bu muhabbetten münbais saffet ve rikkat ve nezahetinden ve nihayet âşık-ı biçarenin bi't-teverrüm garibane vefatından Mösyö Piyer ne kadar müteessir olmuş, şakirdini de ne kadar müteessir etmiş idi! Hususuyla daha üç dört gün evvel [Alfons Kar]ın [İhlamların Altında] namındaki romanını Bihrûz Bey okuyup da romanın kahramanı olan [İstefan]ın aşk ile o derece çılgınlıklarını zihnine aldıramadığından bahsettiği zaman -alaka-i nefsanîyenin o derecesine [pasyon] ıtlak olunup erbabını adeta mecnuna döndüreceğini ve bu mecnuniyete giriftar olanların ekseriya maşukalarının visalleriyle de müteselli olamayıp mahiyeti kendilerince de meçhul bir hiss-i hayat-şiken neticesi olarak intihar edegeldiklerini ve bu hâl-i ibtilayı Alman şairi [Göte] meşhur [Verter] hikâyesinde gayet tabii bir surette tasvir etmiş olduğundan bir kere de o hikâyenin Fransızca tercümesini okumak lazım olduğunu -Mösyö Piyer ne kadar ciddi bir tavır ile şakirdine tefhim etmiş idi!” (Ekrem, s.95-96)

Bu uzun pasaj romandaki yazılı telkinin somut bir örneğini gösterir. Bihrûz'un okuduğu eserler ve bu romantik eserlerden nasıl etkilendiği bir anlamda şerh edilerek verilmiştir. Saf züppelerin okumalarında roman kişilerinin okuduğu romanlar onlara alafranga aşkı öğretse de roman kurgusunun içerisinde yalnızca eserlere göndermeler yapılmıştır. Naif

züppelerde ise okudukları eserlerin onları etkilediği daha çok öne çıkarılarak vurgulanmıştır. Bihrûz'un yaşadığı aşkta ise bu eserlerin onu hangi yönlerden etkileyeceği gösterilmiştir. Örneğin, Bihrûz Bey'i *Paul ve Virgine*'ndeki aşk doğanın içinde yaşanmasıyla, *Kamelyalı Kadın*'ndaki sevgilinin veremden ölümüyle, *Ihlamurlar Altında* ve *Genç Werther'in Acıları* ise intihar fikriyle etkilemiştir. Bihrûz da romantik yalanlar peşinde koşan diğer roman kişileri gibi romantik eserler okumuştur ancak onlardan daha ileri giderek okuduklarını yaşamaya kalkmış ya da romanlara yaşadıklarını benzetmeye çalışmıştır. Bu sebeple mürebbiyesinden aşkı konuşmasını isterken tek amacı yaşayacağı aşkı düşünmek ve neler yaşayacağını planlayacak olmasıdır: "(...)bu güzel, bu şairane romanın kahramanı bizzat kendisi olduğunu düşünerek mesut ve müftehir olacak idi." (Ekrem, s.97).

Hem hocası hem Bihrûz Bey yapılan derslerden memnundur. Aşk romanları gibi popüler edebiyat ürünlerini okuyan Bihrûz, Mösyö Piyer'i bilgi noktasında zorlamaz. Romanda Mösyö Piyer'in, tipik bir yabancı mürebbiye rolüne örnek oluşturan bir yapıda karakter çizimi yapılmıştır. Bihrûz'a tek olumlu etkisi siyasi meseleler konuşurken onun sözünü keserek "kadın aşkı"ndan bahsetmek istediğini söylediği kısımda görülür. Bu sebeple Mösyö Piyer, Bihrûz'dan manevi bir intikam almak amacıyla ona aşkın tehlikelerinden bahseder. Sözlerini Jean de La Bruyère, François de La Rochefoucauld, Sokrat ve Aristofanes'ten alıntılarla destekler. Öğrencisine verdiği öğütlerle ona daha itidalli davranması gerektiğini söylediği bu kısa an haricinde, bunun tam aksi şekilde telkinde bulunduğu görülür. Nitekim ona bu şekilde ceza verdikten sonra, ona aşk romanları getirmeyi planlar:

"(...) 'Zavallı çocuğu fena sıktım. Şuna gelecek salı muhabbet-i zenana dair güzel bir eser getireyim.' Sözleri bila-ihtiyar dökülüverdi.

Koca profesör! Gelecek Salı akşamı şakirdine cildi müzehheb bir [Kont dö Bokas] hediye etmeyi tasmin etmişti." (Ekrem, s.100)

Kadına duyulan aşkı konuşmak isteyen Bihrûz'a getireceği kitap, içeriğinde aşka ve cinselliğe de yer verilen *Decameron*'dur. Sonrasında bu kararından vazgeçerek ona yine aşk ve cinselliği içeren "Lezavantür dü şövalye dö Foblas"[Şövalye Foblas'ın Maceraları'nı]" (Ekrem, s.125) kitabını getirir. Bihrûz Bey de bu kitabı "der-dest ile evvela resimlerini- belki ellinci defa olarak- temaşa ile ötesinden berisinden oku[r]." (s.134).

Bihrûz Bey'in davranışlarında etkili olan husus, aşk romanları kadar Mösyö Piyer'in sözlü telkinleridir. Hocasının her sözünü ciddiyle dinleyen Bihrûz Bey, kendi hayalinde yarattığı aşk öyküsünde zaman zaman onun telkinlerini hatırlayarak içinde bulunduğu durumu anlamaya çalışır. Örneğin, hocası tarafından âşığın zalim olacağına dair verilen bilgileri zihninde meşru kılar:

“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.

Mösyö Piyer dememiş mi idi ki: ‘Kadınlar melaîke-i azabın yeryüzünde peyda olmuş nazireleridir ki bizi cennet kapısından cehenneme ilka ederler!’” (Ekrem, s.162)

Bihrûz için, romanların telkini yeterli değildir, bu telkinlere hocasının sözlü telkinleri eşlik etmelidir. Bir başka ifadeyle yazılı telkin sözlü telkinle pekiştirilir. Aşk romanlarını “Mösyö Piyer ne kadar tatlı tatlı anlatmış, ne kadar tatlı tatlı tefsir ve takrir etmiş idi!”, kimini ise “Vualâ ön şedövr dü roman! (İşte roman türünün bir şaheseri.)”, olarak tanımlamıştır (Ekrem, s.95). Yalnızca aşk romanlarına yaklaşımıyla değil, roman seçimlerinde de etkin bir role sahiptir. Mösyö Piyer çeşitli aşk durumları üzerine yoğunlaşarak Bihrûz Bey'e kitap önerilerinde bulunmaktadır. Örneğin, aşk romanlarının en trajik temalarından olan “intihaar” üzerine yoğunlaşır ve daha detaylı olarak bu konuyu görebileceği için *Genç Werther'in Acıları*'nın okunması gerektiğini ifade eder. Bihrûz Bey, hocasının telkinleri aracılığıyla yaşadığı aşkta da “Mösyö Piyer'in malumat-ı nazariye ve tecarib-i fiiliyesinden (...)” (s.97) yardım almak düşüncesindedir.

Hediye olarak getirdiği kitapların parasını bile Bihrûz Bey'den alan (Ekrem, s.124-125), kumarda onu bir nevi dolandıran (s.148), ders yapmaları gerekirken yemeğini yedikten sonra kendi evi gibi şarap içip keyif yapan (s.236-237) ve kendi hatası olmasına rağmen başına gelen talihsizlikleri Bihrûz'a ödeten (s.273-275) bir mürebbiye olarak çizilen Mösyö Piyer, Bihrûz Bey'in eğitiminden ziyade işteki devamlılığı için onunla vakit geçirmektedir. Bihrûz Bey onunla vakit geçirmediğinde bile konakta kalarak kendi evi gibi hareket eder. Bu sebeple Bihrûz'un her fenalığını hoş görerek havadar bir köşkte çalışmayı ve her ay aldığı maaşın devamlılığını istemekten başka bir arzusu yoktur (s.93). Bu büyük arzusu neticesinde Bihrûz'un yas sürecindeki dünyevi arzulardan çekildiği ve

ibadetle vakit geçirdiği¹⁴⁸ esnada ona yeni bir kitap -*Manon Lescaut*- getirir ve ondaki eski arzuyu uyandırmak ister: “Bu çare ise ara sıra bazı şevk-engîz romanlar bulup getirmekle genç beyin her neden dolayı ise duçar-ı fütur olan hevesat-ı heva-perestanesini canlandırarak ve ders geceleri amur dö fam hakkında tatlı bahisler açarak beyi ülfete mecbur etmek idi.” (s.290). Mösyö Piyer, Bihrûz’a beş saat aralıksız bu kitabı okur. Hocasının gücü kalmadığı için romanının devamını Bihrûz Bey yalnız okumaya başlar ve okudukça kendi yaşadıkları ile benzerlikler kurar. Bu sayede Bihrûz Bey’in okurken nasıl gerçek hayatla bağını kopardığı ve aşk romanlarını nasıl sürükleyici bularak elinden düşürmeyerek okuduğu gösterilir. Onda öne çıkartılan müptela okur profili, bu okuma sahneleri ile pekiştirilir:

“Bey romanı mutlak bu gece bitirmek istiyordu, onun için kabine dö travaya yalnızca gitti. Kitabı kaptığı gibi hareme girdi. Yatak odasına çıktı. Soyundu. Oda kapısını sürmeledi. Şezlongun üzerine uzandı. Mösyö Piyer’in bıraktığı yerden romanı mütalaaya başladı. Bihrûz Bey romanın alt taraflarını okudukça merakı artıyor, merakı arttıkça okumaya inhimaki ziyadeleşiyordu. Hikâyenin kahramanı olan genç âşığın maşukası Manon ile Amerika’da Nuvel Orleyan’a vusullerinden sonraki sergüzeştleri, âşık ve maşukanın umulmadık bir badireden daha kurtulmak için vahşilerin karargâhına doğru firar ederken kumluk bir sahranın ortasında yorgunluktan ve açlıktan b’i-tâb düşen zavallı maşukanın vuku-ı vefatı, biçare âşığın maşukasını defnettiği çukurun üzerinde mecruh ve bî-mecal olduğu halde bir gün bir gece yatık kaldıktan sonra yakalanıp Nuvel Orleyan’da hapis ve Manon’un naaşının da şehre naklölunuşu, nihayetü’l-emr âşık-ı meyusun Fransa’ya avdeti pek tabii ve müessir surette yazılmış olduğundan ve Bihrûz Bey’in yine defaten canlanan hayalatı o vukuat ve onların tevlit ettiği hassasiyet ile kendi ahval-i şahsiyesi arasında bir nevi mevcut olan muvakaferi mutabakat derecesinde göstermeye başladığından kitabı bitirmedikçe elinden bırakmamış, o cihetle sabahın saat dördüne kadar olduğu yerde uyanık kalmış, esna-yı mütalaada - kendi kendine sönünceye kadar yanan- mumların isî odayı doldurmuş idi.” (Ekrem, s.293-294)

Mösyö Piyer’in az da olsa Bihrûz Bey’e Paris yaşamına dair bilgiler verdiğinin tespiti de yapılabilir: “(...) Bihrûz Bey âlem-i hayalinde bazı evsafını Mösyö Piyer’den

¹⁴⁸ Girard, Don Kişot’un ve Madam Bovary’nin arzularından bahsederken onların güçlü arzuları ile din arasında ilgi kurar: “Gezgin şövalyelik Don Kişot’un mistisizmidir. Romanın ilginç bir bölümünde Sanço efendisine neden şövalyelik yerine dini seçmediğini sorar -Flaubert aynı biçimde Bovarizmi yücelik gereksiniminin bir sapması olarak algılamıştır. Emma ergenlik çağında, tam anlamıyla Bovarizme kaymadan önce bir sözde-mistisizm bunalımı geçirir.” (Girard, 2017, s.67). Bihrûz Bey’in romantik edebiyatın bir müridi olarak yas tutması ancak aşkına kavuşamayacağı için aşk arzusu yerine din gibi güçlü bir arzu koyarak hareket etmesi arzusunun metafizik kökleriyle ilgilidir.

işittiği *Buva dö Bulonilerden Hayt Parklardan(...)*” (Ekrem, s.127) ifadesi, Avrupa yaşantısına dair mürebbiyesinden Bihrûz Bey’in bilgi aldığını gösterir. Bihrûz Bey Periveş Hanım’la görüşeceği günü hayal ederken Çamlıca’yı Bulonya Ormanına benzetir. Avrupa yaşantısına dair edindikleri yine hayalinde yarattığı aşk sahnelerini zenginleştirir.

Sonuç olarak, Bihrûz Bey okuduğu aşk romanları etkisiyle Batılı bir aşkın içinde olmayı arzulayan bir arzulayan öznedir. Türk romanında okuyan ve okuduklarından etkilenen okur tipi Bihrûz Bey’le derinleştirilmiştir. Yazar metinlerarasılık noktasında Bihrûz’un okumalarını daha işlevsel kullanmıştır. Bihrûz’un davranışları çözümlenirken başka eserlerdeki roman kişilerinin yaptıkları ön plana çıkarılmıştır. Elbette *Araba Sevdası* derin yapıda saklı metinsel göndermeleri içermemektedir. Ancak kişinin önceki roman kişilerinden izler taşıdığını göstermesi ve bunu açıktan açığa yapması önemlidir. Bu bağlamda Türk romanında işlenen “züppe” tipler tezin tipolojisi açısından saf züppelerden pek çok özelliği taşısa da yüzeyde anlatılmak istenen onun saf züppeye benzer yanları değildir. Bihrûz’un karakter çizimi daha ziyade naif züppelere yakındır. Bihrûz, naif züppelerin en mükemmel ve olgun halidir.

1.3.2. “Sevda”nın Gör Deddiği: Hayal Penceresinden Bakan Arzulayan Özne

Batı’nın sanatını kendilerine örnek alan Türk edebiyatı yazarları, Batı’daki eserlerle kendi ürettikleri arasında bir kıyaslamaya giderler ve kendileri de benzer bir üretim sürecinde bulunurlar. Kuramsal olarak kastettikleri ile verdikleri ürünler çoğu zaman farklılaşsa da bazen verdikleri örnekler çağın ilerisinde de olabilir. Nitekim Recaizade Mahmut Ekrem’in bilinç akımını kullandığı tespiti bu hususun iyi bir örneğidir. Berna Moran *Türk Romanına Eleştirel Bakış I*’de “Recaizade Mahmut Ekrem *Araba Sevdası*’nda sözünü ettiğimiz iki yöntemi [iç çözümleme ve iç monolog] de kullanır, ama iç konuşmaya verdiği önem ve bilinç akımının da Türkiye’de ilk kez kullanılması, romanın, üzerinde durulması gereken bir özelliğidir.” (Moran, s.80). Jale Parla, “[B]ilinçakımı’ yönteminin de şaşırtıcı biçimde, Joyce’dan çok önce” (Parla, 2016, s.69) kullanılmasına dikkat çeker. Kullanılan bu yöntemlerin neticesinde *Araba Sevdası*’nda “sevda”nın somut varlığı tespit edilebilir. Bihrûz Bey’i yönlendiren bu iç sestir. Okudukları ile gelen edebî telkin, çevresindekilerden -özellikle Mösyö Piyer’den- edindiği sözlü telkinler ve sevdanın gösterdikleri ile Bihrûz/Bihrûz’un kişiliği ortaya çıkar. Nabokov’un romantik tanımlaması, “büyük ölçüde edebiyattan derlenmiş pitoresk olasılıklar üzerinde yoğunlaşmak olan hülyalı, hayalci bir zihin alışkanlığı” Bihrûz’un dış telkinlere açık halini tam olarak açıklar.

Bir önceki bölümde Bihrûz'un nasıl bir okur olduğu gösterilmişti. Okuduklarının neticesinde yaşadıklarını düzenlemeye başlayan Bihrûz Bey'in, hakikatten henüz tam olarak kopmadığı esnada romanların telkinleri ile hareket etmeye başladığı görülür:

“Fransızca hocasıyla beraber okuduğu bazı romanlarda kendisinin duçar olduğu mevki-i müşküle benzer bazı vukuat geçmiş idi. Bir aralık hatırına onlar geldi. Onları düşündükçe yavaş yavaş kanındaki hiddet soğumaya başladı. Çünkü böyle ahvalde kadınlara karşı endiferans [(fr.) kayıtsızlık] göstermekten başka müessir ve müfit bir tedbir olamayacağı kaideyi tecrübesini o romanların kendisine bahsettiği fevaid cümlesinden olmak üzere tahattur ederek olduğu gibi orada kalmağa ve (lando) tekrar gelip geçtiği vakit kendisi de vazifesizce başka bir tarafa bakmağa karar verdi.” (Ekrem, s.65)

Bihrûz Bey, aşk romanlarından etkilenecek sevgilisine yazmaya çalıştığı mektupta talep edilen buluşma anını hayal etmeye başlar. Sevgiliyle yaşayacağı karşılaşmayı hayal ederken Divan şiirinin aşk üçgenlerinin temel unsurları olan âşık ve sevgilinin yanında olmazsa olmaz bir yeri olan rakip de bu hayalde bulunur. Bihrûz Bey hayallerini o kadar ciddiye alır ki hayalinde ortaya çıkan rakibi ve arabasıyla uçuruma düşmekten son anda kurtulmasının mutsuzluğunu ertesi gün yaşamaya devam eder (Ekrem, s.129). Hayal dünyası hakikati dönüştürmeye başlamıştır.

Bihrûz Bey, cuma günü mektubu Periveş Hanım'a verdikten sonra pazar günü yapacakları görüşmeyi daha detaylı hayal etmeye başlar. Bu pasajlar yukarıda bahsi geçen *Çengi*'de Dâniş Çelebi'nin önce hayalinde yaşattığı daha sonra yaşamaya kalktığı sahnelerle çok benzer. Bihrûz Bey'in hayali en ince ayrıntısına kadar kitaplardan öğrenilmiş duygularla şekillenmiştir:

“(…) beyefendi orta set üzerinde büyük çınarın altında tenhaca sandalyesine kurulup, ayağını da ayağının üzerine atacak da perestide-i ‘siyeh-çerde’sini öyle bekleyecek, siyeh-çerdenin landosunu uzaktan görüldüğü gibi görüp görmemezliğe gelecek, siyah-çerde landosundan indikten sonra beyin bu vaz’ına dikkatle: ‘Acaba beyefendiyi beklettim de darılttım mı?’ diye meraklanıp telaşlı telaşlı bayırdan yukarı çıkarken beyin gözüne ilişecek, bey hemen yerinden fırlayıp ‘siyeh-çerde’nin yanına gidecek, mükerrer *reverans*lardan sonra birlikte tepeye kadar çıkacaklar, o zaman siyeh-çerde *korsaj*ından pembe renkli, zarif, muattar, ufacık bir zarf içinde bir mektup çıkaracak, Bihrûz Bey’e: ‘Sizin mektubunuz gibi bu da *sufran* bir yüreğin fotoğrafıdır. Zat-ı âlinizinki *artistik* bir fotoğrafı olduğu için güzeldir. Bu onun yanında kabadır, *rötuşsuz*dur. Lakin pek *egzaktır*, pek *fideldir*. Onun için takdime cesaret ediyorum.’ deyip mektubu beye verdikten sonra:

‘Fotoğrafıyı Paris’te mi, Londra’da mı, Viyana’da mı öğrendiniz?’ diyecek. Bihrûz Bey de ona cevaben: ‘Avrupa’ya gitmedim, fakat bir iki hafta sonra Paris’e gitmek istiyorum.’ deyince ‘siyeh-çerde’nin benzi sapsarı kesilerek, vücudunda titremeler âriz olacak, gözleri yaşararak: ‘Beni bu hâle getirdikten sonra kendiniz Paris’e gitmeyi düşünüyorsunuz. Mademki gidecekmişsiniz, benim gibi biçareyi divaneye döndürüp de buralara kadar niçin getirdiniz?’ Yok bu şikayetlere, site mlere kalkışacak, Bihrûz Bey de: ‘Birinci *rankontrım*ızdan beri gözlerime uyku girdiği var mı?. Bir dakika sizi düşünmediğim var mı? ‘Hayalimin’ parkında sizden başka bir dolaşan var mı?’ cümlelerini iraddan sonra: ‘Paris’e gitmekten meram yakında lazım olacak bazı şeyleri kendim beğenip almak....’ kelimelerini tefevvüh ederken ‘siyah-çerde’ ikinci defa olarak tekrar sarılığa uğrayacak, o zaman beyefendi: ‘Evet Efendim! Sizden kaçmalıyım, sizi o kadarcık bile görmemeli idim, biliyorsunuz ki aşkınız beni harap ediyor?.. Biliyor musunuz ki ben sizi bir gün görmezsem çıldırıyorum? Mümkünü yok ben burada duramam!’ dediği gibi ‘siyeh-çerde’ *sanglote* ederek ağlamaya başlayacak, bunun üzerine artık beyefendi insafa gelip hemen olduğu noktada zemin-i arz-ı perestişe zânû-efken-i ubudiyet olarak iki taraftan: ‘Oh! Seni nasıl seviyorum!, Sen de beni seviyor musun?. – Oh! Mon adore!. -Hayır! Yalan söylüyorsun!. -Ben yalan söylemeyi bilmem ki... Söyle bana gerçek yolculuk var mı? – Non! Non! Bin kere non!. -Aklımı başımdan aldın hıyanet!. – Ya sen beni ne hâle koydun!. -Ben zavallı ne yaptım?. -Bir daha ne zaman görüşeceğiz?. – Ben bilir miyim?...’ tarzında artık senli benli sözler teati olunacak, ondan sonra Bihrûz Bey teehhül meselesini -Koşuyolu’nda araba sürer gibi- bir hızla meydana sürmekle beraber bu mesele hakkında enikonu lakırdı edip bir *desizyon* almak için ‘siyeh-çerde’den *randevu* isteyecek, ‘siyeh-çerde’ biraz naz *difkülteleri* çıkardıktan sonra muvafakat edecek, bu karar üzerine aşağıya inilecek, bahçenin ibtida içinde bir *tur* yapılma, sonra da dışarısında *an vuvatür* bir iki defa dolaşıp müfarekat olunmak üzere arabalara binilecek idi.

Bu kadar kalabalık içinde bunlar nasıl yapılacak?..” (Ekrem, s.153-155)

Umursamaz tavır takınan bir sevgili, sevgili için yazılmış bir mektup, kendisine âşık edip sonra da terk edip giden -gideceği yerin Paris olması ve orada alışveriş yapacak olması Bihrûz’a özgü ve saf züppeden gelen bir özelliktir- sevgili, her gün birbirini görmek isteyip kavuşmayı hayal eden âşık-sevgili ve evlilik kararı ile kavuşmak istemeleri ve sevgilinin naz yapması söz konusudur. Bu pasajda roller birbirine karışır, Bihrûz Bey ve Periveş’in rolleri âşık ve sevgili olarak değişir. Periveş Hanım gelmediği için de aşk üçgeninin üçüncü köşesi olan rakip de akla gelir (Ekrem, s.156-158). Bu buluşmanın diyaloglara kadar hayal edilmesi öğrenilmiş aşk sahnelerinin yaşanmak istenmesidir.

Bihrûz Bey, Periveş’i aradığı bir pazar günü Fenerbahçe’de Keşfi ile karşılaşır. Bu karşılaşmada Periveş’e dair bilgi edinir. Keşfi’den öğrendiğine göre on sekiz yirmi

yaşlarında olan Periveş tifodan ölmüştür (Ekrem, s.199). Bu bilgiden sonra yazılı telkinin en canlı örneklerini vermeye ve kitaplardan öğrenilmiş aşkla yaşadığı aşkı şekillendirmeyi bir yaşam biçimi olarak uygulamaya başlar. Aşk romanları ile içinde büyüttüğü “sevda” burada artık konuşmaya başlar:

“İşittiğin doğrudur. İnan!.. İnan ki hal yamandır!. Ağla ki tesellisi mümkün olmayan felaket içindesin!. Yan, yakıl ki dermanı bulunmayan bir derde uğradın!. Ah! La bel blond!. El e mort!..[Çünkü Bihrûz Bey’in sevdası Fransızca da öğrenmiş idi] Evet! O sırma saçlı, elâ gözlü melek -o güneş yüzlü, ahu bakışlı güzel- o şirin sözlü dilber-i nazende-hirâm -o letafet-i mücesseme- o zerafet-i müşahhasa -o ruh-ı revân- o biçare duhter-i nev-resîde.. Ah! ne söyleyeyim?.. İşte o şer adore gitti!.. Diriğ! Diriğ!.. O yeni açmış sarı gül soldu!. O on sekiz baharın revnakı taze fidan kurudu! O Melahat burcunun bedr-i tâbendesi ebediyen münhasif oldu!.. O cihan-ârâ-yı hüsn ü cemal olan peyker-i nur heyetiyle mezara düştü!... Efsûs! Efsûs!..” (Ekrem, s.210)

Benlik bölünmesine örnek oluşturan bu önemli sahnede, Fransızca da öğrendiği ifade edilen Bihrûz’un “sevda”sı, Bihrûz’u Periveş’in öldüğüne ve bunda onun nasıl etkisi olduğuna dair ikna etmeye çabalar. Bu sahnede Bihrûz’un duyduğu iç ses ona yeni bir gerçeklik gösterir. Bihrûz Bey okuduğu romanlardan edindiği bilgilerle kendi aşk hikâyesinde düzenleme yapar. Sevgilisi gibi ölmesi gerekirken yarı ölü gibi sürekli can çekişerek yaşayacak, bundan sonra تنها sahralarda, karanlık ormanlarda bulunacak ve sürekli ağlayacaktır. Periveş’e duyduğu “sevda” onunla acı çekecektir. İlk olarak ölüm sebebi romantik eserlere göre düzeltilir: “Zavallı kızcağız tifoya tutuldu deniyor. Yanlış!.. Veremden gitti. Zalim verem!.. O bir kurttur ki daima öyle nazik fidanlara ârız olur.”(Ekrem, 2014, s.211) ve devamında “Tifo ne münasebet!. Verem olmalı.. öyle nazik vücutlar hep veremden giderler..” (s.214).

Bihrûz, Periveş’in veremden ölmesinde kendisinin ve “sevda”sının büyük etkisi olduğuna inanır. Bu konudaki en büyük etken ise siyah-çerde yanlışlığıdır. Düzenlenmiş hikâyede tanışma sürelerini ve aşk üçgenindeki rakibin etkisini de farklılaştırır. Bihrûz Periveş’i iki ay öncesinde gördüğü halde hikâyesinde onun peşinde iki yıldır bulunarak ona musallat olduğunu belirtir. Keşfi Bey ise Periveş’i tanımamasına rağmen Bihrûz’un hikâyesinde Periveş’in gönlünü çalan ve sonrasında ona yüz vermeyen biri olarak resmedilir. Bihrûz Bey’in bölünmüş benliği ona nasıl yas tutması gerektiğine dair de telkinlerde bulunmaya devam ederken ölümü daha da dramatize eder ve Periveş’in son sözlerinde Bihrûz’u sayıkladığına dair düşünceler öne sürer. Bu sebeple, Bihrûz Bey bu

ölüme sebep olduğu için ömür boyu vicdan azabı çekmelidir ve sevgilisinin mezarının başında yas tutmalıdır. Aldığı kararlar ise sevgilisinin mezarını bulmak, ömür boyu başka bir kadını sevmemek, seyir yerlerinde dolaşmamak ve ömür boyu ağlamaktır. Bu reçete onun romantik roman kişilerini taklit etmeye çalıştığını gösterir. Romantik eserlerde genç yaşta veremden ölen âşıklar yaygın bir temadır. Sevgilinin mezarı başında ağlamak ve kendisini doğaya bırakıp dünyevi arzulardan vazgeçmek de aynı bağlamda düşünülmelidir.

Bihırûz Bey, sevgilisinin ölümü ile hayattan bağını koparmak için aldığı kararlar neticesinde hastalanır. Doktor muayenesi sonucunda Bihırûz'a sinir buhranı geçirdiğine dair teşhis konur. Bihırûz bu hastalığı ile bir kez daha naif züppelere yaklaşır. Özellikle hastalığı sonrasında doğaya sığınmasıyla birlikte *Sergüzeşt*'te Celal Bey'in başına gelenlerin çok benzerini yaşamış olur:

“Bihırûz Bey tıfl-ı dil-bâz-ı sevdanın arzu ve tavsiyesi vechle تنها yerlerde bulunup gezmekten zevk almaya başlamış ve araba sevdasını artık gönlünden çıkarmış idi. Bu yolda gezişler bir hafta kadar devam etti. Vücutça halsizliği yavaş yavaş geçiyorsa da başındaki ağırlık hiffet bulamıyordu. Biçare genç gezintilerinde daima insanlardan hâli yerler arar ve yolunda bir kimseye tesadüf edince başını öbür tarafa çevirirdi. Temaşa-yı tabiattan bir türlü fekk-i nazar-ı istiğrak edemezdi. Bedayi-i kudretten her neye baksa onda sarışın hanımın bir hayal-i hazinini mütecelli görür, aheng-i bülend-i tabiatı terkîb eden esvattan hangisini işitse onda yine sarışın hanımın bir kelime-i ızdırabını, bir enîn-i inkisarını, bir nağme-i dil-şikâr-ı garâmını duyardı. Bundan dolayı daima için için inler, sine sine ağlardı!” (Ekrem, s.220)

Bihırûz Bey'in tam olarak romantik birey olmasına engel olan durum Periveş'in mezar yerini bilmemesidir. O da romantik roman kişileri gibi sevdiğinin mezarında ağlamalıdır. Bu sebeple Periveş'in mezarını aramaya başlar ancak Bihırûz Bey, bir dizi talihsizlikler sonucu Keşfi Bey'den Periveş'in olmayan mezarını öğrenemez. Mezarı bulmak isteği en büyük arzusu haline gelse de imkânları ölçüsünde günlerini romantik bir bireyin yas tutmasına benzetmeye çalışır: “(...) saat ona doğru bastonunu eline ve *Graziyella*'yı koltuğunun altına alarak civar kırlarda akşamın saat yarımalarına birlerine kadar maşiyen dolaşmak” (Ekrem, s.260) ve düşünmek onun yeni hayatının rutinleri haline gelir.

Bihırûz Bey okuduğu romanlarda sevgilinin mezarının başında okunan şiirler gibi kendisi de sevgilisinin mezarının başında bir şiir okumak ister. Buna uygun bir şiiri okudukları arasında göremediğinde Mösyö Piyer'den şiir yazmasını ister:

“-Sizden bir şey rica edeceğim!...
-Emrediniz, elden gelen bir şey ise icrasına hazırım!
-Bana bir *poezi* yazar mısınız?..
-Nasıl bir *poezi*?..
-*Blond* bir kız ki yirmi yaşında idi. Hastalandı, bir hafta içinde öldü. İşte buna dair bir *poezi* isterim ki okuyum da ağlayım,
-Ne diyorsunuz?.. Sizden birisini mi kaybettiniz?.. Akrabadan?..
-Hayır! Bizden değil, akrabadan da değil?..
-Bir dostunuzun kızı?..
-Hayır!..
-Öyle ise?..
-Şey.. Ah!..
-Bir nişanlı?.. Bir maşuka?..
-Öyle bir şey...
-Hım!... *Malörözman* ben şair değilim. Lakin istediğiniz yolda şiirler zati var: Dö Lamartin’in *Graziyela*’sını okumadınız mı?..
-Hayır!. Kitabı siz getirdinizdi ama okumadımdı.. O şiir midir?. Ben hikâye zannediyordum..
-Taamdan sonra getiriniz de hikâyenin sonundaki şiiri okuyalım, ne kadar beğenirsiniz, fakat ağlamamak şartıyla...” (Ekrem, s.231-232)

Bu şiir, Bihrûz Bey’in mezar başında okuyup ağlamak istediği şiir olur. Sonraki günlerde günlük hayatına devam ederken de şiirde geçen mısraları sürekli tekrar eder. Örneğin, Keşfi’den Periveş’in mezarını öğrenmek için evine gittiği gün hizmetçisi tarafından evde olmadığı söylenir. Bihrûz gördüğü muameleden hoşnut olmayarak oradan ayrılırken zihninden geçenler şu şekildedir:

“Ne kadar münasebetsizlik!.... On altı yaş ölmek için pek erkendir.. Ah! *malörö kö jö süi!*..[Ne kadar bedbahtım!] Artık vapura gidemem.. Yazık!.. Hay terbiyesiz dağ adamı!. Bu *ensult* [hakaret] doğrusu unutulmaz!... Arabacı! Sür be herif!. Şu Andon’un yaptığı işi de görüyor musun?.. Malör sür malör.. [Felâket üstüne felâket] Araba ne oldu acaba?. Hayvanlar nerede kaldı?.. Vıy! *El ave sez an se biyento pur mûrir!*.. [Evet! On altı yaşındaydı; ölmek için çok erken.] *Ah!*.. *Povr fiy!*..[Zavallı kız]” (Ekrem, s.244)

Bu durum yukarıdaki pasajla sınırlı değildir. Bihrûz bu mısraları pek çok kez zihninde dolaştırır. Özellikle Periveş’i andığında ona dair bilinçli düşündüğü zaman bu mısralar Bihrûz’un aklına gelir (Ekrem, s.244, 257, 288). Okudukları, gün içerisinde her an zihnindedir, Bihrûz yaşamı görmek yerine hayal dünyasının ardında yaşamaktadır.

Arzulayan öznenin kendi hayatında gördüğü şeylerin eserlerde okuduklarına çok benzer olmasına dair fikirleri vardır. Bihrûz Bey, Lamartine’in bu eseri için “Povr fiy!..

On altı yaş, on sekiz yirmi yaş.. Ölmek için pek çabuktur!.. Lamartin!. Koca Lamartin!.. Sanki benim başıma geleceği bilmiş de bu şiiri, bu prömiye regre’yi yazmış. ‘Bir siyeh-çerde’ye benziyor mu hiç?..” (Ekrem, s.252) diyerek bu eserlerle iç içe geçen yaşamını ifade eder. Lamartine’in kendi yaşamını böylesine benzer biçimde anlatan eseri bulduğu için diğer eserlerine de bakarak kendi hal tercümesini anlamaya çalışır. Bu sebeple *Graziella*’yı da okumaktan sıkılan Bihrûz Bey, Beyoğlu’ndaki M.J. Wick Kitabevi’nden Lamartine’in bütün külliyyatını alır. Mösyö Piyer ile “*Bir Meleğin Düşüşü*” adlı şiirini okurlar. Bihrûz Bey, *Greziella*’daki benzerlikten ötürü bahsi geçen külliyyatı edindikten sonra da kendi durumuna uygun örnekler bulmaya çalışır:

“Bey kendi kendine kâh düşünmek, kâh *Prömiye Rögre* tercümesini biraz daha ıslah ve tenvir etmek, kâh Lamartin’in külliyyat-ı âsârını - içinde kendi hâline muvafık bir şiire, bir hikâyeye tesadüf etmek emeliyle- karıştırmak ve kâh *Lâ şüt dön anj*’dan birkaç mısra okuyup anlamaya çalışmak suretiyle meşgul olup duruyordu.” (Ekrem, s.280-281)

Arzulayan özne edebiyat ile hayat arasındaki ilişkiyi çözmüştür ancak bir okur olarak kurmaca eserlerle kurması gereken mesafeyi görememektedir.

Bihrûz Bey, romantik okur profilinin en olgun örneğidir. Edebî telkinin arzusun oluşmasındaki rolünü -yaptığı okumalar ve bunları yaşamaya kalkması ile- en iyi yansıtan Bihrûz 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.

1.3.3. “Yazar” Olarak Arzulayan Özne

Bihrûz Bey’in hem okur olması hem de okuduklarını yaşaması ile naif züppelerle yakın bir bağı olduğu görülmektedir. Ayrıca daha önce belirtildiği üzere pek çok araştırmada saf züppelerle birlikte ele alınan Bihrûz Bey, bu yönüyle de derinleşmez. Jale Parla bu duruma dikkat çekerek kendisinden önceki romanlarla kurulacak ilginin çok hızlı aktarıldığından bahseder:

“Recaizade Ekrem kendisinden önceki Tanzimat romanlarında, romanın bütününe oluşturmuş bir kurguyu bir paragrafta özetledikten sonra, sanki bu kurgunun geleneksel trajik sonucuyla yetinmeyerek romanını başka sonuçları incelemek üzere geliştirir. Çünkü Bihrûz

Bey'in yetim kalışı, tahsilini yarım bırakışı, sefahata dalarak servetini tüketişi, romanın daha ilk yirmi sayfasında özetlenir.” (Parla, 2016, s.128)

Kendisinden önceki arzulayan öznelere kurulabilecek bu ilgiden sonra, onu sonraki romanlara bağlayan yön, bir anlamda yazarlığa kalkışmasındandır. Bir diğer deyişle, Bihrûz Bey'in arzulayan özne tipolojisinde müstakil bir konuma sahip olması bir yazarın üretim sürecini yansıtmaya sebebiyledir. Sembolik anlamı da olan Periveş Hanım'a yazmaya çalıştığı mektup bu noktada önem arz eder. “Ve roman gerçekten tam bu noktada, yani Bihrûz Bey'in Periveş Hanım'a aşkını dile getiren mektubu yazmak üzere masanın başına oturmasıyla başlar.” (Parla, 2016, s.134).

Bihrûz Bey'den önceki naif züppelerde de yazarlık görülmeye başlanmıştı. Örneğin, *Genç Kız Kalbi*'nde Pervin'in günlüğünden olup bitenler aktarılmaktaydı. *İffet* romanı İffet'in romanından yola çıkarak yazılmaktaydı. *Bir Ölünün Defteri* anı tarzında yazılmış Osman Vecdi'nin kaleminden çıkmıştı. Özetle, Türk romanı arzulayan öznenin gelişimine okurluğun yanına yazarlığı da ekleyerek roman kişilerini geliştirmekteydi. Bihrûz'u diğerlerinden ayıran yön, bir yazarın üretim sürecinin¹⁴⁹ -parodileşse de- sahneleme tekniği ile verilmesidir. Okur, mektubun son halini değil, nasıl bir üretim sürecinden geçerek oluştuğunu takip eder.

Bihrûz Bey, okuduğu eserlerden etkilenerek aşkı yaşamaya çalıştığı gibi sevgiliye yazılan mektupta da kitaplardan öğrenilmiş üslup örneklerini takip eder. Aynı zamanda Bihrûz Bey'in yazmaya çalıştığı mektup -her ne kadar kendini yazar olarak tanımlamasa da- bir eserin oluşum süreci üzerinden bir yazarın etkilenme endişesini parodileştiren bir yapıdadır. Mektup yazmaya başlarken kütüphanesinden aldığı kitaplar, mektup-romanların yanı sıra âşıkların yararlanması için yazılan mektup örnekleridir: “Bihrûz Bey'in kütüphaneden aldığı iki ciltten birisi [Jan Jak Ruso]nun muhaberat-ı aşıkâneyi havi meşhur [Nuvel Eloiz]i diğeri ise [Sökreter dez Aman] namında ufak bir kitap idi.” (Ekrem, s.102). Bihrûz Bey, bu eserler yardımıyla kendi aşk mektubunu yazmaya çalışır. Periveş Hanım'ın soylu olduğunu düşündüğü için ona yaraşır bir üslup arayışında bulunur. Aradığı üslup ise Fransızca yazılan eserlerdedir (s.103). Kütüphaneden aldığı kitaplardan anlayabildiği ölçüde çeviriler yaparak aldığı kısımlar haricindekileri kendi durumuna uydurarak mektubu yazar.¹⁵⁰ Yazdığı ilk mektubu beğenmeyen Bihrûz Bey

¹⁴⁹ Jale Parla (2016), “Metinler Labirentinde Bir Sevdâ: Sevdâ Arabası” bölümünde bu üretim sürecini değerlendirir.

¹⁵⁰ “Bu metne model olan *Julie, ou la nouvelle Héloïse*'deki mektup.”(Yayına hazırlayanın notu)

yaptığı çeviriler sonucunda Türkçenin yetersizliğinden de yakınlıkla başka bir mektubu yazmaya başlar. Asıl amacı kendi durumuna birebir uyan bir mektup bularak onu tercüme etmektir. Yazdığı ikinci mektupta¹⁵¹ yine kütüphanesinden aldığı kitapların ve bu sefer sözlüklerin yardımına da başvurur. Mektubunda bulduğu eksiklik şiirdir ve Bihrûz Bey özellikle bu kısımda oldukça zorlanır (s.110-123). Bu kısımdaki en önemli husus, Bihrûz Bey’in düz yazı metinlerini çevirirken ve yazarken hissetmediği bir duyguyu şiir yazmaya çalışırken hissetmesidir. Şair olmak isteği kısa bir an olsa da Bihrûz’un zihninden geçer:

“Böyle sözleri anlamak şair olmaya mütevakıf olduğunu teemmül ile kendisinin de bir şair olamadığına bir aralık teessüfler etti ise de bu *santimanı* pek çok devam etmedi:
-*Tu le poet son fu!*[Bütün şairler delidir!]
diyerek bu mahrumiyetin dahi tesellisini buldu. Lakin muhabbet-nameye bir şiir leffetmek ziyadesiyle yakışacağından bu arzudan kendisini alamıyordu.” (Ekrem, s.112)

Arzulayan özne düz yazı yazmaktan çekinmezken, bir şiir yazması gerektiğinde öznenin harekete geçememesi önemlidir. Sevgilisinin öldüğünü sandığında da mürebbiyesi Mösyö Piyer’den şiir yazmasını istemiştir.¹⁵² Bu, başlangıçtan bu yana Türk romanında şiirin ayrı bir yerde konumlanmasıyla ilgilidir. Şiirin estetiğin değer bakımından “yüce” kısımlarında yer alan yanı edebiyat eğitiminin zayıflığı ile öne çıkarılan Bihrûz Bey’de bile değişmeyen bir özellik olarak sürdürülmüştür. “Şair olmak arzusu”na sahip bir “yazar” olan arzulayan öznenin varlığı Türk romanının romansal hakikate yaklaştıran önemli bir adım olarak görülmelidir.

1.3.4. “Ah Zavallı Çocuk!” mu, Yoksa “Budala, Zıvrak” mı?

Saf züppelerde öfkeye yaklaşan ve naif züppelerde acıma duygusu ile beslenen arzulayan özneye bakış, Bihrûz Bey’in arada kalmışlığının bir simgesi olarak her iki eğilime de yaklaşan bir konumdur. Okurların okur deneyiminde önemli bir yere sahip olan anlatıcının konumunun, romansal hakikate doğru Türk romanı giderken geçiş eseri olan *Araba Sevdası*’nda muğlak bir noktada olduğu tespiti yapılabilir.

¹⁵¹ “Bu mektubun esinlendiği *Le Secrétaire des Amants*’daki mektup.”(Yayına hazırlayanın notu)

¹⁵² “Sevda”nın Gör Deddiği: Hayal Penceresinden Bakan Arzulayan Özne” Bölümünde kullanılan bu örnek romanda 231-232 sayfalarında geçmektedir.

Anlatıcının romanın başkişisi olan Bihrûz Bey için kullandığı iki önemli sıfat¹⁵³ “zavallı”¹⁵⁴ ve “biçare”dir: “Zavallı Bihrûz Bey bu dakikada gerçekten pek ziyade mustarip idi.”, “(...) biçare gencin asabında külli bir tezelzül vukua gelmişti.” (Ekrem, s.99), “Zavallı Bihrûz Bey bunları görmekten (...)” (s.101), “Biçare beyin (...)” (s.130), “Biçare Bihrûz Bey bu dakikada pek acınacak bir hâl-i elîm içine düştü.” (s.199), “Zavallı Bihrûz Bey’in (...)” ve hemen ardındaki paragrafa “Biçare Bihrûz Bey(...)” (s.258) şeklinde başlayarak daha birçok pasajda bu nitelemeyi sürdürür. Bu romantik edebiyat yazarlarının roman kişisine sıklıkla kullandıkları bir hitap şeklidir.

Anlatıcının tutumu farklı araştırmacılar tarafından birbirinin tam zıttı şeklinde değerlendirilmiştir. Robert Finn, anlatıcının tutumunu “Bihruz’un çizimindeki sevecenlik” olarak özetler. Ali Ekrem’in çalışmasından aktararak:

“*Araba Sevdası*’sının, ‘olayların gerçeklerini tarafsızca anlatan bir realistten değil, insanlık acılarıyla kalbi kanayan bir romantğin kaleminden çıktığını’ ileri sürer. Ali Ekrem’in gözünde Recaizade’nin ‘samimiyet’i, kitabın en büyük erdemidir. Romanı sevdiren başlıca özellik de Recaizade’nin, ‘biçare Bihruz’a bir baba kalbinin bütün samimiyetiyle acıyor, acıyor olmasıdır.’ (Finn, s.92)

Finn’e göre, “Bihruz, suçlu değildir, zayıftır; budala değildir, çocuksudur.” (Finn, s.92). Robert Finn bu şekilde anlatıcının duygularının ön planda olduğunu düşünürken; Ahmet Evin, “*Araba Sevdası*, yazarın geleneksel türdeki müdahalelerinden tamamen uzak duran mesafeli anlatıcı” (Evin, s.235) olduğunu düşünür. Olaylara müdahale etmemesi noktasında bir yenilik olarak değerli kabul edilse de atılan bu adım yine de eksiktir. Roman kişisine dair konulması gereken mesafenin yukarıda verilen örnekler -biçare ve zavallı nitelemeleri- neticesinde alınamadığı görülür.

Bihrûz’un çiziminde iki farklı algılamamanın olması, ona biraz daha yakından bakmayı gerektirir. Bu bağlamda hitap şeklini aşarak Bihrûz’a yaklaşımı incelendiğinde, anlatıcının Bihrûz Bey’e dair bu tutumu yalnızca kullandığı kelimelerle değil, bazı yerlerde Bihrûz’un savunucusu haline geldiği durumlarla da görülür. Bihrûz Beyin Keşfi’nin yalanlarına inandığı için mazur görülmesi gerektiğini belirten anlatıcı, onun neden böyle bir şeye inandığını da açıklamaya çalışır:

¹⁵³ Romanda Bihrûz Bey’in için bir kez “muhteşem” nitelemesi de kullanılır: “Muhteşem Bihrûz Bey kudema-yı vüzeradan müteveffa Paşanın mahdumudur.” (Ekrem, s.53).

¹⁵⁴ Anlatıcı bir yerde Mösyö Piyer için de “Zavallı ihtiyar” (Ekrem, s.91) nitelemesinde bulunur.

“Bihrûz Bey’i -birkaç zamandan beri tefekkürat ve tahassüratının kesbettiği tavr-ı ciddiyete nazaran- bir sevdakeş addettiğimiz halde yalancı Keşfi Bey’den işittiği kara haberlere inanıverdiğinden dolayı mazur görmekliğimiz iktiza eder. Bahusus Perîveş Hanım’ın iki aydan beridir hiçbir mesirede görülememesinden ibaret olan zahir hâl de Keşfi Bey’in ihbarındaki sıdkı müeyyid değil midir?. Filhakika Keşfi’nin, o koca mantörün ihbarında kazib olmak ihtimali biçare Bihrûz Bey’in hatırından hiç geçmedi değil ise de sevda -o vesveseden, heyecandan, ızdırabdan hoşlanan- o tenhalıklara, mahzuniyetlere -o karanlıklara, matemlere meyil gösteren- o derin derin istiğraklara, gizli gizli ahlara, sine sine ağlamaklara meftun olan sevda derhâl o ihtimalin önüne geçerek icâzkârane bir lisan-ı fitne-beyan ile” (Ekrem, s.209)

Bihrûz’a dair iki farklı algılamının ortaya çıkmasının asıl sebebi Recaizâde Mahmut Ekrem’in onu farklı bakış açıları ile göstermesidir. Anlatıcının Bihrûz’a karşı duyduğu samimiyet Bihrûz’un çevresindeki kişiler tarafından benzer şekilde tekrarlanmaz. Örneğin, Periveş ve Çengi’nin Bihrûz’a bakışı anlatıcının tam zıddıdır:

“(…) Periveş Hanım’ın:
-Daha pek toy zavallı!.
Demesiyle iki hanım arasında muhavere-i atıye cereyan etmeye başladı:
-Adeta budala – ayol!.
-Biraz hoppaya da benzer.
-Zıpır derler bunlara zıpır...
(...)
-Ha!. Gerçek o ne demekti acaba? ‘Benim aşkım da bu çiçek gibidir, böyle solar gider’ mi demek istedi?
-Gelecek cumaya bekleyecek...
-İşi yoksa beklesin dursun.
-Adam gelem, eğleniriz, bahçe de hiç fena değil doğrusu..
-Her vakit böyle süslü arabayı nereden bulacaksın?
-Böylesi olmasın da âdeta olsun, meram eğlenmek değil mi?
-Ya o vakit alafranga bey yine sana bakar mı dersin?
-Bakmazsa bakmayıversin... O da tasamın on beşi sanki!..
-Bahçeden çıkarken o deli deli bağırın da kimdi?
-A.. bilemedin mi?.. Geçen gün Kadıköyü vapurunda çıkarken benim feracemin eteğine basıp da pardon diyen bey [Keşfi Bey] değil mi ya?
-O budala mıydı o?. Değil değil, onun sakalı vardı.
-A.. hiç ben bilmez miyim. Ta da kendisi idi.” (Ekrem, s.84-85)

Görüldüğü üzere, Batılı yaşayışı arzulayan öznelere, Bihrûz ve Keşfi Bey, hal ve tavırları ile pek de olumlu bir bakışla görülmezler.

Anlatıcı Bihrûz’un çevresi tarafından algılanışını başka canlı örneklerle de destekleyerek pekiştirir. Örneğin; “seyircilerin alaycılarında bazıları Bihrûz Bey’i zevke alıp her biri birer ikişer defa kahveciyi çağırarak bahanesiyle tıpkı beyin edasını takliden

‘Garson!. Garson!.’ diye bağırdılar!.” (Ekrem, s.155). Periveş’le buluşacağını sandığı gün, Bihrûz Bey’de bulunan kibarlık etrafındaki kişilerce gülünç bulunur ve etrafındaki kişiler onunla dalga geçerler.

Yukarıdaki örneklerden yola çıkarak saf züppelere karşı alınan olumsuz tavrın *Araba Sevdası*’nda sürdürülmediği ve Bihrûz’a anlatıcının daha ziyade naif züppelere yaklaşıldığı gibi yaklaştığı görülür. Ancak anlatıcının tutumunun diğer arzulayan özneler için sürdürüp sürdürmediğine bakıldığında durum biraz farklıdır. Anlatıcı Bihrûz Bey dışındaki arzulayan özneler için aynı tavrı sürdürmez ve romanın merkezinde işlemese de değindiği arzulayan özneleri Bihrûz’a olumsuz bakan “seyirciler”in bakışına çok benzer biçimde değerlendirdiği görülür. Örneğin, Bihrûz Bey’in “bersiye” kelimesinin anlamını öğrenmek üzere kaleme gittiği günlerden birinde kalem yaşamından bahseder. İş yerinde işini layığı ile yapan tek isim Naim Efendi’dir. Beş dil bilen ve sanata, müziğe, edebiyata meraklı elli beş yaşındaki bu adam, “ayaklı kütüphane” olarak vasıflandırılır. Anlatıcı iş yerinde bazı “hoppa beyler”in onunla alay ettiğinden de bahseder (Ekrem, s.176-177). Hoppa Bey, yakıştırması Çengi ve Periveş’in üslubuna çok yakındır. Benzer biçimde aynı anlatıcı Bihrûz’la iyi bir şekilde Fransızca konuşamayan garson için de “tatlı su frengi” tabirini kullanır (s.183). Bihrûz’un dolaşmaya çıktığı esnada tanık olduğu “şık beylerin kur sahnesi” de “türlü maymunluklar türlü maskaralıklar” (s.287) şeklinde betimlenir. Özetle, anlatıcı Bihrûz’a tanıdığı hoşgörüyü diğer arzulayan öznelere göstermez.

Recaizade Mahmut Ekrem’in başkişisini Bihrûz’un farklı bakış açıları ardından gösterebilmesi roman kuramı açısından büyük bir adımdır. Hatırlanacağı üzere, “Romancı, diğer insanların tanım olarak hiç görmedikleri, hiç dokunmadıkları, hiç hissetmedikleri bir şeyi göstermeye çalışır: mutlak oldukları kadar çelişkili iki algılama.” (Girard, 2017, 162). Girard’ın bu yorumu *Araba Sevdası*’nda kendisine karşılık bulmuş gibidir. Bu sebeple başlıkta sorulan sorunun -“Ah Zavallı Çocuk!” mu, Yoksa “Budala, Zıppır” mı?- her ikisine de olumlu bir yanıt vermek mümkündür. Bihrûz anlatıcı için zavallı çocuk, diğer bakış açılarında ise budala, zıppırdır. Okuyucu için bu iki farklı algılamayı göstermek Türk romanının romansal hakikate doğru ilerlemesinde önemli bir adım olarak görülmelidir. Yine de *Araba Sevdası* romansal hakikate bu büyük yenilikle bile varamaz. Bu yine Girard’ın büyük romancıdan beklediği bir özellikte çelişir. Girard’ın “büyük romancılar”da aradığı özelliklerden biri olan kendi yarattıkları karşısındaki öfke ve coşku; hoşgörü ve fazla acımasız olma durumu önceki romanlarda olduğu gibi yine anlatıcıda karşılık bulur. Anlatıcı her ne kadar önceki romanlardaki gibi arzulayan özneye öfke duymasa da içinde bulunan sevecenlikten ötürü Recaizade “büyük

romancı” olarak vasıflandırılmaz. Bu da eseri büyük oranda romansal hakikate yaklaştırırken, eserin romantik yapıt olarak kalmasına sebep olur.

1.3.5. Hakikatle Karşılaşan Bir Arzulayan Özne: “Ah! Pardon!. Mil Pardon!..”

Roman sanatı açısından *Araba Sevdası*’nın sonu, Türk romanını önemli bir aşamaya taşır. Saf züppe merkezli romanların sonlarında öğretici işlev ve mesaj verme kaygısı hâkimken ve naif züppelerle birlikte ölümle düğümlerin çözüldüğü roman sonları görülürken *Araba Sevdası*’nda dramatik etkinin en üst seviyede olduğu bir son görülmektedir.

Romanın sonunda Bihrûz Bey, Periveş Hanım’ın olmayan mezarını bir türlü bulamadığı için en azından onun gezdiği yerlerde gezmek ister ve bir gün Periveş Hanım ve Çengi Hanım’la karşılaşır. Sevdiğinin mezarını öğrenmek için onları takip etmeye başlar. Daha önce Periveş’le yanlış anlamanın olmadığı bir iletişim kuramayan Bihrûz Bey, bu sefer bütün hakikati öğrenir. Nihayetinde içinde bulunduğu durumun sebebi olarak Keşfi’yi görür: “Ah! Pardon!. Mil Pardon!.. Kabahat benim değil.. Keşfi Bey söyledi.. işte işte o beni aldattı.” (Ekrem, s.301) Bihrûz’un içinde bulunduğu durumun görünürdeki sebebinde elbette Keşfi’nin yalanlarının etkisi vardır ancak yalancılığı ile ünlenen bir kişinin her söylediğine inanması temeldeki sebebi görmesini engeller. Bihrûz’un içinde bulunduğu vaziyetin asıl sebebi Keşfi değil, romantik edebiyattır.

Okuduğu eserlerden etkilenen, yaşadıklarını bu eserlerden yola çıkarak gören ve zamanla hayatı görmekten vazgeçip yalnızca hayalleri ardından bakan arzulayan özne, romanın sonunda hakikatle karşı karşıya gelir. Bihrûz Bey’in içinde bulunduğu ruh halini anlatıcı şu şekilde ifade eder:

“Bihrûz Bey bir müddetten beri sermestane ve meşgufâne temaşager-i nükuş ve elvanı, müstağrak-ı ezvak-ı ahzanı bulunduğu baharistan-ı âlem-i balâ-yı hayalden bir zemîn-i huşk-i hakikate defaten sükût etti.[Nakışlarını ve renklerini sarhoşça ve aşkın deliliğiyle seyrettiği, hüznlerinin zevklerine daldığı hayal denilen yüce âlemin bahar bahçesinden hakikatin kuru zeminine birdenbire düştü.]” (Ekrem, s.301-302)

Öncesinde gördüğü ne varsa artık yerini gerçeğe bırakmıştır. Okuduğu roman ve şiirlerin ona kazandırdığı bakış ortadan kaybolmuştur. Bihrûz Bey karşı karşıya kaldığı bu hakikatten kurtulmak ister. Gördüklerinin gerçekliğini kavramak için roman boyunca yapmadığı kadar düşünür:

“Gayr-ı iradi bir suretle takip etmekte olduğu şekl-i nâ-pesend-i hakikata bir aralık nazarı mün’atıf olmakla ruhunda bir büyük hiss-i nefret duydu. Fakat kırmızı şemsiyeden¹⁵⁵ uzaklaşmaya kudreti taalluk etmiyordu” (Ekrem, s.302)

Periveş Hanım’ın varlığına nefret duyması ama yine de onu takip etmeyi sürdürmesi gerçeklerden ziyade hayaller dünyasında kalmayı arzuladığını düşündürür. Nitekim kırmızı şemsiyeden bir an ayrıldığında hakikatten koşarak uzaklaşır:

“Bey o zaman aklını başına alarak kırmızı şemsiyeye hitaben:
-Aman! Bir lando geliyor..pardon!.
Dedi, geldiği tarafa döndü, koş a koş gitmeye başladı.” (Ekrem, s.303)

Hatırlanacağı üzere hakikat karşısında kaçmak naif züppelerin özelliklerinden biriydi, henüz roman, hakikatle karşılaşan bireyin bu hakikatle nasıl başa çıkabileceğini göstermez.

Romandaki düğümler çözülürken Bihrûz Bey belirsiz bir sona sürüklenir. Bu son, roman sonları açısından romansal ya da romantik yapıt kategorilerinden hangisine dâhil olduğunu belirlemek hususunda da belirsizliği doğurur. Öncelikle Periveş’ten gerçekleri öğrendiğinde aldatılma sebebi olarak Keşfi’yi anması Bihrûz’un içinde bulunduğu vaziyetin asıl sebebi aslında öğrenmediğini gösterir. Bir başka ifade ile romansal hakikate ulaşan romanlardaki sonlarda görülen görüş berraklığı Bihrûz Bey’de yaşanmaz. Bihrûz Bey’in içinde bulunduğu duruma düşmesine sebep olan, anlatıcının roman boyunca altını çizdiği husus, aşk romanları ve şiirleri okumasıdır. Edebiyatın telkinini fazlasıyla uygulayan Bihrûz, hakikati görse de içinde bulunduğu durumun asıl sebebini fark etmez. Romansal hakikatin aradığı “inanç dönüşümü” ve “yalancı barışmalar” a bakıldığında da bazı muğlak yorumlara gidilebilir. Hakikatten koşarak uzaklaşmak onun bir inanç dönüşümü yaşamayacağını düşündürür. Bu yine romanı romansal hakikatten uzaklaştırır. Aynı zamanda hakikatten kaçması, onun hızlı bir çözüm odaklılıkla yalancı bir barışma yaşamayacağını da düşündürür ki zaten yalancı bir barışma da romanın satırları içinde

¹⁵⁵ Nabokov, *Anna Karenina* üzerine yaptığı değerlendirmelerde Anna’nın kırmızı çantasından bahseder: “Kendini trenin altına atarken bileğinden çıkarmaya çalıştığı bu çanta onu kısacık bir an oyalar.” Bknz: Nabokov, V. (2013). *Rus Edebiyatı Dersleri*. Yiğit Yavuz, Fatih Özgüven, Ayşe Nihal Akbulut (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları, s.242.

Araba Sevdası’nda son sahnedeki kırmızı şemsiye detayı da sembolik anlamı göz önünde bulundurulduğunda bu sonu daha güçlü kılar.

yaşamaz. Bu yönüyle de romansal hakikate yaklaşır. Ancak bu çıkarımlar, yazarın “son” ifadesinden sonra geliştirilir. Bu da eserin bitişinin okuyanda tamamlandığı “metin” odaklı bir romanın bir yönüdür. Recaizade’nin kıssadan hisse barındıran -Romantik edebiyat eserleri okursanız Bihruz gibi olursunuz.- bir mesajı varsa da bunu romandan açıktan açığa yapmaması yeniliktir. Anlatıcı başkişisini romanın sonunda hakikatle karşılaştırırken sonrasında yaşayacakları üzerine yorum yapmayı bırakıp susması Türk romanının attığı en büyük adımlardan biridir.

1.3.6. “*Bihruz Bey’dir Vesselam*”

Recaizade Mahmut Ekrem, Yeni Türk Edebiyatı’nın oluşum sürecinde geri plana atılan “estetik” yöne önem veren yazarlardandır. “Onun tenkidinin en bâriz vasfı, Tanzimat edebiyatının estetiğini yapması[dır.]” (Ercilasun, s.66). Edebiyat kuramı üzerine düşündüğü eserlerinde¹⁵⁶ “güzel” ve “yüce” gibi kavramlar etrafında düşünceler üretmesi ¹⁵⁷ bu estetik yöne odaklandığını gösterir. “Ekrem’e göre ‘edebiyatta mantık iltizam olunmaz’. Çünkü edebiyatın maksadı, ‘fikir, his ve hayalce olan mehâsin ve bedâyîi’ ortaya çıkarmaktır.” (Ercilasun, s.67). Namık Kemal’le başlatılan sosyal fayda anlayışından ayrılan Ekrem’in, ortaya çıkardığı Bihruz Bey roman kişisi ile de bu yönde bir eser vermeye doğru adım attığı görülür.

Pek çok kez dikkat çekildiği üzere, *Araba Sevdası*’nın yazılış, tefrika ediliş ve kitap olarak yayımlanış yılları birbirinden farklıdır.¹⁵⁸ *Araba Sevdası*, “-eğer verdiği yazılış tarihi doğruysa- bu romanda izahı biraz güç olan tek mesele kitabın roman bünyesine uygun ilk Türk eseri olmasıdır.” diyen Tanpınar, -olumsuz eleştirileri ağırlıkta olsa da- bu romanı değerli bulur. Ancak yazılma süreci ile yayımlanma süresi arasındaki farktan ötürü “*Araba Sevdası*’nı adeta yalnız muharriri için ehemmiyetli bir vesika haline indirmiştir.” (Tanpınar, 2011, s.254) şeklindeki olumsuz bir eleştiri olarak nitelenebilecek

¹⁵⁶ “*Talim-i Edebiyyât (1879), (...) III. Zemzeme’nin (1885) Önsözü, Takdîr-i Elhân (1886), Pejmürde’deki (1895) bazı parçalar ve Takrizât (1898) da onun sanat ve şiir hakkındaki dikkate değer düşüncelerini açıklar.*” (Akyüz, s.86).

¹⁵⁷ Örneğin Zemzeme’nin üçüncü bölümünün ön sözü: “Sözde letafet ve ulviyyet nasıl tahakkuk eder?.. Bunu kat’iyen tayin etmek nâ-kâbildir. Fakat ruhun âmâl-i asilânesine muvafakatla meşrut olan efkâr ve hayalât ve hissiyât ile bunları tebliğ için isti’al olunan elfaz ve tabirât arasında tenasüb bulundukça söz - gerek mensur olsun gerek manzum hemen daima güzel ve bazan hem güzel hem de ulvî düşüyor.” Bknz: Sazyek, H., Sazyek, E. (2008). *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler – Bir 19. Yüzyıl Seçkisi*. Ankara: Akçağ Yayınları, s.81.

¹⁵⁸ Fatih Altuğ, *Araba Sevdası*’nın eleştirel basımında bu tarihlere dikkat çekmiş ve şu bilgileri not düşmüştür: “ Bu durumda romanın mevcut hâlinin oluşum sürecinde 3 tarih önemlidir. 1889, romanın ilk versiyonunun tamamlandığı tarihe işaret etmektedir. 1896 ise tefrika versiyonunun okura sunulduğu tarihtir. 1898’de ise roman mevcut hâline kitap formatında kavuşmuştur.” (Ekrem, s.10).

yorumu, aksine Ekrem'in yarattığı roman kişisi bağlamında da ayrı bir yerde konumlandırmaya imkân tanır. Daha önce dikkat çekildiği üzere Bihrûz, saf züppelerle birlikte ele alınmaya pek de uygun bir roman kişisi değildir. Eserin belki de süreç içerisinde yayımlanması, Türk romanın tarihsel serüveninde bir köprü vazifesi görmesine de olanak tanır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in Bihrûz'a bakış açısı daha önce dikkat çekildiği üzere olumsuz bir perspektiften gelişmez. O, yarattığı bu arzulayan öznenin iç dünyasındaki arzuların karşısında değildir. Nitekim onun çizimindeki bazı dikkatler yine onun saf züppelerle aynı kategoride birleştirilemeyeceğini gösterir:

“(…) ilk dönem romancılarımızın eleştiri ve alay amacıyla yarattıkları bu tipleri [züppeleri], kendileri de Batı hayranı oldukları için, yer yer adeta farkına varmadan yüceltici bir biçimde betimlemeleridir. Örneğin Bihrûz Bey, Recaizâde Ekrem'in gözünde bir ‘alafranga bozuntusu züppe’dir. Fakat okumuş olduğu kitaplara bakılırsa, ortalama bir Avrupalıdan çok daha kültürlü olması gerektiği kolayca kabul edilir. Bihrûz Bey'in referanslarına sahip bir insanın, romanda anlatılan gülünç durumlara düşmesi için budala olması gerekmektedir. Oysa romanın vurguladığı nokta Bihrûz Bey'in zekâ düzeyi değil, zihniyeti ve yaşam tarzıdır. Yazarın yarım yamalak Fransızca bildiğini söylediği Bihrûz Bey'in romanda geçen Fransızca cümleleri, bu dile hâkim olduğunu kanıtlayacak niteliktedir.” (Timur, s.46)

Taner Timur'un “yer yer adeta farkına varmadan” şeklinde ifade ederek belirttiği üslupsal zaafı çok daha fazlasıdır. Bihrûz'un bu şekilde farklılaşması onun dışarıdan değil de içeriden bir gözle çizilmesiyle yani yazarıyla yakından ilgilidir.

Naif züppe merkezli yazarlarda dikkat çekildiği gibi Ekrem de Batılılaşma konusunda kafasında karışıklık olan bir kişi değildir. Ekrem'in Bihrûz'la benzerliğini anlatan şu anekdot arzulayan özneye dışarıdan bak(a)madığını gösterir:

“Bizde Garp tesîrinden bahsederken *Recâi-zâde Ekrem Bey*'i unutmamak lazım. Bu vesile ile müsâadenizle size bir hikâye nakledeyim: Bir gün İsmâil Safâ, üstâdı ziyârete gitmiş. Kendisini misâfir salonuna almışlar. İçeriye girdiği zaman *Ekrem Bey* piyano çalıyormuş. *İsmâil Safâ* tabîî hürmetsizlik olur diye paltosunu çıkarmamış veyâ unutmuş. Her ne ise. Bunu göz ucuyla gören üstâd piyano çalmağa devam etmiş, istifini bile bozmamış ve sanki odada hiç kimse yokmuş gibi hareket etmiş. Genç şair *İsmail Safâ*, ecel teri dökerek beş on dakika kadar bekledikten sonra istiskaal edildiğinin farkına varmış ve beyninden vurulmuş bir halde konaktan çıkmış. Ertesi gün Bâbiâli'de *Muallim Naci*'ye rastlamış, *Ekrem Bey*'in yaptığı ağır

muâmeleyi anlatmış. *Muallim Nâcî*: ‘İçeriye girdiğinde paltonu çıkarmamış mıydın?’ diye sormuş. *İsmâil Safâ*: ‘Hayır’ deyince *Muallim* kahkahalarla gülmeğe başlamış. Bunun üzerine genç şâir: ‘Neden gülüyorsun üstad?’ diye sorunca *Muallim Nâcî*: ‘Aynı vak’a benim de başımdan geçti de... meğer alafrangalıkta palto çıkarmak icâb edermiş!’ diye bıyık altından gülererek cevap vermiş. (...) *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 Sevdası*’ndaki *Bihruz Bey*’dir vesselâm.”¹⁵⁹

Yazarla kurmaca kişisini birleştiren bu ifadeler edebiyat biliminde sakıncalıdır. Romantik eleştirinin bir sonucu olarak üretenle üretilen arasında kurulan bu ilişki için Girard’ın görüşü de -“Romancıyı da kişisiyle karıştırmamak gerekir, özellikle romancı bu kişiyi kendisinden türettiyse.”(Girard, 2017, s.209)- paraleldir. Ancak “Romancı her şeyden önce en yoğun arzuya sahip olan kişidir.” (s.185) şeklinde geliştirdiği yorum bu aktarılan anekdottaki ilginin kurulmasına olanak tanır. Özellikle *Araba Sevdası*’nın yukarıda bahsedilen yayımlanma sürecinde geçen zaman aralığı aynı zaman da Recaizade’nin yaşadığı değişimi açıklamayı da kolaylaştırır. Girard, “üçgen arzuyu ortaya çıkartan romancı züppe olamaz ama geçmişte züppe olmuş olması gerekir. Arzu etmiş olması ama artık etmiyor olması gerekir.”(s.180) ifadeleri Bihruz’un geçiş figürü olmasını destekler. Romanın romansal hakikate yaklaşan pek çok özelliğinin olması, Recaizade’nin Bihruz’la benzer bir süreci yaşadığını ancak arzularının Türk romanının sonraki evrelerinde görülecek olan arzular üzerine düşünmeye başladığını da somutlar. Bihruz tam olarak saf züppe, naif züppe ve “sanatçı” züppe olamamasında bir başka ifade ile hepsinden biraz kendi şahsında yer almasında etkili olan Recaizade’nin kendi züppeliği ile ilgilidir.

Bihruz nasıl kendilerinden öncekilerle ayrılarak farklı bir konumda yer alıyorsa Recaizade de kendisinden öncekilerden ayrılır. *Araba Sevdası*’ndaki yazarın sesi “aydın yazar”larda olduğu gibi yukarıdan, küçümseyici bir tonda değildir. Nurdan Gürbilek’in¹⁶⁰ Ekrem’in *Araba Sevdası*’nda bir türlü hicvi başaramaması noktasında söyledikleri de bu bağlamda düşünülmelidir:

¹⁵⁹ Yahya Kemal. (2014). *Edebiyata Dair*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, s.288-290.

¹⁶⁰ *Kötü Çocuk Türk*’ün “Orijinal Türk Ruhu” bölümünde Nurdan Gürbilek (2020c), René Girard’ın üçgen arzu kuramından yararlanarak Bihruz ve Recaizade arasındaki ilgiyi derinleştirir.

“*Araba Sevdası*’nı Tanzimat romanı içinde farklı kılan, onu ‘Bihruz Sendromu’ belgesi olmaktan çıkaran, cemaatçi değerlere yaslanarak züppeliği hicvetmesinde değil, bir hiciv olmayı bir türlü becerememiş- daha doğrusu belki de bunu becermek istememiş- olmasındandır. Hicivde daima bir doğru vardır; yazar karşısındakiyle alay ederek, nesnesinin acz içinde, sakil ve gülünç olduğunu göstererek bu doğrunun görünmesini sağlar. Alay ettiği şeyle kendisi arasında ise mutlak, aşılmaz bir duvar vardır. Bu yüzden yazarın sesi kendi doğrularından emin, kararlı, net bir sestir. *Araba Sevdası* ise bu sestem, budala Bihruz’u yargılayacak sağlam bir anlatıcıdan yoksundur. Kararsız bir sestir oradaki; üçüncü tekil şahıs anlatımla birinci çoğul bakış arasında gidip gelen, daha önemlisi dünyayı zaman zaman Bihruz Bey’in alafranga sözcüklerle tarif eden, kendini alay ettiği kahramanından tam olarak ayırt etmemiş bir ses.” (Gürbilek, 2020c, s.115-116)

Ekrem’in net bir sese sahip olmaması, onu kendisinden önceki aydın yazarlardan ayırmıştır. Ayrıca bütün bu hususların bir araya gelmesi onun bir “baba” değil, “oğul” olduğunu da gösterir (Parla, 2016, s.146).

Görüldüğü üzere, Recaizade Mahmut Ekrem’in sanatı öncelemesi, yaşam tarzı noktasında Batılı değerlerle bir çatışmasının olmaması ve nihayetinde yarattığı arzulayan özne ile benzer arzuları duymuş olması onu kendisinden önceki yazarlardan ayırır. Bihruz Bey’in karakter çiziminde saf züppeden devralınmış birtakım özellikler bulunsa da bunların romanın tamamının ana meselesi olmaması daha ziyade edebiyatın ve edebî üretim sürecinin merkezde olmasıyla naif züppeleri de aşarak kendisinden sonraki “sanatçı” züppelere bağlanması hem yazarını hem de roman kişisini benzersiz bir konumda olduğunu gösterir. Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* ile romantik yalanlardan ziyade romansal hakikate daha yakın bir konumda yer alır.

1.4. “Sanatçı” Züppeler

Naif züppelerle birlikte merkezî bir konuma gelen sanat, “sanatçı” züppelerin arzulayan özne olarak başkışı olmaları ile romanın tamamına yayılan bir özellik olma hüviyeti kazanmıştır. Roman türünün aradığı bireyin varlığı bu arzulayan öznelerin şair olmaları ya da büyük şair olmak istemeleri ile gün yüzüne çıkmıştır. Sanatçı duyarlılığı ile hayata bakmaya başlayan arzulayan özne, daha önce olmadığı kadar “birey”e yaklaşmıştır. Üçgen arzu kuramındaki “arzuların taklit olması” ve “orijinal olmanın imkânsızlığı”nı bu züppelerin şahsında da görmek mümkündür. Büyük bir değişimle

birlikte karakter çizimi yapılsa da *Kıralık Konak*'taki Hakkı Celis ve *Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil “sanatçı” züppe olarak sayılabilir.¹⁶¹

1.4.1. Kibirli Kişi Olarak “Sanatçı” Züppe: “Şairdir de!”

Sanatın kişiliklerini şekillendirdiği arzulayan öznel, naif züppelerden itibaren Türk romanında mevcuttur. Sanatın pek çok dalıyla arzu duyan roman kişileri, sanat sayesinde roman sanatının aradığı bireye yaklaşabilmiştir. “Sanatçı” züppelere gelindiğinde ise yazarlar, kendi üretim süreçlerini daha iyi yansıtabildikleri roman kişileri ortaya çıkararak bireyin daha da derinleşmesini sağlamışlardır. Bu bağlamda “sanatçı” züppeler, edebiyatla ilgilenen ve özellikle şiir yazıp kendilerini şair olarak tanımlayan kişilerdir.

“Sanatçı” züppelerin, olgun örneklerine gelmeden önce bu tipin prototipi olarak öne çıkan isim Râkım’dır. Ahmet Mithat’ın sanat anlayışı düşünüldüğünde Râkım’da bu tipin özelliklerini barındıracak niteliklerin görülmesi ilgi çekicidir. Ahmet Mithat, “edebiyatı, Hâmitlere, Ekremlere, yani erbabına bıraktım.” sözleri, onun özellikle şiire gösterdiği özel önemde¹⁶² inandırıcılığını yitirmektedir. Onun üretken olması, edebiyat sahasında her ne gördüyse denemek istemesi ve durmadan yazması, onun bastırılmış bir arzusunun ifadesi olarak düşünülebilir.

Ahmet Mithat, *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*’de söz Felâatun’a geldiğinde oldukça huzursuzlaşır ve Râkım’ın hikâyesini ısrarla anlatmak ister. Aşırı idealleştirmelerin ardından görünen Râkım, romanın başındaki mükemmelliğini sonuna kadar sürdürür. Karakter gelişimin hiçbir evresinin görülmediği Râkım Efendi’nin pek çok meziyeti vardır. Erol Köroğlu, “*Mai ve Siyah*’ın Doğal Olmayan Odağı: Tanzimat Romanını Yeniden Yazmak” çalışmasında “Ahmet Cemil karakteri üzerinden Râkım Efendi’nin

¹⁶¹ Burada *Mai ve Siyah*’taki Hüseyin Nazmi’nin ismini anmak yerinde olacaktır. Ahmet Cemil’le aynı okulda okuyup onunla benzer okuma deneyimi geçirerek büyük şair olma arzusuna sahiptir. Nitekim ekonomik engelle takılmadığı için hedeflerine ulaşır. Hüseyin Nazmi, *Gencine-i Edeb*’de tanınır, dergi onun şiirleri ile açılmaktadır. Ancak romanın sonunda sanattan uzaklaştığı görülür ve Avrupa’ya elçilik görevi ile gidecektir. Hayatındaki arzuları gerçekleştiren Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil’in başarılı versiyonudur ancak romanda hikâyesi daha geri planda ilerler. Anlatıcının odağı Ahmet Cemil’dir.

¹⁶² Şiire ayrılan özel önemin romanlarında yaptığı alıntılarla fazla olmasıyla paralel düşünülebilir. Bknz: Sönmez, F. (2014). Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarındaki Şiir Alıntıları ve Bu Alıntıların Metinlerin Anlamına Etkisi, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17 (32), 179-192. Bu makalede vurgulandığı üzere, “alıntıların büyük çoğunluğu Fars ve Osmanlı şiirindendir; yok denecek kadar az olsa da Avrupa şiirinden de alıntı yapmıştır.”(s.190). Bu aynı zamanda “hemen her türle ilgilenip şiirden uzak durmasına rağmen aslında şiirle ve Batı şiiriyle de ilgilendiğini göstermesi açısından oldukça önemlidir.” (s.186).

üfürüklüğünü ortaya koymak bu yeniden yazma eylemi için yeterli midir?” şeklinde ifade etmiş olsa da Ahmet Cemil¹⁶³ ile Râkım Efendi’yi birlikte okur:

“Ahmet Cemil, her ne kadar bazen yorulsa ve zorlansa da, babasız bir genç olarak bütün roman boyunca çok çalışkandır. Çeviriler, özel dersler ve elbette roman ilerledikçe ivmesi artan etkileyici eserin ortaya çıkarmaya dönük çabası... Onun bu çalışkanlığı, ondan daha zahmetsiz çalışan ve bu çalışmanın meyvelerini hemen devşiren bir öncelini, Ahmet Mithat’ın *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romandaki Râkım Efendi’sini hatırlatır. Ahmet Cemil, Râkım’ın cefakâr bir ikizi gibidir.”

164

Devamında her yaptığı eylemiyle sürekli kazanan Râkım’a karşılık, diğer tarafta sürekli yenilen Ahmet Cemil’in hayat hikâyesindeki önemli olayları karşılaştırır. Daha önce ifade edildiği üzere, Râkım’ın bu şekilde mükemmel hayat hikâyesinin olması, yazarının roman yerine romans mantığı ile eserini oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Köroğlu’nun, önemsiz bulduğu bu karşılaştırmada es geçtiği bir özellik her ikisinin de şair olmasıdır. Râkım’ın rastlantılarla ve tesadüflerle sürdürülen mükemmel hikâyesinin satır aralarında gizlenen sanatçı kimliği bulunmaktadır.

Ziklas kızlarının eğitiminden sorumlu olan Râkım, onlara ısrarla edebiyat eserlerinden özellikle şiirden uzak durmalarını gerektiğini telkin eder. Hocalarının sözünü dinlemeyen bu kızların ikisi de Râkım’a âşık olur ve hatta biri veremden ölecekken son anda kurtulur.¹⁶⁵ Râkım’ın yaptığı bu uyarılara ek olarak şiirden bahsettiği kısımlarda da adeta bir sansür şeklinde düzenleme yaparak şiir üzerine konuştuğu görülür. Romanda şiirin özel bir yeri olduğu açıktır. Şiire alınan tavır ideal kişinin kendisini “Şairim!” şeklinde tanıtamamasında da karşılık bulur. Bu bağlamda Râkım’ın Polini ile tanışma sahnesi oldukça önemlidir:

¹⁶³ Seval Şahin, Ahmet Cemil ile Felâatun Bey aralarında bir ilgi kurar: “Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* (1876) romanında yarattığı Felâatun tipi de Bihruz ve Ahmet Cemil’e akraba bir tiptir. Râkım’ın hesaplılığı, her şey konusunda çok dikkatli ve başarılı olmasına karşın Felâatun hayat acemisi bir hayalperest olarak çıkar karşımıza. Onları birleştiren sadece hayat acemisi ve hayalperest olmaları değildir aslında, hayatın varolan düzeni içindeki yabancılıkları da onları içlerine bakmaya yöneltir.” Bknz: Şahin, S. (2019). *Siyah Endişe – Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*. Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı (der.). Zamanımızın Bir Kahramanı: Ahmet Cemil (s.75-83). İstanbul: İletişim Yayınları, s.79. Çalışması itibarıyla geliştirilmesi gerekmeyen bu özellikler dışında Felâatun Bey ile Ahmet Cemil arasında başka bir ilgi kurmak mümkün görünmemektedir.

¹⁶⁴ Köroğlu, E. (2019). *Siyah Endişe – Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*. Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı (der.). Mai ve Siyah’ın Doğal Olmayan Odağı: Tanzimat Romanını Yeniden Yazmak (s.35-44). İstanbul: İletişim Yayınları, s.36.

¹⁶⁵ “Devrin Romantik Çılgınlıkları: Naif Züppelerin Hastalıkları ve Buhranları” kısmında incelenmiştir.

“Polini: Demek oluyor ki ‘ouvriye’ amelesin.’
Felâtun: ‘Evet! Kalemle işler ameledir.’
Polini: ‘Bravo, gazeteci misin efendi?’
Râkım: ‘Her şey! Ufak tefek roman yapar, tiyatro yapar, gazete yazar bir ameleyim.’
Polini: ‘Ne âlâ, demek oluyor ki, adeta bizden, yani sanayi-i nefise erbabı.’
Felâtun: ‘Şairdir de!’
Râkım: ‘Esağfurullah’” (Efendi, 2022, s.109)

Râkım’ın sanatçı kimliği sadece şairlik hususunda değil, roman yazması ile de örtüktür. Ziklas’ların Râkım’ın evini ziyaret ettiklerinde Râkım’ın çalışma masasında gördükleri şiir karalamaları değil, roman karalamalarıdır (Efendi, 2022, s.159). Sanatçı kimliği, karakter çiziminde yaşatılmamasına rağmen karakter çizimine eklenerek mükemmellik idealini tamamlayan bir unsur olarak kullanılır. Ahmet Mithat’ın, ideal bir figür olarak gördüğü kişilerde bu özelliği sürdürdüğü görülür.¹⁶⁶

“Sanatçı” züppe olarak ortaya çıkmasalar da saf züppelerin sanattan anlar görünüp şiirle bağ kurmaya çalışmaları diğer romanlarda da şiirin en içi boş zihinlerde bile önemli bir konumda olduğunu gösterir.¹⁶⁷ Naif züppelerde ise şiir yazmak ve şair olmak bir ideal olarak belirmeye başlar.¹⁶⁸ Bu sayede Türk romanında bireyin serüveni ilerleme imkânı bulmaya başlar. Geçiş figürü olarak tipolojide ayrı yerde değerlendirilen Bîhrûz’un da çekindiği husus şiir yazmaktır.¹⁶⁹ Şiire gösterilen özel ilginin yanında geri planda, daha kısıtlı bir bağlamda ele alınması arzulayan öznelere modern bireyin aradığı derinleşmeyi sağlamasını engellemiştir.¹⁷⁰ Modern birey, korkusuzca kendisine “Şairim!” diyebilen

¹⁶⁶ Tezin örnekleme içerisinde yer alan *Vah*’ta ideal kişi olan Ferdane Hanım da şiirler yazmaktadır:

“-Ferdane Hanım’ın okuyup yazması varmış ha?
-Ne diyorsunuz a beyim, ne diyorsunuz? Kitapları devrediyor. Kaleminden kan damlıyor. Zaten o kadar güzel söz söyleyebilmek benim gibi cahillerin kârı mıdır?
Ferdane hanım beyitler bile düzüyor.” (Efendi, 2019, s.101).

¹⁶⁷ *Şık*’ta Şöhret Bey, Mösyö Kanber’in Le Pouce des Femmes (Kadınların Başparmağı) şiirini ezberler ve bu eseri “bir şiir hem de bir şiir-i ulvi ve hikemi zannıyla oku[r].” (Gürpınar, 2022, s.92). *Şıpsevdi*’de Meftun kendisini “dekadizm sonrası dediği yerde konumlandırır (Gürpınar, 2021, s.87). Kardeşini “şuara-yı dekaniyeden meşhur Verlaine’in kadını” (s.114) olarak tanımlar.

¹⁶⁸ “Hayal ve Hakikatin Farklı Penceresinden Bakan Naif Züppeler” bölümünde şair ve şiirin önemi vurgulanmış ve naif züppelerin karakterini derinleştiren bir özellik olarak değerlendirilmiştir.

¹⁶⁹ “Böyle sözleri anlamak şair olmaya müvakkıf olduğunu teemmül ile kendisinin de bir şair olamadığına bir aralık teessüfler etti ise de bu *santimanı* pek çok devam etmedi:

-Tu le poet son fu! [Bütün şairler delidir!]

diyerek bu mahrumiyetin dahi tesellisini buldu. Lakin muhabbet-nameye bir şiir leffetmek ziyadesiyle yakışacağından bu arzudan kendisini alamıyordu.” (Ekrem, s.112). Daha önce belirtildiği üzere, Mösyö Piyer’den bu sebeple duygularını anlatan bir şiir yazmasını ister.

¹⁷⁰ “Dolayımlayıcı Bölünmesi”nde detaylandırılacak olan Türk romanında tam olarak sanatçı züppenin ortaya çıkartılamamasında “Namık Kemal Sendromu”nun etkisi büyüktür. Ancak ilginç olan Namık Kemal’in de bu konuda sahip olduğu bastırılmış bir arzusunun mevcut olmasıdır. Namık Kemal Eski Türk

şahıslarda gün yüzüne çıkar. Bu bağlamda *Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil ve *Kıralık Konak*'taki Hakkı Celis “sanatçı” züppedir. Onları diğerlerinden ayıran özellik büyük bir şair olma arzularına sahip olmaları ve bu bakışla hayata bakmalarıdır.

1.4.2. “Sanatçı” Züppenin Arzuları

Züppe tipolojisinin son türü olan “sanatçı” züppelerde, arzulayan öznelere arzu nesnelerinin değiştiği görülür. Kendilerinden önceki züppe tiplerinden farklı olarak onlar Batı sanatı ile dolayım içerisindeyler. Bu sayede kendilerinden öncekilerin duymadıkları bir arzuya sahip olup onlardan farklılaşırlar. Bu büyük arzu, herkesçe tanınan büyük bir şair olmaktır.

Hakkı Celis’in roman boyunca pek çok arzusu ortaya çıkacaktır ancak romanın başında genç bir şair olarak en büyük arzusu, büyür bir şair olmaktır. Akıabası Seniha’ya âşık olan Hakkı Celis, onun tarafından fark edilebilmenin bir uzantısı olarak şair olmayı arzular:

“Şöhreti cihanı tutmuş bir büyük şair veya şanı dillere destan bir büyük kahraman olsa, acaba kendini ona sevdirebilir miydi? Siyaset âleminde bir büyük rol oynasa, günlerce gazeteler kendinden bahsetmeye başlasa, acaba bir parça hayranlığını, bir parça alakasını celbedebilir miydi?” (Karaosmanoğlu, 2007, s.39)

Romanın başında şöhreti cihanı tutmuş büyük bir şair olmasa da çeşitli dergilerde şiirleri çıkan bir şairdir. Şair olmasının ardından sıraladığı büyük arzuları ise süreç içerisinde yaşayacağı değişimin ilk işareti olarak değerlendirmek mümkündür.

Ahmet Cemil, tıpkı Hakkı Celis gibi henüz çok genç olmasına rağmen onun da yıllardan beri hayalindeki tek arzusu şair olmaktır:

“Henüz yirmi iki yaşında, bütün maneviyatı yalnız bir ümidin tahakkukuna muntazır... Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanınmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin bir gün yüksek zirvelerine çıkmak ve ismini o kadar yükseltmek ki... O tasavvur ettiği yüksek payeye bir had

Edebiyatı’ndan bahsederken kullandığı “güzel giyinmiş cenaze” (Altuğ, F. (2007). *Eski Türk Edebiyatına Modern Yaklaşımlar*. Hatice Aynur, Müjgan Çakır (der.). Nâmik Kemal’in “Divan Edebiyatı” Temsilinde Haysiyet ve Zillet (s.146-186). İstanbul: Turkuaz Yayınları, s. 148.) ifadesi *İntibah*’taki şiirin izlerinin silinememesi ile paralel düşünülebilecek örneklerdir. Romanın başının doğa tasviri ile başlaması, klasik şiirin retorik dünyasına bağımlı kalması ve bölümlerin geçişlerinde beyitler kullanılması Osmanlı klasik geleneğinin romandaki hâkim etkisini gösterir. Detaylı bilgi için bkz: (Evin, s.88-92).

bulamıyor; sonra da bu derece itila emellerine kapılıyor olduğundan kendi kendine utanıyordu. Edip olmak, şöhret almak, senelerden beri bütün düşüncesi bu değil miydi?” (Uşaklıgil, 2006b, s.39)

Romanın başında yalnızca şair olmayı arzulayan Ahmet Cemil, kalabalıklar içerisinde görünmez olduğunu ancak birey olarak kendisinin fark edilmesini şiirleri ile şöhret bulmaya bağlar:

“Şimdi birkaç eski mektep arkadaşıyla sekiz on kalem erbabından başka herkesin meçhulü olan bu genç, bugün koltuğunun altında bir iki kitapla buradan bir gölge gibi çıkarken bir gün olacak ki tesadüfen bir kitapçının dükkânına gözü isabet edecek olursa mektepten henüz çıkmış iki genç edebiyat müntesibinin birbirine kendisini gösterdiğini fark edecek... Ah! O zaman göğsü nasıl bir iftihar havasıyla şişecek! Şimdi oradan mevhum bir cisim şeklinde geçiyor; gören yok, bakan yok, lakin o zaman... Güzergâhında isminin yavaşça fısıldandığını işitecek ve ciğerlerinden sıcak bir şeyin aktığını duyacak...” (Uşaklıgil, 2006b, s.40)

Ahmet Cemil’in arzularına Hakkı Celis de olduğu gibi henüz başka arzular dâhil değildir. Büyük bir inançla hayatını sanatla geçirip büyük bir şair olacağına inanır. O kendi varoluşunu yazacağı esere dayandırır:

“Ah, o eser yazılıp da intişar ettiği zaman ben büsbütün başka bir adam olacağım! Öyle zannediyorum ki iştihar perisi gelip makhur, mağlup ayaklarımın altına atılacak; kendimi birden yükselmiş göreceğim, o zaman: ‘Ben bugün şu toprak parçası üzerinde birisiyim!’ diyebileceğim...” (Uşaklıgil, 2006b, s.134-135)

Her iki arzulayan özne, şair olmak arzusunu romanın sonuna kadar sürdür(e)mez. Hakkı Celis çok hızlı bir değişimle asker olmayı arzularken Ahmet Cemil ise şair olmak arzusuna basamak olarak düşündüğü bazı ekonomik temelli arzular duyar.¹⁷¹ Ancak onların birer “sanatçı” züppe olarak ele alınmasını sağlayan birer genç şair olmaları ve ileride büyük bir şair olmak için güçlü arzularının olmasıdır. Bu büyük arzuları için yaptıkları okumalar ve yazma pratikleri onları kendilerinden önceki arzulayan öznelerden ayırır. Türk romanı romantik yalanlardan romansal hakikate ilerlerken arzulayan öznelerin bu özellikleri roman sanatının aradığı bireye bu sayede ulaşır. Onların okuryazar olarak derinleştirilmesi bir sonraki bölümde detaylandırılacaktır.

¹⁷¹ Robert Finn, “Romanın örgüsü, Ahmed Cemil’in çırpınısını iki ana düzlemde izler: ekonomik ve estetik alanlarda.” diyerek bu iki düzleme yoğunlaşarak inceler (Finn, s.153).

1.4.3. Okuryazar Olarak “Sanatçı” Züppe

“Sanatçı” züppeler içerisinde okuryazar profiline daha çok uyan Ahmet Cemil’dir. Kendisi gibi şair olan ve okuldan yakın dostu Hüseyin Nazmi ile nitelikli okur-entelektüel okur¹⁷² olma yolunda adım adım ilerlerler. İkili arasındaki dostluk onlarda “okuma hastalığı”nın başlaması ile derinleşir. Tarih okumak istemeyen bu iki isim ilk olarak şiiri keşfederler:

“O kadar hayal arayan gençler olmaktan değil, fakat görünmekten korkuyorlardı. Edebiyat sınıfına geçtikleri zaman hulyaya müsait bir saha aramakla meşgul olan fikirlerine yeni bir pervaz şeması açıldı: Şiir...

O vakit şiir namına vücuda getirilen bütün yeni mahsulatı okudular. Okumak tabiri sahih olamaz: Onların arasından koştular. Sonra serin bir membadan ayrılamayan çöl yolcuları gibi yine o ciğerlerine taze bir hayat veren membalara ricat ettiler. Okuduklarını bir daha okudular, bazı parçaları ezberlediler; sonra buldukları şeyler kifayet etmedi. Daha bulmak istediler fakat artık onları tatmin edecek neviden şeyler bulamıyorlardı.” (Uşaklıgil, 2006b, s.54)

Hüseyin Nazmi ile Ahmet Cemil şiirden böylesine etkilendikleri için eski divanları okurlar. Önce etkilenip sonrasında onların da “ruhlarını istedikleri gibi titretmekten uzak kaldı[gını]” (Uşaklıgil, 2006b, s.55) düşünürler. Hemen ardından okur olmanın yanına yazma eylemi de eklenir. Okudukça kendileri de şiir söyleyip gördükleri şeylerden şiir yazmaya çalışırlar. Zamanla bu yaptıklarından da sıkılıp onları bayağı bulurlar.

İki şair için asıl dönüm noktası Batı şiiri ile tanışmalarıdır. Bir tatil günü kitapçada gördükleri Fransız şiir kitabını -Edmond Haracourt’un L’âme nue şiir mecmuası, [Ruh-ı Üryan] diye çevirirler- alarak Fransız şiiri ile tanışırlar. Taksim Bahçesi’nde oturup büyük bir heyecanla şiiri okumaya ve anlamaya çalışırlar. Şiiri tercüme ederken anlamın nasıl soğuk bir hale geldiğini fark ederler. Bu esnada en büyük arzusu şair olmak olan Ahmet Cemil, kendi şiirini nasıl yazmak istediğini anlatır:

“Ah, neler hissediyorum da tahlil edemiyorum. Bir şey yazmak, o duyguların içinden bir şey çıkarmak istiyorum ama bir kere ne yazmak istediğimi tayin edebilsem. Şurada -beynini gösteriyordu- bir şey var, bir şey duyuyorum ama rüyalarda tutulamayan şekiller gibi parmaklarımın arasından kaçıyor. Bilir misin, nasıl bir şey? Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden mürekkep bir derya... Gözlerinle

¹⁷² Umberto Eco, üç tip okurdan bahseder. Sıradan okur, nitelikli okur ve entelektüel okur. Entelektüel okur okuduğu eserlerdeki üsluba denk eser üretmeye yeterliliği olan okur tipidir. Bknz: Eco, U. (2016). *Açık Yapı*. Tolga Esmer (çev.). İstanbul: Can Yayınları.

onun içine girmeye çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai... Daima mai... Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Donmuş, siyah bir renk...Of!.. O siyah tabakaları parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai ve daima mai; aşağı bakılsa siyah daima siyah... Bir şey ki mai ve siyah olsun. Hasta mıyım, bilemiyorum; fakat ah! O ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda resmi çıkarılmış, tasvir edilmiş görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık ölebilirim; hayatta nisabını tamamıyla almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim..." (Uşaklıgil, 2006b, s.61-62)

Görüldüğü üzere Ahmet Cemil, *Mai ve Siyah*'ı bir şiir olarak yazmak istemektedir. Romanda bir şairin üretim/yazma sürecinin mesele edildiği görülmektedir. Halit Ziya'nın roman yazarken romanın başkişisine aynı adlı eseri şiir olarak yazdırmak istemesi oldukça önemlidir. Bu, Yeni Türk Edebiyatı'nın zorunlu olarak girdiği yolu ve düzyazı kanalından kendine yol bulmaya çalıştığını gösterir. Aynı zamanda düzyazı türünde şiire ne kadar yaklaşırsa o kadar başarıya ulaşabildiğini de yansıtır. *Mai ve Siyah*'ın pek çok araştırmacı tarafından iyi bir eser olarak değerlendirilmesinin temelinde, roman başkişisine sanatçı duyarlılığının eklemesi vardır.

Bilmedikleri yeni bir alan keşfeden genç şairler, o gün ilk kez yazdıkları şiir karalamalarını yakarlar.¹⁷³ Burada yazdıklarını yakmak yeniden doğuşu ifade eder. Yaktıkları şiirler arasında Divan Edebiyatı şairlerinin şiirlerine yaptıkları nazireler de vardır. Daha iyi yazabilmek için daha çok okumaları gerektiklerinin farkındadırlar. Batı şiirini çok okuyarak onu tanıyacak ve duygularını "terbiye etmeyi" öğreneceklerdir. "(...) [E]ğer hakikaten sanat sahibi olmak isterlerse asıl sanat ehliyle ülfet etmek, onların hünerini, sırlarını tahlil eylemek lazım geleceğinden ittifak [ederler]." (Uşaklıgil, 2006b, s.63). Bu sebeple okuma planı çıkarırlar ve uzun vakit ayıracıklarını anladıkları isimler "Goethe, Schiller, Milton, Yung, Myron, Hugo, Musset, Lamartine"dir (s.63).

Babasının ölümünden sonra çalışmak durumunda kalan Ahmet Cemil, yoğun çalışma hayatı içinde bile okuryazar profiline örnek oluşturur: "(...) odasına çıkarak ya sevdiği bir şairi okur, yahut tercümeleriyle iştigal eder, yahut -iki gün sonra fena bularak atmak üzere- bir manzumecik karalardı." (Uşaklıgil, 2006b, s.99). Yapmak istemediği popüler edebiyat ürünlerinin tercümesi ve özel ders vermesine bir kaçış olarak edebiyatı

¹⁷³ "Edebiyatla Hesaplaşma" bölümünde bahsedilecek olan şiir kitabını yakmakla benzer değildir.

görür: “(...) Bunlara bedel o küçücük sıcak odada minderin üzerine boylu boyuna uzanarak Musset’in *Geceler*’ini, Hugo’nun *Temaşalarını*, Lamartine’in *Tefekkürat*’ını okumak için nasıl bir iştihak duyardı.” (s.102). Edebiyat ona hakikatten kaçmasını sağlayan araçtır.

Şiir kitabı çıkmadan şiir yayımlayan Ahmet Cemil’e eleştiri Raci’den gelir. Ahmet Cemil’in yazdığı “Ezhâr-ı Şebab” şiirine eleştiri yazısı yazar. Ahmet Cemil’in şahsına da yönelen hakaretlere karşılık Ahmet Cemil “(...) Öyle şeyler demişim ki görülmüyor, gösterilmiyor, şu halde ben bütün bu sayılan şeyler imişim.” (Uşaklıgil, 2006b, s.125) şeklinde bir yorum geliştirir. Bu, Bihruz’un yazmaya çalıştığı mektupta şiir çevirisi yaparken “kelimeler şeyi resmetmeye borçlu ise”¹⁷⁴ şeklinde sorguladığı hususun kaldığı yerden devam ettirildiğini ve aynı konunun sorunsallaştırıldığını gösterir. Bir başka ifadeyle Bihruz’un parodileştirilerek resmedilen yazarlığı Ahmet Cemil’in şair olmasına bağlanır.

Ahmet Cemil, *Mai ve Siyah*’ı, “başından sonuna kadar bir şiir ki bir tebessümle başlasın, bir katre girye ile netice bulsun...” (Uşaklıgil, 2006b, s.129) şeklinde nitelendirir. Bu eseriyle “insanın hikâyesi”ni anlatmak ister. Ahmet Cemil’in bir şair olarak mesele ettiği şey, hislerini istediği gibi kâğıda dökememesidir:

“Birçok parçalarını yazmış, arkadaşına okumuştur. Fakat istediğini yapamamaktan, düşündüğünü kalemine tersim ettirememekten mütevellit bir yeis ile her yazdığı parçadan sonra o parçaya veremediği ruhun matemini tutardı. Bu eserin adeta hastası olmuştu. Kendi kendisine küser, iktidarını hissinin dununda bulduğu için kızar, bazen aczini lisana atfetmek ister, zihninin içinde müşevveş hayaller gibi uçuşan müphem renkleri zaptedebilecek bir alete malik olamamaktan münbais bir fütur ile adeta hayattan bezer. Âh bir kere o esere bir vücut verebilse!.. Bütün hayatta ümidi onun üzerine mübteni idi, onu yazarsa -bir gün Taksim Bahçesi’nde arkadaşına itiraf ettiği gibi- artık hayatta vazifesini ikmal etmiş kıyas edecekti.” (Uşaklıgil, 2006b, s.129-130)

Bir sanatçının üretim sürecinin yansıtıldığı bu pasajda, anlatamamak bir şairin en çok mesele ettiği sorundur ve Ahmet Cemil bu hisle yaşamaktadır.

¹⁷⁴ “(...) cümlesinde evvelâ bu şiiri yazan [şair-i Fransevinin], saniyen mütercimin kastettiği manayı bulup çıkarmak muhal idi. Ve bir de [gül] denilen çiçeğin insanlar gibi düşünmek hassası bulunduğu dair [Langaj de Flör]de, [İstivar Naturel]de bir bahse tesadüf etmediği gibi Mösyö [Piyer]’den de şimdiye kadar böyle bir şey işitmediğinden şairin bu sözünde de bir rezon[fr.mantık, sebep] bulamıyordu.” (Ekrem, s.111). Jale Parla, “Bihruz Bey’in bu dizede takılması aslında Doğu’da okunan Batı edebiyatının, hele arada hâlâ epistemolojik farklılık varsa, tümüyle anlamsız olabileceğinin de saptanmasıdır.” şeklinde değerlendirir (Parla, 2016, s.140).

Ahmet Cemil, edebiyata bütüncül yaklaşmaktadır. Bu sebeple Batı edebiyatındaki gelişmelerden haberdardır. Örneğin; vezin ve kafiye üzerine düşüncelerini ifade eder ve Batı'daki vezin değişikliği ve sağlanan ahengi beğenir. Bunlar üzerine kuramsal konuşabilmektedir. O, ilhamın peşinde değil, çalışma ile iyi şair olma inancındadır. Şair olmak arzusu bu sebeple iyi bir okur olmaktan geçtiğinin farkındadır.

Ahmet Cemil'in sanatçı kimliğini destekleyen bir diğer özelliği iyi bir gözlemci olmasıdır. Pek çok sanatçının edebî şahsiyetinde bu tip bir gözlem yeteneğine sahip olduğu tespit edilebilir. Ahmet Cemil'in bu güçlü yönü Beyoğlu'nda hayalinde nasıl hikâyeler oluşturduğu hususunda gösterilir:

“Beyoğlu'nda en ziyade hazzettiği yer burası idi; orada ön tarafta bir yere oturur, önünden aşağıya yukarıya geçen halkı seyreder, bu binlerce yolculardan intihap ettiği bazı çehreleri oturduğu yerin mahdut nezareti dairesinin müsaade ettiği kadar takip eder; o çehrelerin kimisinin paltosundan, kimisinin eski elbisesinden, birisinin elindeki paketten, bir kadının yanındaki çocuktan manalar anlar; zihnen birer dakikalık zaman içinde bu çehreler için birer mufassal hikâye yazardı.” (Uşaklıgil, 2006b, s.155-156)

Bu bağlamda, pek çok detay verilen farklı hikâyeleri nasıl tamamladığı ve nasıl bağlantılar kurarak hikâyeler ürettiği görülür.

Ahmet Cemil hayatın getirdiği yoğunluklar neticesinde yazmaya zaman zaman vakit ayırmakta zorlansa da kitabı için tekrar şevkle çalışmaya başladığında kendisinin Batı edebiyatındaki dolayımlayıcıları ortaya çıkar. Kütüphaneden aldığı kitaplarla önemli gördüğü şairlerin yazma sürecini anlamaya çalışır:

“Lamartine'den, Hugo'dan, Musset'den sonra gelenleri; bütün Parnasyenleri, Sembolistleri, Dekadanları Süleymaniye'de küçücük mesai hüccresine taşıdı; Heredia ile, Theodore de Banville ile başlayan zümre-i şuara, sonra Prudhamme'lar, Coppe'ler, Haraucourt'lar, Sylvestre'ler, Mendes'ler; daha sonra Paul Verlaine'in tohm-ı dehası ile yetişenler, velhasıl Gençler tâbii Lemerre'in kitap fihristini dolduran yüzlerce ciltler takım takım elinden geçti. Bunları okudukça yarım asırlık bir zaman içinde Verlaine'e kadar şiir fikrinin kesp ettiği inceliklere, tasvir ve ifade sanatının vasıl olduğu rikkate hayret etti; bir vakitler mini mini penceresinin kenarında cehren fakat komşulara işittirmekten ihtirazen okuyarak mest olduğu temaşaları, 'Bir Feriştinin Sukûtu'nu', 'Geceler'i, şimdi birer kelime ile hiçîye mahkûm ediyor, Hugo'yu, 'Gözlerinde eşya ve hakayiki büyüten bir cam varmış.' hükmüyle hakikatin fevkinde buluyor, Lamartine için 'O kadar şiir ile yüklenmiş ki ezilmiş', Musset için 'Âşık, şair, fakat çocuk!' diyordu.” (Uşaklıgil, 2006b, s.174-175)

Onlarla kendisini karşılaştırarak işinin ne kadar zor olduğunu düşünür. Verlaine ve Hugo'yu överken, Lamartine ve Musset'i şairane bulması onun şairane olanın değil, şiirsel olanın peşinde olduğu gösterir. Kendisine daha yakın bulduğu isimler, Verlaine ve Hugo'dur.

Şiirselliğin peşinde olan Ahmet Cemil, kendi sanatını deha ile vasıflandırır. Sanatçının deha sahibi olması ve sanata öncülük edebilmesi aranan bir niteliktir. Ahmet Cemil kendi eseri için böyle düşünmesi: “(...) Raci'nin bütün bedbahtlığıyla, biçareliğiyle beraber kendi dehasının şu muzafferiyetine de şahit olması için mukavemet edilemeyen bir arzusu vardı[.]” (Uşaklıgil, 2006b, s.249) önemlidir. O, şair olma arzusunu en yükseğe koymuştur.

Ahmet Cemil'in eserinin tanıtımını Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi dışında altı kişiden oluşan grup dinleyecektir. Bu gruptaki insanlar hem Eski Türk Edebiyatı anlayışını hem de Batı edebiyatı anlayışını sürdüren kişilerdir. Hüseyin Nazmi, “[e]vvela şiirin Garp'ta dört satırlık bir tarihini yaptıktan sonra en yeni nazım tarzını biraz izah etti, ‘İşte şu dinleyeceğiniz eser oradan toplanmış tohumların Şark güneşinde inkişaf etme çiçeklerinden müterekkip bir demettir.’ [şeklinde tanımlar].” (Uşaklıgil, 2006b, s.256). Ahmet Cemil'in eseri bu iki grubu da kucaklayan Doğu-Batı edebiyatının bir sentezidir.

Eski Türk Edebiyatı taraftarları tarafından yapılan bazı yenilikler çatılan kaşlarla karşılanırsa da yine Eski Türk Edebiyatı taraftarınca Şeyh Galip'in *Hüs'n ü Aşk*'ından da benzerlikler -detaylandırılmamış- bulunan bir eserdir. Neticede eser beğenilir, hatta Batı şiiriyle şöhret bulan isimler eseri “yaman eser!” olarak nitelendirir. Raci bile genel atmosferi bozmamak adına pek ileri giden bir yorum yapmaz. Olumsuz denebilecek tek eleştiri ondan gelir: “Bu yolda şeyleri anlamak için galiba Frenkçe bilmek lazım imiş!” (Uşaklıgil, 2006b, s.261) sözlerine karşılık tebriklerin arasında değerlendirmesi kaybolur. Ahmet Cemil'le Raci yan yana düştükleri bir esnada da “Eseriniz umumiyet üzere fena değil, dedi, sonra bu esas üzerine muhaverenin uzamasından kaçınarak bahsi değiştirdi.” (s.262) Nitekim “Bir Edebi Müsamere” adlı yazıyı yazarak Raci onun eserini eleştirir. Ahmet Cemil, bu olumsuz yazıyı önemserken eseri için söylenen olumlu yorumları okumaz.

Ahmet Cemil okuryazar profilinin yanında, hayata hayalin penceresinden bakan naif züppeleri andıran özellikleri de bünyesinde barındırır. “[R]omantik ilhamlarla hareket eden bir kahraman” (Evin, s.272) olması, çevresindeki kişiler tarafından hayaller

içinde yaşadığını düşünülmesine sebep olur. Bu karakter çizimi onun yaşayacağı aşkı önce hayallerinde yaratmasına sebep olur:

“Onu sarhoş eden bu hayali kaybetmek istemeyerek gözlerini süzüyor; kirpiklerinin gölgesiyle karşısındaki levhanın ziya oyunlarını itmama çalışarak; hayalin eksiklerini gözlerinin, hülyasının ianesiyle ikmal ederek görüyor; şimdi şu çocuktan, şu incecik vücuttan uçan bir esir gibi sanki tebahhur ederek, sonra yavaş yavaş tekâsüf eyleyerek mahsus bir şekil kesp eden o on beş yaşındaki genç kıızı görüyordu. Gözleri Lâmia’yı değil, fakat işte şu gözlerinin önünde garip ve sersemlik veren bir sevda nefesiyle teneffüs ediyormuşçasına titreyen nazenin hayali, o Lâmia’nın vücudunu saran mütekâsif esiri, uzun, bütün hedeften mehur kalan genç hülyalarının hüsranı kadar uzun, ciğerleri koparan bir aşk busesiyle öpüyordu...”

Ah! Bugün kim bilir nerede sevda hülyaları ile mest olan o genç kız -eğer kendisi için öyle bir genç kız yaratılmışsa ise- ne zaman yolunun üstüne tesadüf edecek?..” (Uşaklıgil, 2006b, s.142-143)

Ahmet Cemil’in hayalinde yarattığı genç kıza âşık olduğuna dair düşünceleri şu şekilde devam eder:

“Ah o genç kız! Ona ne vakit tesadüf edecek?.. Kimindir o küçük seyyal sima ki hülyasının ayinesi üzerinden zapt edilemeyen bir renkle güya bir bulut parçası altında mütemevviç, akıp gidiyor?

O genç kız ki tanımıyor, bilmiyor, görmemiş, vücudundan vuzuh ile haberi yok; fakat seviyor, bütün gençliğin sevdadan mahrum geçen ihtiyacıyla, bütün aşk kabiliyetinin hasretiyle seviyor. Onun ayaklarına atılmak, başını dizlerine koymak, gözlerini bir rüyasının şiirinde kaybolarak gözlerine dikmek, ellerini bütün hayatının bir teslimiyet hücceti gibi ellerine terk etmek, sonra hazin fakat bahtiyar, gönlü kırık fakat mesut, yavaş yavaş, katre sıcak yaşlarla ağlamak isterdi.” (Uşaklıgil, 2006b, s.147-148)

Nihayetinde Beyoğlu’nda karşılaştıklarında hayalinde yarattığı sevdiği kişinin Lâmia olduğunu kendine itiraf eder:

“Artık saklamaya ne lüzum var? İşte bütün hüsrân içinde geçen gençlik sevdasının emel zübdesi, o münevver rüyalarının genç kıızı, hayatında birinci ve sonuncu olmak üzere seveceği vücut, işte o biraz evvel gülerek, dudaklarını basarak, hafifçe başıyla selamlayarak, ‘Efendim!...’ diyen Lâmia idi.” (Uşaklıgil, 2006b, s.206)

Ahmet Cemil’in sevdiği kişiyi kendisine zamanla itiraf etmesini ve gerçeği karşısındayken hayalin ardından görmeye çalışmasını Ahmet Cemil’in şahsında Faustyen izler aradığı çalışmasında Zeynep Uysal, “Ahmet Cemil’in bütün hayatı algılayışında

görülen bu müphemleştirme, gerçekliği değiştirmenin, başka bir gerçeklik kurmanın yoludur.”¹⁷⁵ şeklinde değerlendirir.

Ahmet Cemil, Lâmia’nın evlilik haberini aldığı anda hayalinde icat edilmiş bir aşk olduğunun farkına varır:

“Lâmia’nın son kayıtsız, fütursuz nazarı olmasaydı şu dakikada hepsini itiraf edecekti. ‘Ben fakirim, fakat bekleyiniz!’ diyecekti. Lakin bu son nazar ona şimdiye kadar aldandığını, beş dakika evvel kavi bir muhabbet bürhanları hükmünde olan bütün o hatıraların manasız şeyler olduğunu, bu aşkı yalnız kendisi icat ve tezyin ettiğini anlamıştı. (...) Ah! Zavallı hülya esiri!..” (Uşaklıgil, 2006b, s.368)

Kendisine hülya esiri ifadesini yakıştıran Ahmet Cemil, hayallerin ardından hayata baktığını idrak eder:

“Niçin bu kadar hülya esiri olmuş idi!

Biraz hayatın maddiyetini düşünmüş, bu toprak parçasının üstünde bir şiir bulutuna sarınarak uçmak için çalışmamış olsaydı bugün bu kadar mağlup olmayacaktı.

En küçük sebepleri en büyük hülyalara kâfi addetmiş, kendisine sahte esaslar üzerine kurulmuş bir hayat vücuda getirmiş idi. İşte şimdi hakikatin insafsız rüzgârları üzerinden geçtikçe o hülyaları hep birer birer düşürmüş, onu şuracıkta en küçük bir yaşamak arzusundan tam bir mahrumiyet içinde bırakmış idi.” (Uşaklıgil, 2006b, s.381)

Ahmet Cemil’in bilincinin yansıtıldığı bu satırlarda, hakikati görememesinin sebebi onun sanatçı kimliğidir. Ahmet Cemil içinde bulunduğu durumun asıl sebebi olarak şiiri görür. Onun edebiyata bu kadar bağlı olması hakikati bulanıklaştırmış ve onun “hülya esiri olma”sına sebep olmuştur. Bu Girard’ın kuramındaki görüş berraklığıdır, hakikatle karşılaşan arzulayan özne kendilerinden önceki arzulayan öznelerden farklı olarak hakikatin altında yatan sebebin farkındadır.

Ahmet Cemil’le Hakkı Celis’i birbirine en yaklaştıran özellik dünyevi arzuları olan aşktır. Hakkı Celis, okudukları ile hayata baktığı için sanat eserlerini hakikat kadar inandırıcı bulur. Sevdiği kadın kurmaca kişilerin arasındadır ve sahicidir:

“Hakkı Celis, Seniha’nın bir zamanlar hakikatte mevcut olduğundan şüpheye düştü; bu kız, genç adam için kitaplarda tanıdığı hayali kızlardan biri gibiydi; muhayyilesinde, ‘Desdemona’ların, ‘Juliette’ ve

¹⁷⁵ Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev - Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 208.

‘Madam Bovary’lerin arasına karıştı. Bununla beraber Seniha, Hakkı Celis üzerindeki nüfuzundan bir şey kaybetmedi; zira, muhayyilesiyle ve muhayyilesi için yaşayan bu genç için kitaplardaki kızlar hayattaki kızlardan daha az canlı ve daha kudretsiz değildir; belki eliyle tutmadığı, gözüyle görmediği, fakat ruhlarını öğrendiği bütün o sahne ve roman örneklerinin kalbi ile alâkalarından pek çok hayatta görüp tanıdığı et ve kemikten mahlukların alâkalarından pek çok ziyadeydi.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.128)

Okudukları üzerinden hayata bakan arzulayan özne için, görüldüğü üzere kitaplar gerçek hayata üstün bile gelebilir.

Hakkı Celis, Ahmet Cemil gibi doğrudan aşkı okudukları ile icat etmez. O, okudukları ile hakikat arasındaki uçurumu görerek aşk kavramını sorgular. Hakkı Celis’in hayal ve hakikat arasındaki zıtlığı hemen fark etmesini sağlayacak şey, Seniha’ya olan aşkıdır. Ada gezilerinde Seniha’ya duyduğu aşkın okuduğu şiirlerden çok farklı olduğunu fark eder ve Hakkı Celis, “Şairlerin sözleri hep yalan, sevdâ denilen şey, mutlaka bunların yaptıklarıdır.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.56) düşüncesindedir. Seniha’yı tanıdıkça da hayal ve hakikat arasındaki farkı daha net görmeye başlar:

“Ve genç adamın saf, taze kalbinde ilk defa olarak, muhabbetin balına nefretin zehri karışıyordu. Hakkı Celis, iyilikle güzelliğin birbirine ne kadar zıt olduğunu bu sefer Seniha’dan anladı ve sevdâ denilen şey, ona mütemadi bir ihtilâç gibi göründü. Şiirdeki ‘aşk’la hayattaki ‘aşk’ ne kadar birbirine benzemiymiş.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.87)

Ahmet Cemil ve Hakkı Celis birer romantik şairlerdir ancak Ahmet Cemil’in sanatı daha ziyade şiirle yaklaşırken Hakkı Celis’ininki şairaneliğe daha yakın olduğu görülür. Hakkı Celis’in yazdığı şiirler Seniha’nın dış görünüşünden ilham alan romantik duyuşun etkisiyledir. Macit’ten ayrılıp Hakkı Celis’e yakın davrandığı esnada Hakkı Celis’in yazdığı şiirler bu romantik duyuşun örneğini oluşturur: “Geceleri odasına kapanıp, yeniden Seniha’nın gözleri için, Seniha’nın dudakları için, Seniha’nın saçları için şiirler yazmaya başladı.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.95).

Okudukları etkisiyle Seniha’ya karşı duygularını derinleştiren Hakkı Celis, Seniha ile vakit geçirdikçe okuduğu şiirlerin anlamsız olduğunu kavrar:

“Celis, bazı akşamlar Seniha’yı bu yanıbaşında gözleri ve bağı dolgun hissettiği anlar bir dua ve bir münacaat sesiyle ona Paul Verlaine’in Sagesse’inden parçalar okuyor, sonra James’e ve ondan Claudel’e geçiyordu. Genç adamın ruhu, son zamanda, değişe değişe, dolaşa

dolaşa epeyce yüksek zirvelere varmıştı. Seniha'nın yanına yaklaşmadığı bütün o hicran ve hasret demlerinde, ıstırabını, göğsü üstünde bir kedi gibi okşamanın ve kalbini parça parça edip tekrar toplamının sırrına erdi. Kendi varlığından sızarak kendi varlığını kaplayan sıcak hava içinde bütün yeşil ve ham tarafları sonbahar yemişleri gibi olgun ve pişkin bir hale girdi ve bulunduğu yerden uçarak yükselen veya koşarak uzaklaşan bir insan gibi arkasına bıraktığı şeyler ona naçiz, adi, küçük ve gülünç görünmeye başladı. Eskiden taptığı şairlerin hepsi ona yavan ve basit geliyordu. Bir odanın içinde mahpus kalmış bir kuş nasıl ki kurtulmak için başını kâh aynaya, kâh cama vurursa Hakkı Celis de, geniş ve derin gördüğü şeylere karşı koşarken daima başı bir maddeye çarpılıp yere düşüyordu. O ise gittikçe ne yeri, ne maddeyi seviyordu. Hayatın gözle görülmez, elle tutulmaz şeffaf ve akıcı unsurları gece gündüz fikrinin aradığı ve ruhunun beklediği şeylerdi.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.115)

Hakkı Celis, yaşadıkları ve okudukları arasındaki farkı gördükçe takip ettiği şairlerin eserlerini değersiz görmeye başlar. Okudukları onun hayatın hakikatini görmesine yardım etmemektedir, aksine onun tutunamamasına/bocalamasına sebep olmaktadır.

Sonuç olarak, Hakkı Celis, Ahmet Cemil kadar üretim süreciyle ön plana çıkartılmasa da onun okuryazar profiline uygun davrandığı tespit edilebilir. Her iki arzulayan öznenin bu yönü onların kişi çizimlerindeki karakter derinleşmelerine katkı sağlamıştır. Ayrıca roman türünün başat olarak aradığı bireyselliğe yaklaşımlarında onların okuryazar bir arzulayan özne olmaları en önemli özellikleri olduğu söylenebilir.

1.4.4. “Sanatçı” Züppeye Bakış

Hatırlanacağı üzere Tanzimat’tan Cumhuriyet’e züppeye bakış önce büyük bir öfke ile başlamış, saf züppelerin hikâyesi anlatılsa bile hikâyede isminin bile anılması istenmeyen kişiler olarak çizilmişlerdi. Naif züppelerle birlikte züppeye bakış, acıma duygusunun karıştığı melodramik atmosferden verilmişti. Geçiş figürü olarak ele alınan Bihrûz’da ise farklı iki algılamanın yan yana olduğu görülmüş ve bu durum romantik yalanlardan romansal hakikate giden Türk romanı için büyük bir adım olarak değerlendirilmişti. Girard’ın kuramının önemli bir değerlendirme kriteri olan arzulayan özneye bakış “sanatçı” züppelerle birlikte kendisinden önceki züppelere bakışı hatırlatan ancak kendine has bir yapıyla ortaya çıkar.

Mai ve Siyah ve *Kiralık Konak*’ta anlatıcılar “sanatçı” züppeleri betimlerken onların dış görünüşlerini benzer biçimde çizdikleri göze çarpar. Batı’nın farklı arzu nesnelerini arzulayan bu arzulayan öznelere, Batı’dan etkilendikleri için daha önceki züppe tipleri ile yaklaşan bir bakıştan oluşturuldukları görülür. Türk romanının tarihsel

serüveninde roman kişilerinin Batı'dan etkilenme biçimleri ne olursa olsun “kadınlarla” ya da “kadınsı” bir yön ile ortaya çıktığı ifade edilmişti. Bu özellik “sanatçı” züppelere gelindiğinde de sürdürüldüğü görülmektedir. Şair olmak arzusu ile hareket eden ve Batılı şairlerden etkilenen bu tiplerin dış görünüşünde vurgulanan özellikler hem Batı temsilini hem de “kadınsılığı” çağrıştırır.

Mai ve Siyah'ta Ahmet Cemil'in özellikleri küçümseyici bir perspektiften geliştirilmese de erkeksi olmaktan uzaktır. Romanın girişinde Ahmet Cemil'in dış görünüşüne sürekli dönen anlatıcı onu ilk olarak şu şekilde betimler:

“(...)bir tarafta Ahmet Cemil -latif [hoş] kıvrıntılarla bükülerek kulaklarından dolaşan uzun sarı saçları ensesine dökülmüş bir genç-ellerini cephelerine sokmuş, bacaklarını uzatmış, ağzında sallanan sigarasını mini mini bulutlarına süzgün gözlerle dalmış düşünüyor(...)” (Uşaklıgil, 2006b, s.14-15)

Giriş bölümüne hâkim olan ve roman kişilerini bir yemek masası etrafında tanımaya/tanıtılmaya başlandığı bu kısımlarda anlatıcının sözü Ahmet Cemil “bu uzun sarı saçlı genç” (Uşaklıgil, 2006b, s.19) ya da “ince parmaklarıyla yumuşak sarı saçlarını taradı” (s.21) şeklinde dönüp dolaşıp onun dış görünüşüne takılır.

Hakkı Celis yaşamını ikiye bölen bir değişim yaşayarak asker olmayı arzuladığında, onun değişimine odaklanan romanın diğer kişilerinin de bu değişimle birlikte gözü sürekli olarak onun vücuduna odaklanır. Şair Hakkı Celis, Ahmet Cemil'in portresini andırır:

“Nuriye ve Neyyire Hanımlar hâki ve seferi elbisesinin içinde dimdik duran adalelerinin sertliği hissedilen bu genç askerden dünkü dal gibi cılız Hakkı Celis'i güç tanıdılar. Tüylü geniş ve az çok barbar kalpağının altında bir yıl evvelki sarışın yüzlü, bakır rengini almış, bir Tatar simasının ifadesini bağlamıştı. Nuriye Hanım dedi ki:

‘Aman Yarabbi, ne kadar, ne kadar da değişmişsiniz, Hakkı Celis Bey! Acaba ruhunuz da yüzünüz gibi değişti mi? Sakın o da bu kadar haşın olmasın... O pürhulya ve pürşir ruh!’

Neyyire Hanım:

‘Ah bu askerlik,’ dedi, ‘en hassas, en rakik kalpleri bile bir çelik haline sokuyor. Vah vah, Hakkı Celis Bey; artık hiç şiir yazmıyorsunuz, değil mi?’

Hakkı Celis gülerek başını salladı:

‘Çoktandır, ne okuduğum var, ne yazdığım!’ dedi. ‘Bütün eski meşguliyetlerim bana şimdi yavan geliyor. Esasen sanat sunilik demek değil mi? Şairler birtakım suni adamlardır.’” (Karaosmanoğlu, 2007, s.178)

Bu pasajla birlikte Hakkı Celis'in de Ahmet Cemil gibi sarışın bir yüze sahip olduğu, "solgun benizli, uzun saçlı genç" (Karaosmanoğlu, 2007, s.148) olarak tarif edildiği görülür.

Hakkı Celis'in dış görünüşündeki kadınsılığı, asker olması ile büyüyen hatta kendi tabiri ile ihtiyarlaması ile erkeksi bir yön kazanır. Onun romandaki sahnelerine eşlik eden ve ilk olarak karşısındaki kişilerin onda dikkat ettikleri husus erkeksi bir görüntüye sahip olmasıdır. Yukarıda Nuriye ve Neyyire Hanımların açıkça ifade ettikleri değişim, Naim Efendi'nin ise gözünün takıldığı bir ayrıntıdır:

"Nihayet, bir gün Hakkı Celis çıkageldi. İki gün için mezuniyet almıştı. Bu hâdise, Naim Efendi için hayatının son sevinçli saatlerinden biri oldu. İkide birde yatağın içinden ince uzun kollarını uzatıyor, genç adamın başını okşuyordu. Hakkı Celis şişmanlamış, uzamış, genişlemiş görünüyordu." (Karaosmanoğlu, 2007, s.194)

Yazarların vurguladıkları bu dikkat, "sanatçı" züppe olarak birey olan/birey olmaya yaklaşan arzulayan öznelere kendi öncelleri olarak düşünülebilecek olan saf züppelerden bu yana roman kişilerinin sürdürdüğü bir özellik olarak yaşatıldığını gösterir. Batı'dan her ne şekilde etkilense etkilensin arzulayan özne erilliğini kaybedip, kadınsı bir yön kazanmaktadır. Öznenin uzun ve sarı saçlara sahip olması Doğulu bir görüntüden ziyade Batılı bir görüntüyü anlatır. Nurdan Gürbilek *Kötü Çocuk Türk* adlı kitabının "Acıların Çocuğu" adlı bölümünde sarı saçlı, mavi gözlü ağlayan bir çocuk portresinden bahseder. Bu poster üzerinden yaptığı yorum zihinlerdeki Batı görüntüsünün çok öncesinde "sanatçı" züppelerin şahsında gösterilmesi sebebiyle oldukça dikkate değerdir:

"Kartpostaldeki çocuğun sarışınlığına gelince. En azından bu örnekte, Türk toplumu kederli çocuk kahramanını, ona kendi çocuk kalmışlığının gerçek nedenlerini, örneğin Doğululuğunu, geri ve yoksul bırakılmışlığını hatırlatan kendi kavruk çocuklarında değil, bilmediğimiz bir nedenden acı çeken bu Batılı oğlan çocuğunun yüzünde bulmuş gibidir." (Gürbilek, 2020c, s.43)

Ahmet Cemil ve Hakkı Celis, dış görünüşleriyle Batılı bir kişiyi çağrıştırırlar. Yakup Kadri'nin Halit Ziya'dan farkı, değişimle birlikte roman kişisine eril kimliği yeniden kazandırmasıdır.

“Sanatçı” züppeleri değerlendirirken dikkat çeken bir diğer özellik onların toplum içerisindeki görünüşleridir. *Mai ve Siyah*’ın giriş bölümünde pek çok kez “düşünmesi” ile tasvir edilen Ahmet Cemil, toplum içinde daha ziyade “görünmez/silik” bir görüntüye sahip biri olarak gösterilir. Ahmet Cemil’deki ayrıksı yön onun entelektüel biri olması bağlamında geliştirilir. Hakkı Celis’in ele alınışı ise saf züppelere bakışı hatırlatır. Saf züppe topluluğu -Seniha ve arkadaşları- ile vakit geçiren Hakkı Celis, onlardan çok farklı bir görüntüye sahiptir. Hakkı Celis’in eğreti görüntüsü, kalabalıklar içinde fark edilmesi onun çevresindeki herkesten farklı bir duyarlılığa sahip olmasından ileri gelir. Onun çevresindekiler tarafından algılanışı şairliğinden ötürü bir acımayı da içinde barındırır. Hakkı Celis’i dinlemek isteyen, şiirden hoşlanan ve anlatıcı tarafından “hayalî ve edebî genç kız” (Karaosmanoğlu, 2007, s.49) olarak tarif edilen iki kız kardeş Nuriye ve Neyyire Hanımlar, Seniha Hakkı Celis’i susturmaya çalıştığında “Zavallı şair! İşte sizin nasibiniz bu...” diyerek toplum içindeki eğreti duruşu gösterirler. Hakkı Celis’in “zavallı” olması pek çok kişi tarafından tekrar edilir.¹⁷⁶

Etrafında olup bitenin farkında ol(a)mayan ve çevresine göre etrafına farklı bir gözle bakan Hakkı Celis’in ada gezintilerindeki davranışları hem onun şairliğinden gelen farklı görünümünü hem de şiirleri yayımlansa da sanatsal değeri yüksek olan şiirler yayımlayamadığını gösterir:

“Hakkı Celis, ikide bir:
‘Seniha ablamın gözlerinin renginde bir gece...’ diyordu.
Fakat Seniha, bu sözü işitmiyordu. Cemil’le Belkıs’ın ortasında epeyce
hararetli bir muhavereye dalmış, önden yürüyordu. Nuriye Hanım:
‘Yeşil gözleri çok mu seversiniz?’ dedi.
Neyyire ilave etti:
‘Oh, ben siyahlara, koyu siyahlara bayılırım!..’
Bunun üzerine Hakkı Celis, gözlere dair yavaş sesle bir uzun şiir okudu.
(...)
[Nuriye ve Neyyire Hanımlar] ‘Ah, ne sevdavi bir gece, ne sevdavi bir
gece!..’
Bu gece, Hakkı Celis için de pek ‘sevdavi’ idi. Ayın her huzmesinden
onun kalbine bir his giriyordu. Her iki şiir arasında bir kere genç kızlara
diyordu ki:

¹⁷⁶ Seniha: “Zavallı çocuk, zavallı çocuk... Ne kadar sarardın!” (Karaosmanoğlu, 2007, s.26)

Neyyire Hanım: “Biçare genç, çok hassas!” (s.27)

Faik Bey: “Ah zavallı Pihero...” (s.54)

Nuriye Hanım: “Zavallı çocuk, demek çok mustaripsiniz?” (s.58)

Anlatıcı: “Asıl dertli olan, asıl birini seven Hakkı Celis’ti. Henüz bu yaşta, zavallı çocuk gönül çekmek nedir bir büyük adam gibi biliyor (...)” (s.86) / “(...) zavallı çocuk büyük dayısının torununa nasıl hitap edeceğini, ne yapacağını bilemedi.” (s.150) şeklindeki örnekler arttırılabilir.

‘Bu gece kalbim Cemşid’in kadehi gibi dolup boşalıyor, boşalıp doluyor.’
Küçük şair, bütün coşkunluğunu önünde yürüyenden alıyordu. Gecenin bütün şiiriyeti Seniha’da tekâsüf etmiş gibiydi.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.51-52)

Okuduğu şiirler şiirsellikten uzak şairane bir atmosferden verilir. Yine de romantik bir tavırla dolaşan şair, okuduğu şiirlerle en azından iki kız kardeşin dikkatini çekebilmektedir. Bu pasajda da dikkat çeken özellik toplum içinde onun farklılaşması ve ayrıksı durmasıdır.

Hakkı Celis’in şairliği ile karakter çiziminde yer alan ayrıksı duruş, ona olumlu duygular hisseden kişiler tarafından da benzer biçimde tekrar ettirilir:

“(…)ihtiyar adam, bu çocuğu da torunları derecesinde severdi; pek ağır başlı ve mahcup tavırlı bir gençti. Gerçi, biraz haylazdı ve beyhude şeylerle meşguldü. Naim Efendi geçenlerde, onun şiir diye yazdığı bazı garip manzumeleri görmüştü de hayretler içinde kalmış ve çocuğun aklına dair epeyce endişeye düşmüştü.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.37)

Naim Efendi, Hakkı Celis’in şahsına deli görünmesini de ekleyerek saf züppeden bu yana arzulayan öznelerin şahsında yaşatılan bu özelliği gün yüzüne çıkarır.

Şair olmak arzusunun yanında bir kadını sevmesi dolayısıyla dünyevi başka arzulara da sahip olan Hakkı Celis’in, Seniha’yı Faik’ten kıskanır görüldüğü zamanlarda bile zihninden geçirdikleri şiire dairdir:

“Hakkı Celis, ondan nefret ediyordu. Seniha’nın etrafındakilerden de tiksiniyordu; fakat Faik Bey’e karşı hususi ve derin bir kını vardı. Neden? Sebebini tayin edemiyordu. Bu adamda kendine karşı tepeden bir bakış seziyor ve bütün muamelesini küstah ve kaba buluyordu: ‘Her şeyi bilirim iddiasındadır,’ diyordu. ‘On sene Avrupa’da dolaşmış, hâlâ Musset’nin kim olduğunu bilmiyor. Ne şımarık bir adam. Hakkı da var ya, o kadar yüz veriyorlar. Doğrusu, Seniha’ya şaşıyorum.’” (Karaosmanoğlu, 2007, s.38)

Hakkı Celis’in -Girard’ın modern duygular diye tarif ettiği- kin ve nefret gibi güçlü duyguları Faik’e karşı hissetmesi onu rakip olarak gördüğünü gösterir. Bu duygular şahısları bir aşk üçgenine götürmekten ziyade Hakkı Celis’in asıl arzuları hakkında fikir verir. Saf züppe tipinin olgun örneği olan Faik, Batı’nın farklı arzu nesneleri ile ilgilenmektedir. Sanatçı züppe için arzu nesneleri farklıdır, çatışma buradan kaynaklanmaktadır.

Ahmet Cemil tıpkı Hakkı Celis gibi çevresindeki insanları şiirle kurdukları ilişki neticesinde değerlendirir. Örneğin, Raci'ye karşı hisleri "Raci de en ziyade olamayacağı bir şey olmaya yelteniyordu: Şair..." (Uşaklıgil, 2006b, s.27) şeklindeyken Sait'i "şiirine katlanabilir bir adam olduğu için(...)" (s.31) sevmektedir.

"Sanatçı" züppelere bakışın son dikkat çekici özelliği ise onların "çocuksu" görülmeleridir. Hakkı Celis'in romanın başındaki genç ve toy bir şair olmasının görüntüsü "çocuksu"luk vurgusu ile verilir. Onun romandaki ilk görüntüsü Seniha'nın bakış açısından şu şekilde aktarılır:

"Seniha, salonun diğer bir köşesinde arkadaşlarından iki genç kızla biraderinin dostlarından iki genç adam ve yeni evlenmiş bir hanımdan bileşik bir grup ortasında büyük halasının torunu Hakkı Celis'in kendisine okuduğu şiirleri dinler görünüyordu.(...) Hele halazadesi Celis'in şiirlerine hiç tahammülü yoktu. Bu genç, kendisinden ancak bir iki ay küçük olmasına ve şimdiden birçok şiirleri bazı mecmualarda çıkmış olmasına rağmen, ona, parmakları mürekkep lekeli ve pantolonunun dizleri çıkmış zavallı bir mektep çocuğu gibi görünmekten kurtulamıyordu. Hakkı Celis her okuduğu manzumenin sonunda:

'Abla, dün gece bir sonnet daha yazdım. Haftaya Nihal mecmuasında çıkacak,' derken, Seniha, aklı başka yerlerde: 'Güzel! Güzel!' diyordu ve genç çocuk bundan cesaret alarak tekrar okumaya başlıyordu." (Karaosmanoğlu, 2007, s.23-24)

Hayat tecrübesi zayıf olan ve bulunduğu ortamda ayrı bir duruş sergileyen Hakkı Celis çevresinde olup bitenden haberdar değildir. Hakkı Celis'in topluluk içerisinde farklılığını da gösteren bu pasajda, onun şairliği ve çocuksu olması özdeşleşir.

Ahmet Cemil ise başlangıçta anlatıcı tarafından, süreç içerisinde çevresi tarafından ve nihayetinde ise kendisi tarafından "çocuk" görünür. Anlatıcının Ahmet Cemil'in sahip olduğu hayaller neticesinde Ahmet Cemil'e bakış açısı şu şekildedir: "Okumak!... Ahmet Cemil bunun üzerine neler bina etmiş, ne ümitler kurmuştu! Zavallı çocuk! Edip olacaksın, iştihar edeceksin, değil mi? Ne uzak!..." (Uşaklıgil, 2020b, s.72). Anlatıcı tarafından "zavallı" nitelemesi ile ifade edilen çocuksuluk hayat hikâyeleri farklı iki yöne giden Hüseyin Nazmi'nin bakışında da tekrar eder:

"Arkadaşını dinledikçe kalbinde bir merhamet hissi duyuyordu. Niçin? Bu merhametin mahiyetini pek iyi takdir edemiyordu, belki Ahmet Cemil bu kadar hülyalara esir olduğu için... Hakikatin daima hülyanın dununda kaldığını bilirdi, onun için o söyledikçe vicdanından hafif bir sesin: 'Zavallı Çocuk!' dediğini işitiyordu." (Uşaklıgil, 2006b, s.135).

Hayaller içinde yaşadığını düşünen Hüseyin Nazmi'nin bakışı, daha soğuk bir perspektiften eniştesi tarafından tekrar edilir: “‘Zavallı çocuk! Daha akli ermiyor!’ demek isteyen, acıyor gibi bakan gözleriyle sükûta mecbur etmişti.” (Uşaklıgil, 2006b, s.284). Hayattaki olup biten olayları doğru yorumlayamaması noktasında bu niteleme, matbaadaki arkadaşları tarafından da aynı şekilde tekrar eder.¹⁷⁷ Arzulayan özne, hakikatle karşılaştığı noktada çevresinin kendisine bakışına sahip olarak kendisini değerlendirir: “Şimdi o kadar çocuk olduğundan utanıyordu. (...)” (s.381).

Sonuç olarak sahip oldukları arzular neticesinde Batılı bir perspektiften çizilen “sanatçı” züppeler, önce dış görünüşlerindeki Batılılıkla sonra toplum içindeki sanatçı duyarlılığından gelen naiflikle çizilirler. Romantik edebiyatın bir göstergesi olarak roman kişilerine “Ah zavallı çocuk!” nitelemesinin varlığı ise romansal hakikate yaklaşan bu romanlarda dikkat çekicidir. *Kıralık Konak*’ta çocuksuluk ve kadınsılık, bir değişim üzerinden verilerek erilliğe sahip olunma ile neticelendirilmesi sebebiyle saf züppelerden bu yana sahip olunan bakışa yaklaşır. *Mai ve Siyah*’ta ise bu bakıştan farklı olarak arzulayan öznenin kendisini anlaması noktasında geliştirilen bir niteleme olduğu görülür. Farklı bakış açılarından farklı olaylar neticesinde süreç içerisinde geliştirilen bu niteleme ise Türk romanındaki önemli bir değişimdir.

Girard’ın kişi çizimleri noktasında geliştirdiği “Romancı, diğer insanların tanım olarak hiç görmedikleri, hiç dokunmadıkları, hiç hissetmedikleri bir şeyi göstermeye çalışır: mutlak oldukları kadar çelişkili iki algılama.” (Girard, 2017, s.162) değerlendirmesi, bu iki romandaki arzulayan özneye karşılık bulmaz. Onlar anlatıcı ve romandaki diğer kişiler tarafından benzer şekilde görünürler ve kendileri de bu algılamaya paralel düşüncededirler.

“Büyük romancılar kendi yarattıkları karşısında ne bizim öfkemizi paylaşıyorlar ne de coşkumuzu.” (Girard, 2017, s.77) şeklindeki özneye bakıştaki yaklaşımın ise öfke ya da coşkudan beslenen bir perspektiften geliştirilmediği görülür ancak “zavallı” nitelemesi ile bu bakış açısına acıma duygusunun eşlik ettiği söylenebilir. Sonuç olarak

¹⁷⁷ Ahmet Şevki hakikat noktasındaki tecrübesizliğinden ötürü ona “zavallı çocuk” olarak nitelendirir:

“-Niçin onun esiri olayım? Matbaadan istersem şimdi her alâkayı kesemez miyim?
İdare memuru çok tecrübe görmüş adamların henüz her şeyi mümkün görecektik kadar
genç olanlara karşı kullandıkları tebessümle:
-Zavallı çocuk! dedi. Evi ne yapacaksın?.. Makineler ne olacak?..” (Uşaklıgil, 2006b, s.314).

Ali Şekip de benzer şekilde aynı bakışa sahiptir: “Ali Şekip şimdi arkadaşının hayretle yüzüne bakıyordu. Kendi kendisine: ‘Zavallı çocuk! diyordu, ne ile ispat edecek?’” (s.346).

özneye bakış, romantik yalanlardan devralınmış pek çok özellikle sürdürülürken romansal hakikate yaklaştıran mesafenin büyük oranda alındığı görülmektedir.

1.4.5. Edebiyatla Hesaplaşma

Bildungs Alman edebiyatı merkezli ortaya çıkan ve “‘oluşum romanı’” (MacKay, s.304) olarak nitelenen bir roman türüdür. Bildungsroman, “kahramanlarının büyüme, hayata karşı tecrübe kazanma, hatalardan ders alma bilinçlenme ve kimlik sahibi olma süreçlerini anlatan romanlardır.” (Tural, 2018b, s.183). Bildungsromana özgü ifade edilen bu süreç, yani roman kişilerinin yaşadıkları sonucunda bazı değişimler yaşaması, roman sanatında kişilerin karakter çiziminde genel bir özellik olarak da yer almaktadır. Girard yazarların, “onları [roman kişilerini] yakaladığı duruşta çakılıp kalmış” (Girard, 2017, s.192) olarak çizmesini olumlu bir özellik olarak değerlendirmez. Aranan özellik değişimdir.

Kıralık Konak’ta Hakkı Celis çok büyük bir değişim geçirir. Bu değişim romandaki en büyük romantik yalanlardan biridir. Daha önce naif züppe merkezli romanlarda hayata bakış noktasında çok farklı oldukları vurgulanan asker-şair zıtlığı Hakkı Celis’in dönüşümünün bir parçasıdır. Aynı kişi hem şair hem de asker olarak romanda yer alır. Bu büyük değişimin bir sürece yayılması gerektiğinin farkında olan yazar, Hakkı Celis’teki şairden asker olmaya giden serüveni ikna edici kılmaya çalışır. Bu ikna süreci o kadar ön plandadır ki “(...) yazar Hakkı Celis’i çok fazla zorlamaktadır. Belki onu geliştirmek için yeterince çabalamadığından, belki çok fazla şeyi mümkün olduğunca çabuk söylemek arzusundan, Hakkı Celis’in met cezirli düşünce macerası aksak işleyen bir roman kişisine yol açar.”¹⁷⁸ şeklinde değerlendirmelerle de karşılaşmak mümkündür. Yazar, bu sebeple farklı odaklar üzerinden defalarca Hakkı Celis’teki değişimi göstermeye çalışır. Daha önce ifade edildiği üzere, Hakkı Celis’in romanın başındaki genç ve toy bir şair olmasının görüntüsü “çocuksu”luk vurgusu ile verilir. Hayat tecrübesi zayıf olan ve bulunduğu ortamda ayrı bir duruş sergileyen Hakkı Celis çevresinde olup bitenden haberdar değildir. Onun şairliği ve çocuksu olması özdeşleşir.

Romanın başında romantik bir tavırla hareket eden, şairane şiirler yazan ve yaşadığı pek çok hayat sahnesini okudukları üzerinden gören Hakkı Celis, şair olmaktan

¹⁷⁸ Köroğlu, E. (2022). *Huzursuz Bir Romanın Panoraması – Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası*. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen (der.). Mahzendeki Geçmiş: Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Romanlarında Birinci Dünya Savaşı (s.201-225). İstanbul: İletişim Yayınları, s.213.

ve büyük bir şair olmak arzusundan “bir anda” vazgeçer. Hakkı Celis’in değişimi oldukça hızlı ve tam aksi istikamete doğru olur. Anlatıcıya göre Hakkı Celis’in ahzıasker şubelerinde geçen günleri onun hayatını ikiye ayırmıştır (Karaosmanoğlu, 2007, s.150):

“Seferberlik ilanının ilk gününden itibaren kendini bir mengeneye kaptırmış gibiydi. Ahzıasker şubelerinin o dürüst muameleleri bu içli ve hayali genci dört gün zarfında düşünce ve duygudan mahrum mihaniki bir varlık haline sokmuştu. Bu şubelerin kapıları önünde bekleyen koyu kalabalık arasında evvela bir sürünün içinde bir koyuna, sonra odadan odaya, daireden daireye dolaşırken kirlenmiş ve buruşmuş bir kâğıt parçasına döndü. Amerika’da bazı makinalar varmış ki, bir tarafından canlı olarak giren bir hayvanı beş on dakika sonra diğer tarafından sucuk halinde çıkarırmış; Hakkı Celis için de askere kaydediliş ve ihtiyat zabiti mektebine giriş böyle oldu. Genç adam hâlâ ne olduğunu bilmiyor, başında bir gariplik sersemlik bütün idrakini altüst ediyordu. Günlerce Seniha’yı bile hatırlamaya vakit kalmadı. Bu ona üç dört yaşına ait uzak ve müphem hatıralardan biri gibi geliyordu ve kendinden birkaç ay evvel vakalara bile dönüp bakmak kudretini bulamıyordu. Büsbütün başka bir adam değil mi idi? O solgun benizli, uzun saçlı genç kimdi ki, kâh bir koruda, mehtaplı bir saatte, kâh bir odada bir öğle zamanı yeşil gözlü bir kıza bakıp içini çeker ve birtakım tatlı hayalâta daldardı? Kimdi, o genç adam ki, hafif akşam karanlıklarında beyazlığı daha ziyade artan, kokusu daha ziyade sarileşen büyümlü bir mevcuda, Verlaine’den, Claudel’den birtakım büyümlü sözler söylerdi? Hafızasının ancak tespit edebileceği bu ufuk, ona bir yığın bulut altından güçlkle görünebiliyordu. Kendi kendine: ‘Belki bunların hiçbirisi olmadı!’ diyordu.” (Karaosmanoğlu, 2007, 148)

Arzulayan öznedeki değişimin hızını “beş on dakika”lık bir işleme benzeten anlatıcı, onun bu büyük değişimi anlamasını zorlaştırarak arzulayan öznenin kendi benini sorgulamasını sağlar. Hakkı Celis, dört gün içerisinde yaşadığı değişim neticesinde kendisine yabancılaşır. Nihayetinde geçmişini yadsır. Bu davranış, Yeni Türk Edebiyatı’nın inşa sürecinde şiir merkezli Eski Türk Edebiyatı’nı reddeden “aydın” profiline çok benzer.

Hakkı Celis’in geçmişini reddeden değişimi, romanın başında onu çocuksu bulan ve dünyevi arzularının da bir parçası olan Seniha’nın ona bakışı üzerinden vurgulanır:

“‘Yalnız büyümek değil, ihtiyarladım bile, Seniha Abla,’ dedi. ‘Siz çok gezdiniz, çok gördünüz. Fakat ben çok düşündüm, çok hissettim. O kadar ki, bütün fikirler, bütün hisler bana şimdi yavan geliyor. Siz bu bezginliğe vasil oldunuz mu? Nerede? Her tarafınızdan arzu, emel, gençlik fışkırıyor, şimdi ‘haydi!’ deseler bir seneden beri yaptığınız seyahatleri aynı iştiha ile tekrar edebileceksiniz. Fakat, ben düşündüklerimi tekrar düşünmek, hissettiklerimi tekrar hissetmek

istemeyeceğim. Seniha abla, bizi pişiren ıstıraptır; gezip görmek değildir. Sizden evvel kaç kişi Avrupa'ya gitti geldi. Bunların bazılarının kıyafetlerinde epeyce değişiklik gördüm, fakat ruhlarında ne değişti; bilmiyorum. Bunlar bize oradan, başlarında bir acayip sarhoşluk ve gözlerinde safiyane bir hayretle avdet ettiler. Seniha abla, siz de bunlardan biri misiniz?

Seniha zoraki bir kahkaha ile güldü:

‘Ooo, daima felsefe! Sen hiçbir zaman hayat adamı olamayacaksın, hiçbir zaman, zavallı Hakkı!

Bunun üzerine genç adam acı acı gülümseyerek yarı ciddi, yarı şaka cevap verdi: ‘Öyleyse ölüm adamı olurum.’” (Karaosmanoğlu, 2007, 151)

Hakkı Celis'teki değişim onun dış görünüşü üzerinden verilir. Hakkı Celis, şairken çocuk olan ancak asker olduğunda büyüyen bir erkektir. İdeal bir roman kişisine asker olarak evrilen Hakkı Celis, saf züppelerden devralınmış bir arzu olan Avrupa'ya gitmeyi küçümser ancak asıl küçümsediği şair duyarlılığı ile hayata bakıştır. Kendi benini asıl sorguladığı kısım da ağzından bir anda çıkan “ölüm adamı” olmak arzusunda yoğunlaşır.

Düşüncelerini ifade ederken kelimeleri hâlâ çok iyi kullanan, yüzeyde ya da dış görünüşte bir değişim yaşansa da bu değişimin inandırıcılığını sorgulatan bu sahneden sonra, Hakkı Celis kendisindeki değişim üzerine düşünmeye başlar. Seniha'nın dikkat çektiği üzere konuştuğunda “eski Hakkı Celis'i” çağırır. Bu sebeple Seniha'nın yanından ayrılıp eve gidene kadar -yine kısa sayılabilecek bir sürede- değişimi üzerine düşünmeye başlar:

“Ve ilk defa olarak şair Hakkı Celis'e karşı kalbinde bir nefret uyandı. Loş bir odada saatlerce Verlaine şiirlerini inşaat eden ve yamru yumru bir kalemle kirli bir kâğıt üstünde birtakım topal mısralar sıralayan o cılız, o solgun çocuk neydi? Bu genç askerin topukları demir çivili çarıklerle tırmanmaya hazırlandığı sarp, yüksek ve tehlikeli tepenin yanında, bu solgun benizli çocuğun çıkmak istediği serin ve gölgeli yokuş ne adi bir yerdi!

O tepede al bayrağın çırpınışları, yüz bin kişinin haykırıışları, ateşin söylenişleri, çelik sesleri ve kıvılcımlı dumanlar vardı; bu yokuşta ise birkaç yeşil defne dalından, biraz su şırıltısından ve melul bir ıssızlıktan başka ne vardı? Hakkı Celis kendi kendine:

‘Eve döner dönmez, şimdiye kadar yazdığım yazıları ve bütün kitapları yakacağım!’ dedi.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.153)

Devamında, az önce yanından ayrıldığı Seniha'nın kokusundan etkilenen Hakkı Celis, hangi duygusunun gerçek olduğunu anlamak üzere bu konuda dikkatle düşünmeye devam eder ve vardığı sonuç, dünyevi arzularından bir diğerini de öldürmek olur:

“Onun için şüphesiz olan bir şey varsa, o da Seniha’yı sevmenin, dünyanın bütün boş, sathî ve şehvanî hazlarına mağlup olmaktan başka bir şeye delalet etmediğidir. Zira Seniha, bu hazların özü ve timsaliydi. Onu ölümlere sürükleyen, onu ulvî divanelikler yaptıran büyük ve derin bir aşkla sevmek bile kabil değildi. Bu acı hakikat, ona genç kızı Şişli’deki apartmanda ziyaretinden sonra tamamıyla ayan olmuştu.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.154)

Bu iki pasaj oldukça önemlidir. İlk olarak “şair Hakkı Celis” ile “asker Hakkı Celis” şeklinde ikiye bölünen bir kişilik vardır. Bu ayrıştırma saf züppe merkezli romanlar ortaya koyan roman yazarlarının romanstan devraldıkları bir özelliktir: İyi ve kötü şeklinde zıtlık üzerine kurgulanan bu roman kişileri Türk romanının başlangıcında karakter çiziminin kullanışlı bir formülüydü. Nasıl Râkım’ın şahsında iyi ve ideal olan unsurlar sıralanırken, Felâtun’un şahsında kötü ve olumsuz hatta yanlış olan unsurlar sıralanıyorsa, Hakkı Celis’in inandırıcı kılınmaya çalışılan değişiminde de benzer bir tavır sergilenir. Yakup Kadri, Ahmet Mithat gibi ayrı kişilere bölerek şahısların karakterlerini çizmez ancak aynı şahısta önceki yaşayışını tamamen yadsıması, ona öfke duyması pek de farklı bir tutum olarak değerlendirilemez. Hakkı Celis’in ideal kişi olarak devam edebilmesi için olumsuz özelliklerini tamamen bünyesinden kaldırması gerekir. Bu sebeple romantik bir tavrın uzantısı olarak “yazdığı ve okuduğu tüm kitapları yakarak” bir nevi kendi iç beninden ideal olmayanı yok etmek ister. Benzer şekilde, ideal kişi olmasına engel olan “aşk” gibi dünyevi duyguları da anlamsız bulur.

Arzulayan öznenin içindeki gelgitleri yansıtarak bu değişimi anlamlı kılmaya çalışan anlatıcı, arzulayan öznenin kendisi bile bu değişimi anlayamazken olayları bir de kendi bakış açısı ile yorumlayarak netliğe kavuşturur:

“Bu genç, yığınlarla yaşamaya başladığı günden beri milletlerin hayatını, bahtını, kendi hayatından, kendi ruhundan ve kendi bahtından bin kat daha ziyade tetkike şayan bulmaktadır. Gittikçe görüyor ve anlıyor ki, ne ‘Benim sevincim,’ ne ‘Benim elemim,’ dediğin şeyler ona kendi kalbinden gelen şeyler değildir; kendi kalbi bir boş kadehtir ki, binlerce eller, onu bin kere doldurup, bin kere boşaltıyor; bir koğuştaki yüzlerce kişiyle yatıp kalkmak, bir karavanada yüzlerce kişiyle yiyip içmek ve bir tabur içinde saatlerce yürümek ona en hakiki şahsiyetini öğretti ve bir ferdin başlı başına bir keyfiyet olmayıp, bir kemiyet içinde bir adet olduğunu hissetti. Onun gözünde münferit hâdiselerin artık hiçbir kıymeti yoktur.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.167)

Arzulayan öznelere “sanatçı” kimliği sayesinde bireyliğe yaklaşan kişiliği bu pasajda açıkça ifade edilir. Hakkı Celis, “ben” diyerek ifade ettiği bireyliği, toplumun içerisinde yok olmuştur. Roman kişilerinin ideal olabilmeleri için bireyselliği yok saymaları ve toplumsal meseleleri önemsemeleri gerekir. Bu satırlar aynı zamanda, Türk romanında bireyin yalnızca sanatçı kimliğiyle var olabildiğini de somutlar. Şair olduğunda birey olabilen Hakkı Celis’in, şairliği bıraktığında bireyliği de ortadan kalkar.

Romanın başında henüz Hakkı Celis’in kişiliğinde askerliğe dair bir iz görülmezken onun arzularının arasına “kahraman olmayı” da ekleyen yazar, Hakkı Celis’in bireyliğini toplumsal meseleler karşısında yok olup giden basit duygulara indirir:

“Genç adam, kendi kendine: ‘Ne kadar değişim?’ dedi. Gerçi, bugünkü Hakkı Celis, çünkü Hakkı Celis’e tamamıyla yabancıydı. O zamandan beri yeni bir sevdanın alevi içinde, çünkü küçük adam, balmumundan bir bebek gibi eriyivermişti.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.174)

Şair “çünkü küçük adam” ve kolayca ortadan kaybolan “balmumundan bir bebek”tir. Devamında ise Hakkı Celis’teki değişimin asıl sebebi ifade edilir. Hakkı Celis, bu değişimle birlikte milletin tam olarak kim olduğunu sorgular. Milletin içinde Naim Efendilere de Seniha ve Faik Bey gibilere de yer yoktur. Onun savaşa gidecek olmasının asıl amacı “kangren olmuş uzvu kesip atmak içindi[r].” (Karaosmanoğlu, 2007, s.175). Yakup Kadri, Ahmet Mithat’tan aldığı reçeteyi iyi ve kötüyü ayırmakta, yazıldığı dönem itibarıyla bu formüle millî değerler ekleyerek ideal roman kişisini ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda Türk modernleşme sürecinde “yanlış Batılılaşma” karşısında duramayan eski kuşak ile modernleşmeyi yalnızca “yanlış” kısımlarından alarak aşırıya kaçan saf züppe topluluğuna yine yeniden *Kıralık Konak*’ta da karşı çıkılmaktadır.

Kronolojik olarak *Kıralık Konak*’tan önce gelen *Mai ve Siyah*’ta ise yaşadıkları neticesinde değişim geçiren bir arzulayan özne vardır. Halit Ziya, bu değişim ve dönüşümü bir süreç içerisinde yayması ile roman türüne daha uygun bir örnek oluşturur. Bu bağlamda yine tipolojide *Kıralık Konak*’tan daha üst basamaklarda *Mai ve Siyah* gelmektedir. Ahmet Cemil’in Hakkı Celis’ten farkı roman boyunca büyük şair olmaya ait olan arzularının yanında dünyevi arzulara sahip olarak ilerlemesidir.

Ahmet Cemil henüz okulda okurken ve yeni yeni şair olmaya dair arzulara sahip olmaya başlarken hayatın “mailikleri” üzerinden kendi yaşamına bakmaktadır. Onun hayatındaki değişimin başlangıcı babasının ölmesiyle olur. Babası ölmeden önce hayatın “bir perde altında siyah bir köşenin açılmak üzere olduğunu henüz görmemiş” (Uşaklıgil,

2006b, s.39) olan Ahmet Cemil, arzularında değişikliğe gitmek durumunda kalır. Maddi kaygıların hayatın gerçekleri arasında görülmesi, bu tarz bir kaygısı olmayan Hüseyin Nazmi tarafından arkadaşına teselli olarak ifade edilmeye çalışılır:

“Yapacağın şeyi pek sade buluyorum. Evvela bütün çocukluklara, bütün şair düşüncelerine: ‘Siz şimdilik biraz durunuz!’ demek; hayatı olanca hakikat ve maddiyetiyle kabul etmek, mademki yaşamak için çalışmak lazım geliyor, çalışmak. Bana böyle geliyor ki seni bu kadar perişan eden şey çalışmaktan korku değildir, hayatın henüz bilmediğin bir şeyine biraz vaktinden evvel vukuf hâsıl ettiğindir. Yalnız bundan ibaret...” (Uşaklıgil, 2006b, s.74)

Hüseyin Nazmi’nin ifadeleri ile somutlaşan bu değişimin gerekleri Ahmet Cemil tarafından annesine yaptığı açıklamalar ile arzulayan öznenin kendi şahsında da kabul görür:

“Ben çalışmayacak olursam nasıl olur, anneciğim? Ben çalışmalıyım ki bir şey olabileyim, ben şimdi yorulursam sonra rahat edeceğim.. Hele bir mektepten çıkayım, bak ne olacağım? Oğlunu bir matbaa sahibi, bir ceride müdürü görürsen iftihar edersin, değil mi, anneciğim?” (Uşaklıgil, 2006b, s.88)

Ahmet Cemil şair olmak arzusunu erteleyerek ve modern hayatın bireyin varoluşunda etkili olan ekonomik kaygıların halledilmesi gerektiğine inanır. Ahmet Cemil’in çalışmak zorunda kalması ile yaşadığı duygu durumu modern hayatın getirilerindedir: “[E]ksiklik, yetersizlik, gecikmişlik kompleksinin biteviye tekrarlanması bir entegrasyon sorunu olarak değerlendirilmemeli, bu duyguların tam da moderniteye içkin duygular olduğu akılda tutulmalıdır.”¹⁷⁹

Ahmet Cemil’in büyük şair olma arzusunun hemen yanı başında dünyevi arzular yer alır; matbaa açmak, başyazar olmak, bir daireye ve arabaya sahip olmak ve henüz kendine bile itiraf edemediği aşk da bu arzular arasındadır (Uşaklıgil, 2006b, s.88-89). Bu bağlamda Ahmet Cemil’in romandaki en büyük arzusu kapitale dayalı arzularından bağımsız değildir. Orhan Koçak, bütün bu arzularını “çoktan yitirilmiş ihtiyaçsızlık halinin, bebeğin amniotik sıvı içindeki yaşamını andıran bu tamlik durumunun yeni koşullara uyarlanmış imgesidir. Ama bu ideal, başından beri yaralıdır: Narsisizmin çabayı

¹⁷⁹ Arıkan, Z. (2019). *Siyah Endişe – Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*. Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı (der.). Doğu’nun Batısı, Batı’nın Doğusu: Ahmet Cemil ve Georg’un Sanatla İmtihanı (s.65-74). İstanbul: İletişim Yayınları.

dışladığını (...) oysa Ahmet Cemil'in durumunda ideal içerikleri bir anda gerçekleşecek gibi değildir, çalışmak gerekiyordur.” (Koçak, s.647) şeklinde değerlendirir.

Ahmet Cemil başlangıçta arzularını yalnızca yazacağı eserine dayandırırken ve eseri bittiğinde “Ben bugün şu toprak parçasında birisiyim!” diyebileceğim...” (Uşaklıgil, 2006b, s.135) diye düşünürken zamanla kendi varoluşunu modern kaygılara bırakır. Zengin bir ailenin kızı olan Lâmia'nın karşısına statü sahibi olan bir kişi olarak çıkmak ister:

“Fakat o gün Lâmia'ya kendisini, hayatını lokma lokma kazanmaya mahkûm, günde on dört saat çalışmakla mukayyet biçare bir zevç sıfatıyla takdim etmek istemezdi; Lâmia'ya: ‘İşte size memlûkiyetini vakfedecek bir el’ dediği zaman kendisini onun dest-i izdivacına vasil olabilecek bir dereceye yükseltmiş olmak isterdi.

Matbaa bir intizam altına giriyor; Ahmet Cemil matbaada bir ecir [gündelikçi] değil bir müdür, bir hak sahibi, velhasıl bir şey oluyor; sonra isminin münevver bir peyki gibi etrafında dolaşan bir şöret yıldızı!...” (Uşaklıgil, 2006b, s.222)

Ahmet Cemil dünyevi arzularını zamanla eseri kadar önemsemeye başlar. Ekonomik olarak sahip olacağı imkânlar en az eseri kadar onu heyecanlandırır:

“Ahmet Cemil'de bu matbaa meselesi yeni bir düşünce silsilesi tevhit etmiş oldu. Matbaada maddeten, fiilen bir hak sahibi olmak ümidine karşı içi titriyordu; bu ümide husul bulamayacak nazarıyla bakmakta iken işte şimdi gözünün önünde bir çare belirmişti. Şu dakikada bir karar verse matbaaya bir taş makinesi ilave edebilecek, bir petrol muharrikinin çarkı kayış kolanlara takılınca ayaklarının altında şu bina bir fabrikanın hayat gulgulesiyle gürleyecek.. O gürültüyü şimdi kulakları işitiyor, onun hayaliyle mest oluyordu.” (Uşaklıgil, 2006b, s.242-243)

Ahmet Cemil'in şair olmak arzusunun yanı başında en az onun kadar önemli olan dünyevi arzularını Orhan Koçak “ego-süper ego” karşıtlığı üzerinden değerlendirir. “Ego ideali, öznenin olmak istediği şeyi temsil ediyordur; süper-egoysa olmakla yükümlü olduğu şeyi. (...) Ego ideali, yitirilmiş kusursuzluk imgesinin başka bir yoldan geri alınmasına hizmet eder; süper-egoysa yasağın ve görevin içselleştirilmesidir.” (Koçak, s.644). Özetle zamanla sahip olduğu dünyevi arzularla Ahmet Cemil uyumlu bir özne haline gelmiştir.

En dar vakitlerde büyük şair olmak arzusunu gerçekleştirmek için çabalayan Ahmet Cemil, babasının ölümünden sonra hem matbaada çalışıp hem de özel ders

verirken yine de şiir kitabına zaman ayırmayı ihmal etmez. Süreç içerisinde yine eseri üzerine çalışsa da bu ilgi ve alaka biraz aceleye getirilmeye başlar:

“Şimdi artık eserini yorulup da bitirmek isteyenlere mahsus bir ihmal ile, evvelce müşkülpesentliğinden kurtulamayan müsamahalarla dolduruyor; ona bir an evvel ‘son’ kelimesini çektikten sonra arkadaşlarına okumak, sonra da Lâmia’ya: İster misiniz? Bu eserin sahibini zevciniz olarak kabul etmek ister misiniz?’ diyebilmek için acele ediyordu.” (Uşaklıgil, 2006b, s.247-248)

Görüldüğü üzere Ahmet Cemil, en büyük arzusunun yanına süreç içerisinde dünyevi arzular ekleyerek onları içselleştirmiş ve kendi bünyesinde farklı “ben”leri yaşatabilmiştir.

Sevdiği kadına kavuşmanın da bir basamağı olan şiir kitabı, Hüseyin Nazmi’lerin evinde Eski ve Yeni Edebiyat taraftarı farklı gruplardan kişilerin önünde okunarak tanıtılır. Şiir kitabı Raci dışındakilerce beğenilen ve “Tebrik ederim” ifadeleri ile Lâmia tarafından da beğenildiği düşünülen bu kısımlar Ahmet Cemil’in hayatının en güzel anlarıdır. Sonrasında hayatı engellenemez bir şekilde büyük bir yıkıma doğru ilerler. Raci’nin yazdığı eleştiri yazısı sonrasında matbaanın imajının sarsıldığını düşünen eniştesi Vehbi ve Ahmet Cemil büyük bir çatışmanın içine girerler. Arabulucu gibi hareket eden kardeşi İkbâl bir dizi olay neticesinde ölür. Çıkan bu çatışma neticesinde ölmesi ile kendisini sorumlu tutan Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi’den aldığı iki büyük haber neticesiyle de hikâyesinin sonuna hızlıca varır. Hüseyin Nazmi’nin verdiği ilk haber kendisinin Avrupa’nın herhangi bir şehrine – “Paris, Londra, Brüksel, Madrid velhâsıl bir yere...” (Uşaklıgil, 2006b, s.359) elçilik görevi ile gidecek olmasıdır. İkincisiyse Lâmia’nın evlilik haberidir.

Ahmet Cemil’in aldığı bu iki büyük haber neticesinde zihninden ilk geçen ve düşünmeden söylediği, uzak bir yere gitmek istemesidir: “- Ah! Ben de gitmek isterdim, ben de bir yerlere... -Eliyle işaret ediyordu. -Uzak bir yerlere gitmek isterdim...” (Uşaklıgil, 2006b, s.369). Hakikat karşısında onunla başa çıkamayan naif züppelerin genel bir tavrı olarak ortaya çıkan “kaçma arzusu” naif bir kişiliğe sahip olan Ahmet Cemil’de de ortaya çıkar.

Yaşadığı yıkımlar karşısında sürekli kaybeden Ahmet Cemil’in ilk olarak feda ettiği sanatı olur. Eseri beğenilse de o, bunu görmezden gelir. Hayatında yaşadığı kayıpların bedelini sanatı öder. Bu durum Orhan Koçak’a göre ego idealinin sonucudur: “Kahramanın bütün ilerleme ve kavuşma umutlarına karşın, ideal başından beri

hiçle(n)meye ayarlıdır. (...) Başından beri onu reddedecek ve hiçleştirecek bir ideale vurgundur Ahmet Cemil.” (Koçak, s.627). Bunun sonucunda da okuduklarının ardından hayata bakan Ahmet Cemil’in, şu ana kadar inandığı her şey ona yalan görünmeye başlar: “Okumak? Artık bunların hepsinden nefret ediyordu. O şairler, o sevgili kitaplar, bunlar bütün yaşanmış yahut yaşamaktan yorulmamış adamların sahte şiirleri, sahte felsefeleriydi. Bütün şiir ve felsefe işte şu dakikada onun bu melal ve yeisinde muhtevelidi.” (Uşaklıgil, 2006b, s.370).

Yaşadıkları neticesinde sanatını feda eden Ahmet Cemil, eserini “böcek” gibi görür: “Bu eserden nefret ediyor, kırık hayatının intikamını ondan almak istiyordu; kapadı, bu küçük defteri avucunun içinde muzır bir böcek gibi sıkıyordu...” (Uşaklıgil, 2006b, s.382). Arzulayan özne, modern bir his olan “böcek gibi hissetmek” hayallerinin göstergesi olan eseri üzerinden dolaylılar. Romantik bir tavrın uzantısı olan eseri yakmak bir böceğin ölümüne çok benzer:

“Ah! Artık hülyalarından büsbütün ayrılmak, onlardan bir nişane bile bırakmamak için ihtiyacı vardı. Kendisini öldüren bunlar değil miydi? Sonra onlar da birer birer ölmüşlerdi; şimdi yalnız bu eser, bu son malul dimağ nişanesi kalmış idi. Onu da öldürmek, ötekiler gibi bunu da mevcudiyet sahnesinden kaldırmak istiyordu.

Kemiklerini kırarak biri birine geçirmek istediği düşman eli gibi bu defteri sıkıyor, sıkıkça garip bir lezzet alıyordu. Birden aklına bir şey geldi, sobasına koştu. Bu, kıştan beri içine yırtılarak atılan küçük kâğıtlarla dolmuştu. Bir kibrit çakarak bunları tutuşturdu, kâğıtlar küçük bir çıtırdı ile harekete geldi, üzerlerinden bir kırmızı rüzgâr uçtu. Şimdi bunlardan tüterek intişar eden duman gözlerini dolduruyordu. Tamamıyla yanması için bekledi; şu elindeki defteri yavaş yavaş, onun azap ile kıvranışından haz ala ala yakmak için bu birikmiş kâğıt parçalarından eserine bir ateş zemini hazırlamak istiyordu.” (Uşaklıgil, 2006b, s.382-383)

Ahmet Cemil’in gerçekleşmeyen ideallerinin sonucu, arzulanan nesneye yönelttiği ressentiment¹⁸⁰ın ortaya çıkmasıdır. Girard, Max Scheler’e katılarak

¹⁸⁰ Ressentiment’in kavram alanına en yakın kelime olarak “hınç” önerilir. Nietzsche’nin “teknik terim” haline getirdiği, Max Scheler’in üzerinde düşündüğü ressentiment kavramı hınçtan daha geniş bir anlamı içerisinde barındırır. Hilmi Yavuz, “Eğer Nietzsche ‘hınç’ gibi basit, sıradan bir sözcüğün *ressentiment* teriminde ifade bulan karmaşık anlam yükünü verdiğine inansaydı hiç bu Fransızca sözcükte ısrar eder miydi?” (Scheller, M. (2015). *Hınç*. Abdullah Yılmaz (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları, s.9) şeklindeki değerlendirmesi kavram üzerine fikirlerini öne süren kişilerin yaşadığı durumu da özetler. Girard, üçgen arzu kuramı bağlamında yararlandığı kavramlardan biri olan ressentiment kavramını Scheler’in tespitlerine çok yakın okur ve tek eksiğinin taklidin ve dolayımlayıcının rolünün asıl işlevini ifade etmekte eksik kaldığını belirtir. (Girard, 2017, s.31-33)

ressentiment'in egemen olmadığı kişilere bile kendi bakış açısını kabul ettirdiğini belirtir ve "[t]aklidin, arzunun doğuşunda oynadığı önemli rolü algılamamızı (...) engelleyen şey de *ressentiment*'dir." (s.31) görüşündedir:

"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, 2017, s.31)

Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi'nin henüz okuldayken kurdukları hayalleri ve sahip oldukları arzuları gerçekleştiren kişinin Hüseyin Nazmi'nin olması, Ahmet Cemil'in ressentiment'ı yaşamasına sebep olur. Arzulayan öznenin arzu nesnesi olan şiir kitabına ulaştığında diğer dünyevi arzularına ulaşamaması arzulayan özneyi nesnesine yöneltmiştir. Sonuç olarak, arzu nesnesi değerini kaybetmiş ve böceğe benzemiştir. Bir başka ifade ile arzulayan öznenin arzu nesnesinin özelliklerine -nesneyle birlikte gerçekleşecek olan değişimlere- hiçbir zaman tam olarak sahip olamayacağına anlamasıyla arzusu ressentiment'a dönüşmüştür.

Hakkı Celis'in daha başlangıçta Ahmet Cemil'inse süreç içerisinde değişmesine odaklanan ilk hareket edebiyatın kurban edilmesidir. Şiir kitaplarının yakılması romantik bir tavidir. "Sanatçı" züppelerin yeni bir başlangıç yaparken kurban ettikleri sanattır. Birey olmalarına olanak tanıyan ve onların karakterlerinin derinleşmesini sağlayan sanat, yeni bir benlik yapısında kendisine yer açamaz. Sanat, arzulayan öznelere hakikat karşısında "tutunamayan" olmalarına sebep olarak gösterilir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e romantik yalanlarda kalan ve romansal hakikate varamayan roman sonlarına Türk romanını terk edilen sanatla, bir kez daha ulaşır.

1.4.6. Romansal Hakikate Varamayan Roman Sonları

Pek çok roman kuramı için önemli bir kriter romanın nasıl sonlandırıldığıdır. Girard'ın üçgen arzu kuramında da önemli yere sahip bir değerlendirme kriteridir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e romansal hakikate adım adım yaklaşan roman sonları, romantik yalanlardan romansal hakikate doğru ilerlemiştir. Züppe tipolojisinin son

basamağında yer alan “sanatçı” züppe merkezli romanlarda alınan mesafe geliştirilse de *Kıralık Konak* ve *Mai ve Siyah*’ta da romansal hakikate varılamadığı görülür.

Hatırlanacağı üzere *Kıralık Konak*’ta Hakkı Celis’in değişimine ikna etmeye çalışan bir anlatıcı profili vardı. Hakkı Celis’in iç dünyasında yaşadığı çatışma ve çelişkiler onun şair benini öldürerek asker yaratan, “ben”den “biz”e doğru evrilen bir değişimle sonuçlanır. Hakkı Celis, savaşa katılsa da İstanbul’a son gelişinde ondaki değişimi sorgulatacak bazı durumlarla karşılaşır. Kurban edilen şair-beni tekrar gün yüzüne çıkmaya çok yatkındır. *Kıralık Konak*’ın roman sonu olarak romansal hakikate çok yakın bir yerde konumlanmasının sebebi de Hakkı Celis’in yaşadığı bu ruhsal gelgitlerdir.

Bir anda değişen ve romanın büyük bir kısmında kendisini ve çevresini -ve belki de kurmaca dışı alanda yer alan okuyucuyu- ikna etmeye çalışan Hakkı Celis, Seniha ile son karşılaşmasında eski Hakkı Celis (şair-ben) olarak ortaya çıkmaktadır. Yine eserler yardımı ile var olan detayları görmekte ve hayata şair duyarlılığı ile bakmaktadır:

“‘Oh, ne güzel bir odanız var,’ dedi; ‘bu rengi pek severim; zannederim ki, geçmiş zamanın meşhur maşukaları hep bu renkte giyinirlerdi. İspanya’yı bu renkte tasavvur ederim; bu renk bana çok ateşin, hummalı, zorlu mehib ve müthiş şeyleri hatırlatır; Barres’in cümleleri, d’Annunzio’nun mısraları, boğa güreşleri, Don Joze’nin macerası... İşte hatırıma hep böyle şeyler gelir.’ (...)

‘Hele bu koku.’ dedi. ‘Pek iyi bilmiyorum, bu koku nelerden hasıl oluyor, karanfil çiçeğinden, diş tozuna ve bazı çok kullanılmış ve biraz kirlenmiş kadın çamaşırlarına kadar hep bu kokuyu sezerim.’

‘Hangi sihirbaz size bu kokuyu hazırladı? Ve kimi büyülemek için? Zira en müthiş büyülerin kokusu mutlaka bu kokudur. Bunun içinde, biraz kekik ve mercanköşk gibi baharatlı nebatlardan bir şey var; fakat mutlaka bir cadı bütün bu nebatları kaydattığı imbiğe, fevkattabiiye bir şey kattı, belki bir şeytanın terinden veya bir cinin tükrüğünden birkaç damla karıştırdı. Zira, bu koku en sakın, en rakit, en berrak ruhları bile derhal bulandıracak bir kuvvettir. Ben bile bunu duyduğum zaman büsbütün başka bir adam olurum.’

Seniha bir taraftan seviniyor, bir taraftan soruyordu:

‘Ne olursun? Söyle bakayım, ne olursun, ne olursun?’

Genç adamın gözleri birdenbire paravanın üzerindeki resme daldı; bu resim, bir ağacın altında yarı dişi, yarı erkek bir delikanlı uzanmış uyuyor gösteriyordu. Arkasından, elinde küçük bir lamba ile uzun çıplak kollu bir Psychée gülerek, yavaş yavaş ona doğru yaklaşıyordu. Genç adam, gözleri bu levhaya dalmış, kendi kendine söylenir gibi:

‘Mutlaka,’ dedi, ‘Psychée’nin lambası tüterken böyle kokardı.’”

(Karaosmanoğlu, 2007, s.202-203)

Romanın sonunda Hakkı Celis'in bu bakışı, onun asker profilinin geliştirdiği düşüncelerle ilgili değildir. Roman boyunca anlatılan ondaki değişimle birlikte değişen hayata bakış, bu son görüşmede es geçilmiş gibidir. Yukarıdaki pasajda “bir ağacın altında yarı dişi, yarı erkek bir delikanlı” şeklinde yer alan ayrıntı, Hakkı Celis'in arada kalmışlığını da simgeler. Romanın başında genç bir şairken çocuksu görülen, naif yaradılışının altında kadınsı yönün varlığına da dikkat çekilen ve bu sebeple Tanzimat'tan Cumhuriyet'e erilliğini kaybederek kadınsı çizilerek diğer arzulayan öznelere yaklaşan Hakkı Celis'in profili “yarı dişi” olmaya uygundur. Öte yandan bir anda şair-benini kurban ederek asker olması, bireysel duygulardan ziyade kolektif duygularla hayata bakması ve çevresi tarafından fark edilen erilliğin ortaya çıkışı da tablodaki delikanlının “yarı erkek” olmasına karşılık gelir.

Romanın sonunda Seniha ile baş başa geçirdiği vakitte bir anda ağlamaya başlayan Hakkı Celis, Seniha'nın ifadeleri ile hâlâ romanın başındaki çocuksu yönün vurgusu ile çizilir: “Ne çocuksun! Hâlâ ne kadar çocuksun! Ayol durup dururken böyle ağlanır mı? Neden, söyle bana! Söyle bana!” (Karaosmanoğlu, 2007, s.204). Hakkı Celis'in ağlamasının sebebi hâlâ Seniha'yı sevmesidir. Dünyevi arzuları yine ön plana çıkmıştır. Arzulayan öznenin yaşadığı bu gelgitler ve çaresizlik bireyin yaşayabileceği çatışma ve çelişkileri göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Roman sonu Hakkı Celis'in bu sahneleri ile bitmez. Romanın sonunda ölüm haberini verilen ve nasıl kahramanca öldüğü aktarılan Hakkı Celis'in en büyük emelinin şehit olmak olduğu bilgisi verilir ve onun şehit olurken yaptıkları şu şekilde aktarılır:

“Pek çok kahramanca ölenler gördüm, fakat bu, büsbütün başka bir şeydi. Biri omzunda, biri de ta göğsünün ortasında üç yarası vardı; vurulurken görmedim, lakin görenler söylüyorlar, o gün Anafartalar'da ilk süngü hücumunu yapanların arasındaymış, kurşunu ilk defa sağ kolundan yemiş; hiç sesini çıkarmamış, bir saniye bile tevakkuf etmemiş derhal silâhını almış, yürümüş; bu sefer omzunda vurulmuş ve yere yuvarlanmış, fakat çok geçmemiş bir de bakmışlar ki, iki kollarını göğsü üstüne kavuşturmuş, düşe kalka koşanların arkasından geliyor. İşte zannederim, bu sırada son kurşunu yemiş. Kolundaki ve omuzundaki yaralar ehemmiyetsizdi; fakat göğsünün ortasından giren bir kurşun, alimallah, kaburga kemiklerini parçalayarak sırtından çıkmıştı.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.214-215)

Yazar, kişinin karakter çizimine son bir müdahalede bulunarak arzulayan özneye, yeniden “doğru” yolu göstermiş gibidir. Ancak şehit olmasının aktarımı ise bir yitilik

anlatısından ziyade bu gelgitin uzantısıdır. Onun cephedeki görüntüsü bir askerden ziyade ince ruhlu bir şaire daha uygundur:

“(...)ben müddeti hayatımda, bu kadar vakur, bu kadar kibar bir genç daha görmedim. Lakin, nedendir, bilmiyorum, içimize girdiği ilk günden beri fevkalade mağmum ve düşünceli bir hali vardı. Ekseriya siperde; yanında bulunanlar diyorlar ki, en büyük emeli şehit olmakmış. İkide birde yarı beline kadar siperden dışarıya çıkarmış, halbuki siperden dışarıya serçe parmağınızı bile çıkarmaya gelmez; hemen, kurşunu yersiniz.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.215)

Bu tavır ve davranış bir yiğitlik ya da kahraman anlatısından ziyade intihar etmek isteyen bir bireyin tavırlarına daha uygundur. Öleceğini bile bile siperden dışarı çıkması ve düşünceli bir halinin olması bunu somutlar.

Hakkı Celis şehit olacaksa niçin onun romandaki göstermeye dayalı son sahneleri millî duyarlılığın perspektifinden geliştirilerek verilmez? Bu durum Hakkı Celis’deki değişimin inandırıcılığını zedeler. Yakup Kadri, romanın başkişisinin değişim hikâyesini romanın çok başlarında çizer. Bu değişimin başlangıcı yalnızca hızlıdır, sonrasında ise yaşanan gelgitleri uzun uzun karakteri yaşar. Ancak bir birey “şehit” olmak gibi yüce bir arzuya sahipse ondan bireysel duyarlılıklar göstermesi hele de bu sebeple ağlaması beklenemez. Görüldüğü üzere ölümü şehit olmaktan ziyade intihar eden bir bireyin tavrıyladır.

Bu bağlamda Girard’a göre “tüm romansal sonuçlar bir inanç dönüşümüdür.” ve arzulayan öznenin arzularının gerçek sebeplerini kavrayarak “görüş berraklığı”na ulaşması beklenir. Hakkı Celis bu değişimi yaşamış, değişiminin sebeplerini bulmuş ve sanatı kurban etmiştir ancak yine de hayata şair-ben üzerinden bakmaya devam etmiştir. Bu durum onun değişimindeki inandırıcılığı zedelerken aynı zamanda “ikinci sınıf edebiyatta bol miktarda bulunan yalancı barışmalardan” (Girard, 2017, s.246) birine de örnek oluşturur. Romandaki değişim “yalancı bir barışmadan” ibarettir.

Metinler yazılmaya başladıkları andan itibaren yazarın niyeti, okurun niyeti ve metnin niyeti ile ilerler.¹⁸¹ Niyet edilen her ayrıntı bazen yazarının elinden kayıp gider. Bir başka ifade ile metnin anlamının yazarın niyetini aştığını söylemek mümkündür. Hakkı Celis’in tekrar gün yüzüne çıkan şair-beni, belki de yazarının kendi şahsında yaşadığı gelgitler neticesiyle romanda kendisine yer edinmiştir. Yazar devralınmış bir

¹⁸¹ Intentio auctoris (yazarın niyeti), intentio lectoris (okurun niyeti) ve intentio auctoris (metnin niyeti) için bkz: Eco, U. (2015b). *Yorum ve Aşırı Yorum*. Kemal Atakay (çev.). İstanbul: Can Yayınları, s.38.

miras gibi aydın “yazar” profiline uygun olarak arzulayan özneyi şehitlik mertebesine yükseltmiştir. Bu bağlamda romansal hakikate varamamıştır.

Mai ve Siyah’ın roman sonu ise tıpkı *Kıralık Konak*’ta olduğu gibi son anda yapılan bir müdahale ile romansal hakikatin terk edilişi ile son bulur. Ahmet Cemil’in büyük arzularla başlayan hayatı, bu büyük arzusuna planlar yaptığı ilk anda, babasının ölümü ile sekteye uğramaya başlar. Daha okulu bitirmeden modern bireyin yaşayabileceği maddi sıkıntılarla karşılaşp hayallerini ertelemek zorunda kalır. Kardeşinin ölümü, matbaanın ve evin elden gidişi yetmezmiş gibi - *Siyah... Daima siyah değil mi?*- Hüseyin Nazmi’nin verdiği iki büyük haberle de hayatta tamamen kaybetmiş ve anlatıcının ifadesi ile “kırık bir hayat”ın kahramanı olmuştur. Ona son büyük darbeyi indiren de Hüseyin Nazmi’nin Avrupa’nın herhangi bir yerine elçilik göreviyle gitmesi ve Lâmia’nın başka biri ile evlenecek olmasıdır. Kendisini “zavallı hülya esiri” (Uşaklıgil, 2006b, s.368) olarak nitelendiren Ahmet Cemil, daha önce bahsedildiği üzere “sanatla/edebiyatla hesaplaşma”ya girerek sanatını kurban eder. Onun bu tip hayallere kapılması, hayalinde icat ettiği bir aşk ile yaşaması ve hakikati görememesi hep şair duyarlılığı ile gelen naifliktendir.

Roman boyunca arzulayan öznenin çocuksuluğu, naifliği, bir “erkek” olarak eylemsizliği -kardeşi ve matbaa olayında neler yapılması gerektiği noktasında sürekli tekrar eden ifade “Hiç!”tir.- ve nihayetinde İstanbul’u terk etmekte çareyi bulan bir arzulayan özne vardır.¹⁸²

Kendisini ölü sayan, aldığı son iki yıkıcı haber ile kardeşinin mezarında ölüler arasında dolaşmak isteyen Ahmet Cemil, mezardan başını çıkarıp ona ölümün güzelliklerini anlatan İkbâl ile konuşur:

““Sen de mi, kardeşim? Sen de benim gibi hayatın fena bir tekmesine mi tesadüf ettin?.. Oh! Bilsen burası ne kadar rahat! Şu muhteriz güneşin altında, bu toprakların yumuşak kucağında, şu derin sükûn içinde, bilsen ne hoş bir hayat, sükût ve ârama nasıl yakın bir saadet var!.. Seninle burada iki kişi yan yana, sana da biraz yer açmak için sıkışarak, seni de yatağımın yanına alarak, beraberce, haniya bir vakitler sen kitabını okurken, ben dikişimi dikerken kendimizi mesut zannettiğimiz zamanlara benzer bir refakatle, fakat bu defa ebedi ve mesut bir refakatle, yatardık!’ diyordu.” (Uşaklıgil, 2006b, s.373)

¹⁸² “Fakat burada değil, burada matemlerimiz var, babam var, kardeşim var, ondan sonra benim kendi ruhsuz cesedim var, üç tane müthiş mezar ki yaşayabilmek için bunlardan uzak olmak istiyorum.” (Uşaklıgil, 2006b, s.392).

Hayatta yıkımlarla karşılaşan ve belki de bütün bu olanlara eniştesine attığı “tokatla”¹⁸³ yalnızca tepki verebilen Ahmet Cemil’in, kendisinin bu durumda olmasına sebep olarak sanatı görmesi ve onu kurban etmesi “inanç dönüşümü” olarak okunabilir. Romansal hakikatin sonu arzulayan öznenin sahip olduğu arzulara ne sebeple arzu duyduğu bir “görüş berraklığı” ile sağlanır. Girard’ın üçüncü romansal boyut olarak ifade ettiği inanç dönüşümünün ardından gelen ölüm anı ise romanı romansal hakikate ulaştırır.¹⁸⁴ Ancak durum *Mai ve Siyah*’ta son bir müdahale ile bu üçüncü boyuta erişemez. Kendi eserinin ölüm -edebî intihar- sahnesinden sonra intihar etmesini hazırlayan şu ifadeler oldukça önemlidir: “Bu vücudu ne yapacak? Onu kaldırıp atmak için ne büyük arzusu vardı! Fakat ona tasarruf hakkı başka birisine ait idi.” (Uşaklıgil, 2006b, s.385).

Hayatlarının zıtlıklarının son halkası ile farklı yöne gittikleri belirtilen Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi, son bir kez romanda karşı karşıya gelirler. Onunla vedalaştıktan sonra geminin güvertesinde yalnız kalan Ahmet Cemil hikâyesinin başladığı Tepebaşı’ndaki geceyi düşünmeye başlar. O geceki hayalleri bârân-elmas (elmas yağmuru)nun artık bârân-ı dürr-i siyah (siyah inci yağmuru)na döner. Bu noktada denize gitmek ister ve hakikat ölümle eşitlenir:

“O vakit denize baktı: Siyah bir deniz.. Karanlığın içinde geminin kenarından esmer bir köpükle kaynaşarak firar eden o siyahlıkları görüyor, altında mahuf, muhiş, adem vehmi veren siyahlıktan başka bir şey görmüyordu.

Ah! Bu denizin zulmetlerinde saklanan hakikatler, asıl hakikat...Bir karar hamlesi yalnız bir küçük hareket, oraya gidebilirdi. Oraya gitmek, bu siyahlığın içine, bir daha çıkılamaz, avdet olunamaz derinliklerine gitmek...

Dalgalar uzun, kalın birer siyah yılan gibi kıvrana kıvrana, yuvarlana yuvarlana açılıyor; belsiz bir lisan ile zulmetlerin sonsuz uzaklıklarına doğru serilerek onu davet ediyordu.

Bunların siyah kucağına atılmak, yarın doğacak olan o güneşin hayatın sefaletleriyle istihza eden zıyasından kaçmak, bu siyahlıklar içinde sonsuz bir yoklukla mesut ve müsterih yuvarlanıp gitmek...

O zaman kendini bu dalgaların arasından süzülüp latif bir gaşiy [hoş bir kendinden geçiş] ile mest olarak, sınırları uyuşturarak denizin

¹⁸³ “Bu tokat!... Ahmet Cemil’in bütün mahvolan emelleri, neticesiz kalmış bir hulyanın hüsrânı, ailesinin mahvolmuş saadeti, İkbâl’in faciası, münkesir aşkının feryadı; hepsi, bu hayatın olanca acıları o tokadın içinde idi. Bununla nice hazmedilmiş tahkirleri, o bir akşam bu mülevves mahlukun ağzından dökülen levsleri, hususiyle o tekmeyle, iade etmiş oluyordu, onu ta kalbinin kan dökken cerihasından kopmuş bir kuvvetle vurmuştu; öyle ki Vehbi Bey’i dükkânlarının kapısının önünde hava alan kitapçılar, yolcular düşecek zannettiler. Düşmedi, fakat sallandı; bir saniye kadar durdu; sonra gülümseyen, etrafını almak üzere yaklaşan halktan kaçarak matbaasına ilerledi.” (Uşaklıgil, 2006b, s.37).

¹⁸⁴ “Kahraman, yalnız ve yalnız sonuç bölümünde yazar adına konuşur. Ve ölmek üzere olan bu kahraman her zaman geçmişini yadsır.” (Girard, 2017, s.127).

o dipsiz uçurumlarına doğru iniyor vehmetti. İnüyor, bitmeyen bir sukût ile, zulmetleri tabaka tabaka yararak, şu siyah dalgaları kütle kütle sırtına alarak, yavaş yavaş, muntazam bir ahenkle, ademe tam bir teslimiyetle iniyordu. Evet, bir karar hamlesi, yalnız bir küçük hareket, nasipsiz geçen hayatı ile şu faydasız vücut arasında bu denizin bütün siyah tabakalarını bir set silsilesi gibi bırakarak ta şu ummanın bir türlü sonu bulunamayan derinliklerine kadar inecekti. Birdenbire silkindi...” (Uşaklıgil, 2006b, s.399)

Bütün hayatını gözünün önünden geçerek edebî intihardan sonra gerçekten intihar edecek olan Ahmet Cemil’in bu düşünceleri, *Mai ve Siyah*’ı bu pasajın son cümlesine kadar romansal hakikate ulaştırır. Ancak romanın son cümleleri romansal hakikatin terk edilişidir:

“(...)Birdenbire silkindi...

Ta yanı başında bir ses:

-Cemil, niçin karanlıkta yalnız oturuyorsun? Diyordu.

O vakit titreyerek ayağa kalktı: ‘Geliyordum, anne!...’ dedi ve hayatta bir ümidi kalmamış bu çocuk, yavaş yavaş, bu siyah geceden, şu kendisini çekip almak isteyen ademden ayrılarak, mevcudiyetini daha kuvvetle çeken bu sese uyarak, annesini takip etti...” (Uşaklıgil, 2006b, s.400)

Zeynep Uysal, Ahmet Cemil’in Faust’un kişiliğinden izler aradığı çalışmasında Faust’un intihar etmesine rağmen Ahmet Cemil’in intihar etmemesini bir başka ifadeyle “şairane intiharı seçmesi”ni yine de Faustyen okumasına uygun örnek olarak vurgular ve “kardeşinin ölümü, arkasından işini kaybetmesi Faustyen bedellerdir bir bakıma.” (Uysal, s.255) şeklinde yorumlar. Ahmet Cemil’in roman boyunca kendi eylemliliği ile hareket ettiğini ve “çöle gitme kararı[nın] da tıpkı öncekiler gibi bir seçim” (s.255) olduğunu belirtir. Özetle intihar etmemesini kendi failliğinin, birey olmasının bir sonucu olarak değerlendirir.¹⁸⁵ Bu görüşlerini Gül Mete Yuva’dan ödünç alarak Halit Ziya’nın Goncourt’ların *Manette Salomon*’undaki “estetik intihar” fikrini bularak Ahmet Cemil’in intihar edemeyişini Halit Ziya’nın “Romantiklerin yazdığı intihar sahnelerinden daha sarsıcı ve kuvvetli olduğunu” söylediğini belirterek görüşlerini destekler.” (Yuva, 2011,

¹⁸⁵ Zeynep Uysal, çalışmasında Faust’un intihar etmesine rağmen Faust’un bir temsilcisi olduğunu belirttiği Ahmet Cemil’in intihar etmemesini bireysel bir seçim olarak değerlendirirken Halit Ziya’nın diğer romanlarındaki roman kişilerinin intihar etmelerini yine bireysel bir seçimin sonucunu olduğunu öne sürer: “Bihter cinsel sözleşmeyi iki kere ihlal etmekle, uyumlu bireylikten uzaklaşır; ama failliğini hiç kaybetmez ve intiharıyla son bir kez daha failliğini göstermiş olur.” (Uysal, s.165). Yine *Bir Ölümlü Defteri*’nde Vecdi’nin intihara sürüklenmesini “Vecdi de Halit Ziya’nın kendi arzusuyla ölüme giden -Nemide, Hacer, Bihter- kadın karakterlerinin arasındaki tek erkek karakter olarak yaptığı seçimle bireyselliğini ortaya koymuştur.” (Uysal, s.181) şeklinde değerlendirir.

319, akt. Uysal, s.256). Ancak romantik bir şair olarak karakter çizimi yapılan Ahmet Cemil'in bütün bu yaşadıklarından sonra eylemlerinin tutarlılığı noktasında intihar etmesi beklenen bir davranıştır. Ahmet Cemil'in roman boyunca failliğini terk ettiği tek nokta intiharı seçmemesi bir başka ifade ile romansal hakikatten ayrıldığı tek davranışının da bu sahne olmasıdır.

Halit Ziya, *Kırk Yıl*'da *Mai ve Siyah*'a dair düşüncelerini açıklarken seçtiği kelimeler romanda zorunlu olarak yazarların "aydın" rolüne uygun hareket ettiğinin pişmanlığını yaşadığını gösterir:

"Bunu başka türlü tasavvur ederdim. O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen zehirle dolu havadan muhtarip, mariz bir genç, hülâsa devrin bütün hayalperest yeni nesli gibi bir bedbaht tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırınsın, coşkun bir delilikle çırpınsın ve bütün emelleri parmakları arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca, o köşeye atsin. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat hülyası olacaktı ve bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, nihayet bir kovukta sinip can verecekti, mâi hülyalar içinde yaşamak için yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı."¹⁸⁶

Mai ve Siyah "yazarın niyetinden" ayrılarak ve devrin getirdiği zorunluklarla başka bir hal almıştır.

Romanın son sahnesine dönersek kurmaca evrende Ahmet Cemil'in yanına gelen annesidir. Onun intihar etme fikrinden silkinmesini sağlayan ise annesi ile akla gelen mesuliyet duygusudur. Kurmaca gerçekliği dışında ise silkinmesine sebep olan "Namık Kemal' Sendromu"dur.¹⁸⁷ "Ahmet Cemil hayatın gerçeklikleri karşısında pes eder, fakat şiirini tamamlayıp şair olarak tanınmayı başardıktan sonra; her ne kadar, İcarus gibi, tırmanmanın özlemini duyduğu Parnasçı tepelerinden aşağı yuvarlansa da denize düşmez ama eğitimini aldığı Osmanlı devlet hizmetinin ağına yakalanır." (Evin, s.272). Nasıl ki girişimcilik sanatla bağdaşmayan ve sanatçıya uygun bir şey olmadığı gibi¹⁸⁸ memur olarak devlet görevi için romantik bir tavırla çöle gitmek üzere harekete geçmesi şaire uygun bir meslek değildir. Ahmet Cemil yine bir sanatçıya uygun olmayan ve sanatla

¹⁸⁶ Uşaklıgil, H. Z. (2021). *Kırk Yıl*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.415.

¹⁸⁷ Namık Kemal Sendromu: "sanatçının aydın sorumluluğu içinde sanatını kurban ederek (...) 'sorumlu aydın' tavrı içinde 'sorunlu sanatçı' portresinden kaç[malarıdır]." (Tural, 2022).

¹⁸⁸ Jale Parla'nın tespiti oldukça önemlidir: "(...) [İ]lginç olan, belki de Tanzimat'tan beri ilk kez, ikbal fikrinin yalnızca devlet kapısındaki memuriyet ya da mirasla değil, girişimcilikle de ilgili olduğunun altının çizilmesi; ama girişimciliğin sanatla bağdaşmayacağının, sanatçıya uygun bir şey olmadığına da gösterilmesidir." Bknz: Parla, J. (2018). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 64.

bağdaşmayan bir seçime yöneltmiştir. Hayata pek çok kez tutunmaya çalışan arzulayan özne hikâyesinin başladığı yerde ve hikâyesini merkezinde ölümün olduğunu düşünür.¹⁸⁹ Bütün bu işaretlerden ötürü -İkbal'in mezarında onunla konuşması, bedenini atmak istemesi, denize bakıp daldığında ölümü düşünmesi ve romanın daha en başında okuduğu şiir parçasında ölümün varlığı- Ahmet Cemil'in bu sahnede intihar etmesi beklenir. Namık Kemal'in yemin metni devrededir ve Ahmet Cemil aydın profilinden beklenen sorumluluk ile memur olur. Bu çalışma boyunca gösterilmeye çalışıldığı üzere, roman boyunca romansal hakikatin peşinden giden romansal deha sahibi Halit Ziya, tıpkı Ahmet Cemil'in sanatını feda etmesine benzer şekilde kendi romanını feda etmiştir. Romanda yakılarak feda edilen *Mai ve Siyah* şiir kitabı, hakikatte Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanıdır. Romanda "sanatçı" züppeye memurluk görevi verilerek roman feda edilmiştir.

Roman sonunun roman kişisinden eylemleri sonucunda beklenen davranışının gelmemesi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romana alternatif bir son yazması üzerinden desteklenebilir. Tanpınar'ın "Ahmed Cemil ile Mülâkat" metni, romanın sonunda romansal hakikatin terkedilişinin bir sonucudur.¹⁹⁰ Romanın sonundaki bu bitmeme hissi, bu yazıda hissedilir.¹⁹¹ Tanpınar, Ahmet Cemil'in kişiliğini oldukça iyi betimlemiş, onun romanın sonundaki pek çok kararı niçin aldığını iyi çözümlemiştir. Ahmet Cemil'in hayallerle yaşaması, kaçmak arzusu, modern yaşamın getirdiklerinden ziyade daha naif

¹⁸⁹ Romanın son sahnelerinde hikâyesinin tamamına yayılan bir ölüm fikrinin olduğunu altı çizilir: "O zaman birden aklına bir gün arkadaşıyla Taksim Bahçesi'nde ellerine ilk aldıkları şiir mecmuasından okudukları parça geldi. Hafızasında nasıl kalmışsa öyle tekrar etti: 'Mezaristanım [Mezarlığım] başka bir hayat hengâmesinin [kavgasının] mahvolmuş kuvvetleriyle dolu, fakat henüz ölülerimin silsilesi [zinciri] bitmiş olmadı.'" (Uşaklıgil, 2006b, s.385).

¹⁹⁰ Bu hissin bir benzerini Tanpınar'ın *Huzur* romanı içinde söylemek mümkündür. *Huzur*'a eklenemeyen ve Tanpınar'ın terekesinden çıkan Suat'ın mektubu benzer bir romansal hakikatin terk edilmesine örnektir. Bknz: Tanpınar, A. H. (2019). *Suat'ın Mektubu*. Handan İnci, Banu İşlet ve Hacer Er (haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.

¹⁹¹ Anlatıcı -ona Tanpınar denebilir-, Eyüp iskelesinde Ahmet Cemil'le karşılaşır, dış görünüşünü dikkatle inceledikten sonra İstanbul'a birlikte dönmek üzere hareket ederler. Ahmet Cemil kız kardeşi İkbal'in mezar ziyaretinden dönmektedir. İhtiyarlamış görünen Ahmet Cemil, "Bütün hayat bana karşı yapılan bir aksülâmel oldukça, beni çökmüş görmeniz kadar tabii ne olabilir?" (Tanpınar, 2011, s.280) ifadelerinde kendi "kırık hayat"ını bir kez daha dile getirmiş olur. Ondaaki kabiliyetin varlığına rağmen niçin gittiği sorulduğunda da yine dolayımlyıcısı olan okuduğu "Garplı muharrirler"den yola çıkarak hareket ettiğini belirtir. İstanbul'dan gitmek istemesinin temel sebebi onun "kaçmak iste[mesidir.]" Ahmet Cemil'in kendisinin kaçmak arzusunda modern bireyin gereklilikleri olan "zaruretlere tahammül" eksiktir ve kendisini "Sadece hülyanın, hüsnüniyetin yarattığı bir adam (...)" şeklinde görmektedir. Nitekim meşrutiyetin ilanından sonra İstanbul'a dönerek matbaada çalışmış ve çok başarıyla bile hayattan memnun değildir. Ahmet Cemil bu memnuniyetsizliği de hayaller kurmasına bağlar: "Hayat istediğim gibi değildi. O kadar çok hülya kurmuştum ki, her gün yeni bir sukut-ı hayal oluyordu." (s.281). Saf züppelerin en büyük arzulardan biri olan Avrupa'ya gitmek arzusunu gerçekleştiren Ahmet Cemil orada da mutlu olamamıştır. Tanpınar bu noktadan sonra, İsviçre'deki yaşamına on iki yaşındaki bir sevgili ekleyerek romanın devamından ziyade farklı bir alternatif sona ilerler. Bu kısımdan sonra en dikkate değer yön Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in şiirlerine dair yaptığı yorumlardır. Onların şiirlerini beğenmeyen Ahmet Cemil, duygu eksikliğinden bahsederken kendi neslini -Servetifünun- "(...) biz elde mendil bir edebiyat yaptık, çünkü samimi idik." şeklinde tanımlar.

bir duyuşa sahip olması, onun bu şekilde hayal adamı olmasında okuduğu Batılı yazarların düşünceleri olması ve ne yaparsa yapsın hayata tutunamamış olmasıdır. Sanatçı kimliğine çok ters olan memurluk görevini alması bu metinle bir kez daha gösterilmiş olur.

Edebî intiharla sanatçı kimliğini ortadan kaldıran Ahmet Cemil, aynı zamanda künstlerromandan ziyade bildungsromana uygun bir arzulayan özne olduğunu göstermiş olur. *Tinin Görüngübilimi*'nde¹⁹² “‘Kültür ve kendi edimsellik dünyası’ başlıklı alt-bölümünde Hegel’in vurgusu bireyin kendi kendisini edimselleştirmesine ve geçerli kılmasına yöneliktir.”¹⁹³ Bu vurgu Franco Moretti’nin bildungsromanın Hegel’in *Tinin Görüngübilimi*'nde kurduğu sistemin edebî dünyadaki karşılığı olduğunu söylemesini anlamlı kılar.¹⁹⁴ Bildungsroman çeşitli tasniflerde “eğitim romanı” şeklinde nitelendirilmektedir.¹⁹⁵ Nihayetinde bireyin edimselleşme sürecinde kendini yetiştirme ve geliştirme söz konusudur. Bu anlamlı benzerlik Hegel’in özbilinç sorununu toplumsal açıdan ele alması ve “(...) toplumsallık ve tarihsellik boyutları hesaba katılmaksızın açıklanamaz bir oluşa, bir doğuş serüvenine sahip olan bir özbilinç anlayışı [varlığıyla]”¹⁹⁶ desteklenebilir. Bu bağlamda bildungsromanın en temel özelliği olarak roman kişinin genç yaşından başlayarak yaşadıkları ile çeşitli tecrübeler edinmesi yani öğrenmesi ve nihayetinde toplumun işlevsel parçası haline gelmesi söz konusudur:

“Kahramanın sonuçta tevekkülle kabullendiği yalnızlık hali, tüm ideallerinin büsbütün yıkılıp yok olduğunu değil, içsellik ve dünya arasındaki uyumsuzluğun fark edildiğini gösteriyordur. Kahraman bu ikiliği aktif biçimde kavrar: Bir yandan toplumun hayat biçimlerine boyun eğip onları kabullenerek, öte yandan da kendi içine kapanıp, yalnızca ruhun içinde kavranabilecek içselliği tümüyle kendine saklayarak topluma ayak uydurur.” (Lukács, s. 138)

¹⁹² Hegel, G. W. F. (2022). *Tinin Görüngübilimi*. Aziz Yardımlı (çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.

¹⁹³ Kılıçaslan, E. A. (2016). Hegel’in *Tinin Görüngübilimi*'nde “Kendine-Yabancılaşmış *Tinin Dünyası*” Olarak Kültür Dünyasının Diyalektiği Ya Da Marx’ın 1844 El Yazmaları’ndaki Eleştirilerine Karşı Bir Hegel Savunusu Denemesi, *ViraVerita E-Dergi*, (4), 1-36.

¹⁹⁴ Moretti, F. (1987). *The Way of The World – The Bildungsroman in European Culture*. Londra: Verso.

¹⁹⁵ Bildungsroman, merkezde duran bir karakterin gelişimi veya eğitimi üzerine yoğunlaşan romanlara verilen addır. Almanca kökenli, *bildungs* oluşum anlamına gelir. Aslında bildungsroman kendi içinde *entwicklungroman* (gelişim romanı), *erziehungsroman* (eğitim romanı), *kunstlerroman* (sanatçının gelişimi) ve kahramanın yaşadığı dönemin gelişimini harmanlayan *Zeitroman* gibi birçok çeşide de ayrılır. Bknz: Thamarana, S. (2015). Origin and Development of Bildungsroman Novels in English Literature. *International Journal of English Language, Literature and Humanities*, (3), 21-26. Ayrıca ilk bildungsroman olarak değerlendirilen *Wilhelm Meister’in Çıraklık Yılları*, Georg Lukács tarafından “eğitim romanı” olarak değerlendirilir. Bknz: Lukács, G. (2017). *Roman Kuramı*. Cem Soydemir (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, s.134-144.

¹⁹⁶ Bumin, T. (2020). *Hegel – Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.20.

Ahmet Cemil'in asıl arzu ettiği, sanatın bir dalı olan edebiyatla ilgilenmek, adının dünyada kalıcı olması için ölümsüz bir eser vermektir. Toplumsal olarak arzu ettiği ise dünyevi arzularla ilişkilendirilebilecek arzularının yanında toplumsal sorumluluklarının var olmasıdır. Romanın sonunda asıl arzularından vazgeçerek, bir aydın olarak toplumsal sorumluluklarını hatırlaması ve buna uygun hareket etmesi bildungs sürecine uygundur.

Sonuç olarak hem *Kiralık Konak* hem de *Mai ve Siyah* romansal hakikate çok yaklaşımlar da yukarıda gösterilmeye çalışıldığı üzere roman sonlarında romansal hakikatten uzaklaşmışlardır. “[T]oplam romansal süre” (Girard, 2017, s.204) bu romanlarda artmıştır ancak Türk romanı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e özellikle “sanatçı” züppeler ile romansal hakikate yaklaşıp da roman sonları itibariyle romantik yalanlarda kalmıştır.

1.4.7. Romansal Dehaya Sahip Olmak / Ol(a)mamak

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e arzulayan öznenin en olgun örneklerini vererek roman türüne en uygun eserleri veren Yakup Kadri ve Halit Ziya için tam anlamıyla aydın profiline uyduklarını söylemek zordur. Yine de eserlerini yukarıda aktarılmaya çalışıldığı üzerine bir noktada feda etmeleri kaçamadıkları kaderin -Namık Kemal Sendromu- sonucudur.

Yakup Kadri için aydın profiline uygun bir değişimi yaşadığını söylemek pek çok kez dile getirildiği üzere kolaydır. Osmanlı Devleti’nin son dönemine ve Cumhuriyet’in kurulma aşamalarına tanıklık etmesinden ötürü onun yalnızca edebî şahsiyetinden bahsetmek mümkün ol(a)mamaktadır. O aynı zamanda yeni kurulan devletin inşa sürecindeki ortak değerlerin ortaya çıkmasının da bir temsilcisidir. Yine de ondaki “aydın” rolünün Tanzimat’tan bu yana aydın rolüyle hareket eden “yazar”lardan farklı olduğunu söylemek mümkündür.

Murat Belge, *Huzursuz Bir Ruhun Panoraması*¹⁹⁷ adlı çalışmaya yazdığı ön sözde, Yakup Kadri’nin sanat anlayışına dair çok önemli bir anısını aktarır: “Önem verdiğim bir anımı bir gün kendi edebiyatçılığı hakkında söylediği bir sözdür: ‘İstediğim gibi bir yazar olamadım.,’ dedi bir gün, ikimiz konuşurken; ‘hayat fırsat vermedi.’ Bunun ne anlama

¹⁹⁷ Belge, M. (2022). *Huzursuz Bir Romanın Panoraması – Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası*. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen (der.). Yakup Kadri Üzerine (s.11-16). İstanbul: İletişim Yayınları.

geldiğini anlamamıştım, açıkladı: ‘Ben Proust¹⁹⁸ gibi yazmak istiyordum, ama olmadı; koşullar beni Balzac gibi bir yazar yaptı,’ dedi.” (Belge, s.12). Bu anekdot, zoraki bir tercihin yaşandığını gösterir. Kurulan yeni devletin inşasında aydın olarak kendisine pek çok görev düşmektedir. Hayatın fırsat vermemesi ve zorunlu olarak Balzac gibi “gerçekçi” eserlere yönelmesi bu sebeptir. Belge, Yakup Kadri’nin *Hep O Şarkı (1956)*’yı “Proustvari” romana en yakın eseri olarak değerlendirir. Yalnızca bu romanda değil, “Proustvari” üslubun diğer romanlarında da izini sürmek mümkün olabilir. Yakup Kadri’nin Marcel Proust’tan çeviriler yapması yine eserlerinin Batılı kaynaklarının içinde Marcel Proust’un olması¹⁹⁹ onun yazarlığı mecburi olarak tırnak içine aldığını gösterir.

Tezin örnekleme içerisinde yer alan *Kıralık Konak*’ın başkışilerinden Hakkı Celis’in şair olması, Seniha’nın hayatı okuduklarının etkisiyle yorumlaması, kimi zaman üslubun şiirle yaklaşması ve en önemlisi Hakkı Celis’in şehit olduğu haberi gelmeden önce romandaki son sahnelerinde propagandaya varan bir üslup yerine kafası karışık bir birey olarak çizilmesi ondaki romansal dehanın terkedilişinin gelgitler üzerinden şekillendiğini gösterir. Yakup Kadri’nin aslında anlatmak istediği husus, sanatçının hikâyesiyken –“hayat fırsat vermediği” için- anlattığı, kendisini biz içinde tanımlamaya çalışan bir askerin hikâyesidir.

Yine bu anekdota paralel olarak düşünülebilecek olan Mustafa Baydar’ın *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar* adlı çalışmasında “sanat alanında yaptıklarınızla yapmak istedikleriniz arasında bir fark oldu mu?” sorusuna Yakup Kadri’nin cevabı yine bir pişmanlığı içerir: “Kemali samimiyetle itiraf ederim ki, bu alanda yaptıklarım, yapmak istediklerimin bir gölgesinden ibarettir.”²⁰⁰

Yakup Kadri zorunlu seçimi yaparak aydın rolüne girmeden önce onun edebiyatla iç içe geçen ve sanatın estetik yönüne odaklanan bir profili vardır. Yakup Kadri’nin sosyoekonomik durumu yüksektir, bu sebeple edebiyatla tanışması da erken yaşta olmuştur. Önce annesi tarafından okunan sonrasında kendisinin ilk okuduğu romanın *Monte Kristo* olması ve bu eseri okurken yaşadığı değişim okudukları ile hayatına yön veren roman kişilerini andırır. Nitekim o da “İhtimal on bir on iki yaşında iken bu kitap

¹⁹⁸ Hatırlanacağı üzere, Marcel Proust, Girard’ın beş romancının etrafında açıkladığı üçgen arzu kuramında romansal deha sahibi olarak kabul ettiği yazarlar arasındadır.

¹⁹⁹ Yuva, G. M. (2022). *Huzursuz Bir Romanın Panoraması – Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen (der.). Yakup Kadri’ye Fransız Edebiyatı Penceresinden Bakarken* (s.91-112). İstanbul: İletişim Yayınları.

²⁰⁰ Baydar, M. (2015). *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.158.

elime geçmemiş olsaydı ben şimdi büsbütün başka bir adam olacaktım...” (Karaosmanoğlu, 1920, akt. Akı, s. 17) şeklinde bu etkiyi dile getirir.

Yaptığı okumalar neticesinde edebiyat alanında üretim yapmaya da başlayan Yakup Kadri, “(...) evde arkadaşlarıyla oynamak üzere çok basit, çocukça piyesler kaleme aldığını, hiçbir zaman neşretmediği şiirler yazdığını hikâye eder.” (Akı, s.17).

Niyazi Akı, onun asıl edebiyatla tanışmasının da İzmir İdadisi’nde tanıştığı Akhisarlı Abdullah Rahmi Bey adındaki arkadaşı sayesinde olduğunu belirtir. Bu isim, Fransızca öğrenmesini ve Edebiyat-ı Cedide Külliyyatı’ndan eserler okumasını tavsiye etmiştir (s.17). Süreç içerisinde kendisini geliştiren Yakup Kadri, orijinal dilde eserler okumaya ve Batı edebiyatı ile doğrudan temas etmeye başlamıştır (s.19).

İstanbul’a geldiğinde edindiği ilk çevre ile Fecr-i Âti topluluğu adıyla anılacak olan isimlerdir. Bilindiği üzere Fecr-i Âti, Servetifünun sanat anlayışının benzeri olan “sanat şahsî ve muhteremdir.” temel felsefesi ile ortaya çıkar. Yakup Kadri “aydın” profili ile henüz karşılaşmaz. Rastlantılar sonucu Fecr-i Âti içinde yer aldığı aksettirilen Yakup Kadri’nin²⁰¹, Ahmet Haşim monografisinde bu sanat anlayışından pek de uzak olmadığı görülür. Haşim’le birlikte büyük bir bahçenin ortasında yer alan bir evde birlikte yaşamayı arzulayan Yakup Kadri, bu ortak hayallerinde edebî meşguliyetleri haricinde bahçe işleri ile uğraşmayı ve bir dua gibi gördükleri şiir ile günü sonlandırmayı düşler.²⁰² Bu bireysele dönük kaçma arzusunu da içinde bulunduran hayal onun başlangıçtaki sanat anlayışını yansıtır. “[Yakup Kadri’nin], bu devredeki yazılarına yakından bakılırsa hayata ‘BEN’ diyerek atılmış görünür; ‘BEN’ ve ‘ÖTESİ’ arasında beliren tereddütler henüz zayıf bir bölünmeden ileri gitme[z].” (Akı, s.43).

Niyazi Akı aynı çalışmanın “1914-1922 Hal ve Cemiyetle Barışma Yolunda” başlığında Yakup Kadri’nin benlik ve ferdiyeti tamamen reddettiğini belirtir ve bu değişimi şöyle özetler:

“İlk yıllardaki sanatkâr aristokratlığı yavaş yavaş silinir; hissî ve fikrî inziva yerini topluluk derdine ve halk yararına terk eder. 1920’de yazdığı *Kiralık Konak*’ta da topluma dönüşler vardır; zaten eserlerindeki erkek tiplerin çoğu değişmelere uğrayarak ferdiyetten

²⁰¹ Yakup Kadri’nin kendisinin anlattığı anekdotta özellikle bu rastlantısal durum vurgulanır: “Yirmi yaşında toy bir gençtim. Koltuğumda üç buçuk franklık sarı kaplı Fransızca kitaplarla Bab-ı Âlî caddesinde sersem sepet dolaşıyordum. Arkadaşımdan biri (Şahabettin Süleyman): - Haydi bizimle gel bir edebî cemiyet kurmaya gidiyoruz, dedi. Yüreğim ağzıma geldi. Edebiyat benim için her şeydi ve bir edebî zümreye girmek velev adsız sansız bir âza sıfatıyla tasavvur edemeyeceğim kadar yüksek bir ikbaldi.” (Kadro, sayı 14, 1933, akt. Akı, s.21).

²⁰² Karaosmanoğlu, Y. K. (2016). *Ahmet Haşim*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.21-22.

içtimaîliğe atlarlar. Yakup Kadri'nin hayatı, biri 1922'ye kadar diğeri 1922'den sonra olarak iki büyük münhani ile ayrılabilir. Birincisi tamamen pasiftir ve bir geçiş devresinin hususiyetlerini taşır. İkinci safhada ise ayağını basacak sağlam toprağı bulmuş, bulanık görüşü durulmuş, kendini topluluğun yararına bazı kıymetlere bağlamıştır.” (Akı, s.45).

Nitekim Yakup Kadri de kendisindeki değişimi millî mücadele döneminde yazdığı yazılardan oluşturduğu *Ergenekon*'un 1928 yılındaki ilk baskısına eklediği Son Söz kısmında şöyle ifade eder: “On sekiz yaşında iken asî bir Anarşist idim. Yüksek bir makam sahibini veya herhangi bir kudretli adamı yere sermek en büyük emelimdi. Sonradan bir ihtilâlin başına geçmek ve halk kitlelerini bir rüzgârın bir ormanı dalgalandırışı gibi harekete geçmek istedim.”²⁰³

Görüldüğü üzere, Hakkı Celis'in şahsında gelişen her özellik bir anlamda Yakup Kadri tarafından yaşanmış gibidir. Okuduklarından çok etkilenip edebiyatı keşfeden, şiirler yazan ve bireysel sanat anlayışını sürdüren Yakup Kadri “biz”i keşfettiğinde başlangıçtaki sanat anlayışından tam aksi yöne doğru gitmiştir. Nihayetinde onun edebî şahsiyeti “(...) aydın sorumluluğunu gerekliliği olarak ‘millet bilinci’ aşılama vazifesini üstlenen yazar (...)”²⁰⁴ şeklinde pek çok araştırmacı tarafından dile getirilmiştir. Bir zorunluluğun sonucu olsa da Yakup Kadri, Aydın Olan “Yazar”lar/Romansal Dehaya Sahip Olamayan” kategorisinde yer almaktadır.

Yakup Kadri'nin aksine Halit Ziya, yalnızca roman sonunda romansal dehanın terkedilişine örnek oluşturan bir son yazması ile aydın profiline uygun hareket eder. Ancak Halit Ziya'nın sanat anlayışı genel itibariyle aydın profiline uymaz. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Halid Ziya'ya kadar, romancı muhayyilesiyle doğmuş tek muharririmiz yoktur. Hepsi roman veya hikâye yazmaya hevesli insanlardır.” (Tanpınar, 2012, s.289) der. Halit Ziya'yı öncekilerden ve hatta –Millî Edebiyat sürecini de gözeterek- sonra gelenlerden ayıran husus, -Halit Ziya'nın “romancı muhayyilesi”- üçgen arzu kuramında ısrarla altı çizilen “deha sahibi olma”ya sahip olmasıdır.

Halit Ziya'nın saf züppenin tipik örnekleri vermeden -verdiği saf züppenin olgun örneklerinde saf züppe merkezli roman yazarlarından arzulayan özneye öfke duymaması bakımından farklılaşmıştır.- doğrudan naif züppe ve “sanatçı” züppe örneklerini vermesi

²⁰³ Karaosmanoğlu, Y. K. (1981). *Ergenekon*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.242.

²⁰⁴ Çobanoğlu, Y. (2022). *Huzursuz Bir Romanın Panoraması – Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası*. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen (der.). Yakup Kadri Karaosmanoğlu: Redingotlu Distopyadan Ütopik İnkılapçılığa Uzanan Bir Toplum Tasavvuru (s.139-164). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 161.

Batılılaşmaya yaklaşımını göstermesi bakımından önemlidir. Saf züppelerin efemine olmaları noktasında eleştirel bir bakışla verilen ayna karşısında süslenme hususunun Halit Ziya'nın Louis Figuier'in bir kitabından yayınladığı "Tuvalet Masası" yazı dizisinden ötürü İzmir'de alaycılıkla karşılaşması benzer bir tavrı kendi hayatında yaşadığını gösterir. *Kırk Yıl*'da evde tuvalet masası yokken bu tip tepkileri almasını doğal karşılasa da bu durumu içten içe üzüntü ile karşıladığı da söylenebilir (Uşaklıgil, 2021, s.128-129). Bu durum, Halit Ziya'nın kendinden öncekilerden farklı olarak Batılılaşmanın bu yönüne olumsuz bakmadığını ve dış görünüşü hususunda gelişen değişimlere karşı bir problemi olmadığını da somutlar.

Halit Ziya'nın Batılılaşmaya yaklaşımı bağlamında ifade edilmesi gereken bir diğer özelliği, kendi yaşamında Batı'ya karşı bir çatışma ve çelişki yaşamadan hareket etmesidir. Bu sebeple "Halit Ziya Uşaklıgil'in kendisi ve hayatındaki insanlar [Halit Ziya'nın arkadaşlarından Mehmet Efendi, İzmir'deki İdadi okulunun müdürü Abdurrahman Efendi ve okulda öğretmenlik yapan Mahmut Esat Efendi], iki kültürün bir araya gelerek hayatlarında nasıl somutlaştığını gösteren belgeler (...)." (Gece, s.83) olarak gösterilir. Bu isimlerin yanına İbrahim Hakkı Paşa eklenebilir. Findley'in, "İbrahim Hakkı Paşa: Yeni Fikirler Yeni Roller, Yeni Bir Adam" (s.208-223) başlığı altında canlı bir portre olarak işlediği bu isim, Halit Ziya'nın mabeyn görevinde bulunduğu esnada birlikte çalıştığı sadrazamlardan biridir. İbrahim Hakkı Paşa Batılılaşmaya bütüncül yaklaşan, yaratıcı potansiyeli bulunduğu belirtilen ve zarif ve çağdaş görünümü olan bir kişi olarak resmedilir. O zamanlar pek sık rastlanılmayan şekilde merkezi ısıtmalı bir eve sahip olan ve yemek masasında her zaman şarap bulunduğu belirtilen bu isim, günlük aktivitelerinde de bazı tepkilerle karşılaşacak şekilde yaşar. Sadrazam olduğu halde sıradan insanlar gibi yürüyüş yapmaya çıkması, tiyatro ve açık hava kahvehanelerde vakit geçirmesi, Avrupa'da tatile gitmesi bu bağlamda değerlendirilir. Gelen eleştirilere karşılık olarak, "özgür bir insan olduğunu, görevlerini yerine getirdikten sonra istediği yere gidebileceğini söyl[er] ve böyle yapmaya da devam ed[er]." (Findley, s.211-212). Halit Ziya böylesine "modern bir görüntü" çizen bu isimden *Saray ve Ötesi*'nde²⁰⁵ sempati ile –"Birinde[Hilmi Paşa] ne kadar büyük kalmak, yüksek görünmek dâîyesi varsa diğerinde [Hakkı Paşa] o kadar arkadaşlık, tabir-i mahsus ile, yârenlik etmekten haz alan bir sadelik, bir tabîlik vardı (s.291)- bahseder. Bu bağlamda örnek alıp etkilendiği kişiler

²⁰⁵ Uşaklıgil, H. Z. (2012b). *Saray ve Ötesi*. İstanbul: Özgür Yayınları.

arasında İbrahim Hakkı Paşa gösterilebilir. Çevresindeki kişilerin bu şekilde Batılı yaşayışa sahip olması onun yetişme tarzıyla da yakından ilgilidir.

Helvecizade soyundan gelen Uşak'ın en eski ve en zengin ailelerinden olan Uşakîzadeler İzmir'e gelince halıcılıkla da geçimlerini sürdürürler (Uşaklıgil, 2021, s.26). Kitap okumaya değer veren dedesi sayesinde edebiyatla iç içe geçen ve dedesinin ekonomik desteği ile para mevzusunu hiç düşünmeden dilediğinde kitap alma imkânlarına sahip bir çocukluk geçiren Halit Ziya (Uşaklıgil, 2021, s.86-90) bu edebiyat merakını Mekhitarist Mektebi'nde öğrenim görerek Fransız kitaplarının edinimini de olanaklarına ekleyerek sürdürür (Uşaklıgil, 2021, s.102-107). Bu eğitimi esnasında artık Türkçe eser okumaz hale gelen Halit Ziya Fransızca aslından çeşitli romanlar okuyarak edebiyata dair ilgisini sürdürür. Onun okur profili okumayı içselleştirdiğini ve *Hikâye*²⁰⁶ adlı eserinin bir rastlantı sonucu yazılmadığını gösterir. Bu eseri yazarak roman türü üzerine düşüncelerini iletir. Bu eserin varlığı onun romanın kuramsal kısmı üzerine kafa yordüğünü gösterir.

Halit Ziya'nın daha ilk romanından²⁰⁷ itibaren okuru terbiye eden, ona yol gösteren, okura ahlâk dersi veren yazar pozisyonunu terk ettiği belirtilir (Uysal, 2019, s.16). Bu noktada aydın “yazar” profiline sahip olan yazarlardan ayrılan Halit Ziya'nın roman türünün işlevinden ziyade niteliğine odaklandığı söylenebilir. “Roman Türünde İlk Baba-Oğul Kavgası”²⁰⁸ olarak geçen Ahmet Mithat ile Halit Ziya arasındaki edebiyat ile popüler edebiyat arasındaki tartışmanın varlığı iki farklı okur tipine hitap ettiklerini somutlar.²⁰⁹ Sonuç olarak, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de Tanpınar tarafından “Hâlit Ziya, Türk romanının başındadır. Bu geleneğin memlekette kazanacağı her zaferde onun bir payı olacaktır.” (Tanpınar, 2011, s.287) şeklindeki değerlendirmesi Türk edebiyatındaki konumunu en iyi şekilde özetler.

Halit Ziya romana yalnızca bir sanat olarak bakmaz. *Sanata Dair* adında dört ciltlik eserinin var olması sanata bütüncül baktığını ve estetik bahsine verdiği önemi gösterir. Bu bağlamda onun sanat ve hayat hakkında söylediği ifadeler oldukça önemlidir: “Tevfik Fikret, 1900'de Servet-i Fünun'a yazdığı bir Müsâhabe-i edebiyede (C. XIX, sayı: 476), bazı romanların sosyal hayattaki tesirleri üzerinde konuşurlarken, Halid

²⁰⁶ Uşaklıgil, H. Z. (2012a). *Hikâye*. İstanbul: Özgür Yayınları.

²⁰⁷ *Sefile*

²⁰⁸ İnci H. (2021, 21 Şubat). Roman Türünde İlk Baba Oğul Kavgası [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://handaninci.wordpress.com/2021/02/21/roman-turunde-ilk-baba-ogul-kavgasi/>

²⁰⁹ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz: Şahbenderoğlu, İ. (2019). *Siyah Endişe – Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*. Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı (der.). Ahmet Mithat Efendi ile Halit Ziya 19. Yüzyıl Osmanlı Romanının İmkânlarını Tartışırken: Edebî Beğeni Kime ve Neye Hizmet Etmeli (s.323-354). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ziya'nın, kurumlanarak: 'Ooo... şüphesiz, hayatı romanlar yapıyor!' dediğini anlatır.” (akt. Akyüz, 112). Bu ifadeler sanatın hayatı şekillendirmesi noktasında değerlendirilmelidir. Çok eskiye dayanan “sanat mı hayatı şekillendirir yoksa hayat mı sanatı” şeklindeki tartışmanın sanat eserleri aracılığıyla hayatın anlamlandırılmasından yana olan Halit Ziya, yine Girard'ın üçgen arzu kuramına bağlanır. “(...) yapıt toplumun ilerisindedir, toplum zamanla yetişir ona. Bu ilerlemenin sırrı açıktır. Romancı her şeyden önce en yoğun arzuya sahip olan kişidir.” (Girard, 2017, s.185). Bir başka ifadeyle Girard'ın roman kuramının temelinde de romancının daha önce hiç kimsenin görmediği, ifade etmediği noktaları roman aracılığıyla ortaya koyması, sanat eserinin hayatın önünden gitmesi gerektiği vardır. Romancı aslında bu şekilde roman yazdığında deha sahibidir. Halit Ziya da bunun bir örneğidir.



İKİNCİ BÖLÜM

2. ARZUNUN DOLAYIMLAYICISI

Üçgen arzu kuramının önem bakımından ilk sırada gelen kavramı arzunun dolayımlayıcısına odaklanan bu bölümde, birinci bölümde ele alınan arzulayan öznelere dolayımlayıcıları olan Batı'yı ne şekilde algıladığı üzerinde durulacaktır. Batı'daki görüntüsünden farklı olan Türk romanındaki dolayımlayıcının varlığı, roman yazarları başta olmak üzere arzulayan öznelere ve dolayımlayıcının romanın şekillenmesinde nasıl bir etkisi olduğu merkeze alınacaktır. Bu çerçevede Türk edebiyatında dolayımlayıcının değişen işlevi üzerine yoğunlaşıp teorik bir okuma yapıldıktan sonra dolayımlayıcının metinlerdeki görüntüsü metin merkezli olarak işlenecektir.

2.1. Türk Romanında Arzunun Dolayımlayıcısı: *Dolayımlayıcı Bölünmesi*

Modernleşme Batı Avrupa'nın 12. yüzyıla kadar götürülebilecek olan Pre-Rönesans döneminden özellikle 16. yüzyıla gelindiğinde büyük bir hız kazanarak toplumun bütününe yayılan bir değişimi tanımlar. Bu değişimle birlikte dünyayı algılayış, dinsel otoritenin görüşlerinden uzaklaşır ve dünyaya bakış seküler bir nitelik kazanır. Bireyin yükseliş hikâyesini içeren bu süreç, ardından akıl çağı, aydınlanmanın yaşanması, modern bilimin icadı ile sürdürülür.²¹⁰ Weberci bakış açısından ifade etmek gerekirse modern toplumun rasyonel bir düzene evrilmesidir.²¹¹

Modernleşmeyi *Türk Modernleşmesi* başlığı altında inceleyen Şerif Mardin, modernleşmeyi S.N. Eisenstadt'tan ödünç alarak “toplumun aynı zamanda gittikçe farklılaştıkları ve merkezîleştikleri bir süreç” (Eisenstadt, 1966, akt. Mardin, 2020, s.25) şeklinde tanımlar ve kısaca şu şekilde açıklar:

“Batı Avrupa’da feodalizmin çöküşü ile başlayan bu süreç, burjuvazinin gelişmesi, sanayileşme ve siyasî hakların nüfusun daha büyük kesimlerine yayılması gibi unsurları da kapsar. Bu gelişme esnasında, toplumun bazı fonksiyonları merkezde toplanırken, öte yandan yeni gruplar doğar, toplumun fonksiyonları birbirinden ayrılır. Fakat belki en önemlisi, bu ayrılmanın doğurduğu kopuklukları da dolduracak yeni yapılar gelişir. Vatandaşlık kavramı, millî kültür gibi yapılar merkezin ve yeni ortaya çıkmış olan sosyal ve iktisadî yapı parçalarının birbirine

²¹⁰ Tanilli, S. (2006). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

²¹¹ Turner, J. H., Beeghley, L. ve Powers, C. H. (2010). *Sosyolojik Teorinin Oluşumu*. Ümit Tatlıcan (çev.). Bursa: Sentez Yayıncılık, s. 268-269.

bağlanmasını sağlar. Osmanlı İmparatorluğu modernleşmenin bilhassa bu bölümünde, tümü ortaya çıkaran bağlayıcı yapılar kurma noktasında sıkıntı çekmiştir. Oysa bu bağlantı olmadan toplumsal seferberlik oluşamaz.” (Mardin, 2020, s.25-26)

Osmanlı toplumu Avrupa merkezli çıkan modernleşme sürecine dâhil olurken benzer bir merkezileşme sürecini tam olarak yaşayamaz. Bütüne yayılamayan süreç, Osmanlı’da kendine has bir modernleşme sürecinin yaşanmasına sebep olur. Aslında bu, modernleşmenin asıl yapısına uygun bir durumdur: “Modernite bir projeye, refleksiyona, modernizasyon ise bu projeyi, refleksiyonu mümkün kılan kurumsal-yapısal evrime işaret eder. Bu çerçevede tekrarlanması gereken bir başka yargı, Batı dışı toplumların, sadece ‘modernleştikleri’, ama ‘modern’ olamadıkları yâni ancak modernitenin kurumsal altyapısıyla (‘modernizasyon’) eklemlenebildikleridir.”²¹²

Sonuç olarak modernizasyon sürecini Osmanlı “Batılılaşma” olarak yaşamıştır. Batı, toplumun kendi değişim süreçleriyle şekillenen bir moderniteyi –“bireyi ve sınıfları kendi kimliklerinde eğiten bir süreci”- yaşarken, Osmanlı, Batı modelinin takibi şeklinde bir modernizasyonu –“modernite eğitiminin, altyapısını, bir başka deyişle siyasal çerçevesini”- yaşamıştır (Çiğdem, s.68).

Osmanlı modernleşmesinin Tanzimat Fermanı’nın ilanıyla daha çok ön plana çıkan ancak daha eskiye dayanan bir olgu olduğunu düşünen İlber Ortaylı, Osmanlı toplumunun yaşadığı modernleşmeyi kabaca “değişmenin değişmesi” olarak nitelendirir (Ortaylı, s.14-15). Değişimi bütün Osmanlı asırları içinde değerlendirse de özellikle Tanzimat başlarında kullanılmayan ancak devirle birlikte anılan bir deyim olarak “Batılılaşma” kavramının kullanılmaya başlandığından bahseder: “Bu kavram[ın] Türkiye’nin hayatında 18. yüzyıldan beri rahatsız eden, görünmeyip hissedilen bir Demokles kılıcı gibi var.” (s.20) olduğunu belirtir.

Gregory Jusdanis *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*²¹³ çalışmasında Yunanistan örneği üzerinden incelediği modernleşme sürecini “eksik” bir modernleşme olarak değerlendirir. Gecikmiş modernleşme şeklinde adlandırdığı bu sürecin “özellikle de Batılı olmayan toplumlarda, sözde doğru yoldan saptığı için değil Batılı prototiplerin asıllarına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak ‘tamamlanmamış’

²¹² Çiğdem, A. (2002). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*. “Türk Batılılaşması”nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı: Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon. İstanbul: İletişim Yayınları, s.68.

²¹³ Jusdanis, G. (2018). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür - Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

kal[dığını]” (Jusdanis, s.14) belirtir. Jusdanis, Üçüncü Dünya’nın modernleşmesini açıkladığı tezinde ikici düşünüş tarzının en baştan beri mevcut olduğunu ifade eder. Bu bağlamda Doğu-Batı, geleneksel-modern, arı dilci-halkçı, klasik-çağdaş, etniklik-devlet ideolojik karşıtlıkların varlığının Yunan toplumunda istikrarsızlığa ve bazen de şiddete yol açtığını ifade eder (s.15).

Türk modernleşme süreci Jusdanis’in bahsettiği ikili karşıtlıklardan bağımsız değildir. Osmanlı bu ikili karşıtların içerisinde kendi öznelliğini oluşturmaya çalışır. Modernleşmenin Batılılaşma şeklinde yansıyan görüntüsü, “tarihsel Doğu-Batı ayrımı içinde nesneleştirilen ve öteki olarak konumlanan ‘Doğu’nun ‘Batı’ya verdiği karmaşık tepkilerle oluşturduğu öznellik alanı”na işaret eder.”²¹⁴ Meltem Ahıska, daha geniş bir süreç üzerinden okuduğu bu kavramı açıklarken, öznelğin nasıl inşa edildiğini şu şekilde ifade eder: “Batı bir yandan ‘tarihimizi yadsıyan ve felakete sürükleyen’ güçtür, bir yandan ‘medeniyet’ idealinin öncüsü ve örneğidir(...) bu özne kendini bir türlü bölünmüşlükten kurtaramamıştır.” (Ahıska, s.80). Osmanlı modernleşmesinde öznellik alanını inşa eden Türk aydınının duruşu, uzun yıllar takip edilecek yol haritasının da başlangıcıdır.

Öznenin bölünmüşlüğü en iyi ifade eden nitelendirmelerinden birini de Orhan Koçak literatüre kazandırır. Jusdanis’in “gecikmiş proje” olarak öne çıkardığı kavram, Orhan Koçak tarafından kabulleniş olarak nitelendirilir. Koçak Batılılaşmayı “*gecikmişliğin kabullenilmesi* anlamına gelen o büyük model kayması” olarak değerlendirir ve “[h]er türlü atılımı ve planlı çabayı daha en başından bir sürüklenişe, bir kapılmaya dönüştüren bir kayma” olarak tanımlar. (Koçak, s.608). Bu durumu Tanpınar’ın “yenileşme atılımı en başından yaralıdır” ifadesine odaklanarak Tanpınar’ın saptamasındaki yarayı, “gedik” ifadesiyle karşılar (s.608). Sonuç olarak, “[O]lanla olması istenen arasında, koşulla hedef arasında, kapanmasının imkânsızlığıyla tanımlanan gedik açıl[ır].” (s.614). Bu Osmanlı aydını bir “çifte açmaz”a götürür (s.627).

Doğu ve Batı arasında kalan Türk aydını hem kendisini üstün görerek hem de geri kalmamayı arzulayarak değişmeye çalışır. Türk modernleşmesinde Türk aydınının “[h]ayatta kalmak için değişme ve ötekini benimseme” biçiminde aldığı tavrı özetleyen Zeynep Direk, kendi görüşlerini Levinaşçı bir bakış açısı ile destekleyerek “başkada aynı kalmak” şeklinde kuramsallaştırır. Bu tavrın içinde hem benimseme hem de tehdit

²¹⁴ Ahıska, M. (2018). *Radyonun Sihirli Kapısı – Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.17.

unsurunun yan yana olduğunu belirtir.²¹⁵ Özetle Türk modernleşmesi Batı modelini takip etse de kendi Doğulu olma durumundan vazgeçmeyerek ve verebileceği en az tavizi vererek başkalaşmaya çalışır, kendi öznelliğini inşa eder.

Bölünmüşlüğü yansıtan örneklerin arttırılabileceği Türk modernleşmesi hususunda Türk aydınının Batılılaşma sürecine aldığı tavır ve tutumların en iyi saptamalarından birini Orhan Okay, “mülemma” nitelemesi ile yapar:

“Tanzimat devrinin hususiyetlerinden biri de Doğu ve Batı medeniyetinin, âdetlerinin, kültürlerinin birbirine karışmasıdır. Buna bir sentezden ziyade eski tabiriyle mülemma demek daha yakışır. Bir kültürün unsurunu benimsemek değil, sadece beğenmek, eskiden de vazgeçmemek, fakat bir terkibe ulaşmamak. İşte Tanzimat’ın mülemmâsı budur.” (Okay, s.399)

İki kültürün yan yana gelmesi alacalı bir görüntüyü oluşturur. Bunun içinde hem yeni olan hem de eski olan birliktedir. Osmanlı toplumu bu birbirine “bulaşmış” iki medeniyetin varlığı ile değişimi yaşamaya başlar.

Sonuç olarak bütün bu nitelemeler Nurdan Gürbilek’in Türklüğün ne olduğunu açıklarken kullandığı kelimelerle bir araya gelir. Nurdan Gürbilek’in *Kötü Çocuk Türk* adlı çalışmasında sorguladığı mesele yukarıda tanımlanmaya çalışılan modernleşme sürecine bakışı aydınlatmaya yöneliktir:

“Türklük derken kendi başına tarif edilebilen özerk ya da kökensel bir durumdan, her türden modern hamleye direnen yapısal bir gerilikten ya da bu ülkenin gerçek yerlisini tanımlama çabası sonucunda ulaşılmış özsel bir yerel hakikatten değil, tersine başından bu yana daima modern dünyayla ilişki içinde şekillenmiş bir çifte açmazdan, kültürel alanda daima karşıt duygular üretmiş çiftdeğerli bir bağlanıştan, popüler imgelemi olduğu kadar edebiyatı da etkilemiş bir kapılma ve kendine dönme çağrısından, bir büyülenme ve kendini kaybetme korkusundan, çoğu zaman aynı ruhta yan yana yaşamak zorunda kalan bir yabancı hayranlığı ve yabancı düşmanlığından, bir yetersizlik duygusu ve savunma refleksinden, nihayet bütün bu duyguların ısrarla kışkırtıldığı bir politik-kültürel bağlamdan [söz eder].” (Gürbilek, 2020c, s.9-10)

Yan yana getirdiği bu kavramlar kendisinden önceki araştırmaların söylediklerinden mülhem “Oriijinal Türk Ruhu”nu aramaya yöneliktir. İkiliklerin içine hapsetmek istemediği çalışmasında vardığı noktada, “oriijinalin içinde bol bol taklit, ruhun içinde bol

²¹⁵ Direk, Z. (2013, 4 Ocak). Başkada Aynı Kalmak: Türk Başkalığı Üstüne [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/04/baskada-ayni-kalmak-turk-baskaligi-ustune/>

bol madde var. Madde, üstelik yabancı madde.” (Gürbilek, 2020c, s.143) ifadeleri ile tamamlar. Bu gerçeği kabullenişle ortaya koyan eserlerin orijinal Türk ruhunu bulabildiğini/bulabileceğini savunur.

Pek çok araştırmacı tarafından ifade edilmeye çalışılan Doğu-Batı arasında yaşanan ikilemin Türk modernleşmesi üzerindeki etkisinin edebî sahadaki yansıması, Meltem Gürle’nin aşağıdaki ifadelerinde de mevcuttur:

“Yazmak her zaman geçmişle bir diyaloga girmek anlamına gelir. Bir romancı, eserlerini ortaya çıkarırken kendini daha önceki yazarların ayak izlerini takip ederken bulur ki, bu biraz da ölümlerle konuşmak gibi bir şeydir. Doğuda yaşayan bir romancı ise, kendini yalnızca geçmişle değil Batı ile de bir diyalog içinde bulur ister istemez. (...) Doğulu sanatçı yaratma pratiğinde şu ikilemle karşı karşıyadır: Bir yandan kendine sadık kalmak ve özgün malzemesini mümkün olan en saf haliyle aktarmak ister, diğer yandan yalnızca kendinden önce söylenmiş sözlerin değil, bu sözlerin içinde yer aldığı Batılı formların da ağırlığını duyar üzerinde. Doğu’da yeni bir söz söylemek belki de bu nedenle Batı’da olduğundan daha da zordur. Şu da denebilir ki belki: Doğu’da roman, yerel malzeme ve Batılı biçim arasındaki bu gerilimden beslenir; geçmişle kurduğu diyalog içinde yalnızca kendisinden önceki yazarlarla değil, Batı’nın kendisiyle de bir uzlaşma peşinde koşar.”²¹⁶

Bu bağlamda Doğu’nun içerisinde her zaman Batı’nın kendisi yani “öteki” mevcuttur. Bu durum Girard’ın “özerklik yanılsaması” kavramıyla da karşılık bulur. Modernleşme sürecinin son düzlüğü olarak nitelendirilebilecek olan 19. yüzyılda “kendiliğindellik”in bir dogma olarak kabul edildiğini belirten Girard, taklidin göz ardı edildiğinden bahseder. Romantik tavrın bir sonucu olarak özerklik yanılsaması söz konusudur. Romantik-romansal ayrımının temelinde yer alan bu bakış açısı, Batı toplumlarına oranla Türk toplumunda daha fazla hissedilmektedir. Bir başka ifadeyle Batı modernleşirken bile özerklik yanılsaması söz konusuyken, Türk modernleşmesinin Batılı model üzerinden yürütülmesinden ötürü ötekinin varlığı daha kolay ortaya çıkacaktır. Romanlarda Batı’nın değerleri ile öteki olarak ortaya çıkan züppeler bu ikiliğin ardından çizilir, bu durum Türk romanında dolayımlayıcıya karşı alınan tavrın bir sonucudur.

Türk modernleşmesine getirilen hemen hemen her yorumun içinde yer alan ikilik, çalışmanın en önemli unsuru olan arzunun dolayımlayıcısı kavramında Türk romanına özgü bir şekil alır. Modernleşen Batı için dolayımlayıcı söz konusuyken Batılılaşan Türk

²¹⁶ Gürle, M. (2018). *Ölümlerle Konuşmak – Shakespeare’den Joyce’a Tutunamayanlar’da Edebi Miras Meselesi*. Ümran Küçükislamoğlu (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları, s.263-264.

toplumu için *dolayımlayıcı bölünmesi* söz konusudur. Batı’da doğal bir süreç içerisinde gerçekleşen modernleşme süreci Türk toplumunda çatışma içinde karşılanmış, Batılı model olduğu gibi alınmak yerine doğru-yanlış, faydalı-faydasız şeklinde kâr-zarar tablosuna dökülmüştür. Dolayımlayıcı karşısında alınan birbirine zıt duygu durumları - sevgi-nefret, hayranlık-korku, hoşgörü-horgörü- neticede dolayımlayıcı ile bir uyumdan ziyade bölünmüşlüğe götürmüştür. *Dolayımlayıcı bölünmesi* Türk romanının şekillenmesinin altında yatan asıl sebeptir.

2.2. Habitus Bağlamında Dolayımlayıcı Bölünmesi

Arzulayan özne olarak adlandırılan “züppe” ve ortaya konulmaya çalışılan züppe tipolojisinde, dolayımlayıcı bölünmesinin doğrudan etkisi söz konusudur. Batılı modeli algılayış Türk modernleşme sürecini şekillendirmiştir ve değişimi hisseden ve bizzat yaşayan edebî şahsiyetler kendi dolayım süreçlerini verdikleri eserler bağlamıyla ortaya koymuşlardır.

Modernleşme sürecindeki rasyonelleşmeyi yaşamaya çalışan Tanzimat aydını rasyonelleşmeyi sağlamaya çalışırken Eski Türk Edebiyatı’nın hayal dünyasına saldırır. Namık Kemal’in meşhur gulyabani benzetmesi bu durumu yansıtan en önemli karşı çıkışlardan biridir:

“Divanlarımızdan biri mütalâa olunurken insan, muhtevi olduğu hayalâtı zihninde tecessüm ettirse, etrafını maden eli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal’in tepesine basmış, hançerini Mirrih’in göğsüne saplamış memduhlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşukalarla mâl-â-mâl göreceğinden kendini devler, gulyabaniler âleminde zanneder...” (Sazyek, s.154)

*Celâleddin Harzemşah*²¹⁷’ın ön sözünde yaptığı bu “abartılı” suçlamalar yazılan şiirlerin akıl dışı bir düzlemde ortaya konulduğunu savunur. Modern akıl yeni bir “edebiyat” anlayışına sahip olmalıdır. Bu bağlamda edebiyatın kavram alanı bu düsturdan hareketle şekillenmeye başlar. Edebiyatın fayda prensibinden ilerleyen yeni rotası dolayımlayıcı olan Batı modelinden önce bu kopuşla sağlanmaya çalışılır. Dolayımlayıcı bölünmesine sebep olan bu durum Pierre Bourdieu’nun habitus kavramı ile daha iyi anlaşılır.

²¹⁷ Namık Kemal. (2020). *Celâleddin Harzemşah*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Bourdieu'nun habitus kavramı “aileden alınan zihinsel-bilişsel yapılarla ve dünyaya bakışla sosyal yapının içselleştirilmesi ve genelleştirilmesini anlatır. Habitus geçmiş tecrübelerle dayalı strateji üretici bir ilkedir ve faillere çeşitli görevleri yerine getirmek ve değişen durumların üstesinden gelmek için belirli mizaç ve eğilim[i]”²¹⁸ şeklinde açıklanabilir. Özetle habitus, düzen oluşturulması ve bunun geçmiş üzerinden inşa edilmesi demektir. Osmanlı habitusu ise modernleşme sürecinde kendi habitusunu belirli noktalarda reddederek ağır aksak giden bir modernleşme sürecine girer. Düzen bozulduğu için yaşam kendini bütüncül olarak üretemez. Osmanlı habitusunun içinde bulunduğu vaziyeti, Tanpınar'ın ifadesi ile özetlemek mümkündür:

“İmparatorluk, silahını yenilemekte o kadar gecikmişti ki, şimdi bu yeni silahı kullanabilmesi, ona intibak edebilmesi için, eskiyi en küçük zerresine kadar feda etmesi, atması lazım idi. Halbuki eski, -yürüyen hayat karşısında son sözünü söylemesine rağmen- cemiyetin içinde, ruhlarda bütün unsurlarıyla çok derin surette hâkimdi. Bütün hayat onunla dolu idi. Canlı bir terkip olmayı çoktan bırakmış, fakat dağınık eczâsı, ayak bağları şeklinde her adıma engel oluyordu.” (Tanpınar, 2012, s.84)

Osmanlı habitusunun geçmişle en büyük bağı şariat oluşturur. Jale Parla'nın yetimlik anlatısı şeklinde okuduğu modernleşme sürecinin “Mutlak Metin” bölümü bu durumu net bir şekilde ortaya koyar. Temel tez İslamiyet'in ilerlemenin önünde bir engel oluşturamamasıdır.²¹⁹ Bu bağlamda, Osmanlı aydını, Batı'nın kabul edilebilir yanlarını benimserken -bir başka ifade ile dolayımlayıcı bölünmesi yaşanırken- eskinin kabul edilebilir yanlarını da Batılılaşmaya ekleyerek hareket ederler.

Osmanlı modernleşmesinin en önemli yanı, uzun yıllar boyunca devam eden Osmanlı Devleti'nin üstünlüğünden ötürü Avrupa'nın ilerlemiş olabileceği fikrini hemen kabul edilememesidir. En başta askerî alanda kayıp yaşandığı için bu alanda geri kalma durumu kabullenilir. Bu bağlamda, Osmanlı modernleşmesinde arzulanan nesne olarak daha ziyade teknoloji ön plana çıkmaktadır. Teknoloji ile bağlantılı olarak değerlendirilebilecek olan bilim ve akıl temelli faydacı zihin, almak istedikleri ve olumlu

²¹⁸ Arlı, A., Çeğin, G., Göker, E. ve Tatlıcan, Ü. (der), (2007). *Ocak ve Zanaat – Pierre Bourdieu Derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.317.

²¹⁹ “Hem Ahmet Mithat hem Namık Kemal İslamiyetin ilerlemeye engel olmadığına, tersine medeniyetin en ileri noktalarını temsil ettiğine ilişkin birer polemiksel savunu yazdılar.” (Parla, 2016, s.41).

özellikler yükledikleri nesnelerdir. Bu görüş Osmanlı aydınının dolayımlayıcı bölünmesini yaşarken doğru-olumlu-iyi özellikler yüklediği bağlamı oluşturur.²²⁰

Tezin yazar merkezli oluşturulan bölümlerinin²²¹ asıl amacı Batı'ya karşı edebiyatçıların aldığı duruşu edebiyat anlayışları bağlamında gösterebilmektir. Ahmet Mithat Efendi²²², Hüseyin Rahmi -en azından ilk eserleriyle-, Mizancı Murat ve Yakup Kadri²²³ dolayımlayıcı bölünmesini eserlerinde açıktan açığa yansıtırlar. Arzulayan öznenin saf züppe şeklinde karikatürleşmesi ilerleyen süreçte ise hâlâ öfke ile karşılanması hep bu Batı'yı alımlayışın bir başka deyişle dolayımlayıcı bölünmesinin etkisiyledir. Edebiyatın “nasıl?”ından ziyade “ne?” olması gerektiğine yoğunlaşan ahlakçı bir bakış açısına sahip olan bu isimler, okuru eğitmeyi ve kendi bakış açıları aracılığıyla okurun hareket etmesini sağlamaya çalışırken her zaman dolayımlayıcının sabit konumu ve alınan bölünmeci tavır mevcuttur. Örneğin Mizancı Murat İslami temelli görüşleriyle bölünmenin olumlu yanlarını desteklemeye çalışırken, Yakup Kadri Karaosmanoğlu millî değerleri yerleştirerek yaşadığı bölünmeyi anlamlandırır. Onlar için Batı'nın olumsuz yanlarını karşılayacak her daim Doğu'dan alınması gereken olumlu yanlar mevcuttur.

Hem arzulayan öznelerin çiziminde hem de kendi şahsiyetlerinde Batı karşısında yaşanan biraz mağrur biraz kompleksli tavır, dolayımlayıcı bölünmesinin sonucudur.

²²⁰ Her ne kadar Batılılaşma hususunda bütüncül bir yaklaşım sergilese de Şinasi'nin “(...)Asya'nın akl-ı pîrânesi ile Avrupa'nın bîkr-i fikri ile izdivaç etmek” fikri iki ayrı kümelenmenin oluşmasına öncülük eder. Bknz: Aydın, A. (2000). Batılılaşma döneminde Şinasi ve Fransız etkisi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 17(2), s.105-131, s.111.

²²¹ “Aydın Olan ‘Yazar’lar”, “Melankolik ‘Yazar’lar”, “‘Bihruz Bey’dir Vesselam” ve “Romansal Dehaya Sahip Olmak/Ol(a)mamak” bölümleri.

²²² Ahmet Mithat, *Avrupa Âdâb-ı Muâşeret-i Yahut Alafranga* adlı eserinde bir nevi Meftun'un yazmayı planladığı “savoir-vivre”i yazar. Bu kitabında Avrupa'nın görgü kurallarını açıklarken aynı zamanda olumlu-olumsuz/doğru-yanlış yönlerini anlatarak halkın anlaması gerektiği biçimde Batı bilgisini inşa eder. Bu çalışması dolayımlayıcı bölünmesinin teorik versiyonu ya da kurmaca dışı örneği olarak düşünülebilir. Kitabın ön sözünde yazılma sebebini açıkladığı satırlarda değindiği husus, dolayımlayıcı bölünmesinin somut pratiğini sunar: “Avrupa yanı başımızda bulunmak şöyle dursun adeta Avrupa bizim içimizdedir. Biz dahi Avrupa kıtasındayız. Hele şehrimizde birkaç yüz bin Avrupalı vardır da usûl ve âdâb-ı muâşeretlerinden haberdar değiliz. Onlar dahi bizim âdap ve usûl-i maişetimizden bihakkın haberdar değillerdir ya. Lâkin bizde her şeyi onlara taklide heves görülür. Bilmediğimiz şeyleri taklitlekte hevesimiz dahi bizi ekseriya alafranganın gayri matbû' ve gayri müstehcen olan cihetlerini taklide makul ve memduh olan şeylerini gafletle ihmale sevk eyliyor.” (s.60).

Ahmet Mithat Efendi. (2001). *Avrupa Âdâb-ı Muâşeret-i Yahut Alafranga*. Ankara: Akçağ Yayınları.

²²³ Yakup Kadri'nin isminin Yeni Türk Edebiyatı'nın erken dönem edebî şahsiyetleri ile anılması sorgulanabilir. Ancak Yakup Kadri'nin yazarlığı bağlamında oluşturulan ilgili kısımlarda da gösterildiği gibi edebiyatın araçsallığına yönelen yazar için Batılı ile kurulan ilişkisi dolayımlayıcı bölünmesini yansıtan mahiyettedir. Yakup Kadri çalışmaları içerisinde hâlâ çok önemli bir yeri olan çalışmasında Niyazi Akı, ondaki değişimi anlatırken Batı'ya karşı aldığı duruşta bir bölünme içinde olduğunu destekler nitelikte bilgi verir: “1920'ye kadar yazarın fikirleri, gıpta ettiği garpla acıyarak baktığı şark arasında, büyük tereddütler geçirir; lâkin İkdâm'daki makalelerinde ve Miss Cahlfirin'in Albümünden'in son dört mektubunda şark ve garp meselesini halletmiş, garba bakmayı, oradan alınması lâzım geleni seçmeyi öğrenmiş, şark ve garbin kusur ve meziyet bilânçosunu yapmış gibidir.” (Akı, s.97).

Aslında hepsi Batı'nın daha güçlü ve ileri bir dünyanın varlığını kabul ederek bu dolayımlayıcıları ile başa çıkmaya çalışırlar. Bu kabul ediş romanlarda arzulayan öznelerin ele alınışında bir itirazdan ziyade belli kişileri olumsuzlayarak Batılılaşma çabalarını kendi çizdikleri sınırlar içinde meşru kılmaktır. Bu bağlamdaki en iyi örnek, Felâtun ve Râkım'ın benzer şeyleri yaptıkları halde biri olumlu çizilirken diğzerinin olumsuz çizilmesinde görülür. Felâtun'un tavırlarında daha önce bahsedildiği üzere alafrangalık vurgusu baskınken dolayımlayıcının varlığı Râkım'da mevcut değildir. Râkım büyük oranda Batılı gibi yaşadığı halde bu durumu kabul etmez ve açıkça “Ben nasılsa bir türlü alafrangaya kendimi sınaştıramadım.” (Efendi, 2022, s.106) düşüncesini dile getirir. Bu durum, Girard'ın “en ateşli taklit en güçlü biçimde inkâr edilendir.” (Girard, 2017, s.33) ve dolayımlayıcının varlığını reddeden öznenin, “[s]on derece özgün olduğuna kendi kendini ikna e[tmesine].” (s.33) örnek oluşturur. Felâtun Bey'in çaba harcayarak yaşamaya çalıştığı Batılı yaşayış Râkım tarafından yaşandığı halde, Râkım davranışlarının altında yatan Batılı yaşayışı görmezden gelir. Halbuki bir sonraki bölümde detaylı olarak görülecek olan Canan'ı yetiştirmesindeki dolayımlayıcı rolü bile bu inkârı somutlamaya yeterken ayrıca bir ayağının daima Beyoğlu'nda olması, Ziklaslar haricinde Batılı dostları ile vakit geçirmesi hatta Jozefino ile böyle bir ortamda tanışması, Beyoğlu'nda döneminde çoğu kişinin bir metrese sahip olması gibi onun da metresinin olması bu doğrultuda sayılabilir. Felâtun'un tanıtımında var olan alafrangalık vurgusu ve “yanlış” olduğu düşünülen davranışları söz konusuysen Râkım'daki “doğru” davranışlar böyle bir vurgulamaya gerek duyulmadan ifade edilir. Nihayetinde roman kişisi bile kendi davranışlarının temelinde yatan Batılı yaşayışı açıkça reddeder. Bu durum hem arzulayan öznenin hem de yazarının dolayımlayıcının varlığını saklayarak ve arzularının ortaya çıkışının kendiliğinden olduğuna inanmak şeklinde tanımlanabilecek olan özerklik yanılısaması (Girard, 2017, s.34) içinde olduğunu gösterir.

Yukarıda anılan Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi gibi isimler dışında tezin örnekleme içinde yer alan edebî şahsiyetlerin kendilerine estetik bir kanal açarak ilerledikleri adım adım romansal hakikate katkı sağladıkları belirtilmişti. Bütün bu isimlerin arasında ayrı bir konumda yer alan isim Halit Ziya olmuş ve romansal deha sahibi olarak gösterilmişti. Bu durumun yaşanmasında Halit Ziya'nın Batılılaşmaya bütüncül yaklaştığını söylemek mümkündür:

“Öteden beri kökleşmiş bir kanaat sahibiyim: Garp'ta teveccüh lüzumu sabit olduktan sonra artık bu gayeye ulaşmak için nerelere sapmak icap

eder, ne izler takip etmek lâzım gelir diye düşünmeğe ve düşünürken bocalayarak vakit kaybetmeğe imkân bırakmamalıdır. Çocukça bir izzet-i nefis kaygısına kapılmayarak Garp'ın yolunu tutmak için açıktan açığa Garp'ta ne mevcutsa ilim, fen, sanat, edebiyat sahasında orada neler yapılmış, neler meydana çıkarılmışsa bunları doğrudan doğruya almak, teniden icâd ve ihtirâ merakına düşmeden başka yerlerde icâd ve ihtirâ edildikten sonra tekâmül safhalarından geçerek en son terakki mertebesine yükselmiş bütün irfan sermayesini alıp kendimize mâl etmek en kısa ve makul çaredir.”²²⁴

Dolayımlayıcı ile bir çatışma ve çelişki yaşamayan Halit Ziya romansal hakikate en çok yaklaşan eseri veren kişi olur. Ancak onun eserinde bile geri planda da olsa hissedilen dolayımlayıcı bölünmesinin varlığından bahsedilebilir.

Orhan Koçak, *Kaptırılmış İdeal* çalışmasında hiç dikkat çekilmeyen ancak romanın merkezî pasajı olarak değerlendirdiği İkbâl'in düğün sahnesini alıntılar (Uşaklıgil, 2006b, s.188-190) ve bu pasaj üzerinden geliştirildiği yorumlar şu şekildedir:

“Dökülen, her an düşecek gibi duran, iğneyle tutturulmuş bir hakikat: Alaturkalık. Bu, Ahmet Cemil'in gerçeği, egosunun gündelik içeriğidir. Canlılık ve hareket de, 'baştan başa doldurmak', 'üşüşmek', 'bağışmak ve ağlaşmak', 'birbirini kovalayarak çığlık koparmak' ve 'kaynaşmak' gibi deyimlerle bu içeriğe aittir: Pasajın ikinci bölümünde dil daha tımtıraklı ama daha cansız, betimleme de 'mülevven' moda ilâvelerinden söz edilmesine karşın daha renksizdir: Egodan hep kaçsa bile bir canlılık kaynağı değildir ideal; (...) *Alafranga, kendi acıklı ve gülünç alaturkasını yaratmıştır*. Ahmet Cemil'in ideale yaklaşma ve görece yekpare bir mutluluk bulma imkânını en baştan ortadan kaldıran da idealin bu *indirgenmez yabancılığıdır*. İdeal açısından bakıldığında ego her zaman gülünç ve sakil görünecek ve her zaman da zorunlu olarak ideal açısından bakılacaktır.” (Koçak, s.651-652)

Koçak'ın yaptığı bu değerlendirme ile Halit Ziya'nın alaturka-alafranga, Doğu-Batı ekseninde roman başkışısının bakış açısını şekillendirdiği görülür. Bu değerlendirmeye “Romansal Hakikate Varamayan Roman Sonları” bölümünde vurgulandığı üzere, Ahmet Cemil'in bireyselliğinden vazgeçerek toplumsal düzlemde kendi şahsını birleştirmesi ve romanın romansal hakikatten uzaklaşması da eklenebilir. Bu durum geri planda da olsa yaşanan bir dolayımlayıcı bölünmesine örnek oluşturur.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e yazarların kaçamadıkları bir gerçek olan dolayımlayıcı bölünmesi hem Batı'ya hem de Doğu'ya karşı bir duruşu simgeler. Bu iki ayrı noktadan yaşanan dolayımlayıcı bölünmesi Dekadanlar Tartışması ile gün yüzüne

²²⁴ Uşaklıgil, H. Z. (2023). *Sanata Dair – I. Abdullah Uçman (haz.)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.62.

çıkar. Bundan sonra kendine estetik bir yol açmaya başlayan edebiyat, tezin konusu itibariyle roman, aradığı “birey”i ortaya çıkarmaya başlar.

2.3. Dekadan yahut Galibiyyûn

Literatürde Servetifünun Edebiyatı olarak ele alınan süreç merkezî olarak Fransız edebiyatını kendisine model alarak öne çıkar. Bu dönemin, toplumsal sorumluluk bilinci ile edebiyatın araçsal kılındığı Tanzimat Edebiyatı süreci arasındaki farklılaşmayı gösteren ve edebî alandaki yansıması olan Dekadanlar Tartışması önemli bir yerde konumlanır. Bu tartışma tezin öne çıkardığı kavram olan dolayımlayıcı bölünmesinin daha iyi anlaşılmasını sağlayan cevapları da içinde barındırır. Dekadanlar Tartışması’nın döneminde pek de dikkat çekmeyen Ahmet Hikmet’in “Eslâfta Dekadanlık ve Şeyh Galip” adlı yazısı bu bölünmeyi net olarak ortaya çıkarır. Fakat tartışmanın bu önemli yazısını değerlendirmeye geçmeden önce, bu tartışmanın ana meselesini ve Türk edebiyatındaki önemini incelemek faydalı olacaktır.

Servetifünun Edebiyatı sürecinin bu dergi etrafında anılmasını sağlayan Dekadanlar Tartışmasıdır. 1897 yılında Sabah gazetesinde yayımladığı “Dekadanlar” başlıklı yazı ile tartışmaya adını veren Ahmet Mithat Efendi’dir. Bu tartışmanın önemi edebiyatçıların kendi edebî anlayışları üzerine düşüncelerini, edebiyatı nasıl tanımladıklarını bir tür kuramsal açıdan manifestik yazılar üretmelerini sağlamıştır. Bu tartışmanın bir diğer faydası edebiyatın nasıl şekillendiğini ve hangi yöne gitmeye çalıştığını da gösterir. Tartışmanın en önemli faydası atıf yaptıkları Fransız edebiyatındaki yazıların her iki grup tarafından okunması ve üzerine düşünülmesidir. Bu noktada tartışmanın “Edebiyat-ı Cedideciler” (Tanzimat kuşağı ve anlayışını takip edenler) ve “Yeni Edebiyatı Cedideciler” arasında gerçekleştiği hususu oldukça önemlidir.²²⁵ Bu bağlamda tartışma dolayımlayıcı bölünmesini simgeleyen ikiliklerle birlikte anılır: “eskilik-yenilik, yerlilik-yabancılık, millîlik-gayri millîlik gibi konuların, esasında Batılaşmanın/yenileşmeyi baştan kabul etmiş iki grup arasında yaşandığını ve Batılaşmanın/yenileşmenin düzeyinde veya mahiyetinde anlaşılmaktan kaynaklandığını kabul etmek gerekir.”²²⁶

²²⁵ Bu noktada Şerif Mardin’in “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma” başlıklı yazısında vurguladığı hususun somut bir örneğidir. Batılılaşma’nın “züppe”lik olarak algılanması noktasına karşı çıkan ahlakçı zihinlerde bile Batılılaşmaya aslında karşı çıkılmadığını dile getirmek mümkündür. Bu da Dekadanlar Tartışması’nın Batılılaşmanın düzeyi noktasında ortaya çıkan dolayımlayıcı bölünmesinin sonucu olduğunu söylemek mümkündür (Mardin, 2020, s.21-79).

²²⁶ Gökçek, F. (2009). *Bir Tartışmanın Hikâyesi - Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, s.17.

“Fransızca bir kelime olan ‘decadence’, ‘düşkünleşmiş’ anlamındadır.” (Tural, 2018b, s. 169). Fransız edebiyatında ‘d cadent’ tabirini Verlaine bir mısraında kullanmıştır ve bu ad Parnas ekolüne karşı çıkan zümrenin adı olmuştur (Enginün, s.814-815). Ahmet Mithat Efendi, Servetif nunculara bu tabiri kullanır ve onları Paris’teki dekadanlara benzeterek onların dili anlaşılmaz kıldıklarını söyleyerek Servetif nuncuları eleştirir. Edebiyatın  zerk bir dilin varlığı olması yerine halka hitap eden ve herkesçe anlaşılan bir dil kullanılmasını savunur.²²⁷ Tartışma, özellikle bu dil mevzusu üzerinden ilerler.²²⁸

Tartışmada elbette özerk bir dil anlayışını  ne çıkarmaları ve özerk bir edebiyatın varlığına işaret etmeleri önemlidir ancak tartışmanın bir diğer önemli noktası taklit hususunda s ylenenlerdir. Cenap şahabettin, “Dekadizm Nedir?” yazısında dekadanlık tartışmasına girmeden Fransa’daki dekadanın ne ifade ettiğini açıklamaya çalışır. Ancak konunun Fransız edebiyatı çerçevesinde kalınarak ele alınması, kendi aralarındaki dekadan tartışmasından ayrı düşünülemez (şahabettin, 1897, s.82-85, akt. Gökçek, 2009, s.57-61). Bu yazının tezin konusu açısından  nemi Charles Baudleaire, Paul Verlaine ve Arthur Rimbaud gibi isimleri anarak bir anlamda kendilerini onlarla  zdeşleştirmeleridir. Haksız bir ithamla yakıştırıldığı belirtilen dekadan tabiri hem Fransız edebiyatı hem Türk edebiyatı için benzer şekilde gerçekleşmiştir. Bu sebeple, Cenap şahabettin bu yazısıyla kendilerini açıklayarak savunmuştur.

Yazısının devamındaki “Eger i Dekadizm mesleği asr-ı hazırda teessüs etti; fakat  s r-ı salifedeki şuaranın bir kısmı mutlaka bazı  s rında herkesin anlayamayacağı hissiyat-ı hususiyeyi teşrih etmiş, mutlaka ömründe birkaç kere Dekadan olmuştur.” (akt. Gökçek, 2009, s.60) ifadeleri önemlidir. Görüldüğü üzere dekadan kelimesinin kavram alanı içerisinde yer alan “geriye gitmek” ile ilgi kurulması bir noktada Eski Türk Edebiyatı’yla da bağlantı kurulduğunu gösterir. Zaten tartışmanın temelinde yer alan dil mevzusu Tanzimat Dönemi Edebiyatı’yla alınmış olan dilde sadeleşme hareketine ket vurması sebebiyle ilerlemenin gerilemesi noktasında tercih edilmiştir. Ancak Servetif nuncuların kendilerini bir anlamda Divan Edebiyatı ile özdeşleştirdikleri görülür. Bu da kendilerini iki büyük edebiyat anlayışını -Fransız edebiyatının yükseldiği

²²⁷ “Bizim maksadımız lisan maksadıdır, lisan denilen şey ya anlaşılacak surette olur veyahut anlaşılmayacak şeyden insan keff-i lisan eder, bu ikisinin ortası yoktur.” (Gökçek, 2009, s.38).

²²⁸ Süleyman Nesib’in “Dekadanlar” yazısına dil hususu üzerinden cevap verir. (Gökçek, 2009, s.32-36). Cenap şahabettin “Yeni Tabirat” yazısında dil hususundaki anlayışlarını derli toplu ifade eder. “Yeni Elfaz” yazısında da benzer fikirlerini derinleştirir (s.49-53). Özetle, Servetif nuncular konuşma dili ile edebi dil arasında mesafe koyduklarını açıkça ortaya koyarlar.

dekadan edebiyat anlayışı ve köklü bir edebiyat anlayışı olan Eski Türk Edebiyatı'nın sanat anlayışı- arkalarına alarak kendi sanat anlayışlarının kabul edilebilirliğini güçlendirdikleri söylenebilir.

Cenap Şahabettin'in daha geri planda Divan Edebiyatı ile kurduğu yakınlık açıktan açığa yukarıda anılan Ahmet Hikmet'in "Eslâfta Dekadanlık ve Şeyh Galip" yazısında ifade edilir:

"Gariptir ki edebiyatımızda zuhura gelen teceddüdat içinde bizim için en munisi, en 'yerlisi' -sümmedtarık bir tuhaflık olsun diye Dekadan denilen- bu tarz-ı beyan iken, edebiyatımızda her türlü tahavvülâta pek sühuletle alışmak ise mutadımız iken yüzlerce seneden beri zaten Şark'ta mütedavil olan bu tarzın bugün -ihtimal ki- daha parlak, daha şümüllü olarak tecdit ve iadesine bir türlü akıl erdirip ram olamıyoruz." (Gökçek, 2009, s.102)

Kendi edebiyat süreçlerinin benzerinin hâlihazırda Divan Edebiyatı'nda yaşandığını belirterek ve Şeyh Galip'ten bazı örnekler vererek düşüncelerini temellendirir. Edebiyat anlayışlarının "gayri millî" olmak yerine "yerli" olduğunu bu sebeple kendilerini tanımlamak için "Dekadan"dan ziyade "Galibiyyûn" ifadesini kullanmanın daha doğru olduğunu ifade eder:

"Demek istiyorum ki duçar-ı tariz olan bugünkü tarz-ı tahririn bilcümle şu'batını, mehasinini bir başka neşvede cami olan Şeyh Galip merhumun meslek-i şairiyeti ile edebiyat-ı hazıra beynindeki şu muvaneset ve muvafakat derpiş edilerek 'Dekadan' diye Frenkçe, bi-meal ve münasabet bir nam-ı muhteremine izafetle bunlara 'Galibiyyun' demek daha muvafık olacağı dermeyan edilseydi tafsilat-ı salifeye nazaran o kadar abes ve bi-mahal bir tevcihte bulunulmuş olmazdı." (Gökçek, 2009, s.103)

Servetifünuncuları Batı edebiyatının güçlü isimleri olan Baudleaire, Verlaine ve Rimbaud gibi isimleri arkalarına aldıktan sonra Divan Edebiyatı'nın önemli isimlerinden Şeyh Galip'i de arkalarına alarak kendilerini güçlü bir edebî anlayışta konumlandıklarını görür. Kendilerine gelen eleştirilerin aslında bu büyük isimlere de söylendiğini örtük olarak -aslında açıktan açığa- ifade ederek tartışmayı kendileri lehine

sonlandırmışlardır.²²⁹ Tartışmayı bitiren asıl yazının ise bu olduğunu söylemek daha doğru olacaktır.²³⁰

Dekadanlar Tartışması'nın geldiği noktada, Yeni Türk Edebiyatı'nın inşasında devre dışı bırakılan Eski Türk Edebiyatı ile model alınan Batı edebiyatı bir araya gelir:

“...Batı'nın Baudelaire, Rimbaud, Wilde, Kafka gibi sanatçıların hep ıstırap ve acıyla beslenen dekadan-bohemlerinin, bizim de Divan ve Tekke edebiyatıyla katkıda bulunduğumuz Doğu'nun rind-melami şairlerine ne kadar benzediğini fark edebiliriz.” (Tural, 2022, Nisan)

Her iki edebiyatın da estetik açıdan öne çıkardığı şair tipi birbirine oldukça benzerdir.²³¹ Bu bağlamda bu tipin hem Batı hem Doğu terminolojisinde izini sürmek tezin konusu itibarıyla saf züppeden “sanatçı” züppeye evrilen ve kendi bireyliğini de inşa etmeye çalışan Türk romanının roman kişilerinin anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.

2.4. “Rind Bohemin Nesi Olur?”²³²

Türk edebiyatının dolayımlayıcısı olan Batı edebiyatını değerli hale getiren dekadan kavramına geçmeden önce, Türk edebiyatının zaten kendi içinde var olan rind kavramına odaklanmak dekadan ile rind arasında kurulacak bağlantı adına daha faydalı olacaktır. İki sanatçı tip arasındaki benzerliğe geçmeden önce temeldeki farklılaşmayı akılda tutmak gerekir: Rind tipinin inanç dünyası tasavvufi ve İslam epistemolojisinden beslenir. Ancak şiirlerde karşılaşılan ifadeler ve realiteden takip edilebilen yaşam tarzına dair dikkatlerin sonucunda iki sanatçı tip arasında kurulabilecek benzerliğe imkan sağlar.

²²⁹ İnci Enginün, bu yazının önemine dikkat çekmiştir: “Bu tartışmada eski edebiyatı iyi bilen Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun özellikle Şeyh Galip'ten zikrettiği örnekler, sanırım bu tartışmayı sona erdirmekte önemli rol oynamıştır.” (Enginün, s.817).

²³⁰ Bu tartışma, Ahmet Mithat tarafından “Teslim-i Hakikat” yazısı ile Servetifünuncuların hakkını teslim ederek tartışmayı sonlandırdığı bilinir. Fazıl Gökçek çalışmasında bu hükmün doğru olmadığını söyleyerek bahsi geçen bu makalede Ahmet Mithat'ın tam tersine bu tartışma sayesinde dekadan olarak nitelendirdikleri isimlerin gittikleri yolun yanlış olduğunu anlayarak hatalarından döndüklerini ve hatalarını düzelttikleri sonucuna varmıştır. Devamında tartışma Ahmet Mithat da dâhil olmak üzere başka yazarlar tarafından ve başka yazılarda sürdürülmüştür. Daha detaylı bilgi için bkz: (Gökçek, 2009).

²³¹ Cem Yılmaz *Budan Türk Edebiyatında Bohem* çalışmasının “Batı'dan Doğu'ya Bohemin Değişen Temsilleri: Türk Boheminin Doğuşu” adlı bölümünde “(...)Divan şairinin bohem sanatkar imgesiyle uzlaştırılabilir kimi eğilimlerin taşıyıcısı olduğu düşünülebilir olsa dahi inanç dünyası, yaşam tarzı, insana ilişkin kavrayışı, ideolojisi ve estetik telakkisi itibarıyla ondan belirgin bir biçimde ayrıldığı gerçeği gözden uzak tutulmamalıdır.”(s. 49) görüşündedir. Var olan benzerlikleri düşünsel arka planın farklı olması sebebiyle reddeder. (s.45-53). Bknz: Budan, C. Y. (2023). *Türk Edebiyatında Bohem*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bu tez çalışmasında tartışılan benzerlik, bu düşünsel farklılıkları gözeterek bir incelemeye tabi tutulmuştur.

²³² Secaatın Tural'dan ödünç alınmış bir tanımlamadır. Bknz: (Tural, 2022, Nisan).

Eski Türk Edebiyatı'nda rind tipi şairlerin olmak istediği bir şair tipidir. “Rind karakteri dış görünüşe değer vermeyen, mevki ve makama itibar etmeyen, iç dünyasına dönük, gönül gözü ile gören, her tür baskıya karşı çıkan, disiplin ve kural tanımayan, hoşgörülü, yumuşak huylu bir kişiliği temsil eder.”²³³ “Rind” yerine, zaman zaman “harâbâtî” ve yine “kalender” kelimelerinin kullanıldığı da görülür.²³⁴ Ancak rindi bu genel eğilimden farklı bir tutumda ele alanlar da mevcuttur: “Rindlik asla kalenderîlik değildir. Belki kısmen bohemliktir.”²³⁵ Böylece rinde dair yapılan birkaç tanım da bile rindin Batı terminolojisindeki karşılığına ulaşılabilir. Yadsınamaz olan bu yakınlık, onların pek çok özelliğinde sürdürülür.

Rind tipi Divan şiirinde âşığı temsil eder. Zahit ile zıtlık üzerinden özellikleri ortaya konulan rind aşkı, “zahit ise akı temsil eder.”²³⁶ “Akıl” modern çağın en temel unsurudur. Evrene bakış modern çağda akıl üzerinden tanımlanırken akla karşı çıkan modernist zihin bu noktada rind tipine yaklaşır. Akılla işi olmayan rindler, buna paralel olarak “ilim ırfan peşinde koş[maz], ilim ve ırfanı riyakâr zahitlere bırak[ırlar]”²³⁷ ilmi öğrenecekleri “mescit ve medreseden [de] uzak durmak[tadırlar]” (Gümüş, s.127). Okulun kurallar dâhilinde işleyen bir yapısı olması ayrıca modern yaşamın bir getirisi olması dolayısıyla rindlerin yine modernin karşısında yer alan bir duruş sergilediklerini gösterir. Aydınlanma düşüncesinin burjuvanın²³⁸ fikirleri üzerinden gelişmesi ve akıl, bilim ve ilerleme fikriyle yol katetmesi söz konusudur. Görüldüğü üzere rind bu kavramların karşısında bir duruşa sahiptir.

Âşık olan rind sevgiliye düşkündür. Sevgili, kalp âleminin hükümdarıdır ve sevmek zorunda olmayan ve daima sevilendir (Tanpınar, 2012, s.23-52). Sevgili, âşığa kayıtsız kalır ve bu ilişkide acı çeken taraf hep âşıktır: “Sevgilinin davranışı, örneğin cefa, sitem, zulüm ve cevr ile anılır, ki bütün bunlar, şiir dışı kullanımda, doğrudan doğruya

²³³ Kolektif. (1990). Rind. Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi içinde C. 7, 334. İstanbul: Dergâh Yayınları.

²³⁴ Mengi, M. (1985). *Divan Şiirinde Rindlik*. Ankara: Bizim Büro Yayınevi, s.9.

²³⁵ Pala, İ. (2000). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları, s.330.

²³⁶ Durmaz, G. (2005). Dîvân Şiirinde Rind. *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (8), s.59.

²³⁷ Gümüş, M.Y. (2018). *Klasik Türk Şiirinde Rindlik* (Doktora tezi). Erişim adresi: <http://abakus.inonu.edu.tr/xmlui/handle/11616/11308?locale-attribute=en>

²³⁸ Tezin giriş bölümünde dikkat çekildiği üzere, temel tartışmalardan biri olan Osmanlı toplumunda bir burjuva sınıfının olmaması genel kabul görmüş bir yargıdır. Ancak daha önce değinildiği üzere Osmanlı toplumunda burjuva yerine geçebilecek toplulukların olduğunu da söylemek mümkündür. Bu konuda genel yargıyı kabul ederek ilerlendiğinde de dandy-dekadan-bohem şairlerle kurulacak bağlantı için gerekli olan tek madde burjuva sınıfının mevcudiyeti değildir. Ayrıca anakronik bir durumu çağırırsa da rind tipi modern çağın temel kavramı olan “akıl” karşısındadır. Yeni Türk Edebiyatı'ndaki isimlerin Eski Türk Edebiyatı'na getirdikleri eleştirilerin temelinde de akla aykırı bir düzlemde oluşturulması gelmektedir.

otorite ilişkisinin olumsuz yönlerini belirtir.”²³⁹ Her zaman sevgilinin peşinde koşan âşık, bu ilişkide edilgen, pasif, kırılğan bir konumdadır.

Âşığın bu edilgen yapısı onun sosyal yaşamında da devam eder. Rindliğin öne çıkan bir diğer önemli özelliği “itibarını yitirmek, toplum tarafından hor görülme.” (Durmaz, s.59-60). Hayata bakışından ötürü bu hor görülmeden rahatsız olmayan rind, toplumun genelinin önem verdiği değerlere de ilgi duymaz. “Dünya işlerine aldırış etmeyen, belalar karşısında istifini bozmayan, maddi ve siyasi meselelere uzak, fakirliğinden hoşnut ve güzellik vurgunu, kalender kimse[lerdir].” (Akay, 2005, s.392, akt. Gümüş, s.46). Bu doğrultuda şairler “yazdıkları şiirlerinde dünyanın şaşaasından ve maddi beklentilerinden uzak görünme gayreti içinde olmuşlardır.” (Gümüş, s.48). Modern bilinç hep daha iyiye gitme düşüncesindedir, iyiye götürecek olanlar ise şan, şöhrat, para ve siyaset şeklinde sıralanabilir. Rindlerin bu davranış şekli yine modernist bir tavır olarak değerlendirilebilir.

Yukarıda değinildiği üzere mescitlerden ve okullardan uzak duran rindlerin asıl mekânı meyhanedir. Sevgili ile güzel vakit geçirilen meyhanelerde güzel bir ortam vardır. Rindler için hayatın kavgasından kaçılacak yer olarak meyhaneler görülür (Durmaz, s.67-68). Bir başka ifadeyle meyhane sanatkârın yozlaşmış toplumsal değerlerden uzaklaşmasını olanaklı kılar. Bu mekânda en fazla tüketilen içecek şaraptır. Zahidlerin şarabı yasaklamasına karşı çıkan ve şarap ile abdest alan, rindler için şarap, “ilham ve keramet artıran temiz bir içecek[tir]” (Gümüş, s.86). Hatta biraz daha ileriye giderek “Bahar mevsiminde şarap içilmesinin mutlak bir durum olduğunu söyleyen Necâtî, şarap içmeyi terk edenlere esrar içirildiğinden bahsetmektedir.” (s.284).

Kısaca özetlemek gerekirse rind tipi, akılla şekillenen bir dünyayı önemsemeyen, aşk, şarap, güzellikle örülü bir dünyanın içinde yaşayan bir “modernist” zihni yansıtır. Batı’da dandy-dekadan-bohem şairler de benzer şekilde burjuvazinin ortaya çıkardığı akılcı-ilerlemeci zihne ve otoriteye karşı bir direnişin simgesi olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda dandy, dekadan, bohem şairlerin modernist zihne nasıl sahip olduklarına odaklanmak gerekir.

Dandy, dekadan ve bohem tipler birbirine çok yakın bir anlamı taşır. Birbirine çok yakın anlamı taşıyıcılar da hayattaki duruş noktasında ince bir ayrımı da ifade ederler. Dandy, İngiltere merkezli ortaya çıkan ve Fransa’ya ithal edilen bir yaşam biçimini ifade eder. 19. yüzyılda öne çıkan bu tip, aynı zamanda Dandizm şeklinde bir mezhep olarak

²³⁹ Andrews, W. G. (2014). *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Tansel Güney (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları, s.118.

da nitelendirilir.²⁴⁰ Dandy, “şehirli, güzel giyinmeyi seven, moda düşkünün olmanın yanında estetik zevke de sahip, dekadan özellikler taşıyan burjuva tipleri olarak kabul edilir.” (Tural, 2018b, s.109). Dekadan ise dandy’nin ilerleyen süreçte büründüğü biçimdir. Dekadanlar önce Fransa merkezli olarak ortaya çıkan ve İngiltere merkezli gelişen ve estetik yönü öne çıkaran bir gruptur (Robins, s.131). Dekadan, başkaldırıyı ve itaatsizliği de kavram alanı içerisinde barındırır.²⁴¹ Bu sebeple hem sanat hem estetik anlamda uyumdan çok uyumsuzluğa yatkındırlar. Bohemin kimliği ise son derece tartışmalı bir bakış açısını taşır: “Marx’a göre bohemler, devrim düşmanı. Damadı Lafargue’ye göre ise tam aksine, devrimci ve anarşistler. Kural tanımaz, başına buyruk tavırlarıyla, asıl kendilerini aşağılayan toplumun bir hiç olduğunu gösterirler.”²⁴² Hayata bakış noktasında sıralanan bu özellikler bohem süreci içerisinde yaşadığı değişimi simgeleyen mahiyettir.²⁴³

Farklı algılamaların yanında yapılan tüm tanımlama çalışmalarında bohem için ısrarla tekrar eden özellik “[b]ohemin geçmişten günümüze herhangi bir radikal kırılmaya uğramadan ulaştırabildiği özelliklerinin başında, sanatkâr kimliğiyle kurduğu özdeşlik ilgisi gelmektedir.” (Budun, s.38). Bu özellik bohemi, dandy ve dekadan şairlere bağlar.

Bu üç sanatçı tipini bünyesinde taşıyan isim Charles Baudelaire’dir. Baudelaire’in *Modern Hayatın Ressamı*²⁴⁴ isimli kitabı hem yaşam biçimi hem de sanat anlayışı bağlamında bu tiplerin duruşunu özetler.

Modern hayata direnen bir duruş sergileyen bu tipler, modernleşme sürecinin getirdiği kavramların karşısındadır: “Baudelaire göre, bilim ve endüstrinin baş tacı edildiği zamanın ilerleme mucizesi, burjuvazinin faydacılığını, basitliğini, zevksizliğini ve maddiyata düşkünlüğünü ele verir.” (Artun, s.30). Rindin özellikleri içerisinde de sayılan bu özellikler onların yaşam biçimlerini yansıtan mekânlarla da rindle bağ kurulmasına olanak tanır. Tıpkı rindler gibi dandy-dekadan-bohem şairler de “(...)ucuz şarapla ‘havasına girdiği sanatını genellikle barlarda, meyhanelerde icra eder. (...) Sanata adanmış ebedî bir hayat tarzı; hiçbir maddî beklentisi olmayan, sanatın adeta bir ibadete

²⁴⁰ Ayrıntılı bilgi için bkzn: Robins, S. (2001). *How to be a Complete Dandy: A Little Guide for Rakes, Bucks, Swells, Cads and Wits*. Usa: Prion Books. ve Kolcu, 2012.

²⁴¹ Constable, L., Denisoff, D., Potolsky, M., vd. (haz.). *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadance*. Philadelphia: Penn Press.

²⁴² Artun, A. (2017). *Modern Hayatın Ressamı*. Charles Baudelaire (yaz.). Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm (s.7-86). İstanbul: İletişim Yayınları, s.15.

²⁴³ Cem Yılmaz Budun, *Türk Edebiyatında Bohem’in izini sürdüğü çalışmada kavram alanı olarak bohemi ele alır. Tarihsel süreçte iki kuşak şeklinde ele aldığı bohem farklarını dile getirdikten sonra bu kavramın sabitlenmiş tanımlar aracılığıyla anlamlandırılmasının güç olduğunu dile getirir* (Budun, s.17-45).

²⁴⁴ Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı*. Ali Berkay (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

dönüştüğü bir çilekeşlik, bir inziva [halidir].”²⁴⁵ İlk modernist dandy-dekadan-bohem şair olarak tanımlanan Baudelaire’nin *Şaraba ve Esrara Dair*²⁴⁶ ve *Şarabın Şiiri Esrarın Şiiri*²⁴⁷ adlı eserleri bu bağlamda örnek olarak kullanılabilir. Baudelaire’in “[a]fyona ve şaraba hasrettiği *Yapma Cennetler* kitabı” da mevcuttur. (Artun, s.58).

Dandy-dekadan-bohem bir sanatçı olarak öne çıkan en önemli isimlerden biri de Oscar Wilde’dır. Onun hayat hikâyesi ve bazı aldığı tepkiler, Eski Türk Edebiyat’ında sevgilinin cinsiyeti bağlamında rind şairlerin aldığı eleştirilere çok benzer. Wilde hem eşcinsellik suçlamasından yargılanır hem de Wilde’in *Dorian Gray’in Portresi* adlı eserinin yayınlandığı dönemde eşcinsellik göndermelerinden dolayı tepki çeker.²⁴⁸ Eski Türk Edebiyatı üzerine yapılan bilimsel çalışmalarda şairlerin eşcinsellik eleştirilerinden çok önce, Taşlıcalı Yahya’nın Hayali’ye bakışında dönemi içinde de eşcinsellik vurgusunu görmek mümkündür.²⁴⁹

Oscar Wilde’nin rind şairlerle benzer tepkiler almasına sebep olan özel hayatının yanı sıra konuya ilişkin katkısı elbette ki bununla sınırlı değildir. Wilde’nin *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil-Estetik ve Etik Üzerine* isimli çalışması aslında Dekadanlar Tartışması’nın, Türk edebiyatına yansımaya ama bu tiplerin içinde var olan bir kavramın açığa çıkmasına olanak tanır. Onun en önemli katkısı “kötü”ye yaptığı vurgudur. Tıpkı Baudelaire’in *Kötülük Çiçekleri*’nde şeytanın sanatçı olması gibi Oscar Wilde da “Sanatçı”nın tanımının içerisine “katil”i eklemiştir.

Bu noktada Tanpınar’ın kötülük üzerine yaptığı tespit bir kez daha anlamlı hâle gelir. Hristiyan toplumların “ilk günah”ı kabul ederek günah çıkarmaları romanın gelişiminde önemlidir. “Introspection, bu içe doğru çevrilmiş araştırmacı göz, günah

²⁴⁵ Ayrıca Ali Artun, “19. Yüzyıl sonunda İstanbul, meşrebi böyle olan kendi bohemyasına ‘harabati’ der.” notunu ekler (s.17).

²⁴⁶ Baudelaire, C. (2023). *Şaraba ve Esrara Dair*. Alper Turan (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

²⁴⁷ Baudelaire, C. (2012). *Şarabın ve Esrarın Şiiri*. Orhan Düz (çev.). İstanbul: Dedalus Kitap.

²⁴⁸ Wilde, O. (2019). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil – Estetik ve Etik Üzerine*. Esin Soğancılar, Kaya Genç ve diğer (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 9-10.

²⁴⁹ Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı bu konuya “İki Şairin Hikâyesi” başlığında ele alırlar: “Hayali, en üst düzey saray erkânının ve idarecilerin eğlencelerinin demir başı haline geldikçe, konumunu olası rakiplere karşı hasetle korumayı sürdürüyordu. Bir gün, Yahya’nın sonradan talebesi olduğunu iddia ettiği meşhur hukukçu, tarihçi ve şair Kemal Paşazade’nin sohbet meclislerinden birinde hem Yahya hem de Hayali mevcuttur. Baştan ayağa Yeniçeri kıyafetiyle gelen Yahya bir ara ayağa kalkarak ev sahibinin şerefine bir kaside okur. Bitirdiğinde, tanınmış şair İshak Çelebi şiiri takdir eden birkaç yorumda bulunurken, Defterdar İskender Çelebi sözünü keserek ilk beyti övüp ustaca yorumlar. Olumsuz sözü olan tek kişi İskender Çelebi’nin himayesindeki Hayalidir, ama ne yazık ki diğerlerinin itirazları karşısında susmak zorunda kalır. O andan itibaren Hayali ile Yahya can düşmanı olurlar. Hayali bulunduğu konumu muhafaza etmek için –belki de ulema kökenli bir aileden gelmediği ya da kul kökenli olmadığı için– dezavantajlı olduğundan hep uğraşır. Yahya ise muhtemelen güzelliği ve cinsel tavizler sayesinde hızla yükselmiş efemine bir dervişin sultan için savaştığı bir askerden daha başarılı olmasını büyük haksızlık olarak görür.” Bknz: Andrews, W. G., Kalpaklı, M. (2020). *Sevgililer Çağı – Erken Modern Osmanlı – Avrupa Kültürü ve Toplumunda Aşk ve Sevgili*. N. Zeynep Yelçe (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.366.

çıkarma kürsülerinin dibinde gelişmiştir. (...) Onunla kadere karşı koyma fikri tamamlanır. Yani kahraman hakiki mânasında teşekkül eder. İnsan kendi bütünlüğünü alır.” (Tanpınar, 2011, s.60). Kötüyü en başta kabul eden birey sayesinde romanlarda kötü ile iyi yan yana aynı kişinin içinde yer alır. Türk romanında ise “Kötü bizden değildir” düsturu, romanlarda kişilerin bütüncül olarak yansıtılmalarına engel olur. Bölünmüşlük Batılı modelle girilen dolayım ilişkisinin temaslarına göre belirlenir. Batı’nın dolayımlayıcı bölünmesi ardından bakılması romanın aradığı bireyin ortaya çıkışını zorlaştırır. Türk romanında arzulayan öznenin saf züppeden “sanatçı” züppeye evrilen roman kişinin tam olarak sanatçı ol(a)mamasının önünde engel, onun hâlâ dolayımlayıcı bölünmesi ardından çizilmesinden kaynaklıdır. Türk roman yazarı hem “kötü” ile temsil edilebilecek bir sanatçı portresi hem de kurmaca karakter ortaya koyamaz.

Hem Eski Türk Edebiyatı’nda hem de Batı edebiyatında var olan sanatçı tip, roman türü içinde başlangıcından bu yana ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Yeni Türk Edebiyatı’nın reddettiği şair tipi²⁵⁰ adım adım bireyin gelişimine katkı sağlamıştır. Nitekim *Mai ve Siyah*’ta künstlerroman’a yaklaşan bir yapının yine bu bölünmenin ardından tam olarak sanatçı romanına ulaşamadığını söylemek mümkündür.²⁵¹ Türk romanının kendi serüveninin roman türünden farklı olmasında “sanatçı” züppeyi

²⁵⁰ Nesnel gerçeklikte bu şair tipinin var edilememesinin somut örneği Ahmet Mithat’ın damadı Muallim Naci’ye karşı tutumunda görülür: “[Ahmet Mithat] Yeni Osmanlı çevrelerine yakın olduğu sıralarda bile Türkiye’nin ilerlemesinin ancak çalışkan ve verimli bir Osmanlı ‘Homo Oeconomicus’ yaratmak suretiyle sağlanabileceğine inanıyordu. Batı’nın hummalı zenginleşme faaliyetinin Osmanlı İmparatorluğu’na aktarılmış şekli olan ‘Sevda-yı Sa’y ü Amel’ Ahmet Mithat Efendi’nin *Tercüman*’dan damadı Muallim Naci’yi kovmasıyla sonuçlanmıştı. Muallim Naci şiirlerine aşk ve şarap gibi iktisadi gelişmeyle ilişkisi olmayan, ‘uyuşturucu’ kavramlar sokuyordu. Milli enerjilerin bu uğurda heba olması Ahmet Mithat Efendi’yi kızdırmıştı. Görüldüğü üzere, Ahmet Mithat Efendi’nin tutumu, derin anlamında, modernleşmeyi sağlayacak enerjileri belirli kanallara sokmakla ilgiliydi.”(s.56-57). Mardin’in son cümlesi dolayımlayıcı bölünmesinin somut ifadesidir. Bknz: Mardin, Ş. (2023). *Jön Türklerin Siyasî Fikirleri – 1895-1908*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.56-57.

²⁵¹ Ahmet Evin, “Romanı eleştirenlerin gözden kaçırdığı bir nokta şudur: Ahmet Cemil, şair olarak bozguna uğramış değildir; toplumun daha üst bir katmanına yükselmeyi arzulayıp da buna uygun ekonomik imkânlar ve mücadele etme gücünden yoksun bir kişi ve bir işadamaı olarak yenik düşmüştür. Sanatçı olarak başarıya ulaşsa bile, profesyonel bir dünyanın rekabetçi dinamiğiyle baş edemeyecek kadar duyarlı ve hassas, dolayısıyla zayıftır.” (s.272) der. Nitekim Jale Parla’nın tespitini bu doğrultuda değerlendirmek mümkündür. Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*’da “Ahmet Cemil’in öyküsü bir oğul olarak değil bir sanatçı olarak uğradığı başarısızlığın öyküsüdür. Hülyalı şair Ahmet Cemil, ulaşılması olanaksız arzularla dolu Faustvari romantik sanatçılar kadar, hatta, sonrasında, Freudcu ve Lacancı okumaları da destekleyecek düzeyde eksiktir. Düşlediği emsalsiz eseri yaratma sürecinde Ahmet Cemil’in karşısına çıkan maddi ve psikolojik engeller incelen *Mai ve Siyah*, Türk romanının ilk Künstlerroman’ı (sanatçı romanı) olarak önemlidir.”(s.19) şeklinde *Mai ve Siyah*’ı değerlendirir. Zeynep Uysal ise *Metruk Ev* isimli çalışmada Jale Parla’nın, Ahmet Cemil’i içine yerleştirdiği başarısız yazarlar kümesine dair yaptığı okumayı gözden geçirir -Ahmet Evin’e yakın bir bakışla- aslında “başarısız olan Cemil’in yazarlığı ve eseri değil, hayatıdır.” (Uysal, s.217) şeklinde değerlendirerek Parla’ya katılmaz ve görüşünü ayrıntılandırır. Burada Uysal’ın görüşlerine katılarak *Mai ve Siyah*’ı künstlerromanının bir özelliği olan “eksikli yazar figürü”ne uymaması, hayata karşı yenilmesi ve hatta romanın sonunda “sanatçı” kimliğini yok ederek “aydın” profiline uygun bir tavır sergilemesi noktalarından künstlerromana uygun bir örnek olmadığı görülür. Ayrıca bknz: “Romansal Hakikate Varamayan Roman Sonları” bölümü.

dekadan-dandy-bohem hatta rind şeklinde var edememesinde aramak gerekir. Türk romanında birey yalnızca “sanatçı” olabildiğinde kendisini var edebilmiştir, o da kötücül yanı yok ederek hem sanatçı olmaktan hem de bireyliğinden uzaklaşmıştır.

Yukarıda teorik alt yapısı çizilen dolayımlayıcı bölünmesinin Tanzimat’tan Cumhuriyet’e romanın ne denli önemli bir parçası olduğu “Züppeden Çevreye: Arzunun Bulaşıcı Doğası” bölümünde arzunun dolayımlayıcısı metin merkezli olarak örneklendirilecek ve dolayımlayıcı bölünmesinin somut varlığı gösterilmeye çalışılacaktır.

2.5. Züppeden Çevreye: Arzunun Bulaşıcı Doğası

Arzulayan öznelerin Batı ile kurdukları ilişkide temel belirleyici olan dolayımlayıcı bölünmesi, Batı’nın farklı yönlerine odaklanır. Dolayımlayıcı ile kurulan ilişki züppe tiplerinin hepsinde aynı şekilde gerçekleşmez. Saf züppeden “sanatçı” züppeye doğru, başlangıçta ortaya çıkartılmayan/yansıtılmayan dolayım ilişkisinin zamanla dışsal dolayımdan içsel dolayıma doğru ilerleyen bir yapıda ilerlemesi söz konusudur.

Saf züppelerin güçlü Batılı olma arzuları kendilerinden etrafa doğru genişleyen bir özelliktedir. İstisna konumundaki tutkulu kişiler, olağan durum olarak nitelendirilebilecek diğer roman kişilerini dönüştürmeye başlar. Bu durum arzunun bulaşıcı doğası olarak nitelendirilebilir. Arzunun bulaşıcı doğası, romansal yapıtların olmazsa olmaz bir kriteridir (Girard, 2017, s.92). Romancı bu yapıyı yansıtarak romansal hakikate ulaşmaya çalışır. Türk romanında yazarlar doğrudan arzunun bulaşıcı doğasına dikkat çekmemiş ve bu ilişkiyi vurgulamamıştır. Ancak roman kurgusunda “Batı”ya duyulan arzunun bir ya da birkaç kişiden roman kişilerine doğru açılan güçlü bir arzu olduğu görülmektedir. Güçlü arzular çevresindeki kişilerin duygularını da etkileyerek başka arzulayan özneler ortaya çıkarır. “Batılı” olmak, saf züppeler özelinde güçlü bir arzudur. Arzularını çekinmeden özgürce yaşamaları -bir anlamda dolayımıcılarının açık varlığı- onların da çevrelerindeki kişiler için bir dolayımlayıcı olmalarına sebep olur. Ancak unutulmamalıdır ki ne yazarlar ne kurmaca kişiler dolayımlayıcının asıl varlığından haberdardır.

Roman kurgusunda, arzunun bulaşıcı doğasının tipik özelliklerini gösteren roman *Şıpsevdi*’dir. Tüm romanı, saf züppe olan Meftun’dan çevresine etki eden bir Batı arzusunun yayılma süreci üzerinden okumak mümkündür. Bunda etkili olan Meftun’un diğer saf züppelere göre dolayımlayıcısına daha yakın olması ve dolayısıyla arzusunun

gerçekleştirme umuduna da daha yaklaşmasıdır. Üçgen arzu kuramına göre, “dolayımlayıcı arzulayan özneye yaklaştıkça arzu da yoğunlaşır.” (Girard, 2017, s.83). Meftun, Felâtun ve Şöhret’e oranla dolayımlayıcıya daha çok yaklaşmıştır. Paris’te geçirdiği süre ve edindiği Batılı arkadaş çevresi ondaki arzunun daha yoğun yaşanmasına sebep olmuştur:

“Meftun Beyefendi, Paris’ten geldi geleli bir buçuk seneden beri İstanbul’daki tarz-ı maişetini külliye alafrangalığa dökmek istiyor. Bu arzusu yoluna maddi manevi olanca kudretiyle sarf-ı masaldan geri durmuyor fakat husul-i emeline tamamıyla muvaffak olamıyor, meyus kalıyordu.” (Gürpınar, 2021, s.69)

Roman boyunca en yoğun arzuyu duyan Meftun Bey, Paris yaşamının etkisi ile çevresinde benzer bir arzunun uyanmasını sözlü telkinleri aracılığıyla sağlamaya çalışır. Daha önce ifade edildiği üzere sözlü telkin, arzulayan özne için arzu nesnesine karşı arzu uyandıran önemli bir araçtır. Sözlü telkin, öznenin arzulanan nesneye doğru hareket etmesini sağlayan ve genellikle çevresinden edindiği düşüncelerdir. Meftun evin çalışanlarına “Batılı” yaşayışı öğretmeye çalışır (Gürpınar, 2021, s.69). Zarafet Abla’ya alafranga yemek tarifleri verir (s.69). Daha öncesinde iki Fransız evinde çalışan Eleni’nin öğrendiklerini beğenmeyen Meftun, onun da eğitimini aksatmaz (s.73). Evin çalışanlarından bir diğeri olan Şaban Ağa’nın evde birçok görevi vardır: uşaklık, vekilharçlık, kâhyalık, metr dö seremoni (karşılama tören görevlisi)²⁵², metrdotel (şef garson).²⁵³ Şaban Ağa’nın en zor görevi ise eve davetsiz gelen misafirleri evden göndermektir, bunu Batı kuralları çerçevesinde yapmaya çalışır:

“Meftun Bey’le görüşmeye gecelik entarisiyle komşudan bir misafir gelirse böyle ‘etiket’²⁵⁴ haricinde Şam hırkası veya gezi kürkle arziendam eden züvvarı, *Meftun Bey n’est pas visible pour vous* ibare-i Franseviyesini tercüme-i Harfiyesi olan ‘Meftun Bey sizin için mer’i değildir,’ cümlesiyle bil-istiskal kapıdan savardı.” (Gürpınar, 2021, s.72)

Meftun, sadece çalışanlarına değil, ailesine titizlikle Batılı olmayı öğretmeye çaba sarf eder. Örneğin nasıl süslenilir (Gürpınar, 2021, 74), çatal bıçakla nasıl yemek yenir (s.76),

²⁵² Fr. Maître de cérémonie

²⁵³ Fr. Maître d’hôtel

²⁵⁴ (Fr. étiquette): toplum içinde yapılacak davranışlarda izlenecek yol. (Yayıncının notu)

tavuk masada nasıl servis edilir (s.124), sofraya nasıl oturulur (s.125), nasıl dans edilir (s.537) gibi görgü kuralları çerçevesinde aile bireylerine genel bir eğitim vermeye çalışır.

Annesi Latife Hanım, Batılı olma arzusuna dâhil olur. Özellikle süslenme hususunda o da arzulayan bir öznedir: “Tuvaletine germi verdiği saatlerde bazen Meftun’a mahzunane nazarlar fırlatarak, ‘Ah baban sağ olaydı da beni böyle süslü göre idi,’ demekten kendini alamaz...” (Gürpınar, 2021, s.105). Kardeşi Lebibe, Meftun’un arzusuna dâhil olan en büyük arzulayan öznelerden biridir. Lebibe kıyafetlerinde, süslenmesinde, Fransızcasında ve piyano çalmasında hatta edebiyatla ilgilenmesinde Batılı olma arzusunu duyar (s.113-114). Lebibe’nin kocası Mahir’den yararlanarak kayınpederinin parasına sahip olmaya çalışan Meftun, Mahir’e de “alafranga yaşamı” öğretir. Onun, sonunda tam olarak bir “şık” olduğu görülür (s.529).

Alafranga döşenmiş evin tablolarına bakarak günaha girdiklerini düşünen ve “(...) yaşlı başlı kadınlar... Hiçbiri ihtiyarlığını bilmiyor. Süslenip evin içinde yapma bebek gibi geziyorlar. Bari biraz yaraşa yüreğim yanmaz...” sözleri ile evin fertlerinin yaşayışını yadırgayan (Gürpınar, 2021, s.424) Edibe ve onun fikirlerini onaylayan Azize Hanım bile süreç içerisinde benzer Batılı arzulara sahip olmuşlardır. Balo gecesi erkeklerin başka kadınlarla münasebetinden rahatsız olan kadınlar için Meftun çıkış yolu olarak “kokettri” derslerine başlar (s.573). Bu derslerle birlikte Edibe ve Azize Hanım da süslenmeye başlar:

“Azize Hanım telvin-i çehreye sünnettir diye sürmeden başlamış, bir müddet sonra sürmelerin göz uçlarındaki kıvrıkları uzaya uzaya kaşlarına da birer parça kalem dokundurmayı mübah addeyleyivermişti. Bir gün Lebibe, Azize’ye: ‘Böyle gözlerini tahrilleyip kaşlarını da boyayınca Bağdatlı kadınlara dönüyorsun. Çehrene bir esmerlik geliyor. Yüzüne de şöyle bir tatlı, hafif beyazlık gezdirsen çok latif olacaksın,’ tavsiyesinde bulunmuştum. Azize Hanım evvela ‘adam etme’ makamında birkaç tebessüm-i tereddüt gösterdikten sonra: ‘A hiç olur mu? İlahi kardeş bu yaştan sonra insana ne derler?’ Azize’nin her zaman Lebibe’ye ‘kızım’ hitabıyla söz söylerken bu defa ‘kardeş’ tabirini istimal etmesi küçülmek arzusuna delalet ediyordu. Diğer kadınlar da başına üşüşüp nasıl olacağını tecrübeten eğlence makamında bir defalık düzgün sürmesini ibramında bulundular. Bu tecrübe icra edildi. Pek yaraştığı hakkında tekmil ağızlardan antlar, yeminler, teminler yağmaya başladı. Bu teminata zaten lüzum yoktu. Azize diğer eller ile çehresine gezdirilen süngerin temasından kurtulup başını sağa, sola çevirerek aynaya baktığı zaman o kendini herkesin teminatı fevkinde bir itminanla beğenmişti.” (Gürpınar, 2021, s.578-579)

Meftun'un Batı arzusu, arzunun bulaşıcı doğası gereği evdeki bütün bireylere adım adım ulaşmış ortak bir arzu konumuna erişmiştir.

Arzunun bulaşıcı doğası yalnızca saf züppelerden çevreye yayılmaz. Onların başlangıçtaki dolayımLAYıcıları aileleridir. Saf züppeler Batı'ya dair edindikleri ilk bilgileri ailelerindeki Batı meraklısı kişilerden edinirler. Bu bağlamda arzunun bulaşıcı doğasını şahsında en iyi yansıtan Meftun'un çevresi tarafından bir dolayımLAYıcı konumuna gelmesi, amcası tarafından ortaya çıkartılmıştır: "Meftun, pederinin vefatında on dört, on beş yaşında bir çocuktı. O ailenin alafrangalığa merakı yoktu. Bu illet biraz Meftun'un amcasında vardı." (Gürpınar, 2021, s.88).

Felâton Bey ve Râkım Efendi'de "Batılı" olma arzusu Felâton nezdinde ön plana çıkarılmaya çalışılsa da romandaki hemen hemen herkesin bu konuda arzulayan özne konumuna gelebileceği söylenebilir. Felâton ve çevresine bakıldığında babası Mustafa Merakî Efendi merkezî bir yerde durur. Anlatıcının romanın başında ifade ettiği üzere:

"Bizim asıl maksadımız Felâton Bey'i haber vermek yani erbab-ı mütalaaya tanıtmak olduğuna göre pederi Mustafa Merakî Efendi hakkında böyle malumat-ı atika vermeye lüzum yoktur zannetmeyiniz. Felâton Bey'i güzelce tanımak için kendisinin menşeiini görmek elbet lazımdır. Böyle bir menşeden neşet eden zatın hal ve tavrı daha kolay anlaşılır." (Efendi, 2022, s.11)

Felâton Bey'in romanın başkişilerinden biri olmasına sebep olan aslında babasının alafranga merakı, bir başka deyişle Batılı arzularıdır.

Mustafa Merakî Efendi, hızlıca alafranga yoluna giren bir Batılılaşma süreci geçirmiştir. Üsküdar'daki konağını satarak Beyoğlu'na yerleşmiştir. Bu evi alafranga olması için özellikle tuğladan yaptırmış ve hizmetçilerini de alafranga dostları için Rumlardan ve Ermenilerden seçmiştir. Mustafa Merakî Efendi hızlı bir Batılı olma süreci yaşadığından, çocuklarının eğitimleri için Fransızca'yı, piyanoyu ve son moda kıyafetlerle çocuklarını giydirmeyi yeterli görmüştür. Felâton Bey ve Mihriban Hanım'ın "Batılı olma" arzuları bu şekilde başlamıştır.

Mustafa Merakî Efendi'nin arzusu, eve hizmetkâr olarak alınan Mehmet'in şahsında da ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Meftun'un evin hizmetçilerine verdiği geniş çaplı eğitimin ufak bir versiyonunu burada da görmek mümkündür. Bütün hizmetkârlarını alafranga yaşamı bilen kişilerden seçerken Mehmet'i konağa alması şaşırtıcı bir olaydır. Anlatıcı bu konuda şunları aktarır:

“Merakî Efendi’nin alafrangalığıyla beraber böyle bir Mehmetçiği konağına kabul etmiş olmasına şaşmayınız. Onu terbiye edecekti. Hatta terbiye etmeye başladı bile. Bir gün ‘Mehmet! Beyefendi ne yapıyor?’ deyip de Mehmet’ten ‘Çorba içiyor’ cevabını alınca ‘Ulan öyle söyleme, ona alafrangada supe yiyor derler’ demiş ve Mehmet ‘Hayır efendim, Allah göstermesin! Sopa yediği yok, çorba içiyor’ dediği halde dahi Merakî Efendi meraklanmayıp ‘Oğlum! Alafrangada çorbanın ismi supedir. Bunları birer birer öğrenmeli’ diye nasihat vermişti. İşte anlayınız ki Mehmet dahi yavaş yavaş alafranga olacaktır.

Nasıl olmasın ya? Olmamak mümkün mü?” (Efendi, 2022, s.17)

Güçlü bir arzulayan özne olan Mustafa Merakî Efendi, Felâtun’un, Mihriban’ın ve Mehmet’in şahsında da aynı arzuyu uyandırmaya çalışmıştır. En uygun arzulayan özne Felâtun olmuş, Mihriban, bir anda evlendiği erkek tarafından “doğru” yola sevk edilerek bu alafranga arzusundan ayrılmıştır. Mehmet’e söz bir daha gelmemiştir ancak anlatıcının belirttiği kadarıyla onda alafranga arzuların ortaya çıkacağını/çıktığını - “Nasıl olmasın ya? Olmamak mümkün mü?”- ifade etmek mümkündür.

Jön Türk’te Ayşe Ceylan’ın arzulayan özne olarak Batı ile kurduğu ilişki ön plandadır. Tıpkı Merakî Efendi gibi Ayşe Ceylan’ın babası Kâzım Bey’in alafranga hayata merakı vardır. Onun “Batı”ya arzu duyması Ayşe Ceylan’ın arzulayan özne olarak daha ileri boyutta “Batı” ile ilgi kurmasına neden olmuştur:

“‘Kızım Çerkezceyi ne yapacaksın, asıl Fransızca’yı öğren. Alafranga, hem de tam alafranga olmak için Fransızca lazımdır. Kibar kızları hep Fransızca öğreniyorlar. Bazıları muallimeler tutup bazıları da Frenk mekteplerine gidiyorlar. Çerkezceyi bırak! Fransızca öğren. Eğer Fransızcanı beğenirsem sana neler alırım neler!’ diye teşvike başladığından ve kibar kızların Fransızca öğrendiklerini o afacan Ayşe zaten bir sem-i gıbtayla işitmiş bulunduğundan babasının teşvikatıyla bitteşevvuk artık Çerkez cariyelerin yanlarından kaçarak Fransızların yanlarından ayrılmaz olmuştur.” (Efendi, 2021, s.105)

Bu kısımda hem sözlü telkini hem de bir arzu nesnesinin dolayımlayıcı ile nasıl var olduğu görülebilir. Arzulayan özne olan Ayşe Ceylan, dolayımlayıcıları olan “kibar kızlar” gibi Fransızca öğrenmek ister. Babasında var olan bu arzu, arzunun bulaşıcı doğası gereği çevresine yayılmıştır. Fransızların peşinden ayrılmayan Ayşe Ceylan, anlatıcıya

göre, “Batı”da bile henüz var olmayan²⁵⁵ “Batılı” fikirlere ve yaşayışa sahiptir ve bu sebeple romanın en önemli arzulayan öznesidir.

Bahsi geçen romanlarda içsel dolayım olmadığı için arzulayan öznelere Batı ile kurdukları ilişkide nasıl bir dolayım ilişkisi kurduğu, dolayımdayıcılarının varlığını neden ve nasıl davranışa döktükleri tam anlamıyla görülememektedir. Bir başka ifade ile buradaki değişim ve dönüşümlerin nasıl bir süreçten geçtiği romanda romancılar tarafından ifade edilmemiştir.²⁵⁶ Bu yapı bireylerin iç dünyası verilerek yansıtılmadığı için romanlar, romantik yapıt kategorisinde kalmışlardır. Her ne kadar açıkça ifade edilmese de roman kişilerinin arasındaki ilişkiyi “karşılıklı dolayım” olarak ele almak mümkün olabilir. Karşılıklı dolayım da kişiler birbirinin dolayımdayıcısı konumuna gelirler ve bu durumun farkında bile olmazlar. Burada ters üçgenler söz konusudur (Girard, 2017, s.93). Mustafa Merakî’nin, Kazım Bey’in, özellikle Meftun’un arzulayan özne konumunda çevrelerine yaptığı etki, Girard’ın kuramındaki “karşılıklı dolayım”ın sonucu ile benzerdir. “Karşılıklı dolayım, çiftyken üçlüye, dörtlüye ve benzerine dönüşebilir ve sonunda bütün bir topluluğu etkiler hale gelir.” (Girard, 2017, s.96). Romanlardaki “Batılı olma arzusu”, roman kişilerini etkileyen ve ortak bir arzu haline taşınan güçlü bir arzudur. Roman kurgusunun “Batılı olma arzusu” üzerinden şekillendiği tespiti yapılabilir. Saf züppelerin Batı ile teması daha yüzeysel şekilde göstergesel değeri yüksek olan arzu nesneleri üzerinden verilir. Bu doğrudan dolayımdayıcı bölünmesinin sonucudur. Yazarların Batılılaşmayı şekilci bir şekilde algılayan saf züppeleri ortaya çıkarmasının temel nedeni budur. Olumsuz perspektiften çizilen saf züppeler dolayımdayıcının istenmeyen yönlerinin örnekleridir.

Naif züppeler, saf züppelerden farklı olarak romanlarda daha ziyade daha dar bir çevrede kalarak etraflarına yayılan bir arzu taşırlar. Yine istisna konumda olsalar da olağan durum olan diğer roman kişilerine nüfuz eden bir durum söz konusu değildir. Bunda Batılı olma süreçlerinin bireysel bir kanaldan beslenmesi bir başka ifade ile Batı sanatının duyuş, düşünüş tarzıyla Batılı olmaya çalışmaları etkilidir. Yine de dar bir

²⁵⁵ Anlatıcı Ayşe Ceylan’ın bir kadının yaşayışına dair olan düşüncelerin henüz Batı için bile erken olduğu vurgusu ve onun aşırılıklarını romanda sıklıkla tekrar eder (Efendi, 2021, s.90).

²⁵⁶ Bunda etkili olan yazarların psikolojik gerçekçiliğe uygun eser vermemeleridir. “(...) Tanzimat romancısı, *serairi kalbiye* [Namık Kemal’e ait bir ifade] derken, bireyci bir psikoloji anlayışına sahiptir; onlar herkes için geçerli olması gereken bazı ruh durumlarının ya da duyguların gerçekliğine inanıyorlardı. Ve bunları romanda kişileştirirken de son derece şematik oluyorlardı.” (Parla, 2016, s. 63). Girard, arzunun temelinde yer alan dolayımdayıcının varlığının keşfi için psikolojik çözümlemeyi önemser: “Tüm ‘psikolojik’ çözümlemeler kibrin çözümlemesidir, başka bir deyişle üçgen arzusunun açığa çıkarılması[dır.]” (Girard, 2017, s.38). Bu sebeple romansal yapıtlarda kibirli kişi olarak çizilen züppelerin arzularının altında yatan sebeplerin anlaşıldığı kısımlar Türk romanında eksik olması yapıtların romantik yalanlarda kalmalarında etkili olmuştur.

çevrede etkili olsa da dolayımlayıcı konumuna geldikleri ve Batılı olma yolunda değişimi ve dönüşümü gerçekleştirdikleri görülür. Girard'ın dolayımlayıcı için sarf ettiği "içsel bahçenin" görünmeye başladığı özneler naif züppelerdir.

Sergüzeşt romanında Celal Bey, dolayımlayıcı olan Batı'yı yakından deneyimlemiş özellikle Batı sanatının resim alanındaki telkinleri ile hayata bakışını şekillendirmiştir. Dilber ise Batı edebiyatının acıklı aşk öykülerini okuyarak Batılı bir aşkın telkini ile arzu duymaya başlar. Celal Bey'in Dilber'e hissettiği aşk yalnızca Batılı bir aşk yaşamak üzere ortaya çıkmamıştır, aynı zamanda Batı'nın özgürlük fikirleriyle beslenmektedir. Hatırlanacağı üzere Celal Bey'in evlenmek üzere söylediği ifadeler Batı'nın özgürlükçü düşüncesiyle şekillenir: "Zannedirim ki dünyada gençlerin en büyük hakkı istedikleriyle evlenmeleridir. Gözlerin hakk-ı intihabına, zevkin hürriyet-i tensibine, ruhun imtizaç-ı tabiiyesine karışmak en büyük zulüm değil midir?" (Sezai, s.82). Bu bağlamda Celal Bey için Dilber'in iki türlü Batılı değeri vardır. Tamamıyla Batılı olan Celal Bey, Doğu'nun egzotik bir unsuru olarak gördüğü Dilber'le bir aşk yaşamak ister ve Celal Bey'in onu ısrarla resmetmek istemesi yine Batı sanatı aracılığıyla bir bakışın sonucudur. Celal Bey'in tam olarak Batılı bir model olması aynı zamanda Dilber için de dolayımlayıcı olduğunu gösterir. Dilber de ikili arasındaki aşka hem okuduğu kitapların edebî telkini ile hem de Celal Bey'in sözlü telkinleri ile inanmış, Batılı bir aşk yaşamayı arzulamıştır.

Eylül romanında Batılı bir aşkın yaşanmasına edebî telkin oluşturan bu sefer Batı müziği olmuştur. Suat ve Necip arasında ortaya çıkan yasak aşk Batı müziği aracılığıyla dolayımlanmış. İki aşığın birbiri için aynı zamanda dolayımlayıcı işlevi gördüklerini söylemek mümkündür. Ancak Suat'ın ara verdiği müziğe tekrar dönmesini sağlayan Necip ve Necip'in sanatın estetik yönünün bir değerlendirme kriteri olan "yüce" duygusunun farkında olması onun daha yoğun bir arzuya sahip olduğunu gösterir. Necip'in Suat için Batılı bir aşkın arzulanmasını sağlayan başlangıçtaki dolayımlayıcı rolünü üstlendiğini söylemek mümkündür. İkili arasındaki aşk dile ve fiziksel bir boyuta taşınmamıştır ve Batı müziğindeki eserler onların edebî telkini olmuştur:

"Ve gözlerin, dudakların söylemekten, anlatmaktan o kadar titredikleri kalpten taşıp gelen şeyleri takrir için musiki kendilerine yardım ediyor, sanki ruhları için bir vesile-i telakî oluyordu. O zaman, eski zamanların rivayat-ı aşıkânesi, Faust, Verter, Manon Lesko, Safo, Romeo ve Jülyet gibi müebbed sergüzeşt-i aşıkânesi anlatılırdı. Bunların ahval-i ruhiyesi hülâsa edilmek için kendi kalbinin muavenetleriyle, söylenilemeyen

ihtiyacat-ı ruhiyeyi onlara izafe ederek verilen tafsilatla saatler geçirilirdi.” (Rauf, 2014, s.151)

Kendi duygularını bahsi geçen pasajdaki sanat eserleri aracılığıyla yaşamaları onların Batılı aşkın öğrenilmiş duyguları ile yaşadıklarını gösterir. Pasajdaki sanat eserleri aracılığıyla birbirlerine aşık olmaları, yaşadıkları Batılı aşkın öğrenilmiş ve taklit duygulardan oluştuğunu gösterir. Dolayımlayıcının sanat ve estetik yöndeki etkisi romanda asıl belirleyicidir.

Naif züppe merkezli romanların en karakteristik özelliği okuyan bireylerin edebiyat aracılığıyla davranışlarını Batılı bir yaşayışa taşımalarıdır. Bu süreçte melodramatik tavırlar sergileyen, hayal ve hakikat arasında çatışma yaşayarak hayata tutunamayan roman kişileri olmalarında okudukları eserlerin edebî telkinleri söz konusudur. İleride “sanatçı” züppelerin bireyleşmesinin en önemli unsuru olacak şiirin, hayallerinde ortaya çıkarttıkları aşkın dolayımlanmasıdaki rolü çok büyüktür. Yalnızca şiir okuyarak değil, roman okuyarak da edebî telkin ile Batılı bir aşkı yaşayan naif züppeler bovarist etkinin özelliklerini yansıtır. Bu durum Nabokov’un romantik tanımlamasındaki tavır ve davranışlara uygundur. Naif züppelerin etkisi altında kaldıkları edebî anlayış romantik edebiyattır. Saf züppelerde içi boş olan zihin dünyası bu noktada naif züppelerde edebî telkinin aracılığıyla ortaya çıkmaya başlar. Saf züppe yazarlarının dolayımlayıcı bölünmesinin ardından bakması, kişilerin neden ve nasıl arzuladıklarının eserlerde yansıtılmamasıyla sonuçlanırken, naif züppelerde dolayımlayıcıya bakış daha estetik bir alana çekilerek en azından edebiyat özelinde bir iç dünyaya kavuşmaya başlar. Ancak oluşturulan bu iç dünya romantik edebiyatın etkisiyledir. Bu sebeple henüz romansal hakikate varılamasa da romansal hakikate giden yol açıcı unsurun bir başka ifadeyle naif züppelerin dolayımlayıcıların romantik edebiyat olması ilgi çekici bir durumdur.

Tipolojide geçiş figürü olarak ele alınan Bihrûz Bey, romantik edebiyatın etkisini roman boyunca yaşayan bir arzulayan öznedir. Şahsında saf züppelerin Batılı modelden devralınmış özellikleri bulunsa da daha ziyade romanda bir okur olması dolayısıyla naif züppelerin özellikleri ile davranışları şekillenir. Bihrûz Bey’in okuduğu romantik roman ve şiirler, onun kendi romanının kahramanı olmayı istemesi şeklinde deneyimlenmeye çalışılır. O okuduğu eserlerin dolayımı ile hareket eder. Örneğin, sevgiliye kur yapmayı, ona aşk mektubu yazması gerektiğini edebî telkin aracılığıyla öğrenirken, aynı zamanda sevgili figürünün veremden ölmesi gerektiğini, kavuşamayan sevgililerin intihar

etmesinin gerekliliğini, sevgilisinin ölümüyle nasıl yas tutması gerektiğini ve sahraya sığınmak istemesini okuduğu romantik edebiyat eserlerinin dolayımı aracılığıyla öğrenir. Bihrûz'un öğrendiği Batılı bir aşk yaşamıdır. Bihrûz karakterini şekillendiren ön önemli yön onun aynı zamanda Batılı bir mürebbiyeye sahip olmasıdır. Dolayımlayıcı aynı zamanda Mösyö Piyer'dir. Ona Batılı bir yaşayışı aktardığı gibi seçtiği kitaplar ve verdiği derslerle de onun şahsiyetini şekillendirir. Bihrûz Bey dolayımlayıcı etkisiyle Periveş Hanım'ı hayal dünyasında şekillendirir. Periveş arzu üçgeninin arzu nesnesidir, "Dolayımlayıcının itibarı arzulanan nesneye de geçer ve ona aldatıcı bir değer verir. Üçgen arzu, nesnenin yüzünü değiştiren arzudur. (...) Yapay bir güneş olan dolayımlayıcıdan inen gizemli bir ışın nesneye aldatıcı bir parlaltı verir." (Girard, 2017, s.35). Bihrûz Bey, bu yanılsamayı dolayımlayıcının etkisiyle yaşamaktadır. Eğer ki Bihrûz Bey, romantik kahramanları taklit etmeseydi, Periveş'i soylu bir kadın olarak görmezdi. Onun romantik edebiyata uymayan hikâyesinde -"Tifo ne münasebet!. Verem olmalı.. öyle nazik vücutlar hep veremden giderler.." (Ekrem, s.214).- bile değişikliğe gider.

Bihrûz Bey'i kendisinden sonraki "sanatçı" züppelere yaklaştıran özelliğin yazarlığa kalkışması olduğu belirtilmişti. Bihrûz Bey, romantik edebiyatın âşıklarını taklit ederken aynı zamanda romantik edebiyat yazarlarının üslubunu da taklit eder. Bihrûz Bey'in bütün dolayımlayıcıları, mesafesi çok olan ya kurmaca figürler ya da kurmaca eserlerin yazarlarıdır. Bu eserde arzular dışsal dolayım ile gün yüzüne çıkar. Züppe, arzularının kökenindeki asıl gerçekliği fark edemez, yalnızca romanın sonunda hakikatle yüz yüze gelir.

Hem naif züppelerde hem de Bihrûz Bey'de sanatla birlikte bir iç dünyaya sahip olmaları söz konusudur. Ancak dolayımlayıcı bölünmesinin bir sonucu olarak henüz tam olarak bireyliklerini elde edemezler. Onların Batı'yı taklit etmeleri -her ne kadar saf züppelerden daha farklı gerçekleşse de- etkiye açık olan kadınlar ve kadınsı figürler şeklinde "öteki" olarak çizilmeleri dolayımlayıcı bölünmesinin sonucudur.

Kıralık Konak'ta Seniha Bihrûz'un karakter gelişimine çok benzer şekilde çizilir. İlk olarak Bihrûz gibi Seniha da sahip olduğu yaşayış biçimi ile Batılı yaşayışı kendisine model alır. "Saf Züppenin Soluk İzleri: Diğer Saf Züppeler" bölümünde dikkat çekildiği üzere *Kıralık Konak* yalnızca Seniha değil, Seniha ile arkadaş çevresi Batılı yaşayışı model alarak çizilirler. Onların dolayımlayıcıları Batı'dır. Bu bağlamda Batı'ya dair edindikleri sözlü ve edebî telkinler onların yaşantısını belirler. Örneğin, Seniha ve kardeşi

Cemil'in mürebbiyeleri Madam Kronski²⁵⁷, Batılı yaşayış imkânına daha çok sahip olan ve çevresine göre daha fazla Batılı görünen Faik Bey²⁵⁸ ve arkadaşlarından Avrupa'ya gitme imkânı bulan Belkıs Hanım²⁵⁹ Batı'yı temsil eden dolayımlayıcılardır. Batılı olmaya dair oluşan arzular sözlü telkinleri aracılığıyla sağlanır. Dolayımlayıcı ile kurulan ilişki dolayımlayıcı bölünmesi ardından şekillenir. Madam Kronski “şeytani bir tebessümle” telkin verir. Kronski'nin Batı'ya gitme arzusunun temeline yerleştirdiği “zengin koca bularak” arzularıyla ilişkilendirilmesi Belkıs'ın Avrupa'ya gitme macerasında gün yüzüne çıkar. Faik Bey yüzeysel Batılılaşmanın bütün özelliklerini şahsında toplayan bir kişi olarak çizilir, onun verdiği telkinler de dolayımlayıcı bölünmesinin olumsuz/yanlış yönleri üzerinden verilir.

Seniha'nın Bihruz'a benzer bir diğer özelliği romantik edebiyat eserleri aracılığıyla kendi hayatını şekillendirmeye çalışmasıdır. Seniha, “Naif Züppelerin Olgun Örnekleri” bölümünde dikkat çekildiği üzere naif züppelerin Bihruz'la birlikte en olgun örneği olarak kabul edilebilir. Seniha'nın romantik edebiyat eserlerini okuması ile Faik Bey'le yaşadığı aşkı orijinal kılmaya çalışır. Seniha, aşkıta orijinal olmaya çalışmasına karşın ortaya koyduğu romantik edebiyatın taklidinden ibarettir. Hüzünlü bir şekilde bahçede dolaşarak hayaller kurması, Faik Bey'e manevi değeri olan hediyeler verip -en önemlisi saçlarından yaptığı bileklik olduğu söylenebilir- ondan da benzer hediyeler beklemesi, sevgiliye yüzünü göstermemesi ve en önemlisi sevgilisine aşk mektupları

²⁵⁷ “[Seniha] [b]iraz Madam Kronski ile anlaşabiliyordu. Bu kadın, ona Avrupa'da sürülen yüksek hayatın bazı safahatına dair hikâyeler anlatır ve hayalindeki âleme can verirdi. Zira, Madam Kronski -kendi iddiasına göre- Lehistan'ın en eski ve asil ailelerinden birine mensup bir devlet düşkünü idi. Avrupa'nın muhtelif yerlerindeki şato eğlencelerine, Çar sarayının merasimine, at üstünde sürgün avlarına, Almanya'nın, İsviçre'nin 'kür'yerlerindeki palas hayatına, Fransa'nın cenup sahillerindeki gazino safalarına ve nihayet Paris'in salonlarına, bulvarlarına, kahvelerine, tiyatrolarına dair birçok şeyler biliyordu. Seniha bütün bunları dinlerken kendinden geçerdı ve gözlerinde bir humma ateşleyle:

‘Madam, söyleyin, bu hayata karışmak için ne lazım?’ diye sorardı.

Madam Kronski şeytani bir tebessümle gülerdi.

‘Oh, çok zengin olmalı, çok zengin;’ derdi.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.28-29).

²⁵⁸ “Faik Bey, ona Avrupa hayatına ait hikâyeler anlatıyordu. Bu hikâyelere genç kızı güldürecek, merakını celbedecek, hayrete düşürecek bir sürü acayip, hoş ve rindane tafsilat karıştırıyordu.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.69).

²⁵⁹ “Arkadaşı anlattıkça Seniha'nın nefesi tıkanıyordu. Hasetçi değildi; fakat Paris'e gitmek üzere olan bu kadına, şiddetle imreniyordu. Öteden beri bütün hulyalarını, bütün arzularını çerçeveleyen emel, yegâne emel bu değil miydi? Belkıs, mebusan karısı, bayağı ve bön Belkıs, kendisinin senelerden beri gözetlediği gayeye bir hamlede, ne kadar kolaylıkla vasıl oluvermişti? Ah, Belkıs Hanım ne kadar talihli ne kadar mesut bir kadınmış! Seniha, saadet denilen şeyin mahiyetini o gün ilk defa olarak ‘Paris’e gidiyoruz!’ haberini veren bu insanın önünde hissetti. Belkıs Hanım, kendisinden daha talihli, daha mesut olmak için acaba ne yapmıştı? Yaradılışında harikulade ne vardı? Genç kız, gittikçe iltihaplanan bir ruh ile kendi kendine: ‘Zengin kocası var, zengin kocası var. Asıl mesele bunda’ diyordu. Niçin kendisinin de bir zengin kocası yoktu, bundan sonra olmasa da acaba ihtimal haricinde miydi? bu ihtimal hatırına gelir gelmez genç kızın yüreği sızladı. Ve Belkıs Hanım’ı daha ziyade kıskanmaya başladı. Vücudunu ne kadar hamhalat, tavırları ne kadar adi, giyinişi ne kadar kabaydı?” (Karaosmanoğlu, 2007, s.117).

yazması bu tutumun göstergesidir. Seniha da hareketlerine “dramatik şekil verirken” ve girdiği “rollerde” romanın bir kısmında, Bihrûz gibi romantik edebiyatın temsilcisi olarak dolaşır.

Seniha’nın Batılı yaşayışı ve aşk hayatındaki dolayımlayıcıları incelendiğinde içsel ve dışsal dolayım örnek oluşturan bir örnek olduğu görülebilir.²⁶⁰ Ancak yazar olarak Yakup Kadri’nin tutumu, kurmacanın sınırları içerisinde anlatıcının tutumu bahsinde saf züppele yaklaşımı sürdürdüğü görülür. Seniha başta olmak üzere saf züppeyi temsil edilen şahıslar olumsuz bir perspektiften verilir.²⁶¹ Romansal hakikat yazarlarından beklenen züppeye karşı mesafenin alınması bu romanda söz konusu değildir. Ayrıca romansal hakikatte arzulayan öznenin arzularının temelindeki dolayımlayıcının varlığını keşfetmesi beklenir. “Görüş berraklığı” denen bu farkına varış, Seniha’nın şahsında gerçekleşmez. Seniha romanın başında hangi arzulara sahipse ve hayatı hangi telkinler aracılığıyla görüyorsa romanın sonunda da aynı kalmıştır:

“Beni arkamdan ite ite, elimden çeke çeke nihayet, getirdi, bir uçurumun kenarına bıraktı. Zira, -neden saklamalı- ben uçurumun kenarında duran bir kadını. Evet, Hakkı, evet, bunu herkes bilir ve kendim de hissediyorum. Hakikati niçin görmemeli, neden inkâr etmeli? Bir romanda görmüştüm. Bütün ahlâk düsturlarının hulasası şudur diyordu: Hakikat için, hakikati söyleyebilecek bir tarzda yaşamak. Ben vakıa anama, babama, hasseten büyükbabama çok fenalık etmiş bir kızım; pek çok kusurlarım var, fakat bütün bunlara mukabil bir tek meziyetim var ki, o da hiç riyakâr olmayışımıdır; her zaman, bilmeden, kendiliğimden açık sözlü, açık özlü, bir kızdım. Hiç kimsenin ne dediğine, ne diyeceğine zerre kadar ehemmiyet vermedim

²⁶⁰ Güdek, O. (2019). Yakup Kadri’nin Kiralık Konak Adlı Romanında Üçgen Arzu. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 4(7), 139-149.

²⁶¹ Saf Züppeye Öfke Duymak: “benim adımı alafranga, züppe, şıpsevdi koymuşlar...” bölümünde dikkat çekildiği üzere anlatıcının tutumu züppeye bakışı etkiler. Yakup Kadri Naim Efendi ve Hakkı Celis’ daha olumlu bir bakışla çizilirken saf züppe özellikleri barındıran kişiler tam aksi yönde verilir. Örneğin Naim Efendi ve Sekine Hanım arasındaki dedikoduya varan konuşmada Belkıs Hanım’ın ve Faik’in serbest yaşamının eleştirisini barındırır (Karaosmanoğlu, 2007, s.78-79). Anlatıcıya göre, Faik Bey’in hayatı yapaydır ve pek çok yalanı barındırır (s.89, s.79). Hatta Faik Bey, kumar borcundan ötürü Seniha’ya bile “zibidi” görünür (s.93). Anlatıcı tarafından Servet Bey, “budalalık dercesine varan biçare” olarak tanıtılır (s.156). Seniha’ya karşı olumsuz bakış Avrupa’ya gittiğinde çevresi tarafından sürdürülür: “Mutlaka fuhşa düşecek. Zaten son zamanlarda bir fahişeden ne farkı kalmıştı? O ne giyiniş, o ne sürme çekiş! Nasıl gülüş, nasıl yürüyüşü!” (s.127). Bu örnekler artırılabilir gibi, anlatıcının kendisini açıktan açığa gösterdiği bazı örnekler de vermek mümkündür. Seniha’nın Batılı yaşayışa dair arzularını ifade ederken, anlatıcının müdahalesi ile arzular ara sözle “hırslarım dese daha iyi olur” ifadesiyle tamamlanır (s.109). Bu durumun en önemli örneği ise anlatıcının bir roman kişinin davranışının aslında öfke içermesi gerektiğini açıkça ifade etmesidir. Naim Efendi’nin yumuşak kalpli olması ve torunlarına yeteri kadar sert davranmadığı vurgulandıktan sonra “Naim Efendi; ara sıra: ‘Zavallı çocuklar, biz yine epeyce gün gördük, fakat onlar hiç göremeyecekler!’ derdi; kendi kendine böyle söyleyerek, onlara kızacağı yerde, acırdı.” (s.84).

ve harekâtımı herkesin arzusuna uydurmaya lüzum görmedim.”
(Karaosmanoğlu, 2007, s.208)

Bu pasaja ek olarak, Seniha’nın romanın son sahnesinde hâlâ Avrupai yaşantıyı gerçekleştirmek üzere “zengin bir kocanın” peşinde olması ve Hakkı Celis’in şehit haberine karşılık tepkisiz kalması değişmeyen bir Seniha’nın varlığını somutlar.

Tezin konusu itibariyle merkezî konumda olan arzulayan özne Hakkı Celis’tir. Hakkı Celis’in “içsel bahçesi”nin ıssız bir bahçe olmadığı söylenebilir. O romantik bir şair olarak resmedilirken onun etkilenme sürecini de Batı edebiyatının edebî şahsiyetleri oluşturmaktadır. Faik Bey’e öfke duyduğu satırlarda Musset’in dolayımlayıcısı olduğu görülür. (Karaosmanoğlu, 2007, s. 38). Ayrıca örnek aldığı isimler şu pasajda açıkça dile getirilir: “Celis, bazı akşamlar Seniha’yı bu yanbaşımda gözleri ve bağı dolgun hissettiği anlar bir dua ve bir münacaat sesiyle ona Paul Verlaine’in Sagesse’inden parçalar okuyor, sonra James’e ve ondan Claudel’e geçiyordu.”(s.115). Özellikle Paul Verlaine’in şiirlerinin (s.148, s.153) şair Hakkı Celis’in en önemli dolayımlayıcısı olduğu görülür. Mesafenin fazla olduğu bu örneklerde “öykünme ve imrenme” söz konusudur. Bu sebeple dışsal dolayım söz konusudur. Ancak romanda büyük bir değişim üzerinde yansıtılan arzulayan özne dolayımlayıcı bölünmesinden ötürü sanatını kurban ettiği görülür. Öznenin, karakter çizimi bütüncül olarak verilememiştir.

Hatırlanacağı üzere çalışmanın örnekleme içerisinde romansal hakikate en çok yaklaşan romanın *Mai ve Siyah* olduğu tespit edilmişti. Bunda dolayımlayıcının her iki biçiminin de görülmesi etkilidir. Girard, kuramında romansal yapıtların dışsal ve içsel dolayım olarak ikiye ayrıldığını belirtir ve ayrımı şu şekilde yapar:

“Romansal yapıtlar iki temel grupta toplanırlar (...) Birinin merkezinde dolayımlayıcının ötekinin merkezindeyse öznenin bulunduğu iki *olasılık küresi* arasında teması önleyecek kadar mesafe olduğu vakalarda dışsal dolayım terimini kullanacağız. Bu uzaklık, iki kürenin az ya da çok iç içe geçmesine izin veriyorsa içsel dolayımdan söz edeceğiz.” (Girard, 2017, s.29)

Ahmet Cemil’in şair olmak arzusunun mesafenin uzak olduğu alanı Batı edebiyatı şairleri oluşturur. Onların sanat anlayışlarını arzulaması ve onların eserleri gibi eserler vermek istemesi Cemil’in dışsal dolayımlayıcısı olduklarını gösterir.

Ahmet Cemil için Batı dolayımlayıcılarına ulaşmadan önce ilk keşif şiiri fark etmesi ile olur. Asıl keşif ise Batı şiirini keşfetmesidir. Bu sebeple kendi arzularının

dolayımlayıcıları da ilk okuduğu isimlerle ortaya çıkar. Okuduğu isimler: “Goethe, Schiller, Milton, Yung, Myron, Hugo, Musset, Lamartine”’dir (Uşaklıgil, 2006b, s.63). Bu isimleri daha sonraki süreçte daha niteliksel ayrımlarla okumaya başlar. Ayrıca Yazdığı *Mai ve Siyah* şiir kitabında dikkat ettiği hususlar Batı’daki gelişmelerin takibi neticesiyle belirlenir. Onun dışsal dolayımlayıcıları açık bir şekilde şu pasajda somutlanabilir:

“Lamartine’den, Hugo’dan, Musset’den sonra gelenleri; bütün Parnasyenleri, Sembolistleri, Dekadanları Süleymaniye’de küçücük mesai hücrelerine taşıdı; Heredia ile, Theodore de Banville ile başlayan zümre-i şuara, sonra Prudhomme’lar, Coppe’ler, Haraucourt’lar, Sylvestre’ler, Mendes’ler; daha sonra Paul Verlaine’in tohum-dehası ile yetişenler, velhasıl Gençler tâbii Lemerre’in kitap fihristini dolduran yüzlerce ciltler takım takım elinden geçti. Bunları okudukça yarım asırlık bir zaman içinde Verlaine’e kadar şiir fikrinin kesp ettiği inceliklere, tasvir ve ifade sanatının vasil olduğu rikkate hayret etti; bir vakitler mini mini penceresinin kenarında cehren fakat komşulara işittirmekten ihtirazen okuyarak mest olduğu temaşaları, ‘Bir Feriştinin Sukûtu’nu’, ‘Geceler’i, şimdi birer kelime ile hiçiye mahkûm ediyor, Hugo’yu, ‘Gözlerinde eşya ve hakayiki büyüten bir cam varmış.’ Hükmüyle hakikatin fevkinde buluyor, Lamartine için ‘O kadar şiir ile yüklenmiş ki ezilmiş’, Musset için ‘Âşık, şair, fakat çocuk!’ diyordu.” (Uşaklıgil, 2006b, s.174-175)

Onun yazma biçimlerini takip ettiği isimler ve nihayetinde şiirsel bulduğu isimler Paul Verlaine ve Victor Hugo olur. Dışsal dolayımındaki mesafenin uzaklığı onun açık bir şekilde ortaya konması ile sonuçlanır. “Dışsal dolayımın kahramanı, arzusunun gerçek niteliğini yüksek sesle açıklar. Örnek aldığı kişiyi açıkça kutsar ve onun müridi olduğunu ilan eder.” (Girard, 2017, s.29). Dolayımlayıcıları Ahmet Cemil evreninin dışındadır, bahsi geçen isimlere “öykünme, imrenme” söz konusudur.

Ahmet Cemil’in kendi evreni içinde yer alan bir dolayımlayıcı ilişkisi de mevcuttur. Ahmet Cemil’in arzularının hem estetik hem de dünyevi bazı temellere dayanması romandaki arzularının çeşitlenmesine olanak tanır. Onun her iki arzusunun kesişiminde bulunan ve aynı zamanda kurama göre dolayımlayıcısı olan kişi Hüseyin Nazmi’dir. Ahmet Cemil’in aynı okulda benzer şartlarla bir arada bulunduğu ve özel yaşam alanına girme imkânı da bulabildiği kişi Hüseyin Nazmi’dir. Benzer arzuları taşıyan Hüseyin Nazmi ile Ahmet Cemil’in hayatlarının “iç içe geçmesi” söz konusudur. Ahmet Cemil’in Hüseyin Nazmi ile kurduğu dolayım ilişkisi içseldir.

Orhan Koçak, Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi arasındaki dolayım ilişkisini şu şekilde açıklar: “Ahmet Cemil de ideallerini kendi eşitsiz benzerlerinden alır. Arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin evi, arzular ve idealler deposudur onun için hem zengin olma hem de estetik yüceltme istekleri, o evin uzak yakınlığının yarattığı karşılaştırma imkânından türüyordur.” (Koçak, s.622).

Kendi yaşamı ve sahip olduğu imkânlar dâhilinde kurduğu hayallerde, hep Hüseyin Nazmi’nin somut varlığı görülür. Orhan Koçak bu kıyaslamalara örnek olarak Hüseyin Nazmi’nin Erenköy’ündeki evi ve kendi evi arasındaki zıtlığı ayrı ayrı alıntılarla gösterir. İki ayrı pasajda da vurgu ekonomik temellidir, Ahmet Cemil’in iç dünyası bu gerçeğin tekrarı üzerinden yansıtılır: “Ah! O da zengin olsaydı. Hüseyin Nazmi ne kadar mesuddu!” (Uşaklıgil, 2006b, s.72) ve “Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı.” (s. 79).

Elbette ki onun arzularının temelinde yalnızca ekonomik idealler yoktur. Ancak onun estetik temelli arzularının temelinde de Hüseyin Nazmi’nin sahip olduğu zenginlik ön plandadır. Ahmet Cemil’in arzularının ve hayat tarzının gerçek hayattaki sahibi Hüseyin Nazmi’dir. Hüseyin Nazmi geçim endişesine ve ekonomik bağımsızlığa sahip olduğu için vakit kaybetmemiş -Batı edebiyatını birlikte okuyup kendilerini yetiştirecekleri planlarını sürdüren Hüseyin Nazmi olur. Hüseyin Nazmi bol bol okuyup süreç içerisinde yazarken Ahmet Cemil geçinmek için çalışır- yenilikçi bir şiir anlayışı ile eser verir hale gelmiştir.

Orhan Koçak’ın “arzular ve idealler deposu” olarak gördüğü Hüseyin Nazmi’nin imkânlarını en iyi yansıtan pasajlardan biri şu şekildedir:

“Hüseyin Nazmi’nin bir nev-heves israfıyla doldurduğu kütüphaneler... Ah! O da böyle bir odaya, şöyle bir kütüphaneye, böyle kitaplara malik olabilseydi!.. Hüseyin Nazmi’nin evinde bu his birinci defa olarak onun temiz dimağına düştü. Bir kar tabakasının saf beyazlığı üzerine düşmüş bir katre leke gibi...Kendi kendisine utandı. Bugün ihtiyaç ile, maişet derdiyle ilk cerihayı almış olan bu taze kalp, şu havai boyalı köşkün şu bahçeye nazır loş odasında mevcut olmak lazım gelen fikir sükununa, gönül rahatına, derin hayat zevkine karşı acı bir hüsrân hissi duydu.” (Uşaklıgil, 2006b, s.72)

Hüseyin Nazmi onun görünürde dostu ama içten içe onun arzuları karşısında umutsuzluğa düşmesine sebep olan rakibidir. Zeynep Uysal Girard’ın kuramından yararlanarak Koçak’ın dolayımlayıcı rolünü biçtiği Hüseyin Nazmi ilişkisine katkıda bulunur ve

Hüseyin Nazmi'nin sahip olduklarına Ahmet Cemil'in bakış açısındaki dolayımlayıcısının varlığını vurgular:

“Bu satırlarda somutlaşan Ahmet Cemil'in arzu etme biçimidir esas olarak. Arzularının dolayımı Hüseyin Nazmi ve onun sahip olduklarıdır. Fikir sükûnunun, gönül rahatının temel şartı maişet derdinin olmadığı, bireye sunulmuş, belki tevarüs edilmiş bir nesneler dünyasıdır. Alıntıda dikkati çeken, ‘şöyle kütüphane’, ‘böyle kitaplar’, ‘şu bahçeye nazır oda’ gibi vurgularla nesneler dünyasının yakından işaret edilmesi, gösterilmesi sadece anlatıcının Ahmet Cemil'i odaklayan bakışıyla gerçekçi anlatımı güçlendirmeye yaramaz; aynı zamanda Cemil'in bütün bu objelerle kurduğu yakın ilişkiyi, rahat bir entelektüel yaşam için bile olsa, onun küçük burjuva arzularını, zevklerini iyice somutlanıp altlarını çizmeye yarar.” (Uysal, s.204)

Bu satırlarda Uysal, ötekinin varlığının nasıl hayallerinde yer edindiğini ve Ahmet Cemil'in “içsel bahçesi”nin Hüseyin Nazmi'nin sahip oldukları ile şekillendiğini gösterir.

Ahmet Cemil'in arzularında hem içsel dolayım hem de dışsal dolayım iç içe geçmiş durumdadır. Onun “şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanınmak” arzusunda bu dolayım ilişkisi rahatlıkla görülür. *Mai ve Siyah*'ta öne çıkan bu özellik bir başka ifade ile “dışsal ve içsel dolayımın bir yapının içinde aynı anda bulunmaları bize göre -Girard'a göre- romansal edebiyatın bütünlüğünü doğrular.” (Girard, 2017, s.59). Ancak “Romansal Hakikate Varamayan Roman Sonları” bölümünde vurgulandığı üzere “sanatçı” züppenin tam olarak ortaya çıkartılamaması ve züppenin “aydın profiline” uygun bir şahsa bürünmesi bu hakikati zedeler. Bu durumda dolayımlayıcı bölünmesinin etkisi söz konusudur.

Berna Moran'ın *Türk Romanına Eleştirel Bakış I* isimli çalışmasında Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadar geçen süreci -tezin kapsadığı zaman aralığından daha geniş bir süreci ifade eder, 1950'li yıllara kadar uzanır- iki çizgide toplar: “Birinci çizgideki romanlarımızda Batı-Doğu sorunu ile ilgili bir anlamın belirtilmesi amacı yazarların karakter sorununa yaklaşımını da etkilemiş ve onları kendine özgü derin kişiliği olan karakterlere değil, tiplere yöneltmiştir.” (Moran, s.326). İkinci çizgideki romanları ise “toplumsal sorunlardan bağımsız olarak bireye ve bireyler arası ilişkiye dönük, birinci çizgi romanlara oranla örnekleri daha az olan dramatik romanı kast[eder].” (s.327). Bu ikinci çizgideki romanlarda ise “karakterlerin iç dünyasına yönelir.” (s.327). Moran'ın açtığı iki çizgi aslında birbirinden pek de farklı yönlerle odaklanarak ilerlemez. Birinci çizgiye hâkim olan “Batı-Doğu sorunu”, ikinci çizgideki “karakterlerin iç

dünyasından” bağımsız değildir. Girard’ın kuramındaki dolayımlayıcı Türk edebiyatında “dolayımlayıcı bölünmesi” şeklinde kavramlaşan ötekinin varlığı, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e romanlarda roman kişilerinin karakter gelişiminde belirleyici olmuştur. Roman kişilerinin “içsel bahçesi” dolayımlayıcıları olan Batı’nın algılanışından ayrı düşünülemez.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ARZULANAN NESNE

Üçgen arzu kuramının önem bakımından son sırasında gelen arzulanen nesneye odaklanan bu bölümde, arzulayan öznelerin ve roman yazarlarının nesnelere verdiği itibari değer merkeze alınacaktır. Büyük oranda nesneler üzerinden yaşanan Batılılaşma süreci bir örnek okuma ile verildikten sonra romanlardaki çeşitli arzu nesneleri ve bunların süreç içerisindeki değişimi metin merkezli olarak incelenecektir.

3.1. Türk Romanında Arzulanan Nesne

Arzulayan özneler süreç içerisinde çeşitli arzu nesnelerini arzularak Batılı olma arzusunu somutlaştırmışlardır. Bir başka deyişle Batılı gibi olma arzusu çeşitli süreçlerden geçerek “öteki” olmaya doğru ilerler. Girard’ın da belirttiği üzere, “Taklitçi arzu her zaman öteki olma arzusudur. Tek bir metafizik arzu vardır, ama bu temel arzuyu somutlaştıran özel arzular sonsuz çeşitlilik gösterir.” (Girard, 2017, s.82). Arzulayan öznelerin arzu nesneleri Fransız gibi giyinmek, Fransız gibi konuşmak, Fransız gibi piyano çalmak gibi arttırılabilecek diğer arzu nesnelerinde sonsuz çeşitlilik gösterir. Bu arzu nesnelerinin temelindeki tek metafizik arzu ise Batılı olmaktır.

Saf züppeden “sanatçı” züppeye arzu nesneleri değişiklik göstermektedir. Dolayımlayıcı bölünmesinden ötürü saf züppelerde öncelikle arzu nesnelerin göstergesel değerleri çok büyüktür. Dolayımlayıcı es geçildiği için arzu nesneleri daha büyük bir anlam yüklenerek romanlarda yer almıştır. Dolayımlayıcının varlığının görmezden geldiği bu süreçte arzu nesneleri ön plandadır.²⁶² Süreç içerisinde arzu nesneleri değişeceği gibi, var olan Batı temsili olan arzu nesnelere farklı anlamlar yüklenecektir.

Hilmi Yavuz *Alafrangalığın Tarihi*²⁶³’nde Türk modernleşmesinin “metonimik” yapısına vurgu yapar:

²⁶² Romanlarda öne çıkan nesnelerin varlığı, nesnel gerçeklikte de benzer bir sürecin yaşandığını gösterir. Abdullah Uçman, Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi’nin seyahatini tamamlayıp geri dönüşünden sonra Fransa’ya sipariş edilen eşyalara -nesnelere- dikkat çekerek “Batılılaşmanın nasıl üstünkörü bir şekilde başladığı hakkında bize fikir verebilir.” (s.36) der. Sipariş listesinde yer alan nesneler şu şekildedir: “Gözlük camları, dürbünler, mikroskoplar, aynalar, esvap dolapları, Goblen halıları, teşrih için balmumundan bir baş, kırmızı, beyaz ve sarı papağanlar, kıymetli Flemenk sünbülü, çuka kumaş, bin şişe kadar şampanya, beş yüz şişe kadar Burgonya şarabı.”

Bknz: Uçman, A. (akt.). (2018). Ahmet Mithat Efendi ve Alafrangalık, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*. 47 (2), s. 35-46, s.38.

²⁶³ Yavuz, H. (2010). *Alafrangalığın Tarihi – Geleneğin Tasfiyesi Ya Da Yeniden Üretilmesi*. İstanbul: Timaş Yayınları.

“Türk Modernleşmesinin semiyolojisi, bize modernleşme ya da batılılaşmanın ‘metonimik’ bir batılılaşma olduğunu gösteriyor. Metonimi, parçanın bütünü yerini alması, onun yerine geçmesi, onun yerini tutması, demek! Piyona çalmak, Fransızca konuşmak, Batılı olmanın bir ‘parça’sı olabilirler; -ama elbette, hiçbir zaman Avrupalılığı ‘bütün’üyle temsil etmezler.” (Yavuz, s.66)

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e romanlarda bu “parça”lar takip edildiğinde “Batılı olma” arzusunun dönüşüm süreçlerini görmek mümkündür. Dolayımlayıcı olan “Batı”, bu metonimik yapının parçaları olan arzu nesnelerinden oluşur. Arzulayan öznelere, arzu nesnelere sahip olarak arzularına erişmeye çalışırlar. Metonimik yapı, aynı zamanda dolayımlayıcı bölünmesini destekler. Nesnelere yüklenen olumlu ve olumsuz anlamlar dolayımlayıcıya bakışın sonucudur.

Bu metonimik yapıyı en iyi şekilde yansıtan ve dolayımlayıcı bölünmesinde de ön planda yer alan Ahmet Mithat’ın *Felâatun Bey ve Râkım Efendisi*’nde görülür. Arzunun dönüşüm süreçlerini *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*’de Canan’ın değişim süreci üzerinden takip etmek mümkündür. Bir cariye olan Canan, bireyin temel ayrıcalığı olan seçmekten vazgeçmiş ve bu seçim sürecini dolayımlayıcısı olan Râkım’a devretmiştir. Aynı zamanda ideal kişi rolüyle romanda yer alan ve bildungs sürecinin takibi yapılamayan Râkım Efendi’nin verdiği eğitimde “Nasıl doğru Batılılaşır?”ı görmek mümkün olur. Canan, idealleştirilen Râkım Efendi için uygun bir eş olurken adım adım Batılılaşır ve arzu nesnelerindeki dönüşüm bu bağlamda önemlidir. Ancak dolayımlayıcı bölünmesinden ötürü, bu değişim ideal özne tarafından takip edildiği için Batılılaşma vurgusu olmadan yani dolayımlayıcının varlığı yok sayılarak kurgulanmıştır. Canan bir özne olarak dolayımlayıcısının ne olduğunu bilmeden yukarıda bahsedilen metonimik yapının nesnelere sahip olur.

Canan’ın Batılılaşma süreci kısaca şu şekilde özetlenebilir: Râkım, dadısı yaşlandığı için ona yardım edecek bir kişi satın almıştır. Cariye olarak alınan Canan eve gelir gelmez “Râkım Efendi ile dadısı Cenab-ı Hakk’ın tamami-i lütfu ihsanı olmak üzere telakki eyledikleri Canan’ı talim ve terbiyeye başladılar.” (Efendi, 2022, s.35). Râkım, Ziklas ailesinin kızlarına ders vermeye başladığı gün Canan’a da okuma yazmayı öğretmeye başlar ve onu İngiliz kızları ile bir karşılaştırma yaparak eğitir. Sembolik olarak Doğu ve Batı daha en başta karşı karşıya gelmiştir. Bu eğitimin daha ilk ayında Canan’ın Jean ve Margrit’i geçeceği belli olmuştur (s.39). Canan da ideal bir örnek olmaya uygundur.

Önce okuma yazma öğrenen Canan'ın ilk arzuladığı piyano çalmaktır. Evden dadısı olmadan dışarı çıkamayan Canan, bir şekilde piyano çalmaya “heves” eder. Erken geldiği bir gün Râkım evde Canan'ı göremez ve dadısından onun komşusunun cariyelerine tutulan bir madamdan piyano dersi aldığını öğrenir. Bu durum, bu “hevese” izin vermeyeceği düşünülen Râkım'dan gizlenmiştir. Râkım, Canan'ın piyano ve piyano hocası gibi arzularını karşılayabileceğini söyler: “Bundan sonra artık Râkım'da bir piyanoyla bir de piyanocu arzuları baş göster[ir].” (Efendi, 2022, s.46). Önce Canan'da ortaya çıkan sonrasında ise Râkım'a geçen bu arzular, Râkım gibi işleri rast giden ideal bir kişi için pek büyük bir sorun yaratmadan çözülür. Râkım, Beyoğlu'nda Matio Ancel adlı bir Fransız evinde Jozefino ile karşılaşır. Jozefino, Canan'ın gizli gizli ders aldığı kişidir ve onun aracılığıyla piyano da kolayca satın alınır.

Canan'ın piyano geldikten ve Râkım'ın evindeki üç aydan sonraki günleri şu şekilde geçmektedir: “... vesair vakitlerini ise giyinmiş kuşanmış olduğu halde dersiyile dikişiyile geçirir. Hele piyano geldikten sonra artık bir dakikasını boş geçirmemeye başla[r].” (Efendi, 2022, s.54). Akşam eve geldiğinde Canan'la vakit geçiren Râkım onun dışarı çıkmak isteyip istemediğini sorar. Canan'ın canı dışarıya çıkmak istemez çünkü eğlenecek bir sürü aktivitesi vardır: “Kitaplarım var, yazım var, piyanom var.” (s.79) şeklinde cevap vererek yaşadığı hayattan gayet memnun olduğunu ifade eder.

Piyanonun arzulanan nesne olmasından sonra, Batılı gibi olma arzusunun bir diğer aşaması Canan'ın Fransızca öğrenmesidir. Yine bir tesadüf sonucu Râkım, Canan'ın Fransızca öğrendiğine tanık olur. Jozefino ona Fransızca bir şeyler sorduğunda Fransızca cevap verir. Râkım, Fransızcanın yalnızca ağızdan öğrenilemeyeceğini söyleyerek bu sürece de müdahale eder. Canan defterini göstererek yazıyla da Fransızca öğrendiğini söylese de bu şekilde Fransızca öğrenmenin mümkün olmadığını “ona bir de Fransızca ders vereceğini vaat e[der].” (Efendi, 2022, s.68). Canan, Fransızca öğrenmeyi pek de istememektedir. Öğrenmeyi istememesine karşın kıvrak zekâsı sayesinde Fransızca'yı kolayca öğrenir, piyanoda ilerler, Türkçesi ilerlediği için Arapça ve Farsça eğitimine de başlanır. Batı ile özdeşleşen değerler Canan'ın şahsında yer alırken hemen yanında Doğu'ya ait değerler de belirir.

Jozefino'nun Kâğıthane gezisi için Râkım'ın evinde kaldığı gece, Râkım'la Jozefino rakı içerken onlara piyano ile eşlik eden Canan olur. Canan'ın piyano ve Fransızcasındaki başarısına bu kısımda dikkat çekilir:

“Bunlar [Râkım ve Jozefino] müdaveleye başladıkları esnada Canan piyano başına geçip en âlâ bildiği havaları kemal-i maharetle çalmaya başladı. Râkım, o zamana kadar Canan’ın enikonu piyano çaldığına tesadüf etmemiş olduğu cihetle bu sanattaki maharetini pek ziyade buldu. Hatta Râkım Canan’ın enikonu Fransızca söylediğini dahi, ders verdiği sırada anlayamamışken bu akşam kızın Jozefino’yla mükâlemesinde gösterdiği mümareseye dahi şaşardı ya!” (Efendi, 2022, s.125)

Canan, piyano çalmakla kalmayıp Fransızca da öğrenerek adım adım Batılı bir yaşantıya doğru ilerlemektedir.

Felâatun Bey ve Râkım Efendi’de Canan’ın Batılı gibi olma arzusunun bir diğer aşaması modaya uymaktır. Bu arzular da Canan tarafından değil, dadısı ve Râkım tarafından temin edilir:

“(…)İstanbul’da moda olarak ne çıkarsa en evvel yapınanların birisi Canan olurdu. Bundan başka Canan’ın dolabında en âlâ yapma çiçekler mevcut olup çekmecesinde bir iki elmas iğnesi, küpesi, yüzüğü dahi eksik değildi.(...) Râkım Efendi vasıtasıyla kıza bir yüzük veya bir saat, bir kordon, hâsılı muhaşşelattan bir şey aldırırdı. Sözü uzatmak ne lazım? Bir kibar karısı diyemeyiz, ama -çünkü Canan’ın kocası yoktu- bir kibar kızından daha âlâ yaşamak zavallı Canan’a müyesser olmuştu.” (Efendi, 2022, s.80-81).

Kibar kızlarına benzeyen Canan, onlardan daha ileri bir seviyede kibar yaşamı sürmektedir. Canan’ın açıkça kazandığı özelliklerle kibarane yaşamın örneği olduğu dile getirilir.

Kıyafetlerinden takılarına, Fransızca konuşmasından piyano çalmasına kadar bir cariye gibi yaşamayan Canan, Ziklas kızları için ilgi çekicidir. Canan, kaç liraya alındığından üzerindeki kıyafet ve elmasların ona ait olup olmadığı kadar Ziklas kızları tarafından sorgulanır (Efendi, 2022, s.157). Bu sorgulamalarda kıskançlık açıkça vurgulanır:

“Margaret: ‘Sen de galiba kıskanıyorsun.’

Jean: ‘Ne kıskanayım?’

Margaret: ‘Vallahi hülya bu ya! Böyle bir esir olmayı benim dahi canım isterdi. Ben Râkım Efendi’nin odalığı olsam gece gündüz ona Farisi eşâr okutur dinlerdim.’

Jean: ‘Bakalım bu zavallı esire bize istediği kadar riayet ediyor mu? Biz kim? O...’

Margaret: ‘Ben sana bir şey söyleyeyim mi Jean? Râkım Efendi bu esiri mutlaka pek seviyor. Bize dediği gibi Türkçe okuttuktan başka bak Fransızca da okutmuş.’

Jean: ‘Hem dışarıdaki piyanoyu gördün mü?’” (Efendi, 2022, s.161)

Sonuç olarak evden kıskançlıkla ayrılan Ziklas kızlarından Jean hem gördüklerinin etkisiyle hem de Râkım’a olan aşkıdan ötürü verem dahi olur. Kıskandıkları kişi Doğu kültüründe var olan bir esir ancak gıpta ile baktıkları Batılı görüntüsüdür. Bu durum Ahmet Mithat Efendi’nin dolayımlayıcı ile kurduğu ilişkiyi net bir şekilde gösterir. Batı’ya dair hayranlık ve Batı’dan üstünlük birlikte yer alır.

Canan romanda ön planda olan, iç dünyasının takibi yapılabilen bir roman kişisi değildir. Ancak onun süreç içerisinde sahip olduğu arzu nesneleri Batılılaşmanın metonimik yapısını yansıtır. Dolayımlayıcı bölünmesinin en baskın hissedildiği roman yazarlarından olan Ahmet Mithat’ın arzu nesnelerini ideal roman kişileri üzerinde - Canan, Râkım’la evlenmeye uygun bir eş olması sebebiyle idealdir.- bir çatışmanın ardından vermediği görülür. Aynı zamanda Batılılaşmanın nasıl parçalar üzerinden algılandığı ve Batılışırken bile Batı’ya nasıl üstün hissedildiğini göstermesi bakımından Canan’ın eğitimi önemlidir. Aynı özellikler Felâton’da toplandığında ortaya olumsuz bir bakış açısı çıkar. Felâton Batılılaşmanın ölçüsünü kaçırmıştır. Aynı arzu nesneleri, dolayımlayıcı bölünmesinden ötürü olumsuz bir perspektiften verilir.

Felâton Bey ve Râkım Efendi’de Canan özelinde gösterilen Batı’yı temsil eden arzu nesneleri tezin örnekleme içerisinde yer alan diğer romanlarda da aşağıda bütüncül olarak ele alınacaktır. Özellikle dolayımlayıcı bölünmesinden ötürü Batılılaşmanın metonimik yapısı yansıtılmaya çalışılırken saf züppeden “sanatçı” züppeye arzu nesnelerindeki dönüşüm açıklanmaya çalışılacaktır.

Arzu nesneleri ile ilgili alt başlıklara geçmeden önce aşağıda görülecek olan bütün arzu nesnelerinin moda ile ilgisine değinmek gerekir. Moda, köken bakımından bireyleşme ile ilgilidir. İnsanın hem kendi biricikliğini hem de benzerliğini aynı anda yaşamak istemesi moda ile ilgilidir. Bu bağlamda moda takibinin doğrudan taklitle ilintisi vardır.²⁶⁴ Arzulayan öznelerin moda takibi noktasında Girard şu yorumu geliştirir: “Züppe de bir taklitçidir. Toplumsal kökenine, servetine ya da ‘şıklığına’ haset ettiği kişiyi kölece kopya eder. (...) [Ayrıca] Züppe kendi yargısına güvenemiyor, yalnızca başkaları tarafından arzulanan nesneleri arzu ediyordur. Bu yüzden de modanın kölesidir.” (Girard,

²⁶⁴ Simmel, G. (1972). *On Individuality and Social Forms*. Fashion (s.294-323). Chicago: The University of Chicago Press.

2017, s.39). Üçgen arzu kuramına göre önem bakımından en geri planda kalan arzu nesneleri, Türk romanının şekillenmesinde nesneler üzerinden yaşanan bir süreç olması dolayısıyla önem arz eder.

Arzunun dolayımlayıcısı bölümünde değinildiği üzere Batı toplumları modernleşirken Osmanlı-Türk modernleşmesi Batılılaşma şeklinde yaşanmıştır. Değişen dünya düzeninin Osmanlı Devleti'ne yansıyan görüntüsünde roman kişileri bireyleşmeye Batılı görüntüsü kazanarak ulaşmaya çalışır. Bu bağlamda roman türünün aradığı bireyin varlığı, Türk romanının ortaya çıkışında arzulayan öznelere bireyleşmeye Batılılaşarak ulaşmaya çalıştığını daha net biçimde ortaya çıkarır.

3.1.1. Giyim Kuşam - Bir Fransız Gibi Giyinmek

Batılı olma arzusunun daha ziyade göstergesel değeri olan unsurlarıyla daha çok öne çıkan saf züppeler ilk olarak dış görünüşlerinde Batılı gibi olmak isterler. Toplum içinde fark edilmek isteyen arzulayan öznelere bu sebeple giyim kuşamda modayı takip ederek her yeni ne varsa giymek isterler. Dış görünüş, “statü belirleyici, kişileri birbirinden ayırt edici, diğer insanların onlara nasıl davranmaları gerektiğinin mesajını gösteren işaret taşıyıcıları[dır.]”²⁶⁵ Sessiz göstergelerden olan kıyafet, arzulayan öznelere bulunduğu ortama girer girmez “Batılıyım” diyebilmelerine olanak tanır.

Felâton Bey ve Râkım Efendi'de hikâyesi asıl anlatılmak istenen kişinin Râkım Efendi olması ve Râkım'ın çevresinde bulunan asli karakterlerden biri olan Canan'ın Batılı olma süreci romanda adım adım takip edilebilmekteyken Felâton Bey için aynı durum söz konusu değildir. Felâton Bey'in Batılı olma arzusunun dönüşüm süreci takip edilemese de anlatıcı tarafından “alafranga züppe” olarak açıkça değerlendirilen tek isim Felâton Bey'dir. Bu sebeple Felâton Bey'in arzu nesneleri önemlidir.

Hatırlanacağı üzere, Felâton Bey'in “Batılı” olma süreci babasının telkinleri ile başlamıştı. Batılı bir yaşama özenen ve yaşam tarzını değiştiren Merakî Efendi Fransız Hoca tutmuş ve çocuklarının Batılı gibi giyinmesi için elinden ne geliyorsa yapmıştır. Babasının en önemli tesiri moda hususunda olmuştur: “[B]u çocukların giyinmesi kuşanması elhak söz götürmezdi. Beyoğlu'nda çocuk kisvesi olarak her ne ki moda olmak üzere şüyu bulur idiyse, Merakî Efendi cümleden evvel onu alıp çocuklarına giydirmeye mecburdu.” (Efendi, 2022, s.12). Çocukluktan itibaren modaya uygun giyinen Felâton, yirmi yedi yaşına geldiğinde de babasının göstermiş olduğu özeni göstermeye devam

²⁶⁵ Tercüman, Ç. (akt.). (2018). Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940). İstanbul: İletişim Yayınları, s.92.

etmiş ve modayı takip ederek giyinmiştir. Anlatıcıya göre bu konuda fazla ileri gitmiş ve ayna karşısında geçirdiği vakitlerde kendisini Beyoğlu'nda gördüğü resimlere benzetmeye çalışmıştır. Romanda Felâton'un bu tutumu, dolayımlayıcının istenmeyen yönleri olarak öne çıkarılır.

Ahmet Mithat'ın diğer romanı olan *Vah*'ta Behçet Bey de Batılı bir görüntüye moda takibi ile ulaşmaya çalışır. “Asıl şık”lardan biri olmayan Behçet Bey “centilmen” kategorisinde yer alsa da romanda onun moda takibi ön plandadır. Behçet Bey'in evindeki bazı hazırlık sahneleri ile Batılı gibi olmaya fazlaca mesai harcadığı görülebilir. Onun sabah rutini tıraş olmak, tuvaletini (makyajını yapmak) yapmak sonrasında giyinmektir (Efendi, 2019, s.66). Ahmet Mithat'ın diğer bir romanı olan *Jön Türk*'te kadın olarak çizdiği saf züppe örneği olan Ayşe Ceylan'ın da “modern (yeni, bugünkü modaya mütenasip)” (Efendi, 2021, s.207) olduğu belirtilir.

Şık'ta Şöhret Bey maddi durumu olmadığı için ikinci sınıf terzilere giderek Batılı bir görüntüye ulaşmaya çalışır. Mir markasında gördüğü kıyafetlerin bir nevi “imitasyon/sahte”sini yaptırmaya çalışarak modayı takip etmeye çalışır. Onun bu durumu romandaki gülünçlüklere ortam hazırlar. Şöhret'in moda merakı ve tercihleri Felâton'ununkine benzerdir. Felâton Bey'in Ziklas'ların evindeki dans ederken pantolonunun yırtılma sahnesinin (Efendi, 2022, s.76) bir benzeri Şöhret Bey'in dans öğrenme sahnesinde (Gürpınar, 2022, s.120) yaşanır. Bu iki arzulayan özne moda takibindeki aşırılıklarından ötürü gülünç durumlarla karşılaşır.

Şıpsavdi'de Meftun'un da önem verdiği hususlardan biri modadır. Meftun'a göre moda takibi şu sebeple önemlidir: “bir insan herhangi bir sosyete ve makama gitse redingotun hangi makastan çıktığına, yakalığın biçimine, boyun bağının şekil ve levnine bak[arlar].” (Gürpınar, 2021, s.406). Bu gerekçelerle modaya uygun giyindiğini belirten Meftun, bu konuda çevresindeki kişilerin de dolayımlayıcısı olur. Daha önceki arzulayan öznelerden farklı olarak moda hususuna faydacı bir tavırla yaklaştığını gösterir. Meftun, kardeşi Lebibe'nin dış görünüşü için ayrıca mesai harcar:

“Bir genç kızın sabah tuvaleti, bir genç kızın öğle tuvaleti, bir genç kızın akşam tuvaleti, bir genç kızın sofrası tuvaleti, bir genç kızın misafirlik tuvaleti, bir genç kızın sokak tuvaleti namlarıyla Lebibe'ye beş on kat elbise yaptırttı. Ve bunların savoir-vivreye tatbiken giyilmek ve çıkarılmak zamanlarını tayin ve talim etti. Biçare Lebibe böyle günde sekiz defa esvap değiştirmeye ne kadar üşenirdi.” (Gürpınar, 2021, s.113)

Meftun'un Mahir'e verdiği dersler neticesinde Mahir'in moda kısmında da ilerlediği görülür. Mahir'in Batılı görüntüsü ve kocasındaki değişiklikler Lebibe tarafından şu şekilde ifade edilir:

“Şimdi de lüzumundan fazla incelmeye, iki dirhem bir çekirdek olmaya yelteniyor. İncelik, şıklık hilkatinde olmadığı için gülünç hallere giriyor. Pantolonların katları bozulmamak için baskılar, ceketlere, pardösülere askılar, türlü renk ve şekilde boyun bağları almış. Birini çıkarıp birini takıyor. Yaraşıp yaraşmadığını benden soruyor.” (Gürpınar, 2021, s.529)

Çevresine yaptığı bu dolayımlayıcı rolünün yanında asıl moda hususunda öne çıkan isim Meftun'un kendisidir. Meftun'un moda takibi, kullandığı markalara kadar romanda ön plandadır. Sevgili oldukları süreçte Lebibe ile Mahir'in mektuplarını yakalayan Meftun için mektupta geçen satırlar, onun hangi markaları takip ettiğini de gösterir:

“Ağabeyimden çekinmeyiz. O gayet alafranga mizaçtır. ‘Boter’e yaptırılmış bir kostüm. Bergüi’ye ısmarlanmış bir iskarpin, ‘Pigmalyon’dan alınmış bir kravat onun nazarında bütün günahlarınızı affettirmeye kâfidir.” (Gürpınar, 2021, s.191)

“Kaş kemerinin altına sıkıştırılarak kullanılan tek gözlük camı”²⁶⁶ şeklinde tarif edilen monokl, Batılı gibi görünme hususunda arzulayan öznelere aksesuar olarak sık kullanılır. Monokl, Meftun'un önemli bir aksesuarıdır:

“Bakkal uzaktan şık Meftun'un dükkâna müteveccihen vürudunu görünce çırağına hitaben: ‘Apostol, kırıta kırıta şu karşıdan bellüren alafranga konağın beyi değül mü? Lagıbını kimse bilmez ama bu beyin bir gozu iyi, bir gozu kötü goruyor galiba... Çünkü gozluğu tek kullanıyor... Tamahkârlığından mıdır nedir? Gozuna kenarsız tek bir cam sıkıştırıyor... Çifte gozluk kullansa daha yeraşıklı olur ya! Gozun birini kullanıp ötekini battala vurmak da moda mıdır?’” (Gürpınar, 2021, s.168)

Daha önce “Saf Züppelerin Kadınsı Olmaları” bağlamında ele alınan bu pasajda diğer önemli olan detay monokl kullanımının tarif edilmesidir. Monokl, Behçet Bey'in de yanından ayırmadığı bir aksesuardır (Efendi, 2019, s.140). Bu detay Batılı görüntüsüne sahip olan roman kişilerinde önemli bir nesne olarak öne çıkarılır. Örneğin *Ferdi ve*

²⁶⁶ Monokl. *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr>

Şürekâsı'nda kibar arabasının "köşesinde büyük bir vakarla oturmuş tek gözlüklü genç bir adam." (Uşaklıgil, 2017, s.89-90) olarak bu nesneye dikkat çekilmiştir.

Saf züppelerin modayı takip etmeye ve dış görünüşlerinde Batılı gibi görünmeye gösterdikleri özel önem diğer züppe tiplerinde bu şekilde ön planda değildir. Naif züppelerde, moda takibi çok nadir olarak Batılılaşmanın bir arzu nesneni haline gelir, moda artık daha olağan bir görüntü ardından verilir. *Sergüzeşt*'te Asaf Paşa'nın yeğenlerinin Celal Bey'lerin evine akşam yemeğine geldiklerindeki kıyafetleri "Paris'in son modasına takliden" (Sezai, s.62) seçilmiştir. *Eylül*'de kıyafetinin detayları verilen kişi Suat'tır. Suat'ın kıyafeti için Süreyya, Beyoğlu'nda alışveriş yapmaktadır: "Dur, şuraya girelim de biraz kurdela alacağım...Malum a kadın işleri bitip tükenmez...Fakat şikâyet etmeye gelmiyor, azizim; hain şeyler pek pahalı, ama onlarsız elbise de pek bir şeye yaramıyor..." (Rauf, 2014, s.45). Suat'ın kıyafetine verdiği önem, sandal gezintisinde Necip'in bakışı üzerinden gösterilir (Rauf, 2014, s.68). *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanında da şıkların süslü giyinmelerinden bahsedilir ancak Mansur ve Zehra bunlardan biri değildir (Murat, s.247). *Zehra*'da Zehra ve Suphi'nin günlük rutinleri Batılı bir yaşayışı yansıtır (Nazım, s.48). Görüldüğü üzere, ayrıntılar romanın merkezinden uzaklaşarak satır aralarına taşınmıştır.

Araba Sevda'sında saf züppeye yaklaşan özellikler taşıyan Bihrûz'un üç merakından biri "alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek"tir (Ekrem, 54). Bihrûz Bey'in romandaki ilk görüntüsü bu süsü yansıtacak şekilde tasvir edilir. O, çevresindeki herkesten farklı görünmesini sağlayacak bir görüntüye sahiptir. Yapılan betimlemede onun modayı takip ettiği tespit edilir:

"Bu temaşacıların içinde takriben yirmi üç yirmi beş yaşlarında top simalı, saz benizli, elâ gözlü, kara saçlı, az bıyıklı, kısaca boylu, güzel giyinmiş bir bey görüldü ki aşağıki kapıya yakın ve kapıdan her gireni çıkanı görmeye müsait bir mevki tutarak bir masanın iki yanındaki birer sandalyeden birisine kendisi kurulmuş diğerine de yakasının iç tarafındaki [Terzi Mir] markası yakından geçenlerin gözlerine çarpmakta olan – (pardesü)nünü sanki gelişi güzel atmış idi. (...) ziyadesiyle nazik ziyadesiyle biçimli gösteren [Heral] işi parlak potininin sivrice burnuna elindeki bağa saplı ve sapının üzeri Fransızca (M.B.) harflerini irâe eder gümüş markalı bastonuyla bir düziye vurur ve en azı her beş dakikada bir kere uçları altınlı bir siyah ipek şeride merbut mineli saatini beyaz yeleşinin cebinden çıkarıp baktıktan(...)" (Ekrem, s.51-52)

Bu tasvir, Bihrûz Bey'in dış görünüşüne verdiği önemi gösterir. Aynı zamanda onun gösterişçi tüketim bağlamında değerlendirilecek olan alışverişi (Ekrem, s.183) modaaya uygun giyinmeyi ne kadar arzuladığını destekler.

Bihrûz Bey'in dış görünüşüne verdiği önem sabah rutini haline gelen tuvalet başında hazırlanmasında görülür. Periveş Hanım'la karşılaşmayı umduğu gün sabah hazırlığı biraz daha uzun sürer. Giyeceği kıyafetlerin ütüsüne her zamankinden fazla takılır ve “gömlektten, boyunbağından, mendilden, pantolondan, ayakkabından kendisine en çok yakışacağı tayinde müşkülât çek[er].” (Ekrem, s.141). Dış görünüşüne verdiği bu önem işe gittiği günlerde de benzer şekilde sürdürülür: “(...) Bihrûz Bey kaleme gittiği günler giydiği siyah redingotu, siyah jilesi, siyah boyun bağısı ile (...)” (s.167). İş günlerinde tek bir renk üzerine yoğunlaşması ve tematik olarak siyahı kullanması önemli bir detaydır. Kendisi de siyah tercih eden Charles Baudleaire, siyah rengi yaşadıkları yüzyılın simgesi olarak görür (Baudelaire, 2017, s.195). Anlatıcı, siyah detayını sosyal hayat içerisinde Batı merakı olan kişilerin kıyafetlerinde de sürdürür. Bihrûz Bey dışında sosyal hayat içerisinde arzulayan öznelerin dış görünüşünü şu şekilde betimler:

“(...)kolalı frenk gömleklerinin dimdik yakaları aşağıdan yukarıya doğru kulaklarını yarı yerine kadar saklamış, koyu renk ve püskülü daima yan tarafta bulunur ufarak kalıpsız fesleri kaşlarının üzerine kadar inmiş, siyah redingotlu, dar pantolonlu, parlak potinli tek gözlüklü, eldivenli şık beylerin ellerinde bazen altın bazen gümüş veya bağa saplı birer baston bulunduğu hâlde ekseriya ikişer ikişer ve kol kola gezerken nerede bir temiz araba veya bir süslü hanım görürlerse gözlerini onu açıp veche-i cevelanlarını o tarafa tevcih etmek suretiyle izhar-ı hiffetten çekinmeyişleri- (...)” (Ekrem, s.285)

Bu pasajdaki ayrıntılar, moda takibinin çok çeşitli nesnelerle sürdürüldüğünü gösterir. Daha önce monokl kullanımı ile ön plana çıkan aksesuarların, Recaizade Mahmut Ekrem'in verdiği ayrıntılarla çeşitlendiğini görülmektedir.

Kıralık Konak'ta saf züppelerin daha olgun örnekleri olan genç topluluğunun Batılı bir görüntüye ulaşmaya çalıştıkları moda takibi noktasında vurgulanır. Örneğin; Seniha'dan hoşlanan Macit Bey moda düşkünü olarak tanıtılır:

“(...)Bu, kendini beğenmiş ve her şeyi bilmek iddiasında bir genç adamdı. İstanbul'da en iyi giyinen ve kadınlar nezdinde en çok rağbet kazanan Türk gencinin kendisi olduğuna emindi.

Gerçi, bazı geceler onun sabaha karşı Beyoğlu barlarında Viyanalı fahişelerle vals ettiğini ve her akşam üstü, kıyafetine ait bir iş için, ‘Mir’e uğradığını bilenler vardı.”(Karaosmanoğlu, 2007, s.25)

Romanda lüks tüketim bağlamında daha çok öne çıkan moda takibi, verilen bazı ayrıntılarla vurgulanır: “Faik Bey, bir sürü ufak tefek işlerini, müddeti gelmiş borçlarını, Boter’e ısmarladığı kostümünü (...) düşünüyordu.”(Karaosmanoğlu, 2007, s.62) ya da “Seniha ablam çok müsriktir; kim bilir ne tuvaletler yaptırıyor.” (s.145) şeklinde satır aralarında bu vurgu pekiştirilir.

Aşk-ı Memnu’da ise modanın Batılaşmaya ait bir unsur olması kaybolmuştur. Bihter ve ailesi modaya şekil veren bir özelliktedir ancak bu onların Batılı görünme arzusu ile gösterilmez. Modanın Batılaşma özelinde öne çıkmadan verilmesi, modanın bireyleşme ile ilgili bir kavram olması ile açıklanabilir:

“(…) işte onlar yarım asırdan beri bütün mesirelerin zarafet ruhu idiler. Bu, aile efradına miras olarak intikal etmiş bir hassa idi ki onları daima İstanbul’un en iyi giyinen kadınları mertebesinde tutmuş idi. (...) giyinmek sanatının ruhundaki sırları keşfetmişler, o bir hususi kaideye itba olunamayarak yalnız zevkin müşkülpesent miyarıyla tevzin olunabilen giyinmek sanatında bir icat harikası bulmuşlardı. En harim giyecek şeylerden yüzlerinin peçesine, eldivenlerinin işlemesine varıncaya kadar öyle bir nefis ve müstesna zevk hükmederdi ki sadelikleriyle beraber en özenilmiş, en ihtimam görmüş ziynetleri bayağılığa indirirdi. Onlar görülünce bu güzellik fark edilmemek mümkün olmazdı, yalnız bu neticenin husul esbabı dikkatten kaçardı. İşte Pygmalyon’dan²⁶⁷ alınmış siyah işlemelerle açık kül rengi eldivenler, işte Au Lion D’or’dan²⁶⁸ çıkma keçi derisinden potinler, işte siyah saten de Lion’dan herkesinkine benzer çarşafklar... Fakat herkesinkine benzeyen bu ufak tefek şeylerde zarafetlerinin ruhunda tayaran eden bir nefaset havası bu manasız şeyleri öyle bir mümtaziyet aguşu içinde sarardı ki bunları adilikten çıkarır ve başka bir dünyanın müstesna metai hükmüne getirirdi.” (Uşaklıgil, 2006a, s.31-32)

Benzer şekilde bu durum saf züppe özellikleri taşıyan Behlül’de de artık onun taklit edilecek konuma gelmesi ile vurgulanır:

“Başlıca merakı herkes tarafından taklit edilmektir. Bir sınıf gençlerin giyiniş ibresi hükmünde idi, ufak tefekler hakkında onun reyine bir nefis zevk düsturu hükmünde müracaat olunurdu. Kokular, kravatlar, bastonlar, eldivenler, bütün o lüzumsuz fakat o nispette mühim şeyler

²⁶⁷ Beyoğlu’nda İstiklal Caddesi’nde ve Galata’da bulunan bir büyük mağaza.

²⁶⁸ İstiklal Caddesi’nde bulunan ayakkabı dükkânı.

için Behlül’de olunacak mutlak bir yenilik vardı.” (Uşaklıgil, 2006a, s.113)

Behlül’ün olgun bir örnek olması ve gülünçlüklerden ziyade onun seçimlerinin takip edilir olması önemli bir değişimdir. Moda, başlangıçtaki anlamından uzaklaşmıştır.

Arzulayan öznelerin önemli bir arzu nesnesi olarak giyim kuşam noktasında modayı takip ettikleri görülür. Toplum içinde hemen fark edilmelerini sağlayacak olan dış görünüş Batılı kıyafetlerle sağlanmaya çalışılır. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e moda takibi ve Fransız gibi giyinmek göstergesel değerini saf züppeler bağlamında canlı tutarken diğer züppelerde bu durum daha olağan bir görüntü haline gelir. Bireyleşme ile ilgili olan moda kavramının, Batılılaşma vurgusundan ayrıldıktan sonra arzulayan öznelerin Batılılaşmaktan ziyade bireyleşmeleri bağlamında ön plana çıktığı görülmektedir.

3.1.2. Dil Kullanımı – Bir Fransız Gibi Konuşmak

Arzulayan özneler tıpkı dış görünüşlerinde olduğu gibi konuştukları an itibariyle de Batılı gibi görünmeyi arzularlar. Fransa üzerinden alınan modernleşme sürecinden ötürü romanlarda arzulayan özneler Fransızca öğrenmeye çalışmakta, Fransızcalarını iletmekte yahut Türkçeye/Osmanlı Türkçesine hâkim olmadıkları için onu yetersiz bulmaktadırlar. Dil kullanımı hususunda da dolayımlayıcı bölünmesini görmek mümkündür. Fransızcayı biliyor görünmek ve Türkçenin yetersizliğini savunmak Batılılaşma arzusunun/dolayımlayıcının istenmeyen yönlerini yansıtır.

Felâton Bey, “Yazısı var, okuması var, Fransızcası var. (...)” (Efendi, 2022, s.15) şeklinde ironik bir üslûpla tanıtılır. İlerleyen sayfalarda onun Osmanlı Türkçesine pek hâkim olmadığı, Ziklas’ların evlerinde kızların eğitimi için yaptığı yorumlarda öne çıkarılır (s.42). Batılı gibi olmayı açıkça arzulayan Felâton Bey’deki bu özellik, yazarın diğer romanlarında da tüm arzulayan öznelerin bir özelliğidir. *Vah*’ta Behçet Bey Galatasaray Lisesi’nde eğitim alarak Fransızca öğrenmiştir ancak Osmanlı Türkçesi biraz zayıftır. Anlatıcı bu özelliği genelleyerek bunun şıkların temel özelliklerinden biri olduğunu belirtir: “(...) Fransız lisanına aşına olduktan maada birtakım fünundan dahi behre peyda eylemiştir. Şu kadar ki Mekteb-i Sultanî’de ikmal-i tahsil eden sair aaleb-i şâkirdan gibi onun dahi Osmanlıcası kıttır. Zaten şık ve centilmen geçinenler için Türkçenin biraz kıt olması da başkaca bir süs yerine geçmez mi?” (Efendi, 2019, s.50-51). *Jön Türk*’te Ayşe Ceylan Türkçe okumadan Fransızca okumaya başlamış ve on yaşında bir Fransız gibi Fransızca konuşabilmiştir. Romandaki ilk sahnesinde Nurullah

ile evlilik üzerine konuşurken o da Türkçeyi yetersiz bulur: “(...)bir...bir... öf nasıl tabir edeyim. Bizim Türkçemizde bu tabirler de yok ki. Bir timide [fr. mahcup] bir...ha! Buldum: Bir mıymıntısınız.” (Efendi, 2021, s.76). Ahmet Mithat, bu konudaki fikirlerini ilk romanından son romanına farklı biçimlerde göstermiştir.

Felâton Bey, Behçet Bey ve Ayşe Ceylan’ın dil hususundaki tutumu Hüseyin Rahmi’nin roman kişilerinde de görülür. *Şık*’ta anlatıcı, anlatı zamanındaki dönemin dilindeki genel eğilimi aktarır:

“Ukala-yı zamanın bir başka nevi daha var. Bunlar da alfabeden başlayıp Fransızcası bu gece Koncordiya sahnesi üzerinde Matmazel Albert’in söyleyeceği şarkıyı Phare de Bosphore gazetesinde okuyup anlayacak bir raddeyi buldu mu, derhal ceketinin yan cebine serlevhası dışarıda bir ecnebi gazetesi koyup ‘dostum’ sözünü mon ami, ‘vakitler hayrolsun’ cümlesini bonjour suretinde ifadeye koyulanlardır.” (Gürpınar, 2022, s.74)

Bu eleştiriden sonra benzer ifadeler, bir roman kişisine -Razi olumlu çizilen bir roman kişisidir- tekrar ettirilir (Gürpınar, 2022, 85). Bu eleştirilere örnek olması adına, Şöhret’le birlikte Şöhret’e benzer başka bir şık olan Raik, cümlelerinde Fransızca kelimeler kullanır. Örneğin; “[Şöhret:]Belki de ben öyle miskinane yaşamaktan hoşlanmıyorum da aventureux [fr. maceracı] bir surette vakit geçirmek istiyorum!” ve “[Raik:]Efendim herkeste bir goût [fr.zevk] vardır ki diğerininkine benzemez.” (s.84).

Şık’ta altı çizilen bu husus, *Şipsevdi*’de Meftun’un alışkanlıkları hususunda tekrarlanır: “Türkçe en sehlül-beyan kelimat-ı telaffuzda zorluk çekmek, bazen en zebanzed tabiratı unutmak... Söz arasında bahse münasebet alsın almasın, Fransızca durub-ı emsal irat etmek...” (Gürpınar, 2021, s.81). Şark Akademiyasının Şekure Hanım için düzenledikleri törende okunan metin Fransızcadır. Raci’nin zihninden geçenler dil hususundaki görüşlere paralel bir tutumla ele alınır:

“Sözlerinde ari-i fikr-i vuzuh bir cümle yok. Hep kelimeler birer faydaya ibtinaen rişte-i beyana dizilmiş... Ya ibaratın sadeliği! Fransızcadaki uzubet-i fesahatten midir nedir? Müstemiler içinde esnaftan biri de bulunsa bir kâtip kadar müteessir olur... Biz de Türkçe lisanla verilen, yazılan nutuklardaki o kelime kalabalığı, satırları birbirine ulansa bir endazeye varan o tumturaklı, o parlamasıyla sönmesi bir olan talaş alevine benzer o kof sözler nedir?” (Gürpınar, 2021, s.478)

Raci'nin karakter çiziminde her ne kadar alafranga yaşamdan uzak olduğu ifade edilse de anlatıcı burada sözlerin kimin düşünceleri olduğunu önemsemeden -karakterin bakış açısını göz ardı ederek- söylenmesi gerekeni bir roman kişisine düşündürmüştür.

Meftun'un alafrangalık arzusunu yaymaya çalıştığı isimlerden biri de kardeşinin kocası Mahir'dir. Meftun ona, “alafrangalık âlemlerinin ‘deboş’ kısmı[nı]” (Gürpınar, 2022, s.85) öğretmeye çalışır. Mahir'in öğrenmeye çalıştığı hususlardan biri de Fransızca konuşmaktır. Mahir, iletişim kurabilmek için Fransızca cümleler ezberler. Balo sahnesinde çoğu yerde Fransızca konuşmaya çalışır ancak pek başarılı değildir (Gürpınar, 2021, s.85). Meftun ise benzer sahnelerde Fransızlarla doğrudan Fransızca konuşmaktadır. Meftun'un Lebibe'ye verdiği eğitimde de Fransızca önemli bir husustur (Gürpınar, 2021, s.113).

Daha ziyade saf züppelerin Batılı görünme arzularının bir parçası olan Fransızca konuşmak ya da konuşur görünmek tıpkı moda bahsinde olduğu gibi diğer züppelerin şahsında ön planda değildir. Fransızca konuşmanın göstergesel değeri süreç içerisinde azalmış ve daha olağan bir görüntü haline gelmiştir. Örneğin; *Sergüzeşt*'te Paris'te eğitim alan Celal Bey, birkaç kelime dışında Türkçe bilmeyen kız kardeşinin mürebbiyesi ile akşamları resimli gazete karıştırmaktadır. Bu ayrıntı onun Fransızca konusunda bir zorluk çekmediğini gösterir. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanında Mansur ve Zehra Fransızca bilmektedir. Zehra'nın Fransızca bilgisi iki yıl Paris'te eğitim alan bir doktordan bile daha iyidir: “Fransızca mı dedin? Zaten onun[Zehra'nın] bilmediği ne var ki? Hem senden [Mehmet Efendi] çok ziyade Fransızca bilir, hem de emsalsiz surette piyano çalıp şarkı söyler.” (Murat, s.203). Mansur'a yakın özellikler barındıran Mehmet Efendi'nin – Paris'te iki yıl eğitim aldıktan sonra o da Mansur gibi gittiği gibi dönmüştür.- de kız kardeşine verdiği eğitimde Fransızca vardır (s.98).

Araba Sevdası'nda Fransızca konuşmak Bihrûz Bey'in Batılı görüntüsünün ilk üç maddesinden biridir. Bihrûz Bey kalemde çalışmaya başladığında her ne kadar Fransızca öğrenmeyi ikinci plana atarak önce şık beylerin tavırlarını taklide başlasa da Fransızcanın onun hayatının bir parçası olduğu görülür. Saf züppe özelliklerinin bir parçası olarak onun da Türkçe konuşurken kelimelerinin arasında Fransızca kelimeler kullandığı görülür. Annesi ile konuşması buna bir örnektir:

“-Oğlum.. Bihrûz'um! Ne işle meşgul idin?
-Hiçbir işim yoktu, kendi kendime *lektür* yapıyordum.
-*Lektür* nedir?.
-Okuyordum..

(...)

-(...) Lakin buraları da pek güzel, nasıl bırakalım da gidelim?.. *Oton* burada çok güzel olur!..

-*Oton* ne demek?..

-Sonbahar değil mi ya?.. İlkbahar: *prentan*.. sonbahar: *oton*..

-Frenkçe mi bu?

-Fransızca.. Fransızcanın her lakırtısı güzeldir, bizimki gibi kaba değildir.

(...)

-Peki.. Demek hemen *demenaje* edeceğiz öyle mi?

-*Deminaze* ne demek?.. Niçin bana Türkçe söylemiyorsun?

-*Demenaje*.. sanki göç edeceğiz.

-Öyle ya..Bugün Pazar, önümüzdeki perşembeye gidelim.. Ben Memiş'e söyledim, iki araba ısmarlayacak.. Çok eşya gidecek değil: Yalnız benim, kızların sandıklarımız sepetlerimiz, biraz da öteberi gidecek o kadar..

- Öyle ise ben de Mişel'e *ordr* vereyim de benim gidecek eşyayı *ambale* etsin.

-Sen de çok şey götürmezsin zannederim..

-Çok şey götürmeyeceğim... Birkaç kitap, *biblo* filan..

-Memnun oldum oğlum.. Allah Senden razı olsun!..

-*Mersi! Şer mer!*..

-Benimle konuşurken Frenkçe karıştırmazsan daha çok hazzederim..

-Dilim alışmış da.. *orüvuar* valide!

-Yine mi?.. Ne ise zarar yok.." (Ekrem, s.262-265)

Romanda buna benzer sahneler oldukça fazladır. Bihrûz Bey dilin yetersizliğini daha ileri bir boyutta taşır ve "Türklerde adam gibi şair yetişmediğini ve çünkü Türklerde şiir söylenemeyeceğin[e]" (Ekrem, s.113) dair kendisi gibi alafranga beylerden işittiği fikirlere sahiptir. Bu doğrultuda Vâsıf'ın şiirlerini okuduğunda onları "Çince mi bunlar?. Kel drol dö lîngaj![Ne tuhaf ifade!]" (Ekrem, s.115) diyerek anlaşılmaz olduğunu düşünür.

Bihrûz Bey'in arzu nesnesi yalnızca Fransızca konuşmak değildir, o "kunduracılar, terziler ve gazinolardaki 'garson'larla Fransızca konuşmak" istemektedir. Bu konuşmalar incelendiğinde günlük hayatta kendini ifade edebilecek kadar Fransızca konuşabildiği görülür:

"-*Garson!... Garson* '...

-*Mösyö!*

-*Anlôve sa!. Jönö prandra pa dü kafe... Kel glas vuzave?*

-*Krem alâ vanil, sitron, peş..*

- *Aporte muva ün peş!.*

- *Mösyö vötil manje de früvi?*

-*Kel früvi?..*

- *Vu dömande?*
-*Jö dömand dö glas alâ peş!..*
-*Dö glâs a lâ peş?... Şeftali dondurması...*
-*Vuy!*
-Peki!.. Şimdi..." (Ekrem, s.182)

Söylediklerini anlamakta güçlük yaşayan garson aslında karikatür haline gelen saf züppelerin bir benzeridir. Garson Beyoğlu'nda çeşitli mekânlarda çalışarak Fransızca'yı öğrenen ve anlatıcının ifadesiyle "tatlısu frengi" olan biridir (Ekrem, s.183). Bihrûz Bey'in Fransızcasının ise gayet yeterli olduğu görülür.

Bihrûz Bey'in günlük dilde Fransızcaya hâkim olduğu, mürebbiyesi Mösyö Piyer'le konuşmalarından takip edilebilir. Anlatıcı bu duruma "-şüphe yok ki artık bu defa pek halis Fransızca olarak-" (Ekrem, s.89) diyerek dikkat çeker. Ayrıca Keşfi Bey'le konuşmalarında da sorunsuz bir Fransızca ile konuştukları görülür (Ekrem, 195-201). Bihrûz Bey'in arzu nesnesi olan Fransızcada iyi bir seviyede olduğunu ya da bu dili öğrenmek üzerine ciddi çaba harcadığını gösteren önemli bir detay da orijinal dilde eserler okumasıdır (Ekrem, s.134, s.234). Taner Timur, "[y]azarın yarım yamalak Fransızca bildiğini söylediği Bihruz Bey'in romanda geçen Fransızca cümleleri, bu dile hâkim olduğunu kanıtlayacak niteliktedir." (Timur, s.46) diyerek bu duruma işaret eder. Arzulayan özne olarak saf züppelerden devralınmış bir özellik olarak Fransızca konuşur görünmek Bihrûz'un şahsında yaşatılsa da onun pek çok sahnesinde de Fransızca konuşmak olağan bir göstergesel nesne haline gelir.

Kiralık Konak'ta saf züppenin özellikleri ile ortaya çıkartılan ancak daha olgun örnekleri olan arzulayan öznelerin Fransızca konuşmak hususunda sorunlarının olmadığı ve yeterli bir Fransızcalarının olduğu görülür. Örneğin; "Seniha daha yataktaydı. Tembel ve mahmur bir sesle Fransızca: 'Ne var?' diye sordu." (Karaosmanoğlu, 2007, s.20), Seniha'nın arzularında sürekli tekrarlanan "Nereye kaçmalı?" sözü de Fransızca tekrar etmektedir (s.28). Kardeşi Cemil de eve sarhoş geldiği gece Fransızca şarkılar söyleyerek betimlenir (s.84).

Bu örneklerin yanında Türkçenin arasına Fransızca kelimeler sıkıştırdıkları da ifade edilir:

"Lakin Faik Bey, asıl bu sözle mükâlemenin ucunu bulmuş gibi, yarı hüznü, yarı müstehzi bir tebessümle gülerek, İngilizce:
'İşte asıl mesele bu!' dedi.
Sonra yarı Fransızca, yarı Türkçe şöyle devam etti." (Karaosmanoğlu, 2007, s.92)

Aynı zamanda Faik Bey'in iyi bir Fransızcası olduğu da belirtilir. O, Avrupa'da uzun zaman bulunmuştur. Babası tarafından Fransızcadaki seviyesi şu şekilde aktarılır:“(…) Halbuki Faik, bir Fransızdan farklı konuşmaz. Sonra, Fransızca hitabeti harikuladedir.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.106).

Kıralık Konak'ta dikkat çeken husus, Fransızca ifadelerin doğrudan ifade edilmesi/gösterilmesi yerine Fransızca konuştuklarının söylenmesi şeklinde bu hususun dile getirilmesidir. Saf züppenin ilk örneklerinde bu durum doğrudan Fransızca kelimelerin kullanımı şeklinde verilmekteydi. Örneğin, “Ahmet Mithat'ın en alafranga tanınmış yazarlardan çok yabancı dillerden kelime kullanmıştır. Hattâ bazıları ilk defa onun kalemiyle Türkçeye geçmiştir.” (Özön, s.300). Bu duruma ek olarak arzulayan öznelerden ziyade anlatıcıların kendi ifadelerinin takibinde de Fransızca kelimeler kullandığı tespit edilebilir. Henüz anlatıcı ile roman kişilerinin söylediklerinin ayırımına dikkat edilmediği bu süreçte ortaya koydukları roman kişileri gibi roman yazarlarının Fransızcayı kullandıkları görülür. Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak*'ta farklı olarak öne çıkardığı bir diğer husus ise saf züppelerden devralınmış bir özelliğin yaşatılmasına rağmen genel olarak hepsinin Fransızcasının iyi bir seviyede olmasıdır.

Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu* eserlerinde de dil kullanımının göstergesel değerinin azaldığı ve olağan bir görüntüye sahip olduğu görülür. Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi, orijinal dilde eserler okumaktadır. Batı şiirini keşfetmeleri de bu bağlamda olmuştur. Ayrıca Ahmet Cemil'in para kazanmak için çeviriler yaptığı dil de Fransızcadır. *Aşk-ı Memnu*'da Fransız bir mürebbiye elinde büyüyen Nihal'in Fransızca konuşmak hususunda bir sıkıntısı yoktur. Saf züppelerin bir uzantısı olarak Bihter'in eniştesi Nihat Bey'in “birahanelerden öğrenilmiş Fransızcası” (Uşaklıgil, 2006a, s.45) vardır. Tam olarak Batılı gibi yetiştirilmeye çalışılmayan Bihter'in Fransızcası ise “Beyoğlu dükkânlarında sarf olunacak kadar” (s.47)dır. Halit Ziya arzulayan öznelerin çiziminde Fransızcalarının yetersiz olmasını olumsuz bir bakış açısından vermez.

Arzulayan öznelerin önemli bir arzu nesnesi olarak arzuladıkları Batı'nın dili önemlidir. Fransızca konuşarak Batılı bir görüntüye sahip olmayı arzulayan roman kişileri daha ziyade saf züppe özelliği taşıyanlarda görülür. Bu durum dolayımlayıcı bölünmesinden ötürü daha ziyade olumsuz yönleri ile ele alınırken Tanzimat'tan Cumhuriyet'e roman türü gelişim gösterirken Fransızca konuşmaya dair yüklenen göstergesel değer olağan bir görüntü haline bürünür. Saf züppeden “sanatçı” züppeye

gelindiğinde Fransızca konuşabilmek Batılılaşmaktan ziyade arzulayan öznelerin bir özelliği olarak romanlarda yer alır.

3.1.3. Piyano – Bir Fransız Gibi Piyano Çalmak

Arzulayan öznelerin ilk dolayımlayıcılarından biri olan ailelerinin genellikle çocuklarına müzik eğitimi aldıkları görülür. Batılılaşma sürecinde Batı müziğinin en önemli enstrümanı olarak görülen piyano, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e romanlarda en belirgin arzu nesnelerinden biridir. Kimi romanlarda evde bulunması gereken ancak çalınmasına gerek olmayan bir nesnedir ve Batılı göstergesel değeri oldukça yüksektir. Bu değer piyano çalmayı bilen bireylerin artması ile bu göstergesel değerinden uzaklaşır ve romanda kurguyu şekillendiren ya da arzulayan öznelerin ruh durumunu anlatan bir nesne konumunda yer alır.

Jön Türk’te Ayşe Ceylan’ın eğitiminin bir parçası piyano öğrenmesidir (Efendi, 2021, s.104). Nurullah’la yalnız kaldıkları gece Nurullah’ın müzik isteğine karşılık “Öyleyse haydi piyano odasına gidelim.” (s.104) şeklindeki cevabı onun müzikle piyanoyu öncelikli olarak bağdaştırdığını gösterir. *Şipsevdi*’de Meftunların evinde düzenlenen balo gecesi için piyano bahçeye indirilmiştir (Gürpınar, 2021, s.543). *Sergüzeşt*’te Celal Beylerin Moda’daki “Avrupakârî” evlerinin de önemli bir nesnesi piyanodur ve piyano evdekilerin rutinlerinde önemli bir yere sahiptir: “(...)Bu yolda döşenmiş salondaki ocağın sağ tarafındaki köşesinde büyük bir piyano, geceleri on dokuz yaşındaki kızının -sera-i serair-i muhabbetin ebvab-ı müzehhebinini açmaya hazırlanmış- parmakları ruhu okşayacak, hissiyat-ı hafiyeyi uyandıracak bir heva-i sevdafezayla neşenisar-ı tarab olurdu.” (Sezai, s.51).

Daha önce ifade edildiği üzere, müzik *Eylül*’de önemli bir yere sahiptir.²⁶⁹ Ana kurguyu şekillendiren Suat ve Necip’i yan yana getiren ilk sahne de piyano vesilesi ile olmuştu. Piyano çalmayı babasının bir Avrupa seyahati sonrasında öğrenmeye başlayan Suat için taşıdıkları evde ona öncelikle belirtilen piyanonun varlığıdır:

“Evet, hep sahihti, bu fildişinden yuva Boğaz’ın üstünde Kavakların yanında, Yeni Mahalle’nin bir köşesinde, heyet-i mecmuası fildişinden yapılmış kadar temiz, parlak Pazarbaşı’nda idi. Otuz Yedi liraya tutmuşlardı. İçerisi nim döşeliydi. Süreyya, ‘Suat piyano da var’ diyordu. Bunlar hepsi Suat için bir şetaret oluyordu.” (Rauf, 2014, s.41)

²⁶⁹ Piyano ya da Batı müziği *Eylül*’de adeta bir roman kişisi gibidir. Bu husus tezin birinci bölümünde “Naif Züppelerin Arzu Duyması” alt bölümünde detaylı olarak incelenmiştir.

Bu romanda piyano arzulanan nesne olmakla birlikte arzulayan öznelere ruhsal gelişimine katkıda bulunan bir öğedir.

Hatırlanacağı üzere, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanında Mansur ve Zehra'nın amcalarının evinden piyano sesi eksik olmazdı, Zehra da piyano çalmada başarılı olan roman kişilerinden biridir: “Zehra'nın piyanoda fevkalâde mahareti vardı. Sesi de güzel, terbiyeliydi. Bazen Zehra saatlerce piyano çalarak türkü söylerdi. Fakat on iki yaşına geldikten sonra çarşafsız çıkmadığı gibi, madamın hanesinde dahi pek nadiren sesini işittirirdi.” (Murat, s.123). Hatta Müslümanlığı bile kabul edeceğini söyleyen bir Fransız subay, Zehra'yı piyano çalarken dinleyip ona âşık olmuştur.

Zehra romanında Zehra'nın babası Şevket Bey, Suphi müzikten özellikle kanundan hoşlanıyor diye, Zehra'ya kanun dersi ile fazladan piyano dersi de aldırılmaktadır (Nazım, s.43). Kızının evliliği için damat adayının müzik zevkinin yanına Batı'nın bir enstrümanı olan piyano da eklenmiştir.

Kiralık Konak'ta genç topluluğunun piyano çalabildikleri görülür. Örneğin; Garplı salon adamı olarak tarif edilen Faik'in sayılan özellikleri arasında piyano çalmak vardır (Karaosmanoğlu, 2007, s.22). Seniha düzenlediği çay partilerinde piyano çalar (s.24) ve Avrupa'ya gittiğinde piyano dersi alır. (s.138).

Mai ve Siyah'ta Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lâmia mürebbiyelerle büyütülür, o da piyano eğitimi almaktadır. Ahmet Cemil'in misafir olduğu bir gece piyano çalan Lâmia, anlatıcının aktardığına göre her piyano öğrencisinin piyano çalmayı öğrenirken çaldığı parçaları çalmaktadır. Çaldığı parçalar ise “Bir Genç Kızın Duası, Aşk Serzenişleri, Carnavale di Venezia'dan sade bir ariette.”dir. (Uşaklıgil, 2006b, s.139).

Aşk-ı Memnu'da Nihal çok yönlü bir eğitim almaktadır. Nihal'in en büyük yeteneklerinden biri piyano çalmaktır. O eğitim için basitten karmaşığa eserlerin pratiğini yaparken eserlerini piyanoda çaldığı isimler Karl Czerny, Muzio Clementi, Domenico Cimarosa, Gaetano Donizetti ve Gioacchino Rossini'dir. Bu eserleri daha önceden çokça pratik yapmışçasına kolaylıkla çaldığı ifade edilir. Nihal, mürebbiyesi tarafından Antoine Rubinstein'e benzetilir (Uşaklıgil 2006a, s.99). Aynı zamanda piyano Nihal'in ruhsal durumunu anlatmayı sağlayan ve çaldığı besteler ile duygu durumunu yansıtan bir nesne olarak da önemli bir konumdadır. Örneğin; babası ile arası iyi olduğu için piyano çaldığı belirtilen Nihal (s.311) Bihter'le aralarında yaşanan gerilimden ötürü yine piyano başına oturur:

“Bu mateminin arasında onunla beraber ağlayacak birisine ihtiyaç duyar ve o zaman musikinin teselli eden giryelerine koşardı. Bu elim saatlerde parmakları piyanosunu inletecek şeyler bulurdu. Ya Chopin’den bir leyle, ya Schumann’dan bir neşide, yahut Mendelsohn’dan bir hazin lahn içinde bu aletin ruhuyla onun mariz ruhu hüviyetlerini eritip mahveden bir deraguşun vecde giren ihtizalarıyla çırpınırlar; sonra birbirini kırarak, birbirini öldürerek son bir ıstırap şehiki ile, havada derin bir matem zembemesi bırakarak, bitap, şikeste, mecruh, sürüklene sürüklene sanki bir kenara düşerlerdi. İnleyen bu şeyler, biçare beşer hayatının o ifade edilmez ıstıraplarına gözyaşlarından dizilmiş bir lisan olan bu musiki kasideleri Nihal’in asabından geçtikçe, onun acılarıyla zehirlendikçe daha hastalanarak başka bir mana, geceleri semaların hazin handelerinden mezarlara damlayan terahhum katrelerine benzer rakik bir elem ifadesi kesp ederdi. Nihal kendisini unuturdu; kısık dudaklarla, kuru gözlerle, bir bulut arasından gördüğü o siyah işaretlere dalgın, onların sakit lisanından canlanarak uçan şikâyetlerle kavrulmuş denebilecek nazarında hiçbir fikrin hayat leması parlamaksızın, sanki hissiz, hayatsız, gaşyeden bir ölümün rüya dalgalarında asude bir cereyan ile yüzerdi.

Chopin’in prelütlerinden biri vardı ki onu çalardı ve bunu ezberden, gözlerini kapayarak çalarken ta ruhunun içinde beyaz bir gece, son bir hayat gecesinin kefenli ufuklarını görürdü. Bu neşidenin, bilinemez neden, onda böyle bir ilham kuvveti vardı, ne vakit onu çalsa gözlerinin içine bütün kâinatı kefenlere saran bir beyaz gece, karanlıkla aydınlıktan, bulutlarla güneşlerden mürekkep bir gece, fakat ölmüş bir cihanın ölmüş bir gecesini sanıyordu.” (Uşaklıgil, 2006a, s.322-323)

Bu uzun pasaj Nihal’in kendi ruh durumunun ifade edilmesinde piyanonun önemini vurgular.

Nihal’in hayatında karşısına çıkan zorluklarla başa çıkmasını sağlayan ve bir tür psikolojik rahatlama işlevi gören Batı müziği pek çok olayda benzer şekilde öne çıkarılır. Örneğin, en büyük dayanaklarından biri olan Fransız mürebbiyesi Mlle de Courton’un evden gidiş haberinin hüznünü de benzer şekilde piyano çalarak üstesinden gelmeye çalışır (Uşaklıgil, 2006a, s.341) ve dönemin sevilen İtalyan ve Fransız operetlerini –“Gran Via’lar, Moscatte’lar, Les Cloches de Corneville’ler, Le Petit Duc’ler, Granatieri’ler”- çalar (s.342). Romandaki bazı sahneler onun piyanodaki ileri seviyedeki durumunu gösterirken aynı zamanda romandaki diğer roman kişilerinin de benzer şekilde Batı müziğini alımladığını somutlar. Örneğin, Nihal’in çaldığı besteler dolayısıyla Behlül yaşadığı bir gönül macerasını hatırlayarak harekete geçer:

“(…)Nihal’e böyle bakarken onun çaldığı bir şeyi ıslıkla o da çalıyordu, birden merak etti. Bu ne idi?

- O nedir, çaldığın Nihal?
- Bilir miyim? Şimdi siz verdiniz...

Ve Nihal sağ eliyle devam ederek sol eliyle parçanın kapağını gösterdi, Behlül eğilerek bakıyordu:

- A, sahih, dedi...

Bu bir sene evvel bütün Beyoğlu'nun ağzında dolaşan bir hava idi ki birinci defa olarak Concordia sahnesinde bir Hollandalı kızdan işitmişti. O vakit Behlül bu parçayı mahsus getirtmiş idi. Nihal şimdi onu çalarken Behlül kendisini Concordia'da çılgın refiklerinin arasında görüyordu.(...)

Kette için herkesle beraber çıldıran Behlül yine herkesle beraber bu hikâyeye inanmış idi. Bugün düşüncesinin arasında, Nihal o parçayı çalarken uzun bir senenin nisyanı içine gömülen Kette'nin çehresi uyanıvermiş idi ve birden onu tekrar görmek için galebe çalınamaz bir arzu duydu. (...)

- Tekrar eder misin Nihal?...

O parçayı bir daha işitmek istiyordu, Kette artık kalbinde tamamıyla taze bir hayat bulmuş idi, evet gidecekti. (...)

- Ben gidiyorum Nihal, sana İstanbul'dan bir şey getireyim mi?

Nihal piyanoyu bırakarak çevirdi:

- İstanbul'a mı gidiyorsunuz? Hemen şimdi?...

Evet, hemen gidecekti, fakat kabahat Nihal'indi, bu piyanosuyla ona bu geceyi Beyoğlu'nda geçirmek hevesini vermiş idi. Nihal güldü ve cevap vermeyerek tekrar piyanosuna döndü." (Uşaklıgil, 2006a, s.350-354)

Başlangıçta piyano çalmak arzusu bir hevesken süreç içerisinde arzulayan öznelerin kendi ruh durumlarını anlamasını sağlayan önemli bir arzu nesnesi haline dönüşmüştür. *Aşk-ı Memnu*'da verilen örneklerden görüldüğü üzere piyano yalnızca evdeki herhangi bir nesne değil, dönemin müzik anlayışının takibinin yapıldığı romandaki arzulayan öznelerin Batı müziği aracılığıyla duygularını anlayabildiği önemli bir nesne konumundadır.

Özetle, arzulayan öznelerin Batılı olma arzularının arzu nesnelerinden olan piyanonun romanlardaki konumu değişkenlik göstermektedir. Tıpkı daha önceki arzu nesnelerinde olduğu gibi piyano da göstergesel anlamını saf züppe merkezli romanlarda daha yoğun yaşar. Naif züppelerle birlikte telkin gücü daha ön planda olan bu nesnenin zamanla göstergesel değerinin kaybolduğu ve daha olağan bir görüntü ile verildiği görülmektedir. Piyanonun Batı'ya özgü olma anlamı zamanla arzulayan öznelerin ruh durumlarını açıklamaya yarayan bir arzulanan nesne haline geldiği tespit edilebilir.

3.1.4. Araba - Bir Kibar Arabasına Sahip Olmak

Arzu nesnelerinden bir diğeri arabadır. Tıpkı kıyafet bahsinde olduğu gibi herhangi bir ortama girer girmez arzulayan öznelerin Batılı görüntüsünün önemli bir

parçasıdır. Daha kıyafeti görünmeden ya da Fransızca konuşarak “Batılıyım” demeden önce araba bu işlevi görür. Bu bağlamda ilk akla gelen eser *Araba Sevdası*’dır:

“Pek az Türk romanı *Araba Sevdası* kadar adına bağlıdır. (...)Romanın büyük hususiyeti, bir modanın, kahramanının şahsiyeti ile birleştirilmesinde, yahut onu vücuda getirmesindedir. Hatta bu köksüz gölgeler kitabında asıl kahraman, Bihruz Bey’in parasını tam olarak ödemediği ve sonunda elinden aldıkları arabasıdır. O, kitabın sembolü ve fatalitesidir.” (Tanpınar, 2012, s.481-482)

Yalnızca *Araba Sevdası*’nda değil diğer romanlarda seyir yerlerinde Batılı görünmenin göstergesi araba ile sağlanmaktadır.²⁷⁰ Ancak elbette ki bu anlam en fazla Bihruz’un arabası etrafında gelişen hikâyesinde ön plandadır. Bihruz Bey’in üç merakından “birincisi araba kullanmak”tır. “Araba” Batılı gibi görünmenin arzu nesnesi haline gelmiştir.

Bihruz Bey, kibar beylerin yaşantısında olduğu gibi seyir yerlerinde dolaşır. Arabası onun Batılılığını simgeleyen en önemli nesnedir. Kalabalık mekânlarda kendisinden önce görünen gösterişli aracıdır. Bihruz Bey’in aracı Çamlıca Bahçesindeki birçok araçtan daha güzel ve gösterişlidir:

“Araba filhakika o senenin moda rengi olan gayet açık tatlı sarıya boyanmış, yan tarafları beyin isim ve mahlasının ilk harflerini havi yaldızlı birer marka ile muvaşşah, tekerleklerinin çubukları incecik fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve nazik ve amiyane bir tabir ile kız gibi bir şey idi.

Macar cinsinin en güzellerinden olan kır hayvanlara gelince bunların da gerek boyları gerek renkleri araba ile mütenasip olduğu gibi koşum takımı da tabii en âlâsından idi.” (Ekrem, s.57-58)

Bihruz Bey için araba ile seyir yerlerinde dolaşmak ve kendisini göstermek en önemli zevkidir. Bu arzusunu mevsim fark etmeksizin sürdürür:

“(…) Kendisi gibi kibarzadegânın rağbet göstereceği hiçbir seyir yeri bulunmazdı ki bu beyefendi en son modaya muvafık surette giyinmiş olduğu halde yağız ve bazen kır bir çift beygir koşulu dört tekerlek üzerinde üstü ve yanları açık süslü bir peykeden ibaret olan ve seyis

²⁷⁰ Örneğin, *Ferdi ve Şürekâsı*’nda bir kişinin kibar olduğu arabasından anlaşılmaktadır: “Bu bir kibar arabasıydı; parlak düğmeli, yeşil şeritli bir elbiseyi hamil arabacı ile uşak; beyaz kıvrık saçları sarı tokalı kayışların okşadığı cenahlarına dökülmüş bir çift iri kır at; şemsiyesi yarı kapanmış açık bir arabanın köşesinde büyük bir vakarla oturmuş tek gözlüklü genç bir adam.” (s.89-90).

oturmaya mahsus yeri arka tarafında bulunan arabasıyla orada hazır bulunmasın.

Kışın mesela zemherir içinde bir açık hava görünce arkasında mücerret süse hâle vermemek için dar ve incerek jaket, dizlerinin üzerinde ise mücerret süslü görünmek için bir kadife örtü bulunduğu hâlde Beyoğlu caddesinde, Kağıthane yollarında araba kullanmak hevesiyle en şedit poyrazın karşısında tiril tiril titreyen Bihrûz 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 addeder idi.” (Ekrem, s.55)

Batılı olmanın en önemli parçası olarak görülen araba, Bihrûz Bey’in Periveş’e âşık olmasını sağlayan nesnedir. Periveş’in rastlantısal olarak bindiği araç onun soylu olduğu düşüncesini Bihrûz’da oluşturmuştur (Ekrem, s.59-63).

Sonuç olarak, geçiş figürü olarak çizilen ve bünyesinde tüm züppe tiplerinden bir özellik barındıran Bihrûz, Batılılaşma arzusunda yeni bir nesneyi belirgin hale getirmiştir. Araba, saf züppenin çevreye bakışını etkileyen kendisiyle birlikte başkalarının Batılı olmasının ölçüsü olan ve göstergesel değeri yoğun olan bir arzu nesnedir.

3.1.5. Dünyevi Bazı Arzular ve Boş Vakitler: Sevgili ve Kumar

Arzulayan öznelerin bu başlık altında incelenecek olan arzu nesneleri daha ziyade saf züppe özellikleri taşıyanlarda görülür. Arzulayan özneler, sahip oldukları boş vakitlerde²⁷¹ bir başka ifade ile kendilerine ayırdıkları zamanlarda Batılı bir yaşayışa ulaşmak için çabalarlar. Kumar oynamak sıklıkla gerçekleştirdikleri aktivitelerden biridir. Batılı görüntülerini bir sevgili ile -metresle- tamamlamak isterler. Dünyevi bu arzular, romanlarda farklı boyutlarda işlenir. Netice de hepsi Batılı bir görüntüye sahip olmanın arzu nesneleridir. Bu nesneler, dolayımlayıcı bölünmesini somutlaştırır. Bahsi geçen nesneler olumsuz bir perspektiften ele alınır. Bunlar Batı’nın manevi taraflarını oluşturur ve saf züppe merkezli romanlarda bu sebeple Batı’dan ödünç alınmasına gerek duyulmayan ve kendi şahsında bu nesneleri taşıyan arzulayan özneler “yanlış Batılılaşan” züppelerdir.

Felâton’un Batılı olma arzusunda arzulanan nesnelerden bir diğeri metrese sahip olabilmektir. Felâton, alafranga yaşam için gerekli gördüğü metres sahibi olmayı Râkım’a da önerir:

²⁷¹ Boş vakit kavramı da Batı’dan ödünç alınmıştır. Ahmet Mithat *Vah* romanında bu hususu belirtir.

“Felâtun: ‘Şu havuç gibi İngiliz kızlarından ne lezzet alıyorsun? Ulan vallahi yaşamının yolunu bilmezsin be. Kudretin de yok değildir. Bir ayağın da daima Beyoğlu’nda. Şöyle haline göre bir apartmanın olsa da, mini mini bir metresçik edinmiş olsan fena mı olur?’

Râkım (Aklına derhal Jozefino gelmiş idiyse de, o bapta ağzına harf-i vahid almak, ketm-i raz kaidesine mugayir düşeceğinden): ‘İyi olur ama birader, ben kendim için değil hâlâ sizin için bile israfın bu derecesini hayırlı görmüyorum.’ (Efendi, 2022, s.112-113)

Bu bağlamda döneminde Beyoğlu’nda bir metrese sahip olmak Batılı bir yaşantı için yaygınlaşmış bir tutumdur. İki öznenin de Beyoğlu’nda bir metresi vardır.

Felâtun için önemli olan bir diğer aktivite kumar oynamaktır. Bir mirasyedi olarak çizilen Felâtun’un sonunu kumar oynamak getirmiştir. Batılı yaşamı bizzat Polini’nin telkinleri ile yaşadığı için, kumar hususunda da fikirlerini takip ettiği kişi Polini’dir.

Felâtun Bey’in “Batılı” olarak nitelenebilecek olan -belki de kendi kişilik özelliği olarak düşünülmeli- yaşam tarzıdır. Romanın en başında Felâtun’un günlerini nasıl “boş” geçirdiği belirtilir. Kaleme pek uğramayan Felâtun Bey’in günlük rutinleri şu şekildedir:

“(…) cuma günü mutlaka bir seyir mahalline gidip cumartesi ise dükkün yorgunluğu çıkarır ve pazar günü seyir mahalleleri daha alafranga olduğundan gitmemelik edemez. Pazarın yorgunluğunu dahi pazartesi çıkarır. Salı günü kaleme gitmeye hazırlanırsa da havayı muvafık görünce Beyoğlu’nun bazı ziyaret mahallerini, baba dostlarını, ahababı vesaireyi ziyaret arzusu o günü dahi tatil ettirir. Çarşamba günü kaleme gidecek olursa saat altıdan dokuzaya kadar olan vakti ancak o haftanın vukuatını hikâyeye bölebilip akşam için mutlaka iki dalkavukla gelir. Bunlar dahi kendisi gibi genç olacaklarından ve bhusus Felâtun Beyefendi Beyoğlu’nda oturmak münasebetiyle ahababını alafranga bir yolda eğlendirmek lazım 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-umma onu andırır.” (Efendi, 2022, s.14)

Felâtun Bey, yaşam tarzının imkânları sonucunda Batılı olma arzusunun birçok gereklerini yerine getirebilmiştir. Bu kısımda akılda tutulması gereken diğer bir detay, arzulayan öznenin çalışmamasıdır. Roman kişilerinin “kaleme gitmemesi” birçok romanda tekrar edilir. *Eylül*’de Süreyya, *Şık*’ta Şöhret kaleme gitmek istemezler. *Vah*’ta Necati Efendi kalemde çalışırken Behçet Bey işsizdir. Bu durum, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanında ideal kişi Mansur tarafından eleştirilir.

Vah'ta Behçet Bey gece âlemlerine düşkün ve şıpsavdi olarak çizilir. Romanda bu şıpsavdiligidinden ötürü, Ferdane Hanım'ın peşinden gitmiştir. Anlatıcı tarafından şıkların “zaman öldürecek” -alafranga tabir- bir işleri olmadığı için kumar oynadıkları belirtilir. Behçet Bey ise zamanını başka türlü öldürmeyi tercih ettiği için kumar oynamaz (Efendi, 2019, s.50-55). Behçet Bey'in kendisine ait boş vakitleri olduğunu bazı günlük rutinlerinde görmek mümkündür. Behçet Bey çalışmamaktadır ve sabahları geç uyandığı romanda birkaç kez tekrarlanır (s.66, s.139). Behçet Bey erken uyandığı bir sabah yalının bahçesinde, “[e]line bir makas almış olduğu hâlde bazı çiçeklerin kurumuş yerlerini keserek eğleniyordu.”(s.139) şeklinde tasvir edilir.

Şık'ta Şöhret'in Felâtun Bey'in tavırlarına çok yakın bir şekilde hareket ettiği görülür. Kalemde çalışmayı sevmez ve bir metrese sahip olduğu için çok mutludur. En sevdiği aktivitelerden biri sevgilisi ile Beyoğlu'nda dolaşmaktır: “Avrupa âdat ve etvarının meftunu bulunan Şatırzade, böyle güzel Fransızca konuşan metresini koluna takıp da Beyoğlu'nun kendi gibi şıklara mahsus mahalifinde dolaşmayı kendine en büyük bir şeref addederdi.” (Gürpınar, 2022, s.24). Şöhret'in diğer şıklardan farklı olarak maddi imkânları olmadığı için rahat bir yaşamı yoktur.

Şıpsavdi'de Meftun, Paris'e eğitim için gönderildiğinde Paris yaşamının zevk ve eğlence kısmı ile ilgilenmiştir (Gürpınar, 2021, s.88-96). Bir işle meşgul olmayan Meftun, tüm planlarını rahat bir yaşamın devamlılığı için yapar. Kız kardeşi ve kendi evliliği sırf bu sebeple planlanır. Balo sahnesinde görüldüğü üzere birçok kadınla münasebeti vardır, evli olduğu halde metres sahibi olmayı doğal karşılar (s.543-561). Ayrıca Meftun kumar da oynamaktadır (s.290).

Yalnızca saf züppelerde değil, naif züppelerin de Batılı yaşıntının bir göstergesi olan boş vakitlere sahip olduğu görülür. *Sergüzeşt*'te Celal Bey'in bolca boş vakti vardır. Evin içinde resimlerine konu olabilecek “egzotik bir kadın” -Dilber'i- bulduktan sonra, tüm gün resim çizerek, sanatla ilgilenerek vakit geçirir. Celal Bey'in sanatçı kimliği onun boş vakte ve sevgiliye bakışını değiştirmiştir.

Eylül'de çoğunlukla Necip'in naif züppe olması ön plandadır ancak Süreyya da bir diğer naif züppedir. Süreyya'nın Batı ile kurduğu ilişkide en büyük özelliği, boş vakitlere sahip olmasıdır:

“O sandalıyla, yelkeniyle, yarışıyla meşguldü. Rüzgâra rabt-ı hayat etmiş yaşıyordu. Dalgın mı, ciddi mi, havaî mi olduğu fark edilemeyecek bir hali vardı. Evde kaldıkça Behice Dadı ile şakalaşarak, Suat'ı öfkelerendirerek, Necip'in piyano çalgınlığı ile eğlenerek tembel

bir ömür sürüyordu. Şimdi bir balık merakı da gelmişti; ‘Ah bir ay daha geçse, ağustosunda bir atlatsak...’ diyor, o zaman geceleri l ferciliğin doyulmaz bir eğlence olduğunu anlatarak Şimdiden seviniyordu.” (Rauf, 2014, s.116)

Süreyya’nın denize bu kadar çok merakı olması, onun da romantik bir yapıda olduğunu gösterir. Süreyya Şehir yaşamından uzak, doğanın doğal döngüsüne ayak uydurmaya çalışan biridir. Süreyya’nın diğer arzulayan öznelerle ortak yanı, kaleme pek fazla uğramamasıdır. Yeni eve taŐındıklarında düzenli olarak kaleme gideceğini söylese de kalem, roman boyunca hiç uğramadığı bir mek n haline gelir. Nihayetinde “zamanını Beyoğlu’nda  ld rmese”²⁷² de o da boş vakitlere sahip ve Batı’nın farklı bir yaşayışına özenen bir arzulayan öznedir.

Araba Sevdası’nda Bihrûz Bey’in karikat rleŐen yanlarından biri olan boş vakitlere sahip olması, tıpkı Felâtun Bey’in rutinlerine benzerdir:

“Bihrûz Bey valideyninin tek evladı olduğu için zaten pek Şımarık büyümüş idi. Pederinin servet ve s m n  mahdumun her arzu ettiği Şeyi kolaycacık istihsal edebilmesine müsait olduğu gibi gençlik icabatından olan temay latına da hiçbir taraftan bir g na mümanaat görmediği cihetle Bihrûz Bey sonraları kaleme gidip gelmeyi pek seyrekleŐtirmiŐ idi.

Kaleme gitmediği günler ise saçlarını kestirmek, terziye esvap ısmarlamak, kunduracıya ölçü vermek gibi hiç eksik olmayan vesilelerle Beyoğlu’nda, ötede beride vakit geçirir, cumaları pazarları da sabahleyin hocalarıyla yarımşar saat ders m zakeresinden sonra hanesinden çıkar akŐamlara kadar seyir yerlerinde dolaşır idi.” (Ekrem, s.54)

Okuduğu kitapların telkinleri neticesinde bir metrese sahip olmak yerine soylu bir sevgiliye sahip olmak isteyen Bihrûz Bey’in günlük rutinleri yukarıdaki pasajda tasvir edilen hallerinden -aynı zamanda diğer saf züppelerden de- farklılaşır. Bihrûz ağırlıklı olarak seyir yerlerinde dolaşır ve Bihrûz’un yine bolca boş vakti vardır:

“Bihrûz Bey bu mektubunu [siyah erde yanlışlığını düzeltmek için yazdığı mektup] takdim edebilmek için tamam iki ay dolaŐtı. Bu müddet içinde beyin haftada iki üç defa uğramadığı mesire bulunmazdı. Bir günde dört beş mesirede birden isbat-ı vücud edebilmek için yağız ve kır beygirleri -cuma ve pazar günleri mutlaka kırlar rast gelmek üzere- münavebeye koŐtuĖu gibi günleri de Şöyle tertip etmişti: Cuma ve pazar saat yedide köşkten çıkılarak Fenerbahçesi, Haydarpaşa,

²⁷² Ahmet Mithat’ın *Vah*’ta verdiği bilgiye göre “zaman öldürmek” alafranga bir tabirdir (s.52).

Duwardibi mevkilerinin her birinde yarımşar saat bulunulduktan sonra saat dokuz buçukta Bahçe-i Umumi'ye gelinip akşama kadar orada eğlenilecek. Cumartesi ve salı yine o saatte köşkten çıkılarak doğruca Göksu'ya bi'l-azîme yarım saat eğlenildikten sonra Küçükusu'ya gelinip dokuza kadar orada beklenilecek ve avdetle Havuzbaşı'na dahi uğranılıp akşam üzeri Bahçe-i Umumi'ye yetişilecek. Pazartesi ve perşembe günleri yine mutad olan saatte köşkten çıkılıp Çamlıca'ya ve badehu Bahçe-i Umumiye azimet ve saat dokuza kadar orada ârâm edilecek ve akşam üzeri Duwardibi'ne ve oradan Haydarpaşa'ya ve ezana kârib bir zamanda Fenerbahçesi'ne gidilecek.” (Ekrem, s.186-187)

Kış için konağa geldiği zaman farklı yazlık mekânlardan dönen arkadaşları ile Bihrûz Bey konakta vakit geçirir. Anlaşıldığı üzere en önemli aktivitelerinden biri kumar oynamalarıdır. Eskisinden farklı olduğu ifade edilen Bihrûz Bey, kumar oynamak için pek hevesli değildir. Eski neşesi olmasa da eskiden şen şakrak oynadığı belirtilen kumardan vazgeçmediği görülür (Ekrem, s.278-280).

Kıralık Konak'ta genç topluluğun boş vakitleri oldukça fazladır. Bu genç topluluğu sürekli bir araya gelerek çay partileri, ada gezintileri düzenleyip vakit geçirmektedirler. Bu romanda en çok dikkat çekilen husus ise kumar hususundadır. Faik Bey özelinde kumar bahsi derinleştirilir: “Genç adam, Seniha ile beraber iki ve hattâ üç kadının bir arada idaresini o kadar müşkül bulmuyordu; onun belini büken şey kumardı.”(Karaosmanoğlu, 2007, s.90.) Sabahlara kadar kumar oynayıp kaybeden “Faik Bey'de kumar iptilas her iptilânın fevkindedir”(s.23). Onun en büyük kaybını yaşayıp durumu özetlediği satırlar ise şu şekildedir:

““Görülmemiş, işitilmemiş bir şanssızlık!.. Bir gecede tam üç yüz lira kaybettim. Oyunda hiç bu kadar müthiş ziyana uğradığımı bilmiyorum. Bir akşam evvel beş yüz liraya yakın kazanıyordum. Bunun üzerine kesmek lazımken... Kör şeytan!.. Beni her şeyde berbat eden iradesizliğimdir; sonuna kadar kapılır, giderim.”” (Karaosmanoğlu, 2007, s.92)

Kıralık Konak'ta boş vakitler ve kumar bahsinde olduğu gibi sevgili bahsinde de genç topluluğunun oldukça serbest oldukları ifade edilir. Örneğin, Faik ve Seniha, herkesin duyduğu bir ilişkileri olmasına rağmen evlenmeyi düşünmezler. Cemil'in daveti ile adaya gelen ve henüz “üç ay evvel zengin bir ihtiyar mebusla evlenen” (Karaosmanoğlu, 2007, s.49) Belkıs Hanım, oldukça rahat davranışlarda bulunmaktadır. Belkıs Hanım'ın hem Cemil'le hem de Faik Bey'le yakın bir ilişkide bulunduğu görülür

(s.49-63). Gençlerin serbest bir ilişkiler ağı içinde olduğuna dikkat çekilir ve bu konuda adada geçirdikleri vakit örnek olarak verilebilir:

“Akşam üstü olup da gezintiye çıktıkları veya geceleyin bahçede yalnız kaldıkları zaman, ölçsüz bir coşkunlukla sarılıyorlar, öpüşüyorlardı. Kaç defa Necibe Hanımefendi, yarı karanlıkta, balkonun köşesinde, bunları bu halde seyretti; kaç defa Madam Kronska, Faik’in kolu Seniha’nın beline dolanırken veya Seniha’nın başı Faik’in göğsüne yaslanırken üstlerine geliverdi.”(Karaosmanoğlu, 2007, s.71)

Onların yakınlaşmalarından ötürü isimsiz gelen mektuplardan aktarılan ise yine bu bağlamda ele alınabilir:

“‘Dinleyiniz rica ederim,’ dedi. ‘Sabahları çırpıplak denize girmeleri, alâmeleinnas sarılıp öpüşmeleri yetişmiyormuş gibi, otelde her türlü kuyud-u diniye ve milliyeyi ayaklar altına alarak birtakım ecanip ile şampanyalar içtikleri ve badehu otelin salonunda dans ettikleri dahi vaki olmuştur.’” (Karaosmanoğlu, 2007, s.75)

Sonuç olarak, dünyevi arzular: boş vakitler, sevgili ve kumar, Batılılaşmanın bir uzantısı ile verilir. Bu nesneler arzulayan öznelere sahip olduğu, onların kişilik özelliklerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Özellikle saf züppeler özelinde olumsuz bir bakışla verilen bu özellikler boş vakitler bağlamında diğer arzulayan öznelere de rastlanır. Dolayımlayıcı bölünmesinden ötürü bu başlık altında toplanan arzulanan nesneler dolayımlayıcının istenmeyen yönlerini simgeler. Bu bağlamda bu arzu nesnelerinin saf züppelerin özellikleri olarak yaşatılması bir rastlantı değildir.

3.1.6. Dans, Balo ve Çay: “Yaşasın Vals!”

Bir önceki başlıkta olduğu gibi bu başlık altında değinilecek olan arzu nesneleri, daha ziyade saf züppe özellikleri taşıyan arzulayan öznelere görülür. Balo ve çay partilerinde gösterdikleri dans performansları Batılı yaşam biçimini yansıtacak göstergesel değeri yüksek arzu nesneleridir. Bu arzu nesnelerinin romandaki varlığı dolayımlayıcı bölünmesini destekler. Bu nesneler, romanlarda olumsuz bir bakışla ele alınır. Batı’dan alınmasına gerek olmayan ve Batı’nın manevi taraflarından olan bu nesneler, “yanlış batılılaşma”nın/dolayımlayıcının istenmeyen yönlerinin önemli simgelerindendir.

Dansın dolayımılayıcı bölünmesinin önemli bir yer işgal etmesine Ahmet Mithat Efendi'nin katkısı büyüktür. Davranışları ile Batı'nın istenmeyen yönlerini ortaya çıkaran Felâtun dans hususunda başarılı değildir ve kendisini “gülünç” duruma düşürür. Felâtun'un aksine idealleştirilen Râkım, Batı'nın bu arzu nesnelere sahip olsa da bu nesnelere pek de ilgili gözükmez. Ziklas'ların evinde Râkım'a neden dans etmediği sorulduğunda, “kadril, lansiye, filan gibi oyunları yapabilmekteyse de polka ve vals oyunlarında başı döndüğü”nü (Efendi, 2022, s.76) söyleyerek özür diler. Romanın sonunda Ziklas kızlarının düğünleri için verilen baloda Râkım polka²⁷³ oynamaktadır (Efendi, 2022, s.215). Ancak ideal figür bu Batı danslarını sergilemek için çaba harcamaz.

Dans hususunda kendisini ilerletmiş olan Ayşe Ceylan'dır. Nurullah'la yalnız kaldıklarında Doğu-Batı müziğini ve dansını karşılaştırırlar. Nurullah'ın istekleri ile Doğu müziği enstrümanını çalıp Doğu müziği ile dans eden Ayşe Ceylan, sonrasında “Yaşasın vals!” (Efendi, 2021, s.151) diyerek Batı dansındaki kabiliyetini ve Batı dansına ilgisini gösterir. Saf züppenin tercihi Batı dansından yanadır. Ayrıca dans, Ayşe Ceylan'ın Nurullah'la olan ilişkisinde onu etkilemenin bir aracı olarak olumsuz bir anlama sahiptir.

Şık'ta Şöhret'in arzularından bir diğeri Batı danslarını öğrenmektir. Romanın son bölümünde Batı'da hiç duyulmamış olan “çekirge dansını” öğrenmeye çalışır. O da Felâtun Bey gibi dans sahnesinde “gülünç” duruma düşer. Moda tutkusundan ötürü giydiği aşırı dar olan pantolonunun yırtılmasını önlemek isterken suya düşer. Felâtun'un dans ederken pantolonunun yırtılma sahnesi, Şöhret'in dans sahnesinde daha gülünç bir hale konarak devam ettirilmiştir.

Şıpsı'de balo sahnesi ve yapılan danslar romanın en önemli olaylarındandır. Meftun, ev ahalisine vals eğitimi verdikten sonra Meftun ve ev ahalisi, balo günü birçok gülünç duruma düşerek dans ederler. Baloya dair olumsuz bakış dans eğitimleri esnasında Mahir tarafından ifade edilir:

“Aşçı kadın, balonun ne demek olduğunu anlamak için Mahir'e müracaatla: ‘Kuzum küçük bey...Balo nedir? Ayo ben bilmiyor...Bana anlatsana...’

(...)

‘Balo ne büyük bir eğlencedir. Bilsen Zarafet...’

Arap istiğrabla:

‘Ne olaca?’

²⁷³ Polka, 19.yüzyıl ortalarında bütün Avrupa'da rağbet gören bir Polonya dansıdır. Polka'yı iyi bir şekilde oynayan kişi Jön Türk'te Kâzım Bey'dir: “Gayet alafranga meşrep bir adamdır. Fransızca ‘bonjur’ demesini bilmezse de daha gençliğinden beri polka oynamakta pek mahirdi.” (Efendi, 2021, s.101).

‘Çalgı çalacak... Bir kadın bir erkek, bir kadın bir erkek birbirine sarılıp oynayacaklar...’” (Gürpınar, 2021, s.536)

Balo esnasında da Azize Hanım, “Alafranganın baloları hep bu türlü müdür?” (s.555) diyerek benzer bir bakış açısını sürdürmüştür. Balo, bu romanda aşırılıkları ile çizilmiştir.

Dans ve baloya dair yaşatılan olumsuz bakış açısı *Kıralık Konak*’ta da sürdürülür. Seniha Macit’ten ayrıldıktan sonra Seniha’nın dans dersleri de yeni rutinin içerisinde yer alır:

“Doğrusu, şu Frenk erkeklerinin nezaketine, zarafetine gittikçe daha ziyade hayran kalıyorum. Sana söyledim mi, bilmem? Birkaç zamandır haftada üç defa Astori’lerin evinde bir genç İtalyan’dan dans dersi alıyorum. Görmelisin, bana nasıl kur yapıyor. Sanki her hareketi âşıkane bir ‘jest’ tir. Sözlerinde o kadar tabii bir heyecan, bakışlarında o kadar okşayıcı bir ateş var ki, doğrudan doğruya insanın ruhuna giriyor ve ne tabîlik, ne sadelik, ne kolaylık!.. İnsanın: Ellerinde bile ne in ve bir zekâ var!’ diyeceği geliyor. Kendimi güç zaptediyorum.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.95)

Danstan ziyade *Şipsevdi*’de ima edilen flörtleşme ve kadın ve erkeğin beden en yaklaşması *Kıralık Konak*’ta açıkça ifade edilir. Bu da bu arzu nesnesinin başlangıçtan en olgun örneklerine kadar benzer bir olumsuz bakışla verildiğini somutlar.

Seniha balo eğlencelerinin yanına bir yenisini ekler. Seniha’nın rutin içerisinde gerçekleştirdiği, arkadaş çevresi ile sosyalleştiği “çay günleri” Avrupai yaşantının bir yansımasıdır. Batılı yaşam biçimin önemli bir parçası olan çay, 1880’lerde Avrupa’da ortaya çıkar.²⁷⁴ Akşamüzerleri düzenlenen bu toplantı biçiminin *Kıralık Konak*’ta Batılı göstergesel anlamı yoğun şekilde yer alır:

“Pazartesi günleri Seniha’nın çay günleridir. Avrupa’nın bütün kibar kadınları gibi o günleri giyinir; kuşanır ve tam saat beşte konağın büyük salonunda kendisinde nadir görülen bir hanımefendi vakarıyla ziyaretçilerini beklerdi.

Bunların bazısı, mürebbiyesi Madam Kronski vasıtasıyla tanıdığı birkaç Beyoğlu madam ve matmazelleri; diğerleri çocukluk arkadaşlarından genç kızlar ve aile dostu genç kadınlardı; bunlar arasında, biraderi Cemil’in arkadaşlarından bazı genç adamlar da bulunurdu.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.20)

²⁷⁴ Caryn Franklin vd. (2013). *Moda: Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi*. Duygu Özen (Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları, s.232.

Sonuç olarak dans, balo ve çay Batılılaşmanın bir diğer arzu nesneleri olarak romanlarda yer alır. Bu nesneler Batı'dan alınmasına gerek olmayan günlük yaşam aktiviteleri olarak çizilir ve olumsuz bir bakış açısının ardından verilir. Bu sebeple saf züppe özellikleri taşıyan arzulayan öznelerin yaşam biçimine eklenerek romanlarda yer alırlar.

3.1.7. Kamusal Mekânlarda Görünmek: “daha doğrusu halka kendisini göstermek”

Arzulayan özneler kamusal mekânlarda ortak bir özellik olarak “görünmek” isterler. Batılı olduklarının işareti olan pek çok arzu nesneleri ile bu mekânlarda boy göstererek bir nevi “Batılı/modern” olduklarını onları izleyenlere göstermek isterler. Bu sebeple erken modernleşme/Batılılaşma sürecinde sosyal mekânlar alafrangalığın, Batılılaşmanın, modernliğin gösteri mekânlarıdır. Bu mekânlar Kâğıthane gibi mesire yerlerine geziler düzenlenmesi, tiyatro ve özellikle Beyoğlu ve vapur sahneleri ile romanlarda yer alır.

Felâton Bey ve Râkım Efendi'de özellikle görünme/gösterme arzusuna değinilmeye çalışıldığı söylenebilir. Dolayımlayıcı bölünmesinin ardından daha net görülen zıtlık, bu arzu nesnesinin ele alınışında ön plandadır. Arzulayan özneler, Felâton ve Râkım, aynı kamusal mekânlarda farklı biçimlerde hareket ederler. Felâton Bey ikili ilişkilerinde umursamaz bir tavır takınamazken kamusal mekânlarda daha fazla göz önünde bulunmak ister ve daha kayıtsız bir hal içerisinde. Felâton'un günlerini nasıl geçirdiği anlatılırken özellikle kalabalık olan günlerde yani cuma ve pazar günleri seyir yerlerine gittiği belirtilir (Efendi, 2022, s.14). Râkım ise Jozefino, Canan ve Fedayi ile yaptıkları Kâğıthane gezisini herkesin gitmediği تنها bir güne planlar ve “Râkım: ‘Kâğıthane, vakıa dünyanın en güzel yerlerinden birisidir. Lakin oranın zevki cuma ve pazar günleri çıkmaz. Oraya başka türlü gidilir.’” (s.115) düşüncesindedir. Birbirini takip eden bölümlerde verilen Kâğıthane gezileri birbirinden çok farklı şekilde aktarılmıştır. Anlatıcı, Râkım'ların gezisini her ayrıntısına inerek anlattıktan sonra “[e]ğer onu beğenmedinizse şu suretle icra edilmiş olan bir Kâğıthane âlemini olsun bakalım beğenir misiniz?” (s.141) şeklinde bir geçiş yaparak daha az ayrıntı vererek Felâton ve Polini'nin gezisini betimler. Bu betimlemelerden anlatıcının hangisini daha “doğru” bulduğuna erişmek mümkündür:

“Şu cibilletin bir muktezası demek değil midir ki, umum indinde seyrangâha gitmekten maksat kır, sahrayı, açıklığı, çimenleri, çiçekleri

görmek olmaktan ziyade, halkı görmek yahut daha doğrusu halka kendisini göstermek matlup olduğundan bir seyir mahallinde an-akall yirmi bin nüfus bulunur. Beş altı yüz, belki bin arabanın tozu toprağı içinde boğulmaktan ziyade bir ağaç altında oturulmaktansa, on adım buudla etrafında bulunanlara kendisini teşhir etmekten ne zevk hâsıl olacağı etraflıca düşünülecek olsa insanın seyir mahallerine buğz edeceği gelir.” (Efendi, 2022, s.140)

Anlatıcı arzulayan öznelere ortak olarak var olan bu arzuyu “daha doğrusu halka kendisini göstermek” ifadeleri ile açıkça belirtir. Felâtun Bey’in çok kalabalık olan bir cuma günü yaptığı gezi (Efendi, 2022, s.141-145) romanın en hareketli pasajlarından biridir.

Ahmet Mithat Efendi bu duruma farklı mekânlarda da dikkat çekmek ister. Sosyal yaşam içinde her ikisinin farklı tutum içinde bulunduklarını gösteren bir diğer önemli olay tiyatrodaki davranışlarıdır. Bu duruma “delikanlıların hali ekseriya tiyatroda malum olur.” (Efendi, 2022, s.84) diyerek dikkat çeker ve hemen iki arzulayan öznenin karşılaştırılmasına olanak kılan peşi sıra gelen tiyatro sahnelerini aktarır: “Felâtun Bey’i tiyatroda görenler, familyadan addolunan kadınlar locasına girip de bir kimseye merhaba dediğine tesadüf etmemiştir ve daima sahipsiz veyahut herkesin kendisine sahip tanıyan karıların localarında kahkalarla, kihkihlerle meşgul bulmuşlardı.” (s.84). Felâtun’un tavırları basit vurgusu ile verilmiştir ve aslında Felâtun bu noktada çevresini umursamayan bir tavır içerisinde. Bu durum sosyal mekânlarda züppenin tavrına uygundur.

Râkım Efendi ise bu tavrın tam aksi ile betimlenir: “Baba Râkım ise, yalnız bir duhuliye bileti alarak tiyatrodan içeri girer ve ondan sonra localarda mevcut huzzarı lede’t-tahkik, mesela G. Bey ve emsali kibarın localarına uğrayarak hangisine selam verecek olsa ‘Maşallah Râkım Efendi oğlumuz, buyurunuz bakalım! Sizin için de yerimiz vardır’ diye kendisine bir yer gösterirlerdi.” (Efendi, 2022, s.84-85). Râkım sonrasında diğer locaları gezerek de selamlaşır, arkasından loca halkı “Lakin şu çocuk ne kadar kendi halinde bir şeydir. İşreti yok²⁷⁵, kumarı yok, bir vukuatı yok²⁷⁶! Allah için kız gibi bir delikanlıdır’ derlerdi. Hatta tiyatrodan çıkıldıktan sonra ertesi ve daha ertesi günler familyalar arasında söz geçip de Râkım’ın o gece kendi localarında bulunduğu bahsolundukça, oralarda dahi yine hakkında bu gibi sözler söylenirdi.” (s.85). Râkım’ın

²⁷⁵ Aslında var, birçok kez içki içtiği sahne kitapta mevcut. Örneğin sandal gezisinde “‘Ne üşüyeceğiz. Bahusus ki, rom dahi var.’”(s.131), “Râkım’ın ihtarıyla Jozefino’nun kabulü üzerine taam altına ikişer kadeh rakı çekildi.”(s.137). Bu örnekleri arttırmak mümkündür.

²⁷⁶ Bu hususta Jozefino ile ilişkisi ve Jean’i veremden âşık etmesi örnek olarak verilebilir.

davranışları yine “soyluluk, başkalarını düşünme, içtenlik ve özgünlük” (Girard, 2017, s.123) ile ilişkilendirilmektedir. İkili ilişkilerinde umursamaz olan Râkım, sosyal yaşantısında çevresini önemseyen bir hal içerisinde. Züppelerde gözlemlenen o soğuk tavır onda bulunmamaktadır ancak Râkım’ın bazı tavırlarında çevrenin bakışından ayrı hususiyetlere sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Ahmet Mithat’ın yine zıtlık üzerinden ortaya çıkardığı *Vah* romanındaki roman kişileri benzer şekilde ele alınır. Behçet’in ve Necati’nin vapur yolculuğunda Ferdane’yi gördükleri zaman ikisi farklı tutum içerisinde bulunurlar. Necati, bir kadına bakmanın yanlışlığını savunurken Behçet bunun yanlış olmadığını söyler ve Ferdane’nin peşine takılır. Öne çıkartılan husus Behçet Bey’in zamparalığıdır. Bu vurgu, Necati’nin karakola düşmesine sebep olan üç şık bey üzerinden tekrarlanır. Tiyatroda kadınların bulunduğu locaya dürbünle bakıp rahatsızlık veren şık beyler, bu davranışlarını gezinti yerlerinde de sürdürürler (Efendi, 2019, s.80).

Ahmet Mithat’ın yazı deneyiminin önemli bir parçası olan anlatım akışını bölerek gündelik yaşamdan bilgi vermesi *Vah* romanında iki arzulayan öznenin sosyal mekânlarda görünüşüne olanak tanır. Dönemin rağbet gören Galata ve Beyoğlu birahanelerden bahsettikten sonra iki özneyi bu mekânda bir araya getirir. Mekânın realitedeki bilgisi haricinde daha fazla bilgi vermeyen anlatıcı her iki arzulayan öznenin aynı mekânda bulunmalarını farklı sebeplere bağlar:

“Bu misilli matbuat-ı nefiseye [Avrupa’nın her tarafından gelen musavver gazetelere] rağbet hususunda bizim Behçet Beyefendi sairlerinden aşağı kalmadığı gibi feylesof Necati dahi bir aralık Almanların çavdar ekmeğiyle gravyera peynirine taaşşuk edercesine rağbet peyda eylemiş olduğundan iki arkadaş aralıkta bir kere Fugel Birahanesi’nde buluşurlardı.” (Efendi, 2019, s.109-110)

Görüldüğü üzere bu sosyal mekânda bulunmak Behçet Bey’in Batılı olma arzusunun bir parçasıyken Necati Efendi’nin böyle bir arzusu ön planda değildir.

Beyoğlu dönemin önemli bir sosyal mekânıdır. Batılılaşma sürecinin hız kazandığı 19. yüzyılın son yıllarında “Paris ve Avrupa’ya özgü bir yığın eğlencenin, alafranga konserlerin, ünlü ünsüz şarkıcı ve rakkaselerin gösteri yeri”²⁷⁷ hâline gelmiştir. Alafranga yaşantıyı benimseyenler Beyoğlu’nda bulunmayı öncelikli arzu nesnesi haline

²⁷⁷ Dökmeci, V., Çıracı, H. (1990). *Tarihsel Gelişim Sürecinde Beyoğlu*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, s.32.

getirirler. Bu sebeple kendini göstermenin mekânı olan Beyoğlu, Batılı yaşantıyı sürdüren arzulayan öznelerle birlikte anılır.

Eylül'de Necip'in zaman zaman Beyoğlu yaşantısına dönerek bir saf züppe yaşantısına uygun bir yaşam sürdüğü belirtilmişti. Bu kısımlar onun sosyal yaşamdaki görünüşünü öğrenmek adına önemli pasajlardır. Ancak anlatıcı doğrudan aktarmak yerine, Necip'i başkalarının gördüğü biçimlerde göstermeye çalışır. Necip'in Beyoğlu'ndaki yaşamı oraya bir kumpanya gelmesi ile değişir. Kumpanyadan aktris olan bir kadınla görüşür ve kadın diğer romanlarda sıklıkla görüldüğü -Polini, Potiş- üzere samimi bir ilişki içerisinde değildir. Sarhoş olup, lüks restoranlarda vakit geçiren Necip “görünme” arzusu ile hareket etmese de sosyal yaşamda bir Batılı görüntüsü ile yaşamaktadır (Rauf, 2014, s.258-263).

Çalışmanın birinci bölümünde işaret edildiği üzere²⁷⁸, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanında Mansur'un ve Zehra'nın akrabaları ile yaptıkları geziler, kamusal mekânlarda arzulayan öznelerin tavırlarına örnek oluşturur. Mansur'un amcasının oğlu İsmail Rüştü Bey, eşi ve kız kardeşi Sabiha Hanım, cuma günleri yapılan Kâğıthane gezilerinin önemli müdavimleridir. Dolayımlayıcı bölünmesinin ön planda olduğu bu pasajlarda dönemin modasına uygun olarak “görünmek” arzusu ile dolaşan arzulayan öznelere bakış olumsuzdur.

Şık'ta Şöhret'in de sosyal mekânlardaki asıl amacı “görünmek”tir. Şöhret daha önce bahsedildiği üzere, sosyal mekânlarda kendisine dönen bakışlarla mutlu olur. Şöhret, Fransız bir metrese sahip olduğu ve onunla Beyoğlu'nda dolaştığı için kendisine ötekinin bakışını çekebilmektedir. Madam Potiş ile yemeğe çıkacakları gün, Şöhret'in metresine söylediği sözler onun asıl maksadını ortaya koyar: “Teşekkür ederim sevgilim! Sen nasıl emsali az bulunur bir nadire-i devransan köpeğin de öylesini intihap ettin değil mi? Bu akşam metresimle köpeğime nazar-ı hasetle bakmadık kimse kalmayacak! Bu gece benden bahtiyar insan var mı?” (Gürpınar, 2022, s.29).

Şıpsevdi'de Meftun da etrafındaki bakışları önemser. Vapurda her zaman birinci mevkide yolculuk eden Meftun, Kasım Efendi ile oğlu Mahir'i takip ederken bile onların yolculuk ettiği üçüncü mevkide gitmez:

“Meftun Paris'teki terzisinden getirdiği elbisesi, zarif ganları[Fr. Gant: eldiven], tepesi altın küreli bastonu, ipek çorapları, ruganı, iskarpinleri, alelhusus tek gözlükle üçüncü mevkie gidip bir bahçıvanla bir rençper

²⁷⁸ “Saf Züppenin Soluk İzleri: Diğer Saf Züppeler” bölümünde bu hususa değinilmiştir.

arasına sıkışamazdı. En samimi şikâyat-ı müteessiranesinde Fransızca söylemek mutadı olduğundan o lisanla dedi ki: ‘Sıcak havalarda ‘menajeri’[Fr. Ménagerie: hayvanat bahçesi] gibi kokan bir mahale gidip yarım saat geçirmek aman ne müthiş şey!’” (Gürpınar, 2021, s.174)

Bir şekilde sosyal statü olarak kendisinden aşağıdakilerle yolculuk etmeye katlansa bile üçüncü mevkide “görünmek”ten çekinir (Gürpınar, 2021, s.175).

Araba Sevdası’nda Bihrûz Bey’in kamusal mekânlardaki tavırlarının altında görünme arzusu her zaman mevcuttur. Ötekinin bakışını çekebilmek Bihrûz’un romandaki pek çok sahnesinde vurgulanır. Bihrûz Bey’in verilen ilk tasvirinde kullanılan “(...) yakasının iç tarafındaki [Terzi Mir] markası yakından geçenlerin gözlerine çarpmakta olan – (pardesü)sünü sanki gelişi güzel atmış idi.” (Ekrem, s.51) şeklindeki ifadeler, Bihrûz Bey’in hem umursamaz tavrını hem de tükettiği nesnelerin gösterilmeye çalışıldığını somutlar.

Bihrûz Bey’in arzu nesnelerinden olan Fransızca konuşmak, dış görünüşünde Fransız gibi görünmek gibi diğer unsurların da gösterildiği vapur sahnesi ötekinin bakışının önemsendiği önemli bir sahnedir:

“(…)vapura girdi, güvertede münasip bir yer buldu oturdu.
-La Türki, Kurye Doryan, Ceride-i Havadis, Vakıt, Manzume-i Efkâr!....
-Gazeteci!. Gazeteci!. Done muva ön Kurye Doryan!.
-Horisti!..
-Kombiyen?..
-Ena guros..
-Ön piyastr?
-Malista...
Vapurda bulunan bazı genç beyler Bihrûz Bey’in tuvaletine, etvarına, kıyafetine başka başka dikkat edip dururlarken bir de beyefendinin Fransızca gazete alması karinesiyle sahte alafrangalardan olmadığını anladıkları gibi gıptakârane bir nazarla beyi baştan ayağa kadar süzmeye başladılar. Bihrûz Bey de o bakışlardan memnun oldu.” (Ekrem, s.168)

Gazetecinin Rumca Bihrûz Bey’in Fransızca konuştuğu bu kısımda, günlük hayatta Fransızcaya hakîm olduğu görülür. Seyirciler (öteki) nezdinde de Bihrûz’un Fransızcası sahte bir tavır hissiyatı oluşturmaz. Bu bağlamda Bihrûz Bey’in Batılı gibi görüldüğünü ve başarılı bir taklitçi olduğunu gösteren önemli bir pasajdır.

Bihrûz Bey'in bu tavrını diğer kamusal mekânlarda da sürdürdüğü görülür. Dönemin ünlü pastanelerinden olan Vallauri'deki Bihrûz Bey'in tasviri bir diğer örnektir: "Rast getirdiği bir kira arabasına bindi. Köprüyü de araba ile geçerek Beyoğlu'na çıktı. Şekerlemeci Valöri'nin dükkânı önünde arabayı bıraktı. Dükkâna girdi alafranga bir kahve ısmarladı. Oturduğu yerde derin derin düşünmeye başladı." (Ekrem, s.181). Bu görüntü, Bihrûz Bey'in Batı temsili olan mekânlarda da bir Batılı gibi görünebildiğini, bulunduğu ortama uygun davrandığını ve her zaman ötekinin bakışını dikkate aldığını gösterir.

Kıralık Konak'ta kamusal mekânlarda odak Seniha'nın üzerindedir. Seniha'nın her davranışında onu izleyen bir seyirciyi görmek mümkündür. Örneğin, arzu nesnelerinden biri olan araba ile gezintisinde Seniha'nın serbest tavırlarına odaklanılmıştır:

"Kadıncağz yine bir gün cumbada otururken bir de bakmış ki, bizim küçük hanım, iki dirhem bir çekirdek. Peçesini açmış, bir arabada yapayalnız. Şişli'ye doğru gidiyor. Şekibe Hanım seslenmek istemiş, fakat sonra, nemelazım belki istemez, demiş: Arabada öyle bir oturmuş oturuyorlarmış ki, tarif ede ede bitiremiyorlar. Neyse, yirmi dakika geçmemiş, Şekibe Hanım bir de bakmış ki, araba tekrar dönüyor, fakat bu sefer, içinde bir de delikanlı ile beraber...Esmer, zayıf bir gençmiş, mutlaka o çapkın Faik olacak. Araba gelmiş, beş altı kapı ötede bir evin önünde durmuş. Şekibe Hanım bu evdekileri de tanıyor, bir İtalyan ailesiymiş. Bizimkiler inerler ve tam akşamın ikisine kadar orada kalırlar."(Karaosmanoğlu, 2007, s.34)

Seniha, "Lâbon, Mulatye, Tokatlıyan!" (Karaosmanoğlu, 2007, s.35)'da çeşitli sosyal aktivitelere katılmaktadır. Çevresine karşı umursamaz bir tavır içinde olan Seniha, sosyal mekânlarda saf züppenin tavırlarına uygun hareket eder. Romanda pek çok "seyirci" tarafından gönderilen mektupta onun görünmek arzusunun bir umursamazlık üzerinden çizilmeye çalışıldığını somutlar: "'Sabahları çıırçıplak denize girmeleri, alâmeleinnas sarılıp öpüşmeleri yetişmiyormuş gibi, otelde her türlü kuyud-u diniye ve milliyeyi ayaklar altına alarak birtakım ecanip ile şampanyalar içtikleri ve badehu otelin salonunda dans ettikleri dahi vaki olmuştur.'" (s.75)

Kıralık Konak'ta da takibi mümkün olan görünme arzusunun *Mai ve Siyah*'ta farklı bir hâl aldığı görülür. Buraya kadar ifade edilen malzemedan çıkan sonuç *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil tarafından şu şekilde dile getirilir: "'Ben bu akşam Beyoğlu'ndaydım!' diyebilmekten ibaret bir itminan, yahut ertesi gün kalemde 'Aman

dün akşam ne kadar eğlendik!’ tarzında bir yalan [söyleyebilmek içindir]” (Uşaklıgil, 2006b, s.159). Ahmet Cemil’in Beyoğlu’ndaki pek çok mekâna hâkim olduğu ve favori mekânının Luxenbourg olduğu görülür:

“Ahmet Cemil tebessüm etti:

- Nereye gitsen böyle değil mi? Burası Beyoğlu kahvelerinin en eğlencelisidir. Canınız daha kapanç yer istiyor ise Couronne var, Gambrinus var, Central var... Lambalı duvarların, tavanların arasında mermer masalar... Bu masaların etrafında birçok adamlar ya bira içiyor, ya gazete okuyor, ya yavaş sesle konuşuyor... Şu halin bir aynı! Bir fark varsa o da biraz daha kapalı, kasavetli olmasından ibaret. Kahve kahve dolaşırız demiştin, isterseniz Palais de Cristal’in, Concordia’nın yanlarında cam kapılı, içi daima gürültülü, kapısı açıldıkça sokağa dumanla karışık bir karık kadın sesiyle bir çatlak keman ahengi fişkıran kahvelerden birine gidelim. İşte Beyoğlu, işte Beyoğlu’nun zevki!...”(Uşaklıgil, 2006b, s.157-158)

Ahmet Cemil’in bu anlatımından sonra ona niçin Beyoğlu’na geldiği sorulduğunda ise kendisini “düşündürecek şeyler” bulduğu her mekânda oturabileceğini belirtir. Nitekim en sevdiği Beyoğlu’ndaki mekânda da yaptığı eylem, etrafta dolaşan kişilerin hikayelerini zihninde kurgulamaktır. Görüldüğü üzere Beyoğlu, daha önce bahsi geçen romanlardan farklılaşarak Batılılaşmanın bir göstergesi olmaktan çıkmış ve modern bireyin “görünmek” arzusunu besleyen bir anlam kazanmıştır. Ahmet Cemil’in eseri ile ün yapmak istemesinin temelinde görünmek arzusu mevcuttur²⁷⁹ ve bu noktada Beyoğlu bu arzusunun aracıdır.

Sonuç olarak, kamusal mekânlarda kendilerini göstermek isteyen arzulayan özneler bu arzularını gerçekleştirmek üzere seyir yerlerinde dolaşırlar, tiyatroya giderler, Beyoğlu gibi Avrupa’nın Osmanlı’daki temsili olan mekânlarda bulunur ve asıl seyircilerine ulaşabildikleri kalabalık mekanlar olan vapur sahneleri ile romanlarda yer alırlar. Bu mekânlarda bulunmak ve kendi Batılı olma durumunu gösterebilmek bir ödev halini almıştır. Ötekinin bakışının önemsendiği sosyal alanlarda arzulayan özneler “görünme”yi ana amaç edinmişlerdir. Görünme arzusu, arzulayan öznelerin bu sosyal

²⁷⁹ “Şimdi birkaç eski mektep arkadaşıyla sekiz on kalem erbabından [yazardan] başka herkesin meçhulü olan bu genç, bugün koltuğunun altında bir iki kitapla buradan bir gölge gibi çıkarken bir gün olacak ki tesadüfen bir kitapçının dükkânına gözü isabet edecek olursa [rastlarsa] mektepten henüz çıkmış iki genç edebiyat müntesibinin [sevdalısının] birbirine kendisini gösterdiğini fark edecek... Ah! O zaman göğsü nasıl bir iftihar [övünç] havasıyla şişecek! Şimdi oradan mevhum [olmayan ama varsayılan] bir cisim şeklinde geçiyor; gören yok, bakan yok, lakin o zaman... Güzergâhında [yolunun üzerinde] isminin yavaşça fısıldandığını işitecek ve ciğerlerinden sıcak bir şeyin aktığını duyacak...” (Uşaklıgil, 2006b, s.40).

mekânlardan ne anladığı ne kadar içselleştirdiği noktasında birbirinden ayrılırken görünme arzusunun süreç içerisinde farklılaşması ile de sonuçlanmıştır.

3.1.8. Gösterişçi Tüketim - Ötekinin Bakışı İçin Tüketmek

Üçgen arzu kuramının kapitalist düzenle kurduğu ilgi -Girard çalışmasında moda, reklamcılık ve propagandan da bahseder- Türk edebiyatında göz ardı edilmemesi gereken bir husus olarak vurgulanmıştır. İbrahim Şirin, Türk romanında değişmez bir tema olarak işlenen alafranga-alaturka karşıtlığının temelinde “metafetişizmin” olduğunu, roman başkışilerinin aslında Avrupa kapitalizminin ekonomik ve psikolojik baskısı, simgesel şiddetinin göz ardı edilerek değerlendirildiğini savunur:

“Zannedilenin aksine Osmanlı-Türk romanının odak merkezinde aşırı Batılılaşma değil, kapitalizmin dayattığı meta fetişminin yol açtığı yabancılaşma vardır. Bu kendini zaman zaman Doğu Batı ikilemi sonra çatışması olarak tezahür ettirir. Doğu-Batı çatışması hetero-kültürün bir sonucu olarak karşımıza çıkar.”²⁸⁰

Nesneler üzerinden yaşanmaya çalışılan Batılılaşma süreci bu tespiti sağlamlaştırır. Bu noktada gösterişçi tüketim hem kapitalizmle birlikte gelen ekonomik ve psikolojik şiddeti yansıtırken hem de Türk romanının ortaya çıkışındaki arzusun yapısını ortaya çıkarır.

Thorstein Veblein’in bulduğu “aylak sınıf”, toplumsal statüsünü yalnızca zenginliğe ve güce sahip olarak değil, aynı zamanda bunu çevresindekilere göstermesi ile ulaşır. Bu sayede sahip olduklarının öneminin gösterilmesi kendi önemini de arttıracaktır.²⁸¹ Bu durum aylak sınıfı, gösterişçi tüketim içine sokmuştur. Girard’a göre “Thorstein Veblen’in geliştirdiği ‘gösterişçi tüketim’ kavramı çoktan üçgendir. Materyalist kuramlara ölümcül bir darbe indirmiştir. Tüketilen nesnenin değeri yalnızca *Öteki*’nin bakışına bağlıdır. Yalnızca *Öteki*’nin arzusu arzuyu doğurabilir.” (Girard, 2017, s.182). Görünme arzusunun tamamlayıcısı olarak düşünülebilecek olan gösterişçi tüketim üçgen arzusun yapısını en iyi yansıtan arzu nesnesidir.

Felâtn Bey ve Râkım Efendi’de yaşayışı ile gösterişçi tüketimle ilgi kurulabilecek isim Felâtn Bey’dir:

²⁸⁰ Şirin, İ. (2008). Bihruz Bey Sendromunu Yeniden Düşünmek, *KOU Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, (1), 131-164, s.139.

²⁸¹ Veblen, T. (1922). *The Theory of the Leisure Class*. New York: B. W. Huebsch, s. 36-37.

“Felâtun Bey’in kıyafetini sorarsanız tariften izhar-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 çalışırdı. Binaenaleyh kendisini iki gün bir kıyafette gören olmazdı ki ‘Felâtun Bey’in kıyafeti şudur’ demek mümkün olsun.” (Efendi, 2022, s.17)

Modanın kölesi haline gelen Felâtun Bey’in kendisini resme benzetinceye kadar ayna başında vakit geçirmesi onun taklitçiliğini de somutlar.

Felâtun Bey’in gösterişçi tüketim bağlamında en açık örnek oluşturabilecek olayı ise Polini ile yaptıkları Kâğıthane gezisidir:

“Bir cuma günü hem de Kâğıthane’nin en kalabalık olduğu cuma günlerinden birisiydi ki, Kâğıthane Çayırı üzerinde birkaç bin gözün eşia-i enzarı bir nokta üzerinde cem olmuştu.

O noktada ne vardı?

Gayet mükellef iki atlı bir kupa. İçinde de gayet mükellef bir madam. Ama mükellef dediğinize dikkat lazımdır. Öyle sair madamlar gibi mükellef değil. Sair madamlarla elmas, inci filan gibi ziynetler biraz seyrekçe görülür. Bu madam elmas ve ince içine gark olmuştu. Arabanın önünde birisi Ulah müzikası, diğeri dahi yerli ince çalgı olmak üzere iki takım çalgı ki, beheri ikişer üçer takımının ittiheadından teşekkül eylemiş olduğu, beherinin on beşer yirmişer kişiden mürettep olmasıyla anlaşılırdı.

Bu temaşagâhın bir tarafında dahi beş altı kadar efendiler, iskemlelere oturmuş, dondurmalar, kurabiyeler neler neler tepsi tepsi gelir ve evvel emirde arabayı uğrayıp oranın hissesini bıraktıktan sonra, beylere takdim olunurdu. Çalgıların çalacakları makamât alaturkaysa beyler tarafından ve alafrangaysa araba canibinden kumanda edilip emrolunan hava ber-vech-i matlub icra edilmişse havadan bir lira uçar ve tamam çalgıcıların ortasına düşerdi ki, bu halde yakın bulunan hutut-ı şua-ı enzar dahi liranın cevvi-i havada çevirdiği kavise tebaiyetle tekavüs ederdi.

Arabadan etrafa şaşaa-endaz-ı letafet olan handelere mukabil beyler tarafından dahi latif ahlar pervaz eyler ve işte şu suretle saha-i âlemde nam ü şan bırakılırdı.

Bu hal bir buçuk iki saat kadar devam eyledikten sonra madam arabasını yürütüp arkası sıra dahi gayet güzel, genç, süslü, bir bey âlâ bir ata binerek revan oldu ve herkesin nazarı bunları bir hayli mesafe kadar teşyi eyledikten sonra beylerin bakiyesi ‘Aşk olsun, herif avuç avuç lira saçıyor, ama prensvari eğleniyor a!’ dediler (Efendi, 2022, s.141-142)

Bu pasajda arabanın görünüşü, Polini'nin diğer kadınlardan daha farklı olarak mücevherlerle donatılmış olması, hesapsızca para saçılması tam olarak gösterişçi tüketimin resmidir. Bu alıntıdaki asıl önemli husus olaya tanık olan kişilerin bir başka ifade ile ötekinin bakışıdır. Bu eğlence o kadar şatafatlı olmuştur ki Râkım'ın bile kulağına gitmiştir. Râkım, Felâtun'a daha temkinli yaşamasını tavsiye verir. Felâtun'un bu tavsiyelere dair düşüncesi ötekinin kıskanç bakışlarıdır.²⁸² Bu tarz yaşayışın neticesinde Felâtun romanın sonunda tüm mal varlığını kaybederek Türk romanında sıklıkla görülecek olan mirasyedi tipinin bir örneğini oluşturmuştur.

Gösterişçi tüketim noktasında Râkım'ın²⁸³ çevresinde olması sebebiyle -daha hesaplı bir tüketime örnek oluştursa da- Canan'ın da sahip olduğu nesneler dile getirilmelidir. Moda konusunda Canan'ın Felâtun'a benzer bir tutumla giydirildiği görülebilir: “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 biçen bir hanım varsa götürüp rica minnet en yeni moda olarak biçtirir ve kızın kendisine diktirip giydirirdi” (Efendi, 2022, s.55). Dadı kalfa ve Râkım tarafından, Canan'ın dış görünüşünde gösterişçi tüketime örnek oluşturacak harcamalar yapılmaktadır:

“Bundan evvel dahi demiş olduğumuz veçhile İstanbul'da moda olarak ne çıkarsa en evvel yapınanların birisi Canan olurdu. Bundan başka Canan'ın dolabında en âlâ yapma çiçekler mevcut olup çekmecesinde bir iki elmas iğnesi, küpesi, yüzüğü dahi eksik değildi. Hafta geçmezdeki, Râkım Canan'ın kendisine mahsus olmak üzere en güzel çil paralardan altın, gümüş seksen yüz kuruş vermesin. (...) sonra yine Râkım Efendi vasıtasıyla kıza bir yüzük veya bir saat, bir kordon, hâsılı muhaşşelattan bir şey aldırirdi.” (Efendi, 2022, s.80-81)

Canan'ın sahip olduklarına ötekinin bakışı, Ziklas'ların ziyaretinde ortaya konur. Canan'ın üzerinde üç beş yüz liralık elmas bulunması Ziklas kızlarının Canan'ın esir olduğuna inanmalarını güçleştirmiştir (s.157-159).

²⁸² “Felâtun bu lakırdıların bir dost ağzından çıktığına bir türlü inanamayarak mutlaka Râkım benim saadet-i halimi kıskanıyor mütalaasıyla hiçbirisini guş-ı kabule menkuş etmemiştir.” (Efendi, 2022, s.147).

²⁸³ Romanda gösterişçi tüketim bağlamında Râkım'ın hiçbir davranışı olmamıştır. Her şeyin hesabını yaparak mal varlığını arttıran bir kişidir. İsim sembolizasyonunda adının Râkım olması da bu noktada akla gelmelidir. Bu doğrultuda Râkım'ın genel tutumunu yansıtan ve Felâtun'la bir zıtlık oluşturması sebebiyle romanda yer alan kazandığı ilk parayla kıyafet almayı reddetmesi örnek olarak verilebilir (Efendi, 2022, s.26-27).

Felâton ile Canan'ın tüketim alışkanlıkları birbirinden farklıdır. Felâton elindeki imkânlarla kendi isteğiyle gösterişçi tüketime uygun yaşarken; Canan, Râkım'ın sunduğu olanaklarla onun yerine karar veren insanların seçimleri ile gösterişçi tüketime uygun yaşamaktadır. Ancak her ikisinin tüketim alışkanlıklarının ortak sonucu ise ötekinin bakışını ortaya çıkarmasıdır.

Vah'ta Behçet Bey centilmen şık kategorisinde ele alınmıştı. Tam anlamıyla “cicili bebe” olmadığı söylene de o da modanın vasatını takip etmekteydi. Behçet Bey'in moda tayin ettiği ve bir anlamda gösterişçi tüketim bağlamında değerlendirilebilecek olan husus, son çıkan kitapların teminidir. Burada amaç ötekinin bakışını ortaya çıkarabilmektir:

“Vakıa Behçet'in kitap mütalaasına verdiği ehemmiyet dahi en ziyade tahsine şayan olan ahvalindendir. Buna da bir şıklık sureti vermek için ekseriya Avrupa'nın en son çıkan kitaplarını tedarik ve mütalaa ederek şıklar meclisinde, ‘Şöyle bir kitap çıkmış! Manzurunuz oldu mu?’ suallerine, henüz hiçbirisinin manzuru olmadığı cevaplarını alınca bi-aynihi başkalarında bulunmayan bir moda kendisinde bulunmuş gibi memnun ve müftehir olur.” (Efendi, 2019, s.52)

Yine *Vah* romanında Ferdane Hanım da her ne moda olursa onu uygulayan biridir (Efendi, 2019, s.98). Sahip olduğu imkânlar neticesinde Ferdane Hanım'ın yaşayışı, gösterişçi tüketime örnek gösterilebilir.

Sergüzeşt'te Asaf Paşa Mısır'da birçok memuriyette bulunarak İstanbul'a geri döndüğünde onun Moda'da yaptırdığı Avrupai bina gösterişçi tüketimin bir örneği olarak düşünülebilir. Dönemin modası olan mobilyalar, birçok farklı tablo, piyano vs. ile döşenen ev için epeyce para harcanmıştır (Sezai, s.49-53).

Şik'ta Şöhret için “*tırl şık* [züğürt, parasız]” (Gürpınar, 2022, s.20) benzetmesini yapan anlatıcı, parası olmasa da modayı takip etmeye çalıştığını belirtir. Şöhret Bey, “gülünç” kıyafetler içinde olsa da çevresindeki kişilerin bakışlarını uyandırdığını düşünür: “İşte bugünkü kıyafet ve süsümün mükemmeliyeti halk üzerinde matlup olan tesiri hasıl eyledi. Herkes kostümüme, cemalime hayran oluyor” (s.18). Bu arzusu süslenmesinde, köpeği ve sevgilisi ile dolaşmasında da takip edilebilir. Modanın kölesi olan Şöhret Bey için, önemli olan ötekinin bakışıdır.

Hatırlanacağı üzere, *Şipsevdi*'de Meftun, Kasım Efendi'nin kızıyla evlenebilmek için rol yaptığı esnada çağın bir gerekliliği olarak giyinişinde modayı takip ettiğini belirtmişti. Kendisi için yaptığı bir alışverişin detaylarını göremesek de kız kardeşi

Lebibe'ye aldığı kıyafetler gösterişçi tüketimin bir örneğidir (Gürpınar, 2021, s.113). Alınan kıyafetler bu sefer zengin biriyle evlenmesi için seçilmiştir. Ötekinin bakışı kendilerine çevirebilme arzusu, zengin oldukları zannını oluşturmak içindir.

Geçiş figürü olarak ele alınan Bihrûz Bey'in yaptığı alışveriş gösterişçi tüketiminin sonucudur:

“Kunduracı *Heral*'e, terzi *Mir*'e uğradı bir çift potin, bir çift iskarpin, iki takım *kostüm*, beş pantolon, iki *redingot* ısmarladı. *Alber Kün*'ün önünden acele geçerken dükkâncı bunu gördü, arkasından seğirtti. Birçok *nuvoteler* getirttiğinden bahisle dükkâna aldı. Yeni mallardan bazı şeyler arz ve iraeisiyle beraber ale'l-hesâb biraz para istediye de beyin yanında o kadar para olmadığından on beş güne kadar yetmiş seksen liralık bir *akont* vereceğini beyan ile beyefendi bir düzine gömlek iki düzine çorap ve mendil, sekiz on tane kravat, yarım düzine eldiven, bir baston, iki şemsiye beğenip bunların köşke gönderilmesini emir ile oradan da çıktı. Sonra berber *İzidor*'a gitti. Tıraş oldu. Saçlarını kestirdi.” (Ekrem, s.183)

İhtiyaca göre değil, yeni gelen herhangi bir ürünü almak üzere tüketen Bihrûz Bey markası olmayan ve modası geçen ürünleri de tüketmek istemez. Bu, dışarı çıkmadan önceki hazırlık sahnesinde açıkça ifade edilir:

“(…)
-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?..
-A beyim, çekmenin gözünde belki yüz tane mendil var. Bir tanesini beğen, alıver..
-Vuy!. Mezil nō son pa marke...
-Niye rezil olsun?.. Onlar da yeni yeni mendiller..
-Markalı değil... Markaları yok onların...
-Markalısı da var, dün ütülenirken gördüm.
-Terziden gelen kostümleri göremiyorum.
-Hepsi burada..
-İskarpınlarım gelmedi mi?
-Bilmem, besbelli gelmedi.
-Şu potinleri ver bakayım..” (Ekrem, s.140)

Bu pasajdan açıkça görüleceği üzere, bu alışveriş rutini Bihrûz Bey için sıradan bir aktivitedir. İhtiyaca göre değil, modaya uygun giyinmek asıl arzuladığıdır.

Kıralık Konak'ta Seniha'nın arzularının temelinde rahatça tüketebilmek arzusu vardır. Seniha'nın tanıtımına hâkim olan ifadeler içerisinde gösterişçi tüketim alışkanlığı öne çıkar:

“(...)arzularının birçoğu tatmin ediliyordu. Fakat, o kadar ağır bir kinden eser kalmıyordu. Zaten pek maymun iştahlıydı; birçok gürültü, birçok inat ve ısrar ile istediği şeyler olur olmaz, kalbine derhal bir bıkkınlık gelir ve biraz evvelki arzusu hemen bir isteksizliğe dönüverirdi. Seniha'nın dolabında hiç giyilmeden modası geçmiş, sararıp solmuş ne kadar elbise, senelerden beri kunduracıdan geldiği gibi duran kaç çift kundura vardır.

Her Beyoğlu'na inişte alınıp bir kenara atılmış mendil, eldiven, çorap gibi eşya ise yığınlar teşkil etmektedir.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.29-30)

Onun tüketim alışkanlığı diğer arzulayan öznelere olduğu gibi ihtiyaç üzerine değildir, kullanılmadan bekletilmek üzere tüketim odaklıdır.

Romanda serbest bir ilişki içinde oldukları belirtilen Seniha ve Faik, evlendikleri zaman rahatça para harcayamayacakları için evlenmek istemezler. Seniha'nın başkası ile aldığı evlilik kararı üzerine Faik'in ifadeleri Seniha'da somutlaşan gösterişçi lüks tüketim arzusunu gösterir:

“Canlı şeylerin hiçbirini sevmez. Ne insan, ne köpek, ne kedi, ne civciv. Sevdiği şeyler hep kumaş, taş, boya, rahat ve muntazam odalar, araba, kundura ve çoraptır. Bütün bunları kendisine temin eden adam nazarında bir ilâh kesilir; zira bu adam bütün taptığı putları avcunun içinde getiren harikulade bir mahluktur.” (Karaosmanoğlu, 2007, s.189-190)

Nesneler üzerinden algılanan Batılılaşma arzusu, *Kıralık Konak*'ta durumu özetleyen bir yapıdadır. Puta benzetilen nesneler dünyası, arzulayan özne için tapılacak kadar değerlidir.

Maddi sıkıntı içinde olduklarını bildikleri halde Seniha ve kardeşi Cemil aynı tüketim alışkanlıklarını sürdürürler (Karaosmanoğlu, 2007, s.31). Benzer şekilde Faik'te de gösterişçi tüketiminin izini sürmek mümkündür (s.62). Avrupa'ya gitme imkânı bulan arzulayan öznelere biri olan Belkıs, Seniha'ların evine gelerek hem gösterişçi tüketimin bir örneğini verir hem de ötekinin bakışını ortaya çıkarır:

“Ve Seniha’ya bu haberi hazmetmeye vakit bırakmadan kocasıyla birdenbire bu seyahate nasıl karar vermişler, nasıl hazırlanmışlar, kendisi giyime kuşama dair neler ısmarlamış, daha neleri eksikmiş birer birer anlatmaya başladı:

‘(...)

Kocam düşündü, taşındı; kapağı Avrupa’ya atmaktan başka çare bulamadı. Hem de bana ne vakitten beri vaadi vardı, biliyorsun. Fakat o kadar hazırlıksız ki... Düşün adamakıllı bir akşam kıyafetim bile yok. İncecik bir seyahat mantosuyla bir ‘vualet’ ve bir ‘tok’la yola çıkıyorum. Bey, ‘orada istediğin kadar alırsın, yaptırırsın,’ diyor; tabii böyle yapmak daha iyi...” (Karaosmanoğlu, 2007, s.116)

Kıralık Konak’ta bu arzu nesnesi, romandaki pek çok arzulayan özne özelinde somut hale getirilmiştir.

Kimi zaman ev dekorasyonuna, kimi zaman bir kitaba indirgenebilecek kadar küçük bir nesneye yansıyan ancak daha ziyade giyim kuşam hususunda kendini gösteren gösterişçi tüketimin amacı ötekinin bakışını ortaya çıkarabilmektir. Bir başka deyişle ötekinin bakışı ile anlam kazanan Batılı olmak, gösterişçi tüketim aracılığıyla kolay bir hale gelir. Buraya kadar ifade edilen malzemeden çıkan sonuç, görünme arzusunun tamamlayıcısı olan gösterişçi tüketim, özellikle saf züppe özelliği taşıyan arzulayan öznelerin önemli bir arzu nesnesidir. Bu arzu nesnesinin diğer arzulayan özneler için bir önemi kalmamıştır ve göstergesel değerini kaybetmiştir.

3.1.9. Batı Sanatı - Bir Batılı Gibi Eser Vermek

Arzulayan öznelerin saf züppeden “sanatçı” züppeye gelişiminde en önemli unsurun sanat olduğu görülür. Züppe tipolojisi çıkartılırken sanatın çeşitli dalları romanlarda yer almış ve bireyin ortaya çıkmasına katkıda bulunduğu vurgulanmıştır. Batı sanatı ile kurulan ilişki zamanla farklı bir boyuta evrilmiştir ve yeni bir arzu nesnesinin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Başlangıçta, Batılı eserler dolayısıyla hal ve tavırların kazandırılmasına vesile olan Batı sanatı, zamanla arzulayan öznelerin bir Batılı gibi eser vermesi haline dönüşmüştür.

Arzu nesnesi olarak “bir Batılı gibi eser vermek”in ortaya çıkışı arzu nesnelerin dönüşümü için güzel bir örnek oluşturur. Bu bağlamda bu nesnenin doğrudan arzulayan öznelerde dile getirilmesinden önce romanlarda bu nesnenin nasıl ortaya çıkartıldığını göstermek daha doğru olacaktır.

Saf züppe merkezli romanlarda Batı sanatı, gösterişçi tüketimin bir unsuru olarak yer almaktadır. Örneğin Batı edebiyatı ile ilgilenmek okudukları eserlerin telkini ile Batılı

bir yaşayışı uygulayabilmelerinin önemli araçlarından biridir. Alafranga âlemin bataak köşelerini öğrendiğini belirtilen Felâtun Bey için sarf edilen “[b]u kadar Fransız romanı okumuştur.” (Efendi, 2022, s.147) ifadesi, onun edebî telkininin Batı edebiyatı romanları olduğunu gösterir. Benzer şekilde arzulayan öznelerin Batılı görünmesinin bir parçası olarak kitap okur görünmeyi arzuladıkları görülmektedir. Bu noktada ilk akla gelen isim Behçet Bey’dir (Efendi, 2019, s.52). Ayrıca Şöhret’in Batı edebiyatında hiç olmayan isimlerin hiç olmayan eserleri aracılığıyla Batı edebiyatını takip ettiği görülmektedir (Gürpınar, 2022, s.89-90). Bu züppe tipinde, Batı edebiyatından eserler okumak, onların Batı’ya dair bilgisini arttırırken aynı zamanda Batılı görünmelerinin de önemli bir parçasıdır.

Naif züppelerle birlikte belirginleşen okuma eylemi onların hal ve tavırlarına şekil veren bir mahiyet kazanmıştır. Naif züppeler, Batı edebiyatından eserler okuyarak özellikle aşk hayatlarında Batılı bir yaşayışın içinde olmuşlardır. Bu bağlamda okudukları romantik romanların telkinleri ile kendilerine şekil vermişlerdir. Örneğin, *Sergüzeşt*’te Dilber’in *Paul ve Virginie* okuması köle olarak geldiği evde, evin Avrupa’da eğitim almış sanatçı oğluna âşık olmasına vesile olmuştur ve dönemin şartlarında imkânı olmayan şekilde Batılı bir aşkın içinde kendisini bulmasını olanaklı kılmıştır. Celal Bey’in Dilber’e âşık olmasında ise Batı’da aldığı resim sanatı etkili olmuş ve Dilber’i keşfetmesinde edebî telkin rolü üstlenmiştir. *Eylül* romanında Batılı gibi hareket etme imkânı bulan Suat ve Necip, Batı müziğinin telkinleri ile Batı’dan öğrenilmiş bir aşkı yaşama imkânı bulmuşlardır. Özellikle Necip’in “Şopen [Frédéric Chopin], Gluk [Christoph Willibald Gluck], Haydn [Franz Joseph Haydn], Betofen [Ludwig van Beethoven], Şuman [Robert Schumann], Şuber [Franz Schubert] gibi üstatlardan bahsederek onları dinleyip anlayamadığı için eseflerini anlat[ması]” (Rauf, 2014, s.66), Batı’nın estetik yönünü arzuladığını gösterir. “Sanatçı” züppelerle birlikte belirginleşecek olan şiirin merkezî önemi, saf züppeden itibaren kendisini göstermiştir ve şiir, özellikle naif züppelerin edebî telkini olarak aşk hayatlarında önemli bir rol üstlenmiştir. Örneğin, *İffet* romanında İffet ve arkadaşı Antuvanet okul müdürünün tüm yasaklarına rağmen aşk şiirleri okumaktadırlar (Gürpınar, 1969, s.92). *Genç Kız Kalbi*’nde Pervin, okuduğu şiirlerin telkini ile hiç kimsenin yaşamadığı bir aşkı yaşamayı arzular.

Geçiş figürü olarak ele alınan Bihruz Bey’de ise okuma eylemi derinleşmiştir. Edebî telkinin rolü tüm romana yayılmış ve arzulayan öznenin tavır ve davranışlarının ana şekillendiricisi olmuştur. Bu derinleşme sonrasında Batı sanatından etkilenme yeni bir boyut kazanmış, *Araba Sevdası* ile arzulayan öznelerin yazma eylemi ortaya çıkmaya

başlamıştır. Bir parodinin sonucu olsa da Bihrûz Bey, Batılı yazarların eserlerini taklit etmeye başlamıştır ve bu taklidi romanın merkezî problemlerinden biri haline getirmiştir.

Çalışmanın genelinde vurgulanmaya çalışılan bu gelişim çizgisi, edebî telkinin gösterişçi tüketim bağlamında rol alması, zamanla ortaya konulan eserlerin en azından bir Batılı gibi anlaşılabilmesi ve son olarak okudukları eserlerin bir benzerini ortaya koyabilmesi şekline bürünmüştür. “Sanatçı” züppelere gelindiğinde ise arzu nesnesi açıktan açığa dile getirilmeye başlamıştır.

Üçgen arzunun arzu şemasına göre daha alt basamakta yer alan Hakkı Celis, Batı sanatının eserlerini okumaktadır. Hakkı Celis’in başlangıçtaki en büyük arzusu “[ş]öhreti cihanı tutmuş bir büyük şair [olmaktır].” (Karaosmanoğlu, 2007, s.39). Çeşitli dergilerde şairane şiirleri yayımlanan Hakkı Celis’in Batı edebiyatındaki dolayımlayıcıları aracılığıyla Batılı bir aşkı dolayımladığı görülür. Hakkı Celis’i diğer züppelerden ayıran ise onun dolayımlayıcıları gibi eser vermek istemesidir.

Üçgen arzunun arzu şemasında en üst kısımda yer alan *Mai ve Siyah*’ın Ahmet Cemil’i, arzu nesnesini elde edebilmek için büyük bir arzuya sahiptir. O da Hakkı Celis gibi “[ş]öhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanınmak” (Uşaklıgil, 2006b, s.39) arzusundadır. Başlangıçta Klasik Türk Edebiyatı ürünleri ile tanışan Ahmet Cemil, okuduğu şiirler dolayımıyla büyülenir ve biraz sonra benzer eserleri ortaya koyar. Ancak onun arzusunu ortaya çıkaran Batı şiiri ile tanışmasıdır. Ahmet Cemil’in yazma arzusu belirginleşir ve “Ah, neler hissediyorum da tahlil edemiyorum. Bir şey yazmak, o duyguların içinden bir şey çıkarmak istiyorum (...)” (Uşaklıgil, 2006b, s.61.) şeklinde bir sanatçının üretim sürecinin temel problemi romanda belirir. Tam da bu noktada arzulanan nesnenin hangi yoldan ortaya çıkabileceğinin de ifadesi gelir: “(...) [E]ğer hakikaten sanat sahibi olmak isterlerse asıl sanat ehliyle ülfet etmek, onların hünerini, sırlarını tahlil eylemek lazım geleceğinden ittifak [ederler].” (Uşaklıgil, 2006b, s.63). Ahmet Cemil, bu sebeple bir okuma planı çıkararak Batı edebiyatındaki sanatkârların üsluplarını mercek altına alır. Ahmet Cemil, diğer züppelerden okuma eyleminde ayrılarak entelektüel bir okur olmayı hedefler. Eco’nun belirttiği okuryazar profiline sahip ve okuduğu eserlerdeki gibi eser verebilen okur tipine Ahmet Cemil’in örnek oluşturduğu görülür.

Ahmet Cemil’in roman boyunca bütün arzularının temelinde yatan arzu nesnesi Batılı bir şair gibi eser verebilmesidir. Kendi mevcudiyetini bu nesneye bağlayan Ahmet Cemil’in bu nesne hakkındaki düşünceleri şu şekildedir:

“Ah, o eser yazılıp da intişar ettiği zaman ben büsbütün başka bir adam olacağım! Öyle zannediyorum ki iştihar perisi gelip makhur, mağlup ayaklarımın altına atılacak; kendimi birden yükselmiş göreceğim, o zaman: ‘Ben bugün şu toprak parçası üzerinde birisiyim!’ diyebileceğim...” (Uşaklıgil, 2006b, s.134-135)

Görüldüğü üzere Ahmet Cemil’e kadar hiçbir arzulayan özne arzu nesnenin ardındakini bu kadar net görememiştir. O, Batılılaşmanın metonimik yapısındaki nesneye itibari değeri ortadan kaldırmıştır ve dolayımlayıcının -Batı edebiyatında örnek aldığı isimler- somut varlığını görebilmiştir. Bu sayede diğer arzu nesnelerinden ayrılan bir yapıda yeni bir arzu nesnesi olarak “Bir Batılı Gibi Eser Vermek”i örneklemiştir.

Sonuç olarak Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Batı sanatı, arzulayan özneyi şekilden şekle bürünmesini sağlayan bir edebî telkinken “sanatçı” züppelerle birlikte somut bir arzu nesnesi haline gelmiştir. Nihayetinde, “sanatçı” züppeler dolayımlayıcıları olan Batılı edebî şahsiyetlerin yazma biçimlerini taklit etmeye başlamış ve onların kendilerinden öncekilerin hiç arzulamadıkları bir arzu nesnesini arzuladıkları tespit edilmiştir.

SONUÇ

Türk edebiyatı tartışmalarında önemli bir yer işgal eden ve hâlâ güncelliğini koruyan “Bir Türk romanı var mıdır?” sorusuna odaklanan bu tezde, René Girard’ın üçgen arzu kuramı ve odağa aldığı romantik yalan romansal hakikat ayrımı üzerinden bu soruya cevap aranmıştır. Türk modernleşmesi ile takibi yapılmaya başlanan roman, Girard’ın kuramının temelinde yer alan üç unsuru merkeze alarak incelenmiştir. Bu bağlamda roman kişileri arzulayan özne kabul edilmiştir ve onların Batı ile kurduğu ilişki bağlamında benzerlik ve farklılıkları gözetilerek bir tipoloji ortaya çıkarılmıştır.

Tezin aradığı cevabın Türk edebiyatında bir “yokluk tespiti”nden ziyade niteliksel bir anlamı içermesi ayrıca Girard’ın kuramının romanın niteliğine odaklanmasından ötürü, bu çalışmada Türk romanının sanatsal yönü irdelenmeye çalışılmıştır. Bu amaca ulaşabilmek için tezin zaman aralığı roman türünün ilk örneklerinden yani Tanzimat’tan ve romanın gelişiminin görülebileceği Cumhuriyet’e kadarki geniş bir süreci kapsayarak temsil değeri olan romanlar üzerinden metin merkezli olarak incelenmiştir. Türk romanı üçgen arzu bağlamında tek bir büyük üçgen üzerinden ifade edilmeye çalışılmıştır. Üçgenin birinci köşesini arzulayan özne olarak roman kişileri yani züppeler, üçgenin ikinci köşesini arzusunun dolayımlayıcısı olan Batı ve üçgenin üçüncü köşesini ise Batı’yı temsil eden arzu nesneleri oluşturmaktadır.

Tezin birinci bölümünde kuramın arzulayan özne kavramına odaklanılmıştır ve kuramdan faydalanılarak saf züppe, naif züppe ve “sanatçı” züppe şeklinde züppe ayrımına gidilmiştir. Bu üç tipin -saf züppenin ve naif züppenin- bazı özelliklerini daha fazla, -“sanatçı” züppenin- bazı özelliklerini ise daha az kendi şahsında yansıtan ve tipolojideki ayırmda merkezî bir konumda yer alan Bihruz Bey’in, geçiş figürü olarak diğer züppelerden ayırdığı tespit edilmiştir. Tipolojinin temeldeki ayrımına sebep olan hususun yazarların ve yarattıkları kurmaca kişilerin sanatla kurdukları ilişki olduğu görülmüştür.

Arzulayan öznelere saf züppeden “sanatçı” züppeye değişim geçirirken arzularına odaklanılmıştır ve bu geçiş sürecinde dolayımlayıcının varlığının zamanla ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Saf züppeler ve naif züppeler arzularının temelindeki dolayımlayıcının varlığından habersizken “sanatçı” züppelerle birlikte dolayımlayıcı daha belirgin bir hale gelmiştir. Bu durumun ortaya çıkmasında yazarların Batı’yı nasıl algıladıklarının ve arzuladıklarının önemli olduğu görülmüştür. Saf züppeler, Batılılaşmayı Batı’yı temsil eden nesneler üzerinden algılayıp romanda bu kurgu

üzerinden şekillendirilmiş ve bir iç dünyaya sahip olmadan ortaya konmuştur. Bu ilk aşamada arzulayan özneler, arzunun dolayımlayıcısı bir yana arzu nesnelerini niçin arzuladıklarından bile habersiz bir şekilde çizilmiştir. Naif züppeler resim, müzik, edebiyatla yani sanatın çeşitli dalları ile ilgilenmişlerdir ve bu sayede bir iç dünyaya kavuşmaya başlamışlardır. Dolayımlayıcının varlığı bu tipler üzerinden Batı sanatıyla sürdürülmüştür. “Sanatçı” züppelerle birlikte edebiyatın özellikle şiirin, arzulayan öznelerin tam anlamıyla bir iç dünyaya kavuşmaya olanak tanıdığı tespit edilmiştir. Bihrûz Bey ise bu üç tipin arzularını kendisinde taşıyarak çok katmanlı bir roman kişisi olarak ele alınmıştır. Bihrûz Bey, saf züppeler gibi arzu nesnelerinin temsili ile donatılmış, naif züppelerden daha çok Batı sanatının dolayımı ile hareket etmiş ve “sanatçı” züppelerden daha az yazarlık deneyimi ile çizilmiştir. Bu bağlamda naif züppelerden itibaren sanatla ilişkisi olan roman kişilerinin ortaya çıkmasıyla romanın temelinde yer alan “birey”in varlığı görünmeye başlamış ve Türk romanı romansal hakikate doğru ilerlemeye başlamıştır.

Türk romanında bireyin varlığının adım adım ortaya çıkmasında bir değerlendirme kriteri olan anlatıcının tutumuna odaklanılmıştır. Saf züppeden “sanatçı” züppeye giden süreçte anlatıcıların roman kişilerine bakışının değiştiği tespit edilmiştir. Saf züppeler önlenemez bir yazgı ve olumsuz özellikleri ile romanda yer almışlardır. Romanda onlara duyulan temel duygunun öfke olduğu görülmüştür. Anlatıcılar bu duygularını belirtmekten çekinmemiş ve saf züppeler Batı taklitçisi olarak Batı’nın istenmeyen yönlerini simgeleyen “öteki” olarak çizilmişlerdir. Girard’ın kuramında okuyucuda tamamlanan alımlama süreci, bu ilk örneklerde kurmaca alanda anlatıcının kurmaca dışı alanda yazarın araya girmesi ile sekteye uğramıştır ve züppeye bakışı şekillendiren asıl etkinin bu tutum olduğu görülmüştür. Saf züppeye öfke duyulması karakteristik olarak Ahmet Mithat tarafından yansıtılır. Batı’yı yazarın belirttiği sınırlar içerisinde arzulamayan özneler, romanda istenmeyen, açıkça eleştirilen kişiler olarak verilir. Ahmet Mithat, öteki olan kişilerin karşısında idealleştirilen ancak gelişim sürecinin takibi yapılamayan öznelerle saf züppeyi olabildiğince gözden düşürmeye çalışır. Ahmet Mithat’ın verdiği saf züppe örneklerine yakın örnekler veren Hüseyin Rahmi ise başlangıçta yan karakter olarak geri planda da olsa ideal figür gösterir. Zamanla bu tutumdan ayrılarak saf züppenin olgun bir örneği olan *Şipsevdî* romanındaki Meftun ve çevresi bağlamında bu idealleştirmeyi yansıtmadan saf züppenin örneklerini verir. Mizancı Murat ise bu iki isimden farklı olarak ideal kişilere odaklanır, kendi sözcüsü kıldığı kişilerin eleştirdikleri kişiler olarak saf züppelere romanında yer verir. Anlatıcının

“şık, sefiş, hoppa, tehlikeli mahluk, zırzop, dandini bey, didon, züppe, terelelli, tatlı su marsıvanı” gibi pek çok küçümseyici ifadeyi barındıran tavır ve tutumunu yansıtan öfke, romandaki diğer kişiler tarafından benzer şekilde tekrar edilir. Bu durum, tek bir bakış açısının yanında farklı bakış açılarının romanlarda yer alamadığını gösterir. Bu hususa paralel olarak saf züppelerin efemine/kadını çizildiği görülür. Batı’dan etkilenmeye açık olan saf züppelerin bu etkilenmeyi Batı’nın dişil görülmesi ile özdeşleştirilerek kadını özellikler verilerek çizilmelerine sebep olmuştur. Kadınsılık vurgusuna en fazla odaklanan ismin ise Hüseyin Rahmi Gürpınar olduğu görülmüştür. Girard’ın kuramında bir değerlendirme kriteri olarak gördüğü, büyük romancıların kendi yarattıkları karşısındaki öfke ve coşku gibi anlatıcının varlığını ortaya koyan tavırların gösterilmemesi gerektiği hususunun saf züppe özelinde sağlanamadığı görülmektedir.

Naif züppelere gelindiğinde, anlatıcı tutumunun öfke duymaktan uzaklaştığı ancak coşku ile ilişkilendirilebilecek acıma duygusunu taşıdığı görülür. Bu durum naif züppelerin karakter gelişimine eklenen özelliklerle sağlanır. Naif züppeler kadını olarak küçümsenmeseler de erilliği ile ön plana çıkmayan sanatla ilgilenen erkeklerden ve okuyan kadınlardan oluşur. Batı’nın temsilinde yer alan kadınsılık, naif züppelerin şahıslarında bu sayede sürdürülmeye devam eder. Arzuların taklit olması ve orijinal olamamak bu sefer Batı sanatının kişiler üzerindeki etkisiyle ilintilidir. Arzulayan öznelerin sanatla kurdukları bu yakın ilişki onların karakter çizimlerindeki zayıf, güçsüz ve ince ruh yapısı ile pekiştirilir. Naif züppeler beyin iltihabı, intihar, bilinci kaybederek delirmek, sinir krizi/buhranı ve verem gibi romantik edebiyatın temel hastalıkları ile çizilirler. Bu durum onların Batı’dan etkilenmeyi daha etkili yaşamalarına sebep olur. Acıma duygusu “ah zavallı çocuk” hitabı ile ön plandadır. Bu niteleme hem geçiş figüründe hem de “sanatçı” züppelerde anlatıcılar tarafından kullanılmaya devam eder. Ancak anlatıcının tutumu naif züppelerde olduğu gibi romantik edebiyattan devralınmış şekilde sürdürülmez.

Anlatıcının tutumu, *Araba Sevdası* ile Bihruz’un öfke ve coşkunun her ikisinin de değerlendirilmesine olanak tanıyan bir karakter çizimi ile verilir. Kendisinden öncekilerden farklı olarak iki farklı algılamayı birleştiren bu özellik, Türk romanı romantik yalanlardan romansal hakikate ilerlerken atılan büyük bir adım olarak görülmelidir. Ancak Bihruz’un bu algılanışının yanında romandaki diğer saf züppe özellikleri barındıran kişilere aynı şekilde yaklaşılması romanı romantik yalanlara geriletir.

“Sanatçı” züppeye gelindiğinde anlatıcı tutumunun roman kişisine aldığı mesafenin iki farklı şekilde ortaya konulduğu tespit edilmiştir. *Kıralık Konak*’ta anlatıcı roman kişilerine gereken mesafeyi alamazken *Mai ve Siyah*’ın anlatıcısının bu hususta başarılı olduğu görülür. En dikkat çekici bulgu, “sanatçı” züppelerin kendisinden önceki züppelerde olduğu gibi Batı’dan etkilenmeyi kadınsı olma özelinde sürdürmeleridir. “Sanatçı” züppelerin dış görünüşünün anlatıldığı satırlarda, onlar, “uzun sarı saçlı” ve “solgun benizli” olarak tarif edilmiştir ve toplumdaki diğer kişilerden ayrılan ayrıksı figürler olarak gösterilmiştir. Onların bu dış görünüşlerine ek olarak pasif, içe dönük ve edilgen kişi şeklinde resmedilmeleri bir diğer özellikleridir. Ancak yine her iki romanda farklılaşan bir diğer özellik, kadınsılık hususunda *Kıralık Konak*’ta “sanatçı” züppeye bakışın saf züppelerden devralınmış küçümseyici bir bakışı barındırması, *Mai ve Siyah*’ta ise böyle bir bakışın sürdürülmemesidir. *Kıralık Konak*’taki saf züppe ve naif züppe özelliği taşıyan kişilere karşı anlatıcının tutumu roman türünün ilk örneklerinden farksızdır. Bu bağlamda öfke duygusunun açıktan açığa bu romanda yer aldığı görülür. Aynı zamanda coşku ile baktığı ya da fikirlerini onayladığı roman kişilerine karşı anlatıcının tutumunu da örneklemek mümkündür.

Bu çerçevede saf züppeden “sanatçı” züppeye anlatıcının tutumu şu şekilde özetlenebilir: saf züppe merkezli romanlarda romantik yalanlarda kalındığı, naif züppelerle birlikte züppeye bakışın daha olumlu bir boyuta taşınsa da yine romantik yalana uygun örnekler olduğu görülür. Üç züppe tipinin kesişiminde yer alan *Araba Sevdası*’nda ise romansal hakikate doğru önemli bir adım atıldığı tespit edilmiştir. “Sanatçı” züppelerde ise anlatıcının tutumunun kendisinden önceki züppeleri hatırlatan ancak kendine has bir yapıya büründüğü ve özellikle *Mai ve Siyah*’ın bu konu özelinde romansal hakikate en uygun eser olduğu görülmüştür.

Romanda kişi çizimlerinin sürece yayılarak çizilmesi, karakter gelişiminin yapılabilmesi ve züppelerin eylemlerinin tutarlılığı, roman sonlarına odaklanan ilgili bölümlerde incelenmiştir. Girard’ın kuramında önemli bir yeri olan roman sonları “inanç dönüşümü”, “görüş berraklığı” ve “yalancı barışmalar” özelinde bir incelemeye tabi tutulmuştur. Saf züppe merkezli romanlarda roman sonlarının çözüm odaklı olduğu tespit edilmiştir. Bu sonlarla birlikte her şey tüm ayrıntıları ile çözümlenir, yazarın vermek istediği mesaja uygun olarak iyiler ve kötüler hak ettiklerini yaşarlar. Saf züppelerde bir inanç dönüşümü ve görüş berraklığı yaşanmaz, herhangi bir değişim varsa da bu inandırıcılıktan uzak yalancı barışmalara uygundur. Yazarların bu tutumu popülist bir

tavrın neticesi olarak açıklanmıştır. Romanlar, hakikati göstermekten uzak romantik yalanların gösterildiği eserler olarak değerlendirilmiştir.

Naif züppelerde ise Batı sanatından özellikle romantik edebiyattan pek çok noktada hem etkilenen hem de Batı sanatını yansıtan roman kişileri, roman sonlarında hakikatle karşı karşıya gelmişlerdir. Ancak naif züppeler karşılaştıkları bu hakikatle başa çıkmak ya da hakikatin altında yatan sebepleri görmek yerine kendi ruh durumlarına uygun olarak bu hakikatle başa çıkamamışlardır. Bu sebeple naif züppelerin sinir buhranları geçirerek, veremden ölecek ya da intihar ederek hakikatten kaçtıkları tespit edilmiştir. Yine popülist tavrın neticesi olarak aşırı duygusallığın ardından verilen bu roman sonlarında, romansal hakikate varılamadığı tıpkı romantik edebiyatın dolayımı ile hareket eden roman kişileri gibi roman sonlarının da bu edebiyat anlayışını yansıttığı görülmüştür.

Araba Sevdası'nın son sahnesinde Bihrûz Bey'in hakikatle karşılaşması görüş berraklığının ve bu bağlamda inanç dönüşümünün de yaşanmadığını gösterir. Bu durum, romanı romansal hakikatten uzaklaştırırken Bihrûz'un yalancı barışmalardan birini yaşamaması da romanı romansal hakikate yaklaştırır. Bu bağlamda romantik ya da romansal yapıt noktasında belirsizliği içinde barındıran hakikatle yüzleşme, Türk romanının niteliksel anlamda attığı en büyük adımlardan biri olarak değerlendirilmiştir.

“Sanatçı” züppelerin yer aldığı romanlarda ise romanın niteliksel yönünün oldukça ilerlediği ancak yine de romansal hakikate varılamadığı tespit edilmiştir. *Kiralık Konak*'ta “sanatçı” züppe, -en büyük romantik yalanlardan biri olan- büyük bir değişim geçirerek aynı anda yan yana olması pek de mümkün olmayan bir zıtlığın ardından verilmeye çalışılmıştır. Hakkı Celis'in “şair-ben”i öldürmesi ve asker olması bunun için de sanatını kurban ederek yazdığı şiirleri yakması görüş berraklığı olarak nitelendirilebilir. Ancak bu değişimden sonra değişimine hem kendisinin hem de okuyucunun inandırılmaya çalışılması, Hakkı Celis'in değişiminin pek de başarılı olmadığını gösterir. Ayrıca şehit olduğu sahne aktarılırken şehit olmaktan ziyade intihar eden bir kişinin resmedilmesi, inanç dönüşümünün sahici olmadığını ve yalancı barışmalardan biri olduğunu göstermiştir. *Mai ve Siyah*'a gelindiğinde ise Ahmet Cemil'in arzularının temelinde yatan husus, dolayımlayıcının varlığının gün yüzüne çıkmasıdır. Ahmet Cemil de tıpkı Hakkı Celis gibi hayatta başarılı olamadığında sanatını kurban eder ve hakikati yanlış yorumlamasında sahip olduğu sanatçı yönünün olduğunu fark eder. Romanın başından beri altı çizilen ve adım adım geliştirilen ölüm sahnesinin “sanatçı” züppeye uygun olarak bir intiharla nihayetlendirilmesi uygunken/gerekirken

sona eklenen “birdenbire silkindi” ifadesiyle roman, romansal hakikatten uzaklaştırılır. Karakter çizimine uygun olarak daima yıkılan ve “kırık bir hayat” yaşayan Ahmet Cemil’in bu sahnede annesinin sesiyle bu eyleminden vazgeçmesi, “sanatçı” züppenin sanatçı kimliği ile şekillenen bireyliğinden uzaklaştığını da gösterir. Tanpınar’ın alternatif bir sonla devam ettirdiği “Ahmed Cemil ile Mülakat” ise romanın sonuna bir itiraz olarak değerlendirilmiştir ve Ahmet Cemil’in Türk romanında yazarların da kaçamadığı “aydın” rolünü seçmek zorunda bırakıldığı görülmüştür. Sonuç olarak Türk romanında “sanatçı” züppelerle romansal hakikate çok yaklaşılsa da romanın romantik yapıta geriletlen bir yapıda olduğu görülmektedir.

Üçgen arzu kuramının niteliksel bir roman kuramı olması ve Girard’ın kuramında arzusunun taklitçi doğasının yalnızca romancılar tarafından ortaya konulması tezde yazarlara odaklanan ilgili bölümlerde -Aydın Olan “Yazar”lar, Melankolik “Yazar”lar, “*Bihruz Beydir Vesselam*”, Romansal Dehaya Sahip Olmak / Ol(a)mamak bölümlerinde- karşılığını bulmuştur. Bu durum yazarların edebiyata özelde ise romana bakışları ile yakından ilişkilidir. Yazarların roman türüne dair sahip oldukları bakış açısı romanın niteliksel gelişimi ile doğrudan ilintilidir. Girard, roman yazarlarının romansal hakikati gösterdiklerinde “büyük romancı” ya da “deha sahibi romancı” olduğunu ancak hakikati gösteremediklerinde romantik yazar kategorisinde kaldıklarını belirtir. Saf züppe merkezli roman yazarlarının romana araçsal bir işlev yüklediği ve estetik bir gayeden ziyade öğretici işlevi önemsedikleri görülmüştür. Romandaki kişi çizimlerinin iyiler ve kötüler şeklinde kategorize edilebilmesi, roman sonlarındaki ders veren üslubun ön planda olması, anlatıcının tutumu ve çözümcü olmaları hayatın bir başka ifade ile romanın hakikatinden uzaktır. Bu sebeple bu eserlerin romandan ziyade romans mantığına daha uygun oldukları tespit edilmiştir. Roman kişileri hakikatle karşılaşmazlar. Onlar romantik yalanlara inanan bir gerçekliği yansıtır. Bu durumun ortaya çıkmasının Yeni Türk Edebiyatı’nın inşa sürecindeki edebiyatın işlevi ile doğrudan bir ilişkisi olduğu söylenebilir. Yazarlar, “yazar” olmayı geri plana atarak aydın rolüne uygun hareket etmişlerdir.

Naif züppe merkezli roman yazarlarının romanın araçsal yönünü geri plana attıkları, estetik kavramı üzerine düşündükleri ve romanın sanatsal yönüne de odaklanmaya başladıkları görülmüştür. Bu yazarların tam olarak “yazar” olmayı öncelemeseler de başlangıçtaki kadar aydın olarak hareket etmedikleri görülür. Kendi yaşamlarında sanatı incelemeleri roman kişilerinin sanatsal yönden geliştirilmesine olanak tanımıştır. Saf züppe merkezli romanlardaki yazarların Batı’dan etkilenmeyi

problem ettikleri hususlarla naif züppe merkezli roman yazarlarının sorunları yoktur. Bu yazarlar, yarattıkları kurmaca kişilerin karakter gelişimine Batı sanatı ile katkı sağlarlar. Roman yazarları romantik yalanlarla yaşayan ve hakikatle başa çıkamayan kişiler çizseler de kurgunun içerisinde sanatın yer alması bireyin gelişimi açısından bir gelişme olarak değerlendirilmiştir.

Araba Sevdası yazarı Recaizade Mahmut Ekrem'in naif züppe yazarları gibi edebiyatın estetik yönüne önem verdiği görülür. Benzer şekilde kendi yaşamında Batılılaşma hususunda başlangıçtaki aydın yazarlar gibi kafası da karışık değildir. Bihrûz Bey'in kişi çizimi içeriden bir bakışı yansıtır ve saf züppe özellikleri olumsuz bir tavırla sunulmaz. Romansal hakikatle romanın sonunda arzulayan özneyi karşılaştırması ancak öncekilerden ayrılan bir bakışla ders verici bir sonla bitirmemesi ve daha belirsiz bir sonun tercih edilmesi romantik yazar kategorisinden Ekrem'i uzaklaştırır.

“Sanatçı” züppe merkezli roman yazarlarında ise Yakup Kadri aydın profiline yaklaşırken Halit Ziya yazarlığı önclemiştir. Her iki yazarın da roman türüne uygun örnekler vermeye çalıştıkları ancak belirli noktalarda bu yönü geri plana attıkları görülmektedir. Yakup Kadri Proust gibi yazmayı hedeflerken, Balzac gibi yazdığını söyler. Bu bağlamda Yakup Kadri'nin aydın rolünü bir zorunluluk sonucunda üstlendiği görülür. Bir başka ifadeyle onun romansal dehaya sahip olamadığı söylenebilir. Halit Ziya ise yazarlığının ilk aşamalarından itibaren edebiyatın hem estetik yönüne hem de romanın teorik hususlarına odaklanmasından ötürü daha ilk romanlarından itibaren Halit Ziya'nın hakikatin peşinde olduğu görülmüştür. Tanpınar'ın “romancı muhayyilesine” sahip olarak gördüğü Halit Ziya, Girard'ın kuramındaki “deha sahibi romancı” ile benzeşir. Halit Ziya'nın “şüphesiz, hayatı romanlar yapıyor!” görüşünün, Girard'ın “yapıt toplumun ilerisindedir, toplum zamanla yetişir ona.” görüşüyle paralel olduğu tespit edilmiştir. Bu paralellik Halit Ziya'yı romansal hakikatin gösterilmesi noktasında tezin örnekleme içerisindeki yazarlardan ayırır. Yalnızca roman sonundaki “sanatçı” züppenin karakterin değişimindeki zorunlu “aydın” rolünü vermesi, kurmaca dışı alanda Halit Ziya'nın kendi romanının feda etmesine sebep olmuştur.

Çalışmanın ikinci ana bölümünde üçgen arzu kuramının özellikle üzerinde durduğu kavram olan arzunun dolayımlayıcısına odaklanılmıştır. Girard'ın kuramından bu çalışmayı temelde farklılaştıranın ise dolayımlayıcı ile kurulan ilişki olduğu görülmüştür. Batılı örneklerde arzulayan öznenin dolayımlayıcı ile bir çatışma içerisinde olmadığı görülür. Ancak Türk edebiyatında arzulayan özne konumunda hem roman

kişilerinin hem de yazarlarının dolayımlayıcıya karşı çelişkilerinin ve çatışmasının olduğu görülmüştür. Bu durum *dolayımlayıcı bölünmesi* şeklinde kavramlaştırılmıştır.

Dolayımlayıcı bölünmesi, ilk olarak modernleşmenin ne olduğuna odaklanarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Batı Avrupa merkezli başlayan modernleşme sürecinin, Osmanlı toplumunda Batılılaşma şeklinde yaşandığı ifade edilmiş ve modernleşmenin asıl yapısına uygun olan bu modernizasyon süreci literatürdeki pek çok araştırmada tezin önerdiği kavram olan dolayımlayıcı bölünmesi ile paralellik taşıdığı tespit edilmiştir. Literatürde yer alan “gecikmiş proje”, “çiftte açmaz”, “başkada aynı kalmak”, “mülemma” ve “orijinal Türk ruhu” arayışları gibi pek çok kavramla ilişkilendirilecek olan dolayımlayıcı bölünmesi içerisinde ikiliği barındırır. Türk modernleşmesinde dolayımlayıcı bölünmesinden ötürü model aynen alınmak yerine doğru-yanlış, faydalı-faydasız şeklinde parçalanmıştır. Yine zıtlık üzerinden yaşanan sevgi-nefret, hayranlık-korku, hoşgörü-horgörü gibi duygu durumları ile modernleşmenin deneyimlendiği tespit edilmiştir.

Osmanlı habitusu modernleşme sürecinde yaşanan geçmişle bağ kurulma hususunu derinden yaşadığı için, Osmanlı’nın oluşturulan yeni düzeni bütüncül bir yapıda üretmediği görülmüştür. Bu sebeple Yeni Türk Edebiyatı’nın inşa sürecinin oluşumunun hem Doğu’ya hem de Batı’ya karşı alınan ortak tavrın dolayımlayıcı bölünmesi ile ilgili olduğu ifade edilmiştir. Bu bağlamda Tanzimat Fermanı ile başlayan toplumdaki değişim sürecinin edebiyat sahasına yansması eskiyi reddetmek üzerine şekillenir. Yazarların Eski Türk Edebiyatı’nda ısrarla eleştirdikleri husus, değişen toplum düzenine uygun bir edebiyat anlayışının sürdürülmediğidir. Bu ilk kopuşun ardından kendilerini Batılı modele göre konumlandırmaya çalışmışlardır. Her iki sanat anlayışına karşı itirazlar ise Servetifünun sürecine denk gelen Dekadanlar Tartışması ile açıkça ifadesini bulur. Kendilerine “dekadan” yerine “galibiyûn” denmesini isteyen sanatçılar, asıl meseleyi gün yüzüne çıkarmışlardır. Yenileşme süreci ile reddedilen edebiyatın estetik yanı bu noktada birleştirilmeye çalışılmıştır. Bunun roman sanatındaki karşılığı ise sanatla kendi bireyliğine yaklaşan arzulayan öznelerin varlığıdır. “Sanatçı” züppelerle bireyliğe en çok yaklaşıldığı tespit edilmiştir ancak dolayımlayıcı bölünmesinden ötürü bireyliklerinden vazgeçen ve tam olarak birey olamayan arzulayan özne oldukları görülmüştür.

Arzulayan özneler sanatçı özellikle şair olmalarından ötürü hem Doğu’daki hem de Batı’daki sanatçı tiplerinin ortaklaşan özellikleri üzerinden bir incelemeye tabi tutulmuştur. Bu bağlamda Doğu’nun rind tipi ile Batı’nın dandy, bohem, dekadan şairlerinin özelliklerine odaklanılmıştır. Batılı model dekadan tipler üzerinden roman

türünde estetik bir hususiyet kazanırken Türk romanında geri plana atılan estetik yön roman kişilerinin birey olmasının önündeki engel olarak değerlendirilmiştir. Dekadan sanatçı tipinin içinde var olan kötü, roman kişilerinin bütüncül olarak ortaya çıkarılmasını olanaklı kılarken Türk romanında sanatçı tipin tam olarak ortaya çıkarılamamasında “kötü bizden değildir” düsturunun olduğu tespit edilmiştir. Bu durumun yaşanmasında dolayımlayıcı bölünmesi etkili olmuştur. Roman türünün aradığı birey, iyi ve kötünün ayrımı şeklinde çoğu zaman farklı arzulayan öznelerle kimi zaman da aynı kişide büyük bir değişimle ortadan kaldırılan “öteki ben”in yok edilmesi sonucunda romanlarda yer alabilmiştir. Bu bağlamda *Felâton Bey ve Râkım Efendi*’de Felâton ve Râkım şeklinde ikiye ayrılan bölünme, *Kıralık Konak*’ta “şair Hakkı Celis” ile “asker Hakkı Celis” şeklinde tek bir kişi özelinde ikiye ayrılmıştır. İyi ve kötü şeklinde ayrışan özelliklerin yer alması dolayımlayıcı bölünmesinden kaynaklıdır. Benzer şekilde Batılı değerlere yüklenen kötü-istenmeyen-yanlış özellikler ile Doğulu değerlerde bulunduğu iyi-istenen-doğru özellikler yazarların Doğu ve Batı’ya dair bakış açılarında farklılaşır. Örneğin; Ahmet Mithat Efendi, -saf züppe merkezli romanlarıyla- Hüseyin Rahmi, Mizancı Murat ve Yakup Kadri dolayımlayıcı bölünmesini yansıtırlar. Ahlakçı bir bakış açısına sahip olan bu isimler, dolayımlayıcının doğru ve yanlış kısımlarına odaklanırlar. Romanlarında yanlış olan her şey Batı ile ilgili olarak verilirken doğru olan değerler Doğu’dan yani kendi bünyesinden gelir. Romanlarına Doğu’dan alınması gereken değerlerde Mizancı Murat, İslamî değerleri yerleştirirken Yakup Kadri Karaosmanoğlu ise millî değerleri yerleştirerek yaşadığı bölünmeyi bütüncül kılmaya çalışır. Dolayımlayıcıya bu bölünmüşlük ardından bakmayan tek isim olarak Halit Ziya Uşaklıgil tespit edilmiştir. Bunun doğal sonucu olarak Halit Ziya’nın romansal deha sahibi olduğu ve *Mai ve Siyah* ile romansal hakikate en çok yaklaşan eseri verdiği görülmüştür. Romansal hakikate ulaşamamasında geri planda da olsa yaşanan dolayımlayıcı bölünmesinin olduğu ve “sanatçı” züppe olarak çizdiği Ahmet Cemil ile bireyliğe en çok yaklaşan roman kişisini yaratsa da roman sonunda yaşanan karakterin değişiminde aydın “yazar” profilinin etkili olduğu gösterilmiştir.

Tezin üçüncü ana bölümünde ise üçgen arzu kuramının önem bakımından en son sırada gelen kavramı arzulanan nesneye odaklanılmıştır. Bu bağlamda giyim kuşam, dil kullanımı, piyano ve araba sahibi olmak gibi hususlar ele alınmıştır. Bu bölümde ele alınan arzu nesneleri dönemin moda anlayışının takibinin bir sonucudur. Modanın kavram alanı olarak bireyselleşme ile ilgili olmasına rağmen arzulayan öznelerin arzuladıkları nesnelerle birey olmaktan ziyade bir Fransız/Batılı gibi olmaya çalıştıkları görülmüştür.

Bu durum modernleşmeyi dıştan yaşayan Osmanlı toplumu için olağan bir sonuç olarak ele alınmıştır. Romanın temelde aradığı bireyin süreç içerisinde ortaya çıkmasıyla Batılılaşmaya çalışan Osmanlı “bireyi” arzulanan nesneler üzerinden gösterilmiştir.

Arzulanan nesne hususunda dikkat çeken bir diğer önemli tespit, Türk romanının başlangıç evresinde Türk modernleşmesinin metonimik yapısından ötürü arzulanan nesnelerin tıpkı üçgen arzu kuramında olduğu gibi dolayımlayıcının önüne geçerek romanlarda yer almasıdır. Bu sebeple arzularının altında yatan asıl sebepler ortaya konulmasa da Batı’nın göstergesi olan arzu nesneleri arzulayan öznelere tarafından arzulandığıdır. Tanzimat’la birlikte takibi yapılabilecek arzulanan nesnelerin Cumhuriyet’e uzanan süreç içerisinde sahip oldukları göstergesel değer kaybolmuştur. Bir başka ifade ile saf züppelerin etrafında onların Batılı olmasının göstergesi olan herhangi bir nesne “sanatçı” züppe için olağan bir nesne haline gelmiştir. Örneğin, piyano sahibi olmak Batılı olmanın önemli bir arzu nesnesiyken süreç içerisinde piyanoda çalınan parçanın nasıl bir eser olduğu ya da o eser sayesinde bireyde psikolojik bir değişimin yaşanması söz konusu haline gelmiştir. Bu durum nesnelere verilen itibari değerlerin zaman içerisinde kaybolduğunu ve başlangıçtaki güçlü anlamı yitirerek dolayımlayıcı ile kurulması gereken asıl bağlantının anlaşıldığını somutlar. Nesneleri bu şekilde -Batılı olmanın bir göstergesi olmaktan uzak- algılayan arzulayan öznelere bireyliğe yaklaştığı ya da sahip olduğu tespit edilmiştir.

Arzulanan nesneler için yapılacak bir diğer tespit ise şu şekildedir: Girard’ın kuramında işaret edilen sonsuz çeşitlilik arz eden nesneler, romandan romana değişse de arzu üçgeninin sabit kaldığını söylemek mümkündür. Süreç içerisinde arzu nesnelerinin farklılaşması ya da yanına yenilerinin eklenmesi sanata verilen önem sayesinde olmuştur. Bu durumun arzulayan özne, arzusun dolayımlayıcısı ve arzulanan nesnelerin değişiminde ortak olarak yaşanması sanatın romanda yaşattığı değişiminin rastlantısal olmadığını gösterir.

Bu çalışmanın vardığı sonuçtan görülmüştür ki Batı edebiyatında roman bildungs ve künsterler şeklinde ayrılabilirken Türk edebiyatında böyle bir ayrıma gidilmesi oldukça zordur. Türk romanı “sanatçı”nın varlığıyla künsterlerromana değil, bildungsromana yaklaşabilmiştir. Dolayımlayıcı bölünmesinden ötürü Türk romanı, roman türünün aradığı bireyi Tanzimat’tan Cumhuriyet’e adım adım çıkarabilmiştir. Bireye en çok yaklaşan “sanatçı” züppe olarak ifade edilen arzulayan öznelere bile dolayımlayıcı bölünmesinden ötürü çatışmaların ve çelişkilerin yaşandığı tespit edilmiştir. Türk romanı yazıldığı tarih itibariyle çok da geç olmayan bir süreçte Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah* eseri

ile romansal hakikate çok yaklaşmıştır ancak arzulayan öznenin roman sonu itibariyle “sanatçı” olmaktan vazgeçerek “aydın” rolüne bürünmesi ile romantik yalanlara gerilemiştir. Sonuç olarak, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e roman yazarları romantik yalanlar peşinde koşmuştur ve bu romanlarda pek çok kez romansal hakikate yaklaşılsa da romansal hakikate varamamıştır.

Üçgen arzu kuramının Türk edebiyatında görünümünün araştırıldığı bu tez, kuramın şekilci bir kuram olmaktan uzak, romanın niteliğini ortaya çıkaran bir yapıda olduğunu göstermektedir. Bu çalışma, bundan sonraki süreçte bir örnek okuma olarak görülmelidir. Bu çalışma aracılığıyla yapılacak benzer çalışmalarda, çalışmanın tek bir şahıs etrafında değil geniş bir süreci kapsayacak şekilde roman türünün ele alınması ve romanın niteliksel yönünü aydınlatılması önerilmektedir. Bu sayede bu tezin vardığı sonucu, farklı zaman aralığını kapsayan alternatif çalışmalarla genişletmek mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Kitap

- Ahıska, M. (2018). *Radyonun Sihirli Kapısı – Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2001). *Avrupa Âdâb-ı Muâşeretî Yahut Alafranga*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2003). *Çengi*. İstanbul: Selis Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2011). *Fazıl ve Feylesof Kızım: Fatma Aliye'ye Mektuplar*. Samime İnceoğlu, Zeynep Süslü Berktaş (haz.). İstanbul, Klasik Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2018). *Felsefe-i Zenan*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ahmet Mithat Efendi. (2019). *Vah*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2020). *Henüz On Yedi Yaşında*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi. (2021). *Jön Türk*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Ahmet Mithat Efendi. (2022). *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Akgül, A. (2021). *Kim Egemen Olabilir Yazgısına – Türk Romanında Trajedi ve Özgür İrade*. Ankara: Çolpan Kitap.
- Akı, N. (2017). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu - İnsan-Eser-Fikir-Üslup*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Kanguru Yayınları.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Andrews, W. G. (2014). *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Tansel Güney (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andrews, W. G., Kalpaklı, M. (2020). *Sevgililer Çağı – Erken Modern Osmanlı – Avrupa Kültürü ve Toplumunda Aşk ve Sevgili*. N. Zeynep Yelçe (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ankay Kardaş, N. (2023). *Türk Romanında Entelektüel Suç*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Antakyalıoğlu, Z. (2016). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Arlı, A., Çeğin, G., Göker, E. ve Tatlıcan, Ü. (der). (2007). *Ocak ve Zanaat – Pierre Bourdieu Derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2018). *1924 - Bir Fotoğrafın Uzun Hikâyesi*. İstanbul: Kapı Yayınları.

- Baudelaire, C. (2012). *Şarabın ve Esrarın Şiiri*. Orhan Düz (çev.). İstanbul: Dedalus Kitap.
- Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı*. Ali Berktaş (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2023). *Şaraba ve Esrara Dair*. Alper Turan (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baydar, M. (2015). *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Budan, C. Y. (2023). *Türk Edebiyatında Bohem*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bumin, T. (2020). *Hegel – Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Caryn Franklin vd. (2013). *Moda: Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi*. Duygu Özen (çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Cebeci, O. (2020). *Edebi Zevk Yargısı - Yüksek ve Popüler Edebiyat & "Kitsch"*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cervantes Saavedra, M. (2012). *La Mancha'lı Yaratıcı Asizade Don Quijote*. Rosa Hakmen (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Constable, L., Denisoff, D., Potolsky, M., vd. (haz.). *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadance*. Philadelphia: Penn Press.
- Çakmak, Y. Dikmen, Ö. (2022). *Huzursuz Bir Roman Panoraması - Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dino, G. (1978) *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Dökmeci, V., Çıracı, H. (1990). *Tarihsel Gelişim Sürecinde Beyoğlu*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları.
- Eco, U. (2015a). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Kemal Atakay (çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2015b). *Yorum ve Aşırı Yorum*. Kemal Atakay (çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. Tolga Esmer (çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Enginün, İ. (2010). *Yeni Türk Edebiyatı – Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (1981). *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ertem, A. (haz.) (1957). *Namık Kemal'in Şiirleri*. İstanbul: Yeni Matbaa.
- 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.
- Findley, C.V. (1996). *Kalemiyeden Mülkiyeye – Osmanlı Memurlarının Toplumsal Tarihi*. Gül Çağalı Güven (çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Finn, R. P. (2013). *Türk Romanı - İlk Dönem, 1872-1900*. Tomris Uyar (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Flaubert, G. (2020). *Madam Bovary*. Nurullah Ataç, Sabri Esat Siyavuşgil (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Forster, E. M. (2016). *Roman Sanatı*. Ünal Aytür (çev.). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Girard, R. (1991). *A Theater of Envy – William Shakespeare*. Indiana: St. Augustiene's Press.
- Girard, R. (2000). *The Girard Reader*. James G. Williams (ed.). New York: Crossroad Herder Book.
- Girard, R. (2017). *Romantik Yalanlar ve Romansal Hakikat - Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. Arzu Etensel İldem (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Girard, R. (2018). *Günah Keçisi*. Işık Ergüden (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Girard, R. (2019). *Şiddet ve Kutsal*. Necmiye Alpay (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Gökçek, F. (2009). *Bir Tartışmanın Hikayesi - Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gökçek, F. (2012). *Küllerinden Doğan Anka, Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gürbilek, N. (2020a). *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2020b). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2020c). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2021a). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2021b). *Sessizin Payı*. İstanbul: Metin Yayınları.
- Gürle, M. (2018). *Ölümlerle Konuşmak – Shakespeare'den Joyce'a Tutunamayanlar'da Edebi Miras Meselesi*. Ümran Küçükislamoğlu (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (1969). *İffet*. İstanbul: Atlas Kitapevi.
- Gürpınar, H. R. (1998). *Zamane Eleştirmenlerine Cevap - Cadı Çarpıyor, Şekavet-i Edebiyye - Edebiyat Haydutluğu*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2021). *Şipsevdi*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Gürpınar, H. R. (2022). *Şık*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Hegel, G. W. F. (2022). *Tinin Görüngübilimi*. Aziz Yardımlı (çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.

- Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi*. Kemal Atakay, Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jusdanis, G. (2018). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür - Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kabbani, R. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı*. Serpil Tuncer (çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kafadar, C. (2019). *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1981). *Ergenekon*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2007). *Kiralık Konak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2016). *Ahmet Haşim*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2017). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kolcu, A. (2012). *Dandizm ve Türk Edebiyatında Dandy*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Korkmaz, R. (ed.). (2014). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2020*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Lukács, G. (2017). *Roman Kuramı*. Cem Soydemir (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- MacKay, M. (2018). *Roman Nedir?*. Fazilet Akdoğan Özdemir (çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Mardin, Ş. (2020). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2021). *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2023). *Jön Türklerin Siyasî Fikirleri – 1895-1908*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mehmet Rauf. (2014). *Eylül*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Mehmet Rauf. (2020). *Genç Kız Kalbi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mengi, M. (1985). *Divan Şiirinde Rindlik*. Ankara: Bizim Büro Yayınevi.
- Mizancı Murat. (2017). *Turtanda mı yoksa Turfa mı*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Moran, B. (2021). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 - Ahmet Mithat'tan A.H.Tanpınar'a*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moretti, F. (1987). *The Way of The World – The Bildungsroman in European Culture*. Londra: Verso.
- Nabizade Nazım. (2020). *Zehra*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nabizade Nazım. (2021). *Zehra*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

- Nabokov, V. (2013). *Rus Edebiyatı Dersleri*. Yiğit Yavuz, Fatih Özgüven, Ayşe Nihal Akbulut (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nabokov, V. (2014). *Edebiyat Dersleri*. Ayşe Lucie Batur, Fatih Özgüven (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Namık Kemal. (2020). *Celaleddin Harzemşah*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Namık Kemal. (2021). *İntibah*. İstanbul: Can Yayınları.
- Narcı, D. Aktan Küçük, D. (der.) (2019). *Siyah Endişe - Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nemutlu, Ö. (2018). *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, O. (2017). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2013). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özön, M. N. (2020). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pala, İ. (2000). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Parla, J. (2007). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2016). *Babalar ve Oğullar - Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2014). *Araba Sevdası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Robins, S. (2001). *How to be a Complete Dandy: A Little Guide for Rakes, Bucks, Swells, Cads and Wits*. Abd: Prion Books.
- Said, E. (2010). *Şarkiyatçılık – Batı'nın Şark Anlayışları*. Berna Yıldırım (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Samipaşazade Sezai. (2021). *Sergüzeşt*. İstanbul: Can Yayınları.
- Sazyek, H., Sazyek, E. (2008). *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler – Bir 19. Yüzyıl Seçkisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Scheller, M. (2015). *Hınç*. Abdullah Yılmaz (çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Simmel, G. (1972). *On Individuality and Social Forms*. Fashion (s.294-323). Chicago: The University of Chicago Press.
- Tanilli, S. (2006). *Uygurluk Tarihi*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Tanpınar, A. H. (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2012). *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Tanpınar, A. H. (2019). *Suat'ın Mektubu*. Handan İnci, Banu İşlet ve Hacer Er (haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tansel, F. A. (1967). *Namık Kemal'in Hususi Mektupları I: İstanbul, Avrupa ve Magosa Mektupları I: İstanbul, Ankara ve Magosa Mektupları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Tercüman, Ç. (2018). *Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tevfik Fikret. (2016). *Rübab-ı Şikeste*. Mehmet Kanar (haz.). İstanbul: Say Yayınları.
- Timur, T. (2002). *Osmanlı- Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul: İmge Kitapevi.
- Tunalı, İ. (2020). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tural, S. (2018a). *Türk Edebiyatının 100'ü*. Ankara: Otto Yayınları.
- Tural, S. (2018b). *Türk Edebiyatının 200'ü*. Ankara: Otto Yayınları.
- Turner, J. H., Beeghley, L. Ve Powers, C. H. (2010). *Sosyolojik Teorinin Oluşumu*. Ümit Tatlıcan (çev.). Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Unamuno, M.d. (2019). *Abel Sanchez – Tutkulu Bir Aşk Hikayesi*. Yıldız Ersoy Canpolat (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Uşaklıgil H. Z. (2005). *Bir Ölünün Defteri*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2006a). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2006b). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2012a). *Hikâye*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2012b). *Saray ve Ötesi*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2014). *Sanata Dair*. Sacit Ayhan, Levent Ali Çanaklı (der.). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2016). *Sefile*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Ferdi ve Şürekâsı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2021). *Kırk Yıl*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2022). *Nemide*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Uşaklıgil, H. Z. (2023). *Sanata Dair – I. Abdullah Uçman (haz.)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev - Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Veblen, T. (1922). *The Theory of the Leisure Class*. New York: B. W. Huebsch.

- Watt, I. (2007). *Romanın Yükselişi - Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*. Ferit Burak Aydar (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wilde, O. (2019). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil – Estetik ve Etik Üzerine*. Esin Soğancılar, Kaya Genç ve diğer (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yahya Kemal. (2014). *Edebiyata Dair*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları.
- Yavuz, H. (2010). *Alafrangalığın Tarihi – Geleneğin Tasfiyesi Ya Da Yeniden Üretilmesi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yazgıç, K. (1940). *Ahmet Mithat Efendi Hayatı ve Hatıraları*. İstanbul: Vakit Matbaası.
- Yeşilyurt, Ş. (2014). *Ahmet Mithat Efendi'nin Romancılığı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Makale, Tez, Kitap Bölümü ve Dijital Kaynaklar

- Ahmadov, R. (2018). Orhan Pamuk'un romanlarında üçgen arzu (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <https://acikerisim.msgsu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.14124/2932>
- Altuğ, F. (2007). *Eski Türk Edebiyatına Modern Yaklaşımlar*. Hatice Aynur, Müjgan Çakır (der.). Nâmik Kemal'in "Divan Edebiyatı" Temsilinde Haysiyet ve Zillet (s.146-186). İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Alver, K. (2006). Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi, *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (16), 163-192.
- Arıkan, C. (2019). Mehmet Rauf'un Eserlerinde Güzel Sanatlar (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=TOPplfR14U32Zmj6e8aj4w>
- Arıkan, Z. (2019). *Siyah Endişe – Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*. Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı (der.). Doğu'nun Batısı, Batı'nın Doğusu: Ahmet Cemil ve Georg'un Sanatla İmtihanı (s.65-74). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2017). *Modern Hayatın Ressamı*. Charles Baudelaire (yaz.). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm (s.7-86). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın, A. (2000). Batılılaşma döneminde Şinasi ve Fransız etkisi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 17(2), 105-131.
- Bandera, C. (1978). The Doubles Reconciled [Review of *Mensonge romantique et vérité romanesque; La violence et le sacré; avec J. M. Oughourlian et Guy Lefort, Des choses cachées depuis la fondation du monde*, by R. Girard & R. Girard]. *MLN*, 93(5), 1007–1014. <https://doi.org/10.2307/2906456>

- Belge, M. (2022). *Huzursuz Bir Romanın Panoraması – Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası*. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen (der.). Yakup Kadri Üzerine (s.11-16). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Byun, Y. J. (2012). Three Versions of Russian Decadent Dandyism: Demonism, Hellenism, and Theatricality (Doktora tezi). Erişim adresi: <https://escholarship.org/uc/item/6gt7q87c>
- Çiğdem, A. (2002). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık*. “Türk Batılılaşması”nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı: Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çobanoğlu, Y. (2022). *Huzursuz Bir Romanın Panoraması – Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası*. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen (der.). Yakup Kadri Karaosmanoğlu: Redingotlu Distopyadan Ütopik İnkılapçılığa Uzanan Bir Toplum Tasavvuru (s.139-164). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Direk, Z. (2013, 4 Ocak). Başkada Aynı Kalmak: Türk Başkalığı Üstüne [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/04/baskada-ayni-kalmak-turk-baskaligi-ustune/>
- Durmaz, G. (2005). Dîvân Şiirinde Rind. *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(8), 57-76.
- Gece, N. (2010). İki dünya arasında: Reformlar çağında portreler (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/>
- Girard, R. (1959). Pride and Passion in the Contemporary Novel. *Yale French Studies*, 24, 3–10. <https://doi.org/10.2307/2929295>
- Güdek, O. (2019). Yakup Kadri’nin Kiralık Konak Adlı Romanında Üçgen Arzu. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 4(7), 139-149.
- Gümüş, M.Y. (2018). Klasik Türk Şiirinde Rintlik (Doktora tezi). Erişim adresi: <http://abakus.inonu.edu.tr/xmlui/handle/11616/11308?locale-attribute=en>
- Gürbilek, N. (Mart 2002). Romanın Karanlık Yüzü, *Virgöl*, Sayı 49.
- Işık, C. (2019). Osmanlı dönemi Türk romanında alafranga tip (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/>
- İnci H. (2021, 21 Şubat). Roman Türünde İlk Baba Oğul Kavgası [Blog yazısı]. Erişim adresi: <https://handaninci.wordpress.com/2021/02/21/roman-turunde-ilk-baba-ogul-kavgasi/>

- Kılıçaslan, E. A. (2016). Hegel'in Tinin Görüngübilimi'nde "Kendine-Yabancılaşmış Tinin Dünyası" Olarak Kültür Dünyasının Diyalektiği Ya Da Marx'ın 1844 El Yazmaları'ndaki Eleştirilerine Karşı Bir Hegel Savunusu Denemesi, *ViraVerita E-Dergi*, (4), 1-36.
- Koçak, O. (2018). *Mai ve Siyah*. Seval Şahin (haz.). Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme (s.601-672). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kolektif. (1990). Rind. Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi içinde C 7, 334. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Köroğlu, E. (2019). *Siyah Endişe – Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*. Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı (der.). *Mai ve Siyah'ın Doğal Olmayan Odağı: Tanzimat Romanını Yeniden Yazmak* (s.35-44). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köroğlu, E. (2022). *Huzursuz Bir Romanın Panoraması – Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası*. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen (der.). *Mahzendeki Geçmiş: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Birinci Dünya Savaşı* (s.201-225). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moretti, F. (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, 1 (January-February). Erişim adresi: <https://newleftreview.org/issues/i11/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>
- Okay, O. (1992). Batılılaşma. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 5, s. 167-171. Ankara: TDV Yayınları.
- Ördem, Ö. (2015). Servet-i Fünun Dönemi Romanında Mürebbiyeler: Yabancı ve Yabancılaşma, *Turkish Studies*, 10 (10), 719-732. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8604>
- Pamuk, O. (2017). *Orhan Pamuk, 'Bir Türk romanı niçin yoktur?'u yeniden yorumladı*. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=_ITgg9jAbB8
- Parla, J. (2022). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 1 – Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi*. Tanıl Bora, Murat Gültekingil (ed.). *Tanzimat Edebiyatında Siyasi Fikirler* (s.223-226). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sönmez, F. (2014). Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarındaki Şiir Alıntıları ve Bu Alıntıların Metinlerin Anlamlarına Etkisi, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17 (32), 179-192.

- Şahbenderoğlu, İ. (2019). *Siyah Endişe – Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*. Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı (der.). Ahmet Mithat Efendi ile Halit Ziya 19. Yüzyıl Osmanlı Romanının İmkânlarını Tartışırken: Edebî Beğeni Kime ve Neye Hizmet Etmeli (s.323-354). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahin, S. (2019). *Siyah Endişe – Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*. Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı (der.). Zamanımızın Bir Kahramanı: Ahmet Cemil (s.75-82). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şengül, S. (2017). Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarının René Girard'ın Üçgen Arzu Modeli'ne göre incelenmesi (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/56452.pdf>
- Şenocak, A. E. (2011). Girard Roman Kuramı Işığında Bir Oğuz Atay Uyarlaması: "Tehlikeli Oyunlar" (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/47970.pdf>
- Şirin, İ. (2008). Bihruz Bey Sendromunu Yeniden Düşünmek, *KOU Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, (1), 131-164.
- Tarım, R. (2000, Nisan). *Servet-i Fünûn Romanı ve Bovarizm*. 20. Yüzyılda Türk Romanı - Sempozyum ve Konser, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi, İstanbul.
- Thamarana, S. (2015). Origin and Development of Bildungsroman Novels in English Literature. *International Journal of English Language, Literature and Humanities*, (3), 21-26.
- Tohumcu, K. (2022). Peyami Safa'nın romanlarının Rene Girard'ın "Üçgen Arzu Modeli"ne göre incelenmesi (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr>
- Tomat, A. (2012). Anna Gavalda'nın Onu Seviyordum ve Bir Aradayız Hepsı Bu adlı romanlarında mimetik arzu (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr>
- 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-3489179>
- Tural, S. (2022, Nisan). Rind Bohemin Nesi Olur? Ya Da Divan Şiirinin Edebiyata Davet Edilmesi. Erişim adresi: <https://medeniyet.academia.edu/Secaattintural>

- Uçman, A. (akt.). (2018). Ahmet Mithat Efendi ve Alafrangalık, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*. 47 (2), 35-46.
- Uçman, A. (2002). Türk Romanında İlk Alafranga Tip: Felâtun Bey, *Kitap-lık*, 54(4), s.140-147.
- Ulu, C. (2014). Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Mürebbiyelik Müessesesi, *Turkish Studies*, 9 (1), s. 595-610. doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.6068>
- Uslu Kaya, B. (2017). Türk romanında safderun alafranga, ahlaksız züppe, kötücül entelektüel (Doktora tezi). Erişim adresi: <https://dspace.balikesir.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12462/3193>
- Yıldız, E. (2023). Ahlakın güvenilir bekçileri: Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ikircikli anlatı evreni (Doktora tezi). Erişim adresi: <https://turkishliterature.bogazici.edu.tr/tr/doktora-tezleri>
- Yuva, G. M. (2022). *Huzursuz Bir Romanın Panoraması – Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası*. Yalçın Çakmak, Özge Dikmen (der.). Yakup Kadri'ye Fransız Edebiyatı Penceresinden Bakarken (s.91-112). İstanbul: İletişim Yayınları.