

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

**BATI UYGARLIĞININ MODERN KAHRAMAN KÜLTÜ
OLARAK *DANDY* ve 1839-1923 DÖNEMİ TÜRK
TİYATROSU'NDA *DANDY*NİN İZLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Züleyha Çubuk

Ankara-2012

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

**BATI UYGARLIĞININ MODERN KAHRAMAN KÜLTÜ
OLARAK *DANDY* ve 1839-1923 DÖNEMİ TÜRK
TİYATROSU'NDA *DANDY*NİN İZLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Züleyha Çubuk

Tez Danışmanı:
Doç. Dr. N. Selda Öndül

Ankara-2012

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

**BATI UYGARLIĞININ MODERN KAHRAMAN KÜLTÜ
OLARAK *DANDY* ve 1839-1923 DÖNEMİ TÜRK
TİYATROSU'NDA *DANDY*NİN İZLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. N. Selda Öndül

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınav Tarihi

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	1
TEŞEKKÜR	2
RESİMLER LİSTESİ	3
GİRİŞ	8
1. BÖLÜM: BATI UYGARLIĞININ MODERN KAHRAMAN KÜLTÜ OLARAK DANDY	
1.1. <i>Dandynin Ortaya Çıkışı: Gelenek ile Modern Arasında Bir Çelişki</i>	15
1.1.1. George Brummell ve Pür <i>Dandy</i>	21
1.1.2. Lord Byron ve Lirik-Romantik <i>Dandy</i>	32
1.2. <i>Dandynin Dönüşümü: Moderniteye Karşı Estetik Başkaldırı</i>	40
1.2.1. Charles Baudelaire ve Asi <i>Dandy</i>	41
1.2.2. Oscar Wilde ve Estetik <i>Dandy</i>	50
1.2.2.1. Dorian Gray'in Portresi 'nde Arketipsel Bir Nüktedan ve Estetik Bir Figür Olarak <i>Dandy</i> : Lord Henry ve Dorian Gray Örnekleri	60
1.2.2.2. Oscar Wilde'in Oyunlarında Toplumsal Önkabullere Muhalif ve Kurgu Estetiği Bir Figür Olarak <i>Dandy</i> : Lord Darlington, Cecil Graham, Lord Goring, Algernon Moncrieff ve John Worthing Örnekleri	70
2. BÖLÜM: 1839-1923 DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU'NDA DANDYNİN İZLERİ	
2.1. Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Tarihsel ve Toplumsal Perspektifi	85
2.2. Cumhuriyet'e Kadar Modernleşme Sürecinin Yarattığı Değişimin Olumsuz Bir Sonucu Olarak Türk Romanına Yansıyan Züppe Tipleri.....	99
2.2.1. Proto-Züppe: Talât Bey ve Ali Bey Örnekleri.....	103
2.2.2. Alafranga Züppe: Felâtun Bey Örneği.....	105

2.2.3. <i>Dandy</i> 'vâri Alafranga Züppe: Bihruz Bey Örneği.....	108
2.2.4. Alafranga Hain: Meftun Bey Örneği.....	112
2.3. Cumhuriyet'e Kadar Türk Tiyatrosu'nda Yozlaşmış Geleneğe Karşı Yenilik Yanlısı Bir Yergi Figürü Olarak Oyun Metinlerinde Karşılaşılan <i>Dandy</i> İzlerinin Örneklerle İncelenmesi.....	115
2.3.1. Batılı Anlamda İlk Türkçe Oyun Metninde <i>Dandy</i> Fenomeninin İzleri: İbrâhim Şinâsi'nin Hayatı ve Şair Evlenmesi Başlıklı Oyununun İncelenmesi.....	124
2.3.2. İlhamını Yerli ve/ya Doğulu Kaynaklardan Alan Bir Oyun Metninde Osmanlı <i>Dandysinin</i> İzleri: Ahmet Mithat Efendi'nin Hayatı ve Çengi yahut Daniş Çelebi Başlıklı Oyununun İncelenmesi	136
2.3.3. Yerli <i>Dandy</i> ya da Bir Osmanlı Beyzadesi: Recaizâde Mahmut Ekrem'in Hayatı ve Çok Bilen Çok Yanılır Başlıklı Oyununun İncelenmesi.....	146
2.3.4. Osmanlı'da Bir Melez <i>Dandy</i> : Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Hayatı ve Sabr u Sebat Başlıklı Oyununun İncelenmesi.....	158
2.3.5. Uyarılama Bir Oyun Metninde <i>Dandy</i> Fenomeninin İzleri: Ahmet Vefik Paşa'nın Hayatı ve Meraki Başlıklı Oyununun İncelenmesi.....	171
2.3.6. Yaşamları Sosyete ve Sanat Çevresinden İbaret Batılı Yaşayan ve Düşünen Yazarların Kaleminden Batılı Çizgilere Sahip Bir <i>Dandy</i> : Şahabettin Süleyman ile Tahsin Nâhid'in Hayatı ve Ben...Başka Başlıklı Oyunlarının İncelenmesi...	181

SONUÇ	191
ÖZET	200
ABSTRACT	201
KAYNAKÇA	202
EKLER	211

ÖNSÖZ

Aydınlanma Çağı ile çok boyutlu bir dönüşüm geçiren düşün ve yaşam pratiği, geçmişi ile radikal bir kopuş gerçekleştiren Avrupa için modernite olgusunun varlığını mümkün kılmıştır. Gelenek ile modern arasında yaşanan çelişkilerin birer ürünü olarak ilk kez İngiliz aristokrasisinin geri dönülmez biçimde gücünü yitirdiği, on sekizinci yüzyılın sonlarında ortaya çıktıktan sonra kısa sürede kültürel bir fenomen haline gelen *dandylik*, Fransız Devrimi'yle birlikte moderniteye karşı estetik bir başkaldırı hareketine dönüşmüştür. *Dandyler*, özellikle İngiltere ve Fransa'daki uygulamalarla modernitenin arayış içinde olduğu yeni bir tür kahraman imgesi yaratmış; bu yönleriyle sanatın da ana malzemelerinden bir olmuşlardır.

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne yaşamın birçok kademesinde meydana gelen değişimlerde de biricik etken olan modernlik olgusu, toplumsal dönüşümün yarattığı yeni insan idealinde *dandylerin* izlerini görünür hale getirmiştir.

Bu çalışma; 1839-1923 dönemi Türk tiyatrosunda, yozlaşmış geleneksel toplumsal yapıya karşı modernleşmenin öncü gücü olarak yenilik söylemleriyle donatılmış *dandy* kahramanlara rastlandığını iddia etmekte ve seçilmiş oyun metinlerinden örnekler göstererek *dandy* izleri taşıyan oyun kişilerinin tipolojik özelliklerini tarif etmektedir.

TEŞEKKÜR

Dandy, daha önce hiçbir Türkçe tez çalışmasına bağlam olmamıştı. Bir ilk olma özelliği taşıyan bu metnin ortaya çıkması, farklı disiplinlerde birçok kaynak okuması yapılan, uzun bir inziva dönemini gerektirdi. Kaynak desteğinin yanı sıra; çalışma sürem boyunca bilgisini, ilgisini, sabır ve anlayışını esirgemeyen değerli hocam tez danışmanım Doç. Dr. Selda Öndül'e teşekkür ederim.

*

Tezin bağlamıyla ilgili kaynak ve görüşlerini paylaşan, öneri ve eleştirileriyle çalışmama katkı sunan Aynur Demircan'a ve Arş. Gör. Gökhan Tunç'a;

ayrıca

kaynaklarını benimle paylaştıkları için Öğr.Gör.V.Yasin Akyüz'e, Dr. Elif Tüfekçi'ye, Yrd.Doç.Dr. Dilek Zerenler'e, Yrd. Doç. Dr. Cüneyt Özata'ya, Öğr. Gör. Hakan Alkan'a, Manolya Akyüz'e, Sevda Öndül'e, Yeter Özdemir'e, Nihan Kuzu'ya

ve

sevgi dolu varlıklarıyla hayatıma anlam katan aileme teşekkür ederim.

RESİM LİSTESİ

Resim 1: “Dandiprat”.

<<http://www.predecimal.com/p5tudor.htm>>. 30.07.2012

Resim 2: “Kaz Ana illüstrasyonu”.

<<http://www.goodreads.com/book/show/3908729-mother-goose>>. 30.07.2012

Resim 3: “Handy Spandy Jack-O-Dandy tekerlemesinin illüstrasyonu”.

<<http://www.mamalisa.com/?t=hes&p=1487>>. 30.07.2012

Resim 4: “Restorasyon züppeleri”.

<<http://stlouistheatresnob.blogspot.com/2011/08/restoration-st-louis-shakespeare.html>>. 30.07.2012

<<http://www.jimandellen.org/austenblog/963.html>>. 30.07.2012

<http://blogs.warwick.ac.uk/aliceardley/entry/restoration_comedy_i/>. 30.07.2012

Resim 5: “Amerika’da bağımsızlık savaşı veren yankee-doodle-dandylar”.

<<http://www.gutenberg.org/files/24644/24644-h/24644-h.htm>>. 30.07.2012

<<http://thevictoriantimes.blogspot.com/2011/07/uncle-sams-evolution.html>>. 30.07.2012

<<http://www.movierentalsportland.com/museum/yankee-doodle-dandy/>>. 30.07.2012

Resim 6: “Genç soyluların Büyük Seyahat geleneği”.

<<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pantheon-panini.jpg>>. 30.07.2012

<<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Dunstanville.jpg>>. 30.07.2012

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean_Preudhomme.jpg>. 30.07.2012

Resim 7: “Bir Makarna züppesi”.

<http://twonerdyhistorygirls.blogspot.com/2010_08_01_archive.html>. 30.07.2012

<<http://printshopwindow.blogspot.com/2012/01/macaroni-print-shop-matthew-c1720-78.html>>. 30.07.2012

<<http://thebedfordstuyvesantdandy.com/2012/03/02/julius-soubise-the-first-african-fop-macaroni-dandy/>>. 30.07.2012

Resim 8: “Bir Makarna züppesi Charles James Fox”.

<http://en.wikiquote.org/wiki/Charles_James_Fox>. 30.07.2012

Resim 9: “Bir Makarna züppesi Charles James Fox”.

<<http://www.historicalportraits.com/Gallery.asp?Page=Item&ItemID=768&Desc=Charles-James-Fox-%7C-Sir-Thomas-Lawrence-PRA>>. 30.07.2012

Resim 10: “Bilinen ilk dandy George Bryan Brummell”.

<<http://foggygates.blogspot.com/2010/06/beau-brummell-charles-rennie-macintosh.html>>. 30.07.2012.
<http://wordshunter.blogspot.com/2012_01_01_archive.html>. 30.07.2012
<<http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=17610337>>. 30.07.2012

Resim 11: “Yeni giyim tarzı içinde sade görünümüyle George Bryan Brummell”

<<http://nigeness.blogspot.com/2012/06/birthday-beau.html>> 30.07.2012

Resim 12: “Pür dandy imajıyla genç Lord Byron”.

<<http://www.guardian.co.uk/books/2010/jan/24/lord-byron-germaine-greer>>.30.07.2012

Resim 13: “Lord Byron Büyük Seyahat’te”.

<<http://www.thelongridersguild.com/Byron.htm>>. 30.07.2012
<<http://scarriet.wordpress.com/category/byron/>>. 30.07.2012
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Lord_Byron_at_Missolonghi.jpg>. 30.07.2012
<<http://www.1st-art-gallery.com/Sir-William-Allan/Lord-Byron-Reposing-In-The-House-Of-A-Fisherman-Having-Swum-The-Hellespont,-1831.html>>. 30.07.2012

Resim 14: “Lirik-romantik dandy imajıyla Lord Byron”.

<<http://gueneslipazartesiler.blogspot.com/2011/02/lord-byron-tarihin-ilk-vampiri.html>>. 30.07.2012

Resim 15: “Byron’vari kahramanlar”.

<<http://www.all-art.org/literature/history1Byron1.html>>. 30.07.2012
<<http://www.wikipaintings.org/en/eugene-delacroix/episode-from-the-corsair-by-lord-byron-1831>>. 30.07.2012

Resim 16: “Lord Byron’ın romantik pozu”.

<<http://1812now.blogspot.com/2012/03/their-first-meetingshave-symbolic.html>>. 30.07.2012
<<http://poemshape.wordpress.com/tag/james-wedderburn-webster/>>. 30.07.2012

Resim 17: “Romantik dandyler”.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven>. 30.07.2012
<<http://www.zazzle.com/moustache+posters>>. 30.07.2012
<<http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:HBalzac.jpg&filetimestamp=20060930211115>>. 30.07.2012

<http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Fransk_litteratur/1800-50/Stendhal>. 30.07.2012

Resim 18: “Uzun pantolon giyen ilk aristokrat olarak Lord Byron”.

<<http://www.gutenberg.org/files/17684/17684-h/17684-h.htm>>. 30.07.2012

Resim 19: “Charles Baudelaire’in romantik pozu”.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudelaire>. 30.07.2012

<<http://artistsfloatingworld.blogspot.com/2011/05/ian-on-charles-baudelaire.html>>, 30.07.2012

<http://blipoint.com/blog/2010/06/nadar-rule-and-capricenadar-la-norme-et-le-caprice/nadar_68/>
30.07.2012

<<http://sivildenemeler.wordpress.com/aforizmalar/>>. 30.07.2012

Resim 20: “Amerika seyahatinden önce ve sonra Oscar Wilde”.

<<http://sanatsozleri.blogcu.com/oscar-wilde-hakkinda/9165215>>. 30.07.2012

<<http://www.amoeba.com/blog/2010/10/eric-s-blog/happy-birthday-oscar-wilde-.html>>. 30.07.2012

Resim 21: “Sıra dışı giyimiyle Oscar Wilde”.

<<http://sanatsozleri.blogcu.com/oscar-wilde-hakkinda/9165215>>. 30.07.2012

<<http://www.toptenz.net/top-10-quotes-by-oscar-wilde.php>>. 30.07.2012

<<http://www.amoeba.com/blog/2010/10/eric-s-blog/happy-birthday-oscar-wilde-.html>>. 30.07.2012

<<http://omahype.com/event/a-wilde-time-at-the-castle-the-witty-world-of-oscar-wilde/>>. 30.07.2012

<<http://www.selcukuygur.com/2012/05/22/grotesk-bir-cinayetin-romantik-mufettisi-oscar-wilde-ve-mum-isigi-cinayetleri/>>. 30.07.2012

<<http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=gami1023&logNo=98896856&redirect=Dlog&widgetTypeCall=true>>. 30.07.2012

Resim 22: “Lord Henry ve Dorian Gray tiplmelerinin görünümü”.

<<http://flcenterlitarts.wordpress.com/2011/04/28/do-we-really-need-an-uncensored-version-of-dorian-gray/>>.

30.07.2012 (2009 yapımı Dorian Gray’in Portresi filminden)

<<http://www.otekisinema.com/dorian-gray-2009/>>. 30.07.2012

<<http://litaddictedbrit.blogspot.com/2011/04/thoughts-on-picture-of-dorian-gray-by.html>>. 30.07.2012

Resim 23: “Lord Darlington ve Cecil Graham tiplmeleri”.

<<http://www.bathdrama.com/page7.htm>>. 30.07.2012

Resim 24: “Lord Goring tiplemesi”.

<<http://www.tbd.com/blogs/tbd-arts/2011/03/tbd-picks-an-ideal-husband-at-the-shakespeare-theatre-9700.html>>. 30.07.2012

<http://www.daylife.com/topic/Oscar_Wilde/photos/2?__site=daylife>. 30.07.2012

Resim 25: “Algernon Moncrieff ve John Worthing tiplerleri”.

<http://www.playbill.com/news/article/147517-PLAYBILL-EXCLUSIVE-Striking-a-Pose-Broadways-Earliest-Troupers-Recreate-Historic-Stage-Pictures?sms_ss=twitter&at_xt=4d538a4283f75faa,0>. 30.07.2012

Resim 26: “Şemsettin Sami”.

<http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Sami_Fraseri_with_his_wife_Emine.jpg&filetimestamp=20060716213733>. 30.07.2012

Resim 27: “Namık Kemal”.

<<http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Kemalbey.jpg&filetimestamp=2011060909594>>. 30.07.2012

Resim 28: “Ahmet Midhat Efendi”.

<http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Ahmet_Mithat_Efendi.jpg&filetimestamp=20090708205417>. 30.07.2012.
<<http://www.bilgiaski.com/ahmet-mithat-efendi.html>>. 30.07.2012.

Resim 29: “Felâton Bey İle Rakım Efendi romanında Felatun Bey ile Rakım Efendi tiplerlerinin görünümü”.

<<http://www.evrenunlugu.net/2008/12/01/felatun-bey-ile-rakim-efendi-soleni/>> 30.07.2012.

Resim 30: “Recaizâde Mahmut Ekrem”.

< <http://modamubadele.com/mubadele/buhafta/46>>. 30.07.201

Resim 31: “Bihruz Bey tipleresi”.

<<http://msoylemeztde.blogspot.com/2010/12/recaizade-mahmut-ekremin-romanclg.html>>. 30.07.2012

Resim 32: “Hüseyin Rahmi Gürpınar”.

<<http://www.pl1872.com/huseyin-rahmi-gurpinar.html>>. 30.07.2012

Resim 33: “Meftun Bey tipleresi”.

< <http://www.tiyatroskop.4mg.com/et1.htm>>. 30.07.2012

Resim 34: “Şinasi”.

< <http://www.gercekportal.com/wp-content/uploads/2012/06/sinasi.jpg>>. 30.07.2012

Resim 35: “Müştak Bey ve Hikmet Efendi tiplerleri”.

< <http://forum.parksohbet.com/guzel-sanatlar/49459-tiyatro-sanati.html?langid=1>>. 30.07.2012

Resim 36: “Ahmet Mithad Efendi ve Çengi yahut Daniş Çelebi”

<<http://www.simurg.com.tr/tr-tr/urun/roman/33703/cengi.aspx>>. 30.07.2012

Resim 37: “Çok Bilen Çok Yanılır oyununda İhsan Bey tiplerleri”.

< <http://www.bizimizmir.net/?page=haberayrinti&cat=3624> >. 30.07.2012

Resim 38: “Abdülhak Hâmid Tarhan ya da Sabr u Sebat oyununun Mehmet Bey’i”.

<<http://www.tatliaskim.org/erkekklere-ozel/541898-yasli-erkek-genc-kizda-genc-kiz-yasli-erkek-nerbuluyor.html>>. 30.07.2012
<<http://www.toplumdusmani.net/v2/sair-ve-yazar-biyografileri/780-abdulkhak-hamid-tarhan.html>>. 30.07.2012

Resim 39: “Ahmet Vefik Paşa”.

<http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Ahmed_Vefik_Pasha.jpg&filetimestamp=2009519203656> 30.07.2012

Resim 40: “Suat tiplerleri”.

<<http://www.evetbenim.com/haber/haberdetay/14622-sehir-Tiyatrolari-Yonetmeni-Ali-Taygun-u-Yitirdik-Toren:-Pazartesi-Gunu-Saat-10.00-da-Fatih-R.Nuri-Sahnesinde.html>>. 30.07.2012

Resim 41: “Şahabettin Süleyman”.

<http://www.turkcebilgi.com/ansiklopedi/%C5%9Fahabettin_s%C3%BCleyman>. 30.07.2012

Resim 42: “Tahsin Nâhid”.

<<http://adalar-postasi-guncel.blogspot.com/2011/10/4-2606.html>>. 30.07.2012

GİRİŞ

Britanya'nın moderniteye geçişini imleyen Naiplik (Regency, 1788-1830) döneminde ortaya çıkan *dandy* kültürü, sınırdaki gezinen narsistik kişiliği dolayısıyla kamusal alanda hızla üne kavuşmuş ve kısa sürede kültürel bir fenomen haline gelmiş eril erkek tipolojisini anlatmaktadır. *Dandy*, gelenek ile modern arasındaki çelişkilerin doğurduğu kamusal bir tip olarak on dokuzuncu yüzyıl tarihine damgasını vurmuştur. "İlk dandy" olarak anılan George Bryan Brummell (1788-1840)'in biyografisini yazan ve kendisi de en az Brummell kadar "hakiki bir dandy" olarak anılan Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), *On Dandyism and George Brummell (Dandylik ve George Brummell Üzerine)* başlıklı makalesinde; "Dandyliği üreten toplumun zamanı dönüştürüldü, Dandylik bundan böyle yok olmuş olabilir."¹ sözleriyle *dandy* kültürünün on dokuzuncu yüzyıla ait, tarihselleşmiş bir olgu olduğunu belirtmektedir.

*Dandy*lerin ortaya çıktığı zaman dilimi, kavram olarak *dandy*liğin modernlikle birlikte anılmasına yol açmıştır. Modernlik, özellikle Batı Avrupa'da on yedinci yüzyılda meydana gelen teknolojik birikim ve ekonomik büyümeyle toplumları kurumsal ve kültürel bir değişim sürecine sokmuş; böylece etkileri dünya genelinde görülen yeni bir yaşam tarzı ve sosyal örgütlenme biçimi meydana getirmiştir. Avrupa'da Aydınlanma Çağı'ndan sonra tüm dünyada önemli bir dönüşümü tarif etmek üzere kullanılmaya başlanan modern ile birlikte bir dönüşümden söz edilmeye başlanmıştır. Mehmet Küçük'ün deyişiyle; "Modern olmak, tarihsel gelenek ve dışsal otoriteler karşısında bir özerklik talep

¹ George Walden and Jules-Amadée Barbey d'Aurevilly, **Who's a Dandy?** (London: Gibson Square Books, 2003), s.146.

etmek, kendi inançlarını ve hayatını düzenleme hakkı elde etmek”² şeklinde tanımlanmıştır. Buna ek olarak, gündelik yaşamda ve kültürde moda uygun düşen tutumlar için de modern olma ifadesi kullanılmıştır. Abel Jeanniere de modernin, radikal bir değişimden sonra ortaya çıkanı adlandırdığını ve insana olduğu kadar çevresine de uygulandığını iddia etmiştir. Ona göre modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir.³ Bireyin yargılama ve eleştiri yeteneklerinin geliştirilmesi bağlamında kültürel bir dönüşüm projesi olan modernizm de, modernitenin kendini düşünsel mecrada tarif etmek üzere gösterdiği bir çabadır. Öyleyse denebilir ki; modern, eskinin dışında yeni bir dünyaya dönüşüm sürecinde kapitalizm ve endüstrileşmenin eşlik ettiği toplumsal ve ekonomik farklılaşmayı ve ussallaşmayı ifade eder.

Ticaret kapitalizmi ve devletlerin kurulmasına bağlı olarak çok büyük kentler, Avrupa genelinde yaygınlaşmaya başlarlar. Kentler, ulusların ekonomik büyümelerinde lokomotif görevi görerek yığınlarla köylüyü çekerler ve o zamana kadar bilinmeyen yaşam biçimleri sunarlar. Duvarlar arasına sıkışan insanlar, kırsal kesimlerdeki yaşamlarından çok daha farklı yaşamlarla tanışır. Toplumsal tabakalar arasındaki çelişkiler artar; ama kentlerin etkin hale gelmesiyle sosyal koşulları farklı insanlar yan yana gelme imkânına erişirler. Böylece İngiltere’de bir tüketim toplumu ortaya çıkar. Robert Muchembled’in sözcükleriyle, bu toplumda “zevk tutkunu yüksek sınıf” ile “erdem ideali güden orta sınıf” arasındaki ayrımlar netleşir. Orta sınıf bu yüzyılda, sadece mutlu bir

² Mehmet Küçük, “Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi”, **Modernite Versus Postmodernite** (Ankara: Vadi Yayınları, 1994), s.206.

³ Abel Jeanniere, “Modernite Nedir”, **Modernite versus Postmodernite**, Çev.: Nilgün Tatal Küçük, Der.: Mehmet Küçük (Ankara: Vadi Yayınları, 1994), s.16.

yaşamı yakalamak ve aşırılıklardan uzaklaşmak için “erdem” idealine tutunurken; yüksek sınıf yitirmekte olduğu iktidarın son demini “zevk” tutkusuyla yaşar.⁴ *Dandy* bu noktada, gelenek-modern çelişkisinin sınıfsal mücadelelerle perçinlendiği yeni kent yaşayışında ortaya çıkar. Yeni kent yaşayışı içinde aristokrasi, servet birikimi ile yeni bir sınıfsal güç olarak beliren burjuvaziye karşı sınıfsal ayrıcalıklarını giderek yitirmektedir. Aristokrasi buna rağmen, on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar estetik tüketim içinde aktif bir biçimde yer alan, beğeni ve zevki oluşturan; dahası bu unsurlara yön veren yegâne kesimdir. On sekizinci yüzyılın sonları ile on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında hızla yaşanan dönüşümler neticesinde aristokrasinin düşüşe geçmesiyle, estetik bir boşluğun oluştuğu gözlenir. Jülide Dereboy’un da ifade ettiği gibi; ekonomik gücüne rağmen, burjuvazi gelenek-modern kavşağında giyim kuşama ve kibarlığa ilişkin henüz kendi estetik normlarını oluşturacak bir konumda değildir. Bu nedenle bir burjuva, o dönem ne aristokratlar gibi giyinebilir, ne de ulusal ölçekte bir giyim kuşam estetiği oluşturabilir.⁵

Dandy, kültürel bir fenomen olarak kamusal alanda belirdiğinde, sınıfsal mücadeleden galip ayrılan burjuvazi moderniteyi yaşayacak insan modeli tarif etme telaşı içindeydi. Estetik beğenilerindeki isabetli seçimleriyle aristokratik bir tarz yakalayan *dandy*, sosyal yaşamda tam da yeni egemen sınıfın arzu ettiği gibi eril erkek imajı çiziyordu. Olaylara ve durumlara karşı akılcı yaklaşım, soğuk bir çehre, eril hatlar çizen kıyafet seçimleriyle sade; ama sadeliğiyle bile aristokratlardan daha şık görünen yeni bir insandı. Yüksel sınıflara yeni bir titizlik alışkanlığı kazandırmıştı. Kıyafet seçimlerinde, tavır ve davranışlarında aşırı

⁴ Robert Muchembled, **Orgazmın Tarihi**, Çev.: İsmail Yerguz (İstanbul: Sel Yayınları, 2011), s.149.

⁵ Jülide Dereboy, **Kostüm ve Moda Tarihi** (İstanbul: Format Matbaacılık, 2004), s.73-74.

ölçülü, aşırı sade ve aşırı detaycıydı. Soylularla bulunduğu ortamlarda onlardan daha çok dikkat çekiyor, daha çok merak uyandırıyor, herkes tarafından beğeniliyor, her hareketi ilgiyle takip ediliyordu. Burjuvazi ise sınıfsal mücadelesini kazanmış; ancak aristokrasinin estetik beğenilerinin yerine koyacağı bir birikimi henüz edinememişti. Brummell'in kendi uygulamalarıyla geliştirdiği *dandy* estetiği, zamanla yeni sınıfın açığını kapaması için bir model olarak ön plana çıktı. *Dandylik* böylece, Brummell'in uygulamalarıyla ilk önce bir stil ve tarz estetiği olarak modada yaratıldı. Yaşadığı dönemde, herkes Brummell gibi giyinmeye ve Brummell gibi yaşamaya başladı. Hatta İngiliz delikanlıları 1800'lerin ilk çeyreğinde kendilerini aşırı bir şıklık merakına kaptırdılar. Giyimlerine gösterdikleri aşırı özen, en küçük ayrıntılarda göze çarptı. *Dandylik* Brummell'den sonra edebiyatın ve sanatın ana malzemelerinden biri oldu. Şiir, roman, öykü ve oyun metinlerinde *dandy* karakterler yaratıldı. Teatral görünüşleri ve estetik bütünlük yaratırken çizdikleri ana hatlarla *dandyler* karikatürleri en çok çizilen yeni insan tipi oldular.

Dandyliğin İngiltere'deki seyri moda ve edebiyat alanlarında akmaya devam ederken, *dandyler* devrimden sonra Fransa'da kendi felsefelerini üreterek, hareketlerini moderniteye karşı estetik bir başkaldırı şeklinde tanımladılar. *Dandyliğin* Fransa'da tanınması ise, ödeyemediği borçları yüzünden ülkesini terk etmek zorunda kalan Brummell sayesinde gerçekleşti. Brummell kadar efsaneleşen Fransız *dandy*lerinden biri de onun biyografisini yazan Jules Barbey d'Aurevilly oldu. *Dandylik*, Baudelire'in kuram ve pratikleriyle de devrimci ve isyankâr kimliklere büründü. *Dandyler*, Avrupa'da gelenek-modern çatışmasında su yüzüne çıkan çelişkilerin bir ürünü olarak ortaya çıkarken, moderniteye karşı

ama Batı uygarlığının modern kahraman kültü misyonuyla kendilerini kapitalist üretimin dışında tutan, fakat bilgi ve birikimleriyle toplumu değiştirme gücüne erişen entelektüeller olarak tanımlanmaya başladılar.

Fransız Devrimi'nden sonra tüm dünyaya yayılan yeni değerlerle imparatorluklar yıkılma aşamasına gelmiş ve ulus devletler bir bir ortaya çıkmaya başlamıştır. Modernleşme süreçleri, her yöreye ve geleneğe göre farklı biçimler olarak yaşanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda da, on dokuzuncu yüzyıl modernleşme sürecinin sosyo-kültürel mecraya taşındığı tarihsel kesit olarak öne çıkmıştır. Özellikle Paris'i gören ve yaşayan Osmanlı aydınları, Avrupalı *dandy*lerle karşılaşmış; daha çok Fransa'da şekillenen *dandy* imajlarını yakından görme imkânına erişmiş, ülkeye döndükten sonra sürdürdükleri yaşam ve eylem biçimleriyle Osmanlı'nın modernleşme serüveni içinde tanımlanabilecek kendilerine özgü *dandy* imajlarını yapıtlarına da yansıtma imkânı bulmuşlardır.

Tanzimat yazarlarının metinlerinde Batı uygarlığının modern kahraman kültü *dandy*nin tipolojik izleri görülür. Kapitalist üretim ilişkilerine girmeyen marjinal *dandy*lerin “olumsuz” olarak yorumlanan bu özellikleri en çok 1839-1923 tarihleri arasında yazılan romanlarda yaratılan züppe tipinin varyasyonlarına aktarılır. Fakat aynı tarihler arasında yazılan oyun metinlerine bakıldığında, bu kez *dandy*lerin “olumlu” olarak yorumlanan ince zekâları, parlak nüktedanlıkları ile toplumu değiştirme gücünü onlara veren entelektüel yetkinliklerinin oyun kişilerine yansıtıldığı görülür.

Zihinsel yapıları halâ geleneğe bağlı kalarak modernleşme fikrini savunan toplumların bir tür kültürel şizofreni durumu ile karşı karşıya kaldıklarını belirten

Daryush Shayegan'ın⁶ “yaralı bilinç” deyiimiyle adlandırdığı, iki farklı paradigma arasındaki gel-gitlerin yol açtığı bu kimlik bunalımı, Tanzimat'ın özgün bir edebi figürü olan züppe tipinin varyasyonlarında da açıkça gözlemlenir. *Dandy*lerin olumsuz olarak değerlendirilen özellikleriyle çizilmiş olsalar da, Tanzimat züppelerini özgün kılan etmen, *dandy*nin toplumu kışkırtma misyonunu, *dandy*den farklı olarak “kimlik bunalımı” gibi var oluşuna dair daha kendinden bir gerekçe ile yerine getirmiş olmasıdır. Romanlarda karşılaşılan züppeler, kimlik bunalımını derinden hisseden tipler iken; oyun metinlerinde *dandy* izleri taşıyan kahramanlar kimlik bunalımının yarattığı toplumsal çelişkileri yererek, modernleşme sürecinde geleneksel toplumsal yapıyı değiştirmeye/dönüştürmeye çalışan Fransız entelektüelleri gibi konumlanırlar.

1839-1923 dönemi metinlerinde edebi bir figür olarak olumlu ve olumsuz özellikleriyle Batılı *dandy* tipolojileri gibi bütünlüklü tipler yaratılmamış olması bilinçli bir seçimden kaynaklanır. Çünkü Osmanlı aydınının dünyayı kavrayış biçimi, batılı entelektüel *dandy*lerden farklı olarak, “birey” değil öncelikle “toplum” düzeyinde gerçekleşmiştir. Osmanlı aydını, İmparatorluk'un modernleşme yolculuğunda, Doğu ile Batı medeniyetleri arasında bir sentez fikrini savunmuş; bunu da iki medeniyet arasında kurdukları bir tür evlilik metaforu üzerinden anlatma yoluna gitmiştir. Dönemin önde gelen aydınlarından Şinasi'nin deyişiyle örneğin, Tanzimat'ın amacı; “Asya'nın akl-ı pirânesi ile Avrupa'nın bıkır-i fikrini izdivâç ettirmek[tir].”⁷ Şinasi'nin bu eğretilmesinde Asya erkeğe, Avrupa ise kadına benzetilir. Romanlarda *dandy*nin olumsuz izlerini yansıtan alafranga züppelerin aksine, benzer bir misyonu oyun metinlerinde *dandy*

⁶ Daryush Shayegan, **Yaralı Bilinç**. Çev.: Haldun Bayrı (İstanbul : Metis Yayınları, 2010)

⁷ Mehmet Kaplan, **Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri** (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1948), s.47.

izleri taşıyan yeni insan modeline de yükleyen Osmanlı aydını, oyun metinlerinde çizdikleri *dandy*vari insan modellerini geleneksel toplumu modernlik yolunda değiştiren ve/ya dönüştüren etkin olumlu figürler olarak çizmişlerdir.

Söz konusu ön bilgiler bağlamında ilk bölümde; çıkış noktasından modernitenin yeni kahraman kültürüne dönüşümüne kadar *dandy*nin tarihsel seyri incelenmiş ve İngiltere ile Fransa'daki tipolojik değişimi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme süreci incelenerek Osmanlı aydınının *dandy*liği hangi bakışla kavramış olabileceğine dair çıkarımlar yapılmış, ilk romanlardaki züppe tipinin varyasyonları ile oyun metinlerinden seçilmiş örneklere yansıyan *dandy* izleri saptanmış ve son olarak elde edilen verilerle yerli *dandy* tipolojisine yönelik tariflere girilmiştir.

1. BÖLÜM: BATI UYGARLIĞININ MODERN KAHRAMAN KÜLTÜ OLARAK *DANDY*

1.1. *Dandynin Ortaya Çıkışı: Gelenek ile Modern Arasında Bir Çelişki*

“Dandy”, ilk kez İngiltere’de George Bryan Brummell (1778-1840)’in kendi uygulamalarıyla geliştirdiği yeni bir giyim tarzı ve tavır estetiği ile eril erkek kimliğini imlemek için kullanılan ifadedir. Sözcük olarak *dandynin*, Kral VII. Henry (1457-1509) tarafından bastırılan ve adına “dandiprat”⁸ denilen, değeri düşük, küçük, gümüş bir sikkeden ortaya çıktığı kabul edilir.⁹ Londra konuşma ağzına ait olan *dandy* ibaresi, zamanla 1813-1816 dolaylarında seçkin veya züppe dönemini anlatmak için kullanılmaya başlanmıştır. “Dandy” ifadesi çağdaş İngilizcede ise; “tüm zamanını ve parasını, giysileri ve dış görünüşü için harcayan *eski moda* bir adam” ve “biraz gülünç bir şekilde sık sık kullanılan”^{10*} olarak tanımlanır.

Dandynin ortaya çıkışı, Avrupa’da monarşilerin iktidarda olduğu, sosyal sınıfların keskin hatlarla birbirlerinden ayrıldığı ve aristokrasinin doruktan düşüşe geçtiği bir döneme denk gelir. Walter Benjamin **Pasajlar** başlıklı yapıtında *dandynin* çıkış kaynağına ve *dandynin* bulunuş amacına ilişkin görüşlerini şöyle ifade eder:

⁸ Bkz. Resim 1

⁹Tanja Van Dooren, “From Brummell to Byron: The Story of Early Nineteenth-Century British Dandyism”, <<http://www.scriptiebank.be/.../81165dd4c8339159c1d47961d38d7ff6.pdf>> 20.03.2012.

¹⁰ **Longman Dictionary of Contemporary English** (Edinburg: Pearson Education Limited, 2005), s.395.

* Özel olarak belirtilmediği sürece, İngilizceden yapılan çevirilerin tamamı bu tezin sahibine aittir.

Dandy, dünya ticaretinde lider konumunda olan İngilizler'in yarattığı bir tipti. Bütün yeryüzünü saran ticaret ağı, Londra'daki borsacıların elindeydi; bu ağın delikleri düşünülebilecek en çeşitli, en beklenmedik ve en çok görülen titreşimleri algılayabilmekteydi. Tüccarın yapması gereken, bunlar karşısında harekete geçmek, ama tepkilerini belli etmemektir. Böylece ortaya çıkan iç çatışmaların üstesinden gelme işini Dandy'ler aldılar. Bu üstesinden gelme eylemi için gerekli olan anlamlı idmanları geliştirdiler. Ani tepkileri gerginlikten uzak, dahası iyice rahat davranışlarla ve mimiklerle birleştirdiler.”¹¹

Sosyete erkekleri arasında moda halini alan, daha sonra entelektüel kesime yayılan kişisel zarafet ve kibarlık estetiği üreten *dandy* en iyi kıyafetleri giyer, kendini ince sanatın oğlu olarak takdim eder ve kamusal alanlarda sıklıkla boy gösterir. *Dandy* aynı zamanda kendi kişiliğinde mükemmeli arayan, deyim yerindeyse, “ereğini yontmak için kendisini bir mermer molozu olarak gören” entelektüel çehreye sahip bir erkek tipidir. Benliğini duyumsamak için sürekli kendine işaret etme telaşında olan *dandy*, gösterdiği bireyci çabalarla edebiyatın ve sanatın birçok dalının ana kahramanlarından biri olacak kadar sosyal ortamlarda göze batar. Aşırı detaycı estetik kaygılarla başlarda kişisel bir kibarlık eğilimi olarak görülse de, zamanla kültürel üretime yön veren ve/ya bizzat kültür üreticisi olan *dandy*, bu anlamda “kültürel fenomen” haline gelmiş; Robert Muchembled'in “pornografi ve erotizm yüzyılı”¹² olarak okuduğu on sekizinci yüzyılın sonunda, sanayileşen Batı toplumlarında, yöneticilerin savunduğu yasalara karşı kendi benlik estetizmini kurmak için kişisel arzularının izinden giden bireyci erkek tipolojisine karşılık gelmiştir.

¹¹ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev.:Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012), s.190.

¹² Muchembled, ön.ver., s.147.

Edebi bir figür olarak *dandy*nin tipolojik özelliklerinin belirgin bir biçimde tarif edildiği ilk metinsel çıkış, 1632 yılında eski bir Mother Goose [Kaz Ana]¹³ tekerlemesi olan “Handy Spandy Jack-a-Dandy” ya da “Handy Spandy Jack’O Dandy” ile gerçekleşir. Kaz Ana, küçük çocukları, uyumaları için teskin etmek amacıyla söylenmiş olan ninnilerin gizemli yazarıdır.¹⁴ *Dandy* tekerlemede pahalı tatlılara düşkün olan gülünç ve güvenilmez bir şişman erkek olarak tarif edilir.¹⁵

İşe yarar Jack bir Dandy
Sever erikli kekle akide şekeri,
Satın aldı biraz bakkaldan
Ve çıktı hop hop hop ortaya¹⁶

Tanja Van Dooren, “dandy” sözcüğünün bir sonraki metinsel çıkışını Restorasyon dönemi İngiliz tiyatrosuna dayandırır. Ona göre, ilk Restorasyon komedisi *Garip İntikam ya da Fıçıda Aşk* (The Comical Revenge, or Love in a Tub, 1664) başlıklı oyunun sahnelenmesini takiben, tiyatroyu yasaklayan Cromwell Puritanizmine karşı Kral yanlısı söylem ve değerlerin temsil olanağı bulduğu Restorasyon komedyalarında *dandy*nin öncülleri olan centilmen (gentleman) ve züppe (fop) tipleri sahneye çıkar.¹⁷ Aynı ifade bu kez elli yıl sonra ise kibar İngiliz centilmenlerini taklit etmek için on sekizinci yüzyıl sonlarında bir İngiliz-İskoç hudut bölgesi baladında belirir. Burada da *dandy* tipolojisi, tıpkı yukarıdaki tekerlemede olduğu gibi hor görülen kadınsı bir İngiliz erkeği olarak tarif eder.¹⁸

Ellen Moers “dandy” sözcüğünün daha sonra 1770’lerde Büyük Britanya’dan uzak bir noktada, bu kez devrimci Amerikan sömürgelerinde ortaya

¹³ Bkz. Resim 2

¹⁴ Van Dooren, ön.ver., s.17.

¹⁵ Bkz. Resim 3

¹⁶ Van Dooren, ön.ver., s.17.

¹⁷ Bkz. Resim 4

¹⁸ Françoise Coblence’den alıntılan Van Dooren, ön.ver., s.17.

çıkıldığını belirtir. Savaş yorgunu meçhul bir İngiliz asker, yuvasından uzakta kanlı, sonsuz bir gerilla savaşının acısını çıkarmak amacıyla, Amerikan birliklerinin ortaya çıkışını taklit etmek için “Amerikan Paçavrası Dandy” (Yankee Doodle Dandy) şarkısının ilk dörtlüğünü yaratır.¹⁹ Günümüzde Amerikalı çocukların hala yaygın biçimde söylediği *dandy* şarkısının sözleri şöyle akar:²⁰

Amerikan Paçavrası geldi kasabaya
Binerek bir midilli ata
Taktı bir tüy başına
Ve dedi ona Makarna!
Dayan Amerikan Paçavrası
Amerikan Paçavrası Dandy
Kulak ver müziğe ve adıma
Ve hâlihazırda kızlarla²¹

“Dandy” sözcüğünün bu şarkıda taşıdığı anlamın, şarkıyı yaratan gelişmelerle ilgisi büyüktür. Tanja Van Dooren, bu şarkıyı yaratan gelişmeleri şöyle özetler: Şatafatlı kızıl üniforma giydirilen İngiliz askerlerinin aksine, Britanya parlamentosunda temsil edilmeksizin vergi ödemekten usanan öfkeli Amerikan vatandaşları yeni oluşturulan Amerikan ordusu saflarına katılır ve bir üniforma olarak kabul edilebilecek her ne varsa giyerler. Askeri eğitimden hiç haz etmemiş olmalarına ve “rengârenk, oturaksız ve noksan” üniformalarına rağmen, sömürgeler üzerindeki son Britanya tahakkümüne karşı gösterdikleri azim nihai olur.²² Dolayısıyla Amerikalıların giydikleri bu aşırı gülünç üniformaların, yapmacık ve çok uluslu İngiliz askerlerini köken aldığı; buradan hareketle de söz konusu çocuk şarkısında geçen “dandy” sözcüğünün, edebiyata ve sanata girmeden evvel, “sersem”, “aptal” ve “bayağı” bulunan erkekler için kullanılan aşağılayıcı bir anlam taşıdığı söylenebilir.

¹⁹ Ellen Moers, **The Dandy: Brummell to Beerbohm** (London: Secker and Warburg, 1960), s.11.

²⁰ Bkz. Resim 5

²¹ Ellen Moers’den alıntılan Van Dooren, ön.ver., s.18.

²² Aynı, s.16-18.

“Dandy” sözcüğünün “kibirli”, “yapmacık” ve “aylak” züppeleri işaret eden birçok olumsuz çağrışımı da bulunmaktadır. Özellikle İngiltere’de aristokrat sınıfın genç erkek evlatları, Antik Yunan ve Roma mirasının beşiği İtalya ve Yunanistan’ı görmek ve yaşamak üzere birkaç aydan sekiz yıla kadar süren ve adına Büyük Seyahat (Grand Tour) dedikleri yolculuklara çıkar. Büyük Seyahat; önceden Eton, Harrow, Westminster ve Winchester ile Oxbridge gibi okullardan birinde okumuş bir genç soylunun eğitimini tamamlamasını sağlayan bir süreçtir. Büyük Seyahat genç soyluya, ülkesinde herhangi bir sorunla karşılaşması ihtimalini ortadan kaldırmak ve ilk cinsel deneyimini tattırmak gibi bir imkânı verir. Britanyalı genç asiller ayrıca bu seyahat boyunca zihinlerini yabancı dil öğrenmekle meşgul eder, yeni bir tür öz-güven kazanır ve önlerine çıkabilecek durumlar karşısında soğukkanlı olmayı öğrenir; zevk anlayışları ile tavır ve davranışlarında gelişmişlik göstermeyi umarlar. Avrupa sosyetelerinde bu tür geleneksel seyahatlerin revaçta olduğu dönemde yol ağı ile posta teşkilatı oldukça gelişmiştir. Bu sayede kıtadaki Britanya turizmi, Fransız Devrimi’nin patlak vermesinden hemen önce zirveye çıkar. Gelenek olduğu üzere Büyük Seyahat, genç gezginlere önce Paris’in, sonrasında ise Almanya’nın ya da daha muhtemel İtalya’nın yolunu açar. On sekizinci yüzyıl İngiliz asilzadesi, bu sayede Antik Yunan ve Roma’nın kültür ve sanatına saygı gösterme bilinci edinir.²³ Büyük Seyahat geleneğini yaşatan Avrupa sosyetelerine mensup bir genç soylu için bu tür bir seyahat ediminin özü, bir tür erginleme töreni algısına işaret eder. Genç soylular, medeniyetin beşiği olarak görülen eski Yunan ve Roma coğrafyasını

²³ Van Dooren, ön.ver., s.22.

gezerek antik kültürü yakından tanır, hayatı öğrenir ve ülkelerine döndüklerinde yetişkin soylular gibi değer görmeye başlarlar.²⁴

Büyük Seyahat'in *dandy* tipolojisinin oluşmasındaki payı büyüktür. Genç soylular, asil bir amaç için aileden ve yuvadan uzak geçen ayları ve/ya yılları takiben evlerine döndüklerinde, sadece kendilerinin girip çıkabildiği bir tür kulüp geleneğini başlatırlar. Genç gezginler Büyük Seyahat'ten döndükten hemen sonra 1764 yılında İtalyanlara özgü ulusal bir yemek olan makarna (maccherone) ismini kullanarak, kendilerine özgü bir kıyafet koduyla Makarna Kulübü (The Macaroni Club)'nü kurarlar. Kulüp geleneğinin başlatıcısı olan bu kuşak, İtalya dönüşü edindikleri bu âdeti, sanki “yerine getirilmesi gereken kutsal bir gereklilik” gibi soylu sınıfa mal ettikleri için, genel olarak “Makarna” (Macaroni) kuşağı biçiminde adlandırılır. Tanja Van Dooren, St James Sokağı Makarnası (St James Street Macaronis) ya da Bond Sokağı Aylakları (Bond Street Loungers)'nın; on sekizinci yüzyılın nahoş giyimli pastel tonda pantolonlar, çok sıkı ve uzun kuyruklu ceketler, yüksek ökçeli ayakkabılar giyen; neredeyse bir metre yüksekliğinde peruk, mücevherli yoklama gözlükleri, enfiye kutuları, yüzük ve manşon bilezikler, yelpaze ve çiçek demeti gibi aksesuarları taşımaya özen gösteren züppeler olduklarını belirtir.²⁵ Van Dooren'a göre; William Brooks 1778 yılında St James Sokak'ta ilk kez yalnızca Makarna (Macaroni) olarak adlandırılan soyluların içeri kabul edildiği ayrıcalıklı bir erkek kulübü kurduğu vakit Makarna Kulübü doruk noktasını yaşar. Van Dooren, Brooks'un daha sonra umumi bir çikolata evi açtığını; ancak buranın, soylu ailelerin oğulları aile servetlerini ve taşınmaz mülklerini kapalı kapılar ardında kumarda kaybetmeyi

²⁴ Bkz. Resim 6

²⁵ Bkz. Resim 7

tercih ettikleri an itibariyle özel bir kulüp hüviyetine büründüğünü belirtir. Van Dooren İngiltere’de kulüplerin yaygınlaştığı dönemlerle paralel olarak aşırı alkol tüketimi, cinsel taşkınlıklar ile abartılı derecede kumar düşkünlüğünün Londra’da yaygın hale geldiğini de sözlerine ekler. Hatta dönemin ünlü politikacısı ve makarna züppelerinin lideri Charles James Fox (1749-1806)²⁶ ve onun gibi pek çok Liberal politikacı ile **Uyuyan Güzel** (The Sleeping Beauty)’in yazarı Sir Lumley Skeffington (1771-1850) bu dönemi yaşamış olan ünlü “Makarna” züppelerindendir.²⁷

İçine doğdukları zengin İngiliz kültürünü, Büyük Seyahat’ten dönüşte öğrendikleri zarif ve karmaşık tavırlarla harmanlayıp takdim ettikleri saptanan genç ve zengin evlatların oluşturduğu bu Makarna kuşağı mensupları, Naiplik döneminde ortaya çıkan ve “dandy” ifadesiyle tanımlanan eril erkek tipolojisinin selefleridir. Makarna kuşağının halefleri olan Naiplik dönemi *dandy*leri ise uygulamalarıyla kültürel bir fenomen haline gelecektir.

1.1.1.George Brummell ve Pür *Dandy*

Kavram olarak *dandy*, veliaht Prens IV. George’un baş danışmanlığını yapan, Fransızların “Yakışıklı” (Beau) lakabını taktığı George Bryan Brummell (1778-1840) ile ilk kez eril erkek tipolojisini imler. Brummell, on sekizinci yüzyılın sonlarıyla on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısına giyim tarzıyla damgasını vurmuş, orta sınıfa mensup olmasına rağmen iyi eğitim görmüş ve kraliyet ailesinden tanıdıkları sayesinde İngiliz aristokrasisine dâhil olmuştur. Özellikle

²⁶ Bkz. Resim 8 ve Resim 9

²⁷ Van Dooren, ön.ver., s.21-24.

Naiplik dönemi İngiliz yüksek sosyetesinde erkek giyimine yön vermiştir. Beyaz gömlek, pantolon ve siyah ceket tercihleriyle modern erkeğin giyim tarzını yaratan kişi olarak da kabul edilmektedir. Bu tarzını “kendine güvenen erkek” havasıyla o kadar güçlü bir şekilde özdeşleştirir ki, bu birleşim İngiliz aristokrasisinde *dandylik* akımını yaratır. Bonamy Dobrée, Brummell’i sanat üreten bir şahıs anlamında “artist” ifadesiyle tanımlar.²⁸ Kişisel tercihleriyle modern giyim anlayışının başat belirleyicisi olan Brummell, koyu renk sade kesimli kıyafetleri zarif aksesuarlarla tamamlayarak, dönemin *dandy* erkek kimliğinin de yaratıcısıdır.²⁹

Tanja Van Dooren, *dandyliğin* Naiplik döneminde iki koldan geliştiğini belirtir. Bunlardan ilki, George Bryan Brummell’in kayıtsız ve sofu bir pozla sınırladığı, bu dönem İngiliz yüksek sosyetesinin kullandığı, gülünç konuşmalarla taklit edilmesi imkânsız bir giyim ve davranış modasına karşılık gelen Pür *Dandylik* (Pure Dandyism); ikincisi ise Lord Byron’ın kendi edebiyatında okunan, klasik değerlerle harmanlanmış romantizminin şekillendirdiği Lirik *Dandylik* (Lyrical Dandyism)’tir. Van Dooren’a göre aynı dönemde yaşamış olmalarına rağmen, Brummell ve Byron’ın *dandylik* eğilimleri farklı karakterler kazanır. Bu nedenle *dandylik* yorumları arasında bir gerilim mevcuttur. Bu gerilimi kısaca şöyle tarif etmek mümkündür: Brummell’in *dandyliği*, bir *dandy* olmaktan öte hiçbir şey olmayan bir kişinin soğuk/mesafeli (cold) *dandyliği*dir. Byron’ın *dandyliği* ise tüm ruhunu yazıya geçiren bir şairin Romantik *dandyliği*dir.³⁰

²⁸ Bonamy Dobrée, “George Bryan Brummell”, *The Spectator*, 29 Mart 1940, s.445.

²⁹ Bkz. Resim 10

³⁰ François Coblence’den alıntılan Van Dooren, ön.ver., s.38.

Brummell'den itibaren dönemin aristokrasi çevrelerinde moda haline gelen *dandylik*, sosyal *dandylik* (social dandyism) olarak da adlandırılabilir. Çünkü bu dönem *dandy* olarak adlandırılan kimseler, aristokratik alışkanlıkları kendi yaşam tarzları haline getirirler: Kulüplere ve salonlara gider, bakımlı ve temiz kılıklarıyla davetlerde boy gösterir, etraflarında hayran kitlesi oluşturmakla meşgul olurlar. İngiltere'de 1790'ların ortalarında ilk kez Brummell'in temsil ettiği *dandylik*, ondan sonra bir fenomen haline gelir. Brummell yaşadığı dönemde kıyafetleri, hareketleri, nüktedanlığı ve zevklerinde kılı kırk yaran aşırı detaycı tutumuyla yeni bir giyim tarzı yaratır. Brummell, İngiliz aristokrasisinin karmaşık ve şatafatlı giyimine zıt denecek ölçüde, sadeliği ile çağdaşlarından ayrılır. Yaşamıyla tarihte bıraktığı izler sayesinde, Lord Byron onu Napolyon'dan daha önemli bulduğunu dile getirir. Brummell, Puşkin'in **Eugene Onegin** (1833) ve Byron'ın **Don Juan** (1821)'ına da ilham kaynağı olur. Brummell, giyim zevki ve klasik ülkülerle beslediği kişiliğini sosyeteye takdim ederek adeta kendi kendini yaratır. Brummell, Oscar Wilde (1854-1900)'dan Coco Chanel (1883-1971)'e kadar birçok kişiyi etkilemiştir. Tarihselleşmiş bir figür olmasına rağmen, kültürel bir fenomen olarak *dandy* ciddi bir değişim ve dönüşüm geçirerek yirminci yüzyıl sanatının malzemesi olmaya devam etmiştir. Konu ile ilgili olarak Laure George, Brummell'in kendi şahsında yarattığı *dandy* figürünün “dünyayı kolonize edecek olan erkek suitlerinin müjdecisi” olmasından ziyade, geçtiğimiz yüzyılda bir filmde, sanatsal bir kurguda veya bir rock müzikte “erkeksi hatların yokluğunun bir işareti olarak” çizildiğini belirtir.³¹

³¹ Laura J. George, “Byron, Brummell and The Fashionable Figure”, **Byron Journal** (Liverpool: Liverpool University Press, 2009), s.33.

Dandy fenomeninin özelliklerini ortaya koyması açısından önemli ipuçları sağlayan Brummell'in yaşamı Londra'da geçer. Maliye defterdarlığında bir memur olarak çalışan orta sınıfa mensup bir babanın oğlu olarak 1778 yılında dünyaya gelir. Eton ve Oriel Collage'da eğitim alan Brummell, on altı yaşında babasını, ardından da annesini kaybedince, kendisine yirmi bin sterlin değerinde bir miras kalır. Brummell'in ebeveynlerini erken yaşlarda yitirmesinden ötürü, zamanla duygusuzlaşır; hislerini gizlemek için daha kolay tavır değiştirme yetisi kazanır. Daha sonra yarattığı *dandy* prototipinin en baskın özelliklerinden birisi olacak donuk/duygusuz kişiliğini de bu kayıplardan sonra kazanacaktır. Brummell katılaştıran duyguları ince zekâsının esiri olmaya başlar; artık tüm yaşamını, esas kişiliğini asla ifşa etmeden sürdürür.³²

Klasik ülkelerin yaşam alanlarını kendi çizgileriyle şekillendirdiği bir iklimi soluyan Brummell'in salt eril erkek imajı yaratma girişimi birden bire ortaya çıkmaz. Brummell hem bedensel hem de zihinsel varlığını, yaşamı boyunca büyük bir sadakatle hatmettiği Latin ve Yunan mirası üzerine inşa eder. Chevalier d'Hamilton'a göre; Brummell'in erkeksi giyiminin biricik tarzı zamanın sanat ve tasarım eğilimi olan Klasisizm'den besleniyordu. Yunan ve Roma'nın estetik idealleri, Rönesans'tan bu yana İngiltere'ye taşınmaktaydı. Bu idealler neo-klasik mimariye uygulanıyordu. Sütun, pasaj, alınlık gibi mimariye has biçimler, Brummell zamanının başlıca yapılarıydı.³³

Brummell, orta sınıfa mensup bir aileden gelmesine rağmen; özenli giyimi, etkileyici hal ve tavrı, elit sınıflara özgü retorik kabiliyeti sayesinde soylularla yakın ilişkiler kurmayı başarır. Kusursuz giyimi ve sergilediği tavırlarla kazandığı

³² "Beau Brummell". <<http://www.Dandyism.net/beau-brummell/>>. 05.04.2012.

³³ Chevalier d'Hamilton. "Dandyism: Beyond Fashion". <<http://www.gbacg.org/costume.../dandy.pdf>>. 05.04.2012.

şöhretini kaybetmemek uğruna bütün servetini harcar. Kılık kıyafet, kumar ve partilerde ya da balolarda boy gösterme tutkusuna harcadığı paralar bir vakit sonra biter. Ödeyemediği borçları, kumar tutkusu ve giderek akıl sağlığını yitirmesi nedeniyle yakaladığı kötü şöhret, Brummell'in İngiltere'deki etkisini giderek kırar. Ancak masraflı bir yaşamı olan Brummell, borçları nedeniyle kaçtığı Fransa'da bile çevresinde bir hayran kitlesi oluşturmayı başarır. Dahası onlarca yıl boyunca Fransa'da modayı etkileyerek burada felsefi yönde gelişen *dandyliğin* de öncü isimlerinden biri olur. 1820-1830 yılları arasında yazılan, ilk defa William Hazlitt'in *Dandy Okulu (The Dandy School)* ³⁴ makalesinde ifade ettiği, “gümüş çatal romanları” (silver fork novels) ya da “şık roman” (fashionable novel) olarak da adlandırılan *dandy* romanlarındaki³⁵ züppeler, Brummell'in *dandy* figüründen esinlenilerek yaratılır.

Brummell, modanın, gösterişli sergi ve zenginlikle dayatıldığı bir aristokrasiye yeni bir beğeni ve kısıtlama etiği getirir. Chevalier d'Hamilton'ın ifade ettiği gibi; Brummell şatafatlı elmas düğmeler, altın zincirler, mücevherli tokalar ve dantel firfırlar ile pudra ve parfümleri modanın dışına iter. Kişisel erkek giyimi ile tavır estetiğinde eril hatlar geliştirir; pirinç düğmeli mavi süssüz ceket, yelek, jokey pantolonu, gömlek ve boyunbağı gibi erkek giyimini kendine has tarzıyla kullanıma sokarak, bir anlamda modern erkek giyiminin prototipini kendinde temsil etmiş olur. Brummell, muhteşem denecek ölçüde sadedir. Kıyafetlerindeki vurgu kesimde, vücuda uygunluğu ve oturuşunda, stilinde ve temizliğindedir. Kıyafetlerinde göze çarpan tek karmaşık detay, yorucu bir biçimde düğümlenen ve beyaz ama ipek olmayan muslin kravatıdır. Altın cep

³⁴ William Hazlitt, “The Dandy School”, **The Complete Works of William Hazlitt** (London: Dent, 1934), s.147.

³⁵“Silver Fork Novel”. <<http://www.victorianweb.org/genre/silverfork.html>>. 14.04.2012.

saatleri ve enfiye kutuları dışında aksesuar da kullanmaz. Onun esas yeniliği, sosyeteye kazandırdığı temizlik alışkanlığıdır.³⁶ Saatler süren tuvalet banyosu kimi zaman tüm bir gününü alırdı örneğin, ama güncel giyimi çok vaktini almazdı. Başarısının temelinde sadece gardırobuna çeki düzen vermiş olması gelmez, aynı zamanda zekâsının inceliklerini hal ve tavırlarıyla sergiler.³⁷

Ian Kelly, yarattığı eril erkek imajı ile müzmin bir bekâr yaşamı süren Brummell'in belirgin biçimde kadınsı bir tavır sergilememesine karşın, cinsel kimliğine ilişkin bir muğlâklık hissi uyandırdığını; katıldığı salon toplantılarında giyimi, kibarlığı ve davranışlarıyla yaşadığı dönemde hem erkekler hem de kadınlar için ilgi çekici bir figür olmayı başardığını belirtir.³⁸ Hakkında yüzlerce biyografi yazılan Brummell'in, ne bir kadın ne de bir erkek arkadaşı olduğu bilinir. 1843 yılında Brummell üzerine bir çalışma yayınlayan Jules Barbey d'Aurevilly'nin gerçek bir *dandy* olan Brummell için kadınların yararsız olduğunu, Brummell'in kendi kendini yarattığını söyleyen Tanja Van Dooren da Brummell'in yaşamöyküsünü yazan birçok kişi olduğunu; bunların hemen hepsinin, Brummel'in eşcinsel bir deneyim yaşamamış olduğu konusunda hemfikir olmalarına rağmen, biseksüel olabileceğini iddia ettiklerini söyler.³⁹ Brummell'in cinsel kimliğinde tüm biyografistlerine hissettirdiği bu muğlâklık, toplumsal mecrada kışkırtıcı bir var oluş durumunu sergiler. Brummell, klasik değerlerin şekillendirdiği dönemin İngiliz toplumunda kimileri için tapılası, tanrısal bir hava, kimileri içinse şiddetli bir nefret hissi yaratır. Yaşar Çabuklu *Dandiden Metroseksüele* başlıklı makalesinde Brummell'in kendi bedeninde

³⁶ Bkz. Resim 11

³⁷ Hamilton, ön.ver., s.1-2.

³⁸ Ian Kelly, **The Man Who Invented The Suit** (London: The Times Online, Retrived 2010), s.9-14.

³⁹ Van Dooren, ön.ver., s.52-53.

yarattığı kışkırtıcı *dandy* imajı ile toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki ilişkiye dikkati çeker. Çabuklu'ya göre;

Eril söylemin kadın bedenini bakışın yegâne nesnesi haline getirmek istediği bir dönemde, dandinin beğenilmek amacıyla bedenini -ciddi, mesafeli, kültürle donanmış bir biçimde de olsa- güzel bir sanat objesi olarak ortaya sürmesi toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin bir muğlâklık yaratıyor ve bu durum Viktoryen ahlakın savunucularını rahatsız ediyordu. Aslında dandi toplumsal normları ihlal eden biri değildi; sıkıcı kurallara karşı ironik bir tavır sergilese de bu kurallara saygılıydı. Dandi, kendi sınırlarını dışa karşı iyi bir şekilde koruyan, dışarıdan gelene karşı «geçirgen olmayan» eril burjuva bireyinin birçok özelliğini taşıyordu. Başkalarını şaşırtmayı amaçlayan dandiyi, başkaları asla şaşırtamıyordu. Dandi, Batı'da XVII. yüzyıldan beri gelişen makine benzeri beden imgesinin temsilcisiydi. Gençliğinde askeri kariyere başlayıp sonra terk eden Brummell'in hareketlerinde askeri bir disiplinin izleri gözlemlenmekteydi. «Duygularıyla hareket eden» kadının tersine dandi «aklıyla kendini kontrol altında tutan erkek» modelinin destekleyicisiydi. Doğal olana karşı çıkarak yapay, mekanik, şeyleşmiş bir bedeni kuran kişiydi.⁴⁰

Dandynin kendini var etmeye çalışması, kendi normlarının devamı için çalışan katı-muhafazakâr toplumda bedene yönelik odak kayması rahatsızlık yaratır. Bu nedenle, içinde bulunduğu toplum, *dandynin* sıra dışılığını “ahlaksızlık” olarak yaftalama gibi olumsuzlama yollarına başvurur. Brummell'in aristokrasideki hızlı yükselişinden sonra, aynı hızdaki düşüşünde “dandy” ifadesinin geçirdiği anlam erozyonu, bu saptamanın işaret ettiği gerçeği gözler önüne serer. Ian Kelly'ye göre “dandy” ifadesi; “Brummel'in ömrü boyunca iltifat, hakaret, cinsel aşağılama ve palavra” anlamlarında kullanılır.⁴¹

Restorasyon dönemi de dâhil, Brummell'e kadar İngiliz aristokrasisindeki hâkim züppelik (snobbism) olgusu, salt bu sınıfa özgü bir olgu iken; Brummell'in

⁴⁰ Yaşar Çabuklu, “Dandiden Metroseksüele”, **Toplumsal Performanslar** (Ankara: Ayraç Kitap+Evi, 2008), s. 57-58.

⁴¹ Ian Kelly, **Beau Brummell, The Ultimate Dandy** (London: Hodder and Stoughton, 2005), s.2.

çizdiği *dandy* tipolojisi ise, *snobluk* olgusundan öte İngiliz toplumu için bir yeniliktir. Restorasyon dönemi komedyalarında görülen züppeler, Cromwell Püritanizmi ile İngiliz Monarşi geleneği arasındaki tarihsel husumete koşut biçimde şekillenen Restorasyon Tiyatrosu'nda ortaya çıkar. Cromwell'in ölümünden sonra klasik dönemi yaşayan Fransa'daki sürgün yılları sona eren kral ve monarşi yanlıları, İngiltere'ye döndükten sonra neo-klasik ülkülerle sınırları çizilen bir sanat ve edebiyat geleneğini başlatırlar. Bu yeni geleneğin tek alıcısı da aristokrasi ile sınırlı kalır. Restorasyon dönemi İngiltere'sinin en verimli alanı olan tiyatro da, tam anlamıyla aristokratların sanatına dönüşür. Cevat Çapan'ın da belirttiği gibi; "Tiyatronun böyle bir azınlık sanatına dönüşmesinin nedenlerini her şeyden önce geliştirmekte olan iş çevreleriyle, git gide halktan uzaklaşan saray çevresi arasındaki çatışmada aramak gerekir."⁴² Bu dönemle ilgili denebilir ki; burjuvazinin yeni bir güç olarak karşısına çıktığını gören aristokrasi, üstünlük mücadelesinde elinde bulundurduğu ekonomik gücün tek başına işe yaramadığını gördüğünden; bu yeni sınıflı soylu olmamalarıyla "alay" ederek ya da onları "aşağılayarak" geçmeye çalışmıştır. Böylece monarşinin yeniden inşa edildiği Restorasyon dönemi İngiltere'sinde, seyircisi yalnızca aristokratlar olan bir tiyatro geleneğinin serpilmesi, dar bir çevrede gözlemlenen tiplerin perdeye gelmesini sağlamıştır. Bu dönem oyunlarının hemen hemen tamamında, aristokrat sınıfın genç ve/ya orta yaşlı erkek züppe tiplerine rastlanır. Bu bilgilerden hareketle Restorasyon dönemi züppe tiplerinin hemen hepsinin kadın düşkünü, çapkın, hain, moral değerleri yozlaşmış; ama bu nedenle bile olsa toplumun dışlamadığı, sadakatsiz, entrikacı, yakışıklı ya da bir biçimde cazibeli, gösterişli, çapkın,

⁴² Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro** (İstanbul: Metis Yayınları, 1992), s.61.

kibirli, alaycı, sivri dilli, kimi zaman ise kötücül ve nefret edilen, kendinden üst tabakada olanlara dalkavukluk eden, kendinden alt tabakada olanları ise hor gören, metinsel konumlarına göre kimi zaman sevimli kimi zaman da kendilerinden nefret edilen züppe tipleri olarak çizildiği sonucu çıkarılabilir.

Brummell'in *dandylik* performansını aristokrasi ile ilişkili züppelik olgusuna yaklaştıran ortak nokta Angus Francisko McFarland'ın belirttiği gibi, *dandy*nin aristokrasinin gücünün azaldığı bir dönemde ortaya çıkmış olmasıdır. Zira aristokrasi söz konusu döneme kadar estetik tüketim içinde aktif bir biçimde yer alan, zevk ve beğeni ilkelerine yön veren yegâne kesimdi. Aristokrasinin düşüşe geçmesiyle birlikte estetik bir boşluk oluştu.⁴³ Brummell'in tam da aristokrasiye karşı burjuvazinin mutlak bir güç kazandığı ve deyim yerindeyse aristokrasinin de son demlerini yaşadığı bir noktada ortaya çıktığı görülür. Yaşar Çabuklu'nun da üzerinde durduğu gibi;

Burjuvazi giyim kuşama ve kibarlığa ilişkin kendi estetik normlarını oluşturacak bir konumda değildi; ne aristokratlar gibi giyinebiliyor ne de ulus ölçeğinde bir «giyimsel eşitlik» sağlayabiliyordu. İlk modern dandi olan İngiliz George Bryan «Beau» Brummell (1778-1840) aristokratik bir kökene sahip değildi. Ancak Brummell özenli giyimi, etkileyici hal ve tavrı, elit sınıflara özgü yaşam tarzı ve sosyal manevra kabiliyeti sayesinde soylu kesimle yakın ilişkiler kurmuş, Prens Regent'le yakın arkadaş olmuştu. Brummel çok pahalı ve gösterişli elbiseler yerine son derece sade, koyu renkli elbiseler giyiyordu. Ancak giysilerinin kumaşı sade ve mükemmeldi. Elbisesi vücuduna tam olarak oturuyordu. Brummell hem vücudunun hem de elbisesinin temizliği konusunda son derece titizdi ve her zaman traşlıydı. Stile ilişkin bir tür züppelik yaratan Brummell, saf bir erkek şıklığı idealini temsil etmekteydi.⁴⁴

⁴³ Angus Francisko McFarland'dan alıntılan Çabuklu, ön.ver., s.55.

⁴⁴ Aynı, s.55-56.

Bu noktada, toplumsal katmanda aristokrasiyi alaşağı eden burjuvazi için Brummell'in temsil ettiği pür *dandy* imajı, söz konusu estetik boşluğu dolduran bir figür haline gelir. Brummell bir anlamda da modernitenin aradığı, elit sınıflara özgü kibarlık zarafeti ile burjuvanın beklentilerini harmanlayan modern erkek imajından beklenen eril hatları çizer. Diğer bir ifadeyle, Modernitenin varlığını mümkün kılan orta sınıf için Brummell'in *dandylik* performansı, soylu sınıfların bel bağladığı “yüce kahraman” imgesinin yerini doldurarak “modern kahraman kültürü” olabilecek tek adaydır. Burjuvazi ile aristokrasiyi *dandy* çizgileri ve bir yaşam biçimi olarak *dandy* performansında birleştiren Brummell, McFarland'ın deyişiyle; “[c]iddi, soğuk, mesafeli, resmi tavırlıydı, sosyal ortamlarda hep ölçülü davranır, asla soğukkanlılığını kaybedip sinirlenmezdi. Yerleşik adetlerden sıkılıp bunlarla inceden inceye alay eden Brummell tasarlanmış bir ironiye sahipti.”⁴⁵ Modernite yeni kahraman arayışında, politik ve sosyal devrimler çağı olan on dokuzuncu yüzyılda yaşanmaya başlayan bilimsel ve teknolojik gelişmelere koşut biçimde mekanik, bir o kadar duygusuz bir kahraman arayışındadır ve Brummell *dandy* kimliği ile bu arayışın beklentilerini karşılayan bir durak noktasıdır. Rhonda K.Garelick'e göre;

[B]rummell'in kültürel gücü ve öz-kontrolü onun fiziksel bedenini baskı altına alıyor, dandileştirilmiş beden mekanik bir bedene dönüşüyordu. Brummell'in cinsellikten arındırılmış sosyal gücü ve zekâsı karşısında cinsellikle ilişkilendirilen kadın bedeni ikincil bir konuma itilmekteydi.⁴⁶

Bu bakımdan etrafını güzel nesnelere ve dekoratif insanlarla dolduran Brummell'in *dandy* performansının, modernitenin aradığı mekanik soğuklukla donanmış bir tür robot bedenini yansıttığı söylenebilir. Ellen Moers'a göre

⁴⁵ Aynı, s.56.

⁴⁶ Rhonda K.Garelick'ten alıntılanan aynı, s.56.

Brummell'in temsil ettiği *dandy*; “bir meta fetişiydi, tüketilebilir bir meta gösterisiydi.”⁴⁷

George Brummell incelemecileri arasında ayrıcalıklı bir konuma sahip olan Jules Barbey d'Aurevilly, Brummell üzerinden yaptığı tanımlamayla *dandy* fenomenini dokunulmaz bir mertebeye eriştirir. Ona göre “*dandylik* var oluşun özüdür” ve “bütünüyle nüanslardan oluşur.”⁴⁸ Buradan hareketle, Brummell'in “Pür Dandylik” (Pure Dandyism) olarak adlandırılan *dandy* performansı “kendinde-güzellik arayışı” olarak da okunabilir. Tüm bu görüşlerden yola çıkarak da *dandy* fenomeninin tipik özelliklerini şöyle tarif etmek mümkündür: *Dandy* uzun, ince ve yakışıklı görünümüyle fiziksel üstünlüğe sahip; elbise seçimleriyle özgün ve saf arılığı gözeterek içinde bulunduğu her ortamda en şık kişi olarak etiketlenen; konuşmalarında ve davranışlarında katı ve soğukkanlı bir oto kontrolü gözeten; dış dünyayla ilişkilerinde maddi bağımsızlığa sahip; acı çekerken bile gülümsemeyi başaracak kadar esas duygularını yapay maskelere bürünerek saklayabilen; en ciddi şeyler hakkında hafif bir havada, en havadan sudan şeyler hakkında ciddi bir havada, ama her durumda filozofça konuşabilme yetisi geliştirebilecek denli kıvrak zekaya sahip; öyle olmasa bile her daim şüpheli, içinde bulunduğu dünyadan bezmiş, sofistike, umursamaz olan ya da öyle olmasa bile benzer bu halleri dışa vuran davranışlar sergileyen; kendiyle dalga geçen ama bunu yaparken sempati de uyandıran bir kendini beğenmiş; mağrur; kolay kolay beğenmeyen; iyi dans eden; etkileyici bir ses tonuna sahip; kendi kurallarını kendi koyan; önünde sonunda herkesi olumsuzlayabilecek retorik yeteneği geliştirmiş bir erkek tipolojisidir.

⁴⁷ Aynı, s. 58.

⁴⁸ Jules Barbey D'Aurevilly'den alıntılan Van Dooren, ön.ver., s.80.

On dokuzuncu yüzyılın kültürel yaşamını bütünüyle değiştiren *dandyliğin* cazibesine kapılan şairler, yazarlar, düşünürler ve eleştirmenler bu kültürel fenomenin neden arzularını uyandırdığı ya da öfkelerini beslemekte olduğunu anlamak için adeta yalnızca bu meseleyle meşgul olurlar. Gelip geçici bir moda olarak kalmaması için *dandyliği* yazı yoluyla kalıcı bir figüre dönüştürme gereği duyan düşün, edebiyat ve sanat insanları, ortaya çıkışıyla birlikte yapıtlarında *dandyliğe* yoğun olarak yer açarlar. *Dandylik* Fransa ve İngiltere’de olumsuz eleştiriyi olduğu kadar birçok olumlu eleştiriyi de üzerine çekerek, modernleşme sürecini yaşayan Avrupa’nın kültürel ve sanatsal mecrasında giderek bir değer kazanmaya başlar; Brummell ile birlikte “kültürel bir fenomen” halini alan *dandylik*, Fransız Devrimi’nden sonra “estetik bir doktrin” üretmeyi başarır. İlk kez Brummell aracılığıyla surete bürünen *dandy*, bu nedenle başta moda için bir erkek tipolojisini imler. Giyim kuşama ile kişisel bakım ve temizliğine aşırı özen gösteren, tavır ve görünümünde kendine has pratik bir kişisel estetik oluşturarak var oluşlarını bu estetiği “gösterme” fikri üstüne kuran *dandy* erkekler, bu nedenle kamusal alanlarda sıklıkla görünürler. Böylece edebiyatın ve sanatın da malzemesi olur; romanlarda, şiirlerde, tiyatro oyunlarında ya da resimlerde, karikatürlerde ele alınan birer figür haline gelirler.

1.1.2. Lord Byron ve Lirik-Romantik *Dandy*

Lord Byron, yaşamı ve kişiliğiyle uyandırdığı merak duygusu sayesinde, hem kendi döneminde hem de sonrasında sıkça incelenen *dandy*lerden biri olmuştur. Mîna Urgan’ın da belirttiği gibi; “Çeşitli skandallara adı karışan, ama Yunanistan’ın bağımsızlığı uğruna otuz altı yaşında can verecek kadar yiğitlik

gösteren; topal ama dünya güzeli olan; tüm Avrupa’da neredeyse Napoleon kadar adı geçen bu İngiliz lordunun çekiciliğine karşı koymak, ...”⁴⁹ çağdaşları için neredeyse imkansız hale gelmiştir. Lord Byron dramatik yaşamı ve yapıtlarında çizdiği *dandy* imajı ile Romantizm’in de etkisiyle daha çok şiire ve edebiyata içkin olan bir kahraman örneği yaratmıştır. Bu da onun “ lirik dandy” olarak tanımlanmasını olanaklı kılmıştır. Diğer bir deyişle, Brummell’den Byron’a kadar sosyal hayata içkin bir figür olan *dandy*, Lord Byron ile birlikte aynı zamanda edebiyata içkin bir figür haline gelmiştir. ⁵⁰

Lord Byron, sosyal yaşamında kendine bir tür “kader mahkûmu dandy” (doomed dandy)⁵¹ kimliği yaratmıştır. Gerek İngiliz gerekse dünya edebiyatlarında en benmerkezci yapıt üreten isimlerden biri olan Lord Byron, Brummell ile aynı dönemde, Naiplik dönemi İngiltere’sinde yaşamıştır. Brummell’den tek farkı, İngiliz aristokrasisi içinde doğmuş ve yetişmiş olmasıdır. Soylu bir İngiliz subayının oğlu olarak 1788 yılında dünyaya gelen Byron, Lord unvanı taşıyan amcasının ölümünden sonra, henüz on bir yaşındayken bu unvanın sahibi olur. Alkol bağımlısı babasını hiç tanımaz. Byron’ı, nedensiz yere oğlunu hırpalayıp şımartabilen, duygularında kararsız, dengesiz ve öfkeli bir kadın olan annesi büyütür. Doğuştan topal olan Lord Byron, fiziksel engeli yüzünden hayatı boyunca aşağılık kompleksi duyar. Topallık, mutsuz geçirdiği çocukluğunu büsbütün güçleştirir. Sadece yüksek sınıfa mensup çocukların eğitim alabileceği okullardan bir olan Harrow’da okur, on yedi yaşında Oxford’a gider, 1809-1811 yılları arasında, tüm soylu gençlerin bir ritüel edasıyla yerine getirdikleri Büyük Seyahat geleneğini uygular. Bu seyahatle yetinmeyen Byron daha sonra İtalya’nın

⁴⁹ Mîna Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012), s.680.

⁵⁰ Bkz. Resim 12

⁵¹ Van Dooren, ön.ver., s.88.

yanı sıra İspanya, Portekiz, Yunanistan, Arnavutluk ve Türkiye'yi de seyahat güzergâhına dâhil eder.⁵² Byron bu yolculuktan dönüşte Lordlar Kamarası'nda resmen yerini alır; ancak törenden sonra oraya yalnızca bir iki kez gitmekle yetinir. Hayatı boyunca para sıkıntısı çeker. Arkadaşlarının verdiği tavsiyeye uyarak yüksek sosyeteden zengin bir kızla evlenme kararı alır. Ancak görünürde bir neden olmamasına rağmen Lord Byron eşine çok kötü davranır. Yaklaşık iki yıl süren bu evlilikten bir kız çocukları olur. Daha sonra Lady Byron eşinden ayrılır. Lord Byron büsbütün bir dengesiz tutum içinde, karısına kin duyduğu halde onunla barışmaya çalışır. Ona acı mektuplar ve şiirler kaleme alır. Kendisiyle barışmayan karısına cephe alır. Lord Byron, İngiliz sosyetesinde kendisi hakkında babasının ilk evliliğinden olan üvey kız kardeşiyle ensest ilişki yaşadığı ile ilgili ortaya atılan iddiaları içine sindiremez ve 1816 yılında İngiltere'den ayrılmak zorunda kalır. Dedikodular ise hiçbir zaman ispat edilemez.⁵³

Lord Byron on dokuzuncu yüzyıl başlarında Romantizm etkisinde aşırı duygululuğa yönelerek dünya edebiyatına yeni bir hava getirir. Manzum hikâyeler ve dramlar yazar. Yayımladığı ilk eserinden sonra elde ettiği büyük şöhret, erken yaşta aldığı Lord unvanı ve yakışıklılığıyla; İngiliz yüksek sosyetesini kadınları onun için çıldırmaya başlar. Doğuştan topal oluşu, bir kusur olarak görülmez. Kadınlar onu elde etmek için erkek kılığına girer, kara büyüler yapar ya da ölümle tehdit ederler. Büyük Seyahat'ten dönüşte **Childe Harold's Pilgrimage** [Çocuk Harold'ın Hac Yolculuğu] başlıklı yapıtının iki kantosunu ile dönen Byron bu eserini 1812'de yayımlayarak önemli bir başarı kazanır. Yakaladığı büyük ün ile

⁵² Bkz. Resim 13

⁵³ Urgan, ön.ver., s.685-689.

Londra sosyetesinin eğlencelerinde önemli bir kimse haline gelir. Avrupa’da geleneklere, kurallara boş vererek istediği gibi yaşar. En değerli kabul edilen şiirlerini burada yazar. Fırtınalı hayatını yapıtlarına olduğu gibi döker.⁵⁴ Bu nedenle *dandy* kimliğinin izleri, yapıtlarının da karakteristiğini oluşturur.⁵⁵

Tutkularını sonuna kadar yaşamış bir insan olarak Byron’ın günümüzde eşcinsel eğilimleri olduğu ve esas düşkünlüğünün kadınlar olduğunun bilinmesinin yanı sıra, Byron’ın yaşamöyküsünü yazanların neredeyse tümü, Byron’ın ensest ilişki yaşamış olduğunu kabul eder. Mîna Urgan’ın sözleriyle ifade etmek gerekirse, Lord Byron “[b]ilinçli ya da bilinçsiz olarak, böyle [ensest] bir olasılığın akla gelmesi için özel bir çaba gösterircesine”⁵⁶ yaşamıştır. Bu iddia, Byron’ın *dandy* performansı ve yapıtlarına yansıyan *dandy* kahramanlarının özellikleri ile ilgili önemli ipuçları sağlar. Zira Byron, verdiği yapıtlarda, çizdiği kişilerin ensest ilişki yaşadığına dair kanıtlar veya olasılıklar ileri sürer. Mîna Urgan’ın da üzerinde durduğu gibi, Lord Byron esasında;

[Ö]mrü boyunca toplumun benimsediği kurallara savaş açmış, aslında olduğundan daha ahlaksız görünmek için özel bir çaba harcamıştır. İnsan ilişkilerinde tabuların en büyüğü ensest olduğuna göre, gerçekte suçsuz olsa bile, Byron’un bu günahı işlemiş izlenimini vermek istemesi olasılığını da göz önünde tutmak gerekir...⁵⁷

Byron’ın yaşadığı dönemde, yüksek sosyetenin yerleşik değerleri klasik etkiler altındadır. Bu değerler üzerine giden Byron, Romantikler gibi bir çeşit karşıt-ımaj yaratma yoluna gider. Bu bakımdan onun *dandy*liğinin, sonuna kadar romantik akımın kaideleri ile şekillenmiş olduğu sonucuna varılabilir. Jerome McGann’ın çıkarımına göre; “[B]yron’ın Romantizmi sadece politik bir güç değil

⁵⁴ Van Dooren, ön.ver., s.105-109.

⁵⁵ Bkz. Resim 14

⁵⁶ Urgan, ön.ver., s.685-687.

⁵⁷ Aynı, s.688-689.

aynı zamanda pür bir kişisel güçtür: Byron muhteşem bir âşık, politik değil erotik ilişkiler adamı, Naiplik dönemi İngiltere'sinin hoppa ve gösterişli dünyasının kırgın dandysi"⁵⁸dir.

Mîna Urgan, Lord Byron'ın kendi kişiliğini ya da kendi kişiliği olarak benimsenmesini istediği belirli bir tipi her şiirinde işleyerek, "Byronic Hero" (Byron'vâri kahraman) adı verilen renkli bir edebi figür yarattığını belirtir. Byron'ın şiirlerindeki Byron'vâri kahramanlar arasında Manfred, Lara ve Conrad gibi gizemli suçları olan kahramanlar sayılabilir.⁵⁹ Mîna Urgan, Byron'ın kahramanlarının isimlerinin birbirinden farklı olsa da aslında hep aynı edebi figür üzerinde durduğunu söyler. Ona göre;

Byron'vâri kahraman ikiyüzlü bir toplumun haksızlığına uğrayıp, insanlarla tüm ilişkilerini kesmiş, yalnızlığı seçmiştir. Soylu ve gururludur. Hiç kimsenin bilmediği ve bilemeyeceği bir giz yüzünden korkunç acılar ve vicdan azabı çeker; yani eski deyişle «muzdarip bir ruhtur». Hem herkesi hor görür ve dünyaya meydan okur, hem de birkaç kişiye derin bir sevgi besleyecek kadar duyarlıdır. Çevresini saran giz havası ve kişisel çekiciliği sayesinde karşılaştığı her insanı büyülemektedir.⁶⁰

Lord Byron, yaşamı boyunca yapmacık maskeler takarak yaşadığı için adeta "sahnede hiçbir zaman boy göstermeyen bir aktör" olarak anılır. Yarattığı Byron'vâri kahramana elinden geldiğince benzemek için büyük bir çaba gösterir. Diğer bir deyişle bütün kahramanlarında kendi benliğini ve yaşantısını işler. Jale Parla, Byron'ın yapıtlarında ele aldığı bu romantik kahraman modelinin edebiyat tarihi açısından önemini şu sözlerle dile getirir:

Romantik şiirin olağanüstü kahramanları arasında «Byronvarî» ya da «şeytanî» kahramanın özel bir yeri

⁵⁸ Jerome McGann, **Byron and Romanticism**, Ed.: James Soderholm (Cambridge: Cambridge UP, 2002), s.113.

⁵⁹ Bkz. Resim 15

⁶⁰ Urgan, ön.ver., s.691.

vardır. Bu karanlık adam, devasa ihtirasıyla Faust, doyumsuz aşkları ve kadınlara getirdiği felaketlerden ötürü de Don Juan mitini çağrıştırır. (...) [B]elirsiz bir arayışın içindeki bu kahramanların geçmişlerindeki bir lekeden ve bu lekenin lânetlediği bir yaşamdan boşuna kaçmaya çalıştıkları ima edilir. Kaçışlarının boşunaliğini kendileri de bildikleri için arayışlarının varış noktası ölümdür. «Byronvarî» kahramanlar ölümü Byron'ın bir suç beldesi olarak betimlediği Doğu'da ararlar. Byron'ın şeytani kahramanları bu suç beldesinin köksüz kökensiz, vatansız sürgünleridir.⁶¹

Jale Parla'nın üzerinde durduğu Byronvârî kahramanların, dönemin modası olan klasik ülkülerle ana hatları belirlenmiş Brummell *dandyliği* ile romantizmin taşkın ve aşırı duygularının Lord Byron'ın lirizminde şekle büründüğü özgün sentez kahramanlar oldukları söylenebilir. **The Academy**'de yayımlanan *Was Byron a Dandy* başlıklı makalede “Kişiliği ile her şeyi işaretleyen, yalnızca bir tür zarif bir orijinallikle var olan bir dandy: Bu Byron.”⁶² tanımlaması gerek Byron'ın gerekse Byron'vârî kahramanlarının *dandyliğine* ilişkin önemli ipuçları sağlar. Chevalier d'Hamilton, Byron'ın da tıpkı Brummell gibi kendi yaşamında “giyimde arıtılmış ciddiyet” havası yaratmak için ısrarcı olduğunu; kamusal alanda afili ve savurgan davranışlardan özellikle kaçındığını belirtir. Hamilton'a göre Byron'ın *dandyliğini* tanımlamak için; “Poz anahtar terimdir; bu poz son derece ve titizlikle kültürlü/eğitilmiş olduğu kadar dandynin dik duran kusursuzluğundan ileri gelmekteydi.”⁶³ Lord Byron'ın ilk gençlik yıllarındaki *dandyliğinin* temel belirleyicisi, takındığı bu romantik pozdur. Lord Byron, Romantizmin etkisine girdikten sonra kendine has romantik poz üretir. Bu pozun dayanağı, romantiklerin tüm dünyaya yaydığı isyan arzusundan ileri gelir.⁶⁴

⁶¹ Jale Parla, **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), s.31-32.

⁶² Anonim. “Was Byron a Dandy?”, **The Academy**, 30 July 1898, s.113.

⁶³ Hamilton, ön.ver., s.2.

⁶⁴ Bkz. Resim 16

Byron böylece Romantizm ile birlikte, gençlik yıllarında benimsediği Brummell'in temsil ettiği *dandylik* modelinden sıyrılır. Şehrin boğucu debdebesinde yaşamaktan keyif alan katı yürekli *dandy* yerine; egzotik ve acayip diyarlara kaçan ya da sürgüne giden lirik *dandy* imajını yaratır. Chevalier d'Hamilton da romantiklerin, romantik pozunu geliştirerek klasik *dandyden* farklı bir *dandy* imajı yarattıklarını belirtir. Ona göre, romantiklerin nazarında *dandy* bir poz takınmalı ve bu pozun yansıması gereken bir *dandy*nin duygusu şöyle olmalıydı: Her zaman ilgisiz, kayıp ve biraz da vahşi. Dolayısıyla Romantikler için “poz” anahtar terimdir. Romantik *dandyler*, solgun göğüslerini göstererek kadınları tahrik etmek için açık yakalı ve düğmeleri iliklenmemiş gömlekler giydiler, yüzlerinin düşünceli görünümünü güneşten gizlemek için geniş kenarlı ve yumuşak şapkalar taktılar. Binek arabalarının arkasına, izlenmek için, gevşek ve akıcı eşarplar astılar.⁶⁵ Uzun pantolonları Byron icat etmedi⁶⁶, ama o, pantolonu alt sınıflardan alıp benimseyen ilk aristokrattı.⁶⁷

Tüm yapıtlarında istisnasız tek bir edebi figür çizen Lord Byron'ın lirik *dandyleri* Jale Parla'nın da belirttiği gibi;

[K]imseye güvenmeyen, içe dönük, hınç ve nefretle dolu, zulümlerden yıldıği için yalnızlığı seçmiştir. Sınırsız bir hırs ve intikam duyguları besler. Gizemli geçmişleri vardır. Nedeni hiçbir zaman açıklanmayan lanetli kaderleri vardır. Sorgulanamaz efendilikleriyle, ölene dek sürdürdükleri kin ve intikam duygularıyla, bu kişiler gerçekte aşk, şiddet, suç ve ölüm öykülerinin ikiye bölünmüş tek kahramanlarıdır.⁶⁸

Mîna Urgan da Byron'ın *dandy* kahramanları için aşağıdaki saptamalarda bulunur:

⁶⁵ Bkz. Resim 17

⁶⁶ Bkz. Resim 18

⁶⁷ Hamilton, ön.ver., s.2.

⁶⁸ Parla, ön.ver., s.33-34.

[h]içbir duygusunu açığa vurmaz. Çok gururludur. Solgun yüzü, kıvrık kara saçlarıyla da son derece yakışıklıdır. Çevresindeki herkesi hor görürcesine dudak bükünce “a laughing devil” (gülen bir şeytana) benzer. Kaşlarını çatınca herkesin ödü kopar. Eskiden çok erdemli bir gençken, hayal kırıklığına uğrayıp, insanlara da, Tanrı’ya da savaş açmıştır. Göze alamayacağı hiçbir cinayet yoktur (ama uyuyan bir adama kötülük edemez), insanlardan nefret ettiği için vicdan azabı da duymaz. Ancak fakir fukarayı her zaman korur ve bir tek kadına bağlı kalır ölünceye dek. Çevresinde yarattığı gizemli hava, tıpkı Byron’un kendi çevresinde yaratmak istediği gizemli hava gibi, onun çekiciliğini büsbütün artırır.⁶⁹

Bu görüşlerden hareketle, George Brummell’den sonra *dandy* fenomenini lirik-romantik tarzıyla başka çehreye bürüdüğü söylenebilecek olan Lord Byron’ın *dandy* profilinin, Brummell’in neo-klasik ülkülerle şekillenen pür *dandy*liğinden farklı olarak, benliğinde yaşadığı çelişkinin bir ürünü olduğu ifade edilebilir. Buradan hareketle, Byron’ın gerek kendi yaşamında gerekse yapıtlarındaki Byron’vârî kahramanlarda çizdiği *dandy* tipolojisi için şu çıkarımlar yapılabilir: Byron’ın lirik-romantik *dandysi* görünüş itibariyle adeta katı bir yunan heykeli gibidir, ancak aklıyla değil duygularıyla hareket eder. Onun için en büyük erdem, duygularının kılavuzluğuyla bulduğu aşkı tatmaktır. Yalnızca bunun için yaşar ve eylemde bulunur. Onun en büyük erdemi, aşkı için dünyaya meydan okumasıdır. Guruludur, gerekirse onun için ölür. Görünüşü ile duyguları çelişir. Çünkü katı yürekli görünüşünün ardında, gerekirse aşkı için ölebilecek bir kahraman vardır. Görünüşü, tavırları ve kişiliğiyle muhteşem derecede çekicidir. Mutlaka çevresinde bir giz havası yaratır ya da hikâyesi bu giz havasının içine doğar; sonu ise ya aşka kavuşmasıyla ya da aşktan ayrı düşmesiyle, çoğunlukla da ölümle noktalanır. Genel anlamda bir iftiraya kurban gider ya da aşkı için büyük bir

⁶⁹ Aynı, s.694.

fedakârlığı göze alarak, tıpkı Byron gibi, kaderine yazgılı olarak bir tür kaçış ya da sürgün halinde bulunduğu diyarları kendi iradesiyle terk eder.

1.2. *Dandy*nin Dönüşümü: Moderniteye Karşı Estetik Başkaldırı

Fransa'da devrimin yarattığı dinamik etki ile *dandylik*, felsefi bir boyut kazanarak isyancı bir hüviyete bürünür. İngiltere'deki gerek pür *dandy*den gerekse lirik *dandy*nin "teşhirci" kimliğinden farklı olarak, Fransa'da *dandy* "gözlemci" bir kimliğe bürünür. Bunun başlıca nedeni, Fransa'da baş gösteren devrimlerin yanı sıra, gelişen ve büyüyen çehresiyle kalabalıklaşan kentlerde yaşanan kültürel çeşitlilik örneğinde de görüleceği gibi, yaşamın her alanında modernitenin yarattığı hızlı dönüşümle açıklanabilir.

Kadim kültürlerin ortadan kalktığı; her şeyin değiştiği, ilerlediği ve bir hesaba bağlandığı bir anlayış olarak ortaya çıkan moderniteyle birlikte birey geleneksel hayatı yaşama, kültürel varlıkları muhafaza etme, günceli, sanatı ve estetiği yakalama, bireye odaklı kahramanlıklar sergileme anlayışlarının yerini akılcı tutumlara, rekabete, kendini ve başkalarını yönetme endişelerine bırakır. Bu nedenle modernite hem bilim ve ilerlemeyi hem de egemen akılcı mensuplarına dayatmak suretiyle, topluma, doğaya ve gelecek tasarımlarına akılcı esaslarla yaklaşma mantığı geliştirir. Modern akılcı bilim, kesin gerçeklere ulaşma hedefiyle kurulmuş ve vizyonunu ideal bir toplum tasarımıyla birleştirerek genişletmiş olması nedeniyle, modernist yaklaşımda, toplumu bir "oluş" biçimi olarak değil akılcı bir "tasarım" olarak değerlendirilir. Bu tasarımda tarih, devamlı olarak iyiye ve mükemmelleşmeye doğru evrimsel bir yöneliş olarak yorumlanır. Modernleşme süreci içinde, tarihin bütün tortuları atılır; akıl ve bilimin

süzgecinde sürekli bir aydınlanmaya doğru gidilir.⁷⁰ Modernite, yeni bir toplumsal düzen yaratmak için düşüncelerini hayata geçirecek kahramanlara ihtiyaç duyar. Modernitenin aradığı kahramanlar, Baudelaire'in şiirinde ortaya çıkar. Ali Artun *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm* başlıklı makalesinde konu ile ilgili şu tespite yer verir:

Baudelaire 1846 Salonu üzerine yazısında «Modern hayatın Kahramanlığı»na değinirken sorar: Antik zamanların idealleştirilmesinden başka bir şey olmamasına rağmen, koca klasik geleneğin yıkılmasından sonra ne olacak? Endişeye yer yoktur; modern zamanlar da en az öncekiler kadar, «yüce temalara, destansı niteliklere ve kendine özgü güzellik formu»na sahiptir.⁷¹

Baudelaire'in sözünü ettiği modernlik mitinin taşıyıcılarından bazıları; modernist estetiğin kahramanları olarak şiirlerinde yarattığı *bohem*, *flaneur* ve *dandy* kahramanlardır. Bu tez çalışmasının bağlamlarından birisi olan Baudelaire'in *dandy* kahramanı, George Brummell ve Lord Byron'da gelenek ile modern arasındaki çelişkilerin birer ürünü olarak toplumda boy gösteren *dandy*den farklılaşmıştır. *Dandy*, Baudelaire'in şiirinde modernitenin yeni kahraman kültü olarak asi *dandy* kimliğine bürünmüştür.

1.2.1.Charles Baudelaire ve Asi *Dandy*

Charles Baudelaire (1821-1867)⁷² Paris'te dünyaya gelir. Küçük yaşta babasını yitirir. Mutsuz bir çocukluk dönemi geçirir. Annesinin 1828'de Binbaşı Aupic'le evlenmesi, yaşamını alt üst eder. Baudelaire liseyi bitirdikten sonra,

⁷⁰ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev.: Ersin Kuşdili (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998), s.14-15.

⁷¹ Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı** içinde, Çev.: Ali Berkay (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), s.11.

⁷² Bkz. Resim 19

annesi ile artık bir general olan üvey babası onun toplumda seçkin bir yer edinmesini isterler. Baudelaire ise seçimini yazın insanı olmaktan yana yapar. Erginlik yaşına eriştiğinde, *bohem* hayatı seçerek bütünüyle bağımsız bir yaşam sürmeye başlar. Dönemin ünlü ozan ve yazarlarıyla dostluk kurar. Değişik gazete ve dergilerde yazın ve sanat eleştirileri ile çeviriler yayımlar. 1857'de **Kötülük/Elem Çiçekleri** (Les Fleurs du Mal), 1860'da **Yapay Cennetler** (Les Paradis Artificiels), 1862'de **Paris Sıkıntısı** (Spleen de Paris) başlıklı şiir kitaplarını yayımlar.⁷³ Baudelaire *bohem* hayat yaşadığı dönemde frengiye yakalanır. Yirmi yaşında Hindistan'a gitmek üzere yola çıkar. 1842'de Fransa'ya döner. Sonradan metresi olan siyahî hayat kadını Jeanne Duval ile tanışır. Babasından kendisine yüklü bir miras kalır; bu dönemde bir *dandy* gibi yaşayabilmesi için gerekli olan maddi güce sahip olur. Ancak mirasını hesapsızca harcadığı gerekçesiyle ailesi haklarını ondan geri alır. İki yıl Belçika'da kalır. Belçika dönüşünde felç olan Baudelaire 46 yaşında Paris'te yaşamını yitirir.⁷⁴

Baudelaire kendi kişiliği ve yaşam tarzı ile hayatının belli evrelerinde *bohem*, *dandy* ve *flâneur* kavramlarını karakterize eder. Bu kavramları, kendine özgü modernlik algısı süzgecinden geçirir. Şiirlerinde yarattığı çeşitli kahramanlar aracılığıyla modernitenin ihtiyaç duyduğu kahramanların tipolojik özelliklerini de belirler. Oldukça erken sayılabilecek bir dönemde modernitenin kültürü, günceli, sanatı, estetiği katleden yönüne dikkat çeken, modern ilişki biçimlerini ortaya çıkarken kavramaya çalışan Baudelaire; tarihe bir süreklilik olarak bakmak yerine, gerçek bir modernist olarak an'ı ele alır. Marshall Berman, “Batı kültürü modernlik meselesi ile ciddi bir şekilde ilgilendikçe bizler Baudelaire'in bir kâhin

⁷³ Tahsin Yücel, “Sunuş”, Charles Baudelaire, **Paris Sıkıntısı** içinde, Fransızca aslından çev.: Tahsin Yücel (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011), s.7.

⁷⁴ “Charles Baudelaire”. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudelaire>.11.07.2012.

ve öncü olarak gösterdiği özgünlük ve cesareti daha çok takdir eder olduk.”⁷⁵ sözleriyle, sürekliliğe yönelik bir tarih okumasını kıran Baudelaire’i “ilk modernist” olarak ilan eder. Baudelaire, modernizmi yeni bir toplumsal dönem olarak kabul eder. Ona göre, modernizmin de kendine özgü güzellik biçimleri olmalıdır. Zamanı durdurarak; değişmeyen üzerinde, değişeni kavramaya götüren sanat, güzellik, kahramanlık gibi kavramlar Baudelaire için toplumu anlamaya yönelik birer metodolojik analiz aygıtlarıdır. Baudelaire’e göre modernizmde,

Güzellik, niceliğinin belirlemesi çok güç olan ebedî, değişmez bir unsurdan ve koşullara göre değişen, görelî bir unsurdan oluşur – bu unsur da yaşanılan çağ, o çağın modaları, ahlaki değerleri, duyguları ya da bunların hepsidir. İlahî pastanın üstünü kaplayan çekici, baştan çıkarıcı, iştah açıcı kaymağa benzetebileceğimiz bu ikinci unsur olmasa, insan doğasına uyarlanabilir ve uygun olmaktan çıkacak ilk unsur da hazmedilemez, takdir edilemezdi. Meydan okuyorum: Bu iki unsuru da içermeyen tek bir güzellik numunesi bulup çıkarın bana.⁷⁶

Baudelaire, bu şekilde yaygın modern kanının önemsiz gördüğü ve güzel-çirkin, iyi-kötü düzlemini kendisine göre yeniden kurguladığı tek yönlü güzellik anlayışından ebedî güzellik anlayışına taşır. Baudelaire, “Her modernitenin günün birinde antikite haline gelmeye layık olması için, insan hayatının ona ister istemez kattığı gizemli güzelliğin bulunup çıkarılması gerekir.”⁷⁷ diyerek modern koşullara özgü güzellik ve kahramanlık biçimlerini gözler önüne sermeye, diğer bir deyişle modern hayatın resmini yapmaya girişir. Bu noktada Baudelaire’in modern kahraman kültü olarak öne sürdüğü kahramanlarından olan *dandy*,

⁷⁵ Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev.: Ümit Altuğ-Bülent Peker (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), s.167.

⁷⁶ Baudelaire, ön.ver., s.202.

⁷⁷ Aynı, s.215.

sergilediği kamusal performansla “sanat için sanat” söyleminin modern hayattaki suretine dönüşerek, bu sloganın somut bir görünüm kazanmasını sağlar.

Baudelaire’in *dandy* kahraman kültü üzerine düşünen James Miller, Foucault’nun Baudelaire’de bir tür felsefi *dandy* gördüğünü belirtir. Foucault, örnek niteliğinde bir modern felsefe olarak *dandylikte* moral bir tip önerdiği için Baudelaire’e minnettardır. Çünkü Baudelaire’in *dandy* tasavvuru, şiiri tarihin içinden söküp çıkarmaya çalışır.⁷⁸ Burada Baudelaire’in *dandy* ve *dandylik* konusundaki görüşleri ön plana çıkar. Baudelaire için *dandy*, modernist estetiğin cisme büründüğü bir yapıdır. *Dandy*, “tutkularını kült haline getiren insan”dır. *Dandylik* de “zarafet ve özgünlük öğretisi” anlamına gelir. Hangi biçimde nitelenirse nitelensin, *dandy* muhalif ve isyankâr bir doğaya sahiptir. Baudelaire şöyle der:

Dandylere hepsi insan onurunun en iyi yönünün, bayağılıkla savaşıma ve onu yok etme gibi günümüz insanlarında çok az rastlanan bir ihtiyacın temsilcileridir. *Dandy*’lerin, tam da soğukluğu nedeniyle tahrik edici olan bir zümrenin tepeden bakan, kibirli tavrı buradan kaynaklanmaktadır.⁷⁹

Dandy, kendinde güzeli inşa etmeye çalışır. Bunun nedeni, bulunuşuna dikkati çekme arzusudur. David-Pryce-Jones’un *Poet, Dandy and Visionary* başlıklı makalesinde ifade ettiği gibi, “ Bir *dandy* sürpriz ve şok etkisini açığa çıkarmaya çalışır, o aynı zamanda kendini dağın zirvesinde gören bir hayalperesttir.”⁸⁰ Baudelaire’in *dandy* tasavvurunda da, *dandy* kendinde güzeli elde edebilmek için “sürpriz” ve “şok” etkisi elde edebileceği, olağan olanın

⁷⁸James Miller, “The Prophet and The Dandy: Philosophy as a Way of Life in Nietzsche and Foucault”, **Social Research**, Vol.65, No.4, (Winter 1998), s.878.

⁷⁹ Baudelaire, ön.ver., s.235.

⁸⁰ David-Pryce-Jones, “Poet, Dandy and Visionary”, **The Spectator**, 10 June 2000, s.43.

dışında katı ve hissiz bir *dandy* bedeni inşa etmeye girişir. Baudelaire, *dandy* fenomeninde gördüğü güzelliği şu sözlerle dile getirir:

Dandy'nin güzelliğindeki ayırt edici yan, öncelikle hiçbir şeyden etkilenmeme, heyecan duymama noktasındaki sarsılmaz kararlılığın getirdiği o soğuk havadır; küllerin altında kendini sezdiren, etrafı ısıtıp aydınlatabilecekken bunu yapmayı alttan alta harlayan bir ateştir sanki bu. İşte söz konusu resimlerde mükemmel bir biçimde ifade edilen nitelik budur.⁸¹

Baudelaire *dandy* figürünü, “Yegâne davaları kişiliklerinde güzellik fikrini yeşertmek, tutkularını tatmin etmek, hissetmek ve düşünmek olan insanlar. Bunun için sahip oldukları paranın ve zamanın sınırı yok.”⁸² sözleriyle ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir. Onun gözünde *dandylik*, gizemli bir örgüt ve disiplini son derece katı bir tür din; ateşli taraftarları tutkuyla, cesaretle ve dizginlenmiş enerjiyle dolup taşan bir zarafet ve seçkinlik doktrindir. *Dandy*, özgün bir kişilik yaratabilmek için benliğinde yanıp tutuşan bir arzu besler. *Dandy*, başkalarını şaşırtmanın keyfini süren ama hiç şaşırmanın gururunu duyan diri bir benlik kültürüdür. Barbara L. Rubin, Restorasyon komedilerindeki züppe tipi ile Baudelaire'in *dandy* kahramanı arasında yaptığı çözümlemenin sonucunu şu sözlerle ifade eder: “Çapkın züppe, Dionysos ve Apollon ile hoşnut olacak bir öz-özgürleşme ile zihnini meşgul ederken, *dandy* öz-pürleşme ve öz-mükemmellekle ilgilenir.”⁸³

Dandy; mağrur, katı, mesafeli, ince hesaplı bir mizaca sahiptir. Yanı sıra, *dandy* kılığı kıyafeti kadar hali ve tavrı da ölçülü ve biçili bir erkektir. *Dandy*,

⁸¹ Baudelaire, ön.ver., s.237.

⁸² Artun, ön.ver., s.23.

⁸³ Barbara L. Rubin, “ “Anti Husbandry” and Self-Creation: A comparison of Restoration Rake and Baudelaire’s *Dandy*”, **Texas Studies in Literature and Language**, (Austin: UT Press, 1973) s.591.

kendini baştan sona kurma hedefindedir. Baudelaire *dandyliği*, “kokuşmuşluk dönemi içindeki son kahramanlık pırıltısı” ile “batan bir güneş”⁸⁴ olarak tanımlar. Aşırı uç müphem bir tip olarak *dandy*, burjuvaziyi kendi popüler vaatlerine sadakati dolayısıyla horlar ve hicveder. Albert Camus’e göre, *dandy* estetik yolla kendi bütünlüğünü yaratır. Bu bütünlük, inkâr yoluyla edinilen bir estetikdir. Dağınık, duyarsız, sıkıcı ve çıkarıcı burjuva dünyasına karşı, *dandy* böylesi bir dünyada, “kendini bir asi olarak ele almalıdır. Dandy, reddedişinin büyük şiddetiyle kendine bir bütünlük yaratır ve güçlerini bir araya toplar.”⁸⁵ Buradan hareketle, denebilir ki *dandy* asi olarak kendini konumlandırmak için hep şaşırtmaya mecburdur. Bunun için de doğal olana karşı yapaylıkla meydan okur, verili olanı kendi estetik beğenisi doğrultusunda, gerektiğinde abartıya varacak derecede bozar. Bu bakımdan kimi zaman uçarı ve ahlaksızlığa varacak derecede kışkırtıcıdır. Zira gösterişli performansıyla kendini bir öz-metalaşma olarak kuran *dandy*, arketipsel bir aristokrat çehre ile burjuva toplumunun karşısına can sıkırmak ve memnuniyetsizleştirmek üzere çıkar. Baudelaire’e göre *dandylik*,

[A]ristokrasinin artık sallanmaya başladığı, demokrasinin ise tam hâkim olamadığı geçiş dönemine özgü. Bu dönemin kargaşasından duydukları huzursuzlukla, güçlerini ve iradelerini ispat etmek isteyen bir zümre, yeni cins bir aristokrasi hayali kurar. Bu yeni aristokrasi, öyle üstün meziyetlere, paranın veya zamanın hükmedemediği öyle insanüstü marifetlere dayanacaktır ki, yıkılıp gitmesi eskisinden de zor olacaktır.⁸⁶

“Sanat sanat içindir” söyleminin içinde barındırdığı yeni estetiğin sureti olan *dandy*, yeniyi kurma ve moderni gelenekselleştirme derdindedir.

⁸⁴ Baudelaire, ön.ver., s.236.

⁸⁵ Albert Camus, **The Rebel** (New York: Rochester, 1956), s.51.

⁸⁶ Artun, ön.ver., s.24.

Baudelaire'in *dandy* deneyiminde, doğaya yapaylıkla başkaldırma amacı göze çarpar:

Baudelaire bir dönem, para ve zaman sıkıntısı çekmeden, *dandy* şatafatını tatma fırsatı bulmuştur. Bu, vesayet altına girmeden önce, babasından kalan mirası har vurup harman savurduğu dönemdir. Lüks oteller, boyalı, bukleli saçlar, pembe eldivenler... Sartre'a göre kadınsılığa, teşhirciliğe varan bir süslenme düşkünlüğü. Bu oyunculuğun altında doğaya yapayla meydan okuma yatar; doğanın kabalığının ve hamlığının karşısına süslenmenin, boyanmanın, modanın inceliğini ve işlenmişliğini çıkartmak.⁸⁷

Ali Artun'un da belirttiği gibi, *dandy*nin "kendisi" sanat eseridir; bu nedenle *dandy* "hayata" değil, sadece "kendi kendisine" işaret eder. *Dandy*nin ilham kaynaklığı ettiği bu düşünceler yirminci yüzyılın ikinci yarısında kuramsal çehresine bürünen performans sanatının da mayası olur ve kendilerini sanat eseri olarak sergileyen *dandy* kültürü, sanat ile hayat arasındaki mesafeyi kapatmaya çalışan sürrealistlere ilham kaynağı olur.⁸⁸ *Dandy* tüm hazlarını bir kenara bırakarak kendini aşırı bir oto kontrol üzerine kurar. Yves Klein'in, "sanatçının sadece bir iş üretmesini, bunun da sürekli olarak kendisi olması"⁸⁹ gerektiğini savı, *dandy*nin katı oto kontrol geliştirme gereği duymuş olmasının başlıca gerekçesidir. Ali Artun'a göre;

Dandy, burjuvazinin her şeyden bir fayda umması, her şeye akıl erdirme saplantısı ve sıradan zevkleri karşısında, artık tarih olan aristokrasinin zarafetini, azametini, iradesini sergiliyor. Daha doğrusu, burjuvazinin bu eski velinimetine duyduğu hasreti ve haseti tipleştiriyor.⁹⁰

⁸⁷ Aynı, s.28.

⁸⁸ Aynı, s.26.

⁸⁹ Thomas Mc Naumann, "Money Is No Object", **Art in America**, Mart 2003, s.116.

⁹⁰ Artun, ön.ver., s.24.

Kişiliği gibi estetiğini de zıtlıklar aracılığıyla ören Baudelaire'in estetik bir tutum olarak benimsediği *dandylik*; sanatçının kalabalıklardan mest olan, kalabalıklar arasında seçtiği her kılığa girebilmenin hazzına kapılan *flâneur* kimliğinin zıttını temsil eder. Baudelaire'in ele aldığı gibi,

Aristokrat edasıyla *dandy*, kalabalıklardan tiksindir. Kalabalıkların silikliği ve bayağılığı karşısında o, eşsiz ve yüce (sublime) olabilme kudretinin sembolüdür. Kılıktan kılığa girebilmenin fahişeliğinin aksine, *dandy* kimliğinde sanatçı –ve sanat- sadece kendisiyle ilgilidir.⁹¹

Baudelaire *dandyliği*, yasaların dışında bir kurum olarak görür. Ona göre; kişiliklerinin bağımsızlığı ne olursa olsun bütün *dandylerin* uydukları katı yasalar vardır. *Dandylik* bir tür dindir; en katı manastır kuralları bile *dandylik* öğretisinden daha zorba değildir. Başkalarını şaşırtmaktan zevk alan *dandy*, hiçbir zaman şaşırmamış olmaktan gelen kibirli bir doyuma sahiptir. *Dandy*nin karakterinin güzelliği hiçbir şeyden heyecanlanmamaya kesin kararlı olmaktan kaynaklanan soğuk görünüşte yatar. Baudelaire, şiirinde *dandy*nin ruhsal soyluluğunu ve iç dünyasının üstünlüğünü öne çıkararak; *dandylik* gösteriminin aşırı bir giyim kuşam düşkünlüğü olmadığını ve *dandy*nin başkalarına benzememe gereksinimine dayandığını, *dandy*nin başkaldırmaya yöneldiğini söyler. Baudelaire için *dandylik* bireyin bedenini, davranışlarını, tutkularını ve varlığını bir sanat eseri haline getirme çabasını temsil eder. Baudelaire'e göre kendine özen gösterme, fark kültürünün ifade bulmasıdır. Gerçek *dandy* kanunları, parayı, konformizmi, evliliği, tipik ve normal olanı onaylayan biri değildi, topluma ve resmi kültüre yabancılaşmış biridir.⁹²

⁹¹ Aynı, s.27.

⁹² Baudelaire, ön.ver., s.233-237.

Baudelaire yazılarında kendilik sanatı ve kendine özen gösterme yaklaşımına önem verdiğini ifade eder. Baudelaire'in *dandysin*in tavırları ve pozları, gitgide materyalistleşen toplumun bir örneğine, vulgarlığına, vasatlığına karşı duydukları tiksintinin bir dışavurumudur. Bunun içindir ki, *dandy* kalabalıklardan tiksindir; daha çok kendi güzelliğine tapar. Sartre, Baudelaire bütün hayatı boyunca kendi gözünde bir nesne olmak, bu nesneye sahip olabilmek, onu uzun uzun gözleyebilmek ve onun içinde eriyebilmek için kendini nesneleştirmeye çalıştığını iddia eder. Diğer bir deyişle, kendi kendini imal edebilmek, kendini, şiiri gibi önüne alıp tasarlamak, kurmak, düzeltmek ve kendi gözünde kendi şiiri olabilmek için kendi kendini nesneleştirir.⁹³ Sartre Baudelaire'in kendisini hiç unutmadığını, başkasını gözlerken bile kendisine baktığını söyler. Ona göre Baudelaire'in *dandy*den bekledikleri, bu kanaati pekiştirir. Baudelaire'in, varlığını kılı kırk yaran *dandy* gibi baştan aşağı tasarlama tutkusu öyle uçtadır ki, Sartre onun ömrü boyunca eziyetini çektiği ve ölümüne yol açan freniği bilerek kaptığını öne sürer. Çünkü eğer kendinden tiksinebilirse, başkası olarak tasarladığı şairi özgürleştirecek ve sonunda yalnız kalabilecektir.⁹⁴

Baudelaire'in *dandy* tasavvurunda, ayna önemli bir yer tutar. Baudelaire'e göre, *dandy* ayna karşısında yaşar ve ölür. Kendisini başkalarında görünür kılmak için doğallığı kırarak bakışı üzerine çekme gereği duyar. Çünkü *dandy*, kendi varlığından, ancak başka insanların yüz ifadelerine bakarak var olabilir. Bu nedenle, bir "aktör" olarak tutarlılık gösterebilir. Zira oynamak, *dandy* için hayati bir anlam ifade eder. *Dandy*nin kendisi dışındaki herkes bakışı ona çevirdiği anda, bir anlamda ayna görevi görmüş olur. Başkaları tarafından görünmek, *asi*

⁹³ Jean Paul Sartre, **Baudelaire**, Çev.: Bertan Onaran (İstanbul: De Yayınları, 1964), s.63, 70, 118, 139 ve 160.

⁹⁴ Sartre, ön.ver., s.71 ve 73.

*dandy*nin kışkırtma amacı için olması gereken ilk şarttır. Görünmek amacıyla, giyiminden konuşmasına kadar büyük bir özenle kendisini yeni baştan tasarlar.

Sonuç olarak Baudelaire'in modernitenin yeni kahraman kültü olarak felsefi bir boyut kazandırdığı *dandy* fenomeni, tipolojik özellikleri bakımından; maddi imkânları olan, aristokrasi ile bir biçimde bağı olan, maddi varlıkları nedeniyle çalışma zorunluluğu olmayan, toplumda görülmek için kendini metalaştırırcasına baştan sona teşhir eden, aynı zamanda ince zevk sahibi, entelektüel birikime sahip ve ustaca konuşabilen, toplumu kışkırtan, güzel görünümlü, ince zevk ve ince sözle donatılmış erkeklerdir. Bohemlerin "hayatı" sanat eserine dönüştürme gayelerinden farklı olarak, Baudelaire'in düşüncesinde *dandy*ler "kendilerini" sanat eserine dönüştürmeye çalışırlar.

1.2.2. Oscar Wilde ve Estetik *Dandy*

Oscar Wilde (1854-1900) modernist özbilinci tanımlayan gerilimleri yansıttığı kabul edilen yaşam tarzı ve edebi yapıtlarıyla İngiliz *dandy*liğinin doruk noktasında bulunan kişidir. Oscar Wilde *dandy* olarak yaşamış ve bu yaşantısıyla modern özne'yi gerçekleştirme gayreti içinde olmuştur. Onun *dandy*liğini tanımlamak için yaşamının kimi ayrıntılarını etraflıca irdelemek gerekir. Çünkü, "Wilde'm insanın kendini geliştirmesine ilişkin kuramı ile, kariyeri, şaşaalı yükselişi ve gürültülü düşüşü arasında öylesine sıkı bir bağ vardır ki, eserlerini değerlendirirken hayat hikayesindeki gerçekleri göz ardı etmek hiç kolay

değildir.”⁹⁵ 1854 yılında Dublin’de dünyaya gelen Oscar Wilde, kültürlü ve varlıklı bir aile çevresinde Fransız mürebbiyelerden dil öğrenerek yetişmiştir. Değerli bir doktor olan Sir unvanlı babasından çok, Oscar Wilde’ı yaşamı boyunca “insanların günah işlemek uğruna yaşamaları gerektiğini” söyleyen annesi etkilemiştir. Hiçbir zaman iyi geçinemediği bir ağabeyi ve dokuz yaşında ölen bir kız kardeşi olan Oscar Wilde, Dublin’in Trinity okulunda gösterdiği başarı sayesinde burs kazanarak Oxford’un en seçkin kolejlerinden Magdalen’de okumak üzere İngiltere’ye gider. Burada Jonh Ruskin ve Walter Pater’le eğitimini sürdürür; antik Yunan ve Roma konusundaki derin bilgisi ve aykırı davranışlarıyla sivrilir. Okulunu bitirdikten sonra Londra’ya yerleşir. 1822 yılında bir dizi konferans vermek üzere ABD’ye gider, burada günlük hayatta güzellik konusundaki görüşlerini açıklar. Bu seyahat, yaşamında önemli bir dönüm noktasını oluşturur. Çünkü; “İngiltere’ye dönüşü üzerine onu «Muhteşem Estet» ve «Estetik Profesörü»⁹⁶ olarak ünlendiren kısa pantolonu, zambağı, yeşil kravatı ve kadife ceketi bıraktı ve, yerine, gayretini Balzac’a ithaf ederek (on yıllardır ölü olan) dandy kültürünü mezardan çıkardı.”⁹⁷

Oscar Wilde 1884’te Constance Lloyd’la evlenir, bu evlilikten iki oğlu olur. Edebiyatla uğraşmasının yanı sıra, **The Women’s World**’ün editörlüğünü yapar, politik ve sosyal konularda makaleler yayımlar. Eşcinsel kimliği olan Oscar Wilde, hayatının aşkı Lord Alfred Douglas’la, yayımladığı ilk ve tek romanı olan **Dorian Gray’in Portresi** (1891) başlıklı romanının yol açtığı tartışmaların hemen sonrasında tanışır, bu tartışma, onun kamu nezdindeki itibarını olaylı biçimde

⁹⁵ Elizabeth Hollander, “Benlik Estetizmi”, Oscar Wilde, **Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil**, Çev.: Esin Soğancılar-Kaya Genç-Fatih Özgüven-Türker Armaner (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), s.11.

⁹⁶ Bkz. Resim 20

⁹⁷ Moers, ön.ver., s.295.

yitirmesine yol açar. Lord Douglas'ın babası Oscar Wilde'ı ahlaksızlıkla suçlar ve onu kamuoyuna ifşa eder. Wilde, Douglas'ın ısrarıyla Queensberry Markisi aleyhine hakaret davası açar ama kaybeder. Eşcinsellik suçlamasıyla yargılanarak iki yıl ağır hapis cezasına çarptırılır. Hapishaneden çıktıktan sonra hayatının kalan yıllarını Sebastian Melmoth adıyla, toplumun ve sanat camiasının afroz ettiği bir insan olarak Kıta Avrupa'sında geçirir. 1900 yılında Paris'te hayatını kaybeder.⁹⁸

Oscar Wilde, sosyal yaşamında büyük bir üne kavuşmuştur. Bu ününü, İngiliz toplumunda bir moda halini alan *dandylik* eğilimini kendi görüşleriyle sentezlemesi neticesinde kazanır. Wilde'ın *dandyliği*ni açıklayan en doğru ifade “tutku”dur. Her daim “güzellik”, “gençlik”, “ün”, “retorik” ve “hemcins” aşkı gibi benliğine özgü tutkuları doyuma ulaştırmak için yaşadığını dile getiren Wilde'ın yapıtlarının tamamında, benliğinde duyduğu bu tutkulara rastlamak mümkündür. Tutkuları içinde en büyüğü, ister “iyi” isterse “kötü” anlamda olsun, bir biçimde ünlü olmaktır. Wilde, bunu büyük oranda da başarır. Wilde, her şeyi alaya alan yapısı ile arzu ettiği üne kavuşmak için kendinden yadsınamaz bir “gösteri adamı” yaratır. Hedonizme olan vurgusu daha okul çağlarında başlar. Diğer öğrencilere hiç mi hiç benzemediğini ortaya koymak için örneğin, Çin porselenleri ya da tavus kuşu tüyü koleksiyonları yapmak gibi alışkanlıklar sergiler ya da herkesten farklı ve çarpıcı kılıklarda görünür.⁹⁹ Oxford'da geçen dört yıllık dönemini, yaşamının “en çiçeğimsi zamanı” olarak nitelendirir. Söyledikleri ve yaptıklarından çok, kılık kıyafetinden ötürü hep alay konusu olur. Acayip kılıklarda ortaya çıkar. Wilde'ın amacı, aşırı bireyciliğini gözler önüne sermek ve kimseye benzemediğini kanıtlamaktır. Normal pantolonlar giymek yerine, on

⁹⁸ Hollander, ön.ver., s.8-10.

⁹⁹ Bkz. Resim 21

sekizinci yüzyılda olduğu gibi dize kadar gelen külotlar, ipek çoraplar giyer, enli rengârenk kravatlar takar, başına geniş kenarlı şapkalar geçirir. Yakasında her zaman çok pahalı kocaman bir çiçek bulundurur. Yalnızca doğum günlerinde, herkesin giydiği gibi geleneksel biçimde koyu bir kostüm giyer. Bu tercihinin nedeni, gençliğinden bir yıl daha yitirdiği için yas tuttuğunu göstermektir. Ancak güzellikten haz almak için yaşadığını her daim dile getirir. Süse, gülünç denecek kadar düşkündür. Büyük bir lüks içinde yaşamak, en pahalı lokantalarda yemek yemek, en seçkin otellerde kalmak, baştan aşağı farklı ve şık olmak için terzilerine para harcamak gibi bir yaşam alışkanlığı edindiği için babasından kalan servetini kısa sürede tüketir. Daha sonra fazlasıyla kazanır, ancak kazandığı parayı da çok kısa bir sürede bitirecek kadar müsrif bir yaşam sürer. Oscar Wilde Londra’da yaşamaya başlar başlamaz, kibirli İngiliz sosyetesinde davetten davete koşar. Bunun yanı sıra herkeste hayranlık uyandıracak kadar güzel bir konuşma sanatı da geliştirir. Yazan bir sanatçı olmaktan çok, konuşan bir sanatçı olarak anılır. Çarpıcı olduğu kadar komik söz oyunları ile örülü bir konuşma retorik geliştirebilir. Kendine özgü özdeyişler, parlak nükteler, şaşırtıcı paradokslar üretir. W.B. Yeats’e “bir insan kendi mitosunu yapmalı” diyen Wilde, kişisel mitosunu kurgulamakta olağanüstü başarı gösterir. Wilde aslında sınıf açısından değil, ama yaratılış açısından tam bir aristokrattır. Güzel evlerden, güzel eşyalardan, güzel sofralardan hoşlanır. Çünkü orta ve aşağı sınıfta genellikle göremediği davranış inceliklerini soylu sınıflarda bulur.¹⁰⁰

Oscar Wilde, sosyal yaşamında benimsediği *dandy* kimliğinin merkezine, “bireysel haz” ilkesini koyar. Hayatı boyunca kişinin tutkularını yaşamayı

¹⁰⁰ Urgan, ön.ver., s.1722-1726.

gerektiğini savunur. Kendisi de yaşamının her anını tutkularını doyurmak için yaşar. Elisa Glick'in belirttiği gibi, Wilde'ın *dandy*liğini biricik kılan, erkek ile kadını net sınırlarla birbirinden ayıran egemen toplumsal cinsiyet kategorilerini sorgulayan ve takındığı *dandy* pozuyla doğal kabul edilen cinsel kimliklerin aslında birer toplumsal kurgu olduğunu gözler önüne sermesidir. O kitleleri hor görür ve her daim kitle kültüründen kaçmayı arzu eder.¹⁰¹ Fakat servetini mürşifçe harcadıktan sonra yazılarıyla para kazanmak zorunda olduğu için basına ve izleyici kitleye de ihtiyaç duymuştur. Oscar Wilde düşünsel anlamda, tıpkı çağdaşları olan diğer *dandy*ler gibi bilimselliğe, rasyonaliteye, çalışmaya ve topluma faydalı olmaya karşı olur. Ancak düşündüğü gibi yaşamaz. Tersine kimi zaman edebi kariyerinin ilk dönemlerinde olduğu gibi reklamını yapmak için abartılı elbiseler giyer; kimi zaman da alaycı pozları, nükteleri, zekâsı ve parlak konuşma yeteneğiyle kamuoyunun ilgisini çekmeye çalışır. Bu çelişki, yaşamında ürettiği temel paradokslardan biridir ve paradokslarının çoğu onun *dandy*liğinin en önemli unsurlarından biri olur. Oscar Wilde'ın yaşamı ve estetizm anlayışı üzerine çalışan Elizabeth Hollander konu ile ilgili şu saptamalarda bulunur:

Wilde hayatına kattığı dehasını, aşırı ve çoğunlukla birbiriyle çelişen tavırlar sergilemekte, ama bu arada hayranlık uyandıracak kadar bütünlüklü ve tutarlı bir kişiliği korumakta kullanır. Toplum içinde, gerçek düşüncelerini sakladığı ikiyüzlülük ile acımasız hicivle yüklü dürüstlüğü bir arada sergiler. Profesyonel olarak yüksek sanatın egemenliğini savunurken, bütün enerjisini popüler olmaya ve ekonomik kazanca vakfeder. Entelektüel beğenisi, Charles Baudelaire'in zarif rehaveti ile Ruskin'in aşırılıklarını birleştirir; ahlak anlayışı hem narsisittir hem de kamu yararını, toplumun geliştirilmesi hedefini gözetir. Etik anlayışı Friedrich Nietzsche'nin ya da Ralph Waldo Emerson'unki

¹⁰¹ Elisa Glick, "The Dialectics of Dandyism", **Cultural Critique**, No. 48, (Spring, 2001), s. 140-143.

kadar güçlü ve tavizsiz bireysellik içerir; ama yine de geleneksel normların etkili işlemesine her ikisinden de daha duyarlıdır. Kişisel ilişkilerinde olağanüstü nezaketi ve cömertliğiyle ünlüdür; ama eşine karşı davranışlarında tek kelimeyle zalimdir. Birbiriyle çelişen özelliklere sahip pek çok ilginç insan vardır; ama Wilde, bu durumun, yaratıcı dehanın basit bir göstergesi değil, düpedüz bir yaratıcılık tarzı olduğunu iddia eden tek kişi olur.¹⁰²

Buradan hareketle, Oscar Wilde'ın "dandy" olarak tanımlanmasını olanaklı kılan; sosyal yaşamının akışını belirleyen tutumlar ile savunduğu değerlerin oluşturduğu bu çelişkiler yumağının, onun *dandyliğin*in asli unsurunu oluşturduğu söylenebilir. Diğer bir deyişle; yaşamda, yazında ya da sanatta, kısaca her ne şekilde olursa olsun insanın kendini geliştirmesi ve gerçekleştirmesi düşüncesini savunan Oscar Wilde'ın *dandyliği*; sonuna dek bireysel tutkularının peşinden giden ancak giderken de büyük paradokslar üreten, gençlik ve güzellik idealiyle yanıp tutuşan ve en çok da kendi gençliği ve güzelliğine tutkun, efemine, söz ustası ama çocuksu bir eşcinsel erkek tipolojisini imler. Meyer'in saptamasına göre, yaşamında içine düştüğü paradoksların ürettiği; "Wilde'ın dandylik versiyonu yeniydi. O, devam eden bir geleneğin varisi değildi fakat daha ziyade, dandyvari bir taklit, epeydir geçmiş olan bir dandy pozlar ve dandy duygular topluluğuydu."¹⁰³ Oscar Wilde'ın kendi yaşamında ürettiği paradokslara değinen Mîna Urgan'a göre;

Oscar Wilde, hem toplumun benimsediği geleneklere uyar, hem de topluma başkaldırır; hem putlara tapanları, hem Hıristiyanları yüceltir; hem bireyciliği, hem de sosyalizmi savunur; hem soytarılıklar yapan bir play-boy'dur, hem de yetenekli bir yazardır; hem eşcinseldir, hem de onu sapık olmakla suçlayan Queensberry Markisi'ne

¹⁰² Hollander, ön.ver., s.11.

¹⁰³ Moe Meyer, "Aestheticism and Its Discontents", **The Politics and Poetics of Camp** (New York: Routledge, 1994), s.77.

karşı hakaret davası açar. Bir insan, ancak benliğindeki çelişkileri çözümleyip bunların arasında bir uyum sağlayınca olgunlaşır. Oysa Hesketh Pearson'a göre, Oscar Wilde çocuk kalmıştır. Daha doğrusu, kafası gelişmiş, hem de çok gelişmiş, ama ruhsal yapısı açısından on beş yaşlarında kalmıştır. Bu yüzden de, kılığı kıyafetiyle, söyledikleri sözlerle, hem yetişkinleri şaşırtmak, şoke etmek huyundan vazgeçmiyor; hem de yetişkinler tarafından sevilme istiyordu.¹⁰⁴

Yaşadığı dönemde muhafazakâr İngiliz orta sınıfı Oscar Wilde'ı hiç sevmez; onun yaratıcılığının kadınsı doğasını bir türlü kabullenemez. Çünkü Oscar Wilde'ın kadınsılığı, onun eşcinsel kimliğine işaret eder. Oscar Wilde eşcinselliğini imleyecek biçimde “kadınsı dandy” pozlar üretir. Çünkü kendini, içinde yaşadığı Viktoryen ahlakın karşısına konumlar; nitekim yaşadığı toplumda kendini gerçekleştirebilmesinin, tutkularının sonuna kadar gidebilmesinin yegâne yolu budur. Kendini var edebilmek için de toplumu kışkırtıcı bir duruş geliştirmelidir. O da bu duruşu, kendi estetik değerleri ve kişisel tutkularıyla sentezlediği “dandy imajı”yla gösterir.

Ed Cohen *Writing Gone Wilde* başlıklı makalesinde, Oscar Wilde'ın 1895'e kadar olan çalışmalarında, kendinde cisimleşmeye başlayan homoerotik tutkuları yazılarında güçlü bir kurguyla ele almaya başladığını iddia eder. Cohen'in iddiasına istinaden, homoerotik tutkunun Wilde'ın yazılarında suret bulmasının, suçlu baskıcı söylemlerin yazıya aktarıldığı, homoseksüel sosyal kimliğin dilde var olmayan bir kimlik gibi telaffuz edildiği bir dönemde meydana geldiğini vurgulayan Meyer, Oscar Wilde'ın “dandy yasası”nın, baskıcı söylemlere ve onların yazınlarına karşı bir direnç stratejisi örneği olduğunu iddia eder. Sanatla hayat arasındaki sınırları yıkmasına rağmen, onun estetik olarak

¹⁰⁴ Urgan, ön.ver., s.1727-1728.

yaptığı konuşmalar yalnızca konuşma olarak kalmıştır. Çünkü Estetizm teoride kalmıştır fakat Wilde’ın *dandyliği* bir pratik önermiştir. Oscar Wilde’ın “dandy yasası”nı tarif etmek isteyen Meyer’e göre; Wilde, Balzacçı *dandylik* modelini benimsemiştir. Balzac’ın kendisi *dandy* ile ilgili pratik bir model önerisi getirmemiş, kendisini hiçbir zaman bir *dandy* olarak tanımlamamıştır. Ancak yine de Balzac 1830 tarihinde yayımlanan *Traité de la vie éléganté* başlıklı makalesi ile *dandy* konulu teorik bir çalışma yapar. Bu çalışmaya göre *dandy*; “jest, poz, kıyafet ve konuşma” gibi estetik etmenler geliştiren ve bunları günlük yaşamında kusursuzca uygulayan, kendi zevklerinin çizdiği bir yaşam tarzı üreterek, onları kendinde karakterleştiren kişidir. Wilde *dandy* kimliğini, bu teori üzerine inşa eder.¹⁰⁵ Oscar Wilde’ı, Balzac’ın *dandy* teorisini benimseyen diğer *dandy*lerden ayıran ve onun *dandyliğini* biricik kılan önemli bir detay bulunur: Oscar Wilde, hapse girme pahasına Victoria Çağı gibi katı ahlakçılığın savunulduğu bir dönemde cinsel kimliğini açık yüreklilikle kamuoyuna ifşa etmiştir:

Oscar Wilde’ın hapishaneye düşmesinin, yaşamının yıkılmasının nedeni eşcinselliği idi. Korkunç bir haksızlık edildi Wilde’a. Çünkü özellikle yüksek sınıflarda önemli mevkilerde bulunan birçok eşcinsel vardı ve bunların hiçbiri cezalandırılmıyordu. Onlar, cinsel eğilimlerini sıkı sıkı gizlerken, Wilde, durumu açığa vurmuş, bu yüzden de öteki eşcinsellerin günahlarını da sırtına yüklenen bir çeşit günah keçisi olmuştu.¹⁰⁶

Böylece eşcinsellik ilk kez Oscar Wilde’ın cesareti sayesinde toplum nezdinde tanımlanma imkânı bulur. Bu nedenle, onunla birlikte *dandylik* de eşcinsellikle ilişkilendirilir. Alan Sinfield *The Dialectics of Dandyism* başlıklı makalesinde konuya ilişkin benzer bir tespitte bulunur. Ona göre; Oscar Wilde da

¹⁰⁵ Moe Meyer, “Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation”, *Modern Language Association*, 102, No. 5 (Oct., 1987). ön.ver., s.801-805.

¹⁰⁶ Urgan, ön.ver., s.1768-1769.

diğer *dandy*ler de aylıklıkla, efeminelikle, ahlaksızlıkla, sefih ve aşağılık bir yaşam sürmekle eleştirilmiştir; ama Oscar Wilde'a kadar suçlamalar arasında eşcinsellik yoktur.¹⁰⁷ Nitekim ilk kez 1895'te Oscar Wilde'ın duruşmalarıyla birlikte kamuoyu nezdinde eşcinselliğin adı konulur. Daha önce psikiyatri literatürüne giren “eşcinsel kavramı”, Oscar Wilde ile birlikte günlük konuşma dilinde yaygın olarak kullanılmaya başlanır. Dolayısıyla cinsel kimliğinin, Wilde'ın *dandy*liğinin de özünü teşkil ettiği söylenebilir:

Oscar Wilde'ın kılık kıyafet açısından tam bir züppe olduğu kuşku götürmez. Ama görünüşü açısından züppe olan bu adamın insan olarak bir snob olup olmadığı tartışma konusudur. Yeats, Wilde'ın aslında snob olmadığını, İngiliz soylularını incelemeyi ilginç bulduğu için onlarla düşüp kalktığını söyler.¹⁰⁸

Oscar Wilde, yapıtlarında *dandy* olarak nitelendirilebilecek kahramanlar yaratmıştır. Balzac'ın ileri sürdüğü “jest-poz-kıyafet-konuşma” formülasyonuna kadınsılık ve/ya eşcinsellik özelliklerini de ekleyen Oscar Wilde, bunları gerek kendinde gerekse yapıtlarındaki *dandy* kahramanlarının kişiliğinde harmanlayarak, döneminin sanat akımı olan Estetizm'in yasaları ile kendi *dandy* yasasını belirler. Walter Pater'in önderliğini yaptığı Estetik Akım, Victoria Çağı'nın dinsel ve ahlaki baskılarına karşı yoğun bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu akımın ana düşüncesi; sanatın siyasal, dinsel, toplumsal, ahlaki amaç gütmemesi gerekliliğidir.

Bir fikir hareketi olduğu kadar bir “kendini sunma tarzı” da olan bu hareket[Estetizm]in doktrini, duymusal deneyim ve sanatsal bağımsızlık olarak tanımlanır. Estetiz bir anlamda, Fransızların deyimiyle “sanat için sanat” ilkesidir.

¹⁰⁷ Aynı, s.1727.

¹⁰⁸ Aynı, s.1727.

Bu doktrin, tembel ve umursamaz tavırlarla ve yapmacıklı “zariflikler”le (uzun saç, sigara, eski dönemlere ait giysiler), realizme karşı eleştirel hoşnutsuzlukla, tekniğe ve atmosfere verilen önemle ifade edilir. Bu ilkeler Baudelaire, Théophile Gautier, Stéphane Mallarmé gibi Fransız yazarların ve Ruskin, Pater gibi İngiliz Pre-Rafaelistlerinin etkisini taşır.¹⁰⁹

Oscar Wilde’ın kahramanlarının *dandy*liği, “yapaylık” ve “form estetiği” ilkeleriyle de şekil kazanmıştır. Queer kuramcısı Moe Meyer’in, Wilde’ın, homoseksüel jestlerin bütününe karşılayan “kamp” kavramını icat ettiği iddiasında bulunduğu *Under the Sign of Wilde: An Archaeology of Posing* başlıklı makalesinde; özcülüğe karşı olan Oscar Wilde’ın, her kimliği yapay bir kurgu ve bir maske olarak gördüğünü ifade eder. Meyer’in bulgularına göre Oscar Wilde katı, sahici bir kendilik fikrinin naifçe bir şey olduğunu düşünür. Bu nedenle çelişkili, doğal olmayan çok katmanlı bir anlam fikrini taşıyan “kamp” gerçekliği yaratma çabası güder ve böylece, verdiği “kamp” pozları ile şeylerin düzeninin kaçınılmaz olmadığını, doğal görünenin esasında doğal olmadığını, dolayısıyla hâkim düzenin tahrip edilebileceğini gösterir. Meyer, bir analizinde de Oscar Wilde’ın, insanın hayattaki ilk görevinin mümkün olduğunca yapay olması gerektiği fikrini savunduğunu iddia eder. Ona göre Wilde, sistemin doğal olgular olarak sunduğu ahlakı, duyguları ve dürüstlüğü güvenilmez bulduğundan; doğal olanı yadırgatmak için biçimin/dış yüzeyin önemli olduğunu düşünür. Ciddi konularda da önemli olan şeyin, dürüstlük değil “stil” olduğunu savunur.¹¹⁰

Söz konusu görüşler çerçevesinde, bir estetik *dandy* tipolojisine varmak için Oscar Wilde’ın yapıtlarını incelemek yerinde olacaktır.

¹⁰⁹ Wilde, ön.ver., s.16.

¹¹⁰ Moe Meyer, “Under the Sign of Wilde: An Archaeology of Posing”, **The Politics and Poetics of Camp** (London: Routledge, 1994), s.75-102.

1.2.2.1. **Dorian Gray'in Portresi**'nde Arketipsel Bir Nüktedan ve Estetik Bir Figür Olarak *Dandy*: Lord Henry ve Dorian Gray Örnekleri

Oscar Wilde'ın **Dorian Gray'in Portresi**¹¹¹ başlıklı tek romanı, aristokrat sınıfın genç ve muhteşem derecede yakışıklı soylusu Dorian Gray'in, ressam arkadaşı Basil Hallward tarafından yapılan ve Dorian Gray'in öteki benliğini yansıtan, gerçeği kadar güzel portresiyle olan ilişkisini; Dorian Gray'in, ressam arkadaşının atölyesinde tanıştığı Lord Henry adlı soylu bir adamla kurduğu dostluğu; bu dostluğun tesirine girerek Hedonistik bir hayat sürmeye başlaması nedeniyle, zamanla portrenin gerçek yaşamdaki Dorian'ın yerini almasını anlatır.¹¹²

Oscar Wilde, roman kişilerinden Lord Henry ve Dorian Gray'i *dandy* olarak çizmiştir. Lord Henry, kapitalist üretimin dışında, aylak sınıf olarak tabir edilen İngiliz aristokrasisinden gelmektedir. Lord, yaşadığı toplumun ahlakçılığından haz etmez. Başkalarının dediğini dinlemez, başkalarının sözlerine kulak asmaz. Kendi bildiğini yapar, kendi düşündüğünü söyler. Lord Henry'nin, kendini beğenmiş ve kibirli bir doğası vardır. (s.26) Oscar Wilde, Lord Henry'nin *dandy*liğinin merkezine nükte ve söz ustalığını yerleştirir. Lord Henry, Sokratik nükte yeteneğiyle insanları etkiler; konuşmalarıyla adeta onlara nüfuz eder. *Dandy*liğinde akli ön plana çıkar. Duygusuz ve soğuktur. Lord, sözcükleriyle etkilediği kişilere ruhunu verdiğini düşünür. Dorian Gray'i de sözcükleriyle etkileyerek, ona adeta kendi ruhunu verdiğini ifade eder. (s.37-38) Romandaki

¹¹¹ Oscar Wilde, **Dorian Gray'in Portresi**, Çev.: Vahdet Gültekin (İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş., 1971). Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

¹¹² Bkz. Resim 22

öncelikli amacı, ressamın atölyesinde portresini görüp, gençlik ve güzelliğinden etkilendiği Dorian Gray’le tanışmaktır. Sonraki amacı, Dorian Gray’in merakını uyandırarak onunla dostluk kurmaktır. Son olarak, hayatını hedonist olarak yaşaması için Dorian Gray’i yüreklendirmektir. Lord Henry’nin söz ustalığında başarılı olmasının başlıca nedeni; entelektüel birikimidir. Etkilemek istediği kişi ile konuşurken tarih, toplumbilim, ekonomi, edebiyat, güzel sanatlar ile mitoloji alanlarındaki bilgi ve birikimini yerinde kullanır. Kişisel bakımına ve görünümüne özen gösterir, bunun için modayı yakından takip eder. Aristokrasinin alışkanlıklarını çoğu zaman uygular. Umarsız bir kumar ve içki tutkusu vardır. Lord, kadınların değersiz varlıklar olduğunu düşünür, onları aşağılama yoluna gider. (s.74) *Dandy* olmak, yerleşik toplumsal yaşantıya muhalif yaşam sürmek, bireyi, toplumsal normlar karşısında özgürleştirmektir. Bu nedenle Lord Henry gibi bir *dandy* için bir eve ve aileye bağlı bir yaşam sürmek gereksizdir; o halde evlilik de saçma sapan bir şeydir. “Bilirsin, ben hiç evlenmeden yana değilimdir. Evlenmenin en büyük kusuru insanı bencil olmaktan vazgeçirmesidir. Bencil olmaya kimseler de renksizdirler. Kişilikleri yoktur.” (s.106) sözleriyle, neden evliliğe karşı olduğunu açıklar. Onun tipinde bir *dandy*, kolay beğenen biri olamaz. Aksine, beğenilerinde kılı kırk yararçasına “aşırı” seçicidir. Bir aktrise âşık olduğunu söyleyen Dorian Gray’e de bu özelliği aşlamaya çalışır:

Ben artık hiçbir şeyi ne beğeniyorum, ne beğenmiyorum. Hayata karşı saçma bir tutumdur bu, bir şeyi beğenip beğenmemek. Biz bu dünyaya ahlak üzerindeki önyargılarımızı ortaya sermeye gelmedik. Şunun bunun dediğine ben hiç kulak asmam, hoş kimselerin yaptıklarına da hiç karışmam. Birinin kişiliği beni sararsa, onun seçtiği yol da bana pek hoş görünür.¹¹³

¹¹³ Wilde, ön.ver., s.106.

Dorian Gray, Lord Henry ile ilk kez ortak arkadaşları olan ressam Basil Hallward'ın atölyesinde karşılaşır. Lord Henry'nin etkileme gücünü bilen Basil'in, Lordun atölyeyi terk etmesini istemesi üzerine Dorian Gray; "Lord Henry Wotton giderse, ben de giderim. Sen resim yaparken hiç ağzını açmazsın. Setin üzerinde ayakta dikilip de hoş görünmeye çalışmak öyle can sıkıcı bir şey ki! Söyle kalsınlar. Bunda ayak diriyorum." (s.36) diyerek, Lord Henry tarafından izlenilmenin verdiği hazzı tadar. Dorian Gray adeta büyüyememiş bir çocuk kadar naif, şımarık, nazlı bir doğası olduğunu açıkça gösterir. Portresinin, romanın ana kişiliklerden biri haline geldiği romanın ilk bölümünde Dorian, Lord Henry'nin de etkisiyle, kendi güzelliğini bir ayna kusursuzluğuyla yansıtan portresine hayran kalır. Lord Henry, ona olağanüstü dış görünüşünün sonsuza kadar sürmeyeceğini söylediği zaman, genç adam bir çocuk saflığıyla hiç yaşlanmamayı arzular:

Ne acı! Ben yaşlanacağım, çirkinleşeceğim, korkunç bir şey olacağım, bu resim hep genç kalacak. Şu haziran gününde neyse hep öyle kalacak, hiç yaşlanmayacak. Ah, bunun tersi olsaydı! Ben hep genç kalsaydım da resim yaşlansaydı! Buna karşılık... buna karşılık... her şeyimi verirdim! Evet, bunun için vermeyeceğim hiçbir şey yoktur dünyada!¹¹⁴

Dorian Gray'in tablosunun yansıttığı suretiyle kurduğu bu ilişki, Antik Yunan mitologyasındaki Narkissos söylencesini çağrıştırır. Erkan Kocabıyık, **Aynadaki Narkissos Her Şey ve Hiçbir Şey Olarak Yüz** başlıklı yapıtında Narkissos söylencesini şöyle anlatır: Kör kâhin Teiresias, Narkissos'un aynada yüzüne bakmadığı sürece sonsuza kadar yaşayabileceğini söyler. Eğer Narkissos aynada kendine bakarsa, bu bakışla büyülenecek ve ayna onu anında yutacaktır.

¹¹⁴ Aynı, s.47.

Yıllar sonra tüm insanların âşık olduğu yakışıklı Narkissos'a, *nymphalardan* biri olan Echo da âşık olur ve Narkissos'un peşine düşer. Narkissos bir gün ormanda tek başına gezerken karşılaştığı Echo'yu reddeder. Echo üzüntüsünden güzelliğini yitirir, gündün güne solar ve kemikleri kayalara dönüşür. Geriye yalnızca sesi kalır. Tanrılar, Narkissos'a çok kızar ve onu cezalandırmaya karar verirler. Narkissos avlanırken yorgun düştüğü bir vakit, durgun bir su kıyısına gider ve susuzluğunu gidermeye çalışır. Ancak suda yansıyan yüzünü ilk gördüğü anda, suretine âşık olur. O ana dek kimseyi sevmediği kadar kendini sever. Echo gibi Narkissos da gündün güne erimeye başlar. Kendini seyrederek ömrünü tüketir. Ölümünden sonra nergis çiçeğine dönüşür. Hiçbir zaman bir araya gelememiş olsalar da Narkissos'un hayatı Echo'nun aşkıyla geri döndürülemez bir değişime uğrar.¹¹⁵ Dorian Gray'ın *dandyleşme* süreci Narkissos söylencesine benzer bir boyut kazanır. Ressamın hediye ettiği portre, Dorian Gray'e güzelliğini adeta bir ayna gibi kusursuzca yansıtır. Sabine Melchior-Bonnet'ın ifade ettiği gibi;

Kişisel ifadenin kuşkulu olduğu bir yansımalar toplumunda, ben, var olmak için yankılardan destek almak zorundadır. Resim yoluyla aktarılan portre ve edebi portre bu rolü oynarlar ve ayna zevkini sürdürürler. Aynanın ve resmin amaçları aynıdır.¹¹⁶

Yüksek sosyete mensup bir genç soylu olarak Dorian Gray'ın portresinin bulunuş amacı da Dorian Gray'ın benliğine işaret eden bir gösterge olmasından ileri gelir. Dorian Gray'ın portresi, güzelliğini adeta bir ayna gibi yansıtmaktadır. Portreyi ressam arkadaşının atölyesinde ilk gördüğünde Lord Henry de bu yansımanın kusursuzluğundan etkilenir. Lord Henry ile daha sonra

¹¹⁵ Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos Her Şey ve Hiçbir Şey Olarak Yüz* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010), s.115-117.

¹¹⁶ Sabine Melchior-Bonnet, *Aynanın Tarihi*, Fransızcadan çev.: İsmail Yerguz (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1994), s.137.

sık sık bir araya gelen Dorian Gray, onun “sonsuz gençlik” ve “güzellik” ile ilgili felsefi noktelerini dinler. Lord Henry’nin; “İyi etki diye bir şey yoktur, Bay Gray. Bütün etkiler ahlak-dışıdır... bilimsel açıdan ahlak-dışı.” (s.37) sözleri Dorian Gray için o derece etkileyicidir ki, Dorian Gray Lord Henry’nin cazibesıyla *dandyleşme* sürecine girer. Bu süreç, Dorian Gray’in hayatını kendi yansımaları bulmaya adanmış bir *dandy* olarak tanımlanmasını mümkün kılar.

Narkissos’un sudaki yansımaları ilk görüşünden sonra güzelliğine âşık oluşu gibi, Dorian Gray de kendi güzelliğini yansıtan portresinin büyümesine kapılır. Portre burada bir anlamda ayna vazifesi görür. Lord Henry de Dorian Gray için bir aynadır. Lord Henry de ustalıkla konuşmalarıyla Dorian Gray’e sürekli gençliğini ve güzelliğini yansıtır. Lord Henry insanın hazlarını yaşamasını, “hayatın gerçekleştirilmesi” olarak yorumlar. Dorian Gray’e, hayatını yaşamasını salık verir. Lord Henry’nin Dorian Gray’e hediye ettiği kitap ve Eros kabartmalı ayna, ona güzelliğini ve gençliğini yansıtan diğer nesnelere. Bir tür *dandy* benliği inşasına girişen Dorian Gray’i bu inşaya götüren gerekçe, yansıma metaforundan aldığı hedonist etkileri daha fazla tüketme isteğidir. Güzelliğini bir ayna gibi adeta kusursuzca yansıtan portre ile Lord Henry’nin hediyeleri, tıpkı Narkissos gibi, Dorian Gray’in de kendi güzelliği dışındaki bütün güzellikleri yadsımalarına yol açar. Örneğin bir tiyatro oyuncusu olan Sibyl Vane’in, kendisinin suçlamaları yüzünden intihar ettiğini anladığında Dorian Gray’in Narkissos’a özgü tanrısal katı yürekli doğası açığa çıkar.

Ben neden bu faciyanın acısını istediğim kadar duyamıyorum? Kalpsiz değilimdir sanırım. (...) Hiç de kalpsiz değilimdir. Yalnız, ne yalan söyleyeyim, şu olup bitenler bana gereği kadar dokunmadı. Çok güzel bir oyunun çok güzel bir sonu gibi geliyor bana, o kadar. Bir Grek tragedyasının bütün o

korkunç güzelliği var bunda... Benim de rol aldığım bir tragedy ama, beni yaralamadı.¹¹⁷

Romanın usta-*dandysi* Lord Henry, Dorian Gray'e gençliğinin ve güzelliğinin yaşlanmaya başladıkça yitip gideceğini, genç ve güzelken yaşaması gereken ne varsa ertelemeyen yaşamaya koyulmasını salık veren nükteler atar. Lord Henry, Dorian Gray'e "zevke tapma akımı"nın başlayacağını haber vermiştir. Bedeninde muhteşem bir güzelliği taşıyan Dorian Gray de bu "zevke tapma akımı"nı başlatan ilk kişi olacaktır. Dorian Gray'in amacı;

[y]aşantının kendisiydi; ister tatlı ister acı olsun yaşantının yemişleri değil. Bunun ne keşiflikle ilgisi vardı, ne de aşâğılık ahlaksızlıkla; keşiflik cinsel duyguları öldürür, ahlaksızlık da yavanlaştırır. O ise insanlara kendilerini hayatın kısacık anlarına vermelerini öğretecekti, çünkü hayatın kendisi de ancak kısacık bir andı.¹¹⁸

Yukarıdaki görüşleri benliğine kazıyan Dorian Gray, Lord Henry'nin işaret ettiği yeniçağın başkaldıran kahramanı olan *dandy* mitine dönüşmek için yaşamını bir sanat eseri olarak kurmaya başlar. Bunun için moda, züppelik, nükte ve abartılı pozlar onun yegâne silahları olur. Bunları o derece etkili kullanır ki, başlarda Lord Henry onu etki altına alarak hedonizme nasıl sevk ettiyse, bu kez de Dorian Gray çevresindeki gençleri etkilemeye başlar. Dorian Gray, sadece giyim kuşamdan anlayan bir *snoob* olmak istemez. Aynı zamanda, "Mantıklı bir felsefesi, derli toplu ilkeleri olan, en yüksek gerçekleşmesini de duyguların yüceltilmesinde bulan yeni bir hayat düzeni yaratmak" (s.173-174) ister. Dorian Gray, ihtiyaç duyduğu felsefeyi Lord'un güzellikle ilgili görüşlerinde bulur. "Bana göre, Güzellik harikaların harikasıdır. Görünüşe göre yargıya varmayanlar ancak yalın-kat kimselerdir. Dünyanın gerçek sırrı görünendir, görünmeyen değil" (s.42-43) Lord

¹¹⁷ Wilde, ön.ver., , s.138-139.

¹¹⁸ Aynı, s.175.

Henry'nin bu görüşleri, aynı zamanda Dorian Gray'in *dandy* felsefesinin de bir özetidir. Dorian Gray, kendi hayatına, gençliğine ve güzelliğine tapar. "Dorian için de elbette ki Hayat bütün sanatların en birincisi, en büyüğüdü; ötekilerin hepsi ancak birer hazırlık gibiydi." (s.173) Onun *dandyliğine* estetik boyut kazandıran en önemli etken; roman boyunca hiç bitmemesini dilediği kendi gençliğine ve güzelliğine duyduğu bu aşırı tutkudur. Kendi güzelliği dışındaki bir güzelliği sevemez. Sevdiğini sandığı güzellik bile, aslında kendi zihninde tasavvur ettiği hayallerdir. Arkadaşları Lord Henry ile Basil Hallward'a, bir tiyatrodan oyunculuk yapan Sibyl Vane adlı aktriste aşık olduğunu ve onunla evlenmek istediğini söyleyen Dorian Gray; arkadaşlarının, aktristin oynadığı bir oyunu izledikten sonra kızın çok güzel olduğunu ama iyi bir oyuncu olmadığını söylediklerinde, Dorian Gray'in aşkı birden bire ölür. (s.119)

Dorian Gray, hayatından yarattığı sanat eserine alımlayıcı bulmak için, sansasyonlar yaratır. Çünkü sansasyonların yarattığı etki, ona kendi yansıması olarak geri dönecektir. Dorian Gray, sansasyonların zorlayıcı sonuçlarına katlanmanın yolunu Lord Henry'den öğrenir: Akıl almaz derecede soğuk ve kayıtsız olmak. Dorian Gray *dandyleştikçe*, tıpkı Lord Henry'nin kendisinde yarattığı etkiye benzer biçimde, çevresinde kendisi ile arkadaşlık eden gençler üzerinde büyük etki göstererek, onların felakete sürüklenmelerine neden olur. Ressam, Dorian Gray'i, gençlere zevk çılgınlığı aşılama suçları. Artık *dandyleşme* sürecinde doruk noktasına yaklaşan Dorian Gray, ressamın suçlamaları karşısında umarsız bir kayıtsızlık takınır. Dorian Gray hiçbir şeye şaşırmaz, ama tıpkı herkes gibi ressam arkadaşı da onun bu dönüşümü karşısında şaşkındır. (s.199-200)

Dandy, sanat eseri olarak kendisi ve yaşadığı hayatı başka bir bakışa da açma; diğer bir deyişle, kendisine alımlayıcı bir kitle yaratma ve bu kitle tarafından onaylanma zorunluluğu duyar. Oscar Wilde'ın *dandy*leri, kendi içlerinde bir çelişkiyi barındırır: Bu çelişki kimi zaman toplumu “kışkırtma”, kimi zaman ise toplum tarafından “onaylanma” ihtiyacı olarak özetlenebilir. Dorian Gray, titizliğini ve kusursuz zevkini yansıtan kıyafetleri içinde, etkileyici konuşmasını ve geliştirdiği nükte yeteneğini seyircisine açmalıdır. Yüksek sosyete, bunun için ihtiyaç duyduğu yegâne araçtır. Kendi güzelliğini takdir ettirmek için davetlerde boy gösterir ya da kendi evinde davetler verir, konuklarına müzik ziyafeti çektirir. İnce zevkinin bir göstergesi olarak evinde verdiği yemeklerin düzenlenmesinde arkadaşı Lord Henry ona yardım eder. Belki de bu nedenle Dorian Gray'in, “ufak çaptaki akşam yemekleri gerek çağrılanların titizlikle seçilişi, yan yana getirilişi bakımından, gerekse sofranın süslenmesinde gösterilen ince zevk bakımından” (s.172) pek ünlüdür.

Lord Henry ile tanıştıktan sonra Dorian Gray için sanat yapıtı olarak hayat; sonuçları ne olursa olsun, doyuma ulaşacağı noktaya değin hazlarının peşinden gitmektir. Bu süreçte, hocası olan usta-*dandy* Lord Henry'nin yol göstericiliğinden asla ayrılmaz. Lord Henry'nin kılavuzluğundaki *dandyleşme* süreci, “zevki arama-bulma-tüketme” düşüncesi üzerine şekillenir. (s.255-256)

Terence Dawson'a göre Oscar Wilde'ın edebi yapıtlarındaki *dandy* figürü, yaşama karşı derin bir korku duyar.¹¹⁹ Dorian Gray, bu korkuyu, forma duyduğu merak ve estetik niceliklerine dayanarak ürettiği bir “kaçış” ilkesi ile yenmeye çalışır. İkili doğası bunun için ona yardımcı olur. Dorian Gray için hayatın gerçek

¹¹⁹ Terence Dawson, “The Dandy in The Picture of Dorian Gray: Towards an Archetypal Theory of Wit”. <<http://www.victorianweb.org/authors/wilde/dawson14.html>>. 25.04.2012.

amacı ya da gerçek amaçlarından biri farklı dünyalar yaratmak, kendisini bu dünyaların etkilerine bırakmak, sonra da merakını giderir gidermez, bu dünyalardan tuhaf bir ilgisizlik havası yaratarak vazgeçmektir. Kaçışlar, yansımasının bulmak için ona ihtiyaç duyduğu sansasyonları yaratmaya ya da işlediği suçların benliğinde açtığı yaralarla mücadele etmeye yardımcı olur. Bir ilgi ile yıllarca çeşitli koleksiyonlar biriktirir: Örneğin hakkında Katolik olacak gibi çeşitli söylentiler yayılmasına müsaade eder, bir ara müzik ile ilgilenir yahut sosyetenin gençlerine ince zevklerle hazırlanmış yemek davetleri verir, balolara katılır, kendini mücevheri incelemeye kaptırır, bir mevsim Almanya'daki *Darwinismus* akımının maddeci öğretilerine eğilim gösterir ya da sonrasında kendini güzel kokular incelerken bulur. Kimi zaman kendini bir gün kırsaldaki evine kaçmış olarak bulurken, ertesi gün şehirdeki evinde davet vermek maksadıyla aniden ortaya çıkar. Bir ara duvar resimleri yerine, resimli duvar halıları koleksiyonu yapar. Bir ara dokuma koleksiyonu oluştururken; bir ara da pul koleksiyonu yapar. Okuduğu kitaplarda anlatılan öyküleri adeta yaşıyor gibi kendini kitaplara kaptırır. Kimi zaman kırdaki evinin bir salonunda asılı olan atalarının portrelerine bakarken bulur kendini. (s.189-192)

Dorian Gray, kendisini çoğunlukla okuduğu kitaplara kaptırır. Bir şiiri okumakla yetinmez, onu adeta yaşar. Edebiyat eserlerinin kurmaca öykülerine tastamam kapılacak derecede kahramanlarla ya da olay akışıyla özdeşleşir. (s.215-216) Lord Henry'nin Dorian Gray'e hediye ettiği bir kitap, özdeşleşme boyutunun kendisini en fazla gerçekleştirdiği kitap olur. Çünkü Dorian Gray, bu kitapta da kendisinin bir yansımasını bulur. Dorian Gray, bu kitabın etkisinden yıllarca kendini kurtaramaz, aslında kişiliği buna izin vermez. Kitabın etkisinden

kurtulmak istemediği için kurtulmaz. Öyle ki aynı kitabın Paris'ten orijinal ilk baskısından dokuz tane getirtir, hatta her birini çeşitli ruh hallerini yansıtacak biçimde “kimi vakit dizginlerini iyice kaybeder gibi olduğu yaradılışının değişken heveslerine uysun diye” (s.170) farklı renklerde ciltlettirir. Kitabın kahramanı Parisli genç, kendisinin başka çağlarda yaşamış kişiliği gibi gelir ona. O da tıpkı Dorian Gray gibi, aynalardan ya da ayna gibi kendi yüzünü yansıtacak şeylerden korkmaktadır. Bu korku, kitaba göre Parisli delikanlıya hayatının çok erken bir döneminde; pek göze çarpan bir güzelliği yitirdiği bir dönemde gelmiştir. Bu ise Dorian Gray'de o ana kadar yoktur ve aralarındaki tek fark budur. Yine de Dorian Gray, giderek kitaptaki aynalardan nefret eden gence benzemeye başlar: Örneğin olay örgüsü ilerledikçe portre, Dorian Gray'in ruhunu yansıtarak işlediği suçları ele veren bir aynaya dönüşür; ona “kendi güzelliğini sevmesini” öğretirken, kötülükleri işledikçe kirlendiğini düşündüğü “kendi ruhundan tiksinesini” (128) öğretir artık. Lord Henry'nin verdiği Eros heykelcikleri olan ayna da zamanın, kendi gençliği ve güzelliğinde yarattığı tahribatı yansıttığı için başlarda verdiği hazzı vermez olur ve giderek kendinden tiksinesine yol açar. (s.284) Psişik bir hal almaya başlayan Dorian Gray, etkisi altında olduğu kitabın genç kahramanının izinden giderek Lord Henry'nin verdiği aynayı paramparça eder.

Yaşanılan çağ, kapitalist üretim ilişkilerine girmeyen, çalışmadan ve kendinden başka hiçbir şey üretmeyen insanlardan korkar. Dorian Gray de bu tip bir insanı imler. Dorian Gray'in kişiliğinde temsil edilen *dandy*, Lord Henry'e göre, modern ile birlikte ortadan kalkan koca bir gelenek'in boşluğunu dolduracak “yeni kahraman”dır. Lord Henry, hayatının her anını bir sanat eseri gibi yaşayan bu yeni kahramana dönüşmeyi arzu eder.

Keşke seninle yer değiştirebilsem, Dorian! Dünya ikimize kaşı da vaveylayı kopardı ama, sana hep tapındı. Hep de tapınacak. Çağımızın aradığı insansın sen. Çağımız da, neden korktuğunu keşfetti artık. Senin hiçbir şey yapmamış olmana, hiç heykel yontmamış, resim boyamamış, kendinden başka bir şey üretmemiş olmana öyle seviniyorum ki! Senin sanatın hayat oldu. Kendinden bir nağme yaptın. Günlerin birer şiir.”¹²⁰

Oscar Wilde, ürettiği yapıtlarda bireye kendini gerçekleştirme modeli sunar. Onun kendini gerçekleştiren kişileri, alımlayıcının karşısına; sanatçı, *dandy* ve eleştirmen görünümünde çıkar. Özetle roman, ben ve öteki ilişkisi üzerine kurulmuş olan genç *dandy* Dorian Gray’in ikili doğasının, toplumu kışkırtmaya yönelik bir benlik bilinci kurma süreci olarak okunmasını mümkün kılar.

1.2.2.2. Oscar Wilde’in Oyunlarında Toplumsal Önkabullere Muhalif ve Kurgu Estetiği Bir Figür Olarak *Dandy*: Lord Darlington, Cecil Graham, Lord Goring, Algernon Moncrieff ve John Worthing Örnekleri

Oscar Wilde’in **Lady Windermere’in Yelpazesi** (Lady Windermere’s Fan, 1892)^{121*} başlıklı oyununda iki *dandy* tipi bulunur. Tek bir günde geçen ve dört perde olarak yazılan bu oyun, evli bir kadın olan Lady Windermere’in yirmi bir yaşına girdiği doğum gününde geçer. Lord Windermere, doğum günü hediyesi olarak karısına güzel bir yelpaze armağan etmiştir. İki yıldır evli olan Lady Windermere ise, eşine bağlılığın moda olmadığı bir dönemde, aksine eşine

¹²⁰ Wilde, ön.ver., s.281.

¹²¹ Oscar Wilde, **Lady Windermere’in Yelpazesi**, Çev.: İrfan Konur Gürgen (İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1938).

* Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

sadakatle bağlıdır. Bu ağırbaşlı ve erdemli genç kadın, kendisine âşık olan Lord Darlington'a hiç yüz vermez. Bu arada yüksek sosyete de Lady Windermere'in kocasının, Bayan Erlynne adında kendinden yaşça büyük, geçmişi karanlık ve serüven tutkunu bir kadınla ilişki kurduğu dedikodusu yürümektedir. Dedikodular, bunu doğum gününde Lady Windermere'e yetiştirir. Banka defterlerine bakan Lady, kocasının bu kadına çok para verdiğini anlayınca, aldatıldığını sanarak büyük bir üzüntüye düşer; altı aylık çocuğunu ve evini bırakarak, aynı gece Lord Darlington'ın evine gider. Bu arada, Bayan Erlynne'in, Lordun metresi değil; Lady Windermere'in hiç tanımadığı, çok önceden ölmüş olduğunu sandığı annesi olduğu anlaşılır. Lady'nin annesi, yirmi yıl önce evini, kocasını ve çocuğunu sevdiği adam için terk etmiş; ikinci evliliği yürümeyince, çeşitli serüvenler yaşadktan sonra damadından para sızdırmaya başlamıştır. Kızına gerçeği açıklamadan, kendi işlediği günahı kızının da işlememesi için çareler arar ve bulur. O sırada kulüpte olan kocası durumun farkına varmadan, Lady Windermere'in evine dönmesini sağlar. Bu kadına bir gönül borcu duyan Lady, kendisinin küçük oğluyla beraber bir fotoğrafını istemesi üzerine; dedikoduların aksine onun kötü biri olmadığı sonucuna vararak, kocasının doğum gününde hediye ettiği yelpazesini ona armağan eder.

Oscar Wilde'in oyunlarında en çok Lord Darlington benzeri *dandy*lere rastlanır. Lord Darlington, Lady Windermere'in evli olduğunu bile bile ona kur yapan zeki ve nüktedan bir aşık tipi olarak çizilir. Oyundaki erkeklerin tamamı, sık sık Lord Darlington'ın evinde toplanıp genel olarak kadınlar hakkında konuşurlar. Lord Darlington, Oscar Wilde'in çizdiği en ılımlı *dandy* tipidir. Toplumu fazla tahrik etmez. Lord Darlington, oyuna dahil olduğu hemen her

sahnede en az bir kez “bunlar aptalca şeyler” diyerek hayatı ciddiye almadığını gösterir. Lady Windermere’in, geçmişin hataları affedilmemeli düşüncesine karşı çıkar. Aynı zamanda insanların ne tam olarak iyi ne de tam olarak kötü olduklarını düşünür; ona göre salt iyi veya salt kötü bir insan olamaz. Hayat ve evlilik bir oyundan ibarettir ve bu oyunun modası geçmiştir. Diğer karakterler ise zaman zaman onunla olan karşılıklı konuşmalarında, Lord Darlington’ın asla ciddi olmadığını fakat biraz kibirli olduğunu ifade ederler. Lord Darlington’ın çelişkisi; oyun boyunca evli bir kadın olan Lady Windermere’e kur yaparak onu tavlamaya çalışmasına rağmen, Lady Windermere kocasının sadakatsiz olduğunu düşündüğünde teselli bulmak için Lord Darlington’a geldiğinde bunu bir fırsata çevirmemesidir. Oysa Lord Darlington, Lady Windermere’i çok sevmekte ve oyun boyunca onu kendisiyle yaşamaya ikna etmek için çabalamaktadır. Lord Darlington, esasında Lady Windermere’in güzelliğinden çok; masumiyetine, saflığına ve erdemli duruşuna âşıktır. Onun aracılığıyla, yoksun olduğu erdemlere ve masumiyete tekrar sahip olmak ister. (s.30-31)

Oyunda *dandy*liği toplumu kışkırtıcı boyutlarda temsil eden oyun kişisi Cecil Graham’dır.¹²² Lord Darlington daha ılımlı, sempatik ve sevecen bir tip iken, Cecil Graham sivri dili ve aykırı görüşleri ile okurun/seyircinin aşına olmadığı bir tip izlenimi yaratır.¹²³ O ince zekâlı kadınları erdemli kadınlara tercih ettiğini belirtir. Çünkü erdemli kadınlar onu sıkır. Ona göre ahlaklı bir adam genellikle ikiyüzlüdür, ahlaklı bir kadınsa tekdüzedir. Cecil Graham, erkeklerin ikiyüzlü yaşamlarından dolayı kadınları sorumlu tutar. Toplumdaki ikiyüzlülüğe karşı çıkar. Ama bu ikiyüzlülüğü kadınların, erkekler konusundaki isabetsiz

¹²³ Bkz. Resim 23

tercihlerinin yarattığını düşünür. Şöyle bir akıl yürütür: Kadınlar, erdemli erkekleri tercih ettiklerine inanırlar. Tercih edilmeyen erkekler de çözüm yolu olarak, kadınların vicdan duygularını sömürürler; bilerek bir kadının ilgisine muhtaç, erdem yoksunu zavallı erkek rolü oynarlar. Kadınlar da içgüdüleri gereği kendilerine ihtiyaçları olan o erkekleri düzeltmeye çalışırlar. Ona göre, kadınlar bir erkekle ilk tanıştıklarında onu erdemli buluyorlarsa, bu nedenle tercih dışı kalırlar. Erkekler de tercih edilmek için bu rol oynama pozisyonuna bürününce, toplumda ikiyüzlülük ve erdemsizlik üzerine kurulu bir düzen akıp gider. Cecil Graham bu yorumlarında, ikiyüzlü tutumlar sergileyen erkekler yerine, onları bu rolü oynamaya iten kadınları açıkça suçlar.¹²⁴

İdeal Bir Koca (An İdeal Husband, 1895)^{125*} başlıklı oyunda, *dandy* tipi ideal bir koca olarak gösterilen Sir Robert Chiltern'in aylak ama vefalı dostu Lord Goring adıyla ortaya çıkar. Oyunun olaylar dizisi şöyle gelişir: O güne kadar sevdiği eşine karşı hiçbir suç işlememiş olan Sir Robert Chiltern, parlak diplomatik kariyerini, geçmişte işlediği bir suçun üzerine inşa ederek ideal olma onurunu yitirmiştir. Sir Robert, dış işlerindeki prestijinden yararlanarak Süveyş Kanalı Projesi'ni savunmuş, bu yolla hisse satışlarından büyük bir servet elde etmiştir. Serüvenci ve ahlaksız bir kadın olan Bayan Cheveley, Sir Robert'ın bu geçmiş sırrını koz olarak kullanarak, bütün parasını yatırdığı Arjantin Projesi'ni desteklemesini ister. Bu projenin dolandırıcılık olduğunu çok iyi bilen Sir Robert bunu yapmayı reddeder. Bayan Cheveley, rüşvet olarak önce kendisini sunar. Sir

¹²⁴ Laurie Meijers, "Conventional or Confrontational? Oscar Wilde's View on Traditional Victorian Gender Roles in Lady Windermere's Fan, An Ideal Husband and The Importance of Being Earnest", **MA Thesis Western Literature and Culture**, Utrecht University, June 2009, s.29-31.

¹²⁵ Oscar Wilde, **İdeal Bir Koca**, Çev.: İrfan Konur (İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1940).

* Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

bu güzel kadını da reddedince, Bayan Cheveley bu kez şantaj yapar. Elinde, Sir Robert'ın suçunu kanıtlayan bir mektup bulunmaktadır. Sir Robert, bu şantaja daha fazla dayanamayarak, Arjantin Projesi'ni destekler. Lady Chiltern, durumu öğrenir ve büyük bir düş kırıklığına uğrar. O güne kadar kocasını yalnızca sevmemiş, aynı zamanda ona derin de bir saygı da beslemiş, böylece “ideal bir koca” deyişi ile tanınmıştır. Aile dostları olan Lord Goring'e güvendiğini, onun evine geleceğini bildiren bir pusula gönderir. Bu pusulayı ele geçiren Bayan Cheveley, şantaj yapmak için eline geçen bu ikinci fırsatı da kaçırmaz ve Lord Goring'e, kendisiyle evlenmezse, pusulayı Sir Robert'a vereceğini söyler. Lord Goring de Bayan Cheveley'e şantaj yapabilecek bir konuma gelir; nitekim elinde, bu entrikacı kadının vaktiyle elmas bir yüzük çaldığını ispatlayan kanıtlar bulunur. Polise haber vereceği tehdidinde bulunurken, eline geçirdiği mektubu yakar. Oyunun sonunda Lady Chiltern, kocasının ağdalı bir af dilemesinden sonra onu bağışlar. Sir Robert'ın kızkardeşine âşık olan Lord Goring de onunla evlenir. Bayan Cheveley ise oyunun kaybedeni olur.

Bu oyundaki *dandy*, Lord Goring tiplemesidir. Eğitilmiş ve centilmen babaların tembel yaşam süren oğullarından biridir. Güzel bir Whip (liberal parti) tipi olarak tarif edilen yetmiş yaşlarında ihtiyar centilmen Lord Cawersham, aylak genç soylu Lord Goring'in babasıdır. İngiliz centilmeni, toplumda geleneksel rollerin savunucusudur. Lord oyuna dâhil olur olmaz, bir *dandy* olan Lord Goring'i aylaklıkla itham eder:

Lord Cawersham- Bonsuvar Leydi Chiltern!
Benim işe yaramaz oğlum burada mı?

Leydi Chiltern-(*Gülümseyerek*) Lord Goring henüz gelmedi zannederim.

Maybel Chiltern- (*Lord Kaverşem'e doğru gelerek*)
Lord Goring için neden işe yaramaz diyorsunuz?

Lord Cawersham- Çünkü tembel bir hayat sürüyor.
Maybel Chiltern- Böyle bir şeyi nasıl söylersiniz? Sabahları saat onda Row'da ata biner; haftada üç defa operaya gider. Günde en az beş defa elbisesini değiştirir ve mevsimin her gecesinde dışarıda yemek yer. Tembel bir hayat sürüyor diyemezsiniz zannederim, değil mi? (s.7-8)

Oscar Wilde, *dandy*lerinin sürekli olarak toplumu eleştirmesini sağlar.

Lord Goring, otuz dört yaşına gelmiştir; fakat gerçek yaşını asla söylemez, daima gençliğinden bahseder, gençliğinin tadına varmak, sonuna kadar hayatını yaşamak ister. Dönemin yüksek sosyete kaidelerinden birisi olarak *dandy*lerin takıldığı kulüplere gider. Bakımlı ve duygularını asla ele vermeyen bir yüze sahiptir. Akıllıdır ancak hakkında öyle düşünülmesini istemez. Kusursuz bir züppedir. Romantik olarak addedilmesinden haz etmez. Hayatı alaya alır. Herkesle arası iyidir. Yanlış anlaşılmaktan büyük keyif alır ve bu onun en büyük yaşam sevincidir. Bekârdır. Bekâr olmakla övünür. Ona göre evlilik, modası geçmiş bir şeydir. (s.17)

Lord Goring, kurulu düzenin eski temsilcisi olan babasıyla sürekli çatışır.

Bu babaya göre, oğlu sosyete de en ciddi durumlarda bile hayatı ve herkesi alaya alarak boş boş gezen, topluma yaralı hiçbir şey yapmayan, duygusuz biridir:

Lord Cawersham- Maşallah Sör! Burada ne yapıyorsun? Tabi her zamanki gibi hayatını israfla meşgulsün. Bu saatte yatakta bulunmalıydın, Sör. Geç vakitlere kadar oturuyorsun. Geçen gece Leydi Rafor'tun evinde sabahın dördüne kadar dans ettiğini duydum.

Lord Goring-Sadece dörde çeyrek kalaya kadar baba.

Lord Cawersham-Londra sosyetesine nasıl tahammül ettiğini anlayamıyorum. Söz ayağa düştü. Bir takım mel'un kimseler bir hiç üzerinde çene çalıp duruyorlar.

Lord Goring-Hiçten bahsetmeyi severim baba. Bu, bildiğim yegâne şeydir.

Lord Cawersham- Bana öyle geliyor ki sade zevk için yaşıyorsun.

Lord Goring-Başka ne için yaşamalı baba? Hiçbir şey saadet kadar eski değildir.

Lord Cawersham- Kalpsizsin, Sör, çok kalpsizsin. (s.20-21)

Baba, sürekli olarak onun hayatına müdahale etmek ister. Örneğin politik kariyer yapmasını ya da evlenmesini ister. Çünkü baba, toplumsal rolleri ciddiyetle savunan biridir. Oğul ise sürekli olarak genç kalma ya da kendini genç görme/gösterme arzusu içindedir: Lord Goring, hedonist eğilimlidir; hayatın bütün zevkleriyle yaşanması gerektiğini düşünür. Hayatta neden faydalı bir şey yapmak için çabalamadığını soran babasına henüz çok genç olduğunu söyler. Babasının, gençlik tutkusunun zamanın yapmacık modalarından biri olduğunu söylemesi üzerine Lord Goring, “Gençlik yapmacık değildir, gençlik bir san’attır.” (s.20-21) sözleriyle karşılık vererek, Dorian Gray gibi estetik *dandy* olarak konumlandığını ilan eder. Lord Goring babasını hiçbir şekilde ciddiye almaz. Ona karşı ikiyüzlü ve bencildir; ebeveynlerinin hiç beklenmedik zamanlarda çıkıp geldiklerini söylerken, birden bire ortaya çıkan babasına karşı yapmacık nezaket gösterisinde bulunur ya da örneğin babasının “en rahat koltuk hangisi” sorusuna “şu, baba, misafirlerim olduğu zaman kendi oturduğum koltuk” cevabını verir. (s.90) Lord Goring, aynaların karşısında kendi güzelliğini seyrediyor. “Fakat herkesin bir zayıf noktası vardır. Hiçbirimiz kusursuz değildir. (Ocağa doğru yürür ve aynada kendisine bakar.) Babam benim bile hatalarım olduğunu söylüyor. Belki vardır. Bilmem.” (s.58) sözlerinden de anlaşılacağı gibi, kimsenin kusursuz olamayacağını bilir, fakat kendisinin kusurlu olabileceği ihtimaline kesin bir cevap veremez. Ne evlenmek ne de kariyer yapmak isteyen biri olarak, yerleşik toplumsal devamlılığın karşısında durur. Çünkü onun tek

derdi, gençliğini yaşama arzusudur. Bu nedenle evlilik kurumuyla alay eder. Babasının, nişanlanması konusunda kendisini zorladığı Leydi Chiltern'i hak etmediğini söylemesi üzerine, Lord Goring, aylak erkeklerin kendileri gibi kadınlarla evlendikleri takdirde hallerinin hiç iyi olmayacağını ifade etmesi, bu oyunun yazılıp oynandığı dönem için evlilik hakkında sıra dışı düşüncelerdir.

Lord Goring, o dönemin toplumsal kabullerine karşıt bir örnek olarak *kadınsı* tavırlar sergiler. Jestleri ile giyim ve tavır estetiğindeki gösterdiği ince zevkler, onun kadınsı doğasına işaret eder. Yakasında çiçekler taşır, giyim kuşamında kadınlara has ince detaylara dikkat eder. Aşırı şıktır. Görünüşüne büyük bir özen gösterir. Kendi güzelliğini seyretmekten zevk alır. Göğsünde çiçek bulunan kıyafetler giyer, ipek şapka ve pelerin ile beyaz eldiven takar, on altıncı Lui bastonuyla gezer. Aşağıdaki parça, Lord Goring'in bu narsisistik doğasını sergiler:

Lord Goring-Başkaları berbattır. Tahammül edilebilecek biricik sosyete insanın kendisidir.

Fips-Evet efendim.

Lord Goring-İnsanın kendini sevmesi bütün hayat boyunca sürececek bir aşkın başlangıcıdır, Fips.

Fips-Evet efendim.

Lord Goring- (*Aynada kendisine bakarak*) Bu çiçekten pek memnun olduğumu zannetme Fips. Beni biraz yaşlı gösteriyor. Hemen hemen hayatın baharında gibi görünüyorum. Ha, Fips? (s.87-88)

Lord Goring'in evlilikten kaçmaya çalışması, onun toplumsal cinsiyet kategorizasyonuna dair bir muğlâklık hissi yaratıyor olsa da, aşağıdaki sözlerden, onun sadece evlilik fikrinden kaçtığı, ama esasında Restorasyon züppeleri gibi kadın düşkün olduğunu şu sözlerle açığa vurur:

Lord Cawersham- Bu sabahki Times'ı okumuşsundur herhalde.

Lord Goring- (*Havai*) Times? Yoo! Ben yalnız Morning Post okurum. Modern hayatta insana lazım olan şey düşeslerin nerde bulunduğunu bilmekten ibarettir. (s.121)

Çocuk kalmış bir ergin olarak Lord Goring, evlenmeyi ve çalışmayı reddeder. Babasının, “Daima zevk için yaşayamazsın. Zamanımızda mevki sahibi herkes evlidir. Bekârların modası geçti. Onlar bedbaht bir kabile artık. Gizli kapaklı tarafları kalmadı.” (s.91-92) sözlerinden de anlaşılacağı gibi kapitalist üretim ilişkilerine girmediği için toplumsal ve ekonomik düzene bir tehdit olarak görülür. Lord Goring’in hayatı alaya alan yapısı, gergin sürebilecek diyalog akışını eğlenceli hale getirir. “Baba, kış mevsiminde ben yalnız her ayın ilk Salı günü saat dörtten yediye kadar ciddi konuşurum” (s.91) sözlerinden de anlaşılacağı gibi Lord Goring şımarık çocuksu bir ergin olduğunu hissettirir. Genç soylu olduğu için kusurları kolay affedilir ve cezalandırılmaz.

Lord Goring’in *dandyliği*, tercihlerindeki farklılaşmanın yarattığı derin çelişkileri barındırır: Örneğin, evlenmekten kaçan Lord Goring, oyunun sonunda nişanlanır. Bu nedenle toplum nezdinde çelişkili bir tiptir; toplum onu sevmez ve güvenilir bulmaz. Toplumsal düzenin sesi baba, oğlunun bu yönünü züppelik olarak görür. (s.93-94) Lord Goring, toplumsal devamlılığın savunuculuğu ve sözcülüğünü yapan babasına karşıdır. Karşı duruşunu takındığı yapay pozlarla ve söz cambazlığı ile gösterir; onu eline geçen her fırsatta kışkırtmaya çalışır. Ancak varlığını mümkün kılan hazlarını doyurmasına muhalefet etmeyen annesine aşırı bağımlıdır. (s.119)

Lord Goring, hakiki hislerini asla açığa vurmeyen bir katılıktadır. Hisleriyle değil, aklıyla hareket eder. Akıllıdır fakat aptal rolü yapar. Adlandırılmamayı sever. Çünkü bu tavrı, onun belirsizlik ve gizem havası

yaratarak merak uyandırmasını kolaylaştırır. Merak ise onu ilgi odağı yapan şeydir. (s.119-120) Oyun boyunca babasına karşı takındığı kışkırtıcı pozisyonla aslında toplumun dayattığı kurallara karşı koyar, onları eleştirir. Ancak oyun boyunca sürekli toplumsal ön kabullere karşı kışkırtıcı tavır alan Lord Goring, oyunun sonunda yaptığı konuşmayla toplumun kadın ve erkek rolleri hakkındaki yerleşik görüşünü dile getirerek bir tür çelişki yaratır. Ancak bu çelişki, Oscar Wilde'ın *dandy*lerinin “dandy” olarak tanımlanmasını mümkün kılan yegâne olgudur. Oscar Wilde, bu konuşmanın parantez içinde Lord Goring'i *dandyliğin* önemini vurgulayan felsefeci olarak tanımlar. (s.138) ¹²⁶

Oscar Wilde'ın komedileri içinde en iyisi olarak kabul edilen **Ciddi Olmanın Önemi** (The Importance of Being Earnest, 1895)^{127*} başlıklı oyununda iki *dandy* ile karşılaşılır. “Algy” olarak çağırılan Algernon Moncrieff ve “Jack” olarak çağırılan John Worthing isimli yüksek sosyete mensup iki genç soyludur. Kendilerince gerekli gördükleri durumlarda kullandıkları iki hayali kişi uydurmuşlardır. Algy, ortadan kaybolmak istediği zamanlarda, ikide bir hastalanan yakın bir dostu olduğu yalanına başvurur. Oyunun başkarakteri John Worthing de, Ernest adında skandal hayatı yaşayan ve sürekli başı belada olan bir kardeşi olduğu hikâyesini uydurur. Oysa uydurduğu bu Ernest isimli kardeş, bir anlamda Jack'in ikinci kişiliğidir; Jack istediği zaman bu sayede ortadan kaybolur ve dilediğini yapar. Bir konuşma esnasında Jack'in kırdaki yaşadığı hayatını merak eden Algy, kulak misafiri olarak bu kır evinin adresini öğrenir. Ancak bu sırada Jack yas kıyafetleri içinde, kır evindekilere “Ernest” adlı hayali kardeşinin

¹²⁶ Bkz. Resim 24

¹²⁷ Oscar Wilde, **Ciddi Olmanın Önemi**, Çev.: Murat Erşen (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2010).

* Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

öldüğünü söylerken; Algy, Jack'in sözde "Ernest" isimli kardeşi olduğunu belirterek buraya gelir. Bu iki soylu gencin söyledikleri birçok yalandan sonra karışan ortalık, Jack ile Algy'nin gerçekten de kardeş oldukları ve Jack'in gerçek adının da, soylu bir asker olan Ernest isimli babasından dolayı, sahiden Ernest olduğu anlaşılır. Meğer Jack'in evindeki mürebbiye Miss Prism gençliğinde "saçma" olarak addedilen bir hata yaparak; elindeki üç ciltlik romanı bebek arabasına, bebek Ernest'i de romanı koyacağı bir çantaya yanlışlıkla tıkip o çantayı da Victoria tren istasyonunun vestiyerinde asıp orada kaybolmasına neden olmuş, başka bir aile de çocuğu alıp büyütmiştir. Adının Ernest olması koşuluyla Jack'le evlenmeyi kabul eden Gwendolen; gerçeğin açığa çıkmasına belki de en çok sevinen kişi olur. Algy ve Jack Ernest kardeşler, sevdikleri genç hanımlara kavuşur. Unutkan mürebbiye Miss Prism ile kendisi gibi hiç evlenmemiş olan rahip de evlilik kararı alır.

Oyunun başkahramanı Jack Worthing, maddeci burjuva dünyasının başarılı bir taşlaması olarak kabul edilen bu oyunun iki *dandysinden* biridir. Jack Worthing, borçluları kapısına dayandığında ya da hoşuna gitmeyen bir durumla karşı karşıya kaldığında o an içinde bulunduğu ortamdan kaçıp kurtulmak için başına sürekli dert açan bir erkek kardeşi olduğu yalanına başvurur. Yaptığı bir hata olduğu zaman, suçu hep sözde kardeşinin üzerine yıkar. Jack'in sahte kardeş yalanını uydurmasının gerekçesi, toplumsal düzenin bireyi kısıtlayıcı etkilerinden kaçarak geçici özgürlük hissi yaşamaktır. Jack, üzerinde hissettiği toplum baskısını oyunlarla aşmaya çalışır. Fakat yine kendisi gibi bir genç soylu olan arkadaşı onun sözde kardeşi olarak olay örgüsüne dâhil olduğunda, birden bire ortaya atılan yalanları oynamak zorunda kalırlar. Gerçek kimlikler, yalanlarla

çizilen sahte kimliklerle yer değiştirir. Mîna Urgan'ın da belirttiği gibi; “Oscar Wilde'in “a trival comedy for serious people” (ciddi kişiler için ıvır zıvır bir komedy) diye tanımladığı bu oyunda, hiç kimse “earnest” yani ağırbaşlı değildir.”¹²⁸

Oyunun başında bir araya gelen iki *dandy*, Jack ve Algy de Wilde'in diğer oyunlarındaki *dandyler* gibi hedonist itkilere sahiptir. Jack çehre eğlenmek için iner. Algy ise sũrekli yemek yer. (s.12) Her ikisinin sũyledikleri yalanların olay örgüsü içinde birbiriyle çakışmasından dolayı ortaya çıkan dolantı, Algy ve Jack'in kimlikleri ile ilgili bir tũr belirsizlik yaratır. Her ikisi de birbirleriyle yaptıkları konuşmalarda, romantizmden ve evlilik fikrinden haz etmediklerini sũyerler. Fakat oyun boyunca sevdikleri kadınlarla evlenebilmek için fırsat kollar ve bunun için gerektiğinde yeni yalanlara başvurmaktan çekinmezler. (s.14) Toplumsal ön kabulleri çiğnemekten haz alırlar. Jack'in Algy'e sigara tablasının içinde yazan yazıyı okumaması gerektiğini sũyledikten sonra Algy ona şöyle karşılık verir:

Algernon: Ah! Neyin okunması ve neyin okunmaması gerektiğine dair değişmez kaidelere sahip olmak saçmalık. İnsan her şeyi okumalı. Çağdaş kũltürün yarısından fazlası nelerin okunmaması gerektiğine dayanıyor. (s.17)

Jack ve Algy, heyecan ve tutku duymak için kendilerine hayali bir dünya yaratırlar. Jack, kırdı yaşadığı çevresine, Ernest adında bir erkek kardeşi olduğunu sũyer. Toplumun ayıplayacağı işler yaptıktan sonra aldığı tepkiler üzerine, bũtũn her şeyi kendisine ikizi kadar çok benzeyen Ernest adındaki kardeşinin yaptığını sũyeyerek için içinden çıkmaya çalışır. Onun bu yalanını yakalayan Algy'e ise

¹²⁸ Urgan, s.1761.

yaşadığı ikili hayatı, “Pekâlâ, benim ismim şehirde Ernest, kırdada ise Jack ve sigara tablası bana kırdada verildi” (s.18-19) diyerek itiraf etmek zorunda kalır.

Bu oyunda hem Jack’in hem de Algy’nin *dandyliklerinin* başat özelliği, yarattıkları ikinci kişiliklerin, toplumsal ön kabullerin kendileri bunaltmaya başladıkları anda, bir “kaçış” yolu olarak kurulmasıdır. Jack, aşağıdaki alıntıda bu gerçeği şu yolla ifade eder:

Jack: Sevgili Algy, benim gerçek nedenlerimi anlayıp anlayamayacağını bilmiyorum. ...[k]asabaya inebilmek için ben her zaman, Albeny’de yaşayan ve başını en korkunç belalara sokan Ernest isminde benden daha genç bir erkek kardeşim varmış gibi davrandım. İşte, sevgili Algy, bütün saf ve basit gerçek bundan ibaret. (s.21)

Jack ve Algy, toplumla bağlarını tam anlamıyla koparmazlar. Çünkü başkalarını, söyledikleri yalanlara inandırmanın hazzını tatmak için toplum onlara gereklidir. Kamusal alanlarda-örneğin kulüplerde- sıklıkla boy gösteren yüksek sosyete züppeleri gibi yaşarlar. Oscar Wilde’ın diğer *dandylere* gibi, onların da baba otoritesiyle araları iyi değildir; annelerine karşı ise büyük bir sevgi beslerler. (s.44) bunun yanı sıra Jack ve Algy, soylu bir sınıftan gelmenin verdiği rahatlıkla, çalışmayı kendilerine yakıştırmazlar. Günlük rutinleri içinde Algy, “peki ne yapacağız” diye sorunca Jack “hiçbir şey” karşılığını verir. (s.50) Serbest zaman zarafetine sahip yüksek sınıftan gelen birer genç soylu olarak çalışmak zorunda değillerdir. Bu nedenle soylu sınıflara yakışanı yaparak, günlerinin aylıklıkla geçirirler.

Jack de Algy de, başlarına bela açacak heyecanların peşinden koşarlar. (s.54) Her ikisi de sırf heyecan olsun diye müsrifçe harcamalar yaparlar. Paraları olmasına rağmen, her zaman paraya sıkışık yaşarlar ya da paraya sıkışıkmiş numarası yaparlar. (s.16) Oyunda her iki *dandyinin* de borcu vardır, ama ödemeye

yanaşmaz; hatta bu durumla dalga geçecek derecede ciddiyetsiz bir poz takınırlar. (s.22) Her ikisi de müsriftir. Ödemedikleri borçları tahsil etmeye gelen avukatlarla dalga geçerler. Çünkü bu onlar için yeni bir heyecan duyma yoludur. (s.85-86) Algy de tıpkı Jack gibi, heyecan ve kaçış istediği duyduğu durumlarda başvurduğu hasta arkadaş Bunbury yalanına, Jack'in kır evine geldiğinde de başvurur. Kendisini Jack'in hayali erkek kardeşi Ernest olarak tanıtan Algy, kurmaca yöntemine bir kez daha müracaat edişini “Evet, kesinlikle harika bir Bunbury olayı bu. Hayatımda yaşadığım en harika Bunbury olayıydı.” (s..129) sözleriyle tarif eder. Fakat bu yeni “Bunbury olayı” gerçeğe dönüşür. Oyunun sonunda Algernon ve Jack'in babalarının “General” diye çağrılan asker kökenli bir aristokrat olduğu ortaya çıkar. Bu askerin ismi ise Ernest'dır. Oyun boyunca, her iki *dandy* nin kur yaptıkları genç kadınlar, aslında onlara değil ama onların kullandığı bu isme âşıktır ve iki kafadarın yalanları ortaya çıkacak olsa, her ikisi için de sevdikleriyle evlenememe tehlikesi ortaya çıkacaktır. Bu tehlike, onlar için ayrı bir heyecan kaynağı oladursun, oyunun sonunda Ernest soy ismini taşıdıklarını öğrendikten sonra iki kafadarın kardeş olduklarını öğrenmeleri de onlarda bir heyecanın yerini başka bir heyecana bırakır. Kardeş oldukları gerçeği ortaya çıktıktan sonra iki kafadar için kurgusal kaçışlara imkân verecek bir ortam kalmaz. Bu hakikatle, sonunda ciddi olmanın önemini kavrar. (s.168) ¹²⁹

Özetle kitle kültürünün, medyanın geliştiği bir dönemde, yaşamını sanat eseri olarak kurmak isteyen bir *dandy* olan Oscar Wilde'ı ve yapıtlarında “estetik *dandy*” imajı çizen kahramanlarını şöyle tanımlamak mümkündür: Estetik *dandy* yaşadığı toplumun bireyi boğan ahlakçılığı karşısında, hayata dair tutkularını

¹²⁹ Bkz. Resim 25

doyumuna ulaştırmak için toplumu kışkırtma yolunu seçen; bunu da karşılaştığı olaylara veya durumlara karşı kendi kişisel güzellik anlayışı ve zevklerini esas alarak geliştirdiği estetik pozlarla gerçekteşiren bir tür başkaldıran kahramandır. Estetik *dandy*, sosyal teşhircilik konusundaki sıra dışılığıyla ahlakçı topluma karşı kışkırtıcı pozlara bürünür. Yapaylık hissi yaratan poz ve nükte, toplumun ondan beklediği sorumluluklardan kaçmak için kullandığı silahlardır; böylece acı verecek bütün gerçeklere karşı yolları kapamış olur. O, kendisine hayranlık duyana karşı katı yürekli bir mesafe takınır; kendisini alaya alanla bu kez kendisi alay eder. Estetik *dandy*nin başkaldırısı, “toplumu kışkırtma” ilkesi üzerine kurulur. Hedonist bir yaklaşımla hep “güzeli” yaşama idealini vurgular; oysa onun güzeli yaşamak için gösterdiği çaba yaşadığı toplumun devamlılığı için bir tehlike arz eder. *Estetik dandy*, ahlakçı bir toplum için bir tür sorun teşkil eder. Pragmatist bir dinamiklikten beslenen böylesi bir toplum için “güzellik” değil, “yararlılık” esastır. Ahlakçı toplumun devamına hizmet etmek istemediği için bilerek ve isteyerek bedenini bakılan bir obje haline getiren *estetik dandy* doğallığın karşısına yapaylığı koyar. Bu yolla ahlakçı toplumsal normları yok etmek için çalışır; tamamen yok edemese de bireye kaçış yolları gösterir.

2. BÖLÜM: 1839-1923 DÖNEMİ TÜRK

TİYATROSU'NDA *DANDYNİN İZLERİ*

2.1. Osmanlı-Türk Modernleşmesi'nin Tarihsel ve Toplumsal Perspektifi

Batı ile karşılaştırıldığında, sekiz ile on ikinci yüzyıllar arasında maddi ve entelektüel zenginliğin beşiği olan İslam dünyası, on üçüncü yüzyıldan itibaren Akdeniz'de sahip olduğu üstünlüğü kaybetmesiyle beraber bu ayrıcalıklı konumunu da yitirmiştir. Ancak İslam dünyasının Batı'ya karşı en büyük gerilemesi on sekizinci yüzyılda gerçekleşir. Aydınlanma Çağı ile çok boyutlu bir değişim geçiren düşün ve yaşam pratikleri neticesinde tarihsel geçmişi ile ciddi bir kopuş gerçekleştiren Avrupa toplumunun, adına “modernleşme” dediği bu yenedünya algısı, İslam dünyasının da yaşadığı bu büyük gerilemenin nedenini açıklar.

“Modernleşme” kavramı, Osmanlı İmparatorluğu'nun son iki yüz yıllık varlığına büyük çapta etki etmiştir. Bu etkiler, tarihçiler ve sosyologlarca “batılılaşma” ve “modernleşme” gibi kavramlarla açıklanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu bağlamında ele alındığında, iki kavram önemli bir ayrımı içermektedir. Bu ayrım, İmparatorluk'un geçirdiği dönüşümü ve bu dönüşümün sonuçlarını anlamak açısından önem teşkil eder. 1839 Tanzimat Fermanı ile “batılılaşma” hamlelerinin başladığını kabul eden resmi tarih açısından “batı”, “batılılaşmacı” ve “batılılaşmak” gibi ifadeler Tanzimat döneminden itibaren kavramsal nitelik kazanmaya başlar. Kavram olarak “batı” kelimesiyle, ilk kez

Şemsettin Sami'nin **Kâmûs-ı Türkî** (1901) adlı sözlük çalışmasında karşılaşılr. Şemsettin Sami adı geçen eserinde “garb” kelimesine; “Bizim yerlere nispetle Avrupa memâliki; garb edebiyatı; garb medeniyeti” şeklinde bir tanım getirir.¹³⁰ Ali Püsküllüoğlu'nun **Türkçe Sözlük**'ünde “batı” kelimesi, “(siyasal anlamda) Avrupa ülkeleri ve Kuzey Amerika”; “batılılaşmacı” kelimesi, “batılılaşmaktan yana olan” kimse veya görüş; “batılılaşmak” ise “batı ülkelerini örnek olarak almak ve onların düşünce, dünya görüşü, yaşam biçimi, anlayışı vb.de izledikleri ana ilkeleri benimsemiş olmak” biçiminde tanımlanır.¹³¹ Söz konusu tanımlardan hareketle, Osmanlı tarihinde batı Avrupa ülkelerine karşı kaybedilen gücü yeniden tesis etmek adına baş gösteren yenileşme hareketlerini “batılılaşma” ifadesi açıklar. Şerif Mardin'e göre batılılaşma eğilimi:

[O]smanlı İmparatorluğu'nda başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikrîsel bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım. Bu görüş bazen ılımlı bir biçimde ortaya çıkmış, bazen çok köktenci —geleneksel kültür öğelerimizi eleştiren ve karşısına çıkan— boyutlar kazanmıştır. Ancak sözcüğün kendisi daha çok Batı'yı her hususta örnek almak isteyenlerin yaklaşımını adlandırmak için kullanılmıştır.¹³²

Dolayısıyla bu çalışmada kavram olarak “batılılaşma” denilince Şerif Mardin'in yukarıdaki alıntıda ifade ettiği yaklaşım kast edilecektir. Server Tanilli'nin, Osmanlı-Türk modernleşmesinin kökeni olarak gördüğü Batı uygarlığı için yaptığı “burjuva sınıfının uygarlığı”¹³³ tanımlamasından hareketle; Osmanlı coğrafyasının stratejik konumuna göre bu çalışmada sıkça geçecek olan “Batı”

¹³⁰ Şemseddin Sami, **Kâmûs-ı Türkî** (İstanbul: Çağrı Yayınları, 1996), s. 975.

¹³¹ Ali Püsküllüoğlu, **Türkçe Sözlük** (Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2003), s.190.

¹³² **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 1 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), s.245-250.

¹³³ Server Tanilli, **Uygarlık Tarihi** (İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006), s.15.

kelimesi de Avrupa'nın gelişmiş ülkeleri olan İngiltere, Fransa, Almanya, İtalya, İspanya gibi ülkeleri imleyecektir.

Osmanlı tarihi ve toplumu üzerine çalışmalar yapan toplumbilimcilerden biri olan Kongar'a göre, Türklerin müslüman olmaları da batılılaşma serüvenlerinin önemli bir parçasıdır. Hatta paradoksal bir biçimde, Şamanizm'den müslümanlığa geçiş, Türklerin tarihi açısından, Tanzimat'tan daha önemli bir kırılma noktasına işaret etmektedir. Çünkü Şamanizm'den Müslümanlığa geçiş, aynı zamanda Türkler için farklı bir dünya ve kültür algısını da beraberinde getirmiştir. Kongar şöyle der:

Türkler Anadolu'ya girdikleri andan itibaren buradaki nüfusla kaynaşmış ve deyim yerindeyse, siyasal ve kültürel anlamda “Batılılaşma” başlamıştır. Çünkü bu kaynaşma sadece evlenme yoluyla değil, kültürel alanda geleneklerden göreneklerden etkilenme yoluyla da olmuştur. Ayrıca artık Türkler Avrupa siyasetinin de ayrılmaz bir parçası haline gelmişlerdir.¹³⁴

O halde daha düşük bir hızla de olsa, “batılılaşma” süreci çok daha önceden, çeşitli kademelerden geçmek suretiyle başlamıştır. Kongar'ın akıl yürütmesiyle, İslamiyet'e geçiş ile birlikte Türkler Osmanlı olarak, doğudan batıya geniş bir coğrafyada büyük bir dünya imparatorluğu oluşturabilmişlerdir.¹³⁵ İlber Ortaylı da benzer bir yaklaşımla, Osmanlı İmparatorluğu'nun geçirdiği değişim ve dönüşümün daha geniş bir açıdan ele alınması gerektiğini belirtir. Ona göre de değişim, sanılanın aksine çok daha önceki dönemlere uzanır. İlber Ortaylı, Emre Kongar'ın “batılılaşma hareketleri” dediği Tanzimat öncesi değişim hareketlerini de modernleşmenin sahasına dâhil eder:

[O]smanlı modernleşmesi Tanzimat devriyle

¹³⁴Emre Kongar, **Tarihimizle Yüzleşmek** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), s.49.

¹³⁵ Aynı, s.48.

sınırlanamaz, daha eskiye uzanan bir olgudur. Osmanlı modernleşmesi Avrupalılar ile ani karşılaşmanın yarattığı bir şok da değildir. Çünkü Osmanlı coğrafyası, tarihi boyunca Avrupa coğrafyası ile siyasi, iktisadi yönden bir beraberlik içindedir.¹³⁶

Osmanlı tarihi ile sınırlandırıldığında batılılaşma hareketinin, Tanzimat döneminden itibaren daha radikal bir dönüşümü imleyen modernleşme sürecine evrildiği söylenebilir.

Dünya toplumlarının modernleşme süreçlerine bakıldığında, iki temel modernleşme süreci tipinden söz etmek mümkündür. Mehmet Ali Kılıçbay'ın saptamasına göre;

Bunlardan birincisi, yerelliklerin, belirleyici bir faktörün hareketleri doğrultusunda, ondan etkilenecek/onu etkileyerek, spontane diyebileceğimiz bir şekilde, bir bütünleşme, tek tipleştirme yönünde hareket ederek başlangıç niteliklerini kaybetmeleri ve bütünü inşa etmeleridir.

İkinci tip ise, bütünleşmenin tepeden inme, önceden çizilmiş, bir model içinde bütün yerelliklere dayatılmasıdır. Birinci tip daha az, ikincisi daha çok çatışmalıdır. Birinci tipte modernleştirici (toplumsallaştırıcı) faktör iktisat iken, ikincisinde siyasetsiz siyasettir. Yani toplumun oluşmadığı, parçasal kaldığı bir ortamda seçkinler tarafından sürdürülen bir egemenlik mücadelesi ve toplumu toplum olarak değil de cemaatlerden meydana gelen bir amalgam olarak tutma kavgasıdır. Burada siyaset toplumu kuran iradenin şekillenmesine olanak vermediğinden ötürü siyasetsizdir.¹³⁷

Modernleşme sürecinde, Avrupa'nın başlangıç noktası kendisidir. Önceleri devleti yıkılmaktan kurtarmak suretiyle, devlet ve aydın iradesiyle başlayan modernleşme ise daha sonra örnek bir modele benzeme şekline dönüşmüş olması

¹³⁶ İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı** (İstanbul: Timaş Yayınları, 2008), s.13.

¹³⁷ Mehmet Ali Kılıçbay, "Türk Modernleş(eme)mesi Türk Postmodernleşmesi", **Doğu Batı**, Sayı 8, 1999, s.96.

bakımından, Mehmet Ali Kılıçbay'ın belirttiği ikinci tip modernleşme sürecine benzer.

Osmanlı İmparatorluğu'nu, modernleşme yolunda Avrupa'yı model alma gerekliliğine götüren tarihsel gelişmelerin en başında, 1593'te Habsburg Hanedanı ile giriştiği, sonrasında siyasi üstünlüğünü yitirdiği savaş yer alır. Savaş, on üç yıl boyunca uzun ve zor şartlar altında sürer; sonundaysa kaybedilir. İmparatorluk'un yaşadığı bu ilk şok, aynı zamanda düşünsel anlamda ortaya çıkan boşluğa işaret eder. On yedinci yüzyılda meydana gelen değişikliklerle İmparatorluk'un felsefi sistemi çöker; var oluş amacını yitiren İmparatorluk, temelindeki düşünsel boşluğu doldurmak için Avrupa'dan ithal edilen modernleşme fikrini yeni bir felsefi ideal olarak benimseme gereği duyar. Yeni felsefe ise, imparatorluk modeliyle çelişen bir düşünce üzerine kurulur. Yüzünü, var oluş nedeniyle çelişen bir düşün dünyasına dönen Osmanlı için Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan tarihsel sürecin, siyasal bağlamda İmparatorluk'u adım adım "ulus-devlet" modeline, sosyal bağlamda da cemaatçi toplumdaki bireyci toplum modeline götürmüş olduğu gözlemlenir.

Devletin kendini yeniden inşa etmeye giriştiği modernleşme süreci; genellikle Tanzimat (1826-1908), Meşrutiyet (1908-1920) ve Cumhuriyet (1920) dönemleri şeklinde üçe ayrılır.¹³⁸ On sekizinci yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğu'nu zihniyet değişikliğine iterek modernleşme fikrine götüren tarihsel arka plana yakından bakıldığında, 1683 yılında gerçekleşen II. Viyana kuşatmasının, imparatorluk tarihinde önemli bir kırılma noktasını oluşturduğu görülür. 1699 tarihli Karlofça antlaşması ile İmparatorluğun ilk kez toprak

¹³⁸Hasan Aksakal, "Türk Modernleşmesinin Ambivalent Doğası: Modernleşme, Milliyetçilik, Medeniyet İlişkisi Üzerinden Türkiye'yi Okumak", *Zeitschrift für die Welt der Türken*, Vol. 2, No. 1, 2010, s.247.

kaybına uğradığı belgelenir. Osmanlı idaresi bu olaydan sonra, Avrupa ile daha fazla ilgilenmeye ve karşılıklı ilişkilerde barış siyaseti gütmeye karar verir. Osmanlı yöneticileri, Avrupa'yı küçümsemeyi bırakıp; onu daha yakından tanıma hissiyatı duyar. İşte on sekizinci yüzyıl başlarında yaşanan bu zihniyet değişimi, Osmanlı Modernleşmesi'nin başlangıcı olarak kabul edilir.

Osmanlı'da modernleşme sürecinin ilk evresinin yaşandığı on sekizinci yüzyıl başlarında İmparatorluk'un yaşadığı gerilemenin nedenleri üzerine Osmanlı devlet adamlarınca çeşitli düşünceler dile getirilir. Şerif Mardin'e göre;

İmparatorluğun gerilemeye başlamasıyla, niçin gerilediği sorusu, önce devlet yönetiminin bozulduğu ileri sürülerek, daha sonra da belki de yüzeyleşen bir tutumla Batı'nın askeri üstünlüğü gösterilerek cevaplandırılmıştır. Bugün yapılan araştırmalardan bu tür aramaların Osmanlı sivil bürokrasisinde (kalemiye) şekillenmiş olduğunu anlamaya başlıyoruz. Böylece, daha 18. yüzyıl başlarında, Batı'nın askeri kurumlarının ve silah gücünün imparatorluğa nasıl getirilebileceği önemli bir devlet sorunu olmuştur.¹³⁹

Tarihsel gerçeklikleri göz önünde bulundurulduğunda, Türk devlet geleneğini asker veya askeri unsurlar şekillendirmiştir. Serdal Fidan'ın da belirttiği gibi, devletin geleneğinde “asker” kavramına yüklenen kutsallık ve saygınlık nedeniyle, asker kökenli olmayan bürokratlar dahi “askeri” olarak anılmışlardır.¹⁴⁰ Ancak gerileme döneminde yaşanan askeri başarısızlıklarla birlikte imparatorluğun fetih politikasından vazgeçmesi, asker sınıfına karşı, İmparatorluk için yeni bir bürokrasi kolunun, sivil bürokrasinin varlığını mümkün kılmıştır.

¹³⁹ Şerif Mardin, **Makaleler 4 Türk Modernleşmesi**, Derleyenler: Mümtaz'er Türköne ve Tuncay Önder (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995), s.10.

¹⁴⁰ Serdal Fidan, Kemal Şahin ve Fikret Çelik, “Osmanlı Modernleşmesinin Temel Olgularından Biri: Bürokrasi”, **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı 23, 2011, s.116.

On sekizinci yüzyılın sonları ile on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar Osmanlı reformcuları için modernleşme, Batı'nın bilgi ve birikiminin, Osmanlı toplum hayatının tüm alanlarına yerleştirilmesi şeklinde tanımlanır. Bu noktada, Stanford Shaw'ın da belirttiği gibi, III. Selim dönemi “Osmanlı'da Batı düşüncesinin yerleşmeye başladığı dönem” olarak kabul edilir.¹⁴¹ Onun saltanat döneminde askeri yeniliklerin yanı sıra, başta mimari olmak üzere sanatta da batılılaşma başlar. İmparatorluk'un modernleşme serüveni, Batı kapitalizminin etkisinin yoğunlaştığı devrimler zamanına denk gelen II. Mahmut'un saltanat döneminde ise ivme kazanır ve Mümtaz Turhan'ın sözünü ettiği gibi; Osmanlı Modernleşmesi'nin esas başlatıcısı olarak kabul edilen II. Mahmut devrinden itibaren, mecburi ve zorunlu modernleşme istikametine girilir.¹⁴² Bu dönemin önemli iki atılımı, geleneğe ait bir unsur olma özelliği taşıyan Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ile 1808 yılında imzalanan ve Osmanlı tarihinde ilk anayasal belge niteliği taşıyan Sened-i İttifak anlaşmasıdır. Ercüment Kuran'a göre;

[O]smanlı Devletini çökmekten kurtarmanın bir yolu olarak başvurulan modernleşme-Batılılaşma, öncelikle savaşlardaki yenilgiler nedeniyle ordunun ıslahı çalışmalarıyla ortaya çıkmıştır. Paralel bir gelişme Batıdaki gibi merkezîyetçi bir siyasetin oluşturulmasıydı. Bu siyaset çerçevesinde ayan ve derebeylerin varlıklarına son verilmiş, yeniçeriler ortadan kaldırılmıştır.¹⁴³

Bu dönemde ayrıca Batı uygarlığını yakından tanımak amacıyla ilk defa Avrupa'ya öğrenci gönderilir. Devletin, ölen şahısların malına el koyması anlamına gelen Müsadere usulünün kaldırılmasıyla özel mülkiyetin yolu açılır. Bu

¹⁴¹ Stanford Shaw, **Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye**. Çev.: Mehmet Harmancı (İstanbul: E Yayınları, 2004), s.323.

¹⁴² Mümtaz Turhan, **Kültür Değişmeleri** (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969), s.233-238.

¹⁴³ Ercüment Kuran, **Türkiye'nin Batılılaşması ve Milli Meseleler** (Ankara:Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997), s.122-123.

gelişme, toplumsal sınıflaşmanın görülmediği Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni sınıfların ve dolayısıyla yeni insan tiplerinin ortaya çıkmasını sağlar. Maaşlı memurlar, devşirme okulu olarak da bilinen Enderun mektebinin II. Mahmut döneminde kaldırılmasıyla, yeni açılan Avrupai öğretim kurumlarından biri olan Maarif mekteplerinde eğitim görürler. Modernleşme hareketlerinin aktörleri de bu okullarda eğitim alarak laik düşünce ve Batı'nın fikirleriyle karşılaştıktan sonra padişah otoritesini sorgulamaya başlayan bu yeni tip sivil bürokratlardır. Stefanos Yaresimos'un ifade ettiği gibi; olgunlaşmaya başlayan Osmanlı bürokrasisi Tanzimat döneminde üretim araçlarına sahip olmadığı halde, siyasi iktidarı ve hazineyi denetim altında tutabilen en önemli yönetici sınıf haline gelir.¹⁴⁴

Modernleşme hareketleri, Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile resmîyete bürünür. Batı toplumlarında gelişmenin mekanizması olan sınıf çelişkisi Osmanlı'da olmadığı için, Bottomore'un "siyasal seçkinler" dediği, toplumsal değişimde etkin olan bürokratlar "gelişme yolunun kararlaştırılmasında" Tanzimat dönemiyle birlikte başı çeken kanat olur.¹⁴⁵ Osmanlı'nın ilk kuşak aydınları olarak bilinen Yeni Osmanlılar ile yönetim kademesinde görev alan birçok bürokrat bu kurumda yetişir. Batı'yı daha iyi anlayan ilk Osmanlı aydın kadroları sayesinde İmparatorluk, artık köklü bir zihniyet değişimi yaşar. Osmanlı toplumunda kadın da yavaş yavaş kamusal alana çıkar.

II. Mahmut döneminden itibaren ivme yakalayan modernleşme hareketleriyle, Batı'nın gösterişçi tüketim nesnelere, günlük yaşam alışkanlıkları hızla İmparatorluk'un yaşamına nüfuz eder: Örneğin Avrupa tarzında müzik

¹⁴⁴ Stefanos Yaresimos, **Az gelişmişlik Sürecinde Türkiye-2** (İstanbul: Gözlem Yayınları, 1975), s.627.

¹⁴⁵ T.B. Bottomore, **Seçkinler ve Toplum**. Çev.: Erol Mutlu (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1990), s.17.

serbest bırakılır. Dergi, gazete, kitap okuma alışkanlıkları, batılı kılık kıyafet giyimi gibi yeni alışkanlıklar toplumsal yaşama girer. Padişahın devlet dairelerinde memurların fes giymelerini zorunlu hale getirmesi ve kendi resmini devlet dairelerine astırması ile geri dönülmez modernlik yolculuğu simgesel nitelik kazanır.

II. Mahmut'un saltanatının son yıllarında, Osmanlı İmparatorluğu yeni bir idari sistemle tanışır. Şerif Mardin'e göre Avrupa'ya düzenli bir şekilde giden ilk Osmanlı diplomatları, Kıt'a Avrupası'nda inceleyip öğrendikleri ve "aydın despotizmi"* olarak da bilinen "Kameralizm" adlı bu idari sistemi Osmanlı'ya taşır. Bu sistem de Osmanlı'da zamanla yön değiştirerek hürriyetçi düşüncenin gelişmesine neden olur. Matbaanın Osmanlı'ya getirilmesi ile çoğalan kitap, dergi ve gazete sayesinde de bu düşünceler toplumun üst kesimleri arasında yaygınlaşır.¹⁴⁶ Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme yüzyılında ortaya çıkan Yeni Osmanlılar adıyla bilinen ilk aydın grubu, Tanzimat'ın Mustafa Reşit Paşa'dan sonraki uygulayıcıları olan Âli ve Fuad Paşalara karşı bu politika uğruna muhalefet geliştirirler. Bu paşalar Tanzimat hareketini, Avrupa'dan öğrenilen Kameralizm'in bir uzantısı olarak uygularlar. Bengü Salman Polat'a göre, Yeni Osmanlılar ile birlikte Tanzimat hareketinin ikinci evresinde merkezîyetçi modernleşme politikasına, 1860'lardan itibaren ciddi eleştiriler getirilir. Yeni Osmanlılar, özellikle Jean Jacques Rousseau'nın düşüncelerini benimseme yoluna giderler. Ancak Yeni Osmanlılar'ın muhalefetinden sonra II. Abdülhamid'in eliyle doğan Meşrutiyet, yine onun eliyle son bulur. Yeni Osmanlılar grubuna

* Şerif Mardin'e göre, aydın despotizminin hedefi loncalar ya da şehrin özel imtiyazlıları gibi ortaçağa özgü bölük pörçük, egemenliği parçalayıcı idare sistemini oluşturan tüm kurumların yerine; merkezden idare edilen, tüm birimleri birbirinin eşi bir devlet yapısı kurmaktır. Aydın despotizminin son halkası, Fransız İhtilâli ile bu emelini gerçekleştirir. Mardin, ön.ver., s.83-84.

¹⁴⁶ Aynı, s.83-84.

mensup kimi aydınlar sürgüne gönderilir. Kimileri ise bir biçimde yurt dışına kaçmayı başarır.

İslamcılık fikrinin etkin olduğu II. Abdülhamit iktidarına karşı Yeni Osmanlılar'ın yokluğunu, İmparatorluk'un ikinci aydın grubu olan Jön Türkler hareketi doldurur. Abdülhamit'in baskı ve sansür uygulamalarına rağmen, Askeri Tıbbiye'de ve Harbiye'de okuyan gençler, muhalif Jön Türk hareketini, 1889'da İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni kurarak somut bir düzleme taşırlar. İttihat ve Terakki Cemiyeti kurulduktan bir süre sonra, cemiyet üyeleri Avrupa'ya geçmeyi hızlandırır. Cemiyet, ordudan aldığı yardımla İstibdat yönetimini yıkarak, 23 Temmuz 1908'de anayasanın yeniden yürürlüğe girmesini sağlar. Hafiyeye örgütü ve sansürün kaldırılmasıyla, uzun bir aradan sonra görece serbestlik ortamı doğar. Bu dönemde Osmanlıcılık, İslâmcılık, Türkçülük ve Batıcılık gibi çeşitli fikir akımları ortaya çıkar. Bu fikir akımlarının, siyasal kültürün gelişimine katkı sağlamasının yanı sıra, Türk edebiyatının gelişiminde de önemli bir pay sahibi olduğu görülür.

İttihat ve Terakki Cemiyeti, kendini bir inkılâp rejimi olarak görür; bu maksatla, 1913 yılına kadar ülke yönetiminde çeşitli politikalar izler. Bu dönemde, örneğin, sansürün kaldırılmasıyla siyasi, edebi ve kültürel mecralarda ciddi gelişmeler yaşanır; birçok yeni yayın organı ilk kez hayata geçer. Kültürel değerlerin gün yüzüne çıkarılması için ciddi girişimlerde bulunulduğu görülür. Hayata geçirilen tüm bu yeniliklere rağmen, II. Meşrutiyet yılları sancılı bir dönem olur. Ayaklanmalar, isyanlar, iç ve dış karışıklıklar yüzünden İmparatorluk adım adım Birinci Dünya Savaşı'na sürüklenir.

Buraya kadar tarihsel perspektifi çizilen “modernleşme” süreci toplumun iç dinamiklerden beslenmek yerine, yalnızca bir kesiminin elinde şekillendiği için devleti yıkılmaktan kurtarmaya yetmez; dahası toplumsal boyutlarda önemli sonuçlar doğurur. Osmanlı İmparatorluğu, Batı’nın üstünlüğünü her alanda kabul ettiği on dokuzuncu yüzyıla kadar gönüllü ve bilinçli olarak sadece teknik unsurları aldığı halde; bu yüzyılda idareyi, kanunları ve günlük alışkanlıkları da modernleşmenin bir zorunluluğu olarak görür. Devlet bütün müesseseleriyle Avrupalılaştırılmaya çalışılır, devlet mekanizması adeta yeniden kurulur. Şerif Mardin, Batı’nın askerî ve idarî yapısını Osmanlı İmparatorluğu’na aktarırken, Batı’nın günlük kültürünün de bu yolla Osmanlı toplumuna nüfuz etmeye başladığını şu sözlerle dile getirir:

Tanzimat’ın, Mustafa Reşit Paşa (ve onu izleyen Âli Paşa ve Fuat Paşa) gibi kurucuları, Batı’nın askerî ve idari yapısını Osmanlı İmparatorluğu’na aktarırken Batı’nın günlük kültürü de ikinci defa etkin bir biçimde imparatorluğa girmişti. Giyim, ev eşyası, paranın kullanılışı, evlerin stili, insanlar arası ilişkiler “Avrupaî” olmuştu.¹⁴⁷

Değişimin günlük hayata bu denli derinden nüfuz etmesini sağlayan etken, kent yaşamının getirdiği yeni olanaklarla açıklanabilir. Tanzimat Fermanı ile resmiyet kazanan modernleşme süreci kent yaşamında, öncelikle Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti İstanbul’da gözlenir. Paul Dumond, İstanbul’un bu dönemde hareketli bir yaşama kavuştuğunu; Batılı mimar ve mühendislerin kimi bölgelerde uygulamaya çalıştıkları kent planları ile İstanbul’un bir Avrupa kentini, özellikle Paris’i andırmaya başladığını belirtir. Ona göre, hareketliliğin diğer bir

¹⁴⁷ Mardin, ön.ver., s.13.

nedeni de ulaşım olanaklarının gelişmesidir.¹⁴⁸ Ancak İstanbul'da yaşanan değişim, her yerde aynı derecede gerçekleşmez. Müslüman nüfusun yoğun olduğu İstanbul bölgesindeki mahallelerde değişim belirgin olmazken, özellikle gayrimüslim nüfusun ve mali sermayenin yoğunlukta olduğu Galata-Pera, her açıdan değişimin açıkça gözlemlendiği bir bölge olur. Böylece İstanbul, “Batı’nın Osmanlı pazarına nüfuz etmesine hizmet eden bir merkez” olur ve “yeni sistemi yerleştirmek için ihtiyaç duyulan bütünleştirici yapıları” sağlar.¹⁴⁹

Tanzimat’ın ilanı ile birlikte sistemli ve daha somut pratiklere dönüşmeye başlayan modernleşme süreci, toplumsal yaşamın pek çok alanında çelişkili durumların görülmesini de beraberinde getirir. Osmanlı ileri gelenleri modernleşmek için her seferinde Batı’nın yalnızca tekniğinin alınması, Osmanlı toplumunun manevi değerleriyle örtüşmediğini düşündükleri Batılı değerlerden ise uzak durulması gerektiğini savunur. Ancak savundukları bu ideal, gerçekleşme olanağı bulmaz. Osmanlı seçkin zümresi, Avrupa’ya yaptıkları seyahatlerde “uygarlık” kavramının maddi ve manevi değerlerle bir bütün olduğunu; bu nedenle onun yalnızca bir yönünün alınıp diğer yönlerinden sakınmanın mümkün olmayacağını fark eder. Eski kurum ve değerler özenle muhafaza edilir; fakat bunların yanında Batı uygarlığının maddi ve manevi değerleri de yaşamaya başlar. Böylece, Tanzimat’ın bir özelliği olarak “alaturka” ve “alafranga” ikiliği doğar. Tanzimat döneminin tipik özelliği olan bu ikilik, giderek gündelik hayatın her alanında fark edilir. Hilmi Ziya Ülken, Osmanlı İmparatorluğu’nun modernleşme sürecinde baş gösteren alaturka-alafranga ikiliğinin nedenini, “kültür” ile

¹⁴⁸ Paul Dumond, “Tanzimat Dönemi”, **Osmanlı İmparatorluğu Tarihi II (XIX. Yüzyıl Başlarından Yıkılışa)**, Çev.: Server Tanilli (İstanbul: Cem Yayınevi, 1995), s.105-106.

¹⁴⁹ Edhem Eldem, Daniel Goffman, Bruce Masters (Der.), “İmparatorluk Payitahtından Periferileşmiş Bir Başkente”, **Doğu ile Batı Arasında Osmanlı Kenti -Halep, İzmir, İstanbul**. Çev.: Sermet Yalçın (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003), s.225-226.

“uygarlık” arasında kalmış bir toplumun “geçiş ve buhran devri”¹⁵⁰ yaşamış olmasına bağlar. Fakat Osmanlı İmparatorluğu’nda buhranlı bir geçişi imleyen Tanzimat döneminden itibaren sosyal ve kültürel hayatta modernleşme algısı yüzeysel bir taklitçilik üzerine kurulur. Dilek Özhan Koçak kültürel ikiliğin temel nedenini şu sözlerle saptar:

Dünyanın diğer pek çok ülkesiyle birlikte kaçınılmaz olarak uygarlaşma sürecini yaşayan Osmanlı aydınları uygarlığı, «sabit, kati, değişmeyen» bir şey olarak algılamışlar, uygarlığın bir sonucu olarak görülen ahlaki bozulmayı uygarlığın değişmez bir ölçütü olarak değerlendirmişler[dir.] (...) Aydınların uygarlığı bir süreç olarak değerlendirememesi onların anlayışsızlığından öte, başta Fransa olmaz üzere Avrupa’nın diğer ülkelerinin uygarlığı kendileri için tamamlanmış olarak görmeleri ve bunu tüm dünyaya böyle yansıtmalarıdır. Bu sürece kendi dinamikleri ile dâhil olamayan toplumların, uygarlığı tamamlanmış olan diğer toplumlar tarafından sömürülmeye mahkûm olduklarını bilen Osmanlı Devleti’nde Tanzimat reformu ile başlayan uygarlık süreci, toplumda kültürel ikiliğin temel nedeni olur.¹⁵¹

Böylece “eski” ve “yeni” olarak da ifade edilebilen “alaturka” ve “alafranga” ikiliği başta Tanzimat aydınlarında olmak üzere toplumun Batılı değerlerle karşılaşan her kesiminde görülür.

Osmanlı İmparatorluğu’nun modernleşme sürecinde yaşadığı kültürel sancılardan biri olan bu ikilik, sonrasında toplumsal bir sancıyı doğurur. Batı Avrupa’da liberal ve demokratik değişimlerin güvenceye bağlanmasını içeren köklü dönüşümlerde belirleyici rolü, feodal-aristokratik kurumlara karşı iktidar mücadelesi veren burjuvazi oynamıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nda ise bu mücadeleyi, Avrupa modernleşmesinden farklı olarak, üst sınıfı oluşturan aydın

¹⁵⁰ Hilmi Ziya Ülken, **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi** (İstanbul: Ülken Yayınları, 1994), s.56.

¹⁵¹ Dilek Özhan Koçak, **19. Yüzyıl İstanbul’unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu** (İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 2011), s.197.

veya bürokratlar verir. Zira Tanzimat'ın aydın ve bürokratları, bir toplumun modernleşme yönünde değişim gösterebilmesi için bu işlevi toplum adına üstlenen seçkinler kadrosunun bilinçli ve kararlı çabalar sergilemesi gerektiğine inanmış; bu nedenle, kendisini bu değişimin yegâne neferi olarak görmüş ve yenilikleri ilk uygulayan sınıf olmuştur. Fakat Mardin'in deyişiyle; “Bir tarafta, Frenkler, Lâvantenler, taş binalar, yabancı töreler, günah ve işretle dolu olan Beyoğlu, diğer tarafta, mahalle sathında beraberliğin yaygın olduğu ve sıkı bir cemaatin oluşturduğu şehrin Müslüman kesimi”nin¹⁵² olduğu Tanzimat'ın çelişkili sosyal mecrasında da –tıpkı Avrupa'nın kendi “modernleşme” sürecinde yüz yüze kaldığı toplumsal çelişkilerinden doğan *dandyler* gibi– geleneksel toplumsal katmanları kışkırtıcı yeni insan tipler belirir. Bu tipler, Avrupa'daki akranlarına koşut derecede, Türk romanına modernleşme sürecinin sorunlu yüzleri olarak züppe tipleri üzerinden yansır. Batılı tarzda üretilen ilk oyun metinlerinden başlayarak 1923'e gelene kadarki sürede ise modernleşmenin olumlu yüzü olarak geleneksel toplumu yeren, değiştiren veya dönüştüren bir lokomotif güç olarak *dandy* izleri taşıyan yeni insan modellerine rastlanır. İkili toplumsal yaşayış ile modernleşme çabalarının yön verdiği Tanzimat döneminde yazılan birçok metinde yeni figürlere rastlanır. Sonraki bölümlerde, Türk romanına modernleşmenin sorunlu yüzleri olarak yaratılan züppeler ile 1836-1923 dönemi Türk tiyatrosunda modernleşmenin olumlu yüzü olarak yaratılan yerli *dandylerin* tipolojileri seçilen örnek metinler üzerinden incelenecektir.

¹⁵² Mardin, ön.ver., s.38.

2.2. Cumhuriyet'e Kadar Modernleşme Sürecinin Yarattığı Değişimin Olumsuz Bir Sonucu Olarak Türk Romanına Yansıyan Züppe Tipleri

Modernleşme gayesi ile yüzünü Batı uygarlığına dönen Osmanlı İmparatorluğu'nda, Tanzimat döneminde üretilen ilk yapıtlarda, modern kahramanlar boy göstermeye başlamışlardır. Batılı edebi türlerden ilk örneklerin verildiği bu dönemin yazınsal yönelimi karmaşık bir seyir izler. Zira Avrupa romancılığı Klasisizm'den Romantizm'e, Romantizm'den de Realizm'e geçişi toplumsal değişime bağlı olarak gerçekleştirirken, ilk Türk romancıları tüm sanat akımlarıyla aynı anda karşılaşılır. Dahası o dönem bilinen bütün sanat akımlarının etkisi, bir anda Tanzimat ve sonrasında üretilen birçok eserin yapısına nüfuz eder. Ancak doğduğu topluma yabancı bir dünyayı yaşamaya çalışan Osmanlı aydını bu akımları kendi birikimlerinden hareketle, içsel bir "deneyim" ile değil, bir tür "dış gözlem" ile öğrenmek durumunda kalır. Çünkü Osmanlı aydınının moderniteyi yaşayan Batı uygarlığını tanıma girişimleri, Dilek Özhan Koçak'ın da belirttiği gibi "gözlemci" olmaktan öteye geçememiştir. Nitekim ilk metinleri oluşturan Tanzimat aydınları, Osmanlı toplumunun uygarlaşması adına gittikleri Avrupa başkentlerinde tüm zorlukları göze alarak, kısıtlı bir zaman ve bütçe ile çok çalışmak zorunda kalmışlardır. Koçak'a göre,

Aydınlar Fransız sanatçıları ve entelektüellerinin bir araya geldiği bir Paris'ten değil, «kenar mahalle pansiyonları»nın yer aldığı Paris'ten Paris'i tanımış, tanımak zorunda kalmışlardır. Osmanlı aydınının «mikrokozmu oteller ve bekâr odalarında» şekillenmiştir. Osmanlı aydınının yalnız olmasında, Paris entelijansiyasının içinde, Paris salonlarında bulunamamasında onun entelektüel seviyesinin yeterli olmaması bir yana, bir Doğulu, dolayısıyla

«barbar» olarak görülmesinin de etkileri olduğunu söyleyebiliriz.¹⁵³

Fransız entelektüelinin özellikle on dokuzuncu yüzyılda kültür üretimindeki başarısı, Fransa'nın dünya çapında Batı uygarlığının beşiği olarak görülmesini sağlar. Osmanlı aydını ise benzer zaman kesitlerinde henüz yeni oluşmakta olan bir zümredir. Koçak'a göre; “Bu açıdan ele alındığında Osmanlı aydını ile Avrupa entelektüeli arasındaki en temel fark; «kültür üreticisi» ya da «kültür yapıcısı» vasfına sahip Batı entelektüeli yanında Osmanlı aydınının bu vasıflara sahip olmak için çaba içinde olmuş olmasıdır.”¹⁵⁴ Dolayısıyla dönemin bir kısım aydınları bizzat onaylamasa da kendi imkânsızlıkları ile beraber yeni olanı tanıma sürecinde kaçınılmaz olarak dış gözlem yapmakla yetinir; Batı uygarlığını tanıma ve tanıtmaya yolunda “yaratma” değil “yansıtma” yoluna başvurmak durumunda kalırlar.

İlk kuşak Osmanlı aydını, 1839 yılı ile başlayan Osmanlı İmparatorluğu'nun kendini garba tamamen açma yönelimini “alafrangalaşma” olarak adlandırır. “Alafranga” sözcüğü İtalyanca “alla franca” deyiminden türetilmiştir ve “frenk usulünce” anlamına gelmektedir.¹⁵⁵ Avrupa usulü anlamındaki “alafranga” tabirine karşıt bir biçimde on yedinci yüzyıldan itibaren de “alaturka” tabiri kullanılmaya başlanır. “Alaturka” tabiri ise “Türk usulü” anlamına gelir.¹⁵⁶ Yenileşme hareketlerinin ivme kazandığı Tanzimat döneminde, alafranga yaşama isteği, Osmanlı toplumunun hayatını önemli ölçüde değiştirir. Bu değişim, Osmanlı'nın geleneksel değerlerinden uzaklaşmayı da beraberinde

¹⁵³ Koçak, ön.ver., s.209.

¹⁵⁴ Aynı, s.212.

¹⁵⁵ Robert Finn, **Türk Romanı**, Çev.: Tomris Uyar (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1984), s.16.

¹⁵⁶ İnci Enginün ve Zeynep Kerman, **Mehmet Kaplan'dan Seçmeler-I** (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988), s.15.

getirir. Söz konusu gelişmeler, üretilen yapıtlarda en sık ele alınan mesele olur. Bu meselenin edebi figürleri ise züppe tipinin varyasyonları olarak yapıtlarında kendilerine bir yer bulur. Muhafazakâr Osmanlı toplumunda yetişmiş ve çoğunlukla bu toplumun değer yargılarıyla dünyaya bakan ilk aydın grubunun, salt gözlem yoluyla tanımak durumunda oldukları Fransız *dandy*lerinin toplumsal ön kabullere karşı kışkırtıcı duruşlarını, romanlarda çizdikleri züppe tipolojileri üzerinden modernitenin olumsuz etkileri olarak yorumladıkları görülür.

Tanzimat'ın alafranga züppe tipi, başka bir deneyimi imleyen Batı Avrupa'nın geçirdiği modernleşme sürecinden farklı olarak, kendine özgü koşullar içinde doğar ve gelişir. 3 Kasım 1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile İmparatorluk tarihinde başlayan yeni dönemde, baş döndürücü hızda yaşanan birçok gelişmeyi Osmanlı toplumunun devamı için bir tehdit olarak gören aydınlar, eserlerinde çokça ele aldıkları alafranga züppe tipini İmparatorluk'un modernleşme biçiminin olumsuz bir simgesi olarak ön saflara çıkarırlar. Tanzimat döneminde verilen ilk roman örneklerinde ortaya çıkan ve edebiyatın şekillenmesinde öncü rol oynayan toplumsal dinamiklerin modern dünya ile girdiği ilişki biçimi, alafranga züppenin tipik özelliklerinin oluşmasında etkili olur.

Tanzimat yazınında züppelik olgusunu ele alan verili yazınsal okumaların, İngilizcedeki “snob” sözcüğüne karşılık gelen züppelik olgusu ile “dandy” sözcüğüne karşılık gelen modern kahraman anlatısı arasında bir ayrıma gitmediği görülür. Nurdan Gürbilek örneğin, Türkçedeki “züppe” sözcüğünün hem “snob” hem de “dandy” sözcükleri için kullanıldığını belirtir. Kendisi de konu ile ilgili yaptığı çalışmalarda “dandy” ile “snob” sözcüklerinin her ikisi için Türkçedeki

“züppe” sözcüğünü kullanır. Gürbilek, adı geçen makalesinde züppeliğin genel olarak “kaba taklitçilik” (blatant imitation) ile “üstün öteki”ye (superior other) özenmek ve “aşağı” saydıklarını hor görmek anlamında kullanıldığını belirtir. Buna karşılık “dandy” ifadesinin, kişisel görünümüne abartılı özen gösteren ve dünyaya soğuk bir kayıtsızlıkla bakanlar için kullanıldığını dile getirir.¹⁵⁷ Oysa bu tez çalışmasının ilk bölümünde üzerinde etraflıca durulduğu gibi; *dandy*, çöken aristokrasi ile yükselen burjuvazi arasında, moderniteyle birlikte ama moderniteye muhalif çoğu zaman sıra dışı bir yaşam tarzı geliştirerek, kültürel bir fenomen haline gelmiştir. Gösterişçi tüketimi araç olarak kullanan *dandy*, kökleri Batı Avrupa’nın saray yaşantısına dayanan *snobluk* geleneğinin önemli özelliklerini, moderniteden ödünç alınan yeni değerlerle birleştirerek, moderniteyi deneyimlerken, aynı zamanda moderniteye karşı bir tür benlik estetizmi geliştirmiş; böylece ortaya “dandylik” adı verilen apayrı bir sosyal olgu çıkmıştır.

1923’e kadarki evrede Osmanlı-Türk romanlarında yer alan züppe tipleri, tam anlamıyla Avrupalı örneklere göre bir *dandy* tipolojisi çerçevesine dâhil edilmemiştir. *Bihruz ve Dandyler*¹⁵⁸ başlıklı makalesinde konuya benzer bir açıdan yaklaşan Hilmi Yavuz, Tanzimat’ın entelektüel tarihini temsil eden Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi, Recai zâde Mahmut Ekrem gibi aydınlar dışında; resim koleksiyonları yapan, yarış atları satın alıp yarıştıran, kumar oynayan ya da yemek davetleri tertipleyen Halil Şerif Paşa gibi Brummell tipindeki Osmanlı *dandy*lerinin romanlarda görünmez kılındığını ifade eder. Yavuz bu makalesinde ayrıca, Osmanlı toplumunda *dandy*lerin sınıfsal konumuna tekabül eden “sahih”

¹⁵⁷ Nurdan Gürbilek, “Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness and the Turkish Novel”, *The South Atlantic Quarterly*, Vol.102, No.2/3, (Spring/Summer, 2003), s.626.

¹⁵⁸ Hilmi Yavuz, “Bihruz ve Dandyler”, *Zaman*, 26 Ekim 2011.

bir *dandy* karakteri bulunmadığını belirtir.¹⁵⁹ Bu bilgilere dayanarak, batılılaşma gayesindeki Osmanlı-Türk yazınına kazandırılan yapıtlarda Batı uygarlığının modern kahraman kültürü *dandy* gibi tipolojik özellikleri bulunan aşırı uç ve sıra dışı edebi figürlerin bulunmadığı; ancak özellikle ilk romanlarda *dandy* ve *snob* tipleri arasındaki keskin farkların gözetilerek, her iki tipin de benzer noktalarından hareketle, züppe tipinin varyasyonlarının üretilmiş olduğu söylenebilir. Ayrıca yazarların, *dandy* kültürünün olumsuz olarak değerlendirdikleri kimi özelliklerini, Türk romanına özgü bir edebi figür olan alafranga züppeye aktardıkları ek olarak belirtilebilir.

Batıdan aktarılan yeni kahraman tipolojilerinin yerel tiplere uygulanması sonucunda, züppelikle *dandyliği* zaman zaman birlikte temsil eden roman kahramanları da yaratılır. Bu bölümde sözü edilen züppe tipinin varyasyonları; “proto-züppe”, “alafranga züppe”, “*dandy*’vâri alafranga züppe” ve “alafranga hain” alt başlıklarıyla incelenecek ve söz konusu edebi figürlerin tipolojik özellikleri saptanacaktır.

2.2.1. Proto-Züppe: Talât Bey ve Ali Bey Örnekleri

Alafranga züppe tipi, 1870 yılından sonra Tanzimat edebiyatında roman ve hikâyeye türlerinin başat kahramanlarından birisi olmuştur. Bu türler içinde, alafranga züppeliyi önceleyen ilk proto-züppe örneği, Şemsettin Sami’nin¹⁶⁰ **Talât ile Fitnat’ın Aşkı** (1873)^{161*} başlıklı romanının kahramanı, erken yaşta babasını

¹⁵⁹ Aynı, 26 Ekim 2011.

¹⁶⁰ Bkz. Resim 26

¹⁶¹ Şemsettin Sami, **Talât ile Fitnat’ın Aşkı** (Ankara: Alter Yayınları, 2009).

* Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

kaybeden Talât Bey'dir. Romanda kısaca, alafranga görgüsü almış, babası ölmüş ama anne ve bir dadı kalfayla büyüyen Talât Bey ile bir mahallede alışveriş yaptığı sırada cumbalı bir evin penceresinden gördüğü Fitnat isimli genç kızın birbirlerine duydukları aşk anlatılır. Talât Bey, romanın başında ideal bir delikanlı olarak anlatılır. (s.40) Ancak Talât Bey'in iyi huylu tabiatı, tütüncü Hacıbaba'nın üvey kızı Fitnat'ı görüp ona âşık olduktan sonra zamanla değişime uğrar; Talât Bey, ailesini ve sorumluluklarını ihmal etmeye başlar. Fitnat'ın Hacıbaba'sı onu kendinden yaşça büyük bir adamla rızası olmadan evlendirir. Fitnat'ın evlendirilip götürüldüğü evde sevgilisinin ancak son nefesine yetişen Talât Bey, sevgilisinin öldüğünü anlayınca aniden baygınlık geçirir ve hayatını kaybeder. (s.138) Talât Bey örneğindeki proto-züppe küçük yaşta babasız kaldığı için, bir modelden yoksun kalarak büyüyen; anne ilgisiyle şımartılarak yetişen, bu yüzden çocuk kalmış, bedenen ve ruhen zayıf, çitkırıldım bir genç erkek görünümündedir.

Namık Kemal'in¹⁶² **İntibah** (1876)^{163*} başlıklı romanının proto-züppesi Ali Bey, alafranga züppeye geçişte bir ara figür olarak nitelendirilebilir. Romanda zengin bir ailenin tek çocuğu olan ve yazar tarafından ideal evlat olarak tarif edilen Ali Bey'in, babasının ölümünden sonra, annesinin tüm çabalarına rağmen, bir hayat kadınına takılarak nasıl ölüme gittiği konu edinilir. Romanın kahramanı Ali Bey'in züppeliği, kadın ve cinsellik konularındaki tutumlarının, yaşadığı toplumun normlarının dışına çıktığı noktada başlar. Batılı *dandy*den farklı olarak, romanın esas kahramanı Ali Bey en başta ideal bir genç olarak anlatılır. Fakat bir uyarıcı, Ali Bey'in bedensel isteklerini uyandırarak, onun toplumsal normların

¹⁶² Bkz. Resim 27

¹⁶³ Namık Kemal, **İntibah**. Günümüz Türkçesine Uyarlayan: Nuriye Bilici (İstanbul: Say Yayınları, 2010).

* Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

dışına düşen bir yaşama gidiş yolunu açar. Ali Bey, batılı bir *dandy* gibi, toplumun kendinden beklemediği bir hayatı yaşasa da *dandy* değildir. Çünkü Batılı *dandy*, sırtını aristokratik değerlere yaslayarak, kendini modern topluma kabul ettirme amacındadır. Ali Bey ise tutkularını, yaşadığı toplumun normlarını aşarak benliğini özgürleştirici bir silah olarak görmez; onları, *dandy*nin kullandığı gibi kullanmaz. Tersine, romanın sonunda tutkusunun sonuna kadar gittiği için pişmanlığını dile getirir.

Berna Moran; “İslam toplumundaki kaçgöç bir erkeğe bir aile kızıyla flört etmek ve onu baştan çıkarmak olanağını tanımazdı. Onun için, Tanzimat romanında kızları, kadınları baştan çıkaran çapkın erkek karakterler de yoktur.”¹⁶⁴ sözleriyle, Türk romanının doğuş evresinde neden *dandy* kahramanlar yaratılmadığına açıklık getirir. Bu bilgidен hareketle, Batı edebiyatının etkilerini giderek hissettirmeye başladığı bir dönemin edebi üretiminde, Batı'nın yeni kahramanlarının bilinçli olarak romanlarda olumsuz bir figüre dönüştürüldüğü söylenebilir.

2.2.2. Alafranga Züppe: Felâton Bey Örneği

Ahmet Midhat Efendi'nin **Felâton Bey ile Râkım Efendi** (1876)^{165*} başlıklı romanı, alafranga züppe tipinin ilk örneğinin verildiği romandır. Ahmet Midhat Efendi'nin adı geçen romanında; biri çalışarak yükselen, diğeri de bir işi olmasına rağmen çalışmayan, dahası gereğinden fazla harcama yaparak her şeyini

¹⁶⁴ Moran, ön.ver., s.35.

¹⁶⁵ Ahmet Midhat Efendi, **Felâton Bey ile Rakım Efendi** (İstanbul: İskele Yayıncılık, 2005).

* Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

yitiren iki ayrı tip karşılaştırılır. Bunlardan Felâtun Bey, Orhan Okay'ın deyişiyle aşırı batılılaşmış “alafranga züppe” tipi; Rakım Efendi ise “doğulu ile batılı değerleri şahsında birleştiren bir sentez”¹⁶⁶ tiptir. **Felâtun Bey ile Râkım Efendi**¹⁶⁷ romanı, kısaca her ikisi de çocukluklarında yetim kalmış, müsrif bir yaşam süren Felâtun Bey'in düşüş öyküsü ile ölçülü bir yaşam süren çalışkan ve yetenekli Rakım Efendi'nin yükseliş öyküsünü anlatır. Romanın alafranga züppesi Felâtun Bey, tıpkı babası gibi bütün zamanını, alafranga hayat tarzının nimetlerini tatmaya adar. Esas adı olan Ahmet ismini bayağı ve alaturka bulduğu için kendisine alafranga bir isim arayışına girer. Bu amaçla, Platon'un İslam coğrafyasındaki adı “Eflatun”un ilk iki harfinin yerini değiştirerek “Felâtun”a çevirir. Kendisini her yerde “Felâtun” olarak tanıttığı için de bir süre sonra bu isimle anılmaya başlar. En büyük zevki; herkesin dikkatini çekecek biçimde şık giyinmek, kent yaşamının yeni kamusal mekânlarında kendini göstermektir. Babası sayesinde bir meslek edinir. Proto-züppeler gibi o da bir Kalem Efendisi'dir; ancak çalışması gereken saatleri ayna karşısından saatlerce süslenerek, Beyoğlu'nun eğlence mekânlarında boy göstererek ve çapkınlık yaparak geçirir. Ahmet Mithat Efendi, Felâtun Bey'in haftalık rutinini şöyle özetler:

[C]uma günü mutlaka bir seyir yerine gider, Cumartesi ise dünkü yorgunluğu çıkarır ve Pazar günü seyir yerleri daha alafranga olduğundan gitmemelik edemez. Pazarın yorgunluğunu da Pazartesi çıkarır, Salı günü kaleme gitmeye hazırlanır ise de havayı uygun görünce Beyoğlu'nun bazı ziyaret yerlerini, baba dostlarını, dostları vesaireyi ziyaret arzusu o günü de tatil ettirir. Çarşamba günü kaleme gidecek olursa saat altıdan dokuza kadar olan zamanda ancak o haftanın olaylarını hikâyeye zaman

¹⁶⁶ Orhan Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi** (İstanbul: MEB, 1991), s.367.

¹⁶⁷ Bkz Resim 29

bulabilip akşam için mutlaka iki dalkavukla gelir. Bunlar da kendisi gibi genç olacaklarından ve hele Felâtun Beyefendi Beyoğlu'nda oturduğu için ahbabını alafranga bir yolda eğlendirmesi gerektiğinden Perşembe gecesini alafranga eğlence yerlerinde geçirir. O gece sabahladığı için Perşembe günü akşama kadar yatılıp uyunur. Nihayet yine Cuma gelir ve işte şu bir haftalık uğraşısı nasılsa diğer haftaların uğraşıları da aynı şekilde buna benzer. (s.12-13)

Felâtun Bey, alafranga adetleri ile yetiştirilir. Mimarisi ve günlük yaşam alışkanlıklarıyla İmparatorluk'un Batılı kentlere en çok benzeyen semti Beyoğlu'nda Batılı tarzda inşa edilmiş bir evde oturur. Kalem'de memur olsa da çalışmaktan hoşlanmadığı için işe gitmez. Günlük iletişimini ana dili yerine, öğrendiği birkaç Fransızca kelime ile kurmaya çalışır. Çeşitli moda dergileri vasıtasıyla Avrupa modalarını takip ederek “şık” tabir edilen kıyafetler giyer. Avrupai eğlencelere katılır. Bu yaşayışı, Felâtun Bey'i gösterişçi tüketime kapılan, zevk düşkün, gülünç ve müsrif bir mirasyedi züppe tipi olarak tanımlamayı olanaklı kılar. Böylece Felâtun Bey'in, batılılaşmayı alafranga tüketim biçimi olarak algılaması züppeliğini de biçimlendirmiş olur. Çalışmadan yaşamak, geri kalmış Osmanlı toplumunun çağdaş Batı toplumlarını yakalayabilmesi önünde bir engel olarak görüldüğü için Felâtun Bey'in alafranga züppe kimliğinde yerilir.

Dandy için kendinden başka herkes değersizdir; herkese tepeden bakar, kendini parlak zekâsı ve kusursuz görünümüyle var eder. Felâtun Bey gibi alafrangalık müptelası bir züppe tipindeyse, nükte becerisi görülmez. Bu nedenle karşısında bulunan kişiyi konuşmalarıyla alt edemez; açık açık büyüklük taslayamaz. Arkadan konuşmayı yeğler. İkiyüzlüdür. Onun tek amacı, “alafranga” ibaresi ile etiketlenmektir. Bu yüzden, sırf alafranga âdeti olarak gördüğü için kibarlığa öykünür. Nurdan Gürbilek'e göre; “Avrupa hayranı Felâtun'un kadını

özellikleri vardır: Modaya ve kıyafetine takıntı derecesinde düşkündür. Etkilenmeye fazlasıyla açık, hoppa bir mizaca sahiptir.”¹⁶⁸ Günlük konuşmaları arasına sık sık Fransızca sözcükler ve deyişler serpiştirir. Örneğin sütlü kahve isterken, uşağı Mehmet’e “Kafe o le...” dese de uşağın bu sözü “Kovala!” (s.16) olarak anlaması gibi, kişilerle karşılıklı iletişimde zorluklar yaşar. Buradan hareketle Felâton Bey’i “alafranga züppe” olarak tanımlayan etmenler; babadan kalma mirasına, dolayısıyla parasına güvenerek çalışmaması, çalışmaya vakit ayırmaması nedeniyle serbest zaman lüksüne sahip olması, bol bol harcayacak parası ve zamanı olduğu için “alafranga” olarak tabir edilen yeni bir tüketim alışkanlığı edinmesi ile son olarak bu alışkanlığı bir modele öykünerek hayata geçirmesi olarak özetlenebilir.

2.2.3. *Dandy*’vâri Alafranga Züppe: Bihruz Bey Örneği

Recaizâde Mahmut Ekrem’in **Araba Sevdası** (1886)^{169*} başlıklı romanı, Türk edebiyatında bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Zira bu romanda, yeni bir gündelik hayat anlayışının var ettiği, Batılı akranlarına öykünen züppe tipinin aksine; farklı tipolojik özelliklerin ortaya çıkardığı “*dandy*’vâri” denebilecek özgün bir züppe tipiyle karşılaşılır. Roman, 1870’lerin İstanbul’unda bir Osmanlı asilzadesi olan Bihruz Bey’in yaşadığı gülünç durumları konu edinir.¹⁷⁰ Eski bir Osmanlı vezirinin tek çocuğu olan Bihruz Bey; “yaklaşık yirmi üç, yirmi beş

¹⁶⁸ Gürbilek, ön.ver., s.59.

¹⁶⁹ Recaizâde Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası**. Hazırlayan: Kemal Bek (İstanbul: Bordo Siyah, 2004).

* Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

¹⁷⁰ Bkz. Resim 31

yaşlarında, top yüzlü, saz benizli, ela gözlü, kara saçlı, az bıyıklı, kısaca boylu, güzel giyinmiş” (s.31) kibar bir delikanlıdır.

Felâton Bey de Bihruz Bey de Türk Edebiyatı kuramcılarınca alafranga züppe tipinin birer örneği olarak kabul edilmektedir. Ancak Felâton Bey ile Bihruz Bey’in züppeliğinin ayrıldığı önemli noktalar mevcuttur. Alafranga züppe tipinin aksine, Bihruz Bey örneğindeki bir züppe tipinin amacı yalnızca alafranga bir hayat yaşamak değildir. Bihruz Bey alafrangalığı kullanarak, tiksinti duyduğu geleneksel yaşayıştaki kalabalıklardan kendini ayırmaya çalışır; kendini, ait olduğu geleneğin dışına çıkarmak için adeta “oynar”. Bu çalışmanın birinci kısmında, üzerinde durulmuştu: Züppe tipi ile *dandy* tipi arasındaki en önemli fark züppenin hayatın akışına kapılması, hayatı yaşamasıydı; *dandyninse* giyiminden, yemesine, vereceği davetlerden, yapacağı seyahatlere kadar hayatını kurgulaması ve kendi kurgusuna göre hayatı oynamasıydı. *Dandynin* hiçbir hareketi, hayatın doğal akışından kaynaklanmaz. *Dandy* her hareketini ölçer, biçer ve öyle sergiler. Bihruz Bey’in varlığı da roman boyunca “taklit” fikri üzerine kurulur: Daha başından, alafrangalar gibi olmaya gayret ederek doğal olanın dışına düşer; en moda markalı kıyafetleri giyer, teferruatlı aksesuarlar kullanır. Mendilden bastona, şapkadan boyun bağına kadar en ince detayına kadar kendini giydirir. Abartılı ve yapay jestlerle kendine özgü pozlar geliştirir. Bihruz Bey örneğin, müzik dinlerken herkesin onu görebileceği, onun da herkesi görebileceği bir masaya oturur, sol ayağını öne çıkarır ve çalan bir müziğin ritmine ayaklarıyla tempo tutar. Arada bir Frenk tarzı cep saatini çıkarıp bakar. Ayağa kalkıp markası görülecek şekilde bastonuna dayanır, kalabalığın kendisini süzebilmesi için olduğu yerde çakılı kalır. Bihruz Bey, kendi varlığından, ancak başka insanların

ifadelerine bakarak emin olabilir. Bu yüzden grotesk jestleri, kendisini tiksindiği kalabalıklardan ayırmanın bir yoludur. Günlük yaşamında da sürekli pozlar verir. Bihruz Bey'in, Periveş Hanım'a âşık olduğunu kendisine itiraf ettiği anı yazar şöyle anlatır:

Kendi kendisine “**Diyabl, par hazar sörej amurö?**” [Bak sen! Yoksa âşık mı oluyorum?] diye **alafranga** söylenmeye başladı. Oturduğu yerde bazı **pozlardan** sonra **landoya** gözlerini dikti. (...) Bihruz Bey arabasını biraz geri almak bahanesiyle hayvanlarını hareket ettirdi. Bundan maksadı landonun içindekilere, “Ben buradayım!” demektir. (s.114)

Bihruz Bey, hem *snobluğa* özgü hem de *dandyliğe* özgü tipolojik özelliklerin bir örnekte birleştiği heterojen bir roman kahramanıdır. Nurdan Gürbilek, *Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel* başlıklı makalesinde Bihruz Bey'i bir Osmanlı aristokratı ve bir *dandy* olarak niteler. Ona göre, Bihruz Bey hem Batılılaşmış bir “dandy” hem de İngilizcedeki “snob” ifadesini karşılayan “züppe”dir.¹⁷¹ Örneğin Bihruz Bey eski bir Osmanlı vezirinin, dolayısıyla bir saray seçkininin oğludur. Avrupalı *dandy* de aristokrasiden gelir. Bihruz Bey, ailesinin tek çocuğu olduğu için fazla şımarık büyütülür. Benzer biçimde Avrupalı *dandy* de kibirli, şımarık ve gamsızdır. Bihruz Bey, estetik *dandy* gibi kendinde “güzel” yargısını doğurarak, arzusunu uyandıran ne varsa, kendi gerçeklerini onların üzerine kurarak, hayatını roman gibi bir sanat eserine dönüştürmeyi başarır. Romanın sonunda gerçekler açığa çıkar ve Bihruz Bey'in kurduğu romantik dünya yıkılır. Ancak bu yıkımda bile mizah yoluyla bir “güzellik” fikri doğar. Roman boyunca kendisine yapılan şakalarla, Bihruz Bey mizahın nesnesi olur. Bihruz Bey roman boyunca, “[h]er an iki karşıt epistemoloji arasındaki o ince çizgiden boşluğa yuvarlanabileceği

¹⁷¹ Gürbilek, “Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness and the Turkish Novel”, ön.ver., s.626.

duygusunu ayakta tutar.”¹⁷² Bu onu Batılı çağdaş züppelerden ve *dandy*lerden farklı ve özgün kılan tarafıdır. Kendi tarihsel, sosyal ve kültürel farkları nedeniyle Avrupalı örneklerinden ayrı bir figüre dönüşmesini sağlayan bu arada kalmışlık durumuyla, Bihruz Bey için “*dandy* kurgulu alafranga züppe” yakıştırması yapılabilir.

Bihruz Bey, kendini iktisadi üretime dâhil etmez; çünkü çalışmaya ayıracağı zaman, ona “görünmek” için lazımdır. Gösterişçi tüketim nesnelere araba ve kıyafet ile entelektüel birikim etmenleri yabancı dil, sözlük ve romanlar, Bihruz Bey için varlığını estetik yolla deneyimleyecek etmenlerdir. Bihruz Bey’in; “[h]er nereye gitse, her nerede bulunsa, maksadı görünmekle birlikte görmek değil; yalnızca görünmek” (s.35) üzerine kurulu olan estetik anlayışı toplumu yıkıma götürecek bir müsriflik olarak görülür. Bihruz Bey, çalışması gereken zamanın tamamını kendisine ayırdığı noktada, toplumun devamlılığı karşısında yok edici bir tehdit olarak algılanır. Bu yönüyle, *dandy*nin toplumu kışkırtma misyonuna yaklaşır. Robert Finn **Türk Romanı** başlıklı yapıtında Bihruz Bey’in, Gustav Flaubert’in **Madam Bovary** romanının kahramanı Emma Bovary’i andırdığını söyleyerek, her iki roman kahramanının da “yaşamın sanata öykünmesi”nin birer örnekleri olduğunu belirtir.¹⁷³ Avrupalı akranları gibi sırtını dayayacak bir aristokrasi geleneği olmasa da, Osmanlı sarayının Batı ile ilk teması gerçekleştiren seçkin sınıfa mensup olan Bihruz Bey’in Fransız romanlarından kopya çekmiş olsa da, verili gerçekliği saptırıp onu kendi gerçekliğine dönüştürerek, Finn’in saptamasına koşut biçimde, hayatını romanlaştırdığı; bu

¹⁷² Aynı, s.130.

¹⁷³ Finn, ön.ver., s.91.

yolla kendini, toplumsal çelişkilerin ortasında asılı kalan, romantik bir komedi yapıtına dönüştürme başarısını gösterdiği söylenebilir.

2.2.4. Alafranga Hain: Meftun Bey Örneği

Osmanlı-Türk modernleşmesi değişen sosyo-ekonomik ve kültürel şartlarda yeni anlamlar kazandıkça, züppe tipi de ciddi bir dönüşüm geçirir. Türk romanının doğuşundan itibaren alafranga züppe tipinin, Tanzimat'tan itibaren modernleşmenin somut bir göstergesi olarak üretilen yapıtlarda önemli bir yer tuttuğunu belirten Berna Moran'a göre; "Tanzimat züppeleri zararları kendilerine olan birer budala sayılırlar. 1914'ten sonrakiler ise... çıkarıcı ve kurnazdırlar. Alafrangalık onlarda para yapma olanaklarını sağlayan"¹⁷⁴ bir tür Makyavelci anlayışa döner. Nitelikleri verilen böylesi bir tip örneğin, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e modernleşme sürecinin önemli kesit noktalarını yaşamış ve bu sürecin hemen hepsinde yapıt vermiş ender yazarlardan biri olan Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944)'ın,¹⁷⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle "muâşeret ikiliği"¹⁷⁶ ele aldığı **Şıpsavdi** (1911)^{177*} romanında ortaya çıkar. Roman, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışına giden süreçte değişen sınıfsal-toplumsal dengelerin yanı sıra moral değerlerde yaşanan farklılaşmayı da gözler önüne serer. Babasının ölümü üzerine amcası tarafından sahiplenilen romanın başkahramanı Meftun Bey, kent burjuvazisinin toplumsal değişime yön verdiği bir noktada

¹⁷⁴ Moran, ön.ver., s.67.

¹⁷⁵ Bkz. Resim 32

¹⁷⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**. Hazırlayan: Zeynep Kerman (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992), s. 251.

¹⁷⁷ Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Şıpsavdi** (İstanbul: Özgür Yayınları, 1999). Bkz. Resim 33

* Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

ortaya çıkar. Öğrenim görmesi için Paris'e gönderilse de, Meftun Bey okumak yerine kendini eğlence hayatına kaptırır. Önceki alafranga züppelerden farklı olarak, Meftun Bey'in amacı alafranga olmak değil; alafrangalığı kullanarak çıkar sağlamaktır. Berna Moran'a göre, Meftun Bey'i "[F]elatun ve Bihruz çizgisinin dışına çıkaran daha çok ekonomik düzen karşısındaki tutumudur, çünkü ticaret dünyasında dönen dolapları, sömürü düzenini kavramıştır ve başkalarını aldatarak servete konmanın yollarını arar."¹⁷⁸ Bu noktada, yönelimi bakımından Meftun Bey'de Avrupalı *dandynin* kendini burjuvaziden ayrı bir varlık olarak tanımlama çabası ve bu çaba ile yarattığı estetik başkaldırı izi bulunmaz. Meftun Bey roman boyunca takındığı tavır ve davranışlarıyla, servet elde etmenin yolunun, alafranga yaşam tarzını benimsemekten geçtiğini okura anlatır. Meftun Bey'in, Tanzimat döneminde görülmeyen ancak İttihat ve Terakkili yıllarla birlikte ortaya çıkan savaş zengini yerli sermaye ile benzer bir düşünce dünyasına sahip olduğu görülmektedir. Meftun Bey, önceki züppeler gibi bir Osmanlı asilzadesi değildir. Aksine, üst sınıfların iktisadi şartlarına özenen ve bu şartları elde etmek için tuzaklar kuran bir tiptir.

Özetle, züppe tipinin varyasyonlarına yer veren romanların odaklandıkları sorunlar ile yazarlarının modernleşme bağlamında takındıkları tutumlar, yazıldıkları dönemde modernleşme sürecinin kazandığı yeni niteliklerin farklılaşmasından dolayı, sahip oldukları ortak özelliklere rağmen birbirinden farklı tipolojiler çizmişlerdir. Bu farklılıklar, züppelere getirilen adlandırmalardan da anlaşılır. Nitekim Mustafa Nihat Özön, Türk Edebiyatı'nda, Batı medeniyetini ancak dış görünüşlerin, kılık-kıyafetin, gereksiz adet ve davranışların taklidi

¹⁷⁸ Moran, ön.ver., s.197.

olarak gören yeni kahramanlarına; “alafranga”, “şık”, “tatlı su frengi”, “didon”, “züppe”, “cicibey”, “monşer”, “köksüzler”, “kozmpolit”, “yarım Türk”, “centilmen”, “sivilize”, “çitkırıldım”, “nane molla”, “Narçinizâde” gibi adlar verildiğini belirtmektedir.¹⁷⁹

Züppelerin en önemli özellikleri, görünüşlerine aşırı özen göstermeleridir. Züppelerin hemen hepsi için ayna vazgeçilmez bir nesnedir. Nurdan Gürbilek, aynanın erken romana “bir züppelik işareti” olarak girdiğini belirtir. Gürbilek’e göre; “Sokağa çıkarken kat kat pudra süren, gözlerine sürme çeken, allık kullanan süslü beylerin, cemaate olduğu kadar erkekliğe de yabancılaşmış ayna bağımlısı kadın-adamların, aynanın karşısında beklemeye mecbur çocuk-adamların görüntü düşkünlüğünün”¹⁸⁰ bir göstergesidir. Bu anlamda kadınsı özellikler sergileyen züppeler, muhafazakâr yönelimleri kuvvetli Osmanlı toplumunda, cinsiyet kategorilerini sorunsallaştıran tipler olarak kışkırtıcı bir ontolojik duruş sergilemişlerdir. Bu nedenle romanlarda görülen züppe tipinin varyasyonlarının, *dandy*lerin bulunuş gerekçelerine yaklaştıkları görülmüştür.

Mehmet Kaplan, alafranga züppe olarak adlandırılan tiplerin hemen hepsinin, Bâbîâli’nin Tercüme Odası biriminden yetişen kalem efendileri olduğunu belirtir.¹⁸¹ Züppelerin devlet kademelerinde çalışan saray mensubu sivil bürokrasi çevresinden ya da aydın kesimden çıkmasının nedeni, bu zümrelerin maddi olanakları sayesinde Batı ile karşılaşan ilk zümre olmasıdır. Şerif Mardin’in saptamasına göre; devlet tarafından kurulmuş yapılarda yetişen, dünyayı devlet sayesinde tanımış olan, sürekli bir hamilik arayan, maddi desteğe ihtiyacının yanı sıra konforuna düşkün Osmanlı aydını; Batı’daki aydının aksine,

¹⁷⁹ Mustafa Nihat Özön, **Türkçede Roman** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), s.196.

¹⁸⁰ Gürbilek, **Kör Ayna, Kayıp Şark**, ön.ver., s.141.

¹⁸¹ Mehmet Kaplan, “Destan, Mesnevi ve Roman”, **Hisar**, Temmuz 1975, Sayı 139, s.3-6.

kökten bir devrim yerine aşamalı reformları tercih etmek zorunda kalmıştır.¹⁸² Bu nedenle, romanlarda yaratılan yerli züppeler de, *snob* ve *dandy* kalıplarıyla yaratılan Bihruz Bey ve benzeri örnekler de kendilerine hamilik eden düzene karşı, Batılı *dandy*ler kadar aşırı uç bir tip olarak çizilmemiş; aksine zararları sadece kendilerine dokunan kusurlu, budala tipler olarak gösterilmişlerdir.

2.3. Cumhuriyet'e Kadar Türk Tiyatrosu'nda Yozlaşmış Geleneğe Karşı Yenilik Yanlısı Bir Yergi Figürü Olarak Oyun Metinlerinde Karşılaşılan *Dandy* İzlerinin Örneklerle İncelenmesi

Batı'nın modern kahraman kültürü *dandy*nin “olumsuz” olarak yorumlanan aykırı tutumları Türk romanında züppe tipinin varyasyonları üzerinden kendine bir yer bulurken; Batı tarzı tiyatro geleneği başlatmak isteyen yazarların, ilk oyun metinlerinde bir tür ters mantık yürüterek Batılı *dandy*leri anımsatan oyun kişilerine yer verdikleri görülür. Türk Tiyatrosu tarihinde dram geleneğinin Şinasi'nin (1826-1871) **Şair Evlenmesi** (1859) oyunuyla başladığı kabul edilir.¹⁸³ İlk dram metnine gelene kadar Türk Tiyatrosu'nda Batı etkisi, tıpkı politik ve sosyo-kültürel mecrada olduğu gibi Tanzimat Fermanı'nın 1839'daki ilanından sonra başlar. Tanzimat'tan önce, Osmanlı sarayı yabancı toplulukların gösterileri yoluyla Batı tarzı tiyatroyla daha erken bir dönemde tanışmış ve bu sanata olan aşinalığı daha önceden başlamıştı. Osmanlı tebaası da benzer biçimde Batı benzeri dramatik gösterilerle azınlıkların etkinlikleri sayesinde bir ölçüde tanışıyordu.

¹⁸² Şerif Mardin'den alıntılan Evren Altınkaş, “Osmanlı Modernleşmesi'nin Özgün Noktası: Aydınlar,” **History Studies International Journal of History**, Vol. 3/3, 2011, s.43.

¹⁸³ Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), s.96.

Ancak Batı tarzı tiyatronun saraydan halka inişinin Tanzimat'tan itibaren başlamış olduğu genel geçer bir kabuldür.¹⁸⁴

Batı tarzı tiyatronun Osmanlı'nın sosyo-kültürel yaşamına yerleştirilmesi sürecinde, Türkiye'de tiyatro yeni kazanımlar elde eder. Bunların en başında dram metni ve sahne tekniği gibi etmenler gelir. Dram metni, yabancı yazarlardan yapılan çeviri ve uyarlamalar yoluyla tanıtılır. Daha sonra özgün metinler verilmeye başlanır. Bu yolla Batı'ya nazaran çok geç de olsa bir dram sanatı geleneği başlamış olur. Batı'dan model alınan yeni tiyatro anlayışının Osmanlı yaşamına girmesi sonucunda çerçeve sahneli yeni tiyatro yapıları kurulur, topluluklar tiyatro binalarında düzenli olarak oyunlarını sahnelemeye başlar. Böylece tiyatronun kurumsallaşma faaliyetleri için önemli gereksinimler ilk elden hayata geçirilmiş olur. Ancak Osmanlı'nın Batı yanlısı aydınlarının başını çektiği tarihsel bir önyargı neticesinde, Batı tarzı tiyatroyla birlikte yerli tiyatro türleri de bir sindirme ve yoksunlaştırma gayretleri ile karşı karşıya kalır. Batı tarzı tiyatroyu yerleştirmeye ve bir dram geleneği oluşturmaya çalışan aydınlar Meddah, Ortaoyunu, Karagöz gibi geleneksel tiyatro türlerine adeta savaş açarlar. Geleneksel türler bu anlamda sindirme gayretlerinin yıkıcı etkilerine maruz kalmış olsa da, verilen ilk dram metinlerine sızmış ve bu varlığını bir biçimde sürdürmeye devam etmiştir.

Batı'nın tiyatro geleneğine benzer bir oluşuma gitmek için tiyatronun kurumsallaştırılması gerekliliği görüldükten sonra, bu yönde önemli adımlar atılmıştır. Metin And aşağıdaki alıntıda, konu ile ilgili süreci şu şekilde özetler:

¹⁸⁴ Daha geniş bilgi için bkz. Metin And, **Türk Tiyatrosu'nun Evreleri** (Ankara:Turhan Kitabevi, 1983), Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt I** (İstanbul: Mitoş Boyut Yayınları, 2000) ve **Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt-II** (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1985).

Çağdaş Türk tiyatrosuna ilk önemli adım 1860'ta yapılan Gedikpaşa Tiyatrosu'yla atılmıştır. Fakat Osmanlı Tiyatrosunun kuruluşunun kesin olarak tarihi bilinmemektedir. Osmanlı Tiyatrosu Türkçe gösterimini 1868'de yapmıştır. Bu çalışmaların amacı Osmanlı Tiyatrosu ve onun kurucusu Güllü Agop'un bilinmeyen yönlerini yeni kaynaklar doğrultusunda aydınlatmaktır.¹⁸⁵

1861'de Gedik Paşa Tiyatrosunu kiralayan Güllü Agop, 1868'de "Osmanlı Tiyatrosu" adlı bir topluluk kurar. Oyun sahnelemek için yabancı metinler ve uyarlamalarla yola çıkan Güllü Agop zaman içinde yerli yazarların oyunlarına yönelir. Metin And; Osmanlı Tiyatrosu'nda Namık Kemal (1840-1888), Ahmet Midhat Efendi (1844-1912), Şemsettin Sami (1850-1904), Abdülhak Hâmid Tarhan (1852-1937), Recaiizâde Mahmut Ekrem (1847-1931), Ebüzziya Tevfik (1849-1913), Samipaşazade Sezai (1858-1936), Muallim Naci (1852-1937) gibi şair ve yazarların yapıtlarının sahnelendiğini belirtir.¹⁸⁶ Adı geçen yazarlar, daha önce hiç denemedikleri bir tür olan dram metni üzerine çalışırken, Batılı örneklerle eğilme gereği duyarlar. Yazarları en çok etkileyen yabancı kaynaklar Victor Hugo'nun, Shakespeare'in, Molière'in oyunlarıdır. Fransız melodramları olur. Şinasi'nin yerli malzemeyi kullanarak yazdığı **Şair Evlenmesi** (1860)'nden sonra yerel ve/ya yerli kaynaklarla kaleme alınan özgün oyun metinlerin sayısında hızlı bir artış gözlenir. Metin And, 1839-1923 arasında yazılan oyun metinlerini türlerine göre; komedyalar, manzum dramlar, romantik dramlar, melodramlar, evcil ve duygusal dramlar ile müzikli oyunlar olmak üzere altı öbeğe ayırır.¹⁸⁷

Tanzimat'ın ilk kuşağında yer alan yazarların temel yönelimi, modernleşme süreci içindeki Osmanlı toplumunu değiştirmek ve dönüştürmektir.

¹⁸⁵ Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu** (Ankara: Dost Kitabevi, 1999), s.28.

¹⁸⁶ And, ön.ver., s.81-91.

¹⁸⁷ Aynı, s.99.

Ancak yazarlar, bunu yaparken Batı'nın sosyo-kültürel değerlerinin sürecin dışında bırakılarak, yalnızca Batı'nın tekniğinin alınması gerektiğini savunmuşlardır. Emin Özdemir'in de ifade ettiği gibi; “[o]nlar [Tanzimat yazarları] yeni bir uygarlık ülküsünün, yeni bir insan tipinin ardına düşmüşlerdir.”¹⁸⁸ Özdemir'in işaret ettiği söz konusu yeni insan tipi, geleneksel Osmanlı toplumu içinde marjinal ve entelektüel kimlikleriyle ön saflarda yer tutan, oyun metinlerinde çizilen tipolojileriyle “yerli dandy” modellerinden bahsetmeyi olanaklı kılan ve geleneksel Osmanlı toplumuna karşı yergi figürü olarak sivrilen yenilik yanlısı bir insan tipidir.

“Toplum için sanat” anlayışını benimseyen ilk kuşak yazarların roman ve dram metinlerinde kendine yer bulan yeni insan tipi, romanlarda mirasyedi alafranga züppe tipi üzerinden modernleşme sürecinde yaşanan yanlışların bir sonucu olarak sorunlu tipler olarak çizilir. Aynı kuşağın kaleme aldığı dram metinlerinde ise, yeni insan tipi bu kez modernleşme sürecinde yapılan yanlışları ve/ya sürecin henüz yıkamadığı geleneksel alışkanlıkları yergi yoluyla alımlayıcısına sunmak için ortaya çıkar. Tanzimat'ın ilk kuşak yazarları arasında bulunan Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmet Midhat Efendi gibi yazarların oyunlarında, tarif edilen bu tip yeni insan modeline rastlamak mümkündür. Adı geçen yazarların Montesque, Voltaire, Rousseau gibi devrimci Fransız yazarlarının etkisi ile oyunlarında yarattıkları toplumcu yeni insan modellerinde Batının modern kahraman kültürü *dandynin* izleri görülür. Yeni bir kültür ve uygarlıkla tanışan Tanzimat aydınları, değişim ve modernleşmeyi en etkin bir yol olan sanat ve edebiyatla yapmak istemişler; bunu da yazılarında zulme, haksızlığa,

¹⁸⁸ Emin Özdemir, **Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler** (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1999)

baskıya, geriliğe karşı durarak yapma yolunu seçmişlerdir. Namık Kemal’in aşağıda alıntılanan sözleri, bu çıkarımı desteklemektedir:

Tiyatro eğlencedir, fakat eğlencelerin en faydalısıdır. Tiyatrolar eğlencelik mahiyetinden ayrılmakla beraber memalik-i mütemeddinenin (uygar memleketlerin) inkılabat ve terakkiyyatına (devrimlerine ve ilerlemelerine) cümlesinden (hepsinden) ziyade hizmetler eylemiştir.¹⁸⁹

“Sanat için sanat” anlayışını benimseyen sonraki kuşaklar, Rezaizâde Mahmut Ekrem’in teşvikleriyle bir araya gelen Servet-i Fünun edebiyat topluluğu içinde yer alan aydın, yazar ve sanatçılar ile yazın faaliyetlerini Servet-i Fünuncular’dan bağımsız sürdüren bireyci yazarlardan oluşmuştur. Emin Özdemir’in belirttiği gibi; “Servetifünuncular varıl(zengin), aydın kesimin, başka bir deyişle köşk ve konak yaşamının görüntüleriyle oluşturmuşlardır yapıtlarını.”¹⁹⁰ Bu nedenle, özellikle “toplum için sanat” yapan birinci kuşak yazarların kaleme aldıkları oyun metinlerinde, Batılı *dandy*nin giyim kuşam tarzına benzer ayrıntılı izlere rastlanmaz; ancak yerli motiflerle bezenmiş bir tavır-davranış estetiğine dair ayrıntılar rahatlıkla bir tipoloji tarifi yapılmasını mümkün kılar. “Sanat için sanat” yapan ve oyun metni kaleme alan ikinci kuşaktan yazarlar, İstibdat yıllarının baskıcı uygulamaları nedeniyle bireyin yaşantısına yönelirler. İkinci meşrutiyet’ten sonra ise yaşanan görece özgürlük ortamı, yazınsal üretimde politik söylemlerin ön plana çıkmasını sağlamış; yeni insan tipolojisinde *dandy* izleri daha belirgin biçimde açığa çıkmıştır. İmparatorluk’un yıkılışına giden sürede, bireyci çerçevede oyun metni yazan edebi topluluk üyesi yazarlarla bağımsız yazarların yapıtlarında Batılı *dandy*lerin izlerini taşıyan oyun kişileri ile karşılaşmıştır.

¹⁸⁹ Suat Hizarcı, **Tanzimat Edebiyatı Antolojisi** (İstanbul: Varlık Yayınları, 1955), s.18.

¹⁹⁰ Özdemir, ön.ver., s.164.

Tanzimat'ın ilk aydın grubu (Şinasi, Namık Kemal, Agâh Efendi, Ahmet Vefik Paşa, Şemsettin Sami, Ziya Paşa), Fransız Devrimi'nin etkisiyle daha çok batılılaşma konusunda fikir üretme ve bu fikirlerini topluma yayma gayesi içinde olmuşlardı. Özellikle Fransız Devrimi'nden sonra bir felsefeye kavuşan Avrupalı *dandylers*, Batı uygarlığının modern kahraman kültü olarak tanımlanmış; devrimin isyan ruhuyla asi mizaçlı entelektüellere dönüşmüşlerdi. İmparatorluk'un olanaklarıyla Avrupa'ya gönderilen ve burada Batı uygarlığını yakından tanıma ve öğrenme imkânına erişen ilk nesil Tanzimat aydınları ülkeye döndüklerinde, tıpkı Fransız çağdaşları gibi, toplumsal dönüşüm arzusuyla eyleme geçmişlerdi. İlk nesil aydın ve yazarlar, yeni bir Osmanlı toplumu için modern hayatı yaşayacak insan profiline ihtiyaç olduğunu biliyor ve bu konuda fikir üretiyorlardı. Okuma yazma bilen toplum katmanları daha çok roman, hikâye, şiir, makale, tiyatro gibi türlerde basılan yeni mecmualarla bu grubun fikirlerini öğreniyorlardı. Osmanlı'da münevver/aydın olarak adlandırılan bu ilk nesil, Batı'da düşünsel üretimde bulunan entelektüel *dandylers*in yaptıklarını Osmanlı İmparatorluğu'nda yapıyorlardı: Tanzimat'ın eşitlikçi getirilerine rağmen Osmanlı'da hâlâ “tebaa” konumuna yükselmemiş, diğer bir deyişle “kul” olarak yaşamaya devam eden geniş halk kesimi, Tanzimat'ın nimetlerinden henüz yararlanamıyorlardı. Aydınlar, Avrupa'da gördükleri gibi modern bir toplum yaratmak için modern insan profillerinin nasıl olması gerektiği üzerine düşünüyor, fikir üretiyor, sanatın ve edebiyatın çeşitli dallarında kültürel üretimde bulunarak; bütün ömürlerini, amaçlarını gerçekleştirmek için harcıyorlardı. Saadettin Yıldız'ın da belirttiği gibi,

Tanzimat'ın birinci nesil sanatçıları, toplumun içinde bulunduğu sıkıntılı durumu edebiyat vasıtasıyla

gidermeye çalışan, aktif, dışa dönük, diger-gâm insanlardır. Toplumu terbiye etmek, Batının etkisiyle oluşmaya başlayan yenedünya görüşünü geniş kitlelere yaymak ve benimsetmek amacını güden bu sanatçılar, sanatı amaç değil araç olarak görürler. Dolayısıyla da faydacıdırlar. Sosyal faydayı ön planda tuttıkları için, eserlerinin dış yapısından ve bediî kıymetinden çok muhtevası ile ilgilendiler. Onlar için «nasıl söyleyeyim?» yerine «ne söyleyeyim, ne için söyleyeyim?» sorusuna cevap bulmak önemliydi. Bunun yanında Türk okuyucusunun yabancı olduğu bazı yeni edebi türleri getirmek ve bizde eskiden olup da Batı normlarına uymayan türleri yenilemek gibi bir amacı da göz önünde tuttıkları için, birinci nesil sanatçıları Türk edebiyatının çehresini değiştirmeyi teklif eden ve özellikle tematik dokuyla ilgili bazı uygulamaları ile bu değişikliğin bir kanadını gerçekleştiren aydınlar olarak değerlendirmek yanlış olmaz.¹⁹¹

Bu çıkarımdan da anlaşıldığı üzere, Tanzimat'ın birinci kuşak aydınları fikir ve eylemleriyle, devrimler yüzyılı olarak anılan on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında modern çağın yaşam rehberini yazmaya girişen Fransız *dandy*lerin “yenilik” ideallerini hayata geçirmeye çalışıyorlardı. Bunu da, Batı uygarlığının modern sanat türlerini kullanarak çağı yaşayacak yeni insan profillerini değişimin arzulandığı toplum katmanlarına tanıtarak yapmaya çalışıyorlardı. Bu bakımdan; toplumcu, sadelik yanlısı, eşitlikçi, yenilikçi, asi ve hırçın, yalnız, melankoli derecesinde romantik *dandy* mizacı sergilediler. Verdikleri yapıtlarda ise, Batılı *dandy*lerden izler taşıyan, kendi fikirlerinin sözcülüğünü yapan modern insan tiplerine yer verdiler.

Tanzimat'ın ikinci kuşağına mensup olan aydın ve yazarlar (Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid Tarhan, Muallim Naci, Samipaşazade Sezai, Nabizade Nazım, Mizancı Mehmed Murad), İstibdat yıllarını yaşamış isimlerdi. Padişah II. Abdülhamit iktidarının baskıcı idaresi bu dönemin aydın ve

¹⁹¹ Yıldız, ön.ver., s.130.

sanatçıları da sürekli denetim altında tutuyor ve kültürel üretimlerine zaman zaman sansür uyguluyordu. Böylesi koşullar altında, Tanzimat'ın ikinci nesli modernleşme yolunda toplumu değiştirici/dönüştürücü bir misyonu benimsemekten uzak kaldılar ve bireysel konulara eğilmeyi tercih ettiler. Saadettin Yıldız'ın sözleriyle:

Tanzimat'ın ikinci nesli, estetik endişeyi ilk plana alan, «ne için söyleyelim?» sorusundan çok «nasıl söyleyelim?» sorusuna önem verip cevap arayan, kendi iç dünyalarına ve yakın çevrelerine (ailelerine) daha fazla eğilen sanatçılardan meydana gelir. Onların temel düsturu «sanat için sanat»tır.¹⁹²

Bu bakımdan, Tanzimat'ın ikinci nesli sanatın ne olduğu konusunda düşünmüş ve bu uğurda yapıt üretmişti. Baskı ve sansürü yaşıyan bu nesil için çözülmesi gereken mesele, bir önceki nesilden farklı olarak, sanat problemiydi. İnsandaki güzellik duygusunu geliştirmek, insanın iç dünyasını harekete geçirmek ve duyguları beslemek gibi amaçlar güttüler. Bu yaklaşımları, Avrupalı çağdaşları gibi, onları Estetizm'in etkilerine kapıldığının bir deliliydi.

Tanzimat'ın ikinci neslinden sonra, 1923'e kadar iki edebi topluluk ortaya çıktı. Bunlardan birincisi, aralarında Tefik Fikret (1867-1915)'in de bulunduğu Servet-i Fünun'culardı. Yapıtlarını Batı etkisinde oluşturuyorlardı. Abdülhamit döneminde yayım organlarının kapatılmasından sonra ikinci topluluk ortaya çıkmıştı. Topluluk üyeleri, 1910 yılında yayımladıkları bir bildiri ile "Fecri Atı" adı altında bir araya geldi. Her iki topluluk da Tanzimat'ın ikinci neslinin bir devamı olarak, sanatta güzellik fikrinin ne olduğu ile uğraştı ve bireyci meseleler üzerine eğildi. Oyun metinlerinde görülen *dandy* izleri bu aşamada daha çok açığa çıkma imkânı buldu.

¹⁹² Yıldız, ön.ver., s.139.

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde, 1839-1923 dönemi Türk tiyatrosunda yazılan oyun metinlerinden seçilmiş örneklerle, yozlaşmış geleneğe karşı yenilik yanlısı bir yergi figürü olarak sunulan yeni insan modelinde *dandynin* izlerine rastlandığı iddia edilecek ve bu modelin tipolojik özellikleri tarif edilecektir. Bu bağlamda örnek oyun metninin konusu, kurgu açısından oyunun işlevi, oyundaki temel çatışma ve kişiler arası ilişkiler incelenecek; Brecht'in önerdiği biçimde oyun kişinin olay örgüsü süresince takındığı tutum-tavır-davranışları saptanacak ve oyunlarda *dandynin* tipolojik özellikleriyle kurgulanan oyun kişilerinin ayrıntılı tarifi için Sevda Şener'in önerdiği tip analiz yöntemi uygulanacaktır. Bilindiği gibi, Sevda Şener oyun metinlerinde insan ögesini incelerken; tasvir yoluyla, diyaloglarda oyun kişinin kendisi hakkında söylediği sözler ve kendine dair açıklamalarıyla, kişinin başkası hakkında söylediği sözler ve açıklamalarla, kişinin genel olarak her konu üzerindeki sözleriyle, oyun akışı içinde takındığı tavır ve gösterdiği tepkilerle oyun kişinin tipik ya da karakteristik analizlerin yapılabileceğini dile getirir. Şener, Brecht'in oyun kişisini durağan, fiziksel koşulları değişmeyen bir ifade aracı değil; aksine çeşitli durumlara karşı takındığı tavır ile değişken bir varlık olarak kabul ettiğini bildirir. Şener'e göre, Bertold Brecht tipik olana karşı davranışlarıyla kendini var eden oyun kişisini tanımlarken; onun olay örgüsü içindeki tutum, tavır ve davranışlarından çıkardığı sonuçlara bakar.¹⁹³ Şener burada, Bertold Brecht'in oyun kişisini analiz etmek için tipik nitelik yerine üzerinde durduğu "tavır" kavramını ele alışından da bahsederek Brecht'in şu sözünü alıntılar: "Onu [oyun kişisini], ne kadar silinse, ovulsa, döküldüğü yerden çıkmayan bir yağ lekesi gibi

¹⁹³ Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosundan İnsan (1923-1972)** (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1972), s.48-52.

düşünmemelidir. Asıl sorun, o kişinin belli durumlarda nasıl davranacağı sorunudur.”¹⁹⁴

Oyun metinlerinde *dandy* izleri taşıyan yeni insan modellerinde tip-tavır özelliklerinin incelenmesi, Batı’daki örneklere benzer biçimde, yazarların yaşamlarında *dandy* fenomeninin izlerini taşıyıp taşımadıkları ve hangi ölçülerde *dandy* olarak tanımlanıp tanımlanamayacaklarına dair bir yaklaşım geliştirilerek yapılacaktır.

2.3.1. Batılı Anlamda İlk Türkçe Oyun Metninde *Dandy* Fenomeninin İzleri: İbrahim Şinasi’nin Hayatı ve **Şair Evlenmesi** Başlıklı Oyununun İncelenmesi

İbrahim Şinasi (1826-1871),¹⁹⁵ yaşadığı dönemin öncü aydın ismi olarak bilinmektedir. Gündüz Akıncı’nın da belirttiği gibi; “Şinasi, bizde Avrupa’yı görmüş, onu yakından tanımış ilk şair, ilk düşünce adamıdır.”¹⁹⁶ On yıla yakın bir süre hayatını Paris’te sürdüren Şinasi, bu süre zarfında Fransız entelektüellerinin fikir dünyalarını derinlemesine analiz etmiş; Batı uygarlığının asi *dandy*leriyle karşılaşmış; onların düşüncelerinden fazlasıyla etkilenmiş; Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk aydın kuşağına hayatı ve fikirleriyle örnek bir model olmuştur. Şinasi’nin *dandy* mizacını yansıtan bir aydın olarak değerlendirilmesini mümkün kılan en önemli yanı; edebiyatın birçok dalında Batılı örneklerin ilkinin vererek, fikirleri ve uygulamalarıyla, kültürel ve düşünsel üretim bağlamında yeni aydın kitesini arkasından sürükleyen bir “lider” olarak görülmesidir.

¹⁹⁴ Martin Esslin’den alıntılan aynı, s.28.

¹⁹⁵ Bkz. Resim 34

¹⁹⁶ Gündüz Akıncı, **Batıya Yönelirken Şinasi** (Ankara: DTCF Yayınları, 1966), s.30.

Tezin birinci bölümünde de belirtildiği gibi *dandylik*, kişinin kendinde bir giyim ve tavır estetiği geliştirme eğilimi olarak ortaya çıkmış; bu eğilim Fransa’da devrimle birlikte kendini felsefi bir zemine taşımış ve geleneğe karşı estetik bir başkaldırı hareketine dönüşmüştür. Devrimden sonra Paris kafelerinde derin entelektüel tartışmalara girerek hayatlarının çoğunu buralarda yaşayan *dandyler*; artık kendilerinde estetik bütünlük yakalamaya çalışan bireyci tipler değil, daha çok yeni düzenin getirdiği sosyo-ekonomik, politik ve kültürel mecraların nasıl şekillendirilmesi gerektiği üzerinde fikir yürüten ve kendi fikirlerini hayata geçiren modern zamanın kahramanlarıdır. Şerif Mardin’in de ifade ettiği gibi, modernleşme sürecindeki Osmanlı İmparatorluğu’nda “[k]arşı çıktıkları birçok kişinin gayretleri sayesinde, Batı tarzında yetişmiş bir nesil”¹⁹⁷ olan Yeni Osmanlılar’ın fikir dünyasına yön vermiş yegane kişi olması dolayısıyla, Şinasi’nin yaşamında Fransız entelektüellerinin asi *dandy* mizaçlarını sergilediği görülmektedir.

Şinasi’nin *dandy* özellikleri gösterdiği noktalar, hayatının belli kesitlerine bakılarak sağlıklı biçimde analiz edilebilir: Şumnu’da şehit düşen Topçu Yüzbaşı Bolulu Mehmet Ağa’nın oğlu olan Şinasi, babasını iki yaşında iken kaybetmiştir. Tophane Feyziye mektebinde okumuş ve öğrenim görmesi için 1849’da Paris’e gönderilmiştir. Mustafa Reşit Paşa’nın yardımlarını çok görmüş; ona yakınlığı dolayısıyla çok kez basit sebeplerle devlet makamındaki görevlerine son verilmiş ve bu nedenle türlü sıkıntılar yaşamıştır. Saçkıran hastalığı nedeniyle sakallarını kesmek zorunda kalmasından sonra memurluktan azledilmesi bu sıkıntılardan yalnızca biridir. Şiirle ve tiyatroyla uğraşmasının yanı sıra, Şinasi’nin asıl uğraşı

¹⁹⁷ Mardin, ön.ver., s.18-19.

gazetecilik üzerine olmuştur. Kendi çabaları neticesinde çıkardığı gazetelerde çeşitli konularda kaleme aldığı makaleler, modernleşme yolunda İmparatorluk'un fikir yaşamına ciddi katkılar sağlamıştır. Özellikle şiirinde kullandığı “kanun”, “adalet”, “medeniyet”, “reiscumhur” gibi kavramlarla meşrutiyetin fikir dokusunu inşa eden ilk kişidir.¹⁹⁸ Nitekim fikirleri ve uygulamalarıyla Tanzimat edebiyatında modernleşmeyi başlatan kişidir.

Şinasi, Paris'e ilk gidişinde dört yıldan uzun bir süre kalmış; yirmi sekiz ya da otuz yaşlarında iken geniş bilgi ve düşünce yüküyle donanarak yurda dönmüş; daha sonra dönem dönem yine Paris'e gitmiştir. Burada aldığı maliye eğitiminin yanı sıra, kültür ve eğitim alanlarında da kendisini yetiştirmiştir. 1857 yılında Tanzimat'ın mimarı Mustafa Reşit Paşa'nın ölümü, Şinasi'yi derinden etkilemiş; Şinasi ilk fırsatta devlet görevlerinden çekilmiştir. Şinasi'nin en büyük hayali, ülkenin önemli boşluklarından birini doldurarak, özgür ve özel gazete yayımlamaktır. Agâh Efendi ile birlikte 21 Ekim 1860 tarihinde **Tercüman-ı Ahval** gazetesini çıkararak bu hayalini gerçekleştirir. Daha sonra kendi girişimiyle 27 Haziran 1862'de Türkiye'de gazeteciliğin öncüsü sayılan **Tasvir-i Efkâr**'ı çıkarmaya başlar. Bu gazete, basın ve gazetecilik adına Türkiye'de gerçek bir okul görevi görmüş; geleceğin ünlü edebiyatçıları ile basın elemanlarına sütunlarında yer açarak onları yetiştirmiştir. Şinasi; Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem, Ebuzziya Tevfik Bey, Nuri Bey gibi Tanzimat aydınlarına ilham kaynağı olmuş ve bu yönüyle fikir, sanat, edebiyat kadar özgürlük hareketinin de öncülerinden biri sayılmıştır.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Saadettin Yıldız, **Tanzimat Dönemi Edebiyatı** (Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2006), s.121-122.

¹⁹⁹ Şinasi, **Şair Evlenmesi** içinde, Haz.: Şemsettin Kutlu (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006), s.8-11.

Yapılan kaynak taramalarında Şinasi'nin Fransa'da toplam dokuz veya on yıl kadar kaldığı anlaşılmaktadır. Şinasi'nin bu süre zarfında Fransızca'yı çok iyi derecede öğrendiği, Fransız yazarlarının çoğunu okuduğu ve Fransa'dayken elinden geldiğince tiyatro, opera ve baleye gittiği, entelektüel Fransız çevresiyle yakınlaştığı, De Sacy ailesiyle yakın temasa geçtiği, hatta bu ailenin yardımıyla Lamartine'le tanıştığı ve onun edebi toplantılarına katıldığı bilinmektedir.²⁰⁰ Bu bakımdan, genel olarak Şinasi'de bir Fransız düşünüş ve anlatış sisteminin izlerini bulmak mümkündür. Yavuz Pekman'ın işaret ettiği gibi; Şinasi'nin 1852 yılına kadar, Fransa'da yaşamış olması, bu ülkede bu denli uzun bir süre eğitim görmesi; dahası Fransa'nın yaşadığı tüm toplumsal ve siyasal olaylara tanık olarak burjuva kültürünü yakından tanıma olanağı bulması, bu düşünceleri oluşturmuştur. Böylelikle Şinasi, Avrupa'da yükselen burjuvaziye özgü demokratik kurumların Avrupa aristokrasisi ve mutlaki yönetimlerini boyunduruk altına alan güçler olduğunu bizzat görerek, aynı formülün Osmanlı İmparatorluğu'na da uygulanmasını öngörmekteydi.²⁰¹ Nitekim Şinasi, Batı kültürü ile geleneksel kültür arasında bir sentez kurulması gerektiğine inanmış ve yaşamı boyunca kültürel üretimini bu düşünce ile şekillendirmiştir. Şinasi'nin çalışmaya ve insan iradesine değer verdiği görüşleri, yaşamlarında *dandyliğin* izlerini taşıyan tüm batılılaşma ve yenileşme yanlısı aydınlar tarafından özümsemiş; ilk aydınlar toplumu değiştirme/dönüştürme misyonlarını Şinasi'nin bu fikirleri üzerine inşa etmişlerdir.

²⁰⁰ Daha fazla bilgi için bkz. Osman Nuri Ekiz, **Şinasi** (İstanbul: Kastaş Yayınları, 1985), s. 40-44. Fuat Köprülü, **Türk Klasikleri** (İstanbul: Döşar, 1984), s.7.

²⁰¹ Yavuz Pekman, "Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 14 (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2002), s.11.

Abdülhalim Aydın'ın da üzerinde durduğu gibi; Fransız Devrimi'nden sonra ortaya çıkan toplumsal karışıklığa bir başkaldırı olarak ortaya çıkan Romantizm, bir yandan yeni düzene katılmak isteyen insanın yenilikçi görüşleri ve yine bu düzene katılamamanın yarattığı güvensizlik ile geçmişin mutluluğuna dönerek yaşama güvencesi arayan insanın görüşlerini bir araya toplamaktaydı. Bu karşılıklı çelişkiler içerisinde Romantizmin dualist öğretisi ortaya çıktı. Yenilikçiliği ifade eden devrimcilik ile eskiyi yüceltmek arasında kalan sanatçı, kendisini, bireysel aklı ile uyum sağlamak zorunda hissetti. Eski gelenekçiliği yıkmak ve yeni toplumsal ilişkiler içinde insana mutluluk yolu göstermek gibi iki görev romantik sanatçıya düşüyordu. İnsana mutluluk arama çabası sanatçıyı, yeni sosyal güvenceler aramaya yöneltti. Bu tutum eskiye, dine ve özellikle halka dönüşü hazırladı. Tanzimat sonrası Osmanlı toplumu, bu tablonun kimi kareleriyle toplumsal ve özellikle bireysel düzlemde uyuşuyordu: Eski ile yeni arasında kalan aydınlar da çoğu zaman bocalama dönemi geçirmişlerdir. Öte yandan, yenilik ve uygarlık peşinde koşan Şinasi gibi aydınlar da yalnızlığın pençesine düşmüşlerdir. Toplumsal düzeni oluşturan en önemli yapıları değiştirip yerine Batı'dan getirdiği kavramları koymak isteyen bir sanatçı kuşkusuz önce halkçı olacaktı. Zaten kurmak istediği yeni sistemi de halkın yararı için yapmak istiyordu. Bu anlamda, Tanzimat döneminin birinci neslinin önemli simalarının romantik akıma bağlı olması, ikinci neslinin de realist düşüncüyü benimsemiş olması, kişilik, mizaç, bireysel seçim gibi faktörlerin yanında dönemin özellikle sosyal koşullarının bir sonucu olarak değerlendirmek olasıdır.²⁰² Bu değerlendirmeden yola çıkarak, Şinasi'nin kalemini ve fikrini daha çok isyancı

²⁰² Abdülhalim Aydın, "Şinasi ve Fransız Etkisi", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt 17, Sayı 2, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi, 2000), s.109.

Romantik akımın şekillendirdiği görülür. Şinasi'nin, ilkleri başarmış bir lider aydın olarak Batılı anlamda ilk Türkçe oyun metnini yazmış olması da eski edebi geleneğe karşı modern örneklerle başkaldırmanın bir ürünüdür. Yavuz Pekman konu ile ilgili şu görüşlere yer verir:

Türkiye'de oyun yazarlığının henüz iki yüzyılı bile bulmayan kısa bir geçmişi var[dır]. Bu kısa geçmişin miladı İbrahim Şinasi'nin, «Batılı anlamda ilk Türk oyunu» olarak tanımlanan, ünlü *Şair Evlenmesi* adlı eseri olarak kabul edilmektedir. *Şair Evlenmesi*'nin önemi, Türkiye'de tiyatro sanatının geleneksel kalıplarından koparak yepyeni ve «modern» bir ufka doğru yelken açmasının ilk adımını oluşturmasının yanında, kendini yeniden tanımlayan ve dönüştürmeye başlayan ülkenin yavaş yavaş tartışmaya ve olgunlaştırmaya başladığı batılılaşma ideolojisinin de önemli yapı taşlarından biri olmasında yatmaktadır.²⁰³

Şinasi'nin **Şair Evlenmesi** (1859)^{204*} oyunu, kılavuz aracılığıyla kurulan evlilik kurumunu sorunsallaştırır. İki perde olarak yazılan ancak günümüze ikinci perdesi kalan bu oyun, görmeden evlenme gibi gelenekçi toplumun yozlaşmış ön kabullerini eleştirmektedir. Oyunda ana çatışma, geleneğin taşıyıcısı konumundaki oyun kişileriyle (Zîbâ Dudu, Habbe Kadın, Batak Ese, Atak Köse, Ebullâklâkatül'enfi, Bazı Mahalleli), modern değerlerin taşıyıcısı oyun kişileri (Müştak Bey, Hikmet Efendi) üzerine kurulmuştur.²⁰⁵ Şinasi; din adamı, aracı kadın, kulluktan tebaaya geçememiş mahallelinin ikiyüzlülüğünü ve yozlaşmışlığını sergiler. Şinasi ayrıca, yozlaşmış gelenekleri körü körüne sürdüren mahalle halkını alaya alarak, modernlik fikrini bir ideal olarak ön plana çıkarır. Özdemir Nutku'nun sözleriyle ifade edilecek olunursa; “[t]ek bölüm içinde, önemli sorunları özetleyen bu yapıt, Şinasi'nin düşüncesine uygun bir biçimde

²⁰³ Pekman, ön.ver., s.2.

²⁰⁴ Şinasi, **Şair Evlenmesi**, Haz.:Şemsettin Kutlu (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006).

* Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

²⁰⁵ Bkz. Resim 35

hem yerli özellikleri, hem de Batı tiyatrosunun niteliklerini” kapsar. Ayrıca, oyunun “[s]ahne bölümlemesi, kişilerin girişleri çıkışları ve olayların sürekliliği batı tiyatrosunun niteliklerini getirirken, oyundaki tipler, komedyanın göstermecî biçimde yazılmış olması, psikoloji yerine genellemelere yönelik, cinaslı sözler, şive taklitleri, tekerlemeyi andıran konuşmalar[la]” örülü olması, bu metni biçimce batılı olma özce yerli kalma idealini yakaladığını gösterir.²⁰⁶

Şair Evlenmesi'nde kısaca olay örgüsü şöyle akmaktadır: Fakir şair Müştak Bey, sevgilisi Kumru Hanım'ı kılavuz kadın Ziba Dudu aracılığıyla istemiştir ve oyunun başında Kumru Hanım'la gelin güvey olmak için heyecanla beklemektedir. Müştak Bey'in arkadaşı Hikmet Efendi, onu bir konuda uyarma gereği duyar. Gelenekçi toplumda adet olduğu üzere, büyük kız kardeş bekâr dururken küçük kızkardeşin evlenmesi münasip görülmez. Bu nedenle Kumru Hanım'ın çirkin ve kambur ablası Sakine Hanım'ın varlığı iki arkadaşı rahatsız etmektedir. Nitekim az sonra kılavuz kadın ve bekâr kız kardeşlerin yengesi mahallenin imamı Ebüllâklâkatül'enfi'nin yardımıyla Müştak Bey'i, Kumru Hanım'ın ablası çirkin Sakine ile evlendirmeye kalkışır. Müştak Bey, oldubittiye getirilmeye çalışılan bu evliliğe isyan eder; ancak evlenmesi için mahallelinin dayatmasından nasıl kurtulacağını kestiremez. Arkadaşı Hikmet Efendi, Müştak Bey'in yardımına yetişir. İmamın cebine rüşvet sıkıştıran Hikmet Efendi, büyük olan kardeşin önce evlendirilmesi âdetini, yaşça değil boyca büyük olarak yorumlayarak mahalleliyi ikna eder. Böylece Müştak Bey, sevgilisi Kumru Hanım'a kavuşur. Şinasi bu oyunda, bir taraftan toplumun sınımsız bağlı olduğu geleneklerin maskesini düşürürken; öbür taraftan bu geleneklerle çatışma yolunu

²⁰⁶ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1** (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000), s.356.

seçen, uygar ve batılı yaşamı içselleştirmiş, gelenekçi mahallelinin haz etmediği şair Müştak Bey'i arzusuna erdirerek modern hayatı onayladığını açıkça gösterir.

Şair Evlenmesi, Osmanlı toplumunda modern çağın iki kahramanını resmeden, yerli malzeme ile örülmüş bir ilk metin olması dolayısıyla Türk Tiyatrosu için önem arz eder. Söz konusu kahramanlardan ilki oyunda fakir bir şair olarak tanıtılan ve bu yönüyle bohem olarak adlandırılabilir Müştak Bey, diğeri ise onu istemediği bir evlilikten kurtaran ve oyundaki konumuyla *dandy* olarak adlandırılabilir arkadaşı Hikmet Efendi'dir. Oyunun başkahramanı, ismi "âşık" anlamına gelen Müştak Bey'dir. Sevgilisi Kumru Hanım'la evleneceği için Müştak Bey'in mutluluğu o derece büyüktür ki, yaşadığı gelenekçi toplumun gerçeklerini mantıklı bir şekilde kavrayamamaktadır. Müştak Bey, kendi deyimiyle "âşık evlenmesi" yapmaktadır; diğeri bir deyişle evlenecek çiftler önceden birbirlerini tanıyıp beğenerek, birbirlerini severek evlenme kararı almışlardır. Bu dönem için bu tür bir evlilik, yenilikçi bir modeldir. Müştak Bey ve Kumru Hanım'ın "âşık evlenmesi", bu oyunun yazıldığı dönem için "acayip" olarak değerlendirebilecek yeni bir kadın-erkek ilişkisi modeli sunar.

MÜŞTAK BEY— Hele bu akşam güvey giriyorum ya... Bereket versin ki bugün nikâhım kıyıldı; yoksa aşkla telâşımından az kaldı nikâhsız güvey girecektim.

HİKMET EFENDİ— Hiç öyle şey olur mu?

MÜŞTAK BEY— Niye olmasın? Buna «âşık evlenmesi» derler!..

HİKMET EFENDİ— Acayip!.. (s.35)

Abdulhalim Aydın, Şinasi'nin **Şair Evlenmesi**'nin yazıldığı tarih kesiti açısından en yenilikçi yanının, Aydınlanma Dönemi (XVIII. yy.) yazarlarının çoğunun yaptığı ve özellikle Voltaire'de görülen "Satire Sociale"nin (toplumsal

yeri) kullanılması olduğunu belirtir. Aydın'a göre; Müştak Bey'in santimental, diğer bir deyişle o dönem için entelektüel bir tutum ve yenilik sayılan karşılıklı sevgiye dayanan bir evlilik yapmak istemesi, kendi içinde çok orijinal bir düşünce olmasa bile, Müştak Bey aracılığıyla, Şinasi'nin görmeden evlenmenin doğurduğu olumsuz sonuçları eleştirmek istediğini söyler. Bu noktada Müştak Bey'in gelenekçi topluma karşı fakir şair kimliğiyle birleşen yenilikçi tutumları onu "bohem" olarak tanımlamayı mümkün kılar. Müştak Bey'in bohemliği, Hikmet Bey'in *dandy* kimliğinin açığa çıkmasını sağlayan önemli bir etmendir. Bu tez çalışmasının ilk bölümünde de belirtildiği gibi, özellikle Fransız Devrimi'nden sonra bohemler ve *dandy*ler Baudelaire'in okumasına göre modern çağın kahramanları olarak gelenek'e karşı yeni olanı savunarak yozlaşma eğilimi gösteren topluma başkaldıran kimliklerdir. Ali Artun, Baudelaire'in söz konusu kavramsallaştırma çalışmalarını çözümlene yoluna gittiği *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm* başlıklı makalesinde Bohemya'yı; "Sanata adanmış ebedi bir hayat tarzı; hiçbir maddi beklentisi olmayan, sanatın adeta bir ibadete dönüştüğü bir çilekeşlik, bir inziva. Şana, şöhrete, fark edilme dürtüsüne ve bunların yayın piyasası tarafından istismar edilmesine karşı bir direniş."²⁰⁷ olarak tanımlar. Buna göre, bohem'in modern toplumdaki misyonu, modernitenin yeni kahramanlarından biri olan *dandy* ile birlikte hem gelenek'e, hem de bir tür yozlaşmışlık olarak gördükleri burjuva estetiğine karşı topyekûn bir başkaldırıdır.

Bu oyunda amaçları bakımından aynı; ancak ortak amaçlarını hayata geçirme yöntemleri bakımından bohem ile *dandy* arasındaki farkları açıkça görmek mümkündür. **Şair Evlenmesi** oyunundaki Müştak Bey-Hikmet Efendi

²⁰⁷ Artun, ön.ver., s.17.

ikilisi, Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme sürecinin geleneksel kültüre nüfuz ettiği bir dönemde, toplumsal yenileşme atılımını gerçekleştirecek model kahramanlar olarak sunulmuşlardır. Ancak onları Batılı örneklerinden ayıran husus, yerli motiflerle örülmüş bir olay örgüsü, konu ve tipolojik özelliklerle yaratılmış ilk oyun kişileri olmalarıdır.

Müştak Bey, fakir bir şair olarak tanıtılmasının yanı sıra geleneğe karşı yenilik fikrinin savunusunu yapması anlamında da bohemdir. Müştak Bey'in bohemiği edilgen bir yapıdadır. Çünkü oyun boyunca muhabbetle kurulması gereken bir evlilik modelini savunur; ancak kılavuz kadının oyununa gelir. Bu nedenle düştüğü çıkmazdan kendini kurtarabilecek güçte bir bohemlik hali sergilemez. Öngörülerini ve çözüm yöntemleri ile Müştak Bey'i içine düştüğü çıkmazdan kurtarmayı başaran kişi, ismi "akıllı" anlamına gelen yakın arkadaşı Hikmet Efendi olur. Hikmet Efendi, bu oyun bağlamında söylemek gerekirse, Osmanlı toplumu içinde modern atılımı gerçekleştirecek olan bir *dandy* kahraman olarak çizilmiştir. Hikmet Bey hem yaşadığı geleneksel toplumun değer yargılarını iyi bilir, hem de bu değer yargılarının bireyi çıkmazda bıraktığı noktalarda bu çıkmazı yine o geleneğin kendi kurallarıyla aşabilecek bir akli iradeyi gösterir. Bu yönüyle asi *dandy*lerin eleştirel ince zekâlı mizaçlarını resmeder. Örneğin oyunun başlarında Müştak Bey, sevgilisi Kumru Hanım ile evlenmeyi umarken, Hikmet Bey, onu bir hususta uyarma gereği duyar: Geleneksel Osmanlı toplumunda adettir: Ablası bekâr dururken, küçük kız kardeş evlendirilmez. Bu nedenle oyunda kırk, kırk beş yaşlarında çirkin, kambur ve karga suratlı olarak tanıtılan Sakine Hanım'ı, kız kardeşi Kumru Hanım'ın yerine Müştak Bey'e verebileceklerini söyler. Hikmet Efendi şöyle der: "Sakın Kumru

Hanım'ın yerine onu sana verip de bir dek etmesinler!.. Âlem bu ya... Zira büyük dururken küçüğü kocaya vermek âdet değildir.” (s.36) Hikmet Efendi, az sonra öngörülerinde haklı çıkar. Çok geçmeden, mahallenin zoruyla kılavuz kadın Ziba Hanım, Sakine Hanım'ı Müştak Bey'e adeta kakalamaya çalışır. Hapishaneye atılmakla ve mahalleden kovulmakla tehdit edilen Müştak Bey'in imdadına, modern toplumda oyunu kurallarına göre oynama alışkanlığını çabucak benimseyen *dandy* kimliğiyle Hikmet Efendi yetişir. Mahallenin imamı Ebüllâklâkatül'enfi'nin cebine gizlice rüşvet sıkıştırarak Müştak Bey'i istemediği bir evliliği yapmaktan kurtarır. Hikmet Efendi için bilgi, modern çağın en önem arz eden moral değerlerinden biridir. Bu nedenle bilgisiz işe kalkışanları hor görür. Ona göre, bilgi sahibi olmadan yapılan edimler, gelenek'e ait yozlaşmış bir alışkanlıktır. Hikmet Efendi, bilgiden yana koyduğu pozitif tutumunu aşağıdaki alıntıda açıkça beyan eder:

ATAK KÖSE (Arkasında küfe, bir elinde kürek, bir elinde süpürge ile) — İstemeyüz!

HİKMET EFENDİ (Atak Köse'nin arkasından yetişerek) — Neyi istemiyorsunuz?

ATAK KÖSE — Ben ne bileyün? Mahalleli istemeyüz diyor, ben de öyle diyorum. Elbette adamların böyle demelerinde hakkı var.

HİKMET EFENDİ — Ey, mahallelinin neden hakkı var?

ATAK KÖSE— Hakkı olduğunu pek yavuz bilürün ama, bak doğrusu neden hakkı olduğunu bilmen...

HİKMET EFENDİ — Öyle ise bilmediğin şeye niye karışyorsun? (s.44)

Hikmet Efendi, oyun boyunca arkadaşının başına gelen olaylarda ne tür etkenlerin bulunduğunu takip eder. Metin boyunca Hikmet Efendi'nin bir *dandy* olarak Batılı örnekler gibi kişisel görünüş estetiği geliştirmiş olduğu yargısına

varabilecek ayrıntılı tariflere rastlanmaz. Çünkü bu metin, “toplum için sanat” yapma anlayışı güden Tanzimat’ın ilk kuşağına mensup bir yazarın kaleminden yaratılmıştır. Bu nedenle metnin *dandy* kahramanının, daha çok toplumun yararına olacak modern bir söylemin sözcülüğünü üstlendiği görülür. Diğer bir deyişle, Hikmet Efendi Batılı çağdaşlarına nazaran bu oyunda bireyci değil toplumcu çizgide ilerleyen, kişisel amaçlar yerine toplumsal amaçlar için fayda peşinde koşan, yozlaşmış gelenekçi toplumu modernlik yolunda değiştirmeye/dönüştürmeye çalışan halkçı bir *dandy* kahraman profili çizer. Yazarın, oyunun kıssadan hissesini çıkarma işini Hikmet Efendi’ye bırakması bu yorumu kanıtlar niteliktedir:

HİKMET EFENDİ— İşte; kendi menfaati için aşk ve muhabbet tellallığına kalkışan kılavuz kısmının sözüne itimat edenin hali budur. (...) Ya birbirinin ahvalini asla bilmeyerek ev-bark olanların hali nasıl olur? Var bundan kıyas eyle... (s.49)

Tüm bu bilgilerden hareketle Şinasi’nin **Şair Evlenmesi** oyununda ilk kez modern çağın iki kahramanı bohem ve *dandy* kahraman modelleri ile karşılaştığı; bir ilk metindeki bu modern kahraman yaratılarının, Batılı örneklerinden farklı olarak bireyci kaygılar yerine toplumcu kaygıları ön planda tutan bir anlayışla yaratıldıkları söylenebilir. Buna göre, bohem kahraman örneği olarak Müştak Bey’in, fikren yenilikçi ancak gelenek ile baş edemeyecek kadar saf ve çabuk oyuna getirilen bir tip olarak çizildiği; *dandy* kahraman örneği olarak Hikmet Efendi’nin ise, savunduğu yeni moral değerlerin hayata geçirilmesi için bilgisi ve zekâsı sayesinde gelenek ile baş edecek kadar uyanık bir tip olarak çizildiği görülür.

2.3.2. İlhamını Yerli ve/ya Doğulu Kaynaklardan Alan Bir Oyun Metninde Osmanlı *Dandysin*in İzleri: Ahmet Midhat Efendi'nin Hayatı ve **Çengi Yahut Daniş Çelebi** Başlıklı Oyununun İncelenmesi

Tanzimat'ın birinci kuşağında yer alan aydınlar genel olarak modernleşmenin, Batı medeniyeti ile Osmanlı arasında sentez oluşturulması şeklinde hayata geçirilmesini öneriyordu. Aydınların önerisi, dönemin Osmanlı yaşayışı içinde radikal bir aykırı duruştu; sürgüne gitmek ya da katledilmek pahasına hepsi ortak bir kararlılıkla “yenilik” söyleminde diretiliyorlardı. Devletin olanaklarıyla modernliği deneyimleyen ilk Osmanlılar olarak, kendilerini, İmparatorluk'un hayatını kurtaracak ve İmparatorluk'a modern Batı medeniyetini getirecek “yenilikçiler” gibi görüyorlardı.

Tıpkı Şinasi gibi, Ahmet Midhat Efendi de sentez fikrini benimsemiş olan ilk aydın grubunun bir üyesi olarak Fransızların toplumu değiştiren/dönüştüren asi *dandy*lerinden izler taşımaktadır. Ahmet Midhat'ın estetik üretim kanallarından biri olan edebiyat aracılığıyla yenilikçi fikirlerini yayarak modern toplum inşasına girişmesi, onu daha çok devrim sonrası Fransa'da görülmeye başlayan burjuva kökenli *dandy*lere yaklaştıran önemli bir belirtidir. Zira Ahmet Midhat Efendi de çağdaşları gibi, Osmanlı'da modernleşme olgusunun nasıl hayata geçirilmesi gerektiği konusunda düşünce üretmiş ve yapıtlarında ele aldığı yeni insan tipolojileri vasıtasıyla bu düşüncelerinin uygulanabileceğini kanıtlamak için gayret sarf etmiştir.

Ahmet Midhat Efendi'yi dönemdaşlarından farklı ve özgün kılan tarafı, gerek kendi yaşam deneyimiyle, gerekse Osman İmparatorluğu'nda modernleşme

olgusunu örnekleyecek yerli *dandy* kahramanını önceleyen bir durak noktası olmasıdır.²⁰⁸ Kendinde yansıttığı *dandy* görünümleri, öz bakımından Osmanlı çizgilerinin dışına çıkmamış; bu çizgilerin dışına çıkan yeni insan profilleri ise, alafrangalıkta aşırıya kaçtıkları gerekçesiyle yapıtlarında yerilmiştir. Daha başka biçimde ifade etmek gerekirse, Batı uygarlığının modern kahramanları *dandy*lerin “aykırı” ve/ya “aşırı” olarak nitelendirilen hırçın mizaçları, gerek Ahmet Midhat Efendi’nin şahsında, gerekse yapıtlarında mutlak İslam kültürü ve epistemolojisi süzgecinden geçirilerek ehlileştirilmiştir. Çünkü Ahmet Midhat Efendi’nin Batı uygarlığı ile karşılaşması çağdaşlarına nazaran daha geç, daha dolaylı ve muhafazakar bir bakışla gerçekleşmiş; ehlileştirme adımı, Batı’nın yarattığı kültürel şok nedeniyle bir tür savunma mekanizması olarak atılmıştır. Bu ön saptamanın dayanaklarını Ahmet Midhat Efendi’nin hayatının belli kesitlerinde bulmak mümkündür.

Ahmet Midhat Efendi (1844-1812), İstanbul’un Tophane semtinde dar gelirli bir esnaf ailede doğmuş ve yetişmiş; ailesinin çektiği geçim sıkıntısı nedeniyle erken yaşta Mısır Çarşısı’nda bir esnafın yanında çıraklıkla iş hayatına atılmak zorunda kalmış; kendi gayretleriyle Kuran, okuma yazma, Arapça, Farsça ve Fransızca öğrenmiştir.²⁰⁹

Geniş ilgi alanı ve aşırı öğrenme merakı olan Ahmet Midhat’ın Osmanlı kültürüne özgü yerli bir *dandy* mizacı yakalamasında üç şahsın önemli katkıları olmuştur. Bunlar Midhat Paşa, Osman Hamdi Bey ve Can Muattar’dır. Orhan Okay’ın da ifade ettiği üzere; Midhat Paşa, ona devlet kapısında çalışma ve yükselmesinin yanı sıra Avrupa’yı gezme fırsatı ile yazar olarak yapıtlarını

²⁰⁸ Bkz. Resim 28

²⁰⁹ İsmail Hikmet, **Ahmet Midhat** (İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1932), s.8.

yayımlatacak imkânlar sağlamıştır. İyi koşullarla Avrupa’da on iki yıl kalan; ressam, arkeolog ve sonraları da müze müdürü olarak ün yapan Osman Hamdi Bey sohbetleri, çeviri yardımları ve verdiği okuma tavsiyeleriyle Ahmet Midhat’ın hayatında değerli bir yer edinmiştir. Onun etkisiyle Batı medeniyetini tanımaya başlamıştır. Yine Okay’a göre, yazarın dünya görüşünün genişlemesinde, bağınazlığa saplanmamasında ve olaylara eleştirel bir gözle bakmasında Kuran tefsiri ve İslam felsefesinin yanı sıra İncil ve Tevrat’ı da karşılaştırmalı olarak öğreten İranlı Can Muattar’ın önemli rolü olmuştur.²¹⁰

Ahmet Midhat Efendi, Midhat Paşa sayesinde devlet kademesinde memur olarak çalışmaya başlar; onun hamiliğindeyken yazar olmaya karar verir; bir taraftan ise Niş’te askeri Rüştüye’yi bitirir. Midhat Paşa Tuna’ya atandıktan sonra ağabeyi ile birlikte Rusçuk’a yerleşen Ahmet Midhat Efendi burada memur olarak çalışırken; bir yandan da Arapça, Fransızca ve Farsça’sını geliştirir. Midhat Paşa, yazarın çalışkanlığını ve yazılarını takdir eder; görevde kaldığı sürece kendisini korur; hatta onu o derece sahiplenir ki, yazarın adına kendi adını da ekler. Böylece asıl adı “Ahmet” iken, yazar 1864’ten sonra “Ahmet Midhat” adıyla anılır.²¹¹

Ahmet Midhat Efendi, zaman içinde Tanzimat edebiyatının en verimli yazarlarından biri haline gelmiştir. O dönem geçimini yazılarıyla kazanan ender bir kişiliktir. Saadettin Yıldız’ın da ifade ettiği gibi; Ahmet Midhat Efendi daha çok öğretebilmek için estetik seviyeyi çok dert edinmeden yazmıştır. Roman, hikâye, tiyatro türünde yazdıklarının yanında, çok sayıda makale de kaleme alan Ahmet Midhat Efendi, geleneksel Osmanlı kültürü ile Batı medeniyetinin modern

²¹⁰ Orhan Okay, “Teşebbüse Sarfedilmiş Bir Hayatın Hikayesi”, **Kitap-lık**, Sayı: 54 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), s.134.

²¹¹ Kamil Yazgıç, **Ahmet Midhat Efendi Hayatı ve Hatıraları** (İstanbul: Tan Matbaası, 1940), s.4-11.

değerleri arasında bir sentez yapılabileceğini, bu yapılmadan Batı'yı körü körüne taklit etmenin ise zararlı olacağını düşünmüştür.²¹² Ahmet Midhat Efendi'yi *dandy* çizgisine yaklaştıran yönü, “kendini yetiştiren ve geliştiren toplum” idealini benimsemiş olmasıdır. *Dandy* bunu yalnızca kendinde başarmak için var gücüyle çalışırken; Ahmet Midhat Efendi bu ideali yapıtlarında tüm bir Osmanlı toplumu için hedef olarak çizmiştir. Bu nedenle onun en büyük arzusu kitap okuyan bir toplum yaratmak idi. Çoğunluğa hitap etmek, dertlerine tercüman olmak kaygısıyla çok sayıda yapıt verdi ve daha çok modern Avrupa'nın bilim, sanayi ve çalışma disiplinini övdü.²¹³ Ahmet Midhat Efendi, Avrupalı *dandy*nin toplumun moral değerlerini kışkırtmak için tüm zamanını aykırı görünmeye ve aykırı yaşamaya ayırmasını devlete ve dine itaatsizlik olarak yorumladı. Nitekim Ahmet Midhat Efendi'nin tüm yapıtlarını yüksek lisans tez çalışmasında inceleyen Ceylan Pınar De Rosay'ın vardığı sonuçlar da bu yorumları destekler niteliktedir. De Rosay'a göre; Ahmet Midhat Efendi batılılaşmanın özellikle eğitim, teknoloji ve sanayi alanlarında olması gerektiğini savunmuş ve Osmanlı toplumunda “alafrangalaşma” olarak algılanan “yanlış batılılaşma”yı eleştirmiştir. Ahmet Midhat'a göre teknoloji, eğitim ve sanayi Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı uygarlığından alması gereken unsurlardır. Kültürel alanda ise Batı uygarlığının sanat dalları ve gündelik yaşam kuralları öğrenilmelidir. Sınırların çizildiği alanlar ise Osmanlı kültürünün sahip olduğu üstün değerlerdir. Bunların başında, İslami eğitim ile birlikte gelen Doğu'nun ahlak anlayışıdır.²¹⁴ Bu nedenle, Ahmet Midhat yapıtlarında Osmanlı toplumunun moral değerlerinin korunması gerektiğini dikte

²¹² Yıldız, ön.ver., s.133-134.

²¹³ “Ahmet Mithat Efendi”. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ahmet_Mithat_Efendi> 25.07.2012.

²¹⁴ Ceylan Pınar De Rosay, “Ahmet Mithat Efendi'nin Eserlerinde Batılılaşma”, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006, s.111-112.

eder gibi vurgulamıştır. Servet sahibi olan *dandynin* çalışmak zorunda olmadan yaşamını devam ettirmesini tembellik; görünme amacıyla kendine lüks harcamalar yapmasını ise müsriflik olarak yorumlamıştır. Bu nedenle genel anlamda *dandylerin* olumsuz olarak görülen özelliklerini edebi yapıtlarında yarattığı alafranga züppe tiplerine yüklemiştir. *Dandylerin* entelektüel birikimlerini, ince zekâlı ve nükte yeteneklerini ise edebi yapıtlarında çizdiği kibar Osmanlı beylerine ve/ya beyzadelerine yüklemiştir.

Ahmet Midhat Efendi, yerli malzeme ve motifleri kullanarak kaleme aldığı **Çengi yahut Daniş Çelebi** (1873)^{215*} başlıklı oyununda, kurnaz ve kıvrak zekâlı doğası ile nüktedan ve kumpasçı bir Avrupalı *dandy* modelinin adı geçen niteliklerini, sevimli bir Osmanlı beyini tipleştirirken kullanmıştır. Ahmet Mithat Efendi bu oyunda batıl inançlara ve hurafelere itimat eden gelenekçi Osmanlı toplumunu *dandy* yansımaları gösteren oyun kişisi aracılığıyla alaya alarak, toplumun yozlaşmışlığını gözler önüne serer. Ahmet Midhat Efendi modern bir bakışla, batıl inançlarla yetiştirilen bir gencin aldığı aile terbiyesi üzerinden yozlaşmış geleneğin eleştirisini yaptığı bu oyununu **Çengi** adlı romanından tiyatroya uyarlamıştır.²¹⁶ Oyunun olay örgüsü kısaca şöyle özetlenebilir: Daniş Çelebi, geçimini mahallede muskalar ve büyüler yaparak sağlayan bir kadının tek çocuğudur. Yaşamı boyunca annesinin cinlerle perilerle uğraştığı fikriyle aklını bozan Daniş Çelebi, kendisini bu yanılsama dünyasının içine kaptırarak yaşamaktadır. Mahalleliye göre artık cinlere ve perilere kapılmış bir mecnundur. Annesi ona kendisini sözde cinlerden ve perilerden koruduğuna inandırdığı bir

²¹⁵ Ahmet Midhat Efendi, “Çengi Yahut Daniş Çelebi”, **Bütün Oyunları**, Haz.: İnci Enginün (İstanbul: Dergah Yayınları, 2011).

* Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

²¹⁶ Bkz. Resim 36

bakır para üzerine “müht-i Süleyman” resmettirerek ona vermiş; bu da mahalleli arasında duyulunca iyiden iyiye dedikodu malzemesi olmuştur. Kibar takımına mensup, konak sahibi bir bey olan Engürüsizâde, mahallenin, deliliği dillere destan genç delikanlısı Daniş Çelebi’yle eğlenmek için ona bir oyun hazırlar. Kendi eşrafından misafirlerini konağına davet eder ve Peri isimli cariyesine peri kıyafetleri giydirek Daniş Çelebi’yi alaya alır. Ancak Daniş Çelebi, bu oyunu sahi zanneder ve eğlence bittiğinde Peri’yi evine götürmek ister. Kendisiyle dalga geçenler buna razı olmak istemeseler de, Daniş’in büyücü annesi çıkagelir ve cariye satın aldığı söyleyerek Peri’yi evine götürür. Daniş Çelebi’nin annesi esasında edepsiz bir kadındır ve aşklarını periler alemiyle münasebet halindeymiş gibi göstermektedir. Oyunun sonlarına doğru annesi ölen Daniş Çelebi, Peri’nin elinde iyice oyuncak olur. Onun bu durumuna üzülen arap dadı Dilferah, Peri’yi öldürmesi için Daniş Çelebi’yi kışkırtır. Peri ise olanı biteni sezinler ve kendisine hazırlanan tuzağı tersine çevirir. Daniş Çelebi, Peri’yi öldürdüğünü sanarak yanlışlıkla dadısını öldürür. Yanlışının farkına vardığında ise işi Peri’ye bağlayarak büsbütün çıldırır. Peri de Daniş Çelebi’yi kendi çılgınlığıyla baş başa bırakarak çekip gider.

Oyunda ana çatışmanın tarafları; modern akli temsil eden kibar Osmanlı beylerinden Engürüsizâde, onun evine gelen misafirleri, dadı Dilferah ve cariye Peri ile batıl inançlara itikat eden gelenekçi toplum aklını temsil eden Daniş Çelebi ve annesi Saliha Molla’dır. Daniş Çelebi, modern akıl ile geleneksel akıl arasında bir denek tahtası olarak kullanılır. Acınacak derecede alaya alınan Daniş Çelebi, oyunun sonunda batıl inançlara itimat ettiği için acı bir biçimde

gerçeklerden habersiz yaşamakla cezalandırılır. Cezayı kesenler ise, modern aklın temsilcileridir.

Oyun kişileri arasında yer alan Engürüsizâde, yerli bir Osmanlı *dandysi* tarifine giden yolda önemli bir durak noktası olarak göze çarpar. Tezin birinci bölümünde incelenen örneklerden de hatırlanacağı gibi, *dandyler* hoşnut olmadıkları olayları ve/ya durumları nükte kabiliyetleriyle eleştiren yergi ustalarıdır. Engürüsizâde de, gelenek ile iç içe geçmiş batıl inançlarla alay eden bir Osmanlı beyi olarak *dandynin* izlerini taşır. Kurduğu kumpasın işe yaradığını gören Engürüsizâde, gerçekten de bir peri gördüğünü zanneden Daniş Çelebi'yle alay ederek, onun içinden geldiği yozlaşmış geleneğin batıl aklını yerer:

ENGÜRÜSİ ve YAHNİ KAPAN- Maşallah, maşallah! Doğrusu ya, kudretinize, kuvvetinize hiçbir diyecek yoktur.

(...)

ENGÜRÜSİ- Aman Daniş Çelebi! Hepimiz rica ederiz. Ayaklarınızı öperiz. Bize şöyle beşeriyet fevkinde bir eğlence gösterirseniz minnetdarınız oluruz. (s.222-223)

Oyunda, “kibardan bir zat” (s.210) olarak tanıtılan Engürüsizâde'nin Osmanlı saray çevresine mensup seçkin bir bey olduğu anlaşılır. Hatırlanacağı gibi *dandylerin* de tarihsel çıkış noktaları İngiliz aristokrasisine dayanır. Bir anlamda kibar sınıfa mensup oldukları görülür. *Dandyler* bu sınıfın kaidelerine uygun düşecek biçimde, gerek kendilerinin gerekse çevrelerinde bulunan insanların kişisel gelişimlerine önem veren ya da kişisel gelişmişlikleri yüksek insanların bulunduğu ortamlarda boy gösteren tipler olarak görülür. “Kibar bir zat” olarak tanıtılan Engürüsizâde de, soylu sınıflara yaraşan bir erdem örneğiyle, evinde hizmet gören cariyesine özel hocalar tutup musiki dersleri gördürerek, birlikte yaşadığı bir insanın kişisel gelişime verdiği önemi ispat eder:

ENGÜRÜSİ – Ne tashîh ister ne bir şey!
Aferin Peri. Talim ve terbiyen için sarf ettiğim
paralara hiç acımıyorum. Hocaların aldıkları aylıklar
anamın ak sütü gibi helâl olsunlar. Zâti sen de hoca
kesilmiş gitmişsin. Bu besteyi değme bir benim
diyen bestekâr yapamaz. (s.212)

Engürüsizâde, Daniş Çelebi'yi alaya almak için iyi yetiştirdiği Peri isimli cariyesini kullanarak ona bir kumpas kurar. Buna göre cariye Peri, Daniş Çelebi geldiğinde gerçek bir peri imiş gibi onunla ilgilenecek, ona müzik aletleri çalarak, tınıların sihirli bir dünyadan gelen müzik olduğuna inandıracaktır. Eğitim aldırıldığı cariyesine, kurgusuna uygun düşecek biçimde rolünü oynaması için tek tek tembihler. Engürüsizâde, Daniş Çelebi'ye kurduğu kumpasın amacını cariyesine anlatırken, adeta hayatının her saniyesini kafasında kurduğu senaryolara göre yaşayan *dandy*den izler sergilemeye devam eder:

ENGÜRÜSİ – Pekalâ olmuş dedim a, sen
şimdi beni dinle. Asıl lâzım olan şey senin gerçekten
peri kızı olduğuna aptal Daniş'i inandırmaktır. Zerre
kadar şüphe verecek olursak, oynayacağımız oyunun
hiç tadı kalmaz. (s.212)

Engürüsizâde, kurduğu kumpasın amacına ulaşması için aşırı dikkat ve çaba gösterir. Tüm olacakları adeta tek tek kurgulamıştır. Daniş Çelebi'yi alaya alma oyununa katılacak şahıslar bile özenle seçilmiştir. Kendisi gibi kibar takımından bir çevre, gelenek ve batılın eline düşmüş Daniş Çelebi'yle eğlenmek için Engürüsizâde'nin konağına kararlaştırılan gün ve saatte gelirler:

ENGÜRÜSİ – Buyurunuz! Efendiler
buyurunuz! (Eliyle hepsine yer göstererek) Geçen
gece kararlaştırdığımız eğlenceyi bu gece tertip
ettim.

YAHNİ KAPAN – Eğlence mi? Hiç de
sevmediğim şey. Hele nihayetinde yemek olursa var
ya! Artık ben orada hiç bulunmamalıyım.

ENGÜRÜSİ – Ha bak eğlence ama ben seni bu eğlence için mahsus getirttim. Eğlencenin ne surette bir eğlence olduğunu bilmezsen, ne sen zevkini çıkarabilirsin, ne de biz eğlenebiliriz. Şimdi evvela ben sana Daniş Çelebi denilen zatı bir güzelce tarif etmeliyim. İyi kulak vereceksin ha! (s.213)

Engürüsizâde, kumpasa iştirak edecek misafirlerini önceden senaryoya hazırlamıştır. Misafirler konağa geldikten sonra, bu kez alaya alınacak olan Daniş Çelebi ve annesi Saliha Molla ile ilgili geçmiş bilgileri aktararak, oyunun alaya alma amacına hizmet etmesi için misafirlerinin eline kozlarını da dağıtır. Daniş Çelebi geldikten sonra, oyun başlar. Daniş Çelebi, Peri'nin yalanına kanarak onu gerçekten bir peri zanneder. Oyunun başarıya ulaşmasında Engürüsizâde ve konağındaki misafirlerin takındıkları farklı maskelerin katkısı olur. Engürüsizâde aşağıdaki alıntıda, *dandynin* bulunduğu ortamlarda gerçek hislerini ve düşüncelerini asla açığa vurmaksızın farklı maskelere büründüğü hallerini yansıtır.

ENGÜRÜSİ – Canım Daniş Çelebi! Adeta korkmağa başladım. Söyle Allah Aşkına söyle ne oluyoruz?

DANIŞ – Hiç efendim hiç! İyi saatte olsunlar.

YAHNİ KAPAN – Korkarım buraya kadar geldiler ha!

(...)

DANIŞ – Korkmayınız efendim, korkmayınız! Bilâkis bir peri kızı geldi ki görseniz benât-ı beşerde hiç misli olmadığını itiraf edersiniz.

ENGÜRÜSİ ve YAHNİ KAPAN – Aman öyleyse Allah aşkına bize de gösteriniz, görelim!

DANIŞ – Baş üstüne efendim. (*Kıza*) Göster kız kendini!

(*Kız bir hareket-i acîbe ile kendini gösterir.*)

HEPSİ – Vay! Aman! Bu ne? (s.215)

Engürüsizâde, yerli bir motiftir. Ancak o, gelenek'e ait unsurları alay yoluyla ve kurduğu oyunla eleştirerek Osmanlı modernleşmesine has bir toplumcu *dandy* imajı çizer. O da Batılı çağdaşlarından farklı olarak bireyci estetik oluşturma gayesinden çok, toplumun yozlaşmış geleneksel değerlerinin eleştirisini yapar. Onun *dandy*liğini tanımlayan da bu nedenle, kılık kıyafeti veya estetik üretimdeki öz-bireyci tutumları değil; toplum eleştirisine yönelik sergilediği alaysı fakat eğlenme odaklı tutumlarıdır. Ancak amaçları bakımından Batılı çağdaşlarından ayrılrsa da araçları bakımından onlarla özdeşlikler gösterir. Engürüsizâde örneği, amacı uğruna oyun fikrine hizmet eden bir kurgu ustasıdır. Üstelik eleştirdiği gelenek'i, oyunun sonunda Daniş Çelebi'yi hora tepmeye götürecek kadar oyununu iyi kurgular, hem iyi oynar hem de oyun sürecini iyi yönetir. Sonunda bin bir emekle yetiştirdiği cariyesini tek kuruş almadan yitirmiş olsa da o kaybeden bir *dandy* değildir; oynadığı oyunun yanılısama etkisi esas metin boyunca devam eder ve Daniş Çelebi kişiliğindeki geleneksel akıl, bu yanılısamadan kurtulamayarak sahici deliliğe evrilir. Engürüsizâde'nin batıl inançların tutsağı haline gelen yozlaşmış gelenekçi bir figür olan Daniş Çelebi'ye kurduğu kumpasla başlayan geleneksel aklın eleştirisini, oyunun sonunda başarıya ulaşmış olur. Böylece, oyun kişilerinden Engürüsizâde'yi, Batı uygarlığının modern kahramanı *dandy*nin izleri üzerine kuran Ahmet Mithat Efendi, olması gereken modern Osmanlı insanı için bir model oluşturmuş olur. Bu oyunda *dandy* izleriyle kurulan yeni insan modeli, aynı zamanda yozlaşmış gelenekçi toplumun modern eleştirisini yapacaktır.

2.3.3. Yerli *Dandy* ya da Bir Osmanlı Beyzadesi: Recaizâde Mahmut Ekrem'in Hayatı ve **Çok Bilen Çok Yanılır** Başlıklı Oyununun İncelenmesi

Tanzimat'ın ikinci neslinde yer alan aydın ve sanatçılardan biri olan Recaizâde Mahmut Ekrem (1847-1914),²¹⁷ bir medeniyet değiştirme projesi olarak görülen Tanzimat'ta, gerçekçiliği esas alarak yazan kalemlerden biri olmuştur. Yeni bir medeniyete giden yolda, Osmanlı'nın olağan sosyal yaşamında bireyin ihtiyaç duyduğu eksiklikleri Batı tarzı yeni edebi türler vasıtasıyla tanımlama, gördüğü yanlışları yergi yoluyla düzeltme yoluna gitmiştir. Saadettin Yıldız konu ile ilgili şu saptamada bulunmaktadır:

Ekrem'in edebiyatımızdaki yerini tespit ederken, yaptıklarından çok tarif ettiklerini dikkate almak gerekir. Çünkü o, çok kuvvetli bir şair olmamakla birlikte iyi şiirin ne olduğu konusunda düşünmüş, Batı'da edebiyat meselelerine nasıl yaklaşıldığını araştırmış, bunları çeşitli yazılarıyla gençlerin ifadesine sunmuş; roman, hikâye ve tiyatro türlerinde de çok üstün eserler verememekle beraber, bu sahalarda yapılan çalışmalar karşısında takındığı tenkidi tavırla yol gösterici olmuştur.²¹⁸

Edebi üretiminin yanı sıra, edebiyat alanında görülen teorik boşluğu dolduran kişi olmuştur. Bu noktada Tanzimat yazarları arasında bir ilki başarmıştır. Yıldız'ın sözleriyle; “Ekrem, gayretli, verimli ve sözüne değer verilen bir *teorisyen* olarak Ta'lîm-i Edebiyât, Takdîr-i Elhân, Pejmürde önsözü, Zemzeme önsözü gibi eser ve yazılarında yeni edebî oluşumun ana karakterini çizmiş[tir.]”²¹⁹ Genel anlamda yaşadığı sağlık sorunlarından dolayı Avrupa'da bulunmuş olan Mahmut Ekrem, Batı medeniyetiyle doğrudan karşılaşma da

²¹⁷ Resim 30

²¹⁸ Yıldız, ön.ver., s.141.

²¹⁹ Aynı, s.140.

yaşamış; edebiyatta yenileşme amacına büyük adımlarla katkı sağlayan bir yazar olarak bilinmekle birlikte, Batı eğilimini daha çok Kalem Efendisi olarak çalışmaya başladıktan sonra sergilemeye başlamıştır.

Mahmut Ekrem'in hayatı, Batı uygarlığının modern kahraman kültürü *dandynin* izlerine dair güçlü veriler içermektedir. Bu verilerden biri, Mahmut Ekrem'in Osmanlı elit tabakası içinde yetişmiş bir beyzade olmasıdır. Mahmut Ekrem, saray çevresinde ve/ya İmparatorluk bünyesinde önemli görevlerde bulunan, Tanzimat döneminin tanınmış ailelerinden Recaizâdeler'e mensuptur. Babası sevilen ve sayılan bir devlet adamı, annesi ise soyu Gazi Timurtaş Paşa'ya dayanan iyi eğitim görmüş bir kadındır. Recai Efendi yalısında dünyaya gelen Mahmut Ekrem, çocukluğunu bu yalıda geçirir ve oldukça serbest büyür. Mahmut Ekrem, önce doğu kültürü ile yetiştirilir. Arapça ve Farsça'nın ilk bilgilerini babasından alır. Daha sonra Beyazıt Rüştüyesi ve Mekteb-i İrfan'a gider. Eğitimini başarılı bir şekilde tamamlayan Mahmut Ekrem, Harbiye İdadisi'ne devam eder. Fen bilimlerine meraklıdır; ancak beden zayıflığı askerliği kaldıramaz. Giderek edebiyata ilgi duyar; ilk yazı denemelerine girişir. Babası onu Hariciye Mektubi Kalemî'ne yerleştirir. Mahmut Ekrem, burada Fransızca'yı da öğrenmeye başlar. Kalem efendisi olarak çalıştığı dairede Namık Kemal, Lefkoşalı Galip gibi dönemin aydın isimleriyle tanışır. Özellikle Namık Kemal ile dostlukları ilerler. Namık Kemal, 1867'de Paris'e kaçarken **Tasvir-i Efkâr** gazetesini düzenli olarak çıkarma işini ona bırakır. Mahmut Ekrem, edebiyat faaliyetlerine devam ederken bir yandan da memurluk hayatında gösterdiği başarıyla yüksek kademelere terfi eder. Amcasının kızı Güzide Hanım'la evlenir. Fransızcası bir hayli ilerler ve Fransız edebiyatını yakından tanımaya başlar;

çeviri denemelerine girişir, Batı kaynaklarından yararlanarak yazdığı **Afife Anjelik** başlıklı ilk oyununu yayımlar. Resmi görevlerindeki başarısı ve edebiyat alanındaki sürekli üretimi, onun tanınıp sevilmesini sağlar. Edebiyat alanındaki başarısıyla Mekteb-i Mülkiye’de hocalık yapmaya başlar. Hocalığa devam ederken, Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid ile yazışmalar yapar. Bu yazışmalar, Ekrem’in sanatını olgunluk dönemine taşır. Galatasaray Lisesi’nde de görev alır; burada Tevfik Fikret gibi yeni edebiyatçılarla tanışır, onların hocalığını yapar. Abdülhamit yönetiminin baskısı, Ekrem’in sanatını da etkiler. Bir süre sonra, okullardaki hocalık görevlerinden ayrılmak zorunda kalır. Bu arada eski edebiyatı savunan Muallim Naci gibi çağdaşları ise, onun edebiyatta yenici adımlarına karşı eleştirilerini yoğunlaştırır. Rahatsızlığı ilerleyen Ekrem, Büyükkada’ya yerleşir. Sarayın dinlenmeye çektiği Mahmut Ekrem, Namık Kemal’in ölümü ve Abdülhak Hâmid’in İngiltere’ye kaçıışı ile sanat çevresinden iyice kopar. Yine de Tevfik Fikret ile Halid Ziya gibi genç yazarların Servet-i Fünun çatısı altında toplanmalarına aracılık eder. Huzursuz, hayattan tedirgin bir mizaca sahip olan Mahmut Ekrem, oğlu Nijad Ekrem’in ölümü ile derin bir kedere gömülür. Kabuğuna çekilir. 1908 yılında II. Meşrutiyet’in ilan edilmesiyle aydınlar çevresinde duyulan yeni sevinç ve heyecan dalgası Mahmut Ekrem’i de etkiler ve biraz olsun onda da bir canlılık gözlemlenir. Meşrutiyetten sonra Senato üyeliğine seçilir ve ölünceye dek bu görevde kalır. Mahmut Ekrem, böbreklerinden rahatsızlanır. Buna ek olarak İmparatorluk’un dağılma sürecinin hızlanmış olması, acılarını kat kat arttırır. 1914 yılının başlarında ölen Mahmut Ekrem vasiyeti gereği törensiz gömülmek ister. Ancak dönemin padişahı sultan Mehmet Reşat buna razı olmaz. Bütün öğrenciler ve eğitimcilerin Mahmut Ekrem’in cenazesine

katılabilmesi için okullar tatil edilir. Mahmut Ekrem'e büyük bir cenaze töreni düzenlenir. Sanatçı, oğlu Nijad'ın yanına gömülür.²²⁰

Recaizâde Mahmut Ekrem'in yabancı dil bilgisi, Batıdaki edebi gelişmeleri yakından takip edebilmesini sağlamıştır. Bilindiği gibi, Mahmut Ekrem'in yaşadığı dönemde Avrupa edebiyatlarında Anglosakson kaynaklı Estetizm akımının etkileri görülmektedir. Batılı *dandy*lerin büyük bir kısmı dönemin ruhuna uygun düşecek biçimde Estetizm akımının cazibesine kapılmışlar ve örneğin Charles Baudelaire, Oscar Wilde gibi yazarlar bu akımın etkileriyle sanatta güzellik fikrinin nasıl gerçekleştirilebileceğine dair teorik ve pratik üretimde bulunmuşlardır. Edebiyatta yenileşme hareketlerine ivme kazandıran Mahmut Ekrem'in de Batı'daki bu gelişmeleri yakından takip ettiği ve Türk yazınında "sanat için sanat" anlayışının teorisini yapan ilk isim olduğu bilinmektedir. Konu ile ilgili saptamalarda bulunan İsmail Parlatır, Mahmut Ekrem'in güzel sanatlara ayrı bir değer atfettiğini ve edebiyatın; zevk, duygu ve hayalden doğduğunu ifade eder. Parlatır'a göre; Mahmut Ekrem edebiyatı "san'at-ı nâzike" şeklinde niteleyerek, edebiyatta da güzelliğe ayrı bir değer verdiğini ve edebiyatın moral değerleri tartışmak yerine iyinin ve güzelin peşinde koşması gerektiğini savunmuştur.²²¹ Bu noktada, Mahmut Ekrem'in yazın alanında Estetizm ağırlıklı teorik ve pratik üretimleri, onu Avrupalı çağdaşları içinde estetik *dandy* kimliğine yaklaşan bir Osmanlı beyzadesi haline getirir.

Mahmut Ekrem'in yaşamında görülen *dandy* etkilerini yapıtlarında da bulmak mümkündür. Nitekim Mahmut Ekrem'in bir töre komedyası niteliği

²²⁰ İsmail Parlatır, **Recaî-Zade Mahmut Ekrem Hayatı-Eserler-Sanatı** (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1983), s.29-43.

²²¹ Parlatır, ön.ver., s.5-53.

taşıyan **Çok Bilen Çok Yanılır** (1874)^{222*} başlıklı oyununda, estetik kaygıları her şeyin üzerinde tutan, Osmanlı çizgileri ile şekillenmiş bir *dandy* kahraman olarak tanımlanabilecek örnek modele rastlanır. Mahmut Ekrem, bu oyunu **Binbir Gece Masalları**'nın elli bir ve elli üçüncü gecelerinde anlatılan hikâyelerinden esinlenerek yazmıştır. Oyunun tamamı, bu anlamda Doğu motifleriyle örülüdür. Oyunda kısaca, kızını Halep valisinin oğlu İhsan Bey ile evlendirecek olan Maraş Kaymakamı Edip Efendi'ye haset duyan Maraş kadısı Azmi Efendi'nin, kendi kazdığı kuyuya nasıl düştüğü anlatılmaktadır. Mahmut Ekrem'in gerçekçi bir anlatımla kaleme aldığı oyun, geleneksel Osmanlı toplumunda yaygın olan görmeden evlenme alışkanlığını dolaylı olarak; kadılık kurumu gibi geleneksel idare kanallarının çıkarıcı, bencil ve yozlaşmış hallerini ise doğrudan yergi konusu haline getirmektedir.²²³

Çok Bilen Çok Yanılır'da olaylar dizisi şöyle gelişir: Kıskanç ve hileci kadı Azmi Efendi, Maraş kaymakamı Edip Efendi'nin kızı Lütfiye Hanım'ın Halep Valisi İlyas Paşa'nın oğlu İhsan Bey ile evleneceğini duyunca, bu evliliği önlemek için planlar yapmaya başlar. Çünkü bu evliliğin gerçekleşmesi halinde kaymakamın güçlenecek; bu da kadı efendinin çıkarlarını zedeleyecektir. Aklı sıra, eli yüzü düzgün bir adamı kaymakama paşanın oğlu İhsan Bey diye yutturarak, Lütfiye Hanım'ın bir başkasıyla evlendirmiş olacaktır. Evleneceği kızı yakından görmek için Maraş'a gelmiş olan hakiki İhsan Bey de kimliğini saklayarak kendini seyyah olarak tanıtır. Bir gün Kadıyı makamında ziyaret eder. Kadı ise planını uygulamak için aradığı adamı bulduğunu düşünür. Kadının planı

²²² Rezaizade Mahmut Ekrem, **Çok Bilen Çok Yanılır**, Çev.: Kemal Bek (İstanbul: Bordo Siyah, 2005).

* Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

²²³ Bkz. Resim 37

tutar. İhsan Bey ise Kadının amacını sezinler, onu ölçer ve tartar. Kumпасını kurmasına müsaade eder. Bu sayede evleneceği hanımı da yakından tanıma şansına erişecektir. Kadı Efendi, çevirdiği dolapların başarıya ulaştığını düşünerek sevinç duyar. Oysa, Kadının sahte İhsan Bey diye yutturmak istediği kibar bey adayı, esasında kılık değiştirerek Maraş'a gelen gerçek İhsan Bey'dir. Öte taraftan İhsan Bey, Lütfiye Hanım'ın bu dolapları öğrendikten sonra yaşadığı kızgınlığa rağmen, onun kendisini sevdiğinden emin olduktan sonra esas kimliğini açıklayarak, aslında Kadı Efendi'nin kurduğu tuzağa kendi kendini düşürdüğünü açıklar. Lütfiye Hanım yine de Kadıdan intikam almak ister. Kaymakam Edip Bey'e de tüm gerçekler anlatıldıktan sonra, İhsan Bey intikamını alabilmesi için bu kez eşinin oyununa iştirak eder. Kadı makamına giderek kendini Kahveci Hasan'ın evde kalmış, çirkin ve deli kızı olarak tanıtan Lütfiye Hanım'ın güzelliğine ve cilvesine kanarak kırk yıllık karısını boşayan Kadı Efendi, gerdek gecesi kahvecinin kızıyla baş başa kalınca oyuna geldiğini anlar. Kendi kazdığı kuyuya kendisinin düştüğünü itiraf eder.

Yozlaşmış gelenek'in temsilcisi Kadı Efendi ile modern hayatın temsilcisi Kaymakam Edip Bey arasındaki rekabet, oyunun ana çatışmasını oluşturur. Eski düzenin temsilcisi kadı Azmi Efendi, yeni düzenin temsilcisi olan kaymakam Edip Bey'in kızının bir paşazâde ile evlenmesini arzu etmez. Zira eğer iktidar gücü yeni düzenin yanında yer alırsa, yozlaşmış gelenekçi düzen, kendi devamını sağlayamama tehlikesi ile karşı karşıya kalacak; çıkar ve imtiyazlarını kaybedecek ve sonunda yitip gidecektir. Oyunda, iktidar gücünü elinde bulunduran sınıf ile modern kamusal hayatta idare yetkisini elinde bulunduran yeni memur sınıfının evlilik kurumu ile güçlerini birleştirmeleri, bu bakımdan eski düzenin temsilcisini

hoşnut etmez ve eski düzenin temsilcisi kumpas yoluyla imtiyazlı konumunu korumaya çalışır. Kadı Efendi kumpas ile kazançlı çıkacağını düşünse de, modern hayatın temsilcileri gelenek'i yine kendi yöntemiyle, kumpasa kumpasla karşılık vererek alt etmeyi başarır.

Bu oyunda *dandy* kahramanın izleri, yazarın yerli motiflerle bezediği oyun kişisi İhsan Bey'de görülür. İhsan Bey, İmparatorluk'un gözde eyaleti Halep'in valisi İlyas Paşa'nın oğlu, bir Osmanlı beyzadesidir. İhsan Bey'in oyun içindeki konumu, tavırları, duruşu ve sergilediği kimlikler, onu bir yerli *dandy* modeli olarak tanımlanmasına olanak tanıyan Batılı *dandylere* götürür. Romanlarda görülen alafranga züppelerin aksine, İhsan Bey, yaşam tarzı ile alaturkalığa yakın bir Osmanlı kibarzadesidir. Örneğin tespah çeker, daha çok yöresel kıyafetler giyer. Tavır ve davranışlarında yerine göre devlet adamı adabı, yerine göreyse halktan bir tip imajı sergiler. Kimi zaman eşiyile çimdikleşir, kimi zaman kadı efendinin yanında destur çeker veya etek öper. Günlük yaşam alışkanlıklarında alafrangalık söz konusu değildir. Zira batılı *dandylere* ya da alafranga züppeler gibi kılık kıyafet tutkunluğu onun için söz konusu değildir. İhsan Bey'in *dandy* kimliğini tanımlayan en önemli husus; kumpasla başlayan ve kumpasla biten bir düzen içinde hakikatin ve hakiki duyguların peşinde giden romantik bir bilinç sergilemesidir. Bunu narsisistik bir itkiyle aşırı bireyci tutumlar gözeterek sergilemesiyle, Osmanlı beyzadesi, bu anlamda batılı *dandylere* yaklaşan bir durum gösterir. Kurulan kumpasa iştirak etmekten veya kendisi de kumpas kurmaktan çekinmez. İhsan Bey de başarılı bir hitabet ustasıdır. Yerine göre halk ağzı, yerine göre ise ağdalı bir Osmanlıca konuşur. Gerektiğindeyse ağır bir diplomasi dili kullanır. Onun şıklığı da bu ölçülü yerine görelilikleridir. Batılı

*dandy*lerin aksine, cinsel kimliğinde muğlâklık değil tam bir mutluluk hâkimdir. Evleneceği kişiyi görmek istemesi İhsan Bey'in bireyci bir deneyime önem vermesiyle açıklanabilir. Buna göre, İhsan Bey örneğinde okur/seyirci karşısına çıkan Osmanlı beyzadesinin, Batılı *dandy*lerden izler taşıyan bir tür yerli *dandy* kahraman modeli olarak sunulduğunu yaratılmış olduğu söylenebilir.

Bir devlet büyüğünün oğlu olarak iyi bir terbiye ve eğitim almış, Osmanlı üst sınıfına mensup bir kibar çocuğu olan İhsan Bey, evleneceği kızı tanımak üzere seyyah kılığına girerek Maraş'a gelmiştir. İhsan Bey'in seyyah kılığında girdiğinde, karşılaştığı insanlarda uyandırdığı ilk izlenim "soyluluk"tur.

Azmi Efendi (*Gizlice*) Gerçekten güzel konuşuyor... Kişizade bir şey olsa gerek. (...) (s.28)

Daha sonra tavırları, konuşmaları, bilgi ve görgüsüyle uyandırdığı izlenim ise hayranlık ile merak uyandırıcı gizemli kimliğidir.

Azmi Efendi (*Gizlice*) Bilgili bir kimseye benziyor. Acep kim ola? (s.28)

İhsan Bey, gerek gelenek'in çıkarıcı taraflarını gözler önüne sererek evlilik kurumu üzerinden bir toplum eleştirisi yaptığı için ve gerekse modernliğe ait bir söylem olan, evlenecek çiftlerin birbirlerini önceden tanımaları gerektiği gibi yenilikçi bir anlayışı bu toplum eleştirisi üzerine bir model olarak sunabileceği için Maraş kadısının kurduğu kumpasa bilerek ve isteyerek iştirak eder. Çünkü bu aynı zamanda onun için bir hoş zaman geçirme fırsatıdır.

İhsan Bey Şu herifle biraz eğleneyim. (*Açıkça*) Şüphesiz efendim! Seyahatte bir fayda, iyi bir taraf vardır ki başka faydalardan üstündür. Efendimiz gibi faziletli kimselerle tanışılıp görüşülür; onların bilgece toplantılarından faydalanılır. (s.28)

İhsan Bey'in farklı bir maskeye (seyyah) bürünmesinin ardında geçerli bir neden bulunur. Daha önceki bölümlerde dile getirilmişti: *Dandy* gerçek hislerini ve amacını ötekinden gizlemek için tavır ve davranışlarında ince bir hesaplılık sergiler. Bunu yaparken soğuk bir çehreye bürünen *dandy*, bir soyluluk alameti olan “mesafe” yaratma hedefini tutturmuş olur. Bu hedef onun için gereklidir; çünkü o hayatı yaşamaz, aksine adeta kendi kurgularıyla “oynar”. Olayları ve durumları yaşamın doğal akışının dışında/kendi kurgusuyla deneyimlemek için seyirciye ihtiyaç duyar. Bunu da ötekine karşı, soğuk çehresiyle soylu biri olduğu hissini uyandırarak gerçekleştirir. Başka bir deyişle, *dandy* soğuk ve kayıtsız bir çehreye bürünürken, amacı seyirci toplamak için bir tür cazibe mekanizması olmaktır. Bir Osmanlı beyzadesi olan İhsan Bey de aşağıdaki alıntıda, *dandy*nin aynı anda farklı maskelere bürünüşünü canlandırırken teatral tavırlar sergiler. Bu alıntı, ikinci bir şahısla diyalog kurarken aynı anda iç sesi de yükselen bir Osmanlı beyzadesinin, *dandy*nin kişiliğinde bir araya gelen serbest zaman lüksü, içten pazarlık, teatral tavır, kibarlık, kurnazlık/ince zeka gibi özellikleri yansıttığı anlardan bir enstantane sunar.

İhsan Bey (Aaaa! Bu ne kadar uzattı? Ne bitmez soru(lar) bu(nlar)? Gerçekten zevzekmiş ya! Çare ne; biraz daha yalan kıvırmalı. *(Açıkça)* Hayır efendim! O da sizlere ömür. Annemin vefatı, babamdan çok zaman önce idi. (s.31)

İhsan Bey (*Gizlice*) Ama bu da yalanda benden aşağı değil, hem de iyi kubbe veriyor. Ne ise bu kadar eğlendim ya. *(Açıkça)* Eee, efendim; kulunuza müsaade buyurursanız gideyim? (s.31)

İhsan Bey (*Kendi kendisine*) Sanırım kendi kızını vermek istiyor. Dur bakalım ne çıkar. *(Açıkça)* Güzel ilginize minnet duyarım; ama

sultanımız gibi bir kimseye damat olmaya ihtimal verecek kadar budala değilim. (s.32-33)

İhsan Bey (*Gizlice*) Ha! Kızı yok; anlaşıldı. (*Açıkça*) Efendim, kulunuz her nasılsa sultanımızın ilgilerini kazanmışım; ancak ummam ki başkalarının da bu derece ilgilerini çekebileyim. (s.33)

İhsan Bey, bilgili olmasının yanı sıra, pratik zekâsıyla dikkati çeker. Kadı Efendi ile tanıştığı ilk bölümlerde, onu kumpasına dâhil etmek isteyen Kadı Efendi'nin ardı arkası kesilmeyen sorularına cevap vermek için gerektiğinde kafasındaki kurguya döner. Esas kimliğini asla ele vermeyecek kadar seyyah rolünü gerçekçi bir biçimde oynar; seyyah kurgusuyla kendine adeta farklı bir kimlik yaratır. Kendi kurgusunun dışına çıkmayan güçlü iradesiyle, *dandy*nin katı kuralcı disiplinini sergiler.

Azmi Efendi Soru ayıp olmasın ama yüce soyunuz sopunuz?

İhsan Bey Ne kadar uzun soruyor? Ne ise, her birine bir yalan uydurmalı. (*Açıkça*) Efendim! Söylemeye uygun değildir; (ama). Kulunuz Musul hanedanından İbrahim Ağa adında adamın oğlu idi. Sizlere ömür, babamız iki yıl oluyor, vefat etti. (...) Efendim! Merhum hanedan ise de, öyle servet sahibi bir şey değil idi. Kendisinin bir evi, birkaç dükkanı, bir de kiraya verdiği başka bir evi vardı. Lakin vaktiyle pek çok borç etmiş imiş, vefatından sonra alacaklılar sökün ettiler. (s.29)

İhsan Bey'i *dandy* çizgisine yaklaştıran bir diğer husus, evleneceği kişiyi önceden görerek kendisini gerçekten sevip sevmediğinden emin olmak için kılık değiştirip seyyah kimliğine girmesidir. Hiçbir oyun kişisi İhsan Bey istemedikçe onun gerçek kimliğinden haberdar olamaz; ancak okur/seyirci onun evleneceği kadını önceden görmek için seyyah kılığına girerek Maraş'a geldiğini bilir. Başlarda yalnızca okurun/seyircinin bildiği İhsan Bey'in gerçeği, bu Osmanlı

beyzadesini Lord Byron çizgisinde bir romantik *dandy* mizacına yaklaştırır. Ayrıca, İhsan Bey'in evleneceği kızı önceden görmek için giriştiği eylem, yaşadığı dönem açısından o günün toplumunda garip ve şaşkınlık uyandıracak kadar yenidir.

İhsan Bey (*Devam eder*) Derken efendim! Şimdi öylece kalksam, buraya gelsem, çirkin bir şey olacak; siz duyacaksınız, kısacası, iyi olmayacak... Tuttum kılık değiştirdim. İki uşak aldım, buraya geldik.

Edip Efendi (*Lütfiye'ye bakarak*) Acayip şey! (s.72)

İhsan Bey, evleneceği kişiyi önceden görmek ve tanımak amacıyla; “görmeden evlenme” gibi, Kadı Efendi'nin temsil ettiği gelenekçi toplumun yozlaşmış bir âdetini delip geçmek için, seyyah gibi serbest kaçışlar yaparak toplumda mubah görülen bir kimliğe bürünür. Örneğin, Kadı Efendi'nin kumpas kuracağını anladığında da buna itiraz etmek yerine, tersine hayatını birleştireceği eş adayının kendisine olan duygularında samimi olup olmadığını anlamak için, bir noktaya kadar yine gerçek kimliğini açıklamaz. Oysa İhsan Bey gerçek kimliğini açıkladığı ana kadar, Lütfiye Hanım hâlâ Kadı Efendi'nin kumpasına kurban gittiğini düşünmektedir. İhsan Bey ise, müstakbel eşinin kendisine olan hislerinin samimiyetine inandığı andan sonra gerçek kimliğini açıklar. Bu anlamda, *dandy*nin peşinde olduğu “herkesi şaşırtma ancak kendisi hiçbir şeye şaşırmama” biçiminde özetlenebilecek narsistik boyutlara varan bireyciliğini İhsan Bey'in de yansıtmakta olduğunu söylemek mümkündür.

İhsan Bey, seyircisini şaşırtma işini, kılık değiştirme ve girdiği kişiliği oynamadaki becerisiyle örneğin, seyyah kimliğiyle uygun düşmeyecek biçimde zarif tavırlarıyla ve hitap kuvvetiyle önemli bir kişilik olduğu izlenimini uyandırır. Bunu yaparken, adeta Batılı *dandy*nin teatral gücüne erişir.

İhsan Bey Estağfurullah! Huzur-u şerifinizde oturmak haddim değil.

Azmi Efendi Zararı yok. Ben söylüyorum, buyurun.

İhsan Bey Hayır efendim! Gerçi bendeniz bir yoksul seyyahım; memleketinden ayrı düşmüş önemsiz bir insanım; ama efendimiz, sultanımız gibi yüce kimselerin huzurlarında oturacak kadar haddimi bilmez terbiyesiz değilim; fakat madem ki emrediyorsunuz, emrinizi terbiye üstü bilerek şuracığa oturayım. (*yere çökerek oturur*)

(...)

Azmi Efendi (*Gizlice*) Oh! Ne terbiyeli, eli ağzına uygun şey! Ey kaymakam, gene bahtiyarsın, uzun etme! Keşki benim bir kızım olsa da, şunu ben kendime damat etsem. (*Açıkça*) Evladım! Nereden gelip, nereye gidiyorsunuz, buralı olsanız gerek. (s.27)

İhsan Bey, *dandylere* yaraşır şekilde, şaşkınlığını belli etmeyecek derecede de iyi bir performans sergiler:

Azmi Efendi Eee, mektup bize hitaben olacak, değil mi? Öyle lazım gelmez mi?

İhsan Bey (*Kapldığı şaşkınlıktan kendisini almaya zorlayarak*) Efendim? Evet, size hitaben olmalı ya! (...)
(*Şaşkınlıkla başını sallayarak, gizli*) Aferin koca kurnaz!
(s.42)

İhsan Bey, Kadı Efendi'nin sözde oyununa geldikleri izlenimini yaratmayı kendi iradesiyle kabullenir. Diğer bir deyişle bu oyunu kurmasına izin verir. Aynı şekilde gerçek ortaya çıktıktan sonra, severek evlendiği Lütfiye Hanım'ın intikamını alması için Kadı Efendi'ye yaptığı kumpasa yaraşır bir kumpas kurma fikrine de kendi iradesiyle iştirak eder. Kısaca bu oyunda çizilen yerli *dandy* ya da Osmanlı beyzadesi, kumpası kuran kişi değil kurulan kumpaslar kendi çıkarına olduğu için bu kumpasları oynamayı kabul eden bilgili ve ölçülü bir kahraman modelidir.

2.3.4. Osmanlı'da Bir Melez *Dandy*: Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Hayatı ve **Sabr u Sebat** Başlıklı Oyununun İncelenmesi

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında emperyalist politika izleyen Avrupa devletlerince yarı sömürgeleştirilmiş bir ülke haline getirilen Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yönetici eliti ve aydın kesiminde genel kanı, Batı'nın her alanda üstün olduğu ve bu üstünlüğün esas nedeninin, Batı'da yaşanmakta olan modernlik deneyimiyle elde edilen kazanımlar olduğu yönündeydi. Bu düşünce, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı uygarlığının üstünlüğünü kabul ettiğini gösterir. Mutlak İslam kültürü ve bilgi kuramının şekil verdiği Osmanlı uygarlığı ile Batı uygarlığı arasında kurulan bu üstünlük ilişkisi, "ötekiye duyulan arzu" gibi bir kanı uyandırmaktadır. *Sömürge Sonrası Edebiyat ve Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı Üzerine Notlar* başlıklı makalesinde, sömürgeleştirilmiş ülkelerdeki aydınların yeni ulusal edebiyatı yaratmak için sömürge dönemiyle ve sömürgecinin kültürüyle hesaplaştıklarını söyleyen Laurent Mignon'a göre, Osmanlı aydını on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde,

[e]debiyat alanında tek bir öteki ile değil, iki öteki ile uğraşmaktadır: Birincisi, büyük ölçüde Tanzimat döneminden itibaren geliştirilen ideolojik bir söylemden ibaret olan klâsik Osmanlı edebî mirasıdır. İkincisi ise, on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı'yı iktisadî alanda sömüren ve askerî alanda ondan üstün durumda olan Batı'dır.²²⁴

Tanzimat'ın ikinci nesil kalemlerinden birisi olan Abdülhak Hâmid Tarhan (1852-1937), yaşadığı dönemde en üst mevkilerde çalışmış, uzun hayatı boyunca

²²⁴ Laurent Mignon, "Sömürge Sonrası Edebiyat ve Tanzimat Sonrası Edebiyat Üzerine Notlar", *Elifbâlar Sevdası* (Ankara: Hece Yayınları, 2003), s.79-80.

kişiliğiyle hatırı sayılır bir üne erişmiş ve geniş bir çevrenin hayranlığını kazanmıştır.²²⁵ Giyinişine gösterdiği aşırı özen, titizlik, derin entelektüel birikimi, kibar ve yerinde tavırlarıyla Batılı *dandy*nin kişisel zarafetini andırır. Osmanlı'da modern çağın büyük ve devrimci sanatçısı olarak görülür. Köklü bir ulema ailesi olan Hekimbaşılar ailesinin çocuğudur. Aynur Demircan'ın aktardığı üzere; “Hekimbaşılar, İstanbul'un önde gelen ailelerinden biri olduğundan Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde sosyal yaşam çerçevesinde meydana gelen her türlü değişiklikten ilk olarak etkilenen ve yeniliklere açık, ilerici tarzda yapılanmış bir ailedir.”²²⁶ Hâmid, 1852 yılında dedesi Hekimbaşı Molla'nın yalısında dünyaya gelir. Babası, elçiliklerde görev alan tarihçi Hayrullah Efendi'dir. Ağabeyi de elçiliklerde çalışan Nasuhi Bey'dir. Eniştesi, geleceğin şeyhülislamı Sahip Molla'dır. Uzun yıllar ailesinin bütün ileri gelenleri yüksek mevkilerde çalışmıştır. Bu nedenle geçim sıkıntısı ile karşılaşmayan Hekimbaşılar ailesi zamanlarının önemli bir kısmını edebiyata ayırma olanağını bulmuştur. Abdülhak Hâmid de ailesindeki diğer erkekler gibi yaşamı boyunca yüksek memurluklarda çalışır; yaşamının uzun bir bölümü yurt dışında geçer. En iyi özel hocalardan ders alır, küçük yaşlarda Paris, Tahran ve Londra gibi uygarlık merkezlerinde bulunma şansına erişir. On iki yaşında Tercüme Odası'na girer. Elçi olan babasıyla Tahran'da bulunur. Ertesi yıl, henüz on dört yaşında iken elçilik katipliğine getirilerek maaşa bağlanır. Akrabası Fatma Hanım'la evlenir. Ardından Paris'e elçilik katibi olarak gider. Bir *dandy* tipolojisinden benzer izler taşıyan Abdülhak Hâmid, savruk ve müsrif bir yapıya sahiptir. Bu, ona ailesinden geçen bir

²²⁵ Bkz. Resim 38

²²⁶ Aynur Demircan, “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Aydınlık Bir Yüz: Abdülhak Hâmit Tarhan”, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003.

alışkanlıktır. Yüksek maaşlı işlerde çalışmasına rağmen zaman zaman paraya ihtiyaç duymuş ve padişah yardımı görece kadar borçlanabilmiştir. Sıkıntı çektiği dönemler olur; bunun nedeni, kişiliğinden kaynaklanır. Aşırı gururlu bir mizaca sahip olan Hâmid, atandığı kimi görevleri beğenmeyip gitmez ve bu yüzden varlık içinde yokluk çekebilecek durumları görür. Babasından sonra, eşi Fatma Hanım'ın ölümüne de tanık olur. Hâmid uzun yıllar yapıtlarını “ölüm” teması üzerine kurar. Fatma Hanım'dan sonra İngiliz Nelly Hanım'la evlenir. Nelly'nin 1911'deki ölümünden sonra Cemile Hanım'la evlenir; ancak yirmi gün sonra ondan boşanır. Dana sonra Mayıs 1912'de Belçikalı Lüsyen Hanım'la evlenir. Hayatının geri kalan kısmında yüksek diplomat olarak çalışır; önemli görevlere getirilir. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra yurda döner, vatana hizmetlerinden dolayı kendisine maaş bağlanır. 1928'den öldüğü yıl olan 1937'ye kadar İstanbul milletvekilliği yapar. Belediye tarafından kendisine tahsis edilen Maçka Palas'daki dairesinde yaşar. Abdülhak Hâmid, seksen altı yaşında ölür.²²⁷

Osmanlı İmparatorluğu ile Cumhuriyet Türkiye'sini yaşamış olan Abdülhak Hâmid, yaşamı boyunca gelenek karşısında hep yeni olanı savunmuş ve bu uğurda muhafazakâr toplum yapısının değişimini savunmuştur. Bu yönüyle Tanzimat'ın birinci kuşak aydın ve sanatçılarıyla benzer bir çizgiye düşen Hâmid; bireysel itkileri kuvvetli bir yazar olarak bu kuşaktan ayrılır. Aynur Demircan'ın da belirttiği gibi;

Abdülhak Hâmit Tarhan, toplumsal olarak kendisine atfedilen sosyal roller bir yana koyularak değerlendirildiğinde, romantik, hayal dünyası geniş ve yoğun şekilde metafizik sorunlarla meşgul bir insan profili ortaya çıkar. Yazarın dramaları, kaleme aldığı hatıraları, mektupları ve edebiyat bilimcilerin

²²⁷ Yıldız, ön.ver., s.143-144.

kendisiyle ilgili hazırladıkları tezler, kitaplar ve makalelerin ışığında değerlendirildiğinde, “romantik” sıfatının yanına “kadın dostu”nu da eklemek yerinde olur.²²⁸

Tanzimat, Servet-i Fünun, Milli Edebiyat ve Cumhuriyet devri edebiyatlarını yakından tanımış olan Abdülhak Hâmid, gerek Batı’da gerekse Doğu’daki uygarlık başkentlerinde geçirdiği uzun yıllar boyunca Doğu ve Batı edebiyatları ile ilgili derin bir entelektüel birikim kazanmıştır. Saadettin Yıldız’ın da belirttiği gibi,

Fransa, Hindistan, İngiltere, Kafkasya (Rusya), Yunanistan, Lehistan, Belçika ve İran’ı içine alan geniş bir dış ülke müşahadesi, Hâmid’in şiir ve tiyatrolarının tabiat dekorunu, hayal atmosferini, şahıs kadrosunu, tarihi perspektifini tayin eden olağanüstü bir *tesirler manzumesi* olarak karşımıza çıkar.²²⁹

Şiir ve tiyatro türünde ürettiği yapıtlarının tamamına bakıldığında, Abdülhak Hâmid’in edebiyatı “melez” başlığıyla adlandırılabilir. İnci Enginün’ün ifade ettiği üzere; “Hâmid şekil meselesi ile çok uğraştığı için, [onun] eserlerini manzum, mensur ve nazım-nesir karışık olarak yazılanlar şeklinde kümelendirmek mümkündür.”²³⁰ Şiirleri ve oynanmaktan çok okunmak için yazılmış olduğunu söylediği oyun metinleriyle bilinen Hâmid, daha çok yeni ve ulusal bir edebiyat yaratmak için çalışan Tanzimat’ın ikinci kuşak aydın ve yazarlarıyla benzer bağlamlarda düşünmüştür. Çağdaşı ve yakın dostu Recaiîde Mahmut Ekrem ile birlikte sanatta bireycilik ve güzellik fikrini savunmuş; ancak bu savunusunu teorik olarak yazılarıyla desteklemekten çok, edebi yaratılarıyla örnekleme yoluna gitmiştir. Saadettin Yıldız’a göre,

²²⁸ Demircan, ön.ver., s.105.

²²⁹ Aynı, s.144.

²³⁰ İnci Enginün, “Hâmid’in Tiyatroları”, **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I** içinde, Haz.: İnci Enginün (İstanbul: Dergah Yayınları, 1998), s.8

Ekrem, bir teorisyen, sanat üzerinde düşünen ve onu estetik bir problem olarak idrak eden bir sanatçı olarak tanındığı halde, Hâmid hakkında araştırma yapan hemen herkes, onu, sanat üzerinde düşünmekten daha fazla, *yapan, uygulayan adam* olarak kabul eder.²³¹

Abdülhak Hâmid, Tanzimat edebiyatında geniş kabul gören “sentez” fikrini savunan sanatçılardan biridir. Doğu ve Batı edebiyatlarından edindiği kültürel birikimi, yapıtlarında sentezler. Sanatta bireyci kaygılar güden Hâmid için sentez yöntemi, kendine has bir sanatsal ifade yakalamak için elverişli bir yol olarak görülmüştür. Frantz Fanon, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan sanatta bireyci yaratıma yönelme eğiliminin; “*yeni, alışılmadık sanatsal ifade şekillerinin* insanların dinamizmine ve değişim için enerji toplamalarına tanıklık ettiğini”²³² söyleyerek, Hâmid’in güttüğü bireyci eğilimin ardında bulunan gerekçeyi de açıklamış olur.

Sevim Kebeli’ye göre, Hâmid kendi yapıtlarını sentez fikri üzerine inşa ederken, Batı kültürünün mutlakıyetçi otoritesine başkaldırma amacı gütmektedir. Hâmid, Batı tarzı tiyatro geleneğinin evrensel olmadığını, tiyatronun yerel koşullara göre değişiklik gösterdiğini vurgulamak ister. Hatta genelde oynanmak için yazılan tiyatro metinlerini kendisinin okunmak üzere kaleme aldığını belirten Hâmid’in bu yöneliminin ardında da Batı’ya bilinçli bir başkaldırı arzusu vardır.²³³ Nitekim kaleme aldığı tüm tiyatro metinlerinde, geleneksel tiyatronun göstermecî öğeleri ile Batı tarzı tiyatro arasında bir sentez oluşturmaya çalışan Abdülhak Hâmid’in, pür Batılı dram metni örnekleri vermekten ısrarla kaçındığı görülür.

²³¹ Yıldız, ön.ver., s.144.

²³² John Meleod’dan alıntılanan Sevim Kebeli, “Sömürgeciliğe Karşı: Abdülhak Hâmid Tiyatrosu”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2007, s.25.

²³³ Aynı, s.23-24.

Tüm bu parametreler ışığında düşünüldüğünde aile geçmişi, hayatı, karakter yapısı ve kişilik özellikleriyle Abdülhak Hâmid'in; Batı uygarlığının kültürel ve sanatsal üretiminde modern hayatı deneyimleyecek yeni bir kahraman kültü olarak sunulan *dandy* fenomeninin tipolojik özellikleri ile Doğu uygarlıklarının kültürel ve sanatsal verilerini birleştirdiği; bu yolla kendini Osmanlı İmparatorluğu'nda bir melez *dandy* örneği olarak sunduğu; aynı senteze yapıtlarında da vararak, Osmanlı'da modern hayatı yaşayacak, *dandy* izleri taşıyan melez insan tipolojileri ürettiği sonucuna varmak mümkündür.

Sanat üretiminde bireyci kaygılarla hareket etmiş olan Abdülhak Hâmid, kendi hayat deneyimini ve mizacını yapıtlarının malzemesi haline dönüştürerek melez *dandy* örnekleri yaratmıştır. Bu örnekler içinde melezlik ayrımlarının rahatlıkla gözlemlenebileceği en tipik oyunu **Sabr u Sebat** (1875)'tir.²³⁴ Yazarın beş fasıl olarak kaleme aldığı bu oyun, konağında yaşadığı Paşa amcasının kızıyla evlenmesi yönünde baskıya maruz kalan Mehmet Bey'in, bu baskıya direnerek kendi arzularının peşinden gitmesini ve sonunda âşık olduğu cariye kıza kavuşmasını anlatır. Refika Altıkulaç Demirdağ, bu oyunda “kendini Avrupalılar arasına karışmış bir yabancı olarak konumlandır[an]” Abdülhak Hâmid'in; Avrupa'da “bir yabancı olma durumu”, burada “nasıl yaşadığı” ya da burayı “nasıl algıladığı” gibi hususlarda fikir sahibi olduğunu belirtir.²³⁵

Her haliyle Abdülhak Hâmid'in hayatından izler taşıyan oyunun başkışisi Mehmet Bey, bir Osmanlı Paşa'sının yeğeni olarak çizilmiştir. Amcasının Rumeli'deki konağında büyümüş; onun kendisine sunduğu olanaklarla iyi bir

²³⁴ Abdülhak Hâmid Tarhan, “Sabr u Sebat”, **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I** içinde, Haz.: İnci Enginün. (İstanbul: Dergah Yayınları, 1998).

²³⁵ Refika Altıkulaç Demirdağ, “ Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Doğu-Batı Karşılaştırması ve Kültür Meselesi”, **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Cilt 13, Güz 2010, s.13.

eğitim almış kibar ve zarif bir gençtir. Oyun, Mehmet Bey'in babası tarafından Paşa amcasına yazılmış bir mektupla başlar. Mehmet Bey, amcasının kızı Zehra ile evliliğe zorlanır; kuzeniyle evlenmeyi kabul etmediği takdirde babası onu evlatlıktan reddedecek, amcası da ona yüz çevirerek sunduğu tüm imkânları elinden alacak ve onu konaktan kovacaktır. Mehmet Bey'in, romantik bir mizacı vardır. Sevmediği biriyle evlenmeyi kabul ederek amcası ve babasının dayatmalarına boyun eğemeyecek kadar da isyankâr bir doğaya sahiptir. Amcasının kızıyla evlenmeyi kabul etmez. Mehmet Bey, aile büyüklerinin dayatmalarına ani ve düşüncesizce karşı koymaz. Kendisine yapılan evlilik teklifini günlerce düşünmekten dalgın görünen Mehmet Bey, aile büyüklerinin karar verdiği bir evlilik fikrini kabul ederek mutsuz bir hayat sürmektense, içinde yaşadığı zengin ve konforlu hayatı geride bırakarak amcasının evini terk eder. Bu eylemiyle, gelenek'in dayatmacı zihniyetine karşı Fransız Devrimi'nden sonra Baudelaire'de karşılığını bulan asi *dandy* fenomeninin, onu mitsel bir kahramana dönüştüren bilincini yansıtır:

PAŞA- Demek evlenmeği, babanın sözünü dinlemekten ziyade istemiyorsun? Demek bir kuru sevda uğruna, bir sebepsiz hülya yolunda amcanın hatırını kırmağa razı olmuyorsun?

MEHMET BEY- Bendeniz pek itaatsiz bir adam olmalıyım ki bu dediğiniz halde bulunayım.

(...)

PAŞA- (*Hiddetlice bir tavırla*) Öyle ise âsisin.

MEHMET BEY- Âsi isem beni tardediniz. Bu teklifi işitmektense cehennem olup gitmek, sürünmek, dilencilik etmek bence daha hayırlıdır. (s.25-27)

Mehmet Bey, öfkesinden deliye döndüğü anlarda dahi kibar ve zarif konuşmalarından asla taviz vermez; terbiyeyi elden bırakmaz. Konaktan kovulduktan sonra olay örgüsü onu sırasıyla Filibe ve Paris'e sürükler. Zengin bir

yaşamın içine doğan, Paşa amcasının sınırsız imkânlarıyla yetişen kibar Osmanlı asilzadesi Mehmet Bey'in gelenek'e başkaldırısının karşılığı düşüş olur. Lord Byron'ın lirik *dandy*lerine koştur biçimde, Mehmet Bey de yeniden baba ocağına döneceği son fasla kadar bir tür romantik sürgün hayatı yaşar. Önce yersiz yurtsuz bir derviş gibi Osmanlı'nın batıdaki eyaletlerinden birisi olan Filibe'ye kadar gider. Mehmet Ağa isimli bir taşralı toprak zenginiyle arasında konuşmalar geçer. Rumeli paşasının yeğeni olduğunu açığa vurmadığını zannetse de, derviş kılığındaki Mehmet Bey akıl danışmak için verdiği örneklerle satır aralarında kendine işaret eder.

MEHMET AĞA-Evlat, kişiye çokluk kendine benzeyenlerin hali acıklı gelir. Sakın sen de Mehmet Bey gibi bir belaya mı uğradın yoksa?

DERVİŞ-Uğradımsa uğradım. Baba sen de anladınsa anladın. Söyleyenden dinleyen ârif gerek. Ârife bir işaret elverir. (s.46)

Hali vakti yerinde ve görmüş geçirmiş bir adam olan Mehmet Ağa, derviş kılığındaki Mehmet Bey'in gerçek kimliğini anlar.

MEHMET AĞA-Gam çekme oğul. Gam çekme.. Su bulanmayınca su durulmaz. Kıştan sonra bahar olur. Dağ yürümezse abdal yürür de de tahammül et. Kısmetinde ne varsa kaşığına çıkar. sabır ile koruk helva olur, dut yaprağı atlas. Acele işe şeytan karışır. Firkatın sonu vuslattır. Zahmet çeken rahat bulur. Mihneti kendüye zevk etmedir âlemde hüner.. (...) Saat dört. Seni bu gece bizim eve götürüyüm. Yarın sabah yoluna gidersin. Hadi kalk, sana kahve peykesinde yatmak yakışmaz. (...) Elması çamura atmışlar, yine elmas, yine elmas. Bu bizim Rumeli paşasının kardeş oğlu Mehmet Bey. (s.46-47)

Mehmet Bey'in düşüşten sonra yeniden sosyal çevrelerde yükselişe geçişi arasında çok zaman geçmez. Oyunun dördüncü faslında Mehmet Bey'in taşralı zengin Mehmet Ağa tarafından sahiplenildiği anlaşılır. Paris'te ortaya çıkan

Mehmet Bey; derviş olduktan sonra, bu kez de Kont Dö Binam adında bir Fransız asilzadesi olmuştur. Filibe’de kendisine sahip çıkan dervişin maddi olanaklarını kullanarak Paris’e gelmiş, burada üç yıl geçirmiş, bu yıllar içinde Paris sosyetesinde Kont Ünvanı alarak kibar çevrelere kendini kabul ettirmiştir. Mehmet Bey’in, tam da bu nedenden ötürü bir melez *dandy* olarak adlandırılması mümkündür. Mehmet Bey, Fransız kibarlarına dönüşmüştür. Paris’in en seçkin muhitinde; fanusları yakılmış, avizelerle aydınlatılmış gayet şatafatlı ve büyük bir salonda politika, iş, ve asil sosyete çevrelerinden Avrupalı konuklarını ağırlar. Sosyetenin adabı muaşeretini kusursuzca uygular, kumar oynar, bol bol salon davetleri verir, sivri dilli hitabı ve nükteleri takdir toplar. Kont Dö Binam olarak çıktığı sosyete çevresinde hayranlık uyandıracak derecede kusursuz bir erkek imajı çizer. Etrafında bulunan herkesi şaşırtmaktan büyük keyif alır. Bulunduğu toplumun değerlerini o derece iyi çözümlemiştir ki, göze batmayacak derecede çevrenin yerleşik kaidelerine göre bir yaşam sürmeyi başarır. Tesadüf odur ki, evlenmeyi reddettiği amcakızı Zehra ile hayatını birleştiren bir kalem efendisi ile Paris’teki salonunda verdiği davette karşılaşır. İkisi de birbirlerinin esas kimliğinden habersizdir. Hâmid tarafından “Fesli bir zat” ismi verilen bu Kalem efendisi, Paris’te Kont Dö Binam adıyla yaşayan Mehmet Bey’in karşısına çıkan Müyesser Efendi’den başkası değildir. Fesli Bir Zat/Müyesser Efendi, Mehmet Bey’in bu fasılda yarattığı gizemli havasının şaşkınlığı ile neye uğradığını şaşırır:

FESLİ ZAT- Bu Kont, bu kont Türkçe biliyor.. Bu Kont bu!...

MADMAZEL SOLTİKOF- Ne oluyorsunuz?. Ne telâş ediyorsunuz. O size söylediği Türkçe miydi?.

FESLİ ZAT- Hem de adeta Türkçe, fâsîh Türkçe. Türk gibi telaffuzu var!

MADMAZEL SOLTİKOF- Türkçe bilmekle Türk olmak lâzım mı, o Fransızca da biliyor, Fransızca söylerken gören Fransız, İtalyanca söylerken işiten İtalyan zanner, o kadar fâsîh söyler, Türkçe de söyleyebilir a.

FESLİ ZAT- Türk, Türk, mutlaka Türk. Söylediği lakırdının şivesini düşündükçe hiç şüphem kalmıyor. Hayır, mutlak Türk, mutlak Osmanlı... (s.65)

Mehmet Bey, görüldüğü gibi birden fazla Avrupa dilini kusursuzca konuşmaktadır. Fakat yine de üç yıl içinde Paris çevresinde yükselmesi, buna rağmen kim olduğunun ve nereden geldiğinin anlaşılamaması sadece Fesli Zat ismiyle karşısına çıkan Müyesser Bey'i şaşırtmaz. Yarattığı gizem havasıyla tüm Paris çevresini şaşırtmayı başarır. Oyunun dördüncü faslında, adeta Batılı bir *dandy* olup çıkar.

MADMAZEL SOLTİKOF- Efendim, Kont Dö Binam, tamam üç senedir Paris'tedir. Ne milletten olduğunu daha kimse anlayamadı, ne halinden, ne de isminden anlaşılır. Binam, Binam ne demek, hiç ben böyle bir isim işitmedim. Sizde var mı?

FESLİ ZAT- Ben de onu düşünüyorum. Bî-nâm, adsız demektir. Lâkin böyle isim bizde de yoktur. Ne bileyim, lakırdısı Türk, kıyafeti değil.. (s.65)

Mehmet Bey, Kont Dö Binam kimliğiyle kusursuz bir Brummell imajı çizer: Tüm kadınları kendisine âşık edecek derecede cazibeli ve eril; ama hiçbirisine karşılık vermeyerek, hatta onların ilgisiyle eğlenecek derecede hissizmiş izlenimi yaratır. Aşağıdaki alıntıda, soğuk çehresiyle tanınan Mehmet Bey'i pür *dandy* çizgisine yaklaştıran ayrıntılar sıralanır:

MADMAZEL SOLTİKOF- Ben de kontun ne olduğuna hükmedemem. Şu kadar görüyorum ki kendi oldukça zengin. Bütün Paris kibarıyla görüşüyor. Gayet terbiyeli bir çocuk. Bir çocuk, fakat büyük adamlar gibi yaşıyor. Parisli değil, fakat Paris'in en güzel yerinde oturuyor. Ah bilerseniz, ne de acayip halleri vardır. Bilmem bu dünyanın adamlarından değil midir nedir? Güzelden

hoşlanmaz eğlenceden eğlenmez. Baloya gider, raksetmez, rakedenlere taaccüp eder, tiyatroya gider, oyuna dikkat etmez, dikkat edenlerle eğlenir. Gülünç oyundan müteessir, acıklı oyunlara bakıp handan olur. Bir suvarede bulunur, gülmez, latîfe etmez. Mesireye gider, etrafın letâfetinden bîhaber durur, kendi bilinmez, sırrı bilinmez. Hasılı ne olduğu bilinmez bir adam. Paris'te her biri bir hüsn-i fevkalâde ile şöhret bulmuş pek çok kızlar bilirim ki faraza bir ziyarette tesadüf edilse Kont Dö Binam'ın etrafını alırlardı. Ağzından aşk ve alâkaya dair bir söz çıkarabilmek için hepsi ittifak ederlerdi. (...) Kont Dö Binam, aşk ve muhabbet için halkolunmuş bu güzel aferidelere çocuk oyuncağı nazarıyla bakardı!. Ah bilseniz kaç kere his sahibi bir insan olduğunda şüphelendim de kalbinin hareket edip etmediğini anlamak için elimle sînesini yoklayacak oldum. (s.65-66)

Paris sosyetesini, onu soğuk çehreli imajıyla tanımış olsa da Mehmet Bey'in Parisli kibar hanımlara olan ilgisizliğinin nedeni okur/seyirci için dördüncü faslın sonunda anlaşılır: Fesli Zat ve Kont Dö Binam kimlikleriyle Paris'te karşılaşan Mehmet Bey ve Müyesser Bey, esas kimliklerini baş başa yaptıkları bir sohbet esnasında açıklarlar. Oyunun son faslında Mehmet Bey İstanbul'a döner ve hasta yatağındaki babasına son görevini yerine getirir. Mehmet Bey bu fasılda, Batılı *dandy* imajından sıyrılarak kibar Osmanlı beyzadesi görünümüne kavuşur. Babasının yanında kalan cariyesi, onun beş yıl önce ayrı düştüğü Çerkez kızıdır. Cariye Gülfeşan ve Mehmet Bey, geçmişte birbirlerine sadık kalacaklarına dair söz vermişler, verdikleri sözü de beş sene boyunca layıkıyla tutmuşlardır. Hâmid oyunun sonlarında açığa çıkan tüm gerçekleri, oyun kişilerinin ağzıyla "kaderin ağları" olarak yorumlar. Mehmet Bey'in babası, Gülfeşan'ı odalık olarak evine almış; onunla aynı yatağa girmeyi reddeden Gülfeşan, üç sene boyunca zindan gibi karanlık bir odada yaşamak pahasına, müstakbel kayınbabasına direnmiş; böylece kendini ona teslim etmemiştir. Bu noktada, Mehmet Bey ile cariye

Gülfeşan Lord Byron'ın kader mahkûmu *dandyleri* gibi feleğin çarkından geçerek yıllar sonra yine bir araya gelebilmişlerdir:

MEHMET BEY- (*Halecan ve ızdırabını teskîn ede ede*) Âh!.. deminden beri şüpheyeye düşmüştüm. Mutlak çıldırırdım. Şu halin rüya olmadığına, babamın vefatı gibi meydana bir olmayası alâmet duruyor? Yârabbî, ağlayayım mı, güleyim mi? Ne yapacağımı ben de bilmiyorum. Pederimden şu gerçekten ayrıldığı dakikada sevdiğime kavuştum. Birinden ayrıldım, biriyle birleştim. Bir yüzden mükerrem isem, birkaç yüzden de memnunum. Bu da sabrın fezâilindedir. (*Münim Efendi'ye bakarak*) bu babam, sebab-i vücudum. Âh!.. Kahr ol felek!.. (...) (s.83)

Sanatta güzellik konusu üzerinde düşünen ve güzellik fikrini yeni Türk edebiyatının ana meselelerinden biri haline getirmeye çalışan Hâmid, Refika Altıkulaç Demirdağ'ın ifade ettiği gibi; “[E]serlerinde ne Doğulu ne de Batılıdır. O, yalnız ve düşünceli bir şair olarak oyunlarında karşımıza çıkar. Bunun nedeni içinde yetişmiş olduğu Türk kültürüdür.”²³⁶ Yaşamında melez *dandy* imajı sergileyen Hâmid'in ömrü boyunca duyduğu büyük özgüvenle kendini örnek modern insan olarak görmesi gibi, yazarın melez *dandy* formu verdiği Mehmet Bey de bu oyunda, Osmanlı İmparatorluğu'nda modern hayatı deneyimleyecek yeni insan tipolojisi olarak çizilir. Örnekleme gerekirse, Hâmid gibi oyunun baş kahramanı Mehmet Bey de elit bir çevreden gelmektedir. Paşa amcasının konağında büyüyen Mehmet Bey, onun sunduğu olanaklarla kibar ve zarif bir beyzade olarak terbiye görür. Bu bilgiler, amcası ile Mehmet Bey arasında geçen şu diyaloglardan anlaşılacaktır:

PAŞA- Oğlum. Bir yıldan ziyade oluyor ki benim yanımda bulunuyorsun. Bu müddet zarfında sen benden ne gördün?

²³⁶ Demirdağ, ön.ver., s.7.

MEHMET BEY- Lutuf gördüm. Merhamet, iltifat gördüm.

PAŞA- Sana nasıl muamele ediyorum.

MEHMET BEY- Peder gibi. Amca gibi. Lazım olduğu gibi. (s.26)

Hâmid gibi, oyunun kahramanı Mehmet Bey'in de amcakızıyla evlenmesi ihtimali söz konusudur. Fakat Hâmid'den farklı olarak, Mehmet Bey amcakızını değil bir cariyeyi sevmektedir. Aile büyüklerince yapılan baskılara rağmen aşkı için baba otoritesine başkaldırır:

PAŞA- Bak pederin bu babda ne yazmış. Dinle. (Mektuptan okuyarak) «Mehmet yine Zehra Hanım'ı istemeyecek olur da inat ederse hiç durmayıp tardediniz. Bir kere kabul etmem, derse ikincisini beklemeyin, def ediniz, gitsin. Nereye giderse gitsin. (...)»

MEHMET BEY- İştittim efendim. Fakat sizin de malumunuz olsun ki bu alemde bir muhal varsa o da benim evlenmemdir. Ben buradan giderim, hepimize arkamı dönmüş olurum. Sözümden yine dönmem...

PAŞA- Öyle ise maateessüf ben de seni bundan sonra yanımda alıkoyamam.

MEHMET BEY- Teşekkür ederim efendim. (s.27)

Sonuç olarak Mehmet Bey; Tanzimat'ta üretilen oyun metinleri içinde hem Osmanlı beyzadesi kimliğiyle yerli *dandy*, hem baba otoritesine başkaldıran kimliğiyle Baudelire'in asi *dandy*, hem Rumeli'de derviş kimliğiyle geçen yersiz yurtsuz yaşamında çizdiği Byron'vâri lirik-romantik *dandy*, hem de Kont Dö Binam adıyla Paris'te geçen yıllarında çizdiği Brummell tarzı pür *dandy* tiplerinin harmanlanmasıyla ortaya çıkmış bir melez *dandy* örneği olarak yaratılmıştır.

Mehmet Bey, evlatlıktan reddedildikten ve baba ocağını terk ettikten sonra sosyal konumunda düşüş yaşar. Derviş kılığında gezdiği Rumeli taşralarında yersiz yurtsuz bir romantik gibi gezinir. Oyun boyunca asi ve romantik bir duruş sergileyen Mehmet Bey, bu noktada Baudelaire ve Byron'ın *dandylik* deneyimine

yaklaşır. Yetenekleri ve şansı sayesinde yeni bir kimliğe bürünerek sosyal tabakada yeniden yükselen Mehmet Bey, oyunun Paris'te geçen bölümünde salon asilzadesi olarak Kontluğa kadar yükselişinde sosyete kendisine hayran bırakacak derecede şık ve yerinde tavırları, soğuk ve mesafeli duruşu, entelektüel birikimiyle de Brummell'in pür *dandy*lik imajını deneyimler. Mehmet Bey her şeye rağmen, oyunun sonunda yeniden Osmanlı beyzadesi kimliğine geri döner.

2.3.5. Uyarlama Bir Oyun Metninde *Dandy* Fenomeninin İzleri: Ahmet Vefik Paşa'nın Hayatı ve **Meraki Başlıklı Oyununun İncelenmesi**

Tanzimat'ın ilk kuşağında yer alan bürokrat-aydın profiliyle Ahmet Vefik Paşa, yaşamında bir tür *dandy* yönelimi sergilemiş önemli bir devlet adamıdır.²³⁷ Batı entelektüelinden çok farklı koşullar içerisinde tarih sahnesine çıkan ilk Osmanlı aydın grubu içinde yer almasa da, onların çağdaşı olarak İmparatorluk'un hayati kanallarını modern standartlara ulaştırmak için sürekli değişimi/dönüşümü amaçlamıştır. Ahmet Vefik Paşa'nın kendisi gibi devlet kademesinde çalışan diğer bürokrat-aydınlardan farkı, bu amacı, *dandy* şıklığını yansıtan zarif ve kibar bir bakış ile tiyatro, çeviri, uyarlama, mimari gibi sanatın çeşitli dallarından örneklerle estetik üretimde bulunarak hayata geçirmiş olmasıdır. Ahmet Vefik Paşa'nı *dandy* kimliğini ve yapıtlarında çizdiği *dandy* tipolojisini tanımlamak için hayatının önemli durak noktalarını bilmek gerekir.

Ahmet Vefik Paşa(1823-1891), bir büyükelçinin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. İlköğrenimini tamamladıktan sonra, babasının büyükelçiliğe atanması

²³⁷ Bkz. Resim 39

üzerine Paris’te bulunmuş ve Saint Louis lisesini bitirmiştir. İstanbul’a döndükten sonra Tercime Odası’na girmiş; Tanzimat Fermanı’nı ilan eden Mustafa Reşit Paşa’nın yardım ve himayesini görmüş; çeşitli görevlere getirilmiş ve kısa sürede becerikli bir diplomat olarak üne kavuşmuştur: Londra’da elçilik kâtibi, Tahran ve Paris büyükelçiliği, Sadrazamlık, Bursa valiliği, Maarif nazırlığı, Sadaret müsteşarlığı aldığı görevler arasında bulunur. Ahmet Vefik Paşa özellikle Bursa’nın imarı, ekonomik ve kültürel kalkınması hususunda önemli başarılar elde etmiş; Arapça, Farsça, Rusça, Almanca, İngilizce, Latince, Yunanca, Fransızca başta olmak üzere on beşten fazla dile vakıf olmuş ve oldukça geniş bir kültür birikimi edinmiştir.²³⁸

Önemli devlet görevleri üstlenmiş bir diplomat olmasının yanı sıra Ahmet Vefik Paşa çevirmen, oyun yazarı ve oyuncu olarak sergilediği kimliklerle Osmanlı kültür tarihinde önemli bir yere sahiptir. Tanzimat’ın birinci nesil aydın ve sanatçıları arasında yer alan Ahmet Vefik Paşa, Saadettin Yıldız’ın belirttiği gibi; “Toplum terbiye etmek, Batı’nın etkisiyle oluşmaya başlatan yeni dünya görüşünü geniş kitlelere yaymak ve benimsetmek”²³⁹ gibi faydacı bir amaç gütmüştür. Ahmet Vefik Paşa’nın bu yönüyle, çağdaşları gibi, Fransız devriminin toplumu değiştirme/dönüştürme idealini benimsediği; aydın ve sanatçı profiliyle, *dandy* fenomeninin yozlaşmış gelenekçi kuşağa karşı yenilikçi ve asi karakterini yansıttığı görülür.

Ahmet Vefik Paşa, Tercüme Odası’nda sürdürdüğü görev dolayısıyla “ilk Müslüman çevirmen” olarak da anılır. Ahmet Vefik Paşa, Bursa valiliği sırasında (1879-1882) kentin kültürel çehresini modern standartlara göre yeniden

²³⁸ Saadettin Yıldız, **Tanzimat Dönemi Edebiyatı** (Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2006), s.137-138.

²³⁹ Aynı, s.137.

şekillendirerek Bursa’da yollar, caddeler ve hükümet konağı, hastane, belediye binası ve tiyatro binası gibi yeni yapıları Paris belediye başkanı George Euègene Haaussmann’dan esinlenerek yaptırması dolayısıyla Osmanlı’nın modernleşme sürecinde öncü olma misyonunu devam ettirmiştir.²⁴⁰ Fransız *dandy*lerle koşut biçimde kültür üreticiliğine soyunan Ahmet Vefik Paşa, bu yönüyle Osmanlı İmparatorluğu’nda modernleşme gayesi ile geleneksel toplum yapısını değiştirmeye/dönüştürmeye yönelik etkin bir görev almayı seçmiştir. Metin And, Bursa’da gösterdiği tiyatro faaliyetleri nedeniyle Ahmet Vefik Paşa’nın, “Avrupa’da bile bir eşine rastlayamayacağımız devlet adamı”²⁴¹ olduğunu ifade eder. Metin And ayrıca, Osmanlı İmparatorluğu’nda başkent dışında şehir tiyatrosu oluşumunun görüldüğü ilk örnek olan Bursa’da Ahmet Vefik Paşa’nın tiyatro alanında yaptığı faaliyetleri şöyle dile getirir:

[Y]azarlığının yanı sıra Bursa valiliği sırasında bir tiyatro binası yaptırmış bir tiyatro topluluğunun sanatçılarını aylık bağlayarak düzenli temsiller vermelerini sağlamış, kendisi de oyunculara yol göstermiş, eser sahneye koymuş, seyircide tiyatro sevgisini uyandırmak için büyük çaba göstermiştir.²⁴²

Bir modernleşme projesi olan Tanzimat’ın ideallerini benimsemiş bir devlet adamı kimliğiyle Ahmet Vefik Paşa’nın, özellikle Bursa’daki tiyatro faaliyetlerinden hareketle, Tanzimat ideallerine uygun düşecek biçimde, tiyatro sanatını bir tür “uygarlaştırma” aracı olarak gördüğü sonucuna varmak mümkündür. Nitekim Özdemir Nutku 1839’dan sonra, “[t]iyatro eyleminin daha çok Batılı anlamda oyun oynama ve gösterme çabasına doğru kaydığı”²⁴³ nı

²⁴⁰“Ahmet Vefik Paşa”. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ahmed_Vefik_Pa%C5%9Fa>. 22.07.2012.

²⁴¹ Metin And, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi** (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970), s.160.

²⁴² Aynı, s.160.

belirtir.²⁴³ Bu anlamda biçimsel olarak Nutku'nun ifade ettiği çabaları sergilemiş, fakat içerik olarak modern zamanın yeni yaşam ve yeni insan profilini yaratmak için geleneksel Osmanlı toplumunun modern Avrupalı kaidelerle şekillendirmeyi amaç edinmiştir. Fransa'nın model alındığı Osmanlı modernleşmesinde, çağdaşları gibi ömrünü kültürel üretime, özellikle tiyatro sanatına vakfetmiş olan Ahmet Vefik Paşa da Fransız *dandy*lerinin asi ve yenilikçi özelliklerini benimsemiştir. Bursa valiliği sırasında kentin görünümünü Hausmann Paris'inde uygulanan modern çehreye bürümesi, çeviri faaliyetleri ile birlikte Molière'den yaptığı uyarlamaları, modern kent yaşamının vazgeçilmezi olarak tiyatro sanatını ilk kez şehir tiyatrosu mantığıyla Bursa'da yeşertmesi; dahası adabı muaşeret kanunları yayımlayacak derecede topluma Avrupalı kibarlık alışkanlığı kazandırmaya çalışması; merkezden gelen baskı ve yıldırımlara karşı koyarak yaptıklarından geri adım atmaması onun, yukarıda sözü edilen modern ve asi imajını sergileyen önemli göstergelerdir.

Dilek Özhan Koçak, “toplum için sanat” yapıldığı, bir başka deyişle sanatın toplum yararına bir araç olarak kullanıldığı Tanzimat döneminde aydınların, tiyatroyu bu amaca hizmet eden bir araç olarak gördüklerini, tercüme edilen ya da yeni yazılan yapıtları halkın alımlayabileceği bir sadelikte ve halkın sıkılmayacağı seviyede tutmaya özen göstermiş olduklarını belirtir. Bu nedenle “eğlencelerin en faydalısı” olarak değer gören tiyatrodaki en çok komedilere ağırlık verilmiş ve kullanılan dil halkın gündelik yaşamına uyarlanmaya çalışılmıştır.²⁴⁴ Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'in **Le Malade Imaginaire** (1673) adlı

²⁴³ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1** (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000), s.369.

²⁴⁴ Koçak, ön.ver., s.246.

komedyasından uyarladığı **Meraki** (1879)^{245*} başlıklı oyunu da bu tür bir gayenin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Ahmet Vefik Paşa, batılı *dandy*nin ince zeka, nükte yeteneği, olaylara ve durumlara istediği biçimde yön verme gibi en başat özelliklerini, bu oyuna Suat adını verdiği oyun kişisi üzerinden yansıtmıştır. Yazılışı İstibdat yıllarına rastlayan **Meraki**, dolantı ve durum komedyası özellikleri gösterir. Oyun, en genel anlamıyla hekimlerin sözünden çıkmayan Rihleti adlı hastalık hastası bir adamın, bu takıntısı yüzünden düştüğü gülünç durumları konu edinir. Ahmet Vefik Paşa, Rihleti adını verdiği oyunun başkişisine yüklediği hastalık takıntısı ve ölüm korkusu üzerinden, gelenekçi bir toplumun mensupları olarak yaşamlarını sürdüren insanların olaylar ve durumlar karşısında takındığı ikiyüzlü tutum ve davranışları gözler önüne serer. Yazar bu anlamda, hem kendisi hem de çevresindekilerin yaşamını kâbusa çeviren bir insanın düştüğü gülünç durumları oyun metninin ana malzemelerinden biri haline getirerek aşk, evlilik, bencillik, ölüm, sadakat ve güven gibi evrensel insanlık değerlerini sorunsallaştırır. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı diğer uyarlamalar gibi **Meraki** uyarlaması da, kentli yaşam süren gelenekçi zümrenin para biriktirme ve cinsel doyumsuzluk gibi tipik kaygılarını yansıtır. Nitekim Sevinç Sokullu da, Ahmet Vefik Paşa'nın Molière uyarlamalarının tamamında görülen para biriktirme zaafı ve cinsel doyumsuzluk gibi yan konuların, Osmanlı İmparatorluğu içinde oluşmaya başlayan bir kentsoylu sınıfına işaret edebileceğini belirtir.²⁴⁶

²⁴⁵ Ahmet Vefik Paşa, **Meraki**. Günümüz Türkçesine Hazırlayan: T. Yılmaz Öğüt (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2007).

* Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

²⁴⁶ Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), s.180.

Meraki'de olay örgüsü kısaca şöyle akar: Rihleti, hekimlere olan düşkünlüğü nedeniyle kızı Selma'yı kendi hekimi Hokneti'nin henüz tıp talebesi olan oğlu Tamız Liyneti ile evlendirmeyi düşünmekte; Selma'nın miras peşinde koşan üvey annesi Celma da kocası Rihleti'ye bu hususta destek vermekte; Rihleti'nin kızı Selma ise İmadi'yi sevmekte ve onunla evlenmek istemektedir. Hatta bu uğurda İmadi, sevgilisi Selma'yla görüşebilmek için musiki hocası kılığına girerek ona sözde ders veriyor izlenimi yaratmış, böylece Rihleti'nin evine rahatça girip çıkabilmiştir. Aksiyon, Rihleti'nin sözde hastalıklarının tedavisi için hekimlere giden paraları hesaplamakta olduğu bölümle başlar: Rihleti, tedavi masraflarını azaltmanın en iyi yolunun büyük kızı Selma'yı kendi hekiminin tıp talebesi olan oğlu ile evlendirmekte bulur. Onun aldığı bu kararı duyan evin hizmetçisi Hayfa duruma itiraz eder. Rihleti, kesin kararının değişmeyeceğini bildirerek bunu kızı Selma'ya da iletir. Efendisini yanlış tedavilerle sömüren hekimlere karşı öfke duyan Hayfa, Selma'nın sevdiği delikanlıyla evlenmesi için ona yardım etmeye karar verir. Ancak bunu nasıl yapacağını bilemez. Bu arada Rihleti efendinin ikinci eşi Celma da miras derdindedir; amacı üvey kızlarının bir an önce evden gönderilmesidir. Bu nedenle o da boş durmaz. Rihleti, küçük kızı Hasene'den, müzik hocasıyla Selma arasındaki münasebeti öğrenir ve çok hiddetlenir. Büyük kızı Selma'yı mirasından men edeceğini söyleyerek evden kovmaya kalkışır. Bu durum üvey anne Celma'nın işine gelir; gönül ilişkisi olduğu mahkeme kâtibi Sıtkı'yı çağırarak taşınmaz mülklerin tapularını üzerine aldirmaya çalışır. Cariye Hayfa, Rihleti'nin öfke ile aldığı kararları uygulamaya koymadan olacakların önüne geçmek için eve misafir olarak gelen Suat'la işbirliği yapar. Suat, ağabeyi Rihleti'nin öfkesini

yatıştırarak Hayfa'nın kuracağı dolantılarda ona yardımcı olur. Sahtekâr hekim Liyneti'nin lağman tedavisini uygulaması için gönderdiği eczacıya el birliğiyle mani olurlar. Bunun üzerine hekim eve gelerek Rihleti'yi azarlar ve tedavisiyle ilgilenmeyeceğini bildirir. Hekimsiz kalan Rihleti sızlanırken, Hayfa hekim kılığına girerek Rihleti'yi alaya alır. Rihleti ise halinden memnundur, kendisini parasız tedavi eden yeni bir hekim bulduğu için öfkesi iyice yatıştır. Suat, yeğeni ile ilgili olumsuz durumu düzeltmek için cariye Hayfa ile birlikte ağabeyi Rihleti'yi ikna etmeye girişir. Rihleti, kimin kendisini gerçekten daha çok sevip değer verdiğini anlayabilmek için Hayfa'nın aklına uyararak ölü taklidi yapmaya karar verir. Celma'nın yalancı ve ikiyüzlü doğasının farkına varan Rihleti, Celma'yı boşar ve evden kovar; kızı Selma'nın da samimi duygularını kavrar, kızı ile sevdiği delikanlının tıp mektebi okuyarak hekim olması koşuluyla evlenmelerine müsaade eder.

Batılılaşma sürecinin günlük yaşama nüfuz etmeye başladığı bir zamanda ortaya çıkan bu oyun, toplumda peyda olan çelişkili durumları eleştirmek amacıyla, eski ile yeni ve bir anlamda modern düşünceleri çatışmanın iki ana kutbuna yerleştirir. Hastalık hastası Rihleti, zamanı geçmekte olan gelenekçi ataerkil toplumun yozlaşmış düşünce ve değer yargılarını temsil eder. Kendisine tam anlamıyla biat edilmesini ister, kendi çıkarına uygun düştüğü için kızını sevmediği biriyle evlendirmekten geri durmaz, kendi rahatı ve geleceği için fayda peşinde koşmaktan gözünün önündeki hakikati göremeyecek kadar kendi arzularını doyurma telaşından adeta kör olmuştur. Yozlaşmış gelenekçi düşünce ve değer yargılarının taşıyıcısı Rihleti'nin karşısında; cariye Hayfa, Selma, İmadi

ve Suat bireyin kendi duygu ve düşünceleri ile geleceğini tayin etmesini savunan modern düşünce ve değer yargılarının taşıyıcıları olarak konumlanmışlardır.

Uyarlama yoluyla yazılan **Meraki**'de *dandy* fenomeninin izlerini taşıyan bir oyun kişisi ile karşılaşılır. Bu kişi, oyunun başkahramanı Rihleti'nin kardeşi konumundaki Suat'tır.²⁴⁷ Oyunda Suat'ın giyimi, yaşı, mesleği, evli olup olmadığı konusunda bilgilere rastlanmaz. Ancak kentte yaşayan, evinde hizmetli çalıştırabilecek ve kızlarına musiki hocasından özel ders aldırabilecek kadar maddi imkâna sahip olan Rihleti'nin erkek kardeşi olduğu bilindiğinden, Suat'ın seçkin sınıfa ya da üst orta sınıfa mensup bir kentsoylu olduğu söylenebilir. Suat'ın batılı bir *dandy* gibi kendini baştan aşağı kuran, narsistik bir kişilik sergileyen bireyci bir tip olduğu söylenemez. Ancak akıllı uşak tipi olan Hayfa dışında, Suat, yazar tarafından batılı *dandy*lerin olumlu olarak yorumlanan bir takım özellikleri ile donatılarak aksiyonun tıkanacağı noktada davranışlarıyla, duruşuyla, tepkileriyle ve yaptığı işlerle düğümü çözen akliselim bir beyefendi tipi olarak ortaya çıkar.

Suat tipinde görülen *dandy* fenomeninin izlerini, oyun içindeki tavrı daha çok ele vermektedir. Suat, yozlaşmış geleneğe karşı yeni bir insan ve yeni yaşam idealinin hayat bulması için, yeğeni Selma'nın sevdiği delikanlıyla hayatını birleştirmesini ister. Yozlaşmış geleneğin çıkarıcı ve ikiyüzlülük üzerine oturttuğu evlilik kurumuna bu yüzden karşıdır. Bu noktada Suat'ın oyundaki işlevi, yozlaşmış geleneğin temsilcisi olan Rihleti'nin bencilliği ve ikiyüzlülüğünü okurun/seyircinin yüzüne vurmak ve modern hayatın temsilcileri Selma-İmadi ilişkisinin mutlu sona ulaşması için çalışmaktır. Suat, ince zekâsı ve yerinde

²⁴⁷ Bkz. Resim 40

nükteleri sayesinde olay örgüsüne doğru hamlelerde bulunarak bu işlevini yerine getirir. Kardeşinin hekimlerce su istimal edilmesine karşı duruşuyla bilinen Suat, oyuna dâhil olarak, meseleyi çözmeye girişir. Suat, kıvrak zekâsını kullanarak, öncelikle öfkeye kapılan Rihleti'yi yatıştırmaya çalışır. Suat, öfkeli bir insanı yatıştırmanın yolunu onun zaaflarına oynamakta bulur. Ağabeyi Rihleti'ye asla hayır diyemeyeceği bir öneride bulunur:

SUAT Ee birader, nasılsın iyi misin?

RİHLETİ Ah kardeşim, gel... İyilik nerde... Hiç halim yok, ağzımı açıp da konuşmaya mecalim kalmadı...

SUAT Vah vah, çok yazık. Benim sana bir teklifim var. Ondan söz etmeye gelmiştim. Selma'ya...

RİHLETİ (*Sandalyeden kalkar, hiddetle*) Birader şu aşiftenin, şu terbiyesiz hayasızın, şu namerdin adını anma bana! Bana bak, ona ne yapacağımı göreceksiniz!

SUAT Peki, peki... Bak açıldınız, canlandınız. Biraz eğlenmeniz, neşelenmeniz size çok iyi gelecek. (s.36)

Suat'ın, olayları nihai çözüme kavuşturan bir oyun kişisi olarak oyunun ikinci bölümünde ortaya çıkması tesadüfî değildir. *Dandynin* parlak zekâsı ile işbitirici yönü onda mevcuttur. İçinde bulunduğu koşulları ve akmakta olan hikâyeyi doğru okumaktadır. Rihleti'ye yengesinin kızlarla kendi arasını açarak onları yoksul bırakmak istediğini söyler. Rihleti'nin karısını savunması üzerine, bu kez onu yapmak üzere olduğu yanlıştan alıkoymak için şu sözleri sarf eder:

SUAT Hayır ağabey, öyle değil, diyelim kendisi hep yiğenimin iyiliğini düşünür, ona arkadaş olur, kendi çıkarını düşünmez ona destek olmaya çalışır. Bunları böyle kabul edelim. Peki sen nereden akıl edip de kızını daha hekim olmamış bir öğrenciye layık görüyorsun, zorla onunla evlendirmeye kalkıyorsun?²⁴⁸

²⁴⁸ Aynı, s.37.

Bu sözler, aynı zamanda oyunun uyarlandığı dönemin Osmanlı toplumu için evlilik konusunda aykırı bir yeni görüştür. Suat bu oyunda, *dandy*nin yaşadığı toplumu kışkırtıcı muhalif duruşunu, Rihleti'ye karşı savunduğu fikirleri ile inşa eder. Suat, aynı zamanda fikirlerini ifade etme biçimiyle, *dandy*nin sivri dilliliğini sergiler; olaylara ve durumlara karşı da *dandy*nin katı ve mesafeli duruşu ile yaklaşır:

RİHLETİ Birader başımı belaya mı sokacaksın...

SUAT Vah vah, ne büyük bela... Hokneti'nin bağırsak boşaltma işlemi geri kalmış... Vah vah. Tababete bu kadar önem verme hastalığından seni kurtaramayacak mıyız? Böyle her gün ilaca mı boğulup gideceksin sen?

RİHLETİ Ah kardeşim ah, sizin keyfiniz, sağlığını yerinde, istediğiniz gibi konuşursunuz. Benim yerinde olsanız bunları söyleyemezsiniz...

SUAT Peki, nerenden zorun var?

RİHLETİ Sitemkâr acımasız adam! Beni kudurtacaksın. Ben ölüyorum yahu. O hala ne zorun var diyor. (s.39-40)

Suat'ın *dandy* fenomenini yansıtan bir özelliği de olaylar ve durumlar karşısında bildiği doğrudan şaşmadan oyunun sonuna kadar bu doğruyu savunmasıdır. İstikrarlı duruşunda, sivri dilli konuşma biçiminin payı büyüktür; sade ve dolaysız nükteleriyle, çatışmanın diğer ayağını oluşturan karşı fikrin ikiyüzlü ve çıkarıcı duruşunu açığa vurmasını sağlar. Bu şekilde, okurun/seyircinin söz hakkının tek bir kişide olduğu yozlaşmış gelenekçi ataerkil düzenin eleştirisini yapabilmesi için çatışmanın karşı ayağındaki fikrin esas niyetini su yüzüne çıkarır:

SUAT Vay vay vay... Kızın mı biriyle evleniyor, yoksa sen kendi ihtiyacını mı gidermeye çalışıyorsun.

RİHLETİ Hem kızım biriyle evleniyor, hem de evimize gerekli bir adam geliyor.

SUAT Öyleyse diğer kızını büyütünce bir eczacıya verelim.

RİHLETİ Eee, olmaz şey değil...olabilir...(s.37)

Suat, adeta bir yönetmen edasıyla, düğümleri çözüme kavuşturmak için evin hizmetçisi Hayfa'nın kurduğu oyunları yönlendirir. Bu oyunların, maksadı aşmaması için yerinde müdahaleleriyle Rihleti'nin gerçekleri görmesini sağlayarak, yeğeni Selma'nın sevdiği adamla evlenmesini sağlar. Böylece, bir anlamda babanın isteğiyle kurulan erkek egemen evlilik modeline karşı, kadının istemediği kişiyle evlenmemesi gerektiğini savunan Suat'ın emeli de hayata geçmiş olur. Sonuç olarak Suat'ın olayları çözme becerisi, nükte yeteneği, evlilik kurumu ile ilgili söylemlerinden dolayı yaşadığı toplumu kışkırtıcı görüşleriyle *dandy* fenomeninin izlerini taşıdığı ve bu anlamda bir ön model olduğu ifade edilebilir.

2.3.6. Yaşamları Sosyete ve Sanat Çevresinden İbaret Batılı Yaşayan ve Düşünen Yazarların Kaleminden Batılı Çizgilere Sahip Bir *Dandy*: Şahabettin Süleyman ile Tahsin Nâhid'in Hayatı ve **Ben...Başka Başlıklı Oyunlarının İncelenmesi**

Yirminci yüzyıla girildiğinde, Osmanlı İmparatorluğu'nda edebiyat muhalif seslere rağmen yenileşmeye devam etmiş; Tanzimat'ın ikinci neslinden sonra ortaya çıkan Servet-i Fünun (1896-1901) ve Fecr-i Ati (1909-1912) toplulukları, sanatın ve edebiyatın seyrine yön veren gruplar olarak kültürel üretimde bulunmaya devam etmişlerdir. Yirminci yüzyılın başlarından II. Meşrutiyet'e gelen sürede, edebiyat çevresinde daha çok roman ve şiir türlerinde

yetkin sayılabilecek yapıtlar üretilirken; edebiyatta ve sanatta güzellik kaygısını ön planda tutan bireyci yazarlar bu döneme damga vurmuştur. Yazarlar, daha çok edebiyatın farklı türlerinde yapıt vermeye yönelmişlerdir.

İlkeleri önceden belirlenmiş bir topluluk olan Fecr-i Ati, Fransa'daki benzer edebiyat hareketlerinden esinlenerek oluşturulmuştur. Hikmet Dizdaroğlu'nun belirttiğine göre bu topluluk,

Haftanın belirli günlerinde toplanır, yazılarını ve şiirlerini üyeler karşısında okur, onların görüşlerini aldıktan, eleştirilerine göre gerekli düzeltmeleri yaptıktan sonra yayımlarlardı. (...) Fransız Akademisi'nde olduğu gibi, topluluğa yeni bir üye alınacağı zaman, özel günler düzenlenir söylevler verilir. Böyle günlere, dinleyici olarak, başkaları da katılabilir. ²⁴⁹

II. Meşrutiyet ile birlikte tiyatro da görece serbestlik ortamından nasibini almış ve yazarlar arasında yeniden ilgi gören bir tür haline gelmiştir. Fecr-i Ati topluluğu, sanatın bireysel bir etkinlik olarak kabul edilmesi gerektiğini savunmuş, edebiyatın da ciddi bir mesele olarak algılanması için uğraş vermiş ve Batı ile sanat bakımından daha güçlü ilişkiler kurulmasını ilke edinmişlerdir. ²⁵⁰

Fecr-i Ati topluluğu içinde, Batılı düşün ve yaşam pratiği mevcut bireyci arzularla yazan sanatçılardan Tahsin Nâhid (1887-1919) ve Şahabettin Süleyman (1885-1921), II. Meşrutiyet'i takiben yeniden bir canlılık yakalamaya başlayan edebiyatta, *dandy* izleri taşıyan mizaçları ile yapıt üreten ender yazarlardandır. Şahabettin Süleyman, şiir dışında edebiyatın hemen her türünde eser vermiş bir edebiyatçıdır. ²⁵¹ Fecr-i Ati adlı edebi topluluğun kuruluşunda rol alır. Osmanlı İmparatorluğu'nda yüksek bürokratlar yetiştirmiş olan Çavdarlı ailesine

²⁴⁹ Hikmet Dizdaroğlu, "Fecr-i Âtî Topluluğu", **Ulusal Kültür Derneği**, Sayı 5, Temmuz 1979, s.91.

²⁵⁰ Kazım Çandır, "Fecr-i Ati Topluluğu ve Tahsin Nâhid", Ayfer Yılmaz-Kazım Çandır, **Tahsin Nâhid'in Piyesleri** içinde (Ankara: Ürün Yayınları, 2005), s.33.

²⁵¹ Bkz. Resim 41

mensuptur. Çocukluğu İzmir ve İstanbul'da geçer; lise yıllarında iken batı edebiyatını takip edecek kadar Fransızca öğrenir; Mülkiye mektebini bitirdikten sonra Vefa İdadisi ve Galatasaray Lisesi'nde öğretmenlik yapar; mesleğini sürdürürken edebiyat çevresinde yazar olarak adından söz ettirmeye başlar. Şahabettin Süleyman'ın "Sanat şahsi ve muhteremdir" sözü Fecr-i Ati'nin sloganı olarak kabul görmüştür. 1914 yılında dönemin kadın şairlerinden bir olan Vezir Köse Raif Paşa'nın kızı İhsan Raif Hanım ile evlenmiş; sanatçı çiftin evleri dönemin edebiyatçılarının toplantı yerlerinden biri haline gelmiştir. Tatillerini her yıl İsviçre'de geçiren çift, Davos-Platz kasabasında konaklarken İspanyol gripine yakalanan Şahabettin Süleyman 1921 yılında hayatını kaybetmiştir.²⁵²

Tahsin Nâhid, kısa hayatının büyük bir bölümü sanat ve edebiyat çevrelerinde geçmiş yazın insanlarındandır. 1887 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. Anne tarafından Duyun-u Umumiye muhasebecilerinden Mesud Bey'in torunu, Türkiye'ye jimnastiği ilk getirenlerden biri olan Faik Üstün İdman ile yirmi sekiz yaşında Katolik olup Fransa'da bir manastıra kapanan Ârifî Bey ile Ethem Bey'in yeğenidir.²⁵³ Babası Gülhane Askeri Rüştiyesinde askeri kaymakam (yarbay) Asaf Bey'dir. Baba tarafından İstanbullu ve anne tarafından ise Kafkasyalı olan Tahsin Nâhid, İngiliz Edebiyatı tarihçisi Mîna Urgan'ın da babası olarak bilinir. Yazarın çocukluk ve gençlik yılları İstanbul'un seçkin mekânlarında geçer. Kış mevsimleri Cağaloğlu'nda, yaz mevsimlerini de Haydarpaşa çayırına bakan bir evde geçen çocukluğundan sonra, gençlik yıllarının bir bölümünü de Büyükkada'da geçirir. Yaşadığı mekânlardan Büyükkada şiirlerine de geçmiş olduğu için "Ada şairi" olarak anılır. Fransızcasını da Galatasaray

²⁵² "Şahabettin Süleyman". <http://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eahabettin_S%C3%BCleyman>, 29.07.2012.

²⁵³ Mîna Urgan, **Bir Dinozorun Anıları** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), s.130.

Lisesi'nde geliştiren sanatçı; Emin Bülent Serdaroğlu, Ali Sami Yen ve Ruşen Eşref Ünaydın gibi samimi dostlarıyla birlikte Galatasaray Spor Kulübü'nü kurar.²⁵⁴ Galatasaray Lisesi'nden sonra Mekteb-i Hukuk'a devam eder. Okulu bitirdikten sonra eşiyle birlikte bir yıl Paris'te kalır. Tiyatro meraklısı olan çift, Paris'te iyi birer tiyatro izleyicisi olarak yaşar. Paris seyahati ve izlediği tiyatro oyunları, Tahsin Nâhid'in sonraki sanat hayatını önemli ölçüde etkiler. Burada izlediği oyunlardan gelecek yıllarda teknik ve estetik bakımdan yararlanır. Sanatçı, telif ve uyarlama oyunlarda başarıyı yakalar. Yaşadığı dönemde şefika Hanım'la yaptığı aşk evliliği nedeniyle toplumda yadırganır. Aşk evliliği yapmış olsa da özel hayatında sorunlar eksik olmaz; çünkü çapkın bir mizaca sahiptir. 1919 yılında ölen Tahsin Nâhid'in kısa süren yaşamında sorunlu bir evliliği olsa da bu evlilik ölene kadar sürmüş; sanatçının bu evlilikten Mîna isimli tek çocuğu dünyaya gelmiştir. Sanatçının istikrarlı olmayan bir memurluk yaşamı olur; ancak ailesinin mali durumu iyi olduğu için geçim sıkıntısı yaşamamıştır.²⁵⁵

Yazın hayatının başında şiirle ilgilenen Tahsin Nâhid, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra tiyatroya yönelmiştir. Yetiştiği kültürel ve edebi ortamın, sanatçı kişiliğinin gelişimine katkıları büyük olmuştur. Kazım Çandır'ın da üzerinde durduğu gibi, ailesi ve akrabalarının yanı sıra, İstanbul gibi bir kültür ve sanat kentinde yaşaması, kentin en iyi okullarında eğitim hayatını sürdürmüş olması ve edebiyatsever arkadaş grubuna sahip bulunması onun yazın hayatına atılmasında hatırı sayılır katkıları olmuştur.²⁵⁶

İkinci meşrutiyetten ölümüne kadar geçen sürede şiirden daha çok tiyatroya yönelen Tahsin Nâhid, uyarlama ve adaptasyonlar ile iki yazarlı yapıtları

²⁵⁴ Bkz. Resim 42

²⁵⁵ Yılmaz ve Çandır, ön.ver., s.13-22.

²⁵⁶ Aynı, s.23.

da dahil olmak üzere toplam on üç oyun yazmıştır. Tahsin Nâhid edebiyat çevrelerinde başarılı bir oyun yazarı olarak karşılanmıştır.

Tahsin Nâhid **Ben... Başka** (1911)^{257*} başlıklı oyununu, Fecr-i Ati topluluğu üyelerinden Şahabettin Süleyman ile birlikte yazmıştır. Gerek tipolojik özelliklerine, gerekse yaşam biçimlerine bakıldığında *dandy* fenomeninden izler taşıyan her iki yazarın, aynı izleri ortak kaleme aldıkları bu oyuna da yansıtıkları görülmektedir. Nişantaşı'nda bir konakta geçen, bir perde ve on meclis olarak yazılan bu oyunda kısaca; edebiyat sohbetleri yapan kibar sınıftan bir grup kadının, müstehcen buldukları bir şiire ahlaksızlık suçlamalarında buldukları gün konağa gelen çapkın şair Nureddin Zeki Bey'in, sözde ahlakçı sosyete kadınların ikiyüzlü tutumları sergilenerek; onları bu tutumlara iten zihniyetin eleştirisi yapılır. Aşk ile ahlak arasındaki sınırlar ile kamusal alandan sonra kültürel mecrada ön plana çıkmaya başlayan kadınların aşk ve yaşam üzerine geliştirdikleri kalıp fikirleri ezberlenmiş birkaç bilgi kırıntısı ile sürekli olarak tekrarlamaları, oyunda gülünç bir dille ele alınır. Osmanlı kibar sınıfı içinde kültürel ve sanatsal tartışmalar yapan sosyete mensup kişiler arasında süregelen oyun aksiyonu, Osmanlı sosyetesinin günlük yaşam alışkanlıklarından çeşitli kesitleri gerçekçi biçimde canlandırır.

Oyunu kısaca şöyle özetlemek mümkündür: Ev sahibi Beria Hanım'ın konağında, Batı tarzında döşenmiş şık bir salonda bir araya gelen birkaç genç kız ve onlardan yaşça büyük bir kadın, Burhaneddin Selman'ın bir şiirini ahlak açısından tartışmakta; diğer kadınlar da Burhaneddin Selman'ı seven Sabiha

²⁵⁷ Tahsin Nâhid, "Ben... Başka", Ayfer Yılmaz-Kazım Çandır, **Tahsin Nâhid'in Piyesleri** içinde (Ankara: Ürün Yayınları, 2005).

* Bire bir yapılan veya parantez içinde sayfa numarası verilen alıntılarda bu metinden yararlanılmıştır.

aleyhinde dedikodu yapmaktadırlar. Nureddin Zeki Bey, herkes gittikten sonra salonda baş başa kalan kuzeni Lâmiâ ve gruptaki genç kadınlardan biri olan Fahire'nin yaptıkları sohbet esnasında Fahire'nin açtığı kanatlı kapının ardından belirir. Elit çevreye mensup genç, yakışıklı, zarif ve kibar tavırları, şairane üslubu ile Nureddin Zeki, sosyal çevrelerde sıklıkla boy gösteren; özellikle Beyoğlu muhitini mesken bellemiş, yurt dışında yaşamış, özellikle başından bir Paris deneyimi geçmiş, kendisi gibi şairlerden oluşan arkadaş çevresinde sanat, edebiyat ve şiir sohbetleri yapan biridir. Oyun boyunca tek uğraşı vardır: Beğendiği kadınlara kur yapmak. Bunun için konaktaki şiir sohbetinde yer alan Fahire'yi gözüne kestirir. Onunla karşılaştığı ilk anda karşısındakini etkileme becerisini gösterir:

Fahire- Demek benimle görüşmeyi bu kadar arzu ediyorsunuz?

Zeki- Şüphe mi ediyorsunuz?.. Bu benim en büyük emelim, en büyük gayem, en mukaddes temenni-i hayatımdı... Size Beyoğlu'nda ilk tesadüf ettiğim zaman... Lâmiâ da yanınızda idi... Paris kadınlarını hatırladım.. O kadar şen, zarif... O kadar müstesna idiniz ki... Bu şimdi tamam dört ay oluyor...

(...)

Fahire- (Sersem) Ben Paris kadınlarına mı benziyorum?

Zeki- Onların bile fevkinde... (...) Emin olunuz, emin olunuz... Hanımefendi siz onlardan, Paris kadınlarından daha güzel, daha zarifsiniz... Onlar yalnız zariftirler... Boyaların sihrine vakıftırlar... Elbiseleri kıvrımlarına kadar onlar onlara mutî'dir. Fakat bu zevahirin altında kirli, bî-his bir ruha mâliktirler. Fakat siz, sizin gibi şarkın müstesna hanımları zevahirle beraber... Bir ruh-i mümtaz da saklarlar. Sizde bir Paris zerafeti, bir şark ruhu var... Hususiyle necâbet hissinizi 'ulviyet fikrinizi Lâmiâ 'dan, Bedia'dan dinleye dinleye o kadar meftun-ı zekanız oldum ki... *(Birden bire tebdil-i kelam ile)* Hangi şairlerin takrinize, kıymetli taktirinize mazhar olduğunuzu sorabilir miyim? (s.226-227)

Nureddin Zeki Bey olay örgüsü içindeki pozisyonu, tavrı, görünümü ve şair kimliğiyle, adeta bir *dandy* performansı sergiler. Nureddin Zeki Bey, adından da anlaşılacağı gibi parlak ve ince bir zekâyâ sahiptir. Konuşmaları hep benzer kalıpla sürdürmesine rağmen, ısrarlarında sıkıcı olmamak için konuyu bir biçimde estetik beğeni unsuru olan şiire getirir, yeri gelmişken kişisel fikirlerini ifade eder. Bu arada bir şair üzerinden açtığı entelektüel tartışma ile elit bir çevreden geldiğini ilan eder. Ona göre, tattırdığı anlık zevkler dışında hayatın başka bir anlamı yoktur:

Fahire- Hayatta büyüklük olmazsa hayat neye yarar?

Zeki- Hayat neye yarar?... Öyle bir sual ki şimdiye kadar düşünmedim... Düşünemem de.

Fahire- Öyleyse niye yaşıyorsunuz?..

Zeki- Niye yaşamak, bunun cevabı gayet kolaydır. Mesela bugün sizinle görüşmek saadetine nail olmak, yarın da...

Lamia- Yarın da bir başkasıyla mı?

Zeki- Mesela yarın da “Blanş Toten” gelir, “Rejan” gelir, “Hadyenk” gelir; yaut “Burhaneddin Selman”... Arkadaşlarımdan biri yeni bir eseri ile gelir... Benim saat-ı hayatımı ezvâk ile itmâm ve ikmâl eder. işte bütün bunlar bence hayatın teferruatı, sizce mâ'nâsı, büyüklüğüdür. (s.229)

Bu örnekten de görüldüğü üzere, Nureddin Zeki, yaşamda da sanatta da güzellik fikrinin peşinden giden estetik *dandy* profili gösterir. Yaşamda güzel kadınların peşinde olan Nureddin Zeki, sanatta ise güzel yapıtların peşindedir. Örneğin, kur yaparak elde ettiği diğer kadınlar gibi, Fahire'nin de gönlünü kazanmayı başarır.

Nureddin Zeki, yeri geldiğinde ikna kabiliyeti yüksek bir nüktedan kesilir. Yaşadıkları toplumda akraba olmadıkları halde bir erkekle genç bir kadının bir sohbet ortamında yalnız görülmesinin ayıp olduğu hatırlatıldığında; “Terbiyeli bir kadınla, terbiyesiz olmayan bir erkek, edebiyattan bahsederse büyük bir kabahat

değildir (müstehzî) zannediyorum.” (s.232) diyerek, içinde bulunduğu durumun insani ve olağan bir manzarayı gösterdiğini savunur. Bu anlamda, zevk duyduğu bir eylemi gerçekleştirirken yaşadığı topluma ters düşmekten çekinmemesi, Nureddin Zeki Bey’deki *dandy* tavırlarından biri olarak göze çarpar.

Nureddin Zeki Bey’in kadınlara karşı hisleri gelip geçicidir. Çünkü o, tek bir güzel’in peşinde değildir. Kadınlara kur yapma eylemi, onun güzeli elde etme yöntemlerinden biridir. Örneğin Fahire’yi tatlı sözlerle elde edecekken, birden yönünü kuzenlerinden biri olan Bedia’ya çevirir. Fahire’yi elde ederken sıraladığı iltifatların neredeyse bir benzerini Beria’ya da sıralamaktan çekinmez. Ama Fahire’den hemen sonra Beria’ya kur yaparken, amacı bir kadınla birlikte olmak değildir. Onun kur yapacağı kişiler sıklıkla farklı kadınlar olmalıdır. Zira sürekli güzel’i deneyimlerken var oluşunu da deneyimlemiş olur. Bedia, Nureddin Zeki’ye, artık yorulup yorulmadığını sorar. Nureddin Zeki yorulduğunu söylerken, karşısındaki inandıracak kadar sahici; ama okuru/seyirciyi inandırmaya gerek görmeyecek kadar yalan söylediği hissini uyandırır.

Beria- Esasen siz hayat denilen çölde daima vaha taharrisiyle meşgul bir seyyaha benzersiniz.

Zeki- Şüphesiz...

Beria- Hâlâ yorulmadınız mı? Hâlâ kumlar üstünde güneşler altında, vahalar, muvakkat yeşillikler taharisiyle mi meşgul olacaksınız?.. Biraz sükun biraz istirahat. Ebedi bir vaha, ebedi bir saadet düşünmüyor musunuz?..

Zeki- Buna hazırım. Esasen artık koşmaktan, bir çiçekten bir çiçeğe gitmekten bıktım, usandım. Fakat aramak lâzım o söylenen vaha-i refah ü saadeti nerede bulmalı? (s.235)

Beria’nın “seyyah” benzetmesini tereddüt etmeden üzerine alınması, Nureddin Zeki Bey’de romantizmin izinin belirgin biçimde açığa vurur. Zira o sahiden de bir aşk seyyahıdır; şair kimliğine eşlik eden sözleri, kur yaptığı

kadınlara lirik bir dünyanın kapısını aralar. Yarattığı hava onu kadınlar için cazibeli kılan taraflarından biridir. Bu anlamda Tanzimat'ın ortaya çıkan alafranga züppe tipinden farklı olarak, Lord Byron'ın romantik yapıtlarında okurun karşısına çıkan lirik *dandylere* andırır. Nureddin Zeki Bey, kurduğu küçük oyunlarla Wilde'ın *dandylere* gibi yaşamı zevk olarak okuyan hedonist bir tip olduğu kadar; yaşadığı elit çevrenin ikiyüzlülüğünü ortaya serecek kadar da yergici bir tiptir. Bedia örneğın, Nureddin Zeki Bey'in kendisini gerçekten sevip sevmeyeğine inanmak için bir kanıt ister. Nureddin Zeki Bey de gönlünü verdiği talihli kadının kendisinde bir resmi olduğunu söyler; daha sonra Bedia'yı aynanın karşısına götürerek kendi suretini gösterir ve onu öpücöklere boğar. Oyunun sonunda ise ona ahlak konusundaki fikirlerini hatırlatarak, yaşadıkları çevrenin ikiyüzlülüğü okura/seyirciye göstermiş olur:

Zeki- Fakat Beria... Sizi bu kadar saat şü odada dinledim... Hayatı tamamiyle başka telakki ediyordun? Hastalara bakmak, sefillere acımak... Buseler de aşkı öldürüyordu... Görüyorsun ya buseler aşkın rehberidir...

Beria- (*Biraz durduktan sonra*) Ben... Başka! (*Birden Zeki'nin kollarının arasına atılıp Zeki'yi öperek*) Kimseye söylemezsin değil mi Zizi? Değil mi? Kimseye söylemezsin... (*Tekrar öperek*) Değil mi? (*Şüphesiz, değil mi, kimseye sözleriyle buseler arasında perdeler kapanır.*) (s.238)

Özetlemek gerekirse, **Ben...Başka** oyununun çapkın aşığı Nureddin Zeki Bey, Batılı yaşayış ve düşünüş biçimlerinin şekillendirdiğı, *dandy* fenomeninin izleriyle örölü bir oyun kişisi olarak adlandırılabilir. Onu *dandy* fenomenine yaklaştıran noktalar; elit sınıftan gelen, lirik konuşması, kadınlara kur yaparken sergilediğı kibar ve nazik tavırları ve hitap yeteneğı, umursamaz şair pozları, zevklerini tatmak dışında hayatı anlamsız bulan görüşleridir. Serbest zamanlarını kentlerin en seçkin noktalarında estetik üretiminde bulunarak geçiren Batılı

*dandyl*er gibi, onun da tüm zamanını Beyoğlu gibi muhitlerde, şairler topluluğundan oluşan bir arkadaş çevresinde geçirmesi Nureddin Zeki Bey'in Batılı *dandyl*ere olan benzerliğini ortaya koyar. Moda, giyim kuşam konusunda ayrıntılandırılmasa da kadınların ona olan hayranlığı ve ilgisinden Nureddin Zeki Bey'in şık, bakımlı ve cazibeli bir erkek olduğu sonucuna rahatlıkla varılır.

SONUÇ

Dandy, George Bryan Brummell'in geliştirdiği bir giyim ve tavır estetiği olarak ortaya çıkmış; kısa sürede kültürel bir fenomen haline gelmiştir. Brummell'in terzilik uygulamalarından sonra modayı etkisi altına alan *dandy* tarzı, İngiltere'de dönemin romanlarına konu olmuş, Lord Byron ile birlikte lirik-romantik bir edebi figüre dönüşmüştür. Fransa'da ise burjuvazinin devrimle gelen mutlak iktidarı zafere yaraşır bir simge arayışında iken, kamusal alanda kendine hatırı sayılır bir yer edinen *dandy* fenomenini modernitenin yeni kahraman kültüne dönüştürmüştür. Tarih olgusunu bir süreklilik değil, sonsuz bir şimdi olarak okuyan Baudelaire'in "sanat için sanat" söyleminde felsefi ve sanatsal bir tarz olarak ele alınan *dandy*, entelektüel derinliğini Fransa'da kazanarak moderniteyi yaşayacak yeni kahramanlar arasında gösterilmiştir. On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Oscar Wilde'in Estetizm akımı çizgisinde yaşamında ve yapıtlarında şekillendirdiği *dandy* imajları, aşırı kibarlık ve yapaylık biçiminde damgalanan artistik ve edebi bir stil olarak tanımlanmıştır.

On dokuzuncu yüzyılın tarihsel seyrinde, *dandy* fenomenine farklı yaklaşımlar getiren tüm pratik uygulamalardan çıkan ortak sonuca göre; *dandy* kendi aşırı yapay dünyasını yaratmaya çalışan aykırı bir tiptir. *Dandy* Estetizm akımı ile yakından ilişkilidir. Estetizm akımının "sanat için sanat" ilkesi, *dandy* için estetik bir doktrin üretmiş; *dandy* pratikleri ise en çok endüstri çağının çirkinliği ile Puriten ahlaki değerlere karşı kışkırtıcı bir misyon üstlenmiştir. *Dandy*, biçime ve güzelliğe aşırı derecede takıntılıdır; ama ayna takıntısı akıl veya düşünce konusunda görülmez, tavır ve duruşuna ince zekâsı eşlik eder. *Dandy* bu anlamda "en iyi giyinen ilk filozof" olarak tanımlanabilir. İnsanlara seyirci olarak

ihtiyaç duyar; genel olarak insanlara hayranlık ile tiksinti karışımı duygular besler. Kalabalıklarla kurduğu bağımlılık ilişkisi, *dandy* figürünün narsisizmle ilintilendirilmesine neden olmuştur. *Dandy* görünmek zorunda olduğu için kalabalıklara ihtiyaç duyar; ama onlara hayran değildir. Aksine, *dandy* kalabalıklardan tiksindir. *Dandy* fiziksel görünüşüne ve kıyafet modasına çok fazla dikkat gösterir; muhabbet ustasıdır, entelektüel birikimi ve nükte yeteneğiyle seyircisini etkiler, paradoksları ve özdeyişleriyle bulunduğu ortamı ele geçirir.

*Dandy*ler genel olarak yaşadıkları toplumda, estetik yolla kendi bütünlüklerini yaratma gayesi gütmüşlerdir. Zira büyük bir geleneği ortadan kaldıran modernite, tüm mirası yepyeni bir epistemolojik bakış ile ele almış; bu durumda insana ve yaşama dair her şey yeniden tanımlanmıştır. Geleneğin soylu ve yüce kahramanları, modernitenin kendi bilgi kuramında artık köhne bir yapı olarak görüldüğünden ortadan kalkmalıdır. Gelenek-modern çatışmasının sosyal mecrada ilk galibi; aristokrasinin *fop* ve *snob*larını alıp farklı bir tarzla giydiren, ona yepyeni bir tavır, duruş ve düşünüş estetiği kazandırarak kendi bedeninde ve benliğinde kuran ilk *dandy* George Bryan Brummell'dir. Başta sosyal mecrada yaygın bir biçimde görülen *dandy*ler, çok geçmeden kültürel üretimin de lokomotifliğine soyunmuşlardır. Anglosakson *dandy*ler edebi birer figür olarak; giyim ve tavır estetiği son derece gelişmiş, bulunduğu ortamda her daim en şık ve bakışı üzerinde toplayan; aynı zamanda entelektüel birikimi oldukça kuvvetli, tarihten mitolojiye, sanattan politikaya derin bilgi dağarına sahip, sosyal ortamlarda retorik kabiliyetleri ile “kusursuz” denebilecek ölçüde eril erkek imajı çizmişlerdir. Amaçları, kendi var oluşları üzerindeki toplumsal baskıyı aşarak arzularını sonuna kadar doyuma ulaştırmak; böylece birey olarak benliklerini

yaşamaktır. *Dandyler* için mühim olan, kendi bireysel yaşam deneyimleridir. *Dandylik* de bu açıdan radikal bir kimlik inşası anlamına gelmektedir.

Dandy olgusu, her dönemin sanat akımı çerçevesinde yeniden tanımlanmıştır. Örneğin edebi bir figür olarak yapıtlarda pür bir Brummell imajı sergileyen *dandyler*, Klasisizm akımının ölçütleri bağlamında yorumlanmıştır. Pür Brummell imajı Romantizm akımının etkisiyle, özellikle Lord Byron'la birlikte önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Byron'ın gerek kendi yaşamında gerekse yapıtlarında temsil ettiği *dandy* kimliği; güvensiz, içe dönük, hınç ve nefretle dolu, yalnız, zulümlerden yılmış, sevdiği kadına ölümüne âşık; ama sınırsız bir hırs ve intikam duygusu ile yanıp tutuşan, gizemli bir geçmişi ile aykırı cinsel deneyim yaşadığına dair imalardan ötürü sürgün hayatı yaşamak zorunda kalan lanetli bir kadere sahip lirik-romantik bir kahraman kimliğine dönüşmüştür.

Dandylerin Fransa'daki dönüşümleri ise daha keskin olmuştur. *Dandy* kimliği bu kez, burjuva devriminin getirdiği yeni değerlerle birlikte, Fransız entelektüellerinin devrim arzusuyla besledikleri kimlik inşalarının bir malzemesi haline gelmiştir. İsyan ve yenilik tutkusuyla donanan modern zamanların Fransa'sında kafeler ve pasajlar *dandylerle* dolup taşmıştır. Bu dönem Fransa'da entelektüel olmakla *dandy* olmak birbirinden farksız iki olgu olarak kabul görmüştür. Bir anlamda sanatın da özerkleşme çağı olan on dokuzuncu yüzyılda, *dandy* olgusu romandan tiyatroya, şiirden plastik sanatlara kültürel üretimin ana meselelerinden biri olmuş; yapıtlarda modernitenin yeni kahramanı olarak geleneği kendi silahlarıyla yıkan öncü tipler olmuşlardır.

Modernleşme süreci yaşayan başka toplumlarda da gelenek-modern çelişkisi *dandy* benzeri yeni insan modellerinin açığa çıkmasını sağlamıştır. Modernlik deneyimi geçiren Osmanlı İmparatorluğu'nda da Batı ile mutlak İslam kültürü ve bilgi kuramı arasında gelgitler yaşayan Tanzimat'ın Kalem erbabı, İmparatorluk'un gördüğü ilk *dandy* kuşağıdır. Bu kuşak Batı ile ilk teması kurduğu zaman diliminde, Batı'da *dandy* çağı yaşanmaktadır. Osmanlı'da Batı uygarlığının modern kahraman kültü olarak sosyal ve sanatsal mecrada öncü rol oynayan *dandy*lerle ilk karşılaşma; Avrupa'ya gönderilen öğrenciler, Avrupa'dan gelen diplomat, asker, mühendis ve sanatçılardan oluşan modern birey tipolojileri ile gerçekleşmiştir. Tanzimat'ın birinci nesil aydın ve sanatçıları, sosyal meseleler üzerinde yoğunlaşırken, Paris kafelerinde modern hayatın nasıl bir insan profiliyle yaşanması gerektiği konusunda tartışmalar yapan entelektüel-*dandy*lerden etkilenmişlerdir. Yuvaya dönüşte ise kendi aydın kimliklerini Avrupalı çağdaşlarından esinlenerek kurmuşlar; gördüklerini ve düşündüklerini topluma anlatmak için de yapıtlarında *dandy*lerin izlerini taşıyan insanlara yer vermişlerdir. Aydınlar kültürel modernleşmenin gereği olarak Batı edebiyatlarında gördükleri yeni edebi türlerde ilk örnekleri vermeye başlamışlardır. Roman ve dram metni bu edebi türlerden ikisi olmuştur. *Dandy* izleri de en çok bu iki edebi türde üretilen yapıtlarda görülmüştür.

Osmanlı İmparatorluğu'na Batı medeniyetini tanıtmaya gayesiyle, modernleşme sürecinde bir tür öğretmenlik misyonu yüklenen Tanzimat'ın ilk kuşağı, daha çok Fransız *dandy*lerin toplumu değiştirici/dönüştürücü yönlerini benimsemiş; "toplum için sanat" ilkesini savunarak kültürel üretimde bulunmuşlardır. Tanzimat'ın Kalem Efendileri, örnek yeni insan tipolojisini önce

aydın kimliklerinde yaratmaya girişmiş; ürettikleri yapıtlarda kendi tipolojik özellikleriyle kurdukları kişilere yer vermiş, bu kişileri de modern aklı ve sağduyuyu ilke edinerek yozlaşmış gelenek'in eleştirisini yapan ya da doğrudan doğruya toplumu değiştiren/dönüştüren tipler olarak çizmişlerdir. Bu kuşağın kültürel üretiminde, tüm özellikleriyle bütünlüklü bir Anglosakson ve/ya Fransız gelenekleri içinden çıkmış bir *dandy* kurgusu yapılamaz; ancak Tanzimat aydınlarının edebi yapıtlarında çizdikleri yeni insan modellerinde Batılı *dandy*lerin tipolojik özelliklerine yer verdikleri görülmüştür.

Tanzimat'ın ikinci kuşağında yer alan aydın ve sanatçılar, Batı'yla ilk karşılaşmada yaşanan şaşkınlık/şok etkisinin azalmaya başladığı, iki uygarlık arasındaki ayrımlara daha net varabilmişlerdir. Batıda Estetizm akımının sanata yön verdiği bir dönem yaşanırken; aynı etkiler ikinci kuşak aydın ve sanatçıların dünya görüşü ve sanat anlayışlarına da yansır. "Sanat için sanat" görüşünü kültürel üretimde bir gaye olarak kabul eden bu kuşak; hem kendi kimliklerinde *dandy* fenomenini inşa etme, hem de yapıtlarında Batılı *dandy*lere daha yakın modeller ortaya koyma açısından daha somut örnekler ortaya çıkarmışlardır. Tanzimat'ın ikinci nesil aydın ve sanatçıları ise, daha çok estetik kaygılarla bireyci meselelere eğilmişler; sanatın güzellik kaygısını, sosyal meselelerin üzerinde tutmuşlardır. Bu nesilden sonra gelen iki edebi topluluğun üye isimleri de, Batı etkisinin yoğunlaşmaya başlamasıyla, özellikle Charles Baudelaire ve Oscar Wilde'ın bireyci sanat pratiklerinde tanımlanan *dandy* profillerinin izlerini taşıyan kahramanlara yer vermişlerdir. Genel olarak bireyci eğilimler sergileyen bu kuşağın aydın ve sanatçıları; yapıtlarında yeni insan modeli olarak gelenek eleştirisi yapan, olayları ve durumları doğru okuyup tahlil eden, adabı muaşeretle

yerine göre nerede nasıl davranılması gerektiğini bilen, toplumun da yararına düşecek bireyci amaçlar güden Osmanlı beyzadeleri yaratmışlardır.

Tanzimat'ın ikinci kuşağından 1923'e kadar gelen sürede, aydın ve sanatçılar artık Batılı yaşayan ve Batılı düşünen dar bir çevreye odaklanmışlardır. Yapıtlarında yer verdikleri *dandy* izleri gösteren kişiler, toplum yararı gütmeyen, salt bireysel arzularının peşinde giden, fakat en azından yaşadıkları çevrenin iki yüzlülüklerini ve tutarsızlıklarını yeren tipler olarak çizilmişlerdir. Bu tiplerin her biri mutlaka bir sanat dalı ile meşgul olan, bu dala yoğunlaşarak estetik üretimde bulunan kişiler olarak yapıtlarda kendilerine bir yer bulmuşlardır.

Batı'da edebi bir figür olarak yapıtlarda kendine yer bulan *dandy*, kültürel birikimini, geliştirdiği estetik tavır ve duruşuyla moderniteye karşı bir savunma silahı olarak kullanırken; kendine muhalif bir kimlik çizmeyi de başarmıştır. *Dandyler*, moderniteye karşı konumlanan yeni kahraman kültürünün uygulayıcıları olarak kendilerini ya antik mirasa, ya romantik geleneğe ya da hedonist estetik kuramına dayayarak; gelenek-modern savaşımında köksüzleşme olasılığından kurtulmuşlardır. Osmanlı İmparatorluğu'nda ise Batılı edebi türlerde ilk örneklerin verildiği Tanzimat'la birlikte, ilk yerli romanlardan itibaren görülmeye başlayan proto-züppeler, modernleşme sürecinin kültürel değerlerde yarattığı değişimin bir yansıması olarak "alafranga" söylemiyle tanımlanmış; yeni bir züppelik algısının ürünü olarak alafranga züppe erkek tipleri yaratılmıştır. Tanzimat yazarlarının ürettikleri ilk romanlarda bir modernleşme sancısı olarak yorumladıkları züppe tiplerinin, Batı'nın modernleşme kavşağında yaşadığı çelişkilerin bir ürünü olarak ortaya çıkan *dandy*lerle ortak noktaları mevcuttur. Halk edebiyatının âşık ve mirasyedi erkek tiplerinin önce proto-züppe, daha sonra

da alafranga-züppe örnekleri ile dönüşüm geçirdiği; züppe tipinin alafrangalık söylemiyle tanımlandığı andan itibaren alafranga züppe tipinin *dandyleşme* sürecine girdiği, gelenek-modern arasındaki çelişkilerden doğan Bihruz Bey gibi örneklerin, Osmanlı'nın modernleşme sürecinde yaratılmış, *dandy* izi taşıyan özgün örnekler olduğu görülmüştür.

Tam anlamıyla bir *dandy* bilinci geliştirebilecek tarihsel-toplumsal-iktisadi zemin olmadığı için, ilk romanlarda yer alan yerli yeni insan modelleri, Batı geleneğinde *dandy*lerinki gibi bir dönüşüm gerçekleştirememiş; ama *snoblukla dandylik* arasında bir tipoloji kazanımı sağlayarak, Osmanlı-Türk modernleşmesine özgü bir figüre dönüşmeyi başarmışlardır. Genel olarak edebi yapıtlarda *dandy* tipolojisi gösterişçi tüketimi kullanarak geliştirdiği kişisel görünüş, tavır, duruş ve davranış estetiği ile kendini fenomenleştiren; bir taraftan kapitalist Pazar ürünlerinin sadık tüketicisiyken, diğer taraftan kültür üreticiliği yapan erkekleri imlemektedir. Yerli züppelerin genel tipolojik özellikleri ise gösterişçi tüketimde bulunan, kadın tavlama meraklısı, kibirli, hoppa ve mirasyedi erkekleri imlemektedir. Ancak *dandy*, çağın değişen koşullarına uymadığı, yerli züppeler de içrendikleri gelenekçi toplumun devamı adına bir tehlike olarak algılandıkları için edebi yapıtlarda sorunlaştırılmışlardır.

Seçilmiş oyun metinlerinde *dandy* izleri taşıyan oyun kişileri incelendiğinde şu sonuçlar ortaya çıkmıştır: Tanzimat'ın birinci nesil aydın ve sanatçıları arasında yer alan Şinasi, Ahmet Midhat Efendi ve Ahmet Vefik Paşa gibi toplumcu kaygılarla edebi yapıt üreten isimlerin kahramanları; yozlaşmış geleneksel yaşantının çıkmazlarını açmaları için keskin zekâlarıyla bir sorunu

çözme kabiliyetine sahip, yozlaşmış geleneğin taşıyıcılarını yeren yenilik yanlısı figürler olarak *dandy* izlerini Türk Tiyatrosu'nda temsil etmişlerdir.

Tanzimat'ın ikinci nesil aydın ve sanatçıları arasında yer alan Recaiâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmid Tarhan gibi daha çok bireysel estetik kaygılarla yazan kalemlerin *dandy* izi taşıyan edebi figürleri, yazarlarının dünya görüşleri ve sanata yaklaşımlarındaki tutumlarından nasibini daha belirgin biçimde almış; bu nedenle *dandy* izi taşıyan kahramanların her biri ayrı ayrı tanımlanabilecek estetik bir amacın ürünleri olarak var olmuşlardır. Örneğin modernleşme sürecinde Osmanlı ile Batı uygarlığı arasında sentez fikrini savunan Hâmid'in *dandy* izleri taşıyan edebi figürleri olay örgüsünün başlarında Osmanlı beyzadesi görünümünde iken, ilerleyen sahnelerde Avrupalı *dandy* kimliğine bürünebilmiş ve yapıtların sonunda yeniden Osmanlı beyzadesi olabilmektedir. Bu yönüyle Hâmid'in edebi üretiminde melez *dandy*lerin ortaya çıkmış olduğu sonucuna varılmıştır. Mahmut Ekrem'in edebi üretiminde ise seçilen örnek metin bağlamında bir değerlendirme yapılmak istendiğinde; ince zekâsı, kurnaz doğası ile kumpas kurma becerisi geliştirmiş, tavır ve davranışlarında ölçülü ve yerine göre davranışlarıyla *dandy* ustalığından izler taşıyan bir edebi figürle karşılaşmıştır. Ancak bu figür, yazarının da estetik kaygılarının bir sonucu olarak; yerli bir öykünün malzemesi olan olaylar ve durumlar içinde, giyimden davranış kalıplarına, nükte ve duruşlara kadar günlük yaşam alışkanlıkları içinde katıksız bir Osmanlı beyzadesi görünümünde yaratılmıştır. Bu kuşağa mensup diğer aydın ve sanatçıların her biri, bu şekilde farklı estetik görüşlerin bir sonucu olarak yapıtlarında *dandy* izleri taşıyan edebi figürler yaratmışlardır.

Tanzimat'ın ikinci kuşagından sonra gelen Sahabettin Süleyman, Tahsin Nâhid gibi yazarların 1923'e kadar ürettikleri yapıtlarda *dandy* izleri taşıyan edebi figürler, dar bir çevreye (yerli sosyete) kapanmış ve yalnızca bu çevrenin sorunlarıyla meşgul olan, kendilerini bu çevrenin günlük yaşam debdebesi içinde tanımlayabilen, estetik görüşleri ile şair, yazar, ressam olarak kendilerine sanat yoluyla bir kimlik inşa etmeye çalışan; bunu yaparken de bu çevrenin olaylar ve durumlar karşısında takındığı ikiyüzlü tutumları ortaya döken kişiler olarak çizilmişlerdir.

Sonuç olarak “batılılaşma” adı altında bir tür modernleşme süreci yaşayan Osmanlı İmparatorluğu'nda, 1839-1923 dönemi arasında kültürel üretimde bulunan aydın ve sanatçılar, Batı'yla doğrudan temasa geçme imkânına erişerek Batı'da yaşanan *dandy* çağını solumuş; özellikle çağdaşları olan Fransız *dandy*lerden etkilenmişlerdir. Bu etkilenme, gerek kendi kimliklerinde gerekse yapıtlarında *dandy* izleri taşıyan kişilerin incelenmesinden de görüleceği üzere; toplumu değiştirme/dönüştürme çerçevesine oturmuştur.

ÖZET

“Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü Olarak *Dandy* ve 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosunda *Dandy*nin İzleri” başlığıyla hazırlanmış olan bu tez çalışmasının amacı, Batı uygarlığının modern kahraman kültürü olarak okunan *dandy* fenomeninin Türk tiyatrosundaki yansımalarını ele almaktır. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde *dandy* fenomeninin 18-20. yüzyıllar arasında İngiltere ve Fransa’daki tipolojik seyrine bakılmış; George Bryan Brummell, George Gordon Lord Byron, Charles Baudelaire ve Oscar Wilde’in *dandy* modelleri üzerinde durulmuştur. Tezin ikinci bölümünde ise, modernleşme sürecinde Batı tarzı tiyatronun yerleşik hale getirilmeye çalışıldığı Tanzimat’tan 1923’e kadarki sürede yazılan oyun metinlerinden seçilmiş örneklerle, Türk tiyatrosunda *dandy* fenomeninin nasıl yorumlandığına ve söz konusu tarihler arasında tiyatromuzun kendine özgü bir *dandy* modeli oluşturup oluşturamadığına bakılmıştır.

ABSTRACT

The aim of this thesis which is written under the title of “Western Civilization’s Modern Hero Cult *Dandy* and *Dandy*’s Impresses in Turkish Theatre Between 1839 and 1923” is to discuss the traces of *dandy* phenomenon in Turkish Theatre which is read as a modern hero cult of Western Civilization. In this context, in the first section of the work, *dandy* phenomenon’s typological progress in England and France between 18th and 20th centuries is analysed; George Bryan Brummell’s, George Gordon Lord Byron’s, Charles Baudelaire’s and Oscar Wilde’s *dandy* models are studied. In the second section of the thesis, with the chosen examples of play texts which were written from Tanzimat (administrative reforms in Turkish history in 1839) when western style theatre was tried to be settled to 1923, in Turkish theatre how *dandy* phenomenon is commented and whether our theatre create a *dandy* model according to itself between these terms or not are asked and scrutinized.

KAYNAKÇA

Ahmet Midhat Efendi, **Felâton Bey ile Rakım Efendi**, İstanbul: İskele Yayıncılık, 2005.

-----, “Çengi Yahut Daniş Çelebi”, Bütün Oyunları, İstanbul: Dergah Yayınları, 2011.

Ahmet Vefik Paşa, **Meraki**. Günümüz Türkçesine Hazırlayan: T. Yılmaz Öğüt, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2007.

Akıncı, Gündüz. **Batıya Yönelirken Şinasi**. Ankara: DTCF Yayınları, 1966.

Aksakal, Hasan. “Türk Modernleşmesinin Ambivalent Doğası: Modernleşme, Milliyetçilik, Medeniyet İlişkisi Üzerinden Türkiye’yi Okumak”, **Zeitschrift für die Welt der Türken**, Vol. 2, No. 1, 2010.

Altınkaş, Evren. “Osmanlı Modernleşmesi’nin Özgün Noktası: Aydınlar,” **History Studies International Journal of History**, Vol. 3/3, 2011.

And, Metin. **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970.

----- **Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

----- **Osmanlı Tiyatrosu**. Ankara: Dost Kitabevi, 1999.

Anonim (yazar ismi belirtilmemiş), “Was Byron a Dandy?”, **The Academy**, 30 July 1898.

Artun, Ali. “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı** içinde, Çev.: Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Aydın, Abdulhalim. “Şinasi ve Fransız Etkisi”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt 17, Sayı 2, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi, 2000.

Aytaş, Gıyasettin. **Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi**. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.

----- **II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi**. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.

Balcı, Yunus. **Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950)**. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2002.

Baudelaire, Charles. **Paris Sıkıntısı**, Fransızca aslından çev.: Tahsin Yücel İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Benjamin, Walter. **Pasajlar**, Çev.: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.

Berman, Marshall. **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev.: Ümit Altuğ-Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Bottomore, T.B.. **Seçkinler ve Toplum**. Çev.: Erol Mutlu, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1990.

Camus, Albert. **The Rebel**, New York: Rochester, 1956.

Cohen, Ed. “Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation”, **Modern Language Association**, 102, No. 5 (Oct., 1987).

Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 1, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.

Çabuklu, Yaşar. “Dandiden Metroseksüele”, **Toplumsal Performanslar**, Ankara: Ayraç Kitap+Evi, 2008.

Çapan, Cevat. **Değişen Tiyatro**, İstanbul: Metis Yayınları, 1992.

De Rosay, Ceylan Pınar. “Ahmet Mithat Efendi’nin Eserlerinde Batılılaşma”, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006.

Demirdağ, Refika Altıkulaç. “ Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Eserlerinde Doğu-Batı Karşılaştırması ve Kültür Meselesi”, **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Cilt 13, Güz 2010.

Demircan, Aynur. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Aydınlık Bir Yüz: Abdülhak Hâmit Tarhan. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2003.

Demiryürek, Meral. “Tanzimattan Cumhuriyete Değişen Moda Anlayışının Edebiyata Yansımaları (1860-1923) ”, **Turkish Studies, International Periodical Fort he Language, Literature and the History of Turkish or Turkic**, Vol. 5/3, Summer 2010.

Dizdaroğlu, Hikmet. “Fecr-i Âtî Topluluğu”, **Ulusal Kültür Derneği**, Sayı 5, Temmuz 1979.

Dobrée, Bonamy. “George Bryan Brummell”, **The Spectator**, 29 Mart 1940.

Dumond, Paul. “Tanzimat Dönemi”, **Osmanlı İmparatorluğu Tarihi II (XIX. Yüzyıl Başlarından Yıkılışa)**, Çev.: Server Tanilli, İstanbul: Cem Yayınevi, 1995.

Eldem, Edhem ve Daniel Goffman ve Bruce Masters (Der.), “İmparatorluk Payitahtından Periferileşmiş Bir Başkente”, **Doğu ile Batı Arasında Osmanlı Kenti -Halep, İzmir, İstanbul**. Çev.: Sermet Yalçın (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003.

Enginün, İnci. “Hâmid’in Tiyatroları”, **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I**, Haz.: İnci Enginün (İstanbul: Dergah Yayınları, 1998.

Enginün, İnci ve Zeynep Kerman. **Mehmet Kaplan’dan Seçmeler-I**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Faroqhi, Suraiya. **Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam**. Çev.: Elif Kılıç. İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003.

Fidan, Serdal ve Kemal Şahin ve Fikret Çelik, “Osmanlı Modernleşmesinin Temel Olgularından Biri: Bürokrasi”, **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı 23, 2011.

Finn, Robert P.. **Türk Romanı**, Çev.: Tomris Uyar, İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1984.

Fuat, Memet. **Tiyatro Tarihi**. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1970.

George, Laura J.. “Byron, Brummell and The Fashionable Figure”, **Byron Journal**, Liverpool: Liverpool University Press, 2009.

Giddens, Anthony. **Modernliğin Sonuçları**. Çev.: Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Girard, René. **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat Edebi Yapıda Ben ve Öteki**. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Glick, Elisa. “The Dialectics of Dandyism”, **Cultural Critique**, No. 48, Spring, 2001.

Gürbilek, Nurdan. “Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness and the Turkish Novel”, **The South Atlantic Quaterly**, Vol.102, No.2/3, Spring/Summer, 2003.

----- **Kör Ayna, Kayıp Şark**, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

----- **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi. **Şıapsevdi**, İstanbul: Özgür Yayınları, 1999.

Hazlitt, William. “The Dandy School”, **The Complete Works of William Hazlitt**, London: Dent, 1934.

Hikmet, İsmail. **Ahmet Midhat**. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1932.

Hızarcı, Suat. **Tanzimat Edebiyatı Antolojisi**, İstanbul: Varlık Yayınları, 1955.

İldeş, Özgür. “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Şıpsıvdi Romanında Schopenhauer Etkileri”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt 4, Sayı 16, 2011.

İnalçık, Halil. “Osmanlı Döneminde Merkezi İslam Ülkeleri”, **İslam Tarihi Kültür ve Medeniyeti**, Cilt I, Çev.: Hulusi Yavuz, İstanbul: Hikmet Yayınları, 1988.

Kaplan, Mehmet. “Destan, Mesnevi ve Roman”, **Hisar**, Sayı 139, Temmuz 1975.

----- **Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1948.

Kebeli, Sevim. “Sömürgeciliğe Karşı: Abdülhak Hâmid Tiyatrosu”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2007.

Kelly, Ian. **The Man Who İnvented The Suit**, London: The Times Online, Retrived 2010.

----- **Beau Brummell, The Ultimate Dandy**, London: Hodder and Stoughton, 2005.

Kılıçbay, Mehmet Ali. “Türk Modernleş(eme)mesi Türk Postmodernleşmesi”, **Doğu Batı**, Sayı 8, 1999.

Kocabıyık, Ergun. **Aynadaki Narkissos Her Şey ve Hiçbir Şey Olarak Yüz**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010.

Koçak, Dilek Özhan. **19. Yüzyıl İstanbul’unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu**. İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 2011.

Kongar, Emre. **Tarihimize Yüzleşmek**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.

Kuran, Ercüment. **Türkiye’nin Batılaşması ve Milli Meseleler**, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1997.

Laurie Meijers, “Conventional or Confrontational? Oscar Wilde’s View on Traditional Victorian Gender Roles in Lady Windermere’s Fan, An Ideal Husband and The Importance of Being Earnest”, **MA Thesis Western Literature and Culture**, Utrecht University, June 2009.

Longman Dictionary of Contemporary English, Edinburg: Pearson Education Limited, 2005.

Mardin, Şerif. **Jön Türklerin Siyasi Fikirleri**, Ankara: İş Bankası Yayınları, 1964.

----- **Türk Modernleşmesi**, Derleyen: Mümtaz'er Türköne-Tuncay Önder, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

Melchior-Bonnet, Sabine. **Aynanın Tarihi**, Fransızcadan çev.: İsmail Yerguz, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1994.

Meyer, Moe. "Aestheticism and Its Discontents", **The Politics and Poetics of Camp**, New York: Routledge, 1994.

----- "Under the Sign of Wilde: An Archaeology of Posing", **The Politics and Poetics of Camp**, London: Routledge, 1994.

Mc Gann, Jerome. **Byron and Romanticism**, Ed.: James Soderholm, Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Mc Naumann, Thomas. "Money Is No Object", **Art in America**, Mart 2003.

Mignon, Laurent. "Sömürge Sonrası Edebiyat ve Tanzimat Sonrası Edebiyat Üzerine Notlar", **Elifbâlar Sevdası**. Ankara: Hece Yayınları, 2003.

Miller, James. "The Prophet and The Dandy: Philosophy as a Way of Life in Nietzsche and Foucault", **Social Research**, Vol.65, No.4, Winter 1998.

Moers, Ellen. **The Dandy: Brummell to Beerbohm**, London: Secker and Warburg, 1960.

Moran, Berna. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Muchembled, Robert. **Orgazmın Tarihi**. Çev.: İsmail Yerguz. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011.

Namık Kemal, **İntibah**. Günümüz Türkçesine Uyarlayan: Nuriye Bilici, İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Nutku, Özdemir. **Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000.

----- **Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 2**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1985.

Okay, Orhan. **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi**, İstanbul: MEB, 1991.

----- “Teşebbüse Sarfedilmiş Bir Hayatın Hikayesi”, **Kitap-lık**, Sayı: 54. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Ortaylı, İlber. **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İstanbul: Timaş Yayınları, 2008.

Özdemir, Emin. **Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1999.

Özön, Mustafa Nihat. **Türkçede Roman**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

----- **Namık Kemal ve İbret Gazetesi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1938.

Parla, Jale. **Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

----- **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Parlatır, İsmail. **Recaî-zade Mahmut Ekrem Hayatı-Eserleri-Sanatı**. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1983.

Pekman, Yavuz. “Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 14. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2002.

Pryce-Jones, David. “Poet, Dandy and Visionary”, **The Spectator**, 10 June 2000.

Püsküllüoğlu, Ali. **Türkçe Sözlük**, Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2003.

Recaizâde Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası**. Hazırlayan: Kemal Bek, İstanbul: Bordo Siyah, 2004.

----- **Çok Bilen Çok Yanılır**, Çeviren: Kemal Bek, İstanbul: Bordo Siyah, 2005.

Rubin, Barbara L.. “ “Anti Husbandry” and Self-Creation: A comparison of Restoration Rake and Baudelaire’s Dandy”, **Texas Studies in Literature and Language**, Austin: UT Press, 1973.

Sartre, Jean Paul. **Baudelaire**, Çeviren: Bertan Onaran, İstanbul: De Yayınları, 1964.

Shaw, Stanford. **Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye**. Çev.: Mehmet Harmancı, İstanbul: E Yayınları, 2004.

Shayegan, Daryush. **Yaralı Bilinç Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni**. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Sokullu, Sevinç. **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.

Söğütlü, İlyas. “Jön Türk Düşüncesinde Modernlik ve Modernleşme”, **Doğu Batı**, Sayı 54, 2010.

Şemseddin Sami, **Kâmûs-ı Türkî**, İstanbul: Çağrı Yayınları, 1996.

----- **Talât ile Fitnat’ın Aşkı**, Ankara: Alter Yayınları, 2009.

Şener, Sevda. **Çağdaş Türk tiyatrosunda İnsan (1923-1972)**. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1972.

Şenler, Yaşar. **Türk Romanında Reformist Tipler (Tanzimat’tan Cumhuriyet’e)**, Konya: Gençlik Kitabevi-Palet Yayınları, 2009.

Şinasi, **Şair Evlenmesi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.

Tahsin Nâhid, “Ben... Başka”, Ayfer Yılmaz-Kazım Çandır, **Tahsin Nâhid’in Piyesleri** içinde, Ankara: Ürün Yayınları, 2005.

Tanilli, Server. **Uygurluk Tarihi**, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. **Edebiyat Üzerine Makaleler**. Hazırlayan: Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.

Tarhan, Abdülhak Hâmid. “Sabr u Sebat”, **Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I** içinde, Hazırlayan: İnci Enginün, İstanbul: Dergah Yayınları, 1998.

Turhan, Mümtaz. **Kültür Değişmeleri**, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.

Uğurlu, Seyit Battal. “Otomobil ve Benlik: Türk Edebiyatında Araba Olgusu”, **Turkish Studies, International Periodical For the Languages Literature and The History of Turkish or Turkic** Vol.4/I-II, Winter, 2009, s.1435.

Urgan, Mîna. **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.

----- **Bir Dinozorun Anıları**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Uzundemir, Özlem. **İmgeyi Konuşturmak İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.

Ülken, Hilmi Ziya. **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi** (İstanbul: Ülken Yayınları, 1994.

Walden, George and Jules-Amadée Barbey d’Aurevilly, **Who’s a Dandy?**, London: Gibson Square Books, 2003.

Wilde, Oscar. **Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil**, Çevirenler: Esin Soğancılar-Kaya Genç-Fatih Özgüven-Türker Armaner İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

----- **Dorian Gray’in Portresi**, Çev.: Vahdet Gültekin, İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş., 1971.

----- **Lady Windermere’in Yelpazesi**, Çev.: İrfan Konur Gürgen İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1938.

----- **İdeal Bir Koca**, Çev.: İrfan Konur, İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1940.

----- **Ciddi Olmanın Önemi**, Çev.: Murat Erşen, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2010.

Yalçın, Alemdar ve Gıyasettin Aytaş. **Tiyatro ve Canlandırma**. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.

Yaresimos, Stefanos. **Az gelişmişlik Sürecinde Türkiye-2**, İstanbul: Gözlem Yayınları, 1975.

Yavuz, Hilmi. “Bihruz ve Dandyler”, **Zaman**, 26 Ekim 2011.

----- “Tanzimat’ı Alafranga Züppeler Üzerinden Okumanın Sosyolojik Yanlılığı”, **Zaman**, 6 Ekim 2010.

Yazgıç, Kamil. **Ahmet Midhat Efendi Hayatı ve Hatıraları**. İstanbul: Tan Matbaası, 1940.

Yıldız, Saadettin. **Tanzimat Dönemi Edebiyatı**. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2006.

“Ahmet Mithat Efendi”.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ahmet_Mithat_Efendi> 25.07.2012.

“Ahmet Vefik Paşa”.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ahmed_Vefik_Pa%C5%9Fa>. 22.07.2012.

“Beau Brummell”.

<<http://www.Dandyism.net/beau-brummell/>>. 05.04.2012.

“Charles Baudelaire”.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudelaire>, 11.07.2012.

“Dandyism: Beyond Fashion”.

<http://www.gbacg.org/costume.../dandy.pdf>. 05.04.2012.

“From Brummell to Byron: The Sotry of Early Nineteenth British Dandyism”,
<http://www.scriptiebank.be/.../81165dd4c8339159c1d47961d38d7ff6.pdf>.
20.03.2012.

“Silver Fork Novel”.
<http://www.victorianweb.org/genre/silverfork.html>. 14.04.2012.

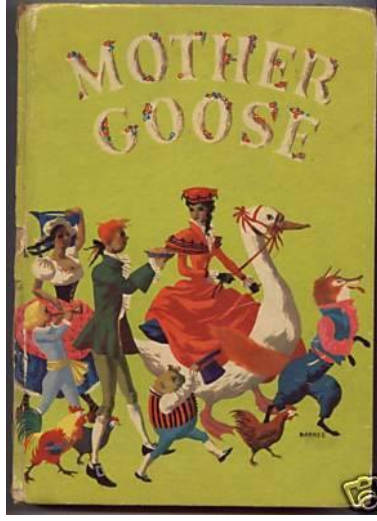
“Şahabettin Süleyman”.
http://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eahabettin_S%C3%BCleyman,
29.07.2012.

“The Dandy in the Picture of Dorian Gray: Towards an Archetypal Theory of Wit”.
<http://www.victorianweb.org/authors/wilde/dawson14.html>.
25.04.2012.

EKLER



Resim 1: Dandiprat.



Resim 2: Kaz Ana.



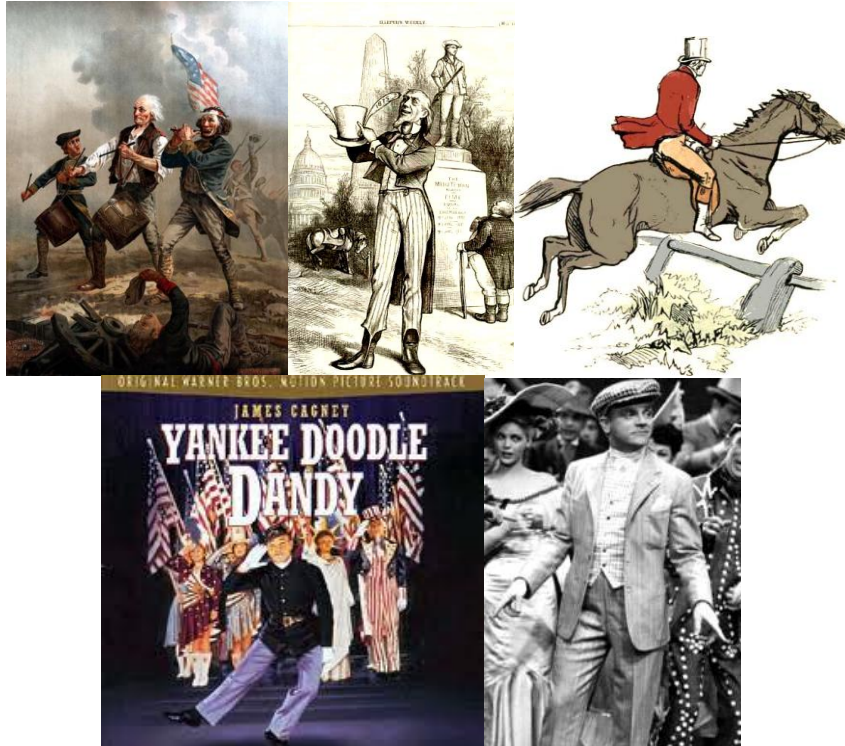
Resim 3:Kaz Ana tekerlemesi “handy-spandy Jack-o-dandy”.



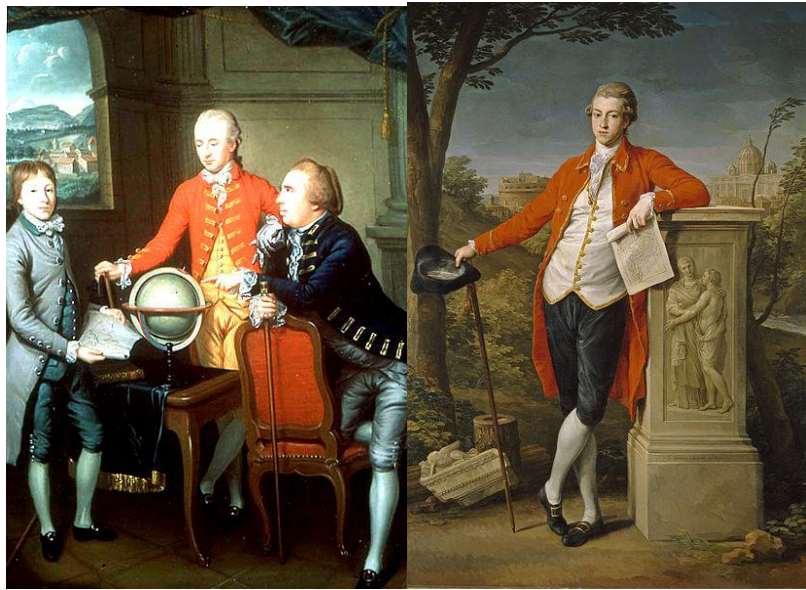
Resim 4: Restorasyon züppeleri.



Resim 4'ün devamı: Restorasyon züppeleri.



Resim 5: Amerika'da bağımsızlık savaşı veren Yankee Doodle Dandyler.



Resim 6: Genç soyluların Büyük Seyahat geleneği.



Resim 7: Makarna Züppeleri



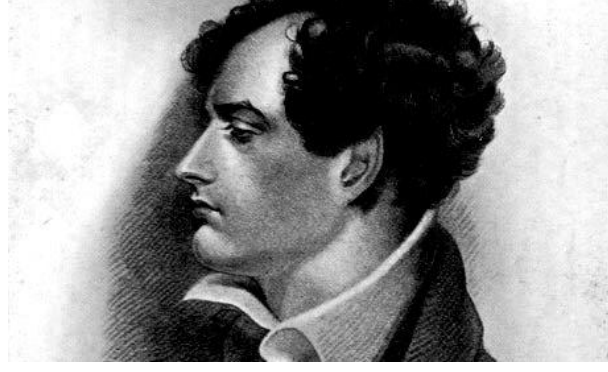
Resim 8 ve Resim 9: Bir makarna Züppesi Charles James Fox.



Resim 10: Bilinen ilk *dandy* George Bryan Brummell



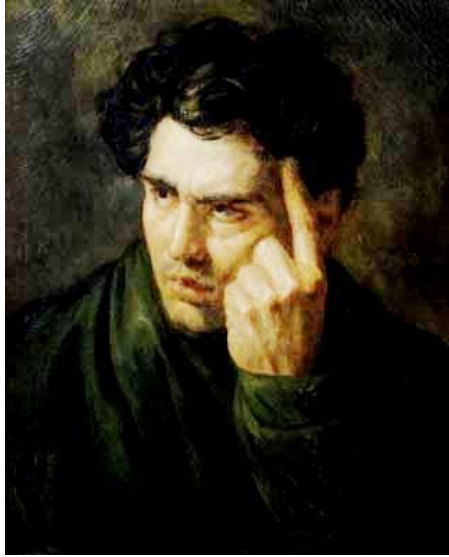
Resim 11: Yeni ve sade görünümüyle George Bryan Brummell



Resim 12: Pür *dandy* imajıyla genç Lord Byron.



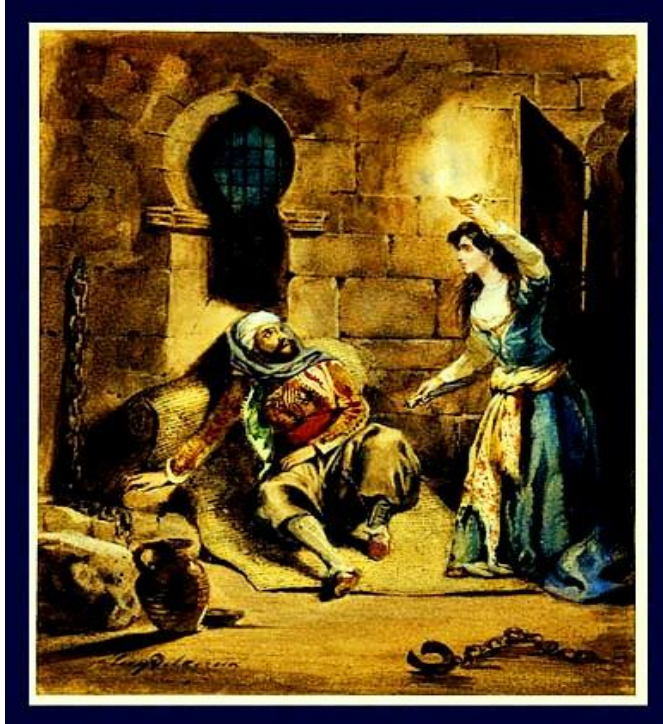
Resim 13: Lord Byron Büyük Seyahatte



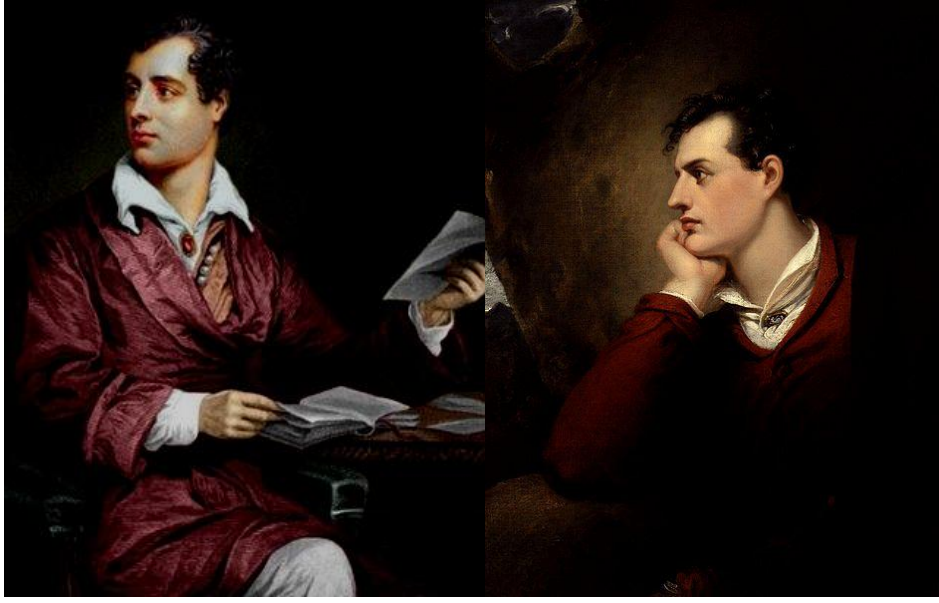
Resim 14: Lirik romantik *dandy* imajıyla Lord Byron.



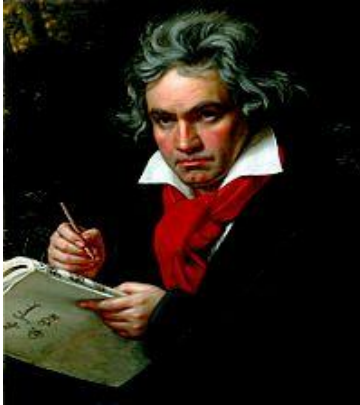
Resim 15: Byron'vari kahraman Don Juan



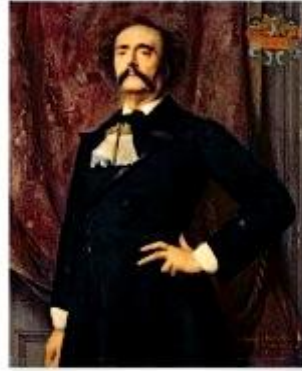
Resim 15: Byron'vari kahraman The Corsair



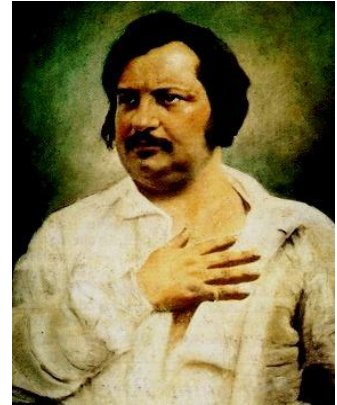
Resim 16: Lord Byron'ın Romantik pozu



Ludvig Van Beethoven

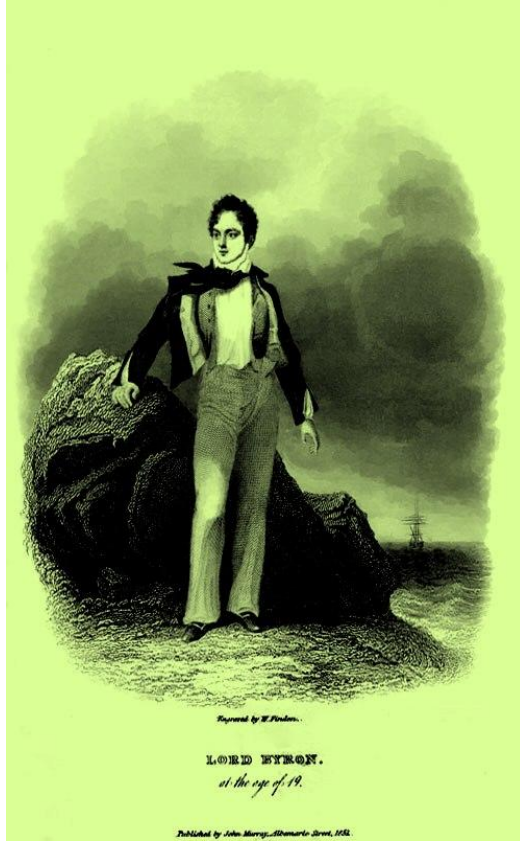


J. Barbey d'Aurevilly



Honore de Balzac

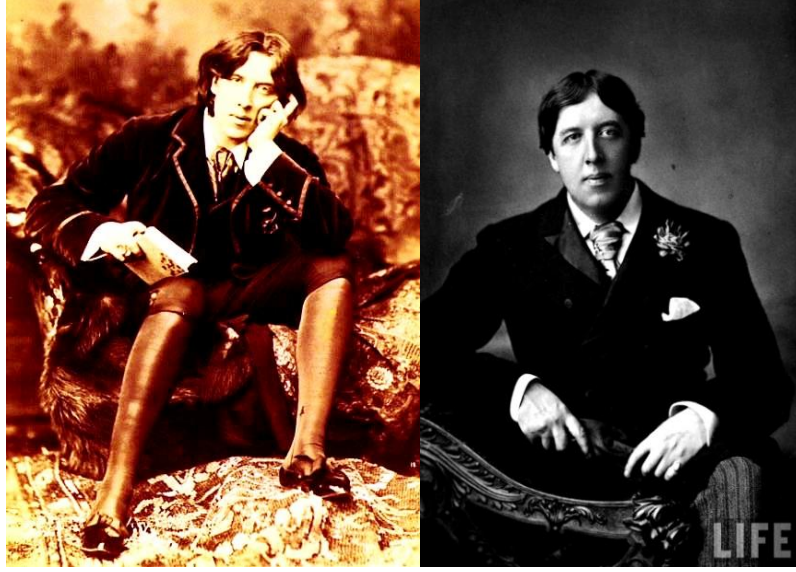
Resim 17: Romantik *dandyler*



Resim 18:Uzun pantolon giyen ilk aristokrat Lord Byron



Resim 19: Charles Baudelaire'in romantik pozu



Resim 20: Amerika seyahatinden önce ve sonra Oscar Wilde



Resim 21: Sıra dışı giyimiyle Oscar Wilde



Resim 21'in devamı: Sıra dışı giyimiyle Oscar Wilde



Resim 22: Lord Henry ve Dorian Gray tiplmeleri



Resim 23: Lord Darlington (sağda) ve Cecil Graham (solda) tiplmeleri



Resim 24: Lord Goring tiplmesi



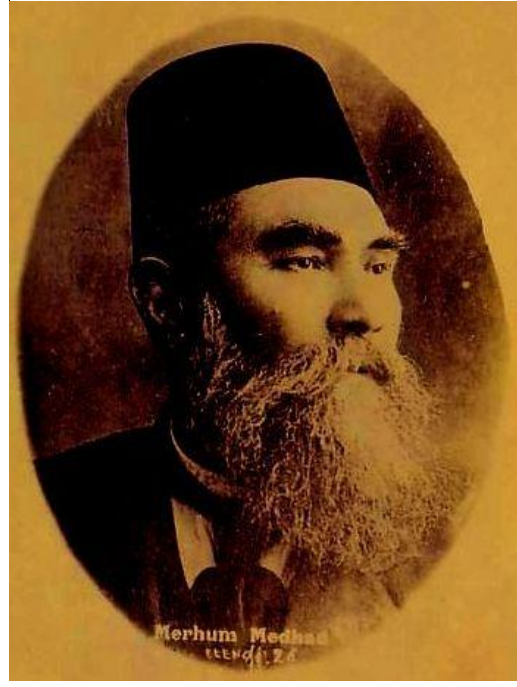
Resim 25: Algernon Moncrieff (Algy) ve John Worthing (Jack) tiplerini



Resim 26: Şemsettin Sami



Resim 27: Namık Kemal



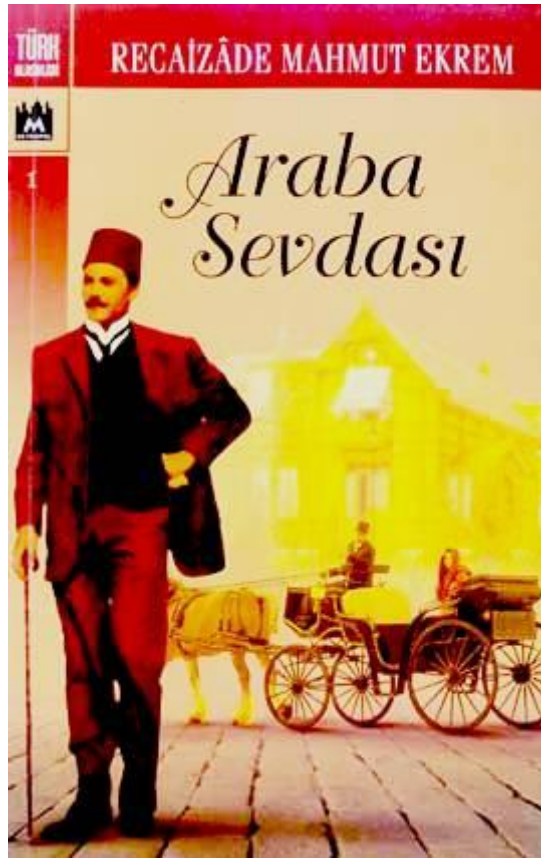
Resim 28: Ahmet Midhat Efendi



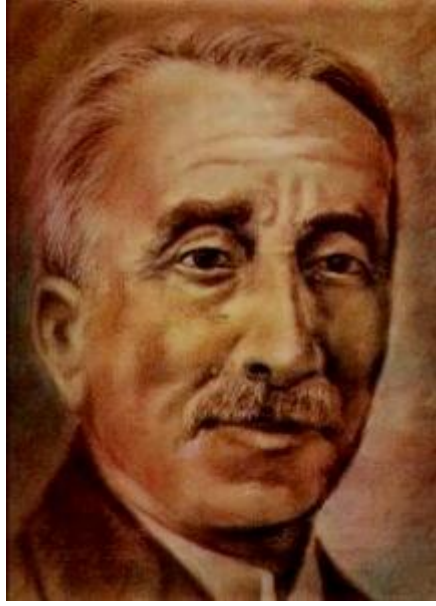
Resim 29: Felâtnun Bey ile Rakım Efendi tiplmeleri



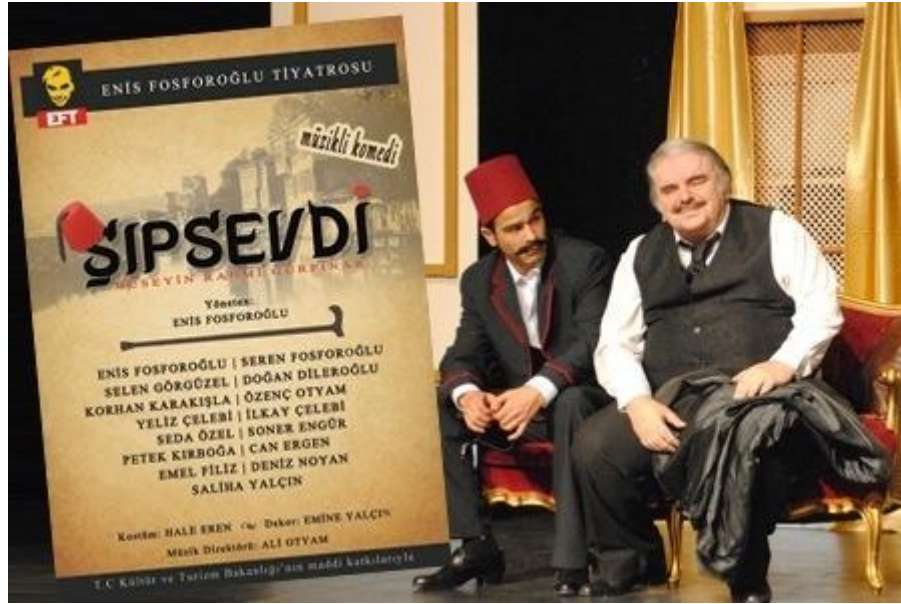
Resim 30: Rezaizâde Mahmut Ekrem



Resim 31: Bihruz Bey tiplemesi



Resim 32: Hüseyin Rahmi Gürpınar



Resim 33: Meftun Bey tiplemesi (solda)



Resim 34: Şinasi



Resim 35: Müştak Bey ve Hikmet Efendi tiplmeleri



Ahmet Mithat



Resim 36: Ahmet Midhat Efendi ve **Çengi** yahut **Daniş Çelebi**



Resim 37: **Çok Bilen Çok Yanılır** oyununda İhsan Bey tiplmesi



Resim 38: Abdülhak Hâmid Tarhan ya da **Sabr u Sebat** oyununun Mehmet Bey'i



Resim 38'in devamı: Abdülhak Hâmid Tarhan ya da **Sabr u Sebat** oyununun Mehmet Bey'i



Resim 39: Ahmet Vefik Paşa



Resim 40: Suat tiplemesi (sağda)



Resim 41: Şahabettin Süleyman



Resim 42: Tahsin Nâhid