



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 15 (Nisan/April 2024), s. 295-317.

Geliş Tarihi-Received: 23.03.2024

Kabul Tarihi-Accepted: 14.04.2024

Araştırma Makalesi-Research Article

ISSN: 2687-5675

DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1457707

Osmanlı-Türk Romanında Modernleşmenin Karakterler Üzerindeki Yansımaları

The Reflections of Modernization in Ottoman-Turkish Novel on the Characters

Hülya DÜNDAR ŞAHİN*

Öz

Bu çalışmada, Osmanlı Devleti'nde Tanzimat'la birlikte başlayan Batılılaşmanın, Osmanlı-Türk romanına nasıl yansıdığı, Batılılaşma olgusunun ve Doğu-Batı sorunsalının romanlarda ne şekilde ele alındığı, seçilen dokuz roman üzerinden değerlendiriliyor. Bu değerlendirme için, öncelikle, "modern" in ne olduğu ve modernleşmenin farklı yorumları üzerinde duruluyor. Ardından seçilen romanlar, Batılılaşmanın bir yansıması olarak karakterler üzerinden inceleniyor. Ele alınan romanlar başlıca üç dönemi temsil ediyor: Tanzimat Dönemi, Servet-i Fünûn Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi. Batılılaşmanın, Tanzimat Dönemi'nde nasıl kavrandığı, Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâtnun Bey ve Rakım Efendi* (1876), Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1876) ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* (1889) adlı yapıtlarında irdeleniyor. Servet-i Fünûn Dönemi'nde, Batılılaşma anlayışında meydana gelen değişim ise Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* (1900) ve Mehmet Rauf'un *Eylül* (1900) adlı romanları aracılığıyla ortaya çıkartılıyor. Cumhuriyet Dönemi'nden ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1932), Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* (1928), Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* (1931) ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* (1949) adlı romanları ele alınarak Batılılaşmanın, bu romanlarda nasıl ve ne şekilde işlendiği gösteriliyor. Böylece Batılılaşmanın, Osmanlı Devleti'nden başlayıp Cumhuriyet Dönemi'ne kadar olan süreçte kazandığı yeni boyutlar açığa çıkıyor.

Anahtar Kelimeler: Batılılaşma, modernleşme, Osmanlı-Türk romanı, karakter.

Abstract

In this study, it is evaluated how the Westernization that began with the Tanzimat era in the Ottoman Empire is reflected in the Ottoman-Turkish novel, how the phenomenon of Westernization and the issue of East-West are addressed in novels, through the analysis of selected nine novels. For this evaluation, firstly, the concept of "modern" and different interpretations of modernization are discussed. Then, the the selected novels are examined through the characters as a reflection of Westernization. The novels under consideration represent mainly three periods: the Tanzimat Period, the Servet-i Fünûn Period, and the Republic Period. The understanding of Westernization in the Tanzimat Period is examined through the works of Ahmet Mithat Efendi's "Felâtnun Bey and Rakım Efendi" (1876), Recaizade Mahmut Ekrem's "Araba Sevdası" (1876), and Hüseyin Rahmi Gürpınar's "Şık" (1889). The change in the understanding of Westernization during the Servet-i Fünûn Period

* Dr. Öğr. Üyesi, Acıbadem Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, e-posta: hulya.dundar@acibadem.edu.tr, ORCID: 0009-0009-5683-6855.

is revealed through Halit Ziya Uşaklıgil's "Aşk-ı Memnu" (1900) and Mehmet Rauf's "Eylül" (1900). From the Republic Period, Westernization is explored through the novels of Yakup Kadri Karaosmanoğlu's "Yaban" (1932), Reşat Nuri Güntekin's "Yeşil Gece" (1928), Peyami Safa's "Fatih-Harbiye" (1931), and finally Ahmet Hamdi Tanpınar's "Huzur" (1949) demonstrating how and in what ways Westernization is depicted in these novels. Thus, the new dimensions acquired by Westernization from the Ottoman Empire to the Republic Period are revealed.

Keywords: Westernization, modernization, Ottoman-Turkish novel, character.

Giriş: Modernleşme ve Batılılaşma

Türk modernleşmesinden ve bu modernleşmenin Türk edebiyatı üzerindeki etkisinden söz edebilmek için öncelikle modernleşmeden neyin anlaşılması gerektiği üzerinde durulmalıdır. Modern, genel bir tanımla "geleneksel olmayan" olarak tanımlanabilir mi yoksa "modern" olan, içinde geleneksel olanı da barındırır mı ya da başka bir deyişle "modern" olan geleneksel olanın bir devamı niteliğinde düşünülebilir mi?

Modern kelimesi, Latince "modernus" kelimesinden türetilmiştir. "Modernus" ise yine Latince olan "modo"dan türetilmiştir. "Modo" eski Latince'de "hemen şimdi" anlamına gelmektedir (*Sosyoloji Terimler Sözlüğü*, 1992, s. 299). Sosyologlar, modernleşmeyi çeşitli şekillerde tanımlamışlardır. Bazılarına göre modernleşme, geçmişteki toplum tipinden günümüz toplum tipine doğru bir evrilmedir. Bazı sosyal bilimciler ise modernleşmeyi, geri kalmış ülkelerin, gelişmiş olan batı toplumlarının bulunduğu toplum seviyesine doğru bir ulaşma çabası olarak tanımlar (Atay, 1993). Modernleşme kuramcısı Daniel Lerner, modernleşmeyi batılılaşma olarak açıklar (Canatan, 1994, s. 17). Bir başka kuramcı Shmuel Noah Eisenstadt ise modernleşmeyi, "tarihî olarak Batı Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da geliştirilmiş olan sosyal, iktisadî ve siyasî sistemlere yönelik bir değişme süreci" olarak tanımlar (Türkdoğan, 1988, s. 75). Modernite, temellerini Yunan felsefesinde bulan Aydınlanma düşüncesinin bir ürünü olup akılcı ve aydınlanmacı niteliğiyle dikkat çeker. Temelinde Max Weber'in "rasyonalite" kavramı olan modernite tüm toplumsal kurumlara ve ilişkilere nüfuz etmektedir. Bu noktada, Batı'da rasyonalitenin temel alınmasıyla birlikte Avrupa geleneğinden kopuş gündeme gelir ve geleneğin belirleyiciliği yerini farklı unsurların belirleyiciliğine bırakır. Böylece genel hatlarıyla maddeci, evrimci tarih ve toplum anlayışına bilimin din karşısında üstünlük sağladığı yeni bir düşünce ve toplum yapılaşması ortaya çıkar. Bir ideoloji olarak modernite kavramına dair belirleyici özellik, bu olgunun gelenekle bağının kopması değil, aksine geleneği dönüştürmüş olmasıdır. Yani modernite ile gelenek bir aradadır. Moderniteyi, bireyler için anlamlı kılan yönü ise bireyselleşmenin bu dönemin bir ürünü olmasıdır. Rönesansla birlikte bireylerin kendilerini ifade etmelerinin önü açılırken, bu durum zamanla toplumsal yaşamın tüm evrelerini kapsar hâle gelmiştir. Bireyler, Avrupa kurumsal yapısının kilise ve monarşi gibi iki temel gücünün etkisinden kurtulmuşlardır (Özay).

Modernliğin Türkiye bağlamında pek çok yorumcusundan biri olan Andrew Davison, toplumsal olgulara yorumbilimin araçlarıyla bakmaktadır ve bu yaklaşım, edebiyat eserlerinin ele alınması açısından yeni olanaklar sunmaktadır. Davison, *Türkiye'de Sekülerizm ve Modernlik* adlı yapıtında "modern" in sözcük anlamının "bugüne ait olan" biçiminde ifade edilebileceğini ve düne ait olandan ayrılmayı imlediğini belirtiyor ve modernliğin niteliği hakkında benzer soruları dile getiriyor: "'Bugüne ait', 'düne ait' olanın artık ortadan kalktığı anlamına mı gelir (yani, gerçekleşen değişim eskinin yeni tarafından 'olumsuzlanmasını ya da aşılmasını' gerektirir mi)? Yoksa, 'düne ait' olan 'bugüne ait' olan içinde önemini korur mu (bünyeye dâhil etme yoluyla gerçekleştirilen diyalektik bir aşma ya da bir devamlılık mı söz konusudur)?" (2002, s. 54).

Geleneksel olan ile modern olanı birbirine zıt öğelerden oluşan bir kavram çifti olarak değerlendirmek ve modernliği eskiden yeniye bir “geçiş” olarak saymak şüphesiz oldukça radikal bir yaklaşımdır ve modernleşmenin katı bir yorumundan başka bir şey değildir. Nitekim modernliğin “yerine geçme-yoluyla-geçiş” olmadığını belirten Davison da çok katı bir geçiş nosyonuna dayanmamak gerektiğini söyler (2002, s. 63). Modernleşmenin katı olmayan yorumunda ise geleneksel ile modernin iç içeliğinden söz edilebilir ve bu durum, ikisi arasında sürekliliğe dayalı bir ilişkinin varlığına işaret eder. Başka bir deyişle, burada, Davison’un dediği gibi eski ile yeninin birbirine eklenildiği ve ikisinin de bazı değişimler geçirdiği bir süreç söz konusudur (2002, s. 65). Davison bu durumu şöyle ifade ediyor: “Çeşitli modern anlayış ve yapılar geleneksel olanlarla kesişir, onları yorumlar ya da onlara yaklaşırlar; geleneksel anlayış ve yapılar da bünyelerinde modern olanları barındırır, onları yorumlar ya da onlara karşılık verirler” (2002, s. 65). Davison’ın bu sözlerinden de anlaşıldığı gibi modern olan ile geleneksel olan birbirine zıt kavramlar olmak bir yana, birbirini tamamlayan ve içeren yapılarıdır.

Modernizmin katı bir şekilde yorumlanması çeşitli eleştirilere yol açmıştır. Davison, bu eleştirilere de yer veriyor ve ünlü siyaset bilimci Tilo Schabert’ten alıntılarla şöyle diyor: “Modernizm bilimsel araştırmayı bütün geleneksel dünya anlayışlarının üzerine çıkarmış ve böylece modernlik ile geçmiş arasında bir ‘hakikat boşluğu’ inşa etmiştir” (2002, s. 46). Schabert, bu boşluğun modern düşüncede “Sen ‘modern’ biri olarak geçmişteki her şeyden daha üstün olacaksın” şeklinde bir buyruk yarattığını ve “bugün ile geçmiş arasındaki ‘bariyeri’ geçmenin yasaklanmasına neden oldu[ğunu]” belirterek şöyle devam ediyor: “Bu buyruk modern öncesi düşünceye başvurmaya yönelik her türlü girişimi a priori dışlıyordu. Eski zamanlarda hüküm sürdüğü iddia edilen ve artık aşılması gereken cehaletin bir daha yayılmasına hiçbir şekilde izin verilmemeliydi” (Davison, 2002, s. 46). Buradan hareketle katı modernleşmenin belli bir ahlâkı içerdiği de söylenebilir. Ancak geçmişin cehaletle özdeşleştirilmesi, modernin yine kaba ikilikler içinde algılandığını gösterir. Schabert, modernizmin, geleneği “çağdaş bilinci keskinleştirecek bir eleştiri nesnesi” olarak gördüğünü ve bu nedenle geleneksel olana, kamusal olarak her gündeme gelişinde müdahale ettiğini söylüyor (Davison, 2002, 47). Geleneksel olana yapılan bu müdahale, şüphesiz, geçmişe ait ne varsa dışlayan saldırgan bir modernizm anlayışına işaret eder. Davison ise Schabert’e göre bunun “bünyesi itibarıyla başarılı olamayacak bir deney” olduğunu belirttiğinden sonra şunları söylüyor: “Daha yeni olanın her zaman daha iyi olduğu ve en yeni neyse en iyinin de o olduğu gibi temelsiz bir görüşe dayanır” (2002, s. 47). Buradan da anlaşıldığı gibi Schabert, modernizmin geçmişin tamamen inkârı şeklinde alınmasına karşı çıkıyor. Modernizme yöneltilen ikinci eleştiri, modernizmin geleneği tamamen dışlamakla kalmayıp aynı zamanda geçmişe saldırdığı doğrultusundadır. Davison, Jeffrey C. Isaac’a göre modernliğin anlamlı gelenekleri “salt yanılmalara, ya da engeller, ilerleme sunağı önünden temizlenecek anakronizmalar” sayarak ezip geçtiğinden söz ediyor (2002, s. 47). Geleneklerin, modernleşmenin önünde bir engel olarak görülmesi ise modernizmi, gelenekle karşıtlık ilişkisi içinde gören dışlayıcı bir tavrıdır. Davison’ın da dediği gibi “gelenek/modernlik ikiliği [...] geleneklerin ve modernliklerin çoğulluğunu yakalayamayacak ölçüde dar[dır]” (2002, s. 76-77).

Susan Harding, modernizmin, “kaba ve aşırı ikilikler şeklinde” kavramsallaştırılmasının bir iktidar işlemi olduğuna dikkat çekerek şöyle diyor: “[Modernlik] doğaötesi inanç ile inançsızlık, düz anlama [literal] ile eleştirel, gerici ile ilerici, yobaz ile hoşgörülü arasındaki karşıtlıkların oluşturduğu zincirde her zaman pozitif terim[dir]” (Davison, 2002, s. 48). Oysa Davison’ın da belirttiği gibi modernliği bu tür ikilikler biçiminde düşünmek, terimlerden birinin önemini kavrayamama sakıncasını doğurur (2002, s. 67). Modernlikten söz edebilmek için bir yaşama biçiminin diğeri

üzerinde tam bir zafer kazanması şart değildir ve bu yüzden yapılması gereken bir başka anlayışı modernlikten dışlamak değil, modernliğin kapsamını başka düşünce ve biçimleri de içine alacak şekilde genişletmektir (2002, s. 79). Nitekim modernliği kavrayış konusunda son yıllarda ciddi değişiklikler olmuş, modernliğin Avrupa'da doğmuş olmakla birlikte onunla sınırlı olmadığı anlaşılmış ve çoğul modernlikler kavramı giderek daha fazla kabul görür olmuştur. Örneğin, Doğu felsefelerinin Batı'da anlaşılmasına ve takdir edilmesine büyük katkı sunan filozof Eliot Deutsch, "bütün toplumların 'Batı'da modernliğin anlamına katkıda bulunacak çok şeyleri" olduğunu savunur (Davison, 2002, s. 73). Benzer şekilde, Amerikalı düşünür Richard Rorty de modernliğin Batı'daki anlamının "tamamlanmış bir nesne" olmadığını belirtmiştir (Davison, 2002, s. 73). Tüm bunlar "modern" nosyonunun tartışmaya ne kadar açık olduğunu ve çok farklı modern anlayışlarının tümünü birden kapsayıcı bir modern tanımı olamayacağını gösteriyor.

Genel olarak modernleşme anlamına gelen batılılaşma hareketleri, Osmanlı-Türk tarihinde, Tanzimat Dönemi'nde başlamış ve Tanzimat'tan sonra giderek hız kazanmıştır. Batılılaşma çabalarının, kültür, sanat ve edebiyat alanlarında en ileri noktaya vardıkları dönem ise Servet-i Fünûn Dönemi olmuştur. Bu dönem Batı'ya karşı kapıların tamamen açılmış ve hemen her şeyde Avrupa örnek alınmıştır (Kavcar, 1985, s. 7). Batılılaşma hareketleri, Servet-i Fünûn'dan sonra da Cumhuriyet Dönemi'nde peş peşe yapılan yenileşme hareketleri ile devam etmiştir. Romanlar, yazıldıkları döneme ait çevrelerin durumu ve yazarların sosyal değişimin yarattığı sorunlara nasıl baktıklarını hakkında önemli bilgiler içerirler. Mardin'in belirttiği gibi, özellikle ilk Osmanlı romanlarının büyük kısmı toplumsal ve siyasal değişimin yol açtığı sorunları inceleyen tezli romanlardır (2002, s. 31). Bu bakımdan, bütün bu Batılılaşma/modernleşme hareketlerini bu dönemlerde yazılan romanlar üzerinden değerlendirmek olanaklıdır. Hâlbuki Osmanlı-Türk romanı, Şerif Mardin'in çok haklı tespitiyle, Türk modernleşmesini incelemek için az yararlanılmış bir kaynaktır (2002, s. 30).

Modernleşmenin gündelik hayatta ve dolayısıyla romanlarda pek çok yansıması vardır. Örneğin Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı* başlıklı çalışmasında Batılılaşmanın, dönem romanlarına nasıl yansıdığını "Kültürde Batılılaşma", "Zihniyette Batılılaşma", "Zevkte Batılılaşma", "Sosyal Hayatta Batılılaşma gibi başlıklar altında ele alır. Bu çalışmada ise tarihsel toplumsal bir olgu olarak modernleşmenin romanlardaki izdüşümlerinden biri olan Batılılaşmış karakterlerin nasıl kurgulandıkları ve hangi tartışmaların yürütülmesine yardımcı oldukları Osmanlı-Türk romanının farklı dönemlerini temsil eden dokuz eser aracılığıyla incelenmiştir. Söz konusu bu eserler şunlardır: Tanzimat Dönemi'nden *Felâatun Bey ve Rakım Efendi* (1876), *Araba Sevdası* (1876) ve *Şık* (1889); Servet-i Fünûn Dönemi'nden *Aşk-ı Memnu* (1900) ve *Eylül* (1900); Cumhuriyet Dönemi'nden *Yeşil Gece* (1928), *Fatih-Harbiye* (1931), *Yaban* (1932) ve *Huzur* (1949). İncelemelerin 1949 tarihli *Huzur* ile sonlanmasının nedeni, Berna Moran'ın da çok haklı olarak belirttiği gibi, Batılılaşmanın, "1950'lere kadarki Türk romanının" (2002, s. 24) temel sorunsalı olmasıdır. Bu zaman diliminde yazılan çok sayıda roman arasından yukarıda adı geçen yapıtların seçilmesinin temel nedeni ise hem bu yapıtların pek çok bakımdan yazıldıkları dönemi en iyi temsil eden yapıtlar olması hem de söz konusu romanların batılılaşma açısından değerlendirilmeye müsait çokça veri içermesidir. Söz konusu bu yapıtlar, elbette sadece Batılılaşma sorunsalını gündeme taşımaları bakımından önemli değildir. Her bir roman, olay örgüsü, karakterizasyon, dil ve üslup unsurları, anlatım teknikleri, temsil ettiği estetik anlayış vb. bakımından kendine has, yenilikçi özellikler içerir; ancak bütün bunlara değinmek dokuz yapıtı ele alan bu çalışmanın hacmine sığmayacağı gibi bu çalışmanın konusu da değildir. Bu çalışmada Batılılaşma bir izlek olarak seçilmiş ve onun bu romanlardaki karakterlere ve olay örgülerine yansımaları araştırılmıştır.

Alafranga Züppe Tipler: Felâton Bey, Bihruz Bey ve Şöhret Bey

Tanzimat Dönemi romanlarında modernleşme, Batılılaşma ve Avrupalılaşma ile bir tutulmuştur ve modernleşmek için Batılılaşmak gerektiğine inanılmıştır. Batılılaşmak için ise Batı'yı taklit etmek yoluna gidilmiştir. Ancak Batı'yı taklitte de söz konusu olan Niyazi Berkes'in de dediği gibi, sadece "dış görünüş devrimleri"dir (1975, s. 190). Berkes bu konuda şunları söylüyor: "'İlerleme' kavramını almadaki bu ilerliciliklerine karşın, Tanzimat aydınları Avrupa uygarlığının özünü, niteliğini anlamada büyük bir başarısızlık gösterdiler" (194). Bu nedenle Tanzimatçılar, Berkes'in de ifade ettiği gibi, değiştirilecek şeyin toplumun kendisi olduğunu göremediler ve Batı uygarlığını, toplum yapısıyla ilişkili olmayan Avrupa'daki mağazalardan alınıp getirilebilecek bir mal saydılar (1975, s. 195-197). Neredeyse bütün Tanzimat romanlarında kadınların piyano çalması, erkeklerin Fransızca konuşması, Berkes'in "dış görünüş devrimleri" olarak adlandırdığı değişimlerin Tanzimat romanındaki bir yansımasıdır. Romanlarda gözlemlenen bu durum aynı zamanda Batı kültürünün Hilmi Yavuz'un belirttiği gibi simgeler yoluyla alındığını ve bu simgelerin de Batılılaşmanın bir ölçütü olarak alınıldığını gösteriyor (2001, s. 212). Yavuz, Batılılaşma olarak görülen modernleşmenin simgeler yoluyla alınmasının "metonimik" bir Batılılaşma olduğunu söylüyor (2001, s. 212). Metonimi, Yavuz'un da belirttiği gibi "parça"nın "bütün"ün yerine ikame edildiği edebî sanattır. Bu açıdan bakıldığında Tanzimat romanlarında bütün kadınların piyano çalması ya da bütün erkeklerin Fransızca konuşması, yani Batı kültüründen alınan parçaların, Batılılaşmayla bir tutulması, Yavuz'un sözünü ettiği metonimik kavrayışı açığa çıkartıyor.

Osmanlı aydını, geleneklerin ve alışkanlıkların yarattığı değerler ile Batı'dan gelen yeni değerler arasında ikilemde kalmış ve bu ikilem sonuçta Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın daha ilk ürünlerinde görülmeye başlanan alafranga ve alaturka olmak üzere iki zıt karakteri ortaya çıkarmıştır (Kavcar, 1985, s. 23). Ahmet Mithat Efendi, *Felâton Bey ve Rakım Efendi* (1876), Rezaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* (1876) ve Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şık* (1889) adlı yapıtlarında kurguladıkları alafranga züppe tipler üzerinden Batılılaşmayı, Şerif Mardin'in deyişiyle "yüzeysel yönleri, adabı muâşeret usulleri ve Batı'da hâkim olan modalar açısından değerlendirenleri eleştiriyorlar" (2002, s. 15). *Felâton Bey ve Rakım Efendi*'de Felâton Bey, *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey ve *Şık*'da Şatiroğlu Şöhret Bey aşırı Batılılaşmış tipler olarak öne çıkıyorlar. Bu tiplerin 19. ve 20. yüzyıl edebiyatında beliren somut karakterler olduğunu belirten Şerif Mardin şöyle diyor: "Bu karakterler tekrar tekrar gerek komik gerek trajik olarak kültürlerine ihanet eden ve kaçınılması gereken tipler olarak ortaya çıkıyorlar" (2002, s. 41). Bu alafranga züppe tiplerin yazarlar tarafından ele alınış şekilleri ise Tanzimat Dönemi romanında modernleşmenin nasıl alınıldığını gösteriyor.

Nüket Esen'in Türkçede ilk romanı üreten olmadığı hâlde, yazdıklarının niteliği ve niceliğiyle "ilk romancı" olarak adlandırılmayı çağdaşlarından çok daha fazla hak ettiğini söylediği (2014, s. 13) Ahmet Mithat Efendi, romanında Batılılaşmayı birbirine zıt iki tip üzerinden ele alıyor: Felâton Bey ve Rakım Efendi. Roman, Berna Moran'ın da dediği gibi, her ne kadar Felâton Bey tipi ile bilirse de yazarın gerçek amacının alafranga züppe tipiyle alay etmek olduğu söylenemez (2002, s. 48). Bunun nedeni Ahmet Mithat'ın, Felâton Bey'in yüzeysel Batılılaşma anlayışı karşısında Rakım Efendi'nin temsil ettiği Batılılaşmayı desteklemesi ve öne çıkartmasıdır. Orhan Okay'ın da belirttiği gibi, Ahmet Mithat Efendi'nin alafranga kadrosu içinde bir "prototip" olan (1975, s. 380) Felâton Bey, geleneksel değerleri tamamen reddeder ve Batılılaşmayı sadece yüzeysel yönleriyle uygular. Felâton Bey'in gelenekleri dışlayıcı tavrı, modernliği gelenekle karşıtlığı içinde değerlendiren katı modernleşme anlayışıyla aynı doğrultudadır. Ancak Moran'ın da belirttiği gibi, Ahmet Mithat, Felâton Bey'i Batılılaşmayı yüzeysel olarak uygulamasından

çok, alafranga tüketim biçimi yüzünden eleştirir (2002, s. 55). Felâton Bey aynı zamanda kendini Batılılaşmanın beraberinde getirdiği tüketim ekonomisine kaptırmış bir müsrif adam tipidir (Moran, 2002, s. 48). Bu durum, Moran'ın da işaret ettiği gibi Ahmet Mithat'a göre alafrangalık ile tüketim şekli arasında yakın bir ilişki olduğunu gösterir (2002, s. 54). Mardin de aynı konuya dikkat çekerek Ahmet Mithat'ın hesaplılığa, gösterişçi tüketimden kaçınmaya ve namuslu olmaya verdiği önemden söz ederek yazarın aşırı tüketimi ahlâk dışı bir kültürel suç sayma eğilimi olduğunu belirtiyor (2002, s. 45-46). Mardin'e göre "[b]u normların dışına çıkmakla, Tanzimat müsrifleri, toplumlarının hem geleneksel üst hem de alt tabakalarına yabancılaştılar" (2002, s. 55). Rakım Efendi ise çalışkandır, kendi çabalarıyla maddi durumunu gittikçe düzeltir ve en önemlisi geleneksel değerler ile Batı kültürünün dengeli bir karışımını yapmayı başarmıştır. Bu durum ise modernleşmenin, geleneksel olanla iç içeliğinin öne çıktığı "yumuşak" yorumuna işaret ediyor. Şerif Mardin'in de dediği gibi, Ahmet Mithat, bu iki tip üzerinden "desteklediği ve alay ettiği iki Batılılaşma" modelini ortaya koyuyor (2002, s. 34). Felâton Bey'i sık sık gülünç durumlar içinde göstererek küçük düşüren Ahmet Mithat Efendi, aşırı batılılaşmış bu tip karşısında oldukça sert bir tavır sergiliyor. Üstelik Felâton Bey'den söz edeceği bazı yerlerde romanın akışını keserek kendi kendine "Adam bırak şu zevk ve eğlence düşkününü be!" (1992, s. 169) ya da "O hoppayı bu hikâyeye hiç katmamalıydı bile" (1992, s. 169) türünden sözlerle Felâton Bey'e karşı duyduğu düşmanlığı açıkça dile getiriyor. Bu konuya Şerif Mardin de "Ahmet Midhat, üst sınıf erkeklerde aşırı-Batılılaşma olarak nitelendirdiği durum karşısında, aksine son derece müsamahasızdı" diyerek dikkat çekiyor (2002, s. 34). Ahmet Mithat Efendi'nin, modernleşmenin katı yorumunu benimsediği söylenebilecek olan Felâton Bey karşısındaki bu tavır ve Felâton Bey'e karşı Rakım efendiyi yüceltmesi bir romancı olarak onun modernleşme için Batı kültürü ile geleneksel değerler arasında eklektik bir anlayışı benimsediğini gösteriyor. Bu konuya Şerif Mardin de şu sözleriyle dikkat çekiyor: "Ahmet Midhat'a göre Batı'nın teknolojisi alınabilirdi, hattâ çok çalışmak gibi bazı değerleri de alınabilirdi, ama iş askerî kahramanlık ve onun tersi olan 'züppelik' gibi Osmanlı toplumunun can damarlarına gelince, orada duruyordu" (2002, s. 58). Mardin'in de işaret ettiği bu durum, romanın Batı'nın kültürünü değil, tekniğini alalım biçiminde özetlenebilecek olan seçmeci Batılılaşmanın bir örneği olduğunu düşündürüyor.

Jale Parla'nın çağının bilinç kargaşasına dışarıdan bakabilen ve bu bakışı kendine de yöneltebilen bir roman olduğu için "gerçek anlamda modern ilk roman" (1993, s. 130) olarak tanımladığı *Araba Sevdası*'nda ise *Felâton Bey ve Rakım Efendi*'den farklı olarak modernleşmenin taşıyıcısı olarak sadece aşırı batılılaşmış Bihruz Bey tipi öne çıkıyor. Başka bir deyişle Recaizade Mahmut Ekrem, Ahmet Mithat'ın yaptığı gibi farklı iki tür modernleşme modeli sunmayı sadece aşırı Batılılaşmanın eleştirisini yapıyor. Recaizade, aşırı Batılılaşmayı "alafrangalık hastalığı" olarak nitelendiriyor (1992, s. 151) ve Bihruz Bey'in "alafrangalık illetine" yakalandığını söylüyor. Yazarın, romandaki bir başka karakter, Keşfi Bey, hakkında söyledikleri de aşırı Batılılaşmaya karşı olan tutumunu açıkça gösteriyor. Recaizade, Keşfi hakkında şunları söylüyor:

Frenk gibi süslü gezmek, Fransızca okumak, [...] Türkçe lakırdı ederken araya Fransızca sözler katmak, koltuğunun altında roman taşımak, savurganlık ve sefahate, borçlanmaya özenmek ve Türkçe'yi edebiyatsız, kaba bir dil saymak, bu dili bilmemekle övünmek gibi alafrangalığın [...] yolu ve gereği sayılan düşünce, tutum ve eylemlerde, kısacası ulusal özelliklerden elden geldiğince sıyrılmak konusunda o da dengi olanlar kadar yetişmişti (1992, s. 151).

Şerif Mardin, aşırı Batılılaşmanın eleştirisi gibi görülenin aslında "cemaat normlarına uymayanlara uygulanan sosyal denetimin bir yönü" olduğunu belirtiyor (2002, s. 44).

Buradan hareketle Rezaizade'nin modernleşmenin taşıyıcıları olarak aşırı Batılılaşmış tipleri kullanması ve bu tipleri Ahmet Mithat'ın da yaptığı gibi alaycı bir şekilde ele alması Mardin'in sözünü ettiği "sosyal denetim" sağlama kaygısıyla açıklanabilir. Bu konuda Mardin şunları söylüyor: "19. yüzyıl Türk edebiyatında Bihruz Bey tiplerinin çok görülmesi ve bu örnek edebî vasitanın ustalıklı kullanılması, bir bakıma bir sosyal denetim aracıdır: Çevrene uy veya bir yabancı olarak sınıflandırılmaya razı ol" (2002, s. 43).

Mardin, Bihruz Bey'in eski Türk geleneklerini "barbarca" bulduğundan, şehrin "halk" kesiminde yaşamadığından ve "kesin aristokratik tavırlar" takındığından söz ediyor ve Bihruz Bey'in bir Türk Oblomov'u sayılabileceğinden söz ederek şöyle diyor: "İkisinde de uygarlık hastalığının aynı çeşidi görülür: Kök ve kimlik yoksunluğu" (2002, s. 37-38). Mardin'in bu saptaması doğru; ancak eksiktir çünkü Bihruz, sadece gelenekten değil, Batı kültüründen de yoksundur. Fransızca'yı da doğru düzgün bilmez, cümleleri hep yarı Fransızca yarı Türkçe'dir. Bu bakımdan burada Batılılaşma eleştirisini de aşan bir yoksunluk olduğu söylenebilir olmakla birlikte Bihruz Bey'in aşırı batılılaşmasının arkasında da yine modernleşmenin geleneğin reddine dayanan katı yorumunun olduğu hissedilir. O hâlde, Rezaizade'nin, Bihruz Bey'i eleştirmesi, modernleşmenin geleneğin inkârı şeklinde kavranmasına bir tepki olarak değerlendirilebilir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* adlı yapıtındaki Şatıroğlu Şöhret Bey tipi de Felâton Bey ve Bihruz Bey'in bir benzeridir. Hüseyin Rahmi, romanda Şöhret Bey'in kılık kıyafeti, davranışları ve konuşmalarıyla alay ederek "şık" olarak nitelendirdiği bu züppe tipin gülünçlüğünü ortaya koyar. Hüseyin Rahmi, daha romanın başında eleştirisini nasıl bir tipe yönelttiğini şöyle açıklıyor: "Asıl eleştirilecek olan şıklar, esasen hiçbir artam ve erdeme sahip olmayıp davranışları birer adı taklitçilikten öteye geçemeyenler, her gören veya duyanları güldürecek, acındıracak birtakım gülünç haller gösterenlerdir" (1979, s. 11). Buradan da anlaşıldığı gibi Hüseyin Rahmi, Batılılaşmaya değil, Batı taklitçiliğine karşıdır. Şöhret Bey ise Gürpınar'ın sözleriyle, "Avrupa gelenek ve göreneklerinin tutkunu", "hayatta en çok özendiği şey alafrangalık ola[n]", "bütün hareket ve davranışlarını Frenkliğe göre uygulamaya uğraş[an]" bir tiptir (1979, s. 15). Ancak alafrangalığa olan bu aşırı düşkünlüğü onu hem kendi toplumuna yabancılaştırarak gülünç durumlara düşürür hem de "bu aşırı isteği ölçüsünde Avrupa âdetlerinin büsbütün yabancı" olur (1979, s. 15). Hüseyin Rahmi, romanın akışını keserek aşırı Batılılaşmaya olan tepkisini şu sözleriyle dile getiriyor: "Batıyı tanımayanların gözünde Frenkleri berbat eden işte bu tip kimseler değil midir? Türkçe konuşmaları arasına birkaç yabancı kelime katmaktan başka bunların Batı'dan, Doğu'dan ne haberleri vardır? Frenkten fazla Frenk olmağa yeltenenlerden Frenkler kendileri bile hoşlanmıyorlar." (1979, s. 54). Yüzeysel Batılılaşmayı bu şekilde eleştiren Hüseyin Rahmi, doğru olduğuna inandığı Batılılaşmayı şöyle ifade ediyor:

Avrupa davranışlarına yeltenmek yalnız öyle tırnak uzatmak, Türkçeyi beğenmemekle olmaz. Görmüyor musunuz ki, gayretli kimseler bir yandan Tıp ve Fen kitapları çevirerek ve birçok fennî deyimleri anlatmak için Türkçede gerçekten bulunmayan pek çok kelimeleri yaratırcasına bulup çıkararak veya olduğu gibi kullanmak suretiyle millî değerlerin tamamlanmasına uğraşıyorlar.

Alafrangadır diye Avrupa'da ne kadar ayıplanacak şeyler varsa onları taklit edeceğinize biraz da iyilikler tarafını yapmaya gayret etseniz ya! (1979, s. 55)

Bu sözlerinden anlaşıldığı gibi Hüseyin Rahmi de Ahmet Mithat gibi Batı'yı iyi ve üstün gördükleri yönleriyle örneğin bilim ve teknik alanlarında örnek almak gerektiğine inanır.

Bir alafranga züppe tipi olarak Şöhret Bey'i, Felâton Bey ve Bihruz Bey'den ayıran ise onun varlıklı bir aileden gelmeyişi ve bir mirasyedi olmayışıdır. Ancak yine de Şöhret Bey, modayı yakından takip etmeye çalışır, kendisini gülünç bulanları ilkel insanlar olarak görür, gösterişe çok meraklıdır ve çalıştığı kaleme seyrek olarak gelir. Hüseyin Rahmi, Şöhret Bey hakkında şunları söylüyor: "Ey okuyucu! Şık'ın bu bilgisizliğini, bu aptallığını romancının muhayyilesinde canlanmış bir abartma olarak kabul etmeyiniz. Ben bu satırları yalnız hayalimden yazmıyorum. Modelim görüp işittiğim gerçeklerdir" (1979, s. 60). Bu nedenle Hüseyin Rahmi'nin modernleşmenin taşıyıcısı olarak Şöhret Bey'i öne çıkartması o dönemde Şöhret Bey gibi tiplerin oldukça fazla olmasıyla ve yazarın Batılılaşmayı yanlış anlayan ve uygulayan bu insanları uyarmak istemesi ile açıklanabilir.

Üç romanda da modernleşmenin taşıyıcısı olarak Batılılaşmayı yanlış anlayan alafranga züppe tiplerin öne çıkması, Mardin'in sözünü ettiği sosyal denetimin bir yönüdür. Tanzimat yazarları aşırı Batılılaşmayı ve Batı'nın sadece sosyal hayat yönü ile taklit edilmesinin yol açtığı olumsuz sonuçları, kurguladıkları tipler aracılığıyla somutlaştırmış ve bu tiplerle alay ederek, gülünç durumlar içinde sergileyerek yüzeysel Batılılaşmaya ve geleneğin inkârına dayanan aşırı Batılılaşmayı eleştirmişlerdir. Tanzimat Dönemi'nin bu üç yazarının züppe tipler karşısında sergiledikleri tavır ise onların, Batılılaşma için Türk-Osmanlı toplumunun gelenekleri ve yerleşik değerleri ile Batı kültürünün bilim ve teknoloji gibi üstün olan yönleri arasında sentezci bir yaklaşımdan yana olduklarını gösterir.

Alafranga Züppe Tipin Dönüşümü: *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül*

Kendilerine başta Fransız edebiyatı olmak üzere Avrupa'yı "şaşmaz bir örnek" olarak alan ve edebiyatımızı radikal bir şekilde yenileştirme gayesinde olan Sevet-i Fünûn dönemi yazarlarında, Tanzimat Dönemi'nde görülen Doğu-Batı ikiliği görülmediği gibi sentez fikri de görülmez. Onlar daha çok kökten ve tamamen Batılılaşmadan taraftarıdır (Kavcar, 1985, s. 63). Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* (1900)'su ve Mehmet Rauf'un *Eylül* (1900)'ü Servet-i Fünûn Dönemi romanını temsil eden en iyi örneklerdir. Esas itibarıyla topluma değil, bireye, bireysel ilişkilere, bireyin psikolojisine ve iç çatışmalarına odaklanan bu romanları, Tanzimat Dönemi romanında ele alınan Batılılaşma sorunsalının, Servet-i Fünûn romanında ne ölçüde ve ne şekilde işlendiğinin saptanması doğrultusunda okumak da olanaklıdır ve böyle bir okuma Batılılaşma anlayışındaki değişikliklerin ortaya çıkarılması açısından aydınlatıcıdır. Bu iki romanda, ne Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâton Bey ve Rakım Efendi* ne Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* ve ne de Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* adlı romanlarında rastlandığı şekliyle aşırı batılılaşmış ya da alafranga züppe denilen tiplerin olmadığı hemen dikkat çekiyor. Peki, bu tiplerin yokluğu Batılılaşma sorunsalı açısından neye işaret ediyor? Bu iki romanın, Ahmet Mithat'ın ve Recaizade Mahmut Ekrem'in romanlarından yirmi dört, Hüseyin Rahmi'nin romanından ise on bir yıl sonra yayımlandığı göz önünde bulundurulursa Batılılaşma sorunsalının ortadan kalktığı ya da alafranga züppe tipinin tamamen kaybolduğu söylenemez. Servet-i Fünûn romanında, Tanzimat Dönemi romanındaki alafranga züppe tipin bazı yönleriyle köklü bir değişim geçirdiği ve Batılılaşmanın ahlakî normlar gibi farklı ölçütlerle değerlendirildiği görülüyor.

Batılılaşma açısından *Aşk-ı Memnu*'yu ve *Eylül*'ü ele almadan önce Servet-i Fünûn romanının başlıca özelliklerine değinmek faydalı olacaktır. Kenan Akyüz, Servet-i Fünûn romanında "sosyal dâvalar" a yer verilmediğinden söz ederek şöyle diyor: "Siyasî ve dinî baskıların şiddetle devam ettiği bir devirde, bu iki diktadan birine dokunmadan herhangi bir sosyal dâvaya temas etmenin imkânsızlığı ortadadır. Bu bakımdan Servet-i Fünûn romancıları, tahlili yalnız kahramanlarının iç hayatına yönelterek, sosyal hayatı sadece tasvir etmekle yetindiler" (1995, s. 112). Gerek *Aşk-ı Memnu* gerekse *Eylül*, roman

kişilerinin iç dünyalarının öne çıkması ve ruhsal çözümlenmelere yer verilmesi yönüyle Akyüz'ün saptamasını doğrular niteliktedir. Berna Moran da *Aşk-ı Memnu*'nun "toplumsal gerçeklik yerine bireylerin psikolojik mekanizmasına eğilen" bir roman olduğunu belirtiyor ve *Aşk-ı Memnu* ile *Eylül*'ün farklılığına şu sözleriyle dikkat çekiyor: "*Aşk-ı Memnu*, Batılılaşmış bir aileyi konu edinmekle beraber, Batılılaşma sorununu işleyen romanlardan farklı bir türe girer ve Mehmet Rauf'un *Eylül*'ü[yle] birlikte Türk romanında ayrı bir çizgi oluşturur" (2002, s. 112).

Psikolojik derinlikleriyle işlenmeleri Servet-i Fünûn romanında kişilerin, Tanzimat romanında olduğu gibi tek boyutlu "tipler" olarak değil, çok yönlü kişiler olarak belirdiklerini gösterir. Tipler ise Moran'ın da belirttiği gibi, "kendi dışlarında varolan sosyal tipleri temsil eder ve içinde yer aldıkları romanın anlam kazanmasında rol oynarlar" (2002, s. 326). Bu açıdan bakılırsa Tanzimat Dönemi'nde okurlarına ders verme amacı güden yazarların, mesajlarını daha açık ifade edebilmek için abartılı tiplerden yararlandıkları söylenebilir. Bunun sonucunda Tanzimat yazarları sadece "alafranga" tipi değil, alafrangalılığı aşırı bir dereceye taşıyan "züppe" tipi ya da batılılaşmış tipi değil "aşırı-batılılaşmış" tipi öne çıkartmışlardır. Servet-i Fünûn romanında ise kişiler, psikolojik durumlarına ağırlık verildiği için birer "tip" değildirler. Bunun sonucunda Tanzimat romanının, Moran'ın deyişiyle "aptal, cahil ve gülünç" züppe tipleri, Servet-i Fünûn romanında yerlerini farklı kişisel özellikleriyle ele alınan karakterlere bırakırlar. *Aşk-ı Memnu*'da Tanzimat romanında görülen alafranga züppe tipinin Behlül aracılığıyla devam ettirildiğini söylemek olanaklı ise de Behlül bazı yönleriyle Felâton Bey'in, Bihruz'un ya da Şatıroğlu Şöhret Bey'in temsil ettiği alafranga züppe tipinden oldukça farklıdır. Galatasaray Sultanisi'nde okuduğunu öğrendiğimiz Behlül romanda, hayallere kapılmayıp hayatı bütün maddiliğiyle gören, çok geniş bir dost çevresi olan, herkes tarafından sevilip sayılan, ince bir espri anlayışı olan ve bazı gençler tarafından taklit edildiği için bir anlamda "giyiniş ibresi" olan bir genç olarak sunuluyor (1996, s. 81-83). Yani Behlül, Tanzimat romanının alafranga züppe tiplerinden farklı olarak iyi bir Batılı eğitim almıştır, zekidir ve çevresindekiler tarafından- Felâton, Bihruz ve Şöhret Bey durumunda olduğu gibi-alay edilmek bir yana, model olarak alınır. Üstelik Behlül, giyim kuşama verdiği önemin nedeni ile de züppe tiplerden ayrılır. Moran, Hüseyin Rahmî'nin bir başka romanı olan *Şıpsövdî*'deki Meftun'un giyim kuşama, alafrangalılığı sadece gösteriş için değil, para kazanmak için gerekli saydığını belirterek onu eski züppelerden ayırıyor (2002, s. 260-61). Bu açıdan Behlül de Meftun'a benziyor ve önceki alafranga züppe tiplerden farklılaşıyor: "[Behlül] [p]arayı büyük bir güç olmak üzere kabul ederdi. İyi bir adam olmak için güzel giyinmenin başlıca bir koşul olduğuna inanırdı" (1996, s. 83). Sonuç olarak Behlül, bir "tip" olmadığı ve önceki alafranga züppe tiplerden farklı kişilik özelliklerine sahip olduğu için onlardan ayrılır. Ancak yine de *Aşk-ı Memnu*'da, alafranga züppe tipinin Behlül aracılığıyla devam ettirildiği söylenebilir.

Aşk-ı Memnu'da alafranga züppe tipin bazı özellikleri "Melih Bey Takımı" kadınları olarak bilinen Firdevs Hanım ile kızları Peyker ve Bihter'de de görülüyor. Tıpkı mirasyedi alafranga züppeler gibi "Melih Bey Takımı" kadınları da Firdevs Hanım'ın kocası Melih Bey'den kalan yalıda yaşıyorlar. Neyle geçindiklerine dair hiçbir bilgi verilmediği halde sürekli alışveriş yapan bu kadınların büyük olasılıkla Melih Bey'den kalan para ile yaşadıkları söylenebilir. Ayrıca Firdevs Hanım'ın, büyükanne olma fikrine bile dayanamayışı, alafranga züppe tiplerin geleneksel değerleri küçümseyici tavırlarını hatırlatıyor: "Melih Bey takımının kadınları anne bile zor olurken, büyükanne olmak onun için bir aşağılık şey, bir ayıp niteliğindedir" (1996, s. 12). "Melih Bey Takımı" kadınları da güzel giyinmeye, eğlenmeye ve gezinti yerlerine en az alafranga züppeler kadar düşkünler ve tıpkı Felâton Bey, Bihruz ve Şöhret Bey gibi kendilerini göstermeye de meraklılar. Sık sık Göksu'da gezintiye çıkan "Melih Bey Takımı" kadınlarının giyinişi

şöyle tarif ediliyor: “İşte Pigmalyon’dan alınmış siyah işlemelerle açık kül rengi eldivenler, işte Au Lion d’or’dan çıkma keçi derisi potinler, işte siyah satin de Lion’dan herkesinkine benzer çarşaflar” (1996, s. 20). Giysilerin aslında sıradan oluşunun ve çok pahalı olmayışının belirtilmesi ise “Melih Bey Takımı” kadınlarını Felâtun Bey ve Bihruz’dan çok Şatıroğlu Şöhret Bey’e yaklaştırıyor. Ayrıca Bihter’in, Adnan Bey’le parası için evlenmesi ve Adnan Bey’in gösterişli eşyalarla dolu yalısında alafranga bir hayat sürdürme hevesi ile alafranga züppe tiplerin, Şerif Mardin’in deyişiyle “gösterişçi tüketim”e ya da lüks yaşama olan düşkünlükleri benzer niteliktedir.

Servet-i Fünûn romanını, Batılılaşma sorunsalı açısından Tanzimat romanından ayıran bir başka özellik artık, Batılılaşmanın ahlâkî normlara göre değerlendirilmesidir. Bu durum alafranga tipin sunuluşunda açıkça görülüyor. Behlül’ü, daha önceki alafranga tiplerden ayıran bir başka yönü, ahlak anlayışındaki serbestliktir. Felâtun’un da Şöhret’in de birer metresleri vardır; ancak Tanzimat romancıları bu kadınları gayr-i Müslimlerden seçerek bir anlamda Müslüman kadını bu tür bir ahlaksızlıktan uzak tutmuşlardır. Üstelik Felâtun’un da Şöhret’in de metresleri gözü parada olan hafif meşrep denilebilecek türde kadınlardır. Kadınların bu şekilde sunulması ise Tanzimat romancılarının ahlâksızlığı, Müslüman erkekten çok gayr-i Müslim kadınla özdeşleştirdikleri şeklinde yorumlanabilir. Oysa *Aşk-ı Memnu*’da ve *Eylül*’de ahlâksızlık, Tanzimat romanında olduğu gibi bir metresle kurulan ilişki üzerinden değil “yasak aşk” konusu üzerinden işlenir. Türk edebiyatı tarihi uzmanı Nurullah Çetin, “yasak aşk” temasının, II. Abdülhamit Dönemi’nde yayımlanan birçok romanda yer aldığına dikkat çekerek bunu Fransız realist romancıların etkisine bağlar ve yine aynı etki nedeniyle Halit Ziya’nın ahlakçı bir tutum takınmadığını belirtir (2002, s. 19). *Aşk-ı Memnu*’da Behlül, amcası Adnan Bey’in genç ve güzel karısı Bihter ile ilişki kurarken *Eylül*’de Necib (Süreyya’nın hala oğludur) ile Süreyya’nın karısı Suad birbirlerine âşık olurlar. *Eylül*’ün yazarı Rauf da tıpkı Uşaklıgil gibi bu “yasak aşk” karşısında ahlakçı bir tavır sergilemez. *Eylül*’ün gerek biçim gerekse içerik bakımından çağının ilerisinde bir yapıt olduğunu söyleyen Murat Belge, bu konuya şöyle dikkat çeker: “Mehmet Rauf, aşk ve evlilik konusunda da bazı yeni şeyler söylemektedir. Necib ile Suad’ın gayrimeşru aşklarını hoşgörmek hattâ yüceltmekle, evliliğin kurumsal ve ahlâkî görünümüne karşı kişisel ve duygusal yanını vurgulamaktadır” (1998, s. 345). Söz konusu bu iki romanda söz konusu olan gayr-i müslimlerin ahlâksızlığı değil, Müslüman kadın ve erkeğin ahlâkî değerleridir ve şüphesiz o dönemde bu iki romanda görüldüğü şekilde yasak aşk ahlâkî normlara uygun değildir. Ayrıca *Aşk-ı Memnu*’da Firdevs Hanım, *Eylül*’de Süreyya’nın kız kardeşi Hacer, “hafifmeşrep” denilebilecek kadınlardır. Firdevs Hanım, evliliği süresince başka erkeklerle de mektuplaşıyor ve bu durumu öğrenen kocası Melih Bey’in ölümüne sebep oluyor. Hacer ise kocası Fatin’i küçük gören, gözü dışarıda bir kadın olarak sunuluyor. Bu iki romanda anlatılan ailelerin Batılılaşmış birer zümre oldukları da göz önünde bulundurulunca Servet-i Fünûn romanında Batılılaşmanın artık ahlâkî açıdan daha “düşük” normlarla özdeşleştirildiği söylenebilir. Başka bir deyişle Servet-i Fünûn romanında, Batılılaşmanın ölçütü olarak Tanzimat romanında olduğu gibi tüketim alışkanlıkları ve müsriflik değil, eskiye göre daha serbest ahlâkî normlar kullanılır.

Batılılaşma sorunsalı açısından Servet-i Fünûn romanını Tanzimat romanından ayıran ve bu romanda aşırı batılılaşmış tiplere rastlanmamasını açıklayan bir başka neden Batılılaşmanın ya da alafrangalaşmanın yaygınlaşması ve böylece alafranga züppe tipin ilk zamanlarda olduğu kadar dikkat çekmemesidir. Moran, bu durumu Peyami Safa ve Yakup Kadri’nin romanlarını göz önünde bulundurarak şöyle açıklıyor: “Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun 1920’lerde yazdıkları romanlardaki alafranga züppe artık toplumda az rastlanan alay konusu olan bir kişi değil, Batılılaşmış bir zümredir” (2002, s. 261). Buradan hareketle Moran’ın saptadığı bu durumun *Aşk-ı Memnu* ve

Eylül'ün yazıldığı 1900'lü yıllarda başladığı söylenebilir. *Aşk-ı Memnu*'da anlatılan, Moran'ın da dediği gibi Batılılaşmış ve zengin bir ailenin yaşantısıdır ve bu nedenle roman, toplumun genelini değil bireyi ve bireyler arası ilişkileri yansıtır (2002, s. 90). *Eylül*'de de durum, *Aşk-ı Memnu*'dakinden farksızdır. Bu romanda da her biri Batılı yaşam tarzını yani alafangalılığı benimsemiş bireylerden oluşan küçük bir zümrenin yaşadıkları anlatılır. O hâlde Tanzimat romanında alafanga züppe tiplerin öne çıkması, o dönemde henüz Batılılaşmanın yaygın olmayışı ve alafanga yaşam tarzını taklit etmeye çalışan az sayıdaki kişiyi temsil etmek için ise genel bir tipe ihtiyaç duyulması ile açıklanabilir. Bu tipin cahil ve gülünç olarak sunulması da Tanzimat yazarlarının, toplumda gözlemledikleri bu türden bireylere olan tepkilerine işaret eder. Oysa Servet-i Fünûn Dönemi'nde Batılı yaşam tarzını benimseyen bireyler arttığından Batılılaşmış tipler artık kabul görür. Bu dönem romanı ise *Aşk-ı Memnu*'da ve *Eylül*'de olduğu gibi aşağı yukarı hepsi aynı derecede Batılılaşmış bireylerden kurulu küçük bir dünyayı yansıttığı için bunlar arasından biri "aşırı batılılaşmış" olarak göze batmaz.

Yaban'da Alafanga Züppe Tipi ve Oryantalistleşme

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1932) adlı yapıtının başkarakteri Ahmet Celâl ile Ahmet Mithat Efendi'nin, Recaizade Mahmut Ekrem ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarındaki aşırı/yanlış batılılaşmış tipler arasında bazı paralellikler kurulabilir. "Dünyadan elini eteğini çekmiş" (s. 33) biri olmasına rağmen Ahmet Celâl de Felâton Bey, Bihruz Bey ve Şatıroğlu Şöhret Bey kadar olmasa da görünüşüne fazlasıyla önem verir. Ahmet Celâl'in, Porsuk çayı yöresindeki küçük ve ıssız köyde, üstelik kaba ve iğrenç bulduğu insanlar arasında "her gün" tıraş olması, sabah akşam dişlerini fırçalamayı ve saçlarını taramayı hiç ihmal etmemesi görünüşüne ne derece önem verdiğini gösteriyor. Her ne kadar bunlar, kişinin günlük asgarî bakımı gibi dursa da Ahmet Celâl gibi içinde bulunduğu ortamda mutsuz ve bu ortamdan muzdarip biri için yerine getirilmesi özel bir anlam taşıyan eylemlerdir. Görünüşüne dikkat eden Ahmet Celâl'in başkaları tarafından görülme, fark edilme isteği de Felâton Bey ve diğer züppe tipleri hatırlatıyor. Felâton Bey'in Beyoğlu gezintileri ve Kâğıthane sefalari, Bihruz Bey'in Çamlıca Bahçesi'ndeki gezintileri, Şöhret Bey'in eğlenceleri nasıl görmekten çok görülmeye yönelik ise Ahmet Celâl de köye ilk geldiği zaman büyük bir "görülme" isteği içindedir. Üstelik bu isteğini gidermek için I. Dünya Savaşı'nda kaybettiği kolunun işe yarayacağını da düşünmüştür: "[İ]lk günler Mehmet Ali ile köyde dolaşırken şuna buna rastgeldik mi, hemen sağ yanımı çevirirdim. Hele, yeni yetişen delikanlılarla genç kızlara ne yapıp yapıp mutlaka bu eksikliğimi hissettirmeye çabalardım" (2003, s. 19). Ancak Ahmet Celâl bir süre sonra köyde herkesin bir sakatlığı olduğunu fark eder ve bu sakat insanları sıraladıktan sonra üzüntüsünü şöyle dile getirir: "Şimdi, düşünün, bu illet ve sakatlık yuvasında ben nasıl kendimi gösterebilirim?" (2003, s. 19). Görme ve görülme bağlamında köye ilk geldikleri ve Mehmet Ali'nin "[a]ha bizim köy" diye bağırduğu an, Ahmet Celâl'in "boş yere etrafı araştırdım, hiçbir şey görmedim. Neden sonra Mehmet Ali'nin işaret ettiği tarafta bir karaltı seçer gibi olmuştum" sözleri de anlam kazanıyor. Amacı "görmek" değil "görünmek" olan Ahmet Celâl, köyü ve köylüyü hep bu karaltı altında kendince "seçiyor".

Ahmet Celâl'le alafanga-züppe tipler (Şöhret Bey dışında) arasındaki bir başka benzerlik hepsinin bir çeşit mirasyedi olmasıdır. Gerek Felâton Bey'in gerekse Bihruz Bey'in babalarından kalan para ile geçinmeleri ve çalıştıkları yere neredeyse hiç gitmemeleri gibi Ahmet Celâl, babası Celâl Paşa'dan kalan evi satıp onun parasıyla geçindiğini, "iktisadi durumu[n]u tayin için" Salih Ağaya danışmaktansa "hiçbir şey yapmamayı ve hazır paradan yemeyi" tercih ettiğini söylüyor (2003, s. 28). Üstelik Mehmet Ali'nin anasının sattığı yağı, yoğurdu, peyniri, sucuğu, kasabadaki fiyatının iki

katı verip alabiliyor (2003, s. 31). Şüphesiz tek kolunun eksikliği Ahmet Celâl'in herhangi bir iş tutmasını ya da kitap okumak dışında bir şeylerle uğraşmasını engellemez.

Şerif Mardin'in *Araba Sevdası*'nın Bihruz Bey'ini, Oblomov'a benzetirken sözünü ettiği "kök ve kimlik yoksunluğu" (2002, s. 38) emir eri Mehmet Ali'yle birlikte geldiği köyde Ahmet Celâl'de de görülüyor. Üstelik Yakup Kadri, bu durumu, tüm Türk aydınına işaret edecek şekilde Ahmet Celâl'in ağzından şöyle genelleştiriyor: "Öyle ya, bir insan tasavvur edin ki hangi ırktan, ne cinsten olduğu belli değildir. Kendi vatanı addettiği memleketin dibine doğru ilerledikçe, kendi kökünden uzaklaştığını hissediyor. Hissetmese bile etrafında hasıl olan boşluk, soğuk ve itici hava, ona her an kendi toprağından sökülmüş bir aykırı, bir acayip nebat olduğunu bildiriyor" (2003, s. 36). Yakup Kadri'nin Türk aydınına yönelik bu sözleri, Tanzimat'tan beri devam eden Batılılaşma hareketlerinin başarıya ulaşamadığını ve 1932'de Türk aydınının toplumda hâlâ bir çeşit Bihruz tipi olduğunu göstermesi açısından oldukça önemlidir. Bu durumu, Fethi Naci, şu şekilde yorumluyor: "Yakup Kadri, Ahmet Celâl'in diliyle Türk aydınının tanımını yaparken, Tanzimat'tan bu yana süregelen bürokrat düşlerinin, özlemlerinin iflasını da açığa vurur, hem de 1932'de, bürokratların iktidarda olduğu bir dönemde" (2002, s. 108).

Felâton Bey'in, Bihruz Bey'in ve Şöhret Bey'in giyim-kuşam ve yaşayış bakımından kendileri gibi olmayan insanlara karşı tavırları ile Ahmet Celâl'in köylülere karşı olan tavrı da benzerlik gösteriyor. Mardin'in de belirttiği gibi Bihruz, Türk göreneklerini "barbarca" bulur ve "kesin aristokratik tavırlar" takınır (2002, s. 37). Benzer şekilde Şöhret Bey, kendisini gülünç bulanların "yabaniler" olduğunu söyler. Yakup Kadri'nin romanında ise köylülerin "yaban" adını taktıkları Ahmet Celâl için bu köylüler "terbiye görmemiş", "galiz", "iğrenç" ve "çirkin bir goril sürüsü!"dür (2003, s. 18). Hüseyin Rahmi'nin romanında alafranga-züppe tipin kendisiyle alay edenlere yakıştırdığı "yabani" sıfatının, Yakup Kadri'nin romanında "yaban" şeklinde ve bu kez alafranga tiplere benzerlik gösteren Ahmet Celâl için kullanılması oldukça ilginçtir. Ancak köylü, Ahmet Celâl için bu sıfatı sadece "yabancı" anlamında kullanırken, Ahmet Celâl, köylü için medeniyetten nasibini almamış, "ilkel" anlamında kullanmaktadır. Yani Şöhret Bey için olduğu gibi Ahmet Celâl için de "kendisi gibi olmayan", "kendisinden farklı olan" kişi bir çeşit yabandır.

Ahmet Celâl'in kadın ve cinsellik hakkındaki düşünceleri, Servet-i Fünûn romanındaki "düşük" ahlâki normları hatırlatıyor. Ahmet Celâl, aşk hayatı hakkında şunları söylüyor: "Benim aşklarım, daima birer cinsiyet buhranından ibaret kaldı. Bunda, çiftleşme mevsiminde muhtelif krizlere düşen bazı hayvanlardan farksızdım" (2003, s. 45). Aşkı bu şekilde kavrayışı, Ahmet Celâl'i *Aşk-ı Memnu*'da çapkınlığıyla öne çıkan fakat hiçbir kadına bağlanmayan bir başka alafranga züppeye, Behlül karakterine yaklaştırıyor. Ayrıca Ahmet Celâl'in, köy kızlarının bekârete verdiği öneme yönelik vurgusunda, şehir hayatında bekâret kavramının çok da önemli olmadığı yolunda açık bir işaret vardır. O halde, Batılılaşmanın, daha serbest ahlâki normlarla ölçülmesinin *Yaban*'da da devam ettiği söylenebilir.

Alafranga tiplere olan bu benzerliklerine dayanarak Ahmet Celâl'in Tanzimat romanlarındaki alafranga tipin bir devamı olduğu söylenebilir. Ancak burada üzerinde durulması gereken bir başka konu, yazarların bu alafranga tiplere karşı aldıkları tavidir. Ahmet Mithat, Recaizade Mahmut Ekrem ve Hüseyin Rahmi, yarattıkları alafranga-züppe tiplerle alay eder, ne kadar gülünç ve acınacak durumlara düştüklerini gösterirken Yakup Kadri, alafranga tipin bir devamı sayılabilecek olan Ahmet Celâl'e karşı olumsuz herhangi bir tavır sergilemez. Üstelik Berna Moran, Fethi Naci ve Taner Timur gibi pek çok eleştirmenin de belirttiği gibi, romanda Yakup Kadri, Ahmet Celâl aracılığıyla kendi

görüşlerini dile getirir. Yani Ahmet Celâl'in köylüye bakışı aslında Yakup Kadri'nin köylüyü nasıl değerlendirdiğini gösterir. Moran, "Yaban'da Teknik ve İdeoloji" başlıklı yazısında Yakup Kadri hakkında şunları söylüyor: "Yaban'daki köylü [...] 1932 yılında Kadro'cu Karaosmanoğlu'nun düşündüğü ve her şeyden önce tutuculuğun ve gericiliğin kaynağı olarak gördüğü Anadolu köylüsüdür" (2002, s. 216). Moran, daha sonra Kadro'cu Yakup Kadri'yi şöyle açıklıyor: "[D]evleti, Kurtuluş Savaşı'nın anlamını kavramış ve devrimin bilincine varmış bir aydın grubunun, 'inkılapçı' bir kadronun yönetmesi gerektiğini savunan bir adam" (s. 217). Moran'ın bu sözlerinden hareketle *Yaban'da*, Tanzimat Dönemi'nde alafranga züppe tipi işleyen romanlardan farklı olarak yazar ile başkarakter arasında bir özdeşleşim ilişkisi olduğu söylenebilir. Tanzimat Dönemi romanlarında yazarlar, yarattıkları alafranga züppe tipleri eleştirirken Yakup Kadri, bu tipin bir devamı sayılabilecek olan Ahmet Celâl'e sempati ile yaklaşıyor. Ahmet Celâl'e gösterilen bu sempati, olayların onun bakış açısından tek yanlı olarak anlatılmasından da anlaşılıyor. Her ne kadar romanda köylünün içinde bulunduğu durumda Türk aydınının da payı olduğuna yönelik parçalar yer alsada da Taner Timur'un da belirttiği gibi "kahramanın ağzından köylülerin eleştirilmeleriyle kahramanın özeleştirisi asla eşdeğer değildir" (2002, s. 92). Peki, yazarın eleştirisinin Tanzimat Dönemi'nde olduğu gibi alafranga tipe değil, bu tipin karşısında konumlandırılabilir olanlara yönelik olması nasıl açıklanabilir? Mardin, 20. yüzyıl başlarının Yakup Kadri'nin "rahatça kitleleri biçimsiz ve ilkel gördüğü devirler" olduğunu belirttikten sonra şunları söylüyor: "Bu, bir bakıma, üst sınıf edebiyatında, Osmanlı sessiz çoğunluğunun değerlerini meşrulaştırmaya çalışan Ahmed Midhat Efendi gibi insanlara karşı, üst sınıf kültürünün uygulayıcılarının intikam alışıdır. Artık durum değişmiştir ve eleştirilen Ahmed Midhat'ın çevresidir" (2002, s. 73). Mardin'in bu sözleri eleştirilen kesimin neden değiştiğini açıklaması bakımından oldukça anlamlıdır.

Romanın ana sorunsalı pek çok eleştirmen tarafından aydın-köylü karşıtlığı şeklinde ele alınmasına rağmen Hilmi Yavuz "[r]omanın sorunsalı, aydın-halk karşıtlığı değildir - antropolojik bir okumayla söylenirse, bir iptidai (ilkel)-medeni (uygar) karşıtlığıdır" diyor (2001, s. 213). Ana sorunsalın, ister aydın-halk, ister ilkel-uygar şeklinde olsun, bir "karşıtlık" şeklinde ortaya konulması, romanın, oryantalistleşme açısından ele alınmasına olanak verir. Hilmi Yavuz, "Oryantalistleşme" başlıklı yazısında oryantalizmi "[a]ynı tarihi taşıyan özneler olarak insanların, birbirlerine 'öteki' muamelesi yaptıkları bir tuhaf yabancılık" diye tanımlıyor (1998, s. 115) ve [b]u iki kesimin birbirine düşman konumunda bulunmaları, oryantalizmin kendini yeniden üretebilmesinin 'olmazsa olmaz koşulu'[dur]" diyor (s. 116). *Yaban'da* Ahmet Celâl'in, köylüleri kaba ve iğrenç bir "goril sürüsü" olarak görüp onlardan tiksimesi, köylülerin ise onu "yaban" olarak görüp dışlamaları şüphesiz birbirlerini "öteki" olarak konumladıklarını gösterir. Üstelik romanın sonlarına doğru Ahmet Celâl, köylünün kendisine olan düşmanlığının arttığından söz eder: "Bu küçük halk kümesinin dili olsa, bana; 'Evet düşman sensin!' diyecektir. Zaten gözleri bunu söylemiyor mu? Tavırları, hareketleri bunu söylemiyor mu? [...] Zira, bana karşı, öfke ve husumetlerini o derece artmış görüyorum" (2003, s. 151).

Yavuz, aynı yazısında Türk oryantalizminin ayırt edici özelliğini şöyle ifade ediyor: "Oryantalizm, Türk 'modern'lerine bir kimlik ve bir 'aidiyet' atfederken, Türk gelenekçilerine, deyiş yerindeyse 'negatif bir kimlik' atfetmeyi de ihmal etmedi" (1998, s. 116). Yavuz'un oryantalizme yönelik bu saptaması da *Yaban'da* açıkça görülüyor. Romanda bütün olumsuz özelliklerin köy halkına yüklendiği açıktır. Ahmet Celâl için köy hayatının katlanılmaz olan yönü "temizlik sorunudur". Pislik adetâ köylülüğün bir parçasıdır (2003, s. 25). Köylü hep kurnaz, cimri, kaba ve sinsi olarak gösterilir. Üstelik köylü çeşitli yönleri ile anlatılırken Niyazi Akı, Zeki Coşkun, Süha Oğuzertem gibi pek

çok edebiyat eleştirmeninin de dikkat çektiği gibi sürekli olarak hayvanlara benzetilir (Oğuzertem, 2018, s. 143). Bunlar arasında tilki, enik, eşek, tavuk, teke, kedi, sansar, yılan, kurbağa, örümcek, pervane, sinek, kaplumbağa, salyangoz, goril, tırtıl, karınca, tarla faresi vardır. Bu konuda Moran'ın "hiçbir romanda insanları anlatmak için hayvanlara bu denli başvurulma[dığı]" (2002, s. 211-12) yönündeki saptaması oldukça çarpıcıdır. Halbuki, Akı'nın dikkat çektiği gibi "reel veya tasavvurda yetmişe yakın hayvandan faydalanarak imajlar yaratmasına rağmen romancının eserlerinde hayvan yok gibidir" ve "hayvanın bu yokluğu, muharririn dünyaya yalnızca insan toplulukları ve insan ardından bakışı ile açıklanabilir" (Oğuzertem, 2018, s. 144). Bu çalışmada, romandaki hayvan benzetmelerinin, Yavuz'un sözünü ettiği türden "negatif bir kimlik" olarak sayılmasının nedeni ise hayvanları yok sayma ya da hiyerarşik bir bakışla insanın hayvana "üstün" olduğunun kabulü değil; yazarın bu yakıştırmaları her seferinde olumsuz bir insanî özellik ya da durum karşısında ve çoğu zaman tiksindiği anlaşılan bir tutumla kullanmasıdır. Köylünün ayrıca zaman ve mesafe kavramından haberi olmadığı gibi (s. 31), mülkiyet ve adalet duygusu da yoktur (s. 72). Romanda "öteki" olarak konumlandırılan köylüye yüklenen negatif değerlerin ortaya çıkarılması açısından köy kadını ile şehir kadını arasındaki karşılaştırmalar da oldukça önemlidir. Mehmet Ali'nin düğününde dans eden genç kız ve kadınları seyreden Ahmet Celâl, çoğunu "biçimsiz, bücür, yusyuvurlak veya lüzumundan fazla iri" buluyor ve beğendiği bazılarının da "ellerine, ayaklarına bakılınca o tatlı his[sin] hemen dağılıver[diğini] söylüyor" (2003, s. 34). Ahmet Celâl, daha sonra bu kadınların cinselliği nasıl yaşadıkları hakkında da yorumlar yapıyor: "Anadolu'da köy kadını şuhluktan, naz ve işveden o kadar yoksundur ki, onların hangi biriyle, böğür böğüre, koyun koyuna yatsam, vücudumun hiçbir şey duymayacağını tahmin ediyorum. İhtimal ki, çok da fena kokarlar" (2003, s. 35). Buradan da anlaşıldığı gibi Ahmet Celâl'e göre köy kadını çirkindir, cinsel cazibeden yoksundur ve kötü kokuludur. Köy kadını bu tür olumsuz özelliklerle birlikte düşünen Ahmet Celâl'in, kendi annesinin hayaletine "benim daima temiz, titiz ve sabun kokan beyaz anneciğim" (s. 100) diye seslenmesi ise kötü kokulu köy kadını ile "sabun kokan" şehir kadını arasındaki farkı göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca Ahmet Celâl'in, Yakup Kadri'nin bir izdüşümü olabileceği ve bu pislik-temizlik karşıtlığının Yakup Kadri'nin neredeyse bütün romanlarında bulunduğu göz önünde bulundurulursa Yakup Kadri'nin kendisinin de temizlik konusunda takıntılı biri olduğu akla gelir.

Romanda köyün, köy hayatının ve insanının "donmuş" olduğu vurgulanıyor. Örneğin daha romanın başında Ahmet Celâl, köyü şöyle anlatıyor: "Orta Anadolu'da bir köy donmuş bir konaktır. Burada, mesafe sizi yutmuştur. Siz, mesafe içinde, dehşetten donmuşsunuzdur" (2003, s. 32). "Donmuş" olma durumuna yapılan bu vurgu, oryantlizmin bir başka yönüne işaret ediyor. Yavuz, Batılılaşmanın insanları "[d]eğişmeyen Doğulular ve "değişen Batılılar" olarak ikiye böldüğünden söz ediyor ve Doğu ile Batı arasındaki farklılığın "oryantalist söylemde Doğu'nun statikliğinde, değişmezliğinde temellen[diğini]" belirtiyor (1998, s. 115). "Donmuş" sıfatı, Moran'ın da belirttiği gibi, romanda sık sık tekrarlanıyor ve hem doğayı hem de doğanın "uzantısı" olarak anlatılan insanı betimlemek için kullanılıyor (2002, s. 210). Bu açıdan "donmuş" sıfatının köye ve köylüye ait özel bir duruma, Yavuz'un sözünü ettiği "statikliğe", "değişmezliğe" işaret ettiği söylenebilir. Üstelik Yavuz, oryantalist söylemde Doğu'nun "bu değişmezliğin[in] asıl nedeni, İslâm'dır" diyor (1998, s. 115). Romanda köye ve köy insanına atfedilen "donmuşluğun" nedeni olarak her ne kadar açık bir şekilde din gösterilmiyorsa da bu doğrultuda bir anlayışın ipuçları görülüyor. Ahmet Celâl, köylünün "mübarek" bir insan olarak görüp her sözüne inandığı Şeyh Yusuf Efendi'nin ne kadar cahil ve "bunak" olduğunu, ayrıca köylüyü nasıl sömürdüğünü açıkça gösteriyor (2003, s. 46-48). Ayrıca sadece olumsuz özelliklerle anlatılan, hiçbir değişme

göstermeyen köylünün dinî kimliklerine verdikleri önceliğin gösterilmesi açısından Ahmet Celâl ile Bekir Çavuş arasındaki şu konuşma oldukça önemlidir:

- İnsan Türk olur da nasıl Kemal Paşa'dan yana olmaz?
- Biz Türk değiliz ki, beyim.
- Ya nesiniz?
- Biz İslâmız, elhamdülillâh...O senin dediklerin Haymana'da yaşarlar. (s. 152-53)

Yakup Kadri, romanda köyü ve köylüyü Ahmet Celâl'in bakış açısından anlatıyor. Ahmet Celâl ise Türk köylüsünü sadece olumsuz özellikleri ile görüyor. Türk köylüsünün, romanda aydın tipini temsil eden Ahmet Celâl tarafından adetâ "hayvanlaştırılarak" anlatılması, Yakup Kadri'nin, Hilmi Yavuz'un dediği gibi "oryantalizmin en hasını yap[tığının]" (2008, s. 80) en açık kanıtıdır. Hâlbuki, romanda anlatılan Türk köylüsü de tıpkı odasında yalnız kaldığında kitap okurken gördüğü "Romeo'lar, Julietta'lar" gibi Ahmet Celâl'in hayal ürünüdür.

Yeşil Gece ve İslamiyet

Reşat Nuri Güntekin'in ilk olarak 1928 yılında yayımlanan *Yeşil Gece* adlı romanı üzerine yapılan çalışmaların çoğu, yapıtın İslamiyet'e karşı olduğu konusunda birleşiyor. Örneğin Fethi Naci, Reşat Nuri'nin, dine hizmet edenleri hep kötü gösterdiğini belirterek şöyle diyor: "Koca romanda bir tane olsun merhametli, insan sever din adamı yok. Hepsi jurnalci, çıkarıcı, kendi menfaati için başkasının gözünü oymaya hazır!" (1990, s. 193). Romanın din aleyhtarlığı konusunda Alemdar Yalçın da Fethi Naci ile aynı görüşü paylaşıyor. Yalçın, *Sosyal ve Siyasal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Devri Türk Romanı* adlı yapıtında şunları söylüyor: "Reşat Nuri, tek ideolojik polemik romanım dediği *Yeşil Gece*'de (...) bozuklukların asıl sebebi olarak İslamiyeti göstermektedir. Medresenin bozukluklarının asıl sebebi, onun gerisinde bulunan asıl düşünce olan İslam'dır" (Yavuz, 2003, s. 142). Hilmi Yavuz ise "Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece*'si İslamiyete Karşı Bir Roman mı?" başlıklı yazısında konuyu daha farklı ve dikkatli bir şekilde ortaya koyuyor. Yavuz, romanın, eğer İslamiyet'e karşı yazılmışsa "güdümlü", sadece din sömürsünü eleştirmeye yönelikse "tezli" olduğunu belirtiyor (2003, s. 141). Ancak Yavuz'un, bu konuda Fethi Naci ve Alemdar Yalçın'ın görüşlerini aktardıktan sonra vardığı sonuç değişiyor:

Güdümlü roman. Evet, öyle görünüyor; -çünkü, bir grup insan (Müslümanlar), değersizleştirici bir peşin hükümle topyekün aşağılanmaktadır. [...] *Yeşil Gece*, bu perspektiften bakıldığında, yazarının Cumhuriyet inkılaplarının ideolojik karşıtı olarak gördüğü Müslümanları toptan değersizleştirme çabası içine girdiği 'güdümlü bir roman' izlenimi veriyor. (2003, 143)

Hâlbuki Afif Efendi karakteri, Fethi Naci'nin, romanda "bir tane olsun merhametli, insan sever din adamı" olmadığı yönündeki saptamasının doğru olmadığını gösterdiği gibi Yavuz'un belirttiği gibi Müslümanların "topyekün" aşağılandıkları görüşünü de geçersiz kılıyor. Romanda "[e]lli beş yaşlarında mutaassıp, aksi bir softa" (s. 157) olarak tanıtılan Afif Efendi, Ali Şahin'in "baş muallimi" olduğu Emir Dede mektebinin iki sarıklı muallimlerinden biridir. Baş muallimliğinin kendi hakkı olduğuna inanan Afif Efendi, Ali Şahin'e daima "kendi hakkını yemiş bir adam gözüyle bakar ve daima aleyhinde bulunur" (s. 157). Üstelik Afif Efendi'ye, Ali Şahin bir şekilde "atlatıldığı taktirde" baş muallimliğinin kendisine kalacağı da söylenmiştir (s. 157). Bütün bunlara rağmen Afif Efendi, Ali Şahin'i okulda bir kadınla basmak için kurulan tuzağa katılmaz ve okula geldiğinde ona şunları söyler: "Şahin Efendi, [...], sen de bilirsin meslek ve

meşreplerimiz pek birbirine uymadı. Ancak ben namuslu ve vicdanlı bir müslümanım. Can düşmanım da olsa bir insanın, suçu, günahı yokken namusuna leke sürülmesine razı olamam. Ben her şeyi sana açık açık söyleyeceğim” (s. 158). Ardından Afif Efendi, Ali Şahin’i tuzağa düşürmek için kendisine yapılan teklifi ve kendisinin tepkisini şöyle anlatıyor: “[A]ralarından biri, ‘Hoca şu zındığı kaldırırsak başmuallimlik senindir. Sen de bu işte bir parça gayret göster!’ deyince ayaklarım suya erdi. Ben, akidesi bütün müslümanım Şahin Efendi. Ben, bu ekmekten yemem. ‘Siz, onun gibi bana da oyun oynuyorsunuz, günahdır, ayıptır’ diye bağırmağa başladım” (s. 159). Böylece Ali Şahin, Afif Efendi’nin yardımıyla hem kadını okuldan atmayı başarır hem de çok büyük bir iftiradan kurtulur. Kadını kovalarken sağ diz kapağıyla sol bileğinden hafifçe yaralanan Afif Efendi, sonrasında da sırf önceden hakkında kötü düşündüğü için Ali Şahin’in kahve içme teklifini “[n]e yüzle kahve içerim” (s. 161) diye reddeder. Ancak Ali Şahin “[b]en sana medyun-u şükranım. Sen bu hareketinle hem benim şerefimi kurtardın hem de namus ve vicdan sahibi bir insan olduğumu ispat ettin” diyerek Afif Efendi’nin hakkını teslim eder. Romanın İslamiyet’e karşı olduğu şeklindeki genel görüş, Ali Şahin ile Afif Efendi arasındaki bu olayın göz ardı edildiğini gösteriyor. Oysa Afif Efendi’nin sunulduğu bu bölüm, romanda İslamiyet karşıtı propaganda yapılmadığının en açık kanıtıdır. Romanın İslamiyet karşıtı olmadığı konusunda Taner Timur da aynı görüştedir. Romanda eleştirilenin “Anadolu eşrafının çıkarlarıyla bütünleşmiş dinci ve Türkçü ideolojiler” olduğuna işaret eden Timur şöyle diyor: “Şeri kanunun ilga edildiği bir yılda *Yeşil Gec*’yi kaleme alan yazarın, dine karşı değil, fakat dinin ilkel biçimlerine ve din istismarına karşı savaşması ve bu kavgaya öncelik vermesi doğaldır” (2002, s. 85). Timur’un da belirttiği gibi aslında romanda din değil, dini kendi çıkarlarına alet edenler yani din sömürüsü eleştirilmektedir.

Romanda başkarakter Ali Şahin’in de bazı yönleriyle eleştirildiği görülüyor. Örneğin medreseden ayrılıp Darülmualimîne geçmesine rağmen “biraz fazla mahdut ve ezberci” kaldığı belirtilen Ali Şahin hakkında şunlar söyleniyor: “Bütün bu inkılâplara rağmen Şahin Efendide değişmeyen bir şey vardı: İlme, âlime ve kitaba hudutsuz emniyeti ve hürmeti...Vaktiyle medresede bir bahsi anlamadığı zaman nasıl bunu sırf kendi anlayışsızlığına ve idraksizliğine vermişse Darülmualiminde de öyle yapmış, kitaplar ve muallimlerden şüphe etmeyi hiç aklına getirmemişti” (s. 51). Bir sayfa sonrasında ise Ali Şahin’in “[d]eğişen fikirlerine ve kanaatlerine rağmen esas meyilleri itibariyle daima bir parça softa kalmaya, inandığı şeylere şüphe ve tenkit edilmeyecek mutlak hakikatler gibi bağlanmaya mahkûm bulun[du]ğu” söyleniyor (s. 52-53). Cumhuriyet inkılâpçıları temsil eden Ali Şahin’e yönelik bu ve benzeri eleştiriler, romanda inkılâpçılar ile Müslümanların bir ak-kara karşıtlığı içinde sunulmadığını gösteriyor. Üstelik Ali Şahin’in, kendi inançları konusunda az da olsa “softa” olduğunun belirtilmesi, romanda softalığın sadece İslâm’a ya da Müslümanlara bağlanmadığına işaret ediyor. Eğer Reşat Nuri, Fethi Naci’nin dediği gibi “başta Şahin Efendi olmak üzere bütün kişilerini birtakım fikirlerin hoparlörleri” (s. 190) olarak kullansaydı şüphesiz Ali Şahin’i olumsuz özellikleriyle ele almaz ve daha kusursuz gösterirdi. Hâlbuki romanda Ali Şahin, sadece inandığı şeylere körü körüne bağlandığı için değil, kişisel hırslarıyla hareket ettiği için de eleştiriliyor. Üstelik bu ikinci eleştiri Ali Şahin’in kendi ağzından dile getiriliyor. Örneğin Ali Şahin kendi din anlayışı hakkında şunları söylüyor: “[B]endeki din gayreti de öyle pek gazez ve ivazdan salim bir şey değilmiş, [...] Sırf dünya muhabbeti, dünyanın tatlı hayatını bir başka âlemde devam ettirmek hırsıyla ben, bu mücadeleye girişmişim” (s. 34). Ali Şahin’in daha sonra “ateşli bir milliyetçi” ye dönüşmesinin ardında da aynı hırs olduğu görülüyor: “Kendine benzeyen, kendi emelleriyle çırpınan, kendi dilini söyleyen bir cemaatte -hatta ölümünden sonra- kendini duymak” (s. 50). Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi Ali Şahin, Fethi Naci’nin benzettiği

gibi bir “hoparlör” olamayacak kadar derinlikli işlenmiş bir karakterdir. Fethi Naci’nin dediği gibi sadece “dinsel inançların eleştirisi için bir araç” (1990, s. 187) olarak kullanılsaydı şüphesiz Ali Şahin’in kendisi bu kadar eleştirilmezdi.

Yeni yapılacak okula verilen arazinin kenarındaki medresenin yıkılmasına yönelik olayların anlatıldığı bölüm, romandaki eleştirinin dine değil, din sömürüsüne karşı olduğunu gösteren bir başka örnektir. Reşat Nuri’nin bu bölümdeki mizahî üslubu, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın halk arasında yaygın olan büyücülük, falcılık, cin peri gibi batıl inançları anlattığı *Gulyabani* (1912), *Efsuncu Baba* (1922) gibi romanlarını hatırlatıyor:

Güyâ medresede himmeti hazır, nazır olsun, evliyadan büyük bir zat yatıyormuş...Softalar bir zamandan beri sabahlara kadar derinden derine tekbir ve ilâhi sesler işitiyorlar, karanlık taşlıklarda yeşil nurların parlayıp söndüğünü görüyorlarmış...Veliyullah bir haftadan beri her gece Örfi babanın rüyasına giriyor, “kemiklerimi nâpâk ayaklara çiğnetmeyin. Kasabayı başınıza yıkar, yuvalarınızı tarümar ederim” diye bar bar bağıryormuş (s. 81).

Konunun bu şekilde ele alınması, romanda dinin değil, halkın körü körüne inandığı boş inançların eleştirildiğini ortaya koyuyor. *Yeşil Gece*’nin İslamiyet’e karşı yazılmış “güdümlü” bir roman olduğu söylemek, romanın burada ele alınan yönlerinin hesaba katılmadığı “eksik” bir okumanın sonucu olduğunu gösteriyor.

Fatih-Harbiye’de Doğu-Batı Sentezi

Peyami Safa’nın 1949’a kadarki yapıtlarında temel mesele Doğu-Batı ikilemi ve bu ikilemden kaynaklanan sorunlardır. Kimlik bunalımları ve ait olamama durumları bu sorunlar arasında yer alır (Gün, 2002, s. v). Yazarın burada incelemeye konu olan *Fatih-Harbiye* romanının adı bile, Mehmet Tekin’in dikkat çektiği gibi, temsil değeri taşır ve roman boyunca mekânlar hep “başlı başına bir anlam ifade eden dinamik bir” unsur olarak kullanılır (1999, s. 298). Fatih, Doğu’yu; Harbiye ise Batı’yı temsil etmektedir. Berna Moran, “Peyami Safa’nın Romanlarında İdeolojik Yapı” başlıklı yazısında Peyami Safa’nın romanlarında, biri Doğu diğeri Batı medeniyetini temsil eden iki erkek arasında seçim yapma durumunda kalan kadının “seçici” bir işlevi olduğundan, erkeklerin ise “seçenek” olarak belirdiklerinden söz ediyor. Moran, kadının “seçicilik işlevi” hakkında şunları söylüyor: “Kadının seçicilik işlevi, romandaki durum değişikliğini meydana getirmek görevini de ona yükler. Romanın başlangıç durumu, kadının iki seçenek karşısında bulunmasıdır ve durumun değişmesi kadının kararına bağlıdır” (2002, s. 232). Ancak Hilmi Yavuz’un “Kadınlar ve Medeniyet” başlıklı yazısında çok haklı olarak belirttiği gibi Moran, romanlarda, seçme işinin neden kadınlara bırakıldığını ya da kadınların neden seçim yapabileme “ehliyetine” sahip olmadıklarını sorgulamıyor (2003, s. 138). Moran’ın, kadının ve erkeğin işlevlerine yönelik saptadığı yapının, ilk bakışta, Peyami Safa’nın ilk olarak 1931’de basılan *Fatih-Harbiye* adlı romanında da olduğu görülüyor. Romanda Neriman, Batı’yı temsil eden Macit ile Doğu’yu temsil eden Şinasi arasında bir seçim yapmak durumunda kalıyor. Ancak sonuçta seçimin Neriman tarafından yapılmadığı dikkat çekiyor. Yavuz’un yönelttiği “can alıcı” sorular, romanda Neriman’ın nasıl sunulduğunun irdelenmesini gerektiriyor.

Romanda Şinasi, Doğu medeniyetini, Macit, Batı medeniyetini temsil ederken Neriman’ın ailesi ve çevresinden “karışık bir telkin” aldığı ve “iki ayrı medeniyetin zıt telkinleri altında, gizli bir derunî mücadele geçir[diği]” söyleniyor (s. 56). Başka bir deyişle, Peyami Safa, erkeklere belli bir temsiliyet kabiliyeti verirken, kadına, Yavuz’un da belirttiği gibi “Doğu’yla Batı arasında gidip gelen değişken ve mütereddid bir kimlik” (2003, s. 139) veriyor. Moran, aynı konuya “[Neriman] Batı modeli erkek ile Doğu modeli erkek arasında, kararsızlık içinde sallanmaktadır” diyerek dikkat çekiyor (2002, s. 225).

Neriman ara ara bayılan, sinir krizleri geçiren hastalıklı bir tip olarak gösteriliyor. Üstelik doktor gözetiminde olduğu söylenen Neriman'ın bu özelliğini, Şinasi de babası Faiz Bey de ve evlerinin hizmetçisi Gülter de biliyorlar. Neriman, kömür tenekesini boşaltırken kirlenen ellerine baktığında bir an Macit'in temiz ve bakımlı ellerini hatırlıyor (s. 42). Hemen ellerini yıkamak isteyen Neriman, "büyük bir öfke ile" (s. 42) Gülter'den su bulmasını istiyor. Neriman'ın bu hali şöyle anlatılıyor: "Gülter, küçük hanımın tehlikeli asabiyetini bildiği için acele ediyordu. [...] Neriman bayılacak gibiydi. Kaç kere sinirden bayıldığı için korkmaya başladı" (s. 43). Neriman, daha sonra Şinasi'yle yolda yürürken girdikleri bir tartışma sonucunda "sinir nöbeti" geçiriyor, bayılıyor ve eczaneye götürülüyor (s. 69). İki saat süren bu "asabî buhran"ın "titremeler, katılmalar, küçük muvakkat felçler, hıçkırıklar, kahkahalar, kendini oraya buraya atmalar, nefes tıkanıklıkları, boğulmalar, ihtilâçlar"la Neriman'ı iyice yorgun düşürdüğü söyleniyor. Neriman, romanın sonunda Ferit'in evinde de benzer bir buhran geçiriyor. Şinasi tarafından kendisine yöneltilen suçlamalara dayanamayan Neriman birden kendini kaybediyor, bir titreme ve ağlama nöbeti geçiriyor (s. 121). Neriman'ı böyle "hastalıklı" bir tip olarak göstermesinden hareketle, Peyami Safa'nın, kadının herhangi bir "seçim" yapamayacağı, yapsa bile doğru karar veremeyeceği düşüncesinde olduğu söylenebilir.

Neriman, eğitim ve kültür açısından da zayıf olarak sunuluyor. Yazar, şarklıları kediye, garplıları köpeğe benzeten Neriman için şunları söylüyor: "[B]üyük bir kültürü olmayan Neriman, ancak bu basit remizlerin zıddiyetleri arasında mukayeseler yaparak, kendine göre bazı fikirlere daha sahip olmaya başlamıştı" (s. 45). Macit ile Şinasi arasında karar vermeye çalışırken ise Neriman'ın "[m]ücadeleyi, iki şahıs arasında cereyan ediyormuş gibi sadeleştir[diği], içtimaî sebeplere ve tesirlere ehemmiyet verm[ediği]" (s. 57) belirtiliyor. Ancak Neriman'ın, dahası genelde kadınların, medeniyetten ne anladığına yönelik en olumsuz eleştiriler, Moran'ın da belirttiği gibi, romanda "[y]azarı temsil eden" (s. 221) Ferit aracılığıyla dile getiriliyor. Bir "entelektüel" olduğu söylenen Ferit, Neriman için medeniyetin "balolara gitmek" ve "lüks yaşamak" olduğunu öğrenince şunları söylüyor: "[B]izde medeniyet fikri, bir kültür meselesi olarak anlaşılmaz. Hele kadınlar bunu bir fantezinin hududu içinde görüyorlar" (s. 94). Ferit'e göre şekillerle ve renklerle yetinen "[k]adınlar, medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkûmdur" (s. 94). Romanın sonuna doğru Neriman babasının isteği üzerine Ferit'in evine geliyor ve burada medeniyete ve Batılılaşmaya yönelik, sık sık kendi adının da geçtiği tartışmaları dinliyor. Burada da yazarın, Neriman'ı aşağılayıcı bir tavır içinde olduğu görülüyor: "İsmi etrafında cereyan eden bu münakaşalardan en az anlayan Neriman'dı. Kaç defa Ferit'in evinde buna benzer münakaşalar duymuştu; fakat ona alâka veren şey fikirler değil, bu fikirleri doğuran ihtirasların çarpışmasıydı" (s. 116). Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi Neriman, kültür, medeniyet gibi toplumu ilgilendiren konularda cahil ve bu tür konuları ancak en basit hallerine indirgeyerek düşünebilecek kadar anlayışsız olarak gösteriliyor. Neriman'ın bu yönüyle de Yavuz'un belirttiği gibi "bir özgür seçimin gerektirdiği özerk ve kritik akla" (2003, s. 139) sahip olarak sunulmadığı açıktır.

Romanın sonunda Neriman, Macit'ten, dayısının evinde dinlediği bir hikâye üzerine bir anda vazgeçiyor. Böylece Neriman'ın Macit'e ve dolayısıyla Batı medeniyetine olan ilgisi geçici bir "heves" olarak gösteriliyor. Neriman'da meydana gelen değişim şöyle anlatılıyor: "[K]endisinde böyle geçici heveslerin tarihçesini müphem surette hatırlıyor ve hayreti azalıyor. Ne büyük bir arzuyla istediği şeylerden ne küçük sebeplerle nefret ettiğini düşündü. Bu, onda, ilk defa olmuş bir değişme değildi; bu âdeta onun şahsiyetini ören esaslı ruhi haletti; [...] Kaç defa babası onu 'maymun iştahlı kızım' diye okşayarak tenkit etmişti" (s. 108). Yani aslında Neriman'ın aynı zamanda hem Doğu'ya hem de Batı'ya olan ilgisi, Yavuz'un belirttiği gibi "ikisi arasında bir sentez yapabilme potansiyeli" (2003, s. 140) olarak değil, bir "maymun iştahlılık" olarak gösteriliyor.

Romanda Şinasi ile Macit ya da diğer deyişle Doğu ile Batı arasında “seçim” yapanın aslında Neriman olmadığı da anlaşılıyor. Neriman, Macit ile Şinasi arasında bir karar vermeye çalışıyor ve “[b]u benim elimde değil mi? Hangisine istersem gidemez miyim?” (s. 57) diye içinde bulunduğu durumu sorguluyor. Ancak hemen ardından Peyami Safa, yazar-anlatıcı olarak araya giriyor ve şunları söylüyor: “Bu suale kolay kolay müsbet cevap veremiyor, kendisini tahlil edemediği birçok haricî tesirlerin baskısı altında hissediyordu. Bilhassa gözünün önüne sık sık babası geliyor ve tesirlerin mihrakını teşkil ediyordu” (s. 57). Neriman üzerinde, babasından başka, çevrenin de yoğun bir baskısı vardır. Şinasi ile evlenmesini isteyen babasına söyledikleri, Neriman’ın Şinasi ile evlenmeye karar vermesinde nelerin etkili olduğunu açıkça gösteriyor: “Burada bir muhit var, Şinasi’yle evlenmemi bekliyorlar. Gece gündüz ben Şinasi’yle beraber yaşadım. [...] Nikâhımız olmazsa olmaz, rezalet olur, namus meselesi olur, hattâ çok geç bile kaldık, anlıyorum, bunların hepsini idrak ediyorum, peki Şinasi benim er geç... kocamdır, olacaktır, ben buna itiraz edemem” (s. 79). Bu sözleri, Neriman’ın, sonunda Şinasi’ye döneceğini, aslında başka bir şans olmadığını ortaya koyuyor. Başka bir deyişle, Neriman seçmiyor, seçmek zorunda bırakılıyor. O halde, Moran’ın sözünü ettiği “seçicilik işlevi”nin sadece görünüşte Neriman’a bırakıldığı söylenebilir.

Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*’de Neriman’ı iki farklı medeniyeti temsil eden erkekler arasında “seçici” gibi konumlandırıyor. Bu konumu, bu medeniyetler arasında yapılacak olan bir sentezin kadınlar tarafından gerçekleştirilebileceği izlenimini veriyor. Ancak Neriman ne bu seçimi yapabilecek kapasiteye sahip olarak gösteriliyor ne de kendi özgür iradesiyle bir seçim yapabiliyor. Bu durum, Yavuz’un da belirttiği gibi Peyami Safa’nın, hem “kadın özgürlüğünü olumsuzla[dığını] hem de Doğu ve Batı medeniyetleri arasında yapılacak olan bir sentezin olanaksızlığına işaret ettiğini gösteriyor (2003, s. 140).

Bir Huzursuzluğun Romanı: *Huzur*

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, “hem psikolojik bir roman hem de bir fikir romanı” (Kantarcıoğlu, 2004, s. 104) olan *Huzur*’u (1949), Batılılaşmaya ve Doğu-Batı sorunsalına yaklaşımıyla gerek Tanzimat gerekse Servet-i Fünûn Dönemi romanlarından tamamen ayrı bir konuma sahiptir. Her ne kadar Berna Moran, Batılılaşma olgusunun Tanzimat Dönemi’nden başlayarak 1950’lere kadar olan Türk romanının ana sorunsalını oluşturduğunu (2002, s. 24) söylese de Batılılaşma ilk olarak *Huzur*’da bir problematik olarak ortaya konmuştur. Hilmi Yavuz, “‘Aydın’ Kavramı ve Tanpınar’ın ‘Huzur’u Üzerine” başlıklı yazısında *Huzur*’dan önceki Türk romanının “ya Doğulu ya da Batılı olmayı sorgulamadan kesinleyen ideolojik söylemler üzerine” kurulduğunu belirterek *Huzur*’un ayrıcalıklı konumuna şöyle dikkat çekiyor: “‘Huzur’ Türk romanında büyük bir ‘kopma’. Şundan: ‘Huzur’a gelinceye kadarki Türk romanı [...] verili söylemler üzerine kuruluyor. Roman karakterlerinin, sorunsal (problematik) kahramanlara dönüşmesine olanak vermeyen söylemler bunlar. Türk roman geleneğinde ilk kez, ‘Huzur’la birlikte bir sorunsaldan söz edilebiliyor” (1998, s. 63). Tanpınar, *Huzur*’da, Yavuz’un da çok haklı olarak belirttiği gibi, ne Doğu’yu ne de Batı’yı “olumsuzlama” yoluna gitmiyor (s. 63). Romanda hem Doğu-Batı sorunsalı hem de bu sorunu aşmak için öne sürülen “terkip” fikri, karakterler aracılığıyla sorgulanıyor. Fethi Naci, Tanpınar’ı ele aldığı sorunlara çözüm getirmediği ya da sadece “yüzeysel” çözümler getirdiği için eleştiriyor (1990, s. 72). Halbuki, *Huzur*’u kıymetli kılan birtakım sorulara verdiği cevaplar değil, bu soruları sorması ve cevap arayışına girilmesidir. Romanın bu önemine, Taner Timur da “*Huzur*, edebiyat tarihinde ulusal kimliğimizle ilgili ciddi sorunlar[a] [...] verdiği yanıtlarla değil, bu bağlamda sorduğu sorularla” önemli bir yere sahiptir” diyerek dikkat çeker (2002, s. 340).

Huzur, Doğu-Batı arasında bir sentezden söz edilmesi ve bu sentezin olanaksızlığının gösterilmesi bakımından Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* adlı romanına benziyor. Ancak Tanpınar ve Safa, bu olanaksızlığa farklı şekillerde işaret ediyorlar. Safa, iki kültür arasında seçim yapma hakkını, Yavuz'un deyişiyle "seçimin gerektirdiği özerk ve kritik akla sahip" olmayan kadına bırakarak sentez fikrini doğrudan olumsuzlarken (2003, s. 39), Tanpınar, "terkip" olanağını, erkek karakterler üzerinden ve tüm roman boyunca tartışıyor ve olanaksızlığını ancak uzun sorgulamalardan sonra romanın sonunda ortaya koyuyor.

Huzur'da, Fethi Naci'nin de belirttiği gibi "temel sorunun Batı-Doğu çatışması biçiminde görüldüğü bir tarihsel dönem içinde" Cumhuriyet aydınının yaşadığı "gerçek bir 'huzur'suzlu[k]" (1990, s. 73) dile getiriliyor. Bu "huzursuzluk" romanda yeni Türk aydını tipini temsil eden (Kantarcioglu, 2004, s. 103) başkışı Mümtaz karakteri üzerinden şöyle ortaya konuyor: "Mümtaz'ın, hele son günlerde 'benim' diyebileceği ve kendi başına yaşadığı bir hayatı yoktu. Hep tezat halinde ve birbirini kovalayan çehrelerin ikliminde yaşıyor, onlarla düşünüyor, onlarla görüp duyuyordu" (s. 58). Burada ifade edilen "tezat halinde ve birbirini kovalayan çehrelerin iklimi" daha sonra cennet ve cehennem karşıtlığıyla şöyle ortaya konuyor: "[G]enç adam cennet ve cehennemi beraberinde gezdiriyordu. Bu iki haddin arasında, uçurum kenarında şiddetli uyanışlarla dolu bir somnambül hayatı vardı" (s. 60). Yavuz'un da işaret ettiği gibi cennet ve cehennem, Doğu'yu ve Batı'yı imlemektedir ve hangisinin cennet hangisinin cehennem olduğu belirsizdir (2003, s. 64). Bu şekilde, Tanpınar'ın, Mümtaz üzerinden, Fethi Naci'nin "Cumhuriyet aydınlarının Cumhuriyet döneminin başarısızlıkları"na yönelik olarak sözünü ettiği "tedirginlikleri, tepkileri, arayışları, 'huzur'suzlukları" (1990, s. 72) dile getirdiği söylenebilir. Doğu ile Batı arasında bocalayan Mümtaz, aynı zamanda, Moran'ın da dikkat çektiği gibi, kendi kişisel mutluluğu ile bir aydın olarak topluma karşı olan sorumluluğu arasında da bocalamaktadır (2002 s. 295). Moran, Mümtaz'ın toplum sorunlarına olan ilgisinin romanın dördüncü bölümüne kadar "teorik düzeyde" kaldığını söylüyor (2002, s. 292). Ancak son bölümde Mümtaz her ne kadar topluma karşı olan sorumluluklarını yerine getirmediğinin farkına varsa da içinde bulunduğu ikilemden kurtulmayı başaramıyor.

Tanpınar, *Huzur*'da Doğu-Batı kültürleri arasında sentez fikrini, İhsan ağzından ortaya koyuyor ve bu sentezin olasılıklarını araştırıyor. Tanpınar, bu senteze, Taner Timur'un da belirttiği gibi "'Şark' uygarlığına karşı ikili duygularını ifadeyle" (2002, s. 337) başlıyor. Yavuz'un deyişiyle romanın ideologu durumunda olan İhsan (1998, s. 39), bu ikiliği şöyle ortaya koyuyor: "Yeniye başından beri bizim olmadığı için şüphe ile, eskiye eski olduğu için işe yaramaz gözüyle bakıyoruz. [...] Sanatımızda, eğlencemizde, ahlakımızda, muşeretimizde, istikbal tasavvurlarımızda daima bu ikilik karşımıza çıkıyor" (s. 236). İhsan, bu ikiliği aşmak için iki çözüm yolu öneriyor. Bunlardan ilkini şöyle ifade ediyor: "Evela insanı birleştirmek. [...] Birisi eski bir medeniyetin enkazı, öbürü yeni bir medeniyetin henüz taşınmış kiracısı olmasınlar. İkisinin arasında bir kaynaşma lâzım" (s. 240). Ancak İhsan, tasarladığı bu "Yeni Türk insanının ölçülerini" tam olarak kendisi de bilmiyor ve açıklaması istenince şöyle diyor: "Zaten yapılacak şeyin ne olduğunu bilsem burada sizinle konuşmam. O zaman şehre inerim; etrafıma herkesi toplarım" (s. 240). Bu durum, Fethi Naci'nin de değindiği gibi, "Cumhuriyet aydınlarının Cumhuriyet döneminin başarısızlıkları karşısında soyut düşünce düzeyinde kalan" (1990, s. 72) arayışlarının bir yansıması olarak yorumlanabilir.

İhsan ağzından dile getirilen ikinci çözüm önerisi şöyledir: "Yalnız bir şey biliyoruz. O da birtakım köklere dayanmak zarureti. Tarihimiz bütünlüğünü iade etmek zarureti. Bunu yapamazsak ikiliğin önüne geçemeyiz" (s. 239). İhsan, daha sonra bu ikiliği

aşmak için bir “terkip”in şart olduğunu dile getiriyor ve Cumhuriyet aydınlarını da kendi geleneklerini aşağı gördükleri için şöyle eleştiriyor:

Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede’yi Wagner olmadığı için, Yunus’u Verlaine, Bakı’yi Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya’nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çırcıplak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür, her şey, bizden yeni bir terkip bekliyor; biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamaya çalışıyoruz (s. 241).

Toplumda yaşanan kültür ikiliğini aşmak için dile getirdiği bu çözüm, İhsan’ın, Timur’un da belirttiği gibi, “eski uygarlığımızın değerleriyle inşacı bir atılımın bağdaştırılmasından yana” olduğunu; ancak bunun “yolu[nu] ve yöntemi[ni]” tam olarak bilmediğini gösteriyor (2002, s. 343). Bu nedenle tasarlanan yeni düzen, Timur’un ifadesiyle “bulanık bir ütopya”dır (2002, s. 339).

Tanpınar, İhsan’ın ağzından Kemalist devrimi de eleştiriyor: “Tabii şekilde ihtilal, halkın veya hayatın, devleti geride bırakmasıyla olur. Bizde ise hayat ve halk yani asıl kütle, devlete yetişmek mecburiyetinde. Hattâ, çok defa münevver ve devlet adamı bile...Düşüncenin evvelden hazırlanmış yolunda yürümek! En aşağı 1839’dan beri bu böyle” (s. 308). İhsan’ın bu sözleri, Timur’un da dikkat çektiği gibi “Kemalizmi mutlakıyetçi (ya da despotik) Aydınlanma ile suçlayan” yaygın bir eleştiridir ve İkinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde bile “yazar için Tanzimat’ın yarattığı sorunların aynen devam et[tiğini]” gösterir (2002, s. 338).

İhsan üzerinden dile getirilen Doğu-Batı sentezi modelinin olanaksızlığı, romanın sonunda bir başka karakter, İhsan’ın doktoru aracılığıyla belirtiliyor. Doktor hem alaturka hem de alafranga musikiyi sevdiğini söyleyen Mümtaz’a şunları söylüyor: “Şark’la Garp birbirinden ayrı. Biz ikisini birleştirmek istedik. Hattâ bunda yeni bir fikir bulduğumuzu bile sandık. Halbuki tecrübe daima yapılmış, daima iki çehreli insanlar vermişti” (s. 353). Doktorun bu sözleri karşısında, Mümtaz’ın kendisini birden “bir yüzü Maşrik’a, öbürü Magrib’e bakar, iki vücudu ve dört ayağıyla yan yana yürür gibi gördü[ğü]” söylüyor (s. 353). Mümtaz’ın bu yanılması, ikiliğin ne kadar ürkütücü olduğuna ve insanları adeta garip bir yaratığa dönüştürdüğüne işaret ettiği söylenebilir. Ancak doktorun sözlerinden, toplumda var olan ikiliği ortadan kaldırmak için İhsan’ın önerdiği sentez modelinin başarılı olamayacağı anlaşılıyor. Böylece roman, İhsan tarafından ileri sürülen ve çeşitli yönleriyle tartışılan Doğu-Batı sentezinin olanaksızlığına işaret edilerek sona eriyor.

Sonuç

Tanzimat Dönemi romanlarında aşırı ya da sadece görünüşte Batılılaşmış alafranga züppe tiplerin öne çıktığı ve yazarların, bu tiplerle acımasızca alay ettiği görülüyor. Bu tavırları, Tanzimat yazarlarının, Batılılaşmanın, “alafranga-züppe” tiplerin yaptığı gibi, geleneğin reddi şeklinde kavranmasına karşı olduklarını gösteriyor. Servet-i Fünûn Dönemi romanlarında ise aşırı Batılılaşmış tiplere rastlanmıyor. Bu durum, Batılılaşmanın, toplumda artık bir “norm” haline gelmesiyle açıklanıyor. Servet-i Fünûn romanında, ayrıca, Batılılaşmanın, Tanzimat’ta olduğu gibi “gösterişçi” tüketim alışkanlığına göre değil, ahlâkî normlara göre değerlendirildiği dikkat çekiyor. *Yaban*’da, Türk modernleşmesinin, Batılılaşma değil, bir oryantalistleşme olarak deneyimlendiği açığa çıkartılıyor. Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*’de, Doğu-Batı sorununu, bir sentez olanağını gündeme getirerek işliyor; ancak bu iki kültür arasında seçim yapma görevini, cahil ve kültürsüz olarak sunduğu kadın karaktere vererek, bu sentezin olanaksızlığını ortaya koyuyor. Ayrıca, Safa’nın, Doğu değerlerini, Batı değerlerine üstün tuttuğu anlaşılıyor.

Batılılaşmanın ilk olarak bir problematik olarak ortaya konduğu *Huzur*'da da Doğu-Batı kültürleri arasında bir sentez söz konusu ediliyor ve bu sentezin olanaksızlığına işaret ediliyor. Ancak Safa'dan farklı olarak, Tanpınar'ın, Doğu'yu da Batı'yı da olumlu ve olumsuz yönleriyle sorguladığı, birini diğerine üstün kılma çabasında olmadığı görülüyor. Bütün bu değerlendirmeler, modernlik hakkında genel, kapsayıcı bir tanım olmadığı gibi modernleşme için de tek bir model olmadığını, Batılılaşmanın farklı dönemlerde, dolayısıyla farklı koşullarda yazılan romanlarda bazı benzer özellikler gösterebilir de farklı karakterler aracılığıyla edebiyat alanına taşındığını ve yazarların Batılılaşma karşısındaki tavırlarının da değişkenlik gösterdiğini ortaya koyuyor.

Kaynakça

- Ahmet Mithat Efendi. (1992). *Felâton Bey ve Rakım Efendi*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Atay, M. (1993). *Değişim Sosyolojisi Ders Notları*.
- Belge, M. (1998). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berkes, N. (1975). Batı Sorunu Karşısında Düşün. *Türk Düşününde Batı Sorunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Canatan, K. (1994). Modernizmin Paradoksları. *Bilgi ve Hikmet Dergisi*. İstanbul: İz Yayınları.
- Çetin, N. (2002). II. Abdülhamit Dönemi Romanında 'Aşk-ı Memnu' Teması. *Türkoloji Dergisi*, 15(1), 19-59.
- Davison, A. (2002). *Türkiye'de Sekülerizm ve Modernlik*. (çev. Tuncay Birkan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ekrem, R. M. (1992). *Araba Sevdası*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Esen, N. (2014). *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fethi Naci. (1990). *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Fethi Naci. (2002). *Yaban. Yüz Yılın Yüz Romanı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Gün, K. (2002). Peyami Safa'nın 'Yalnızız' Romanında Ruh ve Beden Sorunsalı. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*.
- Güntekin, R. N. (1978). *Yeşil Gece*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Gürpınar, H. R. (1979). *Şık*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Kantarcıoğlu, S. (2004). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2003). *Yaban*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kavcar, C. (1985). *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kızılçelik, S. (1992). *Sosyoloji Terimler Sözlüğü*. Konya: Emre Yayınları.
- Mardin, Ş. (2002). Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma. *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2002). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Moran, B. (2003). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okay, O. (1975). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Oğuzertem, S. (2018). *Eleştirirken*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özay, M. *Modernite ve Modernizm*. Tübitak Bilim ve Toplum Başkanlığı Popüler Bilim Yayınları.
https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/modernite_ve_modernizm
[Erişim tarihi: 12.11.2023].
- Parla, J. *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rauf, M. (1996). *Eylül*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Safa, P. (1995). *Fatih-Harbiye*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2003). *Huzur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tekin, M. (1999). *Romancı Gözüyle Peyami Safa*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Timur, T. (2002). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Türkdoğan, O. (1988). *Değişme-Kültür ve Sosyal Çözülme*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (1996). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Yavuz, H. (1998). *Osmanlılık, Kültür, Kimlik*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Yavuz, H. (2001). *Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yavuz, H. (2003). *Kara Güneş*. İstanbul: Can Yayınları.
- Yavuz, H. (2008). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.