



Millî Kültür Araştırmaları Dergisi (MİKAD)

Cilt: 1- Sayı: 2- Aralık 2017

ISSN: 2587-1331

BATI UYGARLIĞININ MODERN KAHRAMAN KÜLTÜ *DANDY* GÖRÜNGÜSÜNÜN 1839-1923 DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDAKİ İZLERİ*

Züleyha ÇUBUK**

ÖZET

Bu makale çalışmasının amacı, Batı uygarlığının modern kahraman kültü olarak okunan *dandy* görüngüsünün Türk tiyatrosundaki yansımalarını ele almaktır. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde *dandy* görüngüsünün 18-20. yüzyıllar arasında İngiltere ve Fransa'daki tipolojik modelleri üzerinde durulmuştur. Çalışmanın 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* görüngüsünün nasıl yorumlandığına ve söz konusu tarihler arasında tiyatromuzun kendine özgü bir *dandy* modeli oluşturup oluşturamadığına bakılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Dandy*, Modernite, Kahraman, Tanzimat, Türk Tiyatrosu

WESTERN CIVILIZATION'S MODERN HERO CULT *DANDY* PHENOMENON'S IMPRESSES IN TURKISH THEATRE BETWEEN 1839 AND 1923

ABSTRACT

The aim of this article 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 models in England and France between 18th and 20th centuries are studied. In the second section of the work, 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.

Key Words: *Dandy*, Modernity, Hero, Tanzimat, Turkish Theatre

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne yaşamın birçok kademesinde meydana gelen değişimlerde biricik etken olan modernlik olgusu, toplumsal dönüşümün yarattığı yeni insan idealinde, Batı uygarlığının modern kahraman kültü olan *dandy*lerin izlerini görünür hale getirmiştir. Fransız Devrimi'nden sonra tüm dünyaya yayılan yeni

* “Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü Olarak *Dandy* ve 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu'nda *Dandy*nin İzleri” adlı yüksek lisans tez çalışmasından üretilen bu makale, 21-23 Eylül 2017 tarihleri arasında Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi'nde düzenlenen “I. Uluslararası İpekyolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu”nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Öğr. Gör. (1) Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı - zuleyhacubuk@gmail.com. (2) Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı (Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi Programı) Doktora Öğrencisi,

değerlerle imparatorluklar yıkılma aşamasına gelmiş ve ulus devletler bir bir ortaya çıkmaya başlamıştır. Modernleşme süreçleri, her yöreye ve geleneğe göre farklı biçimler alarak yaşanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda da, özellikle on dokuzuncu yüzyıl, modernleşme sürecinin sosyo-kültürel mecraaya taşındığı önemli bir tarihsel kesit olarak öne çıkmıştır. Özellikle Paris'i gören ve yaşayan Osmanlı aydınları, bu yüzyılda 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.

Araştırmanın Metodolojisi

Bu çalışma; 1839-1923 dönemi Türk tiyatrosunda, yozlaşmış geleneksel toplumsal yapıya karşı modernleşmenin öncü gücü olarak yenilik söylemleriyle donatılmış *dandy* kahramanlara rastlandığını ortaya koymak amacıyla, seçilmiş oyun metinlerinden örnekler göstererek yerli *dandy* tipolojilerini tarif etmektedir. Aşağıdaki alt başlıklarda, iddianın kuramsal çerçevesini çizmek için nitel araştırma desenlerinden “doküman inceleme” tekniği kullanılarak *dandy* görüngüsünün ortaya çıkışı ve Batı uygarlığındaki temel tipolojileri saptanmış, sonrasında başka bir nitel araştırma deseni olan “betimsel analiz” tekniği kullanılarak söz konusu *dandy* tipolojileri tarif edilmiştir. Hemen her araştırmada kaçınılmaz olarak başvuru olan “doküman inceleme” tekniği, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizine dayanır (Madge,1965: 75). Bu çalışmanın veri çözümlemesinde kullanılmış olan “betimsel analiz” ise, çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş bulguların daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz tekniğidir. Bu analiz türünde temel amaç, elde edilmiş olan bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 1999).

“Doküman inceleme” ve “betimsel analiz” teknikleriyle makalenin kuramsal çerçeve aşaması tamamlandıktan sonra, 1839-1923 dönemi Türk Tiyatorosu'nda *dandy* görüngüsünün bıraktığı izler, seçilmiş *dandy* tipolojileri ve onların ürettiği oyun metinlerinden örneklerin “doküman inceleme” tekniği ile çözümlemesi yapılarak bulgulanmıştır. Son olarak, elde edilen bulgulara “betimsel analiz” tekniği uygulanarak, söz konusu tarihler arasında tiyatromuzun kendine özgü bir *dandy* modeli oluşturup oluşturamadığı tartışılmıştır.

1. Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü *Dandy* Görüngüsünün Tipolojik Açıdan İncelenmesi

Dandy sözcüğü, Londra konuşma ağzına ait bir ifadedir. Türkçeye “züppe” olarak çevrilen *dandy*, çağdaş İngilizcede; isim olarak “*tüm zamanını ve parasını, giysileri ve dış görünüşü için harcayan eski moda bir adam*” anlamında; sıfat olarak da mizahi anlamda “*çok iyi*”^{*} (Longman, 2005: 395) olarak tanımlanmaktadır.

Dandy etimolojik olarak, Britanya Kralı VII. Henry (1457-1509) zamanında bastırılan değeri düşük, küçük, gümüş sikkeye verilen “*dandiprat*” ismi ile ilk defa İngiliz dilinde kendine bir yer bulmuştur. Edebi bir figür olarak *dandy*nin tipolojik özelliklerinin belirgin bir biçimde tarif edildiği ilk metinsel çıkış, 1632 yılında eski bir “Kaz Ana” (Mother Goose) tekerlemesi olan “Handy Spandy Jack-a-Dandy” ya da

^{*} Özel olarak belirtilmediği sürece, İngilizceden yapılan çevirilerin tamamı bu makalenin sahibine aittir.

“Handy Spandy Jack’O Dandy” ile gerçekleşmiştir. Kaz Ana, küçük çocukları, uyumaları için teskin etmek amacıyla söylenmiş olan ninnilerin gizemli yazarıdır. *Dandy* tekerlemede pahalı tatlılara düşkün olan gülünç ve güvenilmez bir şişman erkek olarak tarif edilir. *Dandy* sözcüğünün bir sonraki metinsel çıkışı, Restorasyon dönemi İngiliz tiyatrosuna dayandırılmaktadır. Bahsi geçen dönemde, tiyatroyu yasaklayan Cromwell Puritanizmine karşı Kral yanlısı söylem ve değerlerin temsil olanağı bulunduğu Restorasyon komedyalarında *dandynin* öncülleri olan centilmen (gentleman) ve züppe (fop) tipleri sahnede temsil olanağı bulmuştur. Aynı ifade bu kez elli yıl sonra, kibar İngiliz centilmenlerini taklit etmek için on sekizinci yüzyıl sonlarında bir İngiliz-İskoç hudut bölgesi baladında ortaya çıkmıştır. Burada da *dandy* tipolojisi, tıpkı yukarıdaki tekerlemede olduğu gibi hor görülen kadınsı bir İngiliz erkeği olarak tarif edilmiştir (Van Dooren, 2012: 17).

Ellen Moers, *dandy* sözcüğünün daha sonra 1770’lerde Büyük Britanya’dan uzak bir noktada, bu kez devrimci Amerikan sömürgelerinde ortaya çıktığını ileri sürmüştür. 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 yaratmıştır (Moers, 1960: 11). 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.

İlerleyen yıllarda İngilizler, *dandy* ifadesini zamanla, 1811-1820 dolaylarında yaşanan – İngiliz Naipliği olarak da bilinen – seçkin veya züppe dönemini anlatmak için kullanmaya başlamıştır. Söz konusu dönem, ilk kez İngiltere’de George Bryan Brummell (1778-1840)’in kendi uygulamalarıyla geliştirdiği yeni bir giyim tarzı ve tavır estetiği ile donanmış eril erkek tipolojisinin toplumda yaygın biçimde uygulanmasıyla *dandylik* akımının yaşandığı tarihsel kesiti içine almaktadır.

Dandy, Avrupa’da monarşilerin iktidarda olduğu, sosyal sınıfların keskin hatlarla birbirlerinden ayrıldığı ve aristokrasinin doruktan düşüşe geçtiği bir dönemde ortaya çıkmıştır. Walter Benjamin *Pasajlar* başlıklı yapıtında *dandynin*, dünya ticaretinde lider konumunda olan İngilizler’in yarattığı bir tip olduğuna işaret etmektedir. Benjamin, bütün yeryüzünü saran ticaret ağının, o dönem Londra’daki borsacıların elinde olduğunu, bu ağın deliklerinin, düşünülebilecek en çeşitli, en beklenmedik ve en çok görülen titreşimleri algılayabildiğini, tüccarın yapması gereken şeyin, dünyayı saran ticaret ağı karşısında tepkilerini belli etmeden hareket etmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre, bu çetrefilli işi, *dandyler* almıştır. İşin üstesinden gelmek için gerekli olan egzersizleri geliştirmişlerdir. *Dandyler*, ani tepkiler verirken bile gerginlikten uzak kalarak, bu tepkilerini iyice rahat davranışlar ve mimiklerle birleştirmişlerdir (Benjamin, 2012: 190).

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 görüngü 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. *Dandylik* akımı, modernleşme hareketleri yaşayan geleneksel toplumların entelektüel ve aydın kesimi arasında hızla yayılmış ve her toplumun kendi kültürel birikimi üzerinden yeniden yorumlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nda batılılaşma hareketlerinin toplumsal ve kültürel alanlara da sıçradığı

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte de *dandy*lerin izleri ile karşılaşmak mümkündür. İzleri takip etmek ve var olan yerli *dandy* prototiplerini çözümleyebilmek için, *dandyliğin* toplumda boy göstermeye başladığı yüzyıllara dönerek, İngiliz ve Fransız kültürleri içinde edindiği tipolojik özelliklerine bakmak gerekecektir.

1.1. İngiliz *Dandyliği*

Dandy prototipinin yaratıcısı George Bryan Brummell, onun çağdaşı Lord Byron ve *dandylik* akımının tarihselleşmesinden hemen önceki, deyim yerindeyse son 'parıltısı' Oscar Wilde'ın yaşam biçimi ve estetik üretimleri İngiliz *dandyliğin*in tipolojik özelliklerinin belirlenmesinde etkili olmuştur.

İngilizlerin "Naiplik Dönemi" (Regency Period) adını verdikleri Prens IV. George zamanında geliştirdiği ve toplumda hızla yaygınlık kazanan *dandylik* akımının yaratıcısı George Bryan Brummell, yaşam tarzı ve kendine özgü bir üslupla geliştirdiği tavır estetiği sayesinde "pür" *dandy* tipolojisini ortaya çıkarmıştır. "Pür" *dandy* tipolojisinin belli başlı özelliklerini, Brummell'in biyografisi ile yaşam tarzındaki detaylar ele vermektedir. 1778 yılında Londra'da dünyaya gelen ve yaşamının büyük bir bölümünü Londra'da geçiren Brummell, orta sınıf bir aileden gelmesine rağmen, maliye defterdarlığında memur olarak çalışan babasının nüfuzu sayesinde aristokrat çocuklarının gittiği Eton ve Oriel Collage'da eğitim alır. Gerçek duygularını ele vermeyen "donuk" kişiliğini, on altı yaşında babasını, ardından da annesini kaybettikten sonra kazanır. İlk gençlik yıllarında ailesini yitirmenin acısıyla baş başa kalan Brummell, zamanla duygusuzlaşarak hislerini gizlemek için daha kolay tavır değiştirme yetisi kazanır. Brummell'in zamanla katılaştıran duyguları ince zekâsının esiri olmaya başlar; artık tüm yaşamını, esas kişiliğini asla ifşa etmeden sürdürür. Bu özellik, daha sonra inşa edeceği *dandy* prototipinin baskın tarafı olacaktır. Ailesinden kendisine kalan yirmi bin sterlin değerindeki mirası, *dandy* lüksü ve şatafatı için harcamaya başlar. Brummell, kişilik özelliklerini giyim ve tavır estetiğiyle birleştirerek kendine özgü bir hava yakalar. Koyu renk sade kesimli kıyafetleri zarif aksesuarlarla tamamlayarak, döneminin *dandy* erkek kimliğini inşa eder. Özenli giyimine eşlik eden etkileyici hal-tavır pratiklerine, elit sınıflara özgü retorik kabiliyetini de ekler. Yayıdığı çekicilik sayesinde, kısa sürede şöhrete kavuşur. Kraliyet ailesine yakın tanıdıkları sayesinde İngiliz aristokrasisine dâhil olur. Yüksek sosyete de elde ettiği konumu kaybetmemek uğruna bütün servetini harcar. Terzilik giderlerinin yanı sıra, 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 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* (Anonim, 2017).

Brummell, "katı" bir *dandy* bedeni ve benliği inşa eder. Onun "pür" *dandy* kimliğinin en belirgin özelliği, gündelik yaşantısında giyim kuşamı ile kişisel bakım ve temizliğine aşırı özen gösteren, tavır ve görünümünde kendine has pratik bir kişisel estetik oluşturarak var oluşunu bu estetiği "gösterme" amacı üstüne kuran bir *dandy* erkek imajı çizmesidir. Brummell tarzı "pür" *dandy*, Londra'nın kasvetli ikliminde yaşamaktan keyif alan, balolardan kulüplere aristokrasi çevrelerinde boy gösteren, duygularını asla ele vermeyen, gizemli şık adamdır. Brummell, sosyal hayatta sık sık boy göstererek, kendinde inşa ettiği *dandy* kimliğini toplumsal performansa dönüştürmüştür. Ellen Moers'a göre Brummell'in toplumsal performansı "*tüketilebilir*

bir meta gösterisi" dir (Çabuklu, 2008: 58). Brummell, alımlandığı kitle üzerinde bir cazibe yaratarak toplumda görüngüye dönüşmesini, "pür" dandy performansına borçludur. Onun temsil ettiği dandy imajı, başta modayla ilişkilendirilen bir erkek tipolojisi olarak algılanmış olsa da, Brummell'in dandy prototipi zamanla edebiyatın ve sanatın da malzemesi haline gelerek; romanlarda, şiirlerde, tiyatro oyunlarında ya da resimlerde, karikatürlerde ele alınan estetik ve edebi bir figüre dönüşmüştür. Brummell yaşamıyla tarihte bıraktığı izler sayesinde, Lord Byron(1788-1824)'dan Aleksandr Puşkin (1799-1837)'e, Oscar Wilde (1854-1900)'dan Coco Chanel (1883-1971)'e kadar birçok kişiyi de etkilemiştir. 1820-1830 yılları arasında yazılan dandy romanlarındaki züppe tipleri de, Brummell'in dandy figüründen esinlenilerek yaratılmıştır (Hazlitt, 1934: 147).

Aristokrasinin gücünün azaldığı bir dönemde ortaya çıkan Brummell'in kamusal alanda sergilediği dandy performansının, söz konusu döneme kadar estetik tüketim içinde aktif bir biçimde yer alan, zevk ve beğeni ilkelerine yön veren yegâne kesim olan aristokrasinin düşüşe geçmesiyle birlikte ortaya çıkan estetik boşluğu doldurduğunu iddia eder (Çabuklu, 2008: 55). Brummell modernitenin aradığı, elit sınıflara özgü kibarlık zarafeti ile burjuvanın beklentilerini harmanlayan modern eril erkek 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 kültü" olabilecek tek adaydır. Tüm bu bilgilerden hareketle, "kendinde-güzellik arayışı" olarak tarif edilebilecek olan Brummell'in "pür" dandysinın tipik özelliklerini şöyle tarif etmek mümkündür:

- Dandy uzun, ince ve yakışıklı görünümüyle fiziksel üstünlüğe sahiptir.
- Elbise seçimleriyle özgün ve saf arılığı gözeterek içinde bulunduğu her ortamda en sık kişi olarak etiketlenir.
- Konuşmalarında ve davranışlarında katı ve soğukkanlı bir oto kontrolü gözetir.
- Dış dünyayla ilişkilerinde maddi bağımsızlığa sahiptir.
- Acı çekerken bile gülümsemeyi başaracak kadar esas duygularını yapay maskelere bürünerek saklayabilir.
- En ciddi şeyler hakkında hafif bir havada, en havadan sudan şeyler hakkında ciddi bir havada, ama her durumda filozofça konuşabilme yetisi geliştirebilecek denli kıvrak zekâyâ sahiptir. Öyle olmasa bile her daim şüpheli, içinde bulunduğu dünyadan bezmiş, sofistike, seçimleri konusunda muğlak, umursamaz olan ya da öyle olmasa bile bu halleri dışı vuran davranışlar sergiler.
- Kendiyle dalga geçen ama bunu yaparken sempati de uyandıran bir kendini beğenmiştir.
- Mağrur; kolay kolay beğenmeyen; iyi dans eden; iyi aşk mektupları yazabilen; etkileyici bir ses tonuna sahip; kendi kurallarını kendi koyan; önünde sonunda herkesi olumsuzlayabilecek retorik yeteneği geliştirmiş bir erkek tipolojisidir.

Dandy kimliği, Naiplik dönemi İngiltere'sinde yaşamış olan Lord Byron'ın deneyiminde farklı nitelikler kazanır. Sansasyonel bir yaşamı olan Lord Byron, şehrin boğucu debdebesinde yaşamaktan keyif alan katı yürekli "pür" dandy yerine; egzotik ve tuhaf diyarlara kaçan ya da sürgüne giden "lirik-romantik" dandy kimliğini inşa eder. Brummell'de sadece sosyal hayata içkin bir figür olan dandy, Byron ile birlikte aynı zamanda edebiyata içkin bir figür haline gelir. Dünya edebiyatında en benmerkezci eser üreten isimlerden biri olan Byron, sosyal yaşamında kendine bir tür "kader mahkûmu dandy" (doomed dandy) kimliği inşa eder (Van Dooren, 2012: 88). 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. *Doğuşta topal oluşu, bir kusur olarak görülmez. Kadınlar onu elde etmek için erkek kılıfına girer, kara büyüler yapar ya da ölümle tehdit ederler. Yakaladığı büyük ün ile Londra sosyetesinin eğlencelerinde önemli bir kimse haline gelir. Avrupa’da geleneklere, kurallara boş vererek istediği gibi yaşar. Sansasyonlarla dolu yaşamını yapıtlarına olduğu gibi aktarır* (Van Dooren, 2012: 105-109). Bu nedenle *dandy* kimliğinin izleri, yapıtlarının da karakteristiğini oluşturur. Mîna Urgan’a göre, Byron’ın yapıtlarında, kahramanlarının isimleri birbirinden farklı olsa da aslında hep aynı edebi tip tekrar eder. Urgan’ın “*Byron’vâri kahraman*” (Byronic Hero) adını verdiği bu renkli edebi tip; ikiyüzlü bir toplumun haksızlığına uğrayıp, insanlarla tüm ilişkilerini keserek yalnızlığı seçen; hiç kimsenin bilmediği ve bilemeyeceği bir giz yüzünden korkunç acılar ve vicdan azabı çeken; hem herkesi hor görüp dünyaya meydan okuyan, hem de birkaç kişiye derin bir sevgi besleyecek kadar duyarlı, soylu ve gururlu bir kahramandır. *Byron’vari kahraman, çevresini saran giz havası ve kişisel çekiciliği sayesinde karşılaştığı her insanı büyüler* (Urgan, 2012: 691). Lord Byron, yarattığı Byron’vâri kahramana elinden geldiğince benzemek için büyük bir çaba gösterir. Lord Byron’ın gerek kendi yaşamında gerekse yapıtlarındaki Byron’vâri kahramanlarda çizdiği kader mahkûmu “ *lirik-romantik*” *dandy*nin tipolojik özelliklerini şöyle tarif etmek mümkündür:

-Görünüş itibarıyla 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.

-En büyük erdemi, aşkı için dünyaya meydan okumasıdır.

-Gururludur, 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; sonundaysa ya aşka kavuşmasıyla ya da aşktan ayrı düşmesiyle, çoğunlukla da ölümle son bulur.

-Genel anlamda bir iftiraya kurban gider ya da aşkı için büyük bir fedakârlığı göze alarak, tıpkı Byron gibi, kaderine yazgılı olarak bir tür kaçış ya da sürgün halinde bulunduğu diyarları kendi iradesiyle terk eder.

Yaşam tarzı ve edebi yapıtlarıyla İngiliz *dandy*liğinin doruk noktasında bulunan kişi olan Oscar Wilde (1854-1900), sosyal yaşamında büyük bir üne kavuşmuştur. Bu ününü, İngiliz toplumunda bir moda halini alan *dandy*lik eğilimini kendi görüşleriyle sentezlemesi neticesinde kazanmıştır.

Oscar Wilde kendi *dandy* yasasını, döneminin sanat akımı olan Estetizm’in yasaları üzerine kurmuştur. Estetizm, bir fikir hareketi olduğu kadar bir “kendini sunma tarzı”, Fransızların deyimiyle “sanat için sanat” ilkesinin felsefesidir (Wilde, 2008, 16). Yaşamda, yazında ya da sanatta, kısaca her ne şekilde olursa olsun insanın kendini geliştirmesi ve gerçekleştirilmesi düşüncesini savunan Oscar Wilde’in *dandy*liği; sonuna dek bireysel tutkularının peşinden giden; ancak bunu yaparken 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. Oscar Wilde, sosyal yaşamında benimsediği *dandy* performansının merkezine, “bireysel haz” ilkesini koyar. Hayatı boyunca kişinin tutkularını yaşaması gerektiğini savunur. Kendisi de yaşamının her anını tutkularını doyurmak için yaşar. Buradan yola çıkarak,

Wilde'in *dandy*liğini açıklayan en doğru ifadenin "tutku" olduğu söylenebilir. Her daim "güzellik", "gençlik", "ün", "retorik" ve "hemcins" aşkı gibi benliğine özgü tutkuları doyuma ulaştırmak için yaşadığını dile getiren Wilde'in eserlerinin tamamında, benliğinde duyduğu bu tutkulara rastlamak mümkündür. Tutkuları içinde en büyüğü, ister "iyi" isterse "kötü" anlamda olsun, bir biçimde "şöhret" olmaktır. Wilde, bunu büyük oranda da başarır. Wilde, her şeyi alaya alan yapısı ile arzu ettiği "şöhrete" kavuşmak için kendinden *yadsınamaz bir "gösteri adamı"* yaratır (Wilde, 2008: 11). Eşcinselliğini imleyecek biçimde "kadınsı dandy" pozlar üretir. Çünkü kendini, içinde yaşadığı Viktoryen ahlakın karşısına konular; 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* performansı ile gösterir. Elisa Glick'in belirttiği gibi, *Wilde'in dandyliğini 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 edinir* (Glick, 2001: 140-143). Fakat servetini müsrifçe 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 unsurlardan biri olur. Buradan yola çıkarak; kitle kültürünün, medyanın geliştiği bir dönemde, yaşamını sanat eseri olarak kurmak isteyen bir *dandy* olan Oscar Wilde'in "yapaylık" ve "form estetiği" ilkeleri üzerine kurulu olan "estet *dandy*" tipolojisini şöyle tanımlamak mümkündür:

-Yaşadığı toplumun bireyi boğan ahlakçılığı karşısında, hayata dair tutkularını doyuma ulaştırmak için toplumu kışkırtma yolunu seçer.

-Toplumu kışkırtmak için, karşılaştığı olaylara veya durumlara karşı kendi kişisel güzellik anlayışı ve zevklerini esas alarak geliştirdiği estetik pozları kullanır.

-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.

Sonuç olarak; Estet *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. Estet *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 estet *dandy* doğallığın karşısına yapaylığı koyar. Bu yolla ahlakçı toplumsal normları yok etmek için çalışır; tamamen yok edemese de bireye kaçış yolları gösterir.

1.2. Fransız Dandyliği

İngiltere’de gelenek ile modern arasında yaşanan çelişkilerin bir ürünü olarak sosyal hayatta ortaya çıkan *dandy* görünüşü, Fransız İhtilali sonrasında dönüşüme uğrar. Fransa’da devrimin yarattığı dinamik etki ile *dandylik*, felsefi bir boyut kazanarak isyancı bir hüviyete bürünür. İngiltere’deki gerek *pür dandy*den gerekse *lirik/romantik dandy*nin "sosyal teşhirci" kimliğinden farklı olarak, Fransa’da *dandy* "sosyal gözlemci" bir kimlik kazanır. İngiltere’de toplumsal bir görünüme dönüşen *dandylik*, Fransız Devrimi’nden sonra “estetik bir doktrin” üretmeyi başarır.

On dokuzuncu yüzyılın kültürel yaşamını bütünüyle değiştiren *dandyliğin* cazibesine kapılan şairler, yazarlar, düşünürler ve eleştirmenler *dandyliği* yazı yoluyla kalıcı bir figüre dönüştürürler. Düşün, edebiyat ve sanat insanları, ortaya çıkışıyla birlikte yapıtlarında *dandyliğe* yoğun olarak yer açarlar.

Kadim kültürlerin ortadan kalktığı; her şeyin değiştiği, ilerlediği ve bir hesaba bağlandığı bir anlayış olarak ortaya çıkan Modernitede, toplum bir “oluş” biçimi olarak değil akılcı bir “tasarım” olarak değerlendirilir. Bu tasarımda tarih, devamlı olarak iyiye ve mükemmelleşmeye doğru evrimsel bir yöneliş olarak yorumlanır. Modernite, yeni bir toplumsal düzen yaratmak için düşüncelerini hayata geçirecek kahramanlara ihtiyaç duyar.

Modernitenin aradığı kahramanlar, “ilk modernist düşünür” olarak kabul edilen Baudelaire’in şiirinde ortaya çıkar. Onun modernlik mitinin taşıyıcıları; modernist estetiğin kahramanları olarak şiirlerinde yarattığı *bohem*, *flâneur* ve *dandy* kahramanlardır. Bu çalışmanın 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 “âsi” *dandy* kimliğine bürünmüştür.

Tarihe bir süreklilik olarak bakmak yerine, gerçek bir modernist olarak an’ı ele alan Charles Baudelaire (1821-1867), kişiliği ve yaşam tarzı ile hayatının belli evrelerinde *bohem*, *dandy* ve *flâneur* olarak yaşamıştır. Şiirleri ve düşüncesi aracılığıyla modern kahraman kültü olarak öne sürdüğü figürlerden biri olan *dandy*, sergilediği kamusal performansla “sanat için sanat” söyleminin somut bir metasına dönüşür. Modernizmin de kendine özgü güzellik biçimleri olması gerektiğini savunan 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:

Dandylerin 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 (Baudelaire, 2011: 235).

Dandy, kendinde güzel’i 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*” (Pryce-Jones, 2000: 43). Baudelaire’in *dandy* tasavvurunda da, *dandy* kendinde güzel’i elde edebilmek için “sürpriz” ve “şok” etkisi yaratabileceği, olağan olanın dışında katı ve hissiz bir *dandy*

bedeni inşa etmeye girişir. Baudelaire, *dandy* görüngüsünde 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 sezdirenen, etrafı ısıtıp aydınlatabilecekken bunu yapmayı alttan alta harlayan bir ateştir sanki bu. İşte söz konusu resimlerde mükemmel bir biçimde ifade edilen nitelik budur (Baudelaire, 2011: 237).

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*” (Baudelaire, 2011: 23) 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 doktrini. *Dandy*, özgün bir kişilik yaratabilmek için benliğinde yanıp tutuşan bir arzu besler. *Dandy*, başkalarını şaşırtmanın keyfini süren ama hiç şaşırmamanın gururunu duyan diri bir benlik kültürüdür.

Baudelaire *dandyliği*, “*kokuşmuşluk dönemi içindeki son kahramanlık pırlıtsı*” ile “*batan bir güneş*” (Baudelaire, 2011: 236) olarak tanımlar. *Dandy*, “kendinde güzel”i inşa etmek için kusursuz detaycılıkla donanmış bir güzellik mühendisidir. *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*, kendini baştan sona kurma hedefindedir. Aşırı uç müphem bir tip olarak *dandy*, burjuvaziyi kendi popüler vaatlerine sadakati dolayısıyla horlar ve hicveder. Albert Camus’ye 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*” (Camus, 1956: 51). O halde, *dandy* “*âsi*” 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 sıkı 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 (Baudelaire, 2011: 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 kimliğinin zıddını 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*” (Baudelaire, 2011: 27).

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 yazısında *dandy*nin ruhsal soyluluğunu ve iç dünyasının üstünlüğünü öne çıkararak; *dandy*lik gösteriminin aşırı bir giyim kuşam düşkünlüğü olmadığını ve *dandy*nin başkalarına benzememe gereksinimine dayandığını, *dandy*nin başkaldırmaya yöneldiğini söyler. Baudelaire için *dandy*lik 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 değildir, topluma ve resmi kültüre yabancılaşmış biridir* (Baudelaire, 2011: 233-237).

Baudelaire yazılarında kendilik sanatı ve kendine özen gösterme yaklaşımına önem verdiğini ifade eder. Baudelaire'in *dandy*sinin 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'in 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* (Sartre, 1964: 63, 70, 118, 139 ve 160). 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. Baudelaire'in *dandy*lik deneyimine bakarak düşünen Sartre, onun 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 frengiyi bilerek kapıldığını öne sürer. Çünkü *eğer kendinden tiksinebilirse, başkası olarak tasarladığı şairi özgürleştirecek ve sonunda yalnız kalabilecektir* (Sartre, 1964: 71 ve 73).

Ali Artun'un da belirttiği gibi *dandy*, yeniye kurma ve modern gelenekselleştirme derdindedir. Baudelaire'in *dandy* deneyiminde, doğaya “yapaylık” ile başkaldırma amacı göze çarpar. Bu yüzden, 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 dandy*nin kışkırtma amacı için olması gereken ilk şarttır. Görünmek amacıyla, giyiminden konuşmasına kadar büyük bir özenle kendisini yeni baştan tasarlar. *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* kültü, sanat ile hayat arasındaki mesafeyi kapatmaya çalışan sürrealistlere ilham kaynağı olur. *Dandy tüm hazlarını bir kenara bırakarak kendini aşırı bir oto-kontrol üzerine kurar. Burjuvazinin her şeyden bir fayda umması, her şeye akıl erdirmeye saplantısı ve sıradan zevkleri karşısında, artık tarih olan aristokrasinin zarafetini, azametini, iradesini sergiler. Daha doğrusu, burjuvazinin bu eski velinimetine duyduğu hasreti ve haseti tipleştirir* (Artun, 2011: 24 ve 28).

Baudelaire modernitenin yeni kahraman kültü olarak *dandy* görüngüsüne felsefi bir boyut kazandırmıştır. Sonuç olarak, bohemlerin “hayati” sanat eserine dönüştürme gayelerinden farklı olarak, Baudelaire'in düşüncesinde “kendini” sanat eserine

dönüştürmeye çalışan *dandy* görüngüsünün, tipolojik özellikleri bakımından şu özellikleri taşıdığı saptanmıştır:

-Maddi imkânları yüksektir.

-Aristokrasi ile bir biçimde bağı vardır.

-Maddi varlıkları nedeniyle çalışma zorunluluğu yoktur.

-Toplumda görülme için kendini metalaştırırcasına baştan sona kurarak teşhir eder.

-Aynı zamanda ince zevk sahibidir.

-Entelektüel birikime sahiptir.

Alayla karışık ironist, ustaca konuşabilen bir retorist.

-tüm varlığıyla toplumu kışkırtır.

-Güzel görünümlü, ince zevk ve ince sözle donatılmıştır.

Kuramsal çerçevede dile getirilen tüm bilgilerden hareketle şu çıkarımları yapmak mümkündür: *Dandy* görüngüsü, Avrupa tarihinde gelenek ile modern arasında su yüzüne çıkan çelişkilerin bir sonucu olarak ilk defa İngiliz toplumunda belirmiş; ardından Fransa'ya yayılmıştır. Kısa sürede kitleleri peşinden sürükleyen toplumsal performanslar yaratan *dandy*ler, geleneği ortadan kaldırarak yerine yeni bir düzen getirme vaadi veren modern üst aklın dikkatinde kaçmamıştır. Geleneksel değerlere savaş açan modern üst akıl, yeni bir toplum inşa etme sürecinde geleneksel kahraman imgesinin ortadan kaldırılmasına ihtiyaç duyar. Üst akıl, ortaya çıkacak boşluğu yeni bir kahraman imgesi yaratarak kapatacaktır. Kendi aşırı yapay dünyasını yaratmaya çalışan aykırı bir tip görünümüyle *dandy*, modern kahraman imgesi olabilecek bir adaydır. *Dandy* görüngüsü, Estetizm akımının “sanat için sanat” ilkesi üzerine kurulu estetik bir doktrin üzerine felsefi içeriğini kazanarak moderne özgü bir benlik kültü oluşturmayı başarmıştır. Kalabalıklarla kurduğu bağımlılık ilişkisi, *dandy* figürünün narsisizmle ilintilendirilmesine neden olmuştur. Biçime ve güzelliğe aşırı derecede düşkün, tavır ve duruşlarına nüktedanlıkları, ince zekâları ve hazır cevaplıkları eşlik eden *dandy*ler, en çok endüstri çağının çirkinliği ile Puriten ahlaki değerlere karşı kışkırtıcı bir görev üstlenmiştir. Yarattıkları sansasyonlarla gündemde kalmaya çalışan *dandy*ler, kendilerini izlemeleri için kalabalıklara ihtiyaç duymuş; kitlelere genel olarak hayranlık ile tiksinti karışımı duygular beslemiştir. Entelektüel birikimleri, nükte kabiliyetleri, paradoks ve özdeyiş üretmedeki ustalıklarıyla buldukları ortamı adeta ele geçiren muhabbet ustası *dandy*ler, fiziksel görünüşlerine, kişisel bakımlarına ve kıyafet modasına çok fazla dikkat gösteren aykırı “şık” tipler olarak sivrilmiş, yaşadıkları dönemde “ikon” haline gelmişlerdir.

2. 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu’nu Belirleyen Koşullar

Fransız Devrimi’nden sonra tüm dünyaya yayılan yeni değerlerle imparatorlukların yıkılma aşamasına geldiği ve ulus devletlerin bir bir ortaya çıkmaya başladığı on sekizinci yüzyılın son çeyreği ile on dokuzuncu yüzyıl boyunca, modernleşme süreçleri, her yöreye ve geleneğe göre farklı biçimler alarak yaşanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nda da, on dokuzuncu yüzyıl, modernleşme sürecinin sosyo-kültürel mecraaya taşıdığı tarihsel kesit olarak öne çıkmıştır. Özellikle Paris’i gören ve yaşayan Osmanlı aydınları, bu yüzyılda Avrupalı *dandy*lerle karşılaşmış; daha çok Fransa’da şekillenen *dandy* imajlarını yakından görme imkânına erişmiştir.

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 veya bürokratlar vermiştir.

Osmanlı toplumunun uygarlaşması adına gittikleri Avrupa başkentlerinde tüm zorlukları göze alarak, kısıtlı bir zaman ve bütçe ile çok çalışmak zorunda kalan Osmanlı aydınları Paris'i, Fransız sanatçıları ve entelektüellerinin bir araya geldiği bir Paris'ten değil, daha çok “*kenar mahalle pansiyonları*”nın yer aldığı Paris'ten tanımak zorunda kalmıştır. Bu yüzden Osmanlı aydınlarının “*mikrokozmoz oteller ve bekâr odalarında*” şekillenmiştir. Oryantalist bakışla “Doğulu” ve “barbar” olarak algılanan Osmanlı aydınları, medeniyeti “içeriden” kavramak için gittikleri Paris'te yalnız kalmıştır. Oryantalist önyargıların yanı sıra, entelektüel seviyeleri ve iktisadi şartların yetersizliği sebebiyle (Koçak, 2011: 209), Avrupa'ya gönderilen aydınlar, Paris salonlarına konuşlanan entelijansiyanın başat aktörleri olan Fransız *dandy*leri “içeriden” kavrayamamıştır.

Osmanlı aydınları, İmparatorluk'un modernleşme yolculuğunda, Doğu ile Batı medeniyetleri arasında bir sentez yapmayı önermiş; bunu da iki medeniyet arasında kurdukları bir tür evlilik metaforu üzerinden anlatma yoluna gitmiştir. Dönemin önde gelen aydınlarından Şinasi'nin “*Asya'nın akl-ı pirânesi ile Avrupa'nun bıkır-i fikrini izdivâç ettirmek*” (Kaplan, 1948: 47) sözleriyle dile getirdiği, Asya'nın erkeğe, Avrupa'nın kadına benzetildiği bu eğretileme, Tanzimat'ın ilk yıllarındaki modernleşme politikalarının doktrini olmuştur. Osmanlı ileri gelenleri modernleşmek için her seferinde Batı'nın yalnızca tekniğinin alınması, Osmanlı toplumunun manevi değerleriyle örtüşmediğini düşündükleri Batılı değerlerden ise uzak durulması gerektiğini savunmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nda buhranlı bir geçişi imleyen Tanzimat döneminden itibaren Batı'nın sadece tekniğini alarak ortaya konan modernleşme gayretleri, sosyal ve kültürel hayatta modernleşme algısının giderek yüzeysel bir taklitçilik üzerine kurulmasına yol açmıştır. Modernleşme yolunda, tekniğin alınarak özün korunması gayretleri yönünde deneyimlenen tüm somut pratikler, biçim ile içerik yönünden bir uyumsuzluk doğurmuştur. Bu uyumsuzluk, Osmanlı toplumsal yaşantısının pek çok kademesinde, “çelişkili” durumların açığa çıkmasına yol açmıştır. “*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*”nin (Mardin, 1995: 38) olduğu, Tanzimat'ın karmaşık sosyal mecrası, eski ile yeni değerler arasında değişim sancıları çeken Osmanlı toplumunda da *dandy*vari tipolojilerin boy göstermeye başladığı bir zemin olmuştur.

Batı medeniyetinde “gelenek” ile “modern” arasındaki sınıfsal çelişkilerin bir ürünü olarak ortaya çıkan *dandy* görüngüsünü anıştıran yerli tipolojilerin, Osmanlı toplumunda belirgin biçimde gözle görülmesi için gereken sosyolojik zemini “alaturka” ve “alafranga” ikiliğiyle sürdürülen toplumsal yaşayış oluşturmuştur. Osmanlı seçkin zümresi, Avrupa'ya yaptıkları seyahatlerde “uygarlık” mefhumunun maddi ve manevi değerlerle bir bütün olduğunu; bu nedenle onun yalnızca bir yönünün alınıp diğer yönlerinden sakınmanın mümkün olamayacağını fark etmiştir. Eski kurum ve değerler özenle muhafaza edilmiş; fakat bunların yanında Batı uygarlığının maddi ve manevi değerleri de yaşamaya başlamıştır. Böylece, Tanzimat'ın bir özelliği olarak “alaturka” ve “alafranga” ikiliği doğmuştur. Tanzimat döneminin tipik özelliği olan bu ikilik, giderek gündelik hayatın her alanında fark edilmiştir. Hilmi Ziya Ülken, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecinde baş gösteren alaturka-alafranga ikiliğinin nedenini, “kültür” ile “uygarlık” arasında kalmış bir toplumun “*geçiş ve buhran devri*”

(Ülken, 1994: 56) yaşamış olmasına bağlamaktadır. “Eski” ve “yeni” olarak da ifade edilebilen “alaturka” ve “alafranga” ikiliği başta Tanzimat aydınlarında olmak üzere toplumun Batılı değerlerle karşılaşan her kesiminde görülmüştür.

Tanzimat’ın ilk aydın grubu (Şinasi, Namık Kemal, Ağâh 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 olmuşlardır. Birinci nesil aydın ve sanatçılar, 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 kurmuş; gördüklerini ve düşündüklerini topluma anlatmak için de yapıtlarında *dandy*lerin izlerini taşıyan insanlara yer vermişlerdir. Tanzimat’ın ikinci nesil aydın ve sanatçıları (Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid Tarhan, Muallim Naci, Samipaşazâde Sezai, Nabizâde Nazım, Mizancı Mehmed Murad) ise, daha çok estetik kaygılarla bireyci meselelere eğilmiş; sanatın güzellik kaygısını, sosyal meselelerin üzerinde tutmuşlardır. Bu nesilden sonra gelen Servet-i Fünun (Tevfik Fikret, Halit Ziyâ Uşaklıgil, Cenap Şahâbettin, Mehmet Rauf, Mehmet Akif Ersoy, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Rasim) ve Fecr-i Ati (Ahmet Haşim, Tahsin Nahid, Müfit Ratip, Şahabettin Süleyman, Fazıl Ahmet Aykaç, İzzet Melih Devrim, Cemal Süleyman) adındaki iki edebi topluluğun üye isimleri de, Batı etkisinin yoğunlaşmaya başlamasıyla, özellikle Charles Baudelaire ve Oscar Wilde’in bireyci sanat pratiklerinde tanımlanan *dandy* profillerinin izlerini taşıyan kahramanlara yer vermişlerdir.

3. Seçilmiş Örneklerle 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu’nda *Dandy* Görüngüsünün Yorumlanması

Batı uygarlığının modern kahraman kültürü *dandy*nin tipolojik izlerine, modernleşme çabalarının yön verdiği Tanzimat döneminde yazılan birçok metinde rastlanmaktadır. Kamusal alanda boy gösteren bu figürler, Osmanlı toplumunda “züppe” olarak adlandırılmıştır.

Kapitalist üretim ilişkilerine girmeyen sıra dışı *dandy*lerin “olumsuz” olarak yorumlanan özellikleri, en çok 1839-1923 tarihleri arasında yazılan romanlarda yaratılan “züppe” tipinin varyasyonlarına aktarılmıştır. “Alafranga züppe” olarak yaftalanan tipler, Batı etkisinde gelişen Türk yazını içinde, roman türünde modernleşmenin “sorunlu” yüzleri olarak yorumlanmıştır (Çubuk, 2012: 101-114). 1923’e kadarki evrede Osmanlı-Türk romanlarında yer alan edebi kahramanlar, tam anlamıyla Avrupalı örneklerle göre bir *dandy* tipolojisi çerçevesine dâhil edilememektedir. Hilmi Yavuz *Bihruz ve Dandyler* başlıklı makalesinde, *Tanzimat’ın entelektüel tarihini temsil eden Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi, Recaizâde 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 dandylerinin, romanlarda görünmez kılındığını* ifade etmiştir. Yavuz bu makalesinde ayrıca, *Osmanlı toplumunda ise bu sınıfsal konuma tekabül eden “sahih” bir dandy karakteri bulunmadığının* altını çizmiştir (Bkz. Yavuz, 2011).

Türk tiyatrosunda Batı etkisi, tıpkı politik ve sosyo-kültürel mecrada olduğu gibi Tanzimat Fermanı’nın 1839’daki ilanından sonra başlamıştır. 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. Ancak *Batı tarzı tiyatronun saraydan halka inişinin Tanzimat'tan itibaren başlamış olduğu* genel geçer bir kabuldür (Bkz. And, 1983; Nutku,1985).

Batı tarzı tiyatronun Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyo-kültürel yaşamına yerleştirilmesi sürecinde, Türkiye'de tiyatro yeni kazanımlar elde etmiştir. Bunların en başında dramatik metin ve sahne tekniği gibi etmenler gelmektedir. Dramatik metin, yabancı yazarlardan yapılan çeviri ve uyarlamalar yoluyla tanıtılmıştır. Daha sonra özgün metinler verilmeye başlanmıştır. Bu yolla Batı'ya nazaran çok geç de olsa bir dram sanatı geleneği başlamış olur. Batı'dan model alınan yeni tiyatro anlayışının Osmanlı kültürel yaşamına girmesi sonucunda çerçeve sahneli tiyatro yapıları kurulmuş, topluluklar tiyatro binalarında düzenli olarak oyunlarını sahnelemeye koyulmuştur. 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 kalmıştır. Batı tarzı tiyatroyu yerleştirmeye ve bir dram geleneği oluşturmaya çalışan aydınlar Meddah, Ortaoyunu, Karagöz gibi geleneksel tiyatro türlerine adeta savaş açmışlardır. Geleneksel türler bu anlamda sindirme gayretlerinin yıkıcı etkilerine maruz kalmış olsa da, verilen ilk dram metinlerine bir biçimde sızmış ve bu varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Türk tiyatrosu tarihinde dramatik metin yazma geleneğinin Şinasi'nin (1826-1871) Şair Evlenmesi (1859) oyunuyla başladığı kabul edilmektedir(And, 2010: 196). Batı tarzı tiyatro anlayışını yaygınlaştırmak isteyen yazarların, dram türünde verdikleri eserlerde ters mantık yürüterek, *dandy* görüngüsünün “olumlu” olarak algılanan özelliklerini yerli tiplere aktardıkları saptanmıştır. Böylece *dandy*vari oyun kişileri ilk defa oyun metinlerinde görünür hale gelmiş; Batılı tarzda üretilen ilk yazılı eserden başlayarak 1923'e gelene kadarki sürede, modernleşmenin “olumlu” yüzü olarak ince zekâları ve parlak nüktedanlıkları ile geleneksel toplumu yeren, entelektüel yetkinlikleri ile değiştiren veya dönüştüren bir lokomotif güç olarak yerleştirilmiştir. Emin Özdemir'in de ifade ettiği gibi; *Tanzimat yazarları] yeni bir uygarlık ülküsünün, yeni bir insan tipinin ardına düşmüşlerdir* (Özdemir, 1999). 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, Yeni Osmanlılar adıyla bilinen ilk kuşak yazarların roman ve dram metinlerinde kendine yer bulan yeni insan tipi, romanlarda mirasyedi “alafranga züppe” tipi üzerinden modernleşme sürecinde yapılan yanlışların bir sonucu olarak sorunlu tipler olarak çizilmiştir. 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 çıkmıştır. 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 Montesquieu, Voltaire, Rousseau gibi devrimci Fransız yazarlarının etkisi ile oyunlarında yarattıkları toplumcu yeni insan modellerinde Batının modern kahraman kültü *dandy*nin izleri görülmüştür. 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, baskıya, geriliğe karşı durarak yapma yolunu seçmişlerdir.

“Sanat için sanat” anlayışını benimseyen kuşak ise, Jön Türkler adıyla bilinen Tanzimat’ın ikinci kuşağı ile Recaizâde 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 oluşmaktadır. Özellikle “toplum için sanat” yapan birinci kuşak yazarların kaleme aldıkları oyun metinlerinde, Batılı *dandynin* giyim kuşam tarzına benzer ayrıntılı izlere rastlanmamış; ancak yerli motiflerle bezenmiş bir tavır-davranış estetiğine dair ayrıntılar rahatlıkla bir tipoloji tarifi yapılmasını mümkün kılmıştır. “Sanat için sanat” yapan ve oyun metni kaleme alan ikinci kuşaktan yazarlar, İstabdat yıllarının baskıcı uygulamaları nedeniyle bireyin yaşantısına yönelmiştir. İkinci Meşrutiyet’ten sonra ise yaşanan görece özgürlük ortamı, yazınsal üretimde politik söylemlerin ön plana çıkmasını sağlamış; yeni insan tipolojisinde kültürel bir görüngenye işaret edecek derecede belirgin *dandy* izlerine rastlanmamıştır. İmparatorluğun yıkılışına giden sürede, bireyci çerçevede oyun metni yazan edebi topluluk üyesi yazarlarla bağımsız yazarların yapıtlarında Batılı *dandylerin* izlerini taşıyan oyun kişileri ile karşılaşmıştır.

Sevda Şener, oyun metinlerinde var edilen kişilerin tipik ya da karakteristik analizlerinin; *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 taşıdığı tavır ve gösterdiği tepkilerle yapılabileceğini* ortaya koymuştur (Şener, 1972: 48-52). Çalışmanın 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 edilmiş ve bu modelin tipolojik özellikleri tarif edilmiştir. Bu bağlamda örnek oyun metninin konusu, kurgu açısından oyunun işlevi, oyundaki temel çatışma ve kişiler arası ilişkiler incelenmiş; oyunlarda *dandynin* tipolojik özellikleriyle kurgulanan oyun kişilerinin ayrıntılı tarifi için Sevda Şener’in önerdiği tip analiz yöntemi uygulanmıştır.

3.1. Tanzimat’ın “Toplum İçin Sanat” Yapan Aydın Kuşağında *Dandy* Görüngüsünün İzleri

Yaşadığı dönemin öncü aydın ismi olarak bilinen İbrahim Şinasi (1826-1871), Avrupa’yı görmüş, onu yakından tanımış ilk şair ve ilk düşünce adamımızdır (Akıncı, 1966: 30). Şinasi, Fransa’da devrimle birlikte kendini felsefi bir zemine taşımış ve geleneğe karşı estetik bir başkaldırı hareketine dönüşmüş olan *dandy* görüngüsünün temel tipolojik özelliklerini yaşamı ve yapıtlarına yansıtmayı bilmiştir. On yıla yakın bir süre hayatını Paris’te sürdüren Şinasi, bu süre zarfında Fransız entelektüellerinin fikir dünyalarını derinlemesine analiz etmiş; Batı uygarlığının asi *dandyleriyle* 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 kitlelerini arkasından sürükleyen bir “lider” vasfı kazanmış olmasıdır. O; *Namık Kemal, Recaizâde Mahmut Ekrem, Ebuzziyâ Tefik Bey, Nuri Bey* gibi Tanzimat aydınlarına ilham kaynağı olmuş ve bu

yönüyle fikir, sanat, edebiyat kadar özgürlük hareketinin de öncülerinden biri sayılmıştır (Şinasi, 2006: 8-11). 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.

Yurtdışında bulunduğu sürede, Fransız entelektüellerinin dandy misyonlarını kendinde içselleştiren Şinasi'nin kalemini ve fikrini, daha çok, sanatçının yeni duygu, düşünce ve ideallerini anlatmayı amaçlayan Romantik akımın “özgürlük”, “insan hakları”, “adalet” ilkelerinin görülür. Yazdığı eserleri ile fikirlerinin dokusuna bakıldığında, Şinasi'nin gelenekçi bir toplumsal düzene karşı “isyankâr” bir tutum sergilediği rahatlıkla dile getirilebilir.

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. Türk Tiyatrosu'nun batılı anlamda ilk dram metni olarak kabul edilen **Şair Evlenmesi** (1859), kılavuz aracılığıyla kurulan evlilik kurumunu sorunsallaştırmaktadır. 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 (Zibâ Dudu, Habbe Kadın, Batak Ese, Atak Köse, Ebulaklakatül'enfi, Bazı Mahalleli), modern değerlerin taşıyıcısı oyun kişileri (Müştak Bey, Hikmet Efendi) üzerine kurulmuştur. 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; “*tek bölüm içinde, önemli sorunları özetleyen bu yapıt, Şinasi'nin düşüncesine uygun bir biçimde hem yerli özellikleri, hem de Batı tiyatrosunun niteliklerini*” kapsar. Ayrıca, oyunun “*sahne bölümlenmesi, kişilerin girişleri çıkışları ve olayların sürekliliği batı tiyatrosunun niteliklerini getirirken, oyundaki tipler, komedyanın göstermeci biçimde yazılmış olması, psikoloji yerine genellemelere yöneliş, cinaslı sözler, şive taklitleri, tekerlemeyi andıran konuşmalarla*” örülü olması, bu metnin biçimce batılı olma özce yerli kalma idealini yakaladığını gösterir (Nutku, 2000: 356).

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 kız kardeşin 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 Ebulaklakatül'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 Bey, 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 sınıksız bağlı olduğu geleneklerin maskesini düşürürken; öbür taraftan bu geleneklerle çatışma yolunu seçen,

uygar ve batılı yaşamı içselleştirmiş, gelenekçi mahallelinin haz etmediği şair Müştak Bey'i arzusuna erdirerek modern hayatı onayladığını açıkça gösterir (Bkz. Şinasi, 2006).

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 kadar büyüktür ki, yaşadığı gelenekçi toplumun gerçeklerini mantıklı bir şekilde kavrayamamaktadır. Müştak Bey, kendi deyimiyle "âşık evlenmesi" yapmaktadır. Diğer 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", oyunun geçtiği zamanda, toplumda "acıyıp" olarak değerlendirilebilecek yeni bir kadın-erkek ilişkisi modeli sunar (Şinasi, 2006: 35).

Şinasi, Müştak Bey aracılığıyla, görmeden evlenmenin doğurduğu olumsuz sonuçları eleştirmektedir. Müştak Bey, karşılıklı sevgiye dayanan bir evlilik yapma isteğiyle romantik bir tutum sergilemektedir. Bu aynı zamanda entelektüel bir tutumdur. Gelenekçi topluma karşı fakir şair kimliğiyle birleşen yenilikçi tutumu, Müştak Bey'in "bohem" olarak tanımlanmasını mümkün kılar. Müştak Bey'in bohemliği, Hikmet Bey'in *dandy* kimliğinin açığa çıkmasını sağlayan önemli bir etmendir. Özellikle Fransız Devrimi'nden sonra bohemler ve *dandy*ler Baudelaire'in okumasına göre modern çağın kahramanları olarak geleneğe karşı yeni olanı savunarak yozlaşma eğilimi gösteren topluma başkaldıran kimliklerdir. Ali Artun, Baudelaire'in söz konusu kavramsallaştırma çalışmalarını çözümleme 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*" (Baudelaire, 2011: 17) olarak tanımlar. Artun'un nitelermelerine göre, bohem modern toplumdaki misyonu, modernitenin yeni kahramanlarından biri olan *dandy* ile birlikte hem geleneğe, 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 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 bohemliği 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 yöntemlerini Müştak Bey'i içine düştüğü çıkmazdan kurtarmayı başaran kişi, ismi "akıllı" anlamına gelen yakın arkadaşı Hikmet Efendi'dir. Hikmet Efendi, toplumsal bir yarar uğruna misyon üstlenmesi bakımından, yazar tarafından, 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 adet olduğu üzere; 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. “*Sakin Kumru Hanım'ın yerine onu sana verip de bir dek etmesinler!.. Âlem bu ya... Zira büyük dururken küçüğü kocaya vermek âdet değildir*” (Şinasi, 2006: 36) diyen Hikmet Efendi, az sonra öngörülerinde haklı çıkar. Çok geçmeden, mahallenin zoruyla kılavuz kadın Ziba Hanım, Sakine Hanım'ı Müştak Bey'e adeta yamamaya çalışır. Modern toplumda oyunu kurallarına göre oynama alışkanlığını çabucak benimseyen *dandy* kimliğiyle Hikmet Efendi, hapishaneye atılmakla ve mahalleden kovulmakla tehdit edilen Müştak Bey'in imdadına 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 eylemler, geleneğe 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? (Şinasi, 2006: 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... (Şinasi, 2006: 49)

Tüm bu bilgilerden hareketle Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* oyununda ortaya konulan örnek bağlamında şu bulgular tespit edilmiştir:

-Bu eserde, ilk kez modern çağın iki kahramanı bohem ve *dandy* kahraman tipleri ile karşılaşmıştır.

-Batılı anlamda ilk Türk tiyatrosu metni özelliği olan bu eserdeki bir modern kahraman yaratılarının, Batılı örneklerinden farklı olarak “bireyci” kaygılar yerine, toplumcu kaygıları ön planda tutan bir anlayışla yaratılmışlardır.

-Buna göre, bohem kahraman örneği olarak çizilen Müştak Bey, fikren “yenilikçi”, ancak gelenek ile baş edemeyecek kadar “saf” ve “çabuk oyuna getirilen” bir tip olarak çizilmiştir.

-*Dandy* kahraman örneği olarak Hikmet Efendi’nin ise, “gözü açık”, “zeki”, “çağdaş değerlerin savunucusu”, “bilgili”, “görgülü”, “kentli”, özellikleri olduğu anlaşılmıştır. Şinasi’nin Hikmet Efendi tiplemesini, savunduğu yeni moral değerlerin hayata geçirilmesi için “bilgisi” ve “zekâsı” sayesinde gelenek ile baş edecek kadar uyanık bir tip olarak yansıttığı anlaşılmaktadır.

Tıpkı Şinasi gibi, Ahmet Midhat Efendi (1844-1912) 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’nin kendinde yansıttığı *dandy* görünüşleri, 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.

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. O, servet sahibi olan Avrupalı *dandy*nin çalışmak zorunda olmadan yaşamını devam ettirmesini “tembellik”; görünme amacıyla kendine lüks harcamalar yapmasını ise “müsriflik”, toplumun moral değerlerini kışkırtmak için tüm zamanını aykırı görünmeye ve aykırı yaşamaya ayırmasını devlete ve dine “itaatsizlik” olarak yorumlamıştır. Bu nedenle genel anlamda *dandy*lerin olumsuz olarak görülen özelliklerini edebi yapıtlarında yarattığı “alafranga züppe” tiplerine yüklemiştir. *Dandy*lerin 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) başlıklı oyununda, kurnaz ve kıvrak zekâlı doğası ile nüktedan ve kumpasçı bir Avrupalı *dandy* modelinin adı geçen niteliklerini, sevimli bir Osmanlı beyini tiplendirirken kullanmıştır. Ahmet Midhat Efendi bu oyunda batıl inançlara ve hurafelere itimat eden gelenekçi Osmanlı toplumunu *dandy* yansımaları gösteren oyun kişisi aracılığıyla alaya alarak, toplumun yozlaşmışlığını gözler önüne sermiştir. 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. 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 o, artık cinlere ve perilere kapılmış bir mecnundur. Annesi, kendisini sözde cinlerden ve perilerden koruduğuna inandığı bir bakır para üzerine “mühr-i Süleyman” resmettirerek ona vermiş; bu da mahalleli arasında duyulunca iyiden iyiye dedikodu malzemesi olmuştur. Bir gün, 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 giydirecek 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 büyücü annesi çıkagelir ve cariyeyi satın aldığını söyleyerek Peri’yi evine götürür. Daniş Çelebi’nin annesi esasında edepsiz bir kadındır ve kendini âşıklarına periler âlemiyle 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 (Bkz. Ahmet Midhat Efendi, 2011).

Oyunda ana çatışmanın tarafları; modern akli temsil eden kibar Osmanlı beylerinden Engürüsizâde, onun evine gelen misafirleri, dadı Dilferah ve cariyeye 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. Hatırlanacağı gibi, *dandyler* hoşnut olmadıkları olayları ve/ya durumları nükte kabiliyetleriyle eleştiren yergi ustasıdır. Engürüsizâde de, gelenek ile iç içe geçmiş batıl inançlarla alay eden bir Osmanlı beyi olarak *dandy*nin 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 (Ahmet Midhat Efendi, 2011: 222-223).

Oyunda, “kibardan bir zat” (Ahmet Midhat Efendi, 2011: 210) olarak tanıtilen Engürüsizâde’nin Osmanlı saray çevresine mensup seçkin bir bey olduğu anlaşılır. Hatırlanacağı gibi *dandy*lerin 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 tanıtilen 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 (Ahmet Midhat Efendi, 2011: 212).

Engürüsizâde, Daniş Çelebi’yi alaya almak için iyi yetiştirdiği Peri isimli cariyesini kullanarak ona bir kumpas kurar. Buna göre cariyeye Peri, Daniş Çelebi

geldiğinde gerçek bir peri imiş gibi onunla ilgilenecek, ona müzik aletleri çalarak, tınıların sihirli bir dünyadan gelen müzik olduğuna inandıracaktır. Eğitim aldıracağı 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 (Bkz. Ahmet Midhat Efendi, 2011: 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 (Bkz. Ahmet Midhat Efendi, 2011: 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 zanner. Oyunun başarıya ulaşmasında Engürüsizâde ve konağındaki misafirlerin takındıkları farklı maskelerin katkısı olur. Engürüsizâde aşağıdaki alıntıda, *dandy*nin 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? (Ahmet Midhat Efendi, 2011: 215)

Engürüsizâde, yerli bir motiftir. Ancak o, geleneğe 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 mimetik bir kurgu ustasıdır. Üstelik eleştirdiği geleneği, 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 yanılısına 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 eleştirisi, 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.

Tanzimat'ın ilk kuşağında yer alan bürokrat-aydın profiliyle Ahmet Vefik Paşa (1823-1891), yaşamında bir tür *dandy* yönelimi sergilemiş önemli bir devlet adamıdır. 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. 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.

“*Toplumunu terbiye etmek, Batı'nın etkisiyle oluşmaya başlayan yeni dünya görüşünü geniş kitlelere yaymak ve benimsetmek*” (Yıldız, 2006: 137:138) gibi faydacı bir amaç gütmüş olan Ahmet Vefik Paşa, bir büyükelçinin oğlu ve önemli devlet görevleri üstlenmiş bir diplomat olmasının yanı sıra çevirmen, oyun yazarı ve oyuncu olarak sergilediği kimliklerle Osmanlı kültür tarihinde değerli bir yere sahiptir. Tercüme Odası'nda sürdürdüğü görev dolayısıyla “ilk Müslüman çevirmen” olarak da anılan Ahmet Vefik Paşa, Bursa valiliği sırasında (1879-1882) kentin kültürel çehresini modern standartlara göre yeniden 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. Fransız *dandy*lerle koştur 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. Osmanlı İmparatorluğu'nda başkent dışında şehir tiyatrosu oluşumuna giden Ahmet Vefik Paşa;

[Y]azarlığının yanı sıra Bursa valiliği sırasında bir tiyatro binası yaptırmış bir tiyatro topluluğunun sanatçılarına aylık bağlayarak düzenli temsiller vermelerini sağlamış, kendisi de oyunculara yol göstermiş, eser sahneye koymuş, seyircide tiyatro sevgisini uyandırmak için büyük çaba göstermiştir (And, 1970: 160).

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. Molière'in *Le Malade Imaginaire* (1673) adlı komedyasından uyarladığı *Meraki* (1879) başlıklı oyunu da, toplumu “uygarlaştırma” gayesinin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Batılı *dandy*nin ince zekâ, 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 (Sokullu, 1979: 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 derindedir; 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 olacıkların 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 yatışır. 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 uyarak 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 (Bkz. Ahmet Vefik Paşa, 2007).

Yazar batılılaşma sürecinin günlük yaşama nüfuz etmeye başladığı bir zamanda ortaya çıkan bu oyunda, toplumda peyda olan çelişkili durumları eleştirmek amacıyla, eski ile yeni ve bir anlamda modern düşünceleri çatışmanın iki ana kutbuna yerleştirir. Yozlaşmış gelenekçi düşünce ve değer yargılarının taşıyıcısı hastalık hastası Rihleti'nin karşısında; bireyin kendi duygu ve düşünceleri ile geleceğini tayin etmesini savunan modern düşünce ve değer yargılarının taşıyıcıları olarak konumlandırılmış olan cariye Hayfa, Selma, İmadi ve Suat tiplerini yer alır. Uyarlama yoluyla yazılan *Meraki*'de

dandy görüngüsünün izlerini taşıyan oyun kişisi, oyunun başkahramanı Rihleti'nin kardeşi konumundaki Suat'tır. 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. Yozlaşmış geleneğin temsilcisi olan çıkarıcı ağabeyi Rihleti'nin bencilliği ve ikiyüzlülüğünü okurun/seyircinin yüzüne vurarak ve modern hayatın temsilcileri Selma-İmadi ilişkisinin mutlu sona ulaşması için çalışmaktır. Suat, ince zekâsı ve yerinde 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; kıvrak zekâsını kullanarak, öncelikle öfkeye kapılan Rihleti'yi yatıştırmaya çalışır; bunu da öfkeli bir insanı yatıştırmamanın yolunu onun zaaflarına oynamakta bulur. Onun, olayları nihai çözüme kavuşturan bir oyun kişisi olarak oyunun ikinci bölümünde ortaya çıkması tesadüfi değildir. *Dandy*nin parlak zekâsı ile iş bitirici 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 alıkoymaya girişir (Bkz. Ahmet Vefik Paşa, 2007: 37). Suat bu oyunda, *dandy*nin yaşadığı toplumu kışkırtıcı muhalif duruşunu, ağabeyi Rihleti'ye karşı savunduğu fikirler aracılığıyla inşa eder. O 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, sağlığınız 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 (Ahmet Vefik Paşa, 2007: 39-40).

Suat'ın *dandy* görüngüsünü 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 (Bkz. Ahmet Vefik Paşa, 2007: 37).

Bu bilgilerden hareketle Mekari oyunundaki *dandy* tipolojisi özellikleri taşınan Suat oyun kişisinin özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür:

-Suat, bir "toplumsal yergi ustası"dır. Olaylara anında müdahale edip yönlendirme becerisine sahip bir "manipülatör"dür. Adeta bir yönetmen edasıyla, düğümleri çözüme kavuşturmak için evin hizmetçisi Hayfa'nın kurduğu oyunları yönlendirir.

-“Çözüm odaklı”, “yapıcı” bir kahramandır. Bu oyunların, maksadı aşmaması için yerinde müdahaleleriyle Rihleti’nin gerçekleri görmesini sağlayarak, yeğeni Selma’nın sevdiği adamla evlenmesini sağlar.

-“Yenilik yanlısı bir idealist” ve Babanın isteğiyle kurulan erkek egemen evlilik modeline karşı, kadının istemediği kişiyle evlenmemesi gerektiğini savunan bir “modernist”dir.

-“Mücadeleci” ve “devrimci” bir tiptir. Köhnemiş bir toplumsal adet olan görücü usulü evliliği yererek, tarafların “sevgi” temelli evlilik yapması gerektiğini savunur ve oyunun sonunda da emelini hayata geçirir.

-Olayları çözme becerisi yüksektir. “Nükte” yeteneği ile donatılmıştır. “Hazırcevap”tır. Tüm bu özelliklerinden dolayı Suat tipolojisinin, evlilik kurumu ile ilgili söylemlerinden dolayı yaşadığı toplumu kışkırtıcı görüşleriyle *dandy* görüngüsünün izlerini taşıdığı ve bu anlamda bir ön model olduğu ifade edilebilir.

3.2. Tanzimat’ın “Sanat İçin Sanat” Yapan Aydın Kuşağında *Dandy* Görüngüsünün İzleri

Tanzimat’ın ikinci neslinde yer alan aydın ve sanatçılardan biri olan Recaiîde Mahmut Ekrem (1847-1914), 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.

Edebiyatın; zevk, duygu ve hayalden doğduğunu savunan Recaiîde Mahmut Ekrem’in “san’at-ı nâzike”si, edebiyatın moral değerleri tartışmak yerine iyinin ve güzelin peşinde koşması gerektiğini kuramlaştırmıştır (Parlatır, 1983: s.52-53). Edebiyat alanında görülen teorik boşluğu doldurarak Tanzimat yazarları arasında bir ilki başarmış olan Mahmut Ekrem’in hayatı, Batı uygarlığının modern kahraman kültürü *dandy*nin izlerine dair güçlü veriler içermektedir. Mahmut Ekrem, Osmanlı elit tabakası içinde yetişmiş bir beyzadedir. Saray çevresinde ve/ya İmparatorluk bünyesinde önemli görevlerde bulunan, Tanzimat döneminin tanınmış ailelerinden Recaiîdeler’e mensuptur. Babası tarafından Hariciye Mektubi Kalemî’ne yerleştirilen Mahmut Ekrem, kalem efendisi olarak çalıştığı dairede Namık Kemal, Lefkoşalı Galip gibi dönemin aydın isimleriyle tanışma imkânı bulur. Burada Fransızcasını ilerletmiş ve Fransız edebiyatını yakından tanımaya başlar. Batı kaynaklarından yararlanarak yazdığı **Afife Anjelik** başlıklı ilk oyununu yayımlar. 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 Tefik Fikret gibi yeni edebiyatçılarla tanışır, onların hocalığını yapar. Mahmut Ekrem, Namık Kemal’in ölümü ve Abdülhak Hâmid’in İngiltere’ye kaçışı ile sanat çevresinden iyice kopar. Yine de Tefik Fikret ile Halid Ziya gibi genç yazarların Servet-i Fünun çatısı altında toplanmalarına aracılık eder (Parlatır, 1983: 29-43).

Recaiîde 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. 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 taşıyan ***Çok Bilen Çok Yanılır*** (1874) 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.

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 kaymakam güçlenecek; bu da kadı efendinin çıkarlarını zedeleyecektir. Akli sıra, eli yüzü düzgün bir adamı kaymakama paşanın oğlu İhsan Bey diye yutturarak, Lütfiye Hanım'ı 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 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 tuzığa 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 (Bkz. Rezaizâde Mahmut Ekrem, 2005).

Yozlaşmış geleneğin 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 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, geleneği yine kendi yöntemleriyle, kumpasa kumpasla karşılık vererek alt etmeyi başarır.

Bu oyunda *dandy* kahramanın izleri, yazarın yerli motiflerle bezediği oyun kişisi İhsan Bey'de görülür. Kadılık makamı gibi geleneğe ait bir unsurun karşısına modern devlet sistemindeki kaymakamlık makamını koyan yazar, modernliği temsilen de oyuna Maraş kaymakamı Edip Bey ile Halep valisinin oğlu İhsan Bey'i koyar. 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 *dandy*lere götürür. Romanlarda görülen alafranga züppelerin aksine, İhsan Bey, yaşam tarzı ile alaturkalığa yakın bir Osmanlı kibarzadesidir. Örneğin tespih çeker, daha çok yöresel kıyafetler giyer. Tavrı ve davranışlarında yerine göre devlet adamı adabı, yerine göreyse halktan bir tip imajı sergiler. Kimi zaman eşiyle çimdikleşir, kimi zaman kadı efendinin yanında destur çeker veya etek öper. Günlük yaşam alışkanlıklarında alafrangalık söz konusu değildir. Zira batılı *dandy*ler 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 yaparken narsistik bir tutumla aşırı bireyci tutumlar gözeterek sergilemesi, Osmanlı beyzadesinin, bu anlamda batılı *dandy*lere yaklaşan bir durumunun olduğunu 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 mutlaklık 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 gibi sunulmuş 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 kılığına girdiğinde, karşılaştığı insanlarda uyandırdığı ilk izlenim "soyluluk"tur. Daha sonra tavırları, konuşmaları, bilgi ve görgüsüyle uyandırdığı izlenim ise "hayranlık" ile merak uyandırıcı "gizemli" kimliğidir. İhsan Bey, Maraş kadısının kurduğu kumpasa bilerek ve isteyerek iştirak eder. Çünkü bu hem onun için bir hoş zaman geçirme, hem de geleneğin çıkarıcı taraflarını gözler önüne sererek evlilik kurumu üzerinden bir toplum eleştirisi yapabileceği bir fırsattır. O, modernliğe ait bir söylem olan 'evlenecek çiftlerin birbirlerini önceden tanımaları gerektiği' gibi yenilikçi bir anlayışı toplum eleştirisi üzerine bir model model olarak sunabilecektir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2005: s.28).

İhsan Bey, emelini hayata geçirebilmek için "seyyah" maskesine bürünür. Farklı bir maskeye girmesinin, ardında geçerli bir nedeni vardır. Daha önce ifade edildiği gibi, *dandy* gerçek hislerini ve amacını ötekenden gizlemek için tavrı 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, *dandy*nin aynı anda farklı maskelere bürünüşünü canlandırırken teatral tavırlar sergiler (Bkz. Recaiâde Mahmut Ekrem, 2005: 31, 32 ve 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 (Bkz. Recaiâde Mahmut Ekrem, 2005: 29).

İhsan Bey’i *dandy* çizgisine yaklaştıran bir diğer husus, evleneceği kişiyi önceden görerek kendisini gerçekten sevip sevmediğinden emin olmak için kılık değiştirerek 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 (Bkz. Recaiâde Mahmut Ekrem, 2005: 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 yapması 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 halâ 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 şaşırma” biçiminde özetlenebilecek narsistik boyutlara varan bireyciliğini İhsan Bey’in de yansıtmakta olduğunu söylemek mümkündür. O, seyircisini şaşırtma işini, kılık değiştirme ve girdiği kişiliği oynamadaki becerisiyle yerine getirir. Örneğin oyunda seyyah kılığına giren İhsan Bey, bu kılığa uygun düşmeyecek biçimde zarif tavırlar sergiler 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 (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2005: 27).

İhsan Bey, *dandylere* yaraşır şekilde, şaşkınlığını belli etmeyecek derecede de iyi bir performans sergiler (Bkz. Recaizâde Mahmut Ekrem, 2005: 42). 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 almak için Kadı Efendi'ye yaptığı kumpasa yaraşır bir kumpas kurma fikrine de kendi iradesiyle iştirak eder. Bu bilgilerden hareketle, Recaizade Mahmut Ekrem'in bu oyununda çizilen yerli *dandy* ya da Osmanlı beyzadesinin tipolojik özellikleri şöyle sıralanabilir:

-Etkileyici hal e tavırları olan, estetik duygusu gelişmiş kentsoylu bir şahsiyettir.

-Gündelik yaşamında, farkı toplumsal performanslar sergileyen, farklı benliklere girerek çeşitli toplumsal performanslar sergileyebilen bir tiptir.

-Entrikacıdır. Kumpası kuran kişi değil, ancak kurulan kumpaslar kendi çıkarına olduğu için bu kumpaslarda bilerek ve isteyerek oynamayı kabul eden, manevra kabiliyeti yüksek bir bürokrat gibidir.

-Bilgili ve ölçülü bir kahraman modelidir. Sınırlarını net biçimde çizmesini bilmektedir.

-Bilinçlidir. Ne istediğini de bilmektedir. Öz farkındalığı yüksektir.

Tanzimat'ın ikinci nesil kalemlerinden birisi olan Abdülhak Hâmid Tarhan (1852-1937), yaşadığı dönemde en üst mevkilerde çalışmış, uzun hayatı boyunca kişiliğiyle hatırı sayılır bir üne erişmiş ve geniş bir çevrenin hayranlığını kazanmıştır. Giyinişine gösterdiği aşırı özen, titizlik, derin entelektüel birikimi, kibar ve yerinde tavırlarıyla Batılı *dandynin* kişisel zarafetini andırır. Osmanlı'da modern çağın büyük ve devrimci sanatçısı olarak görülür. Köklü bir ulema ailesinin çocuğudur. 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, 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. 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 (Yıldız, 2006: 143-144).

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. 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* görüngüsünün 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.

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*" (Enginün, 1998: 8). 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. 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 (Bkz. Tarhan, 1998). Refika Altıkulaç Demirdağ, bu oyunda "kendini Avrupalılar arasına karışmış bir yabancı olarak konumlandırır" Abdülhak Hâmid'in; Avrupa'da "bir yabancı olma durumu", burada "nasıl yaşadığı" ya da burayı "nasıl algıladığı" gibi hususlarda fikir sahibi olduğunu belirtir (Demirdağ, 2010: 13).

Her haliyle Abdülhak Hâmid'in hayatından izler taşıyan oyunun başkişisi Mehmet Bey, bir Osmanlı Paşa'sının yeğeni olarak çizilmiştir. Amcasının Rumeli'deki konağında büyümüş; onun kendisine sunduğu olanaklarla iyi bir 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, romantik bir mizacı vardır. Sevmediği biriyle evlenmeyi kabul ederek amcası ve babasının dayatmalarına boyun eğmeyecek 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, geleneğin dayatmacı zihniyetine karşı Fransız Devrimi'nden sonra Baudelaire'de karşılığını bulan "asi" *dandy* görünüşünün, onu mitsel bir kahramana dönüştüren bilincini yansıtır.

PAŞA- Demek evlenmeği, babanın sözünü dinlemekten ziyade istemiyorsun? Demek bir kuru sevdâ 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 (Bkz. Tarhan, 1998: 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 koşut 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. Hali vakti yerinde ve görmüş geçirmiş bir adam olan Mehmet Ağa ise, derviş kılığındaki Mehmet Bey'in gerçek kimliğini anlar (Bkz. Tarhan, 1998: 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 unvanı alarak kibar çevrelere kendini kabul ettirmiştir. Mehmet Bey'in, tam da bu nedenden ötürü bir melez *dandy* olarak adlandırılması mümkündür. Mehmet Bey, hayranlık uyandıracak derecede 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 muâşeretini 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 çözümlenmiştir 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 verdiği bu Kalem efendisi, Paris'te Kont Dö Binam adıyla yaşayan Mehmet Bey'in karşısına çıkan Müyesser Efendi'den başkası değildir. Bu 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 zanneder, 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... (Tarhan, 1998: 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 anlaşılabilmesi 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.. (Tarhan, 1998: 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 bilseniz, 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 bî-haber 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 sinesini yoklayacak oldum (Tarhan, 1998: 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 faslında, 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 *dandylere* gibi feleğin çarkından geçerek yıllar sonra yine bir araya gelebilmişlerdir:

MEHMET BEY- (Halecan ve ıztırabını teskin ede ede) Ah!.. deminden beri şüpheye düşmüştüm. Mutlak çıldırırdım. Şu halin rüya olmadığına, babamın vefatı gibi meydanda bir olmayışı alâmet duruyor? Yârabbi, ağlayayım mı, güleyim mi? Ne yapacağımı ben de bilmiyorum. Pederimden şu gerçekten ayrıldığım 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, sebeb-i vücudum. Ah!.. Kahr ol felek!.. (...) (Tarhan, 1998: 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; "Eserlerinde ne Doğulu ne de Batılıdır. O, yalnız ve düşünceli bir şair olarak oyunlarında karşımıza çıkar. Bunun nedeni içinde yetişmiş olduğu Türk kültürüdür" (Demirdağ, 2010: 7). Yaşamında melez *dandy* imajı sergileyen Hâmid'in ömrü boyunca kendine 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 başkahramanı Mehmet Bey de elit bir çevreden gelmektedir. Paşa amcasının konağında büyüyen Mehmet Bey, onun sunduğu olanaklarla kibar ve zarif bir beyzade olarak terbiye görür (Bkz. Tarhan, 1998: 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 – adeta “lirik-romantik” *dandy* edasıyla – baba otoritesine başkaldırır (Bkz. Tarhan, 1998: 27).

Özetle 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’vari 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’in melez *dandy* tipolojisi çizen özellikleri şöyle sıralanabilir:

-Oyunun başında bir Osmanlı beyzadesi özellikleri çizer: Bireysel bir çıkarı için kılık değiştiren bir “entrikacı”dır. Evlatlıktan reddedilip baba ocağını terk ettikten sonra sosyal konumunda düşüş yaşar. Derviş kılığında gezdiği Rumeli taşralarında yersiz yurtsuz bir romantik *dandy* gibi gezinir. Oyun boyunca asi ve romantik bir duruş sergileyen Mehmet Bey, bu noktada Baudelaire ve Byron’ın *dandylik* deneyimine yaklaşır.

-Yetenekli ve şanslıdır. Tekrar yükselişe geçer.

-Çıkarıcıdır. Yeni bir kimliğe bürünerek sosyal tabakada yükselme gayretleri çizer. Davetlerde boy gösterir.

-Gösterişçidir. Salonlarda, kalabalıklarda gezinir. Kendini fark ettirmek ister.

-Bir asilzadedir. Salonlarda, sosyete davetlerinde boy gösterir, dil ve nükte becerisi, giyim-kuşam-hal ve tavır estetiğinde sergilediği zarafetle sosyete kendisine hayran bırakır.

-Ünvanı olan bir asilzadedir. Kontluğa yeniden yükselir.

-Oyunun Paris’te geçen bölümünde soğuk-mesafeli duruşu ve entelektüel birikimiyle Brummell’in pür *dandylik* imajını yansıtır.

-Mehmet Bey her şeye rağmen, oyunun sonunda yeniden Osmanlı beyzadesi kimliğine geri döner. Toplumsal çıkarların savunusunu yapan “romantik *dandy*” tipolojisi sergiler.

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. Tiyatro türü, görelî serbestlik ortamından nasibini almış ve yazarlar arasında yeniden ilgi gören bir tür haline gelmiştir.

II. Meşrutiyet’te ortaya çıkan edebi topluluklardan Fecr-i Ati üyeleri, 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 (Yılmaz ve Çandır, 2005: 33). Bu topluluk 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. Fecr-i Ati'nin kuruluşunda rol alır. Bu grubun üyeleri arasında yer alan Tahsin Nâhid, kısa hayatının büyük bir bölümü sanat ve edebiyat çevrelerinde geçmiş yazın insanlarındandır. Yazarın çocukluk ve gençlik yılları İstanbul'un seçkin mekânlarında geçer. Yaşadığı mekânlardan Büyükkada şiirlerine de geçmiş olduğu için "Ada şairi" olarak anılır. Fransızcasını da Galatasaray Lisesi'nde geliştiren sanatçı; Emin Bülent Serdaroğlu, Ali Sami Yen ve Ruşen Eşref Ünaydın gibi samimi dostlarıyla birlikte Galatasaray Spor Kulübü'nü kurar. 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* (Yılmaz ve Çandır, 2005: 13-22).

Tahsin Nâhid **Ben... Başka** (1911) başlıklı oyununu, Fecr-i Ati topluluğu üyelerinden Şahabettin Süleyman ile birlikte yazmıştır. Gerek tipolojik özelliklerine, gerekse yaşam biçimlerine bakıldığında *dandy* görüngüsünden 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 kadınlarının 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 süre giden oyun aksiyonu, Osmanlı sosyetesinin günlük yaşam alışkanlıklarından çeşitli kesitleri gerçekçi biçimde canlandırır (Bkz. Yılmaz ve Çandır, 2005).

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 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 geçirmiş, 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 zarişsiniz... Onlar yalnız zariştirler... 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... Hususiyile necâbet hissini 'ulviyet fikrinizi Lâmiâ 'dan, Bedia'dan dinleye dinleye o kadar meftun-ı zekanız oldum ki... (Birden bire tebdil-i kelam ile) Hangi şairlerin takdirinize, kıymetli taktirinize mazhar olduğunu sorabilir miyim? (Yılmaz ve Çandır, 2005: 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 soru 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; yahut "Burhaneddin Selman"... Arkadaşlarımdan biri yeni bir eseri ile gelir... Benim saat-ı hayatımı ezvâk ile itmâm ve ikmâl eder. İşte bütün bunlar bence hayatın teferruatı, sizce mâ'nâsı, büyüklüğüdür (Yılmaz ve Çandır, 2005: 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 günlünü 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 kadınlı, terbiyesiz olmayan bir erkek, edebiyattan bahsederse büyük bir kabahat değildir (müstehzi) zannediyorum" (Yılmaz ve Çandır, 2005: 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 güzelin 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, karşısındakini inandıracak kadar sahici; ama okuru/seyirciyi inandırmaya gerek görmeyecek kadar yalan söylediği hissini uyandırır (Bkz. Yılmaz ve Çandır, 2005: 235).

Beria'nın "seyyah" benzetmesini tereddüt etmeden üzerine alınması, Nureddin Zeki Bey'de romantizmin izini 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 *dandy*leri andırır. Nureddin Zeki Bey, kurduğu küçük oyunlarla Wilde'in *dandy*leri 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 sevmediğine 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 şu 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) (Yılmaz ve Çandır, 2005: 238).

Özetlemek gerekirse, **Ben... Başka** oyununun çapkın aşığı Nureddin Zeki Bey, Batılı yaşayış ve düşünüş biçimlerinin şekillendirdiğı, *dandy* görüngüsünün izleriyle örölü bir oyun kişisi olarak adlandırılabilir. Onu *dandy* görüngüsüne yaklaştıran özellikler aşağıdaki gibidir.

-Elit tabakaya mensup bir ailenin ferdidir.

Şairanedir. Günlük konuşma dili liriktir.

-Çapkındır. Kadınlara kur yaparken kibar ve nazik tavırlar sergiler.

-Dili kullanma becerisi ve hitap yeteneğı güçlüdür.

-Umarsızdır. Kendine umarsız şair pozları geliştirmiştir.

-Gösterişçidir. Kendini, bulunduğu cemiyete izletmekten keyif alır.

-Hedonisttir. Zevklerini tatmak dışında hayatı anlamsız bulan görüşler savunur.

-Lüks ve göz önünde olan muhitlerde gezinir. Serbest zamanlarını kentlerin en seçkin noktalarında estetik üretiminde bulunarak geçiren Batılı *dandy*ler gibi, onun da Beyoğlu gibi muhitlerde bulunması ve şairler topluluğundan oluşan bir arkadaş çevresinde serbest zaman faaliyetleri geçirmesi Batılı *dandy*lerin Nureddin Zeki Bey'deki izlerini ortaya koyar.

-Zarif ve şıktır. 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

Büyük bir geleneğı ortadan kaldıran modernite, tüm mirası yepyeni bir bilgi kuramıyla ele almış; insana ve yaşama dair her şey yeniden tanımlanmıştır. Toplum

mühendisliğine soyunan misyonlar, geleneği ortadan kaldırmak üzere seferber olmuştur. Geleneğe içkin bir yapı olan “soylu ve yüce kahraman” imgesi, modernitenin kendi bilgi kuramında artık köhne bir yapı olarak görüldüğünden reddedilmiş, yerine modernitenin getirdiği yeni moral değerler ile donanmış modern kahraman imgesi arayışlarına girişilmiştir. Bu sırada, gelenek-modern arasında su yüzüne çıkan sınıfsal çelişkilerde “pür” *dandy* imajı ile toplumsal mecrada boy göstermeye başlayan İngiliz George Bryan Brummell’in giyim ve tavır estetiği kısa zamanda kültürel bir görüngüye dönüşmüştür. Başta sosyal mecrada yaygın bir biçimde görülen *dandy*ler, çok geçmeden kültürel üretimin de lokomotifliğine soyunmuşlardır. *Dandy*ler genel olarak yaşadıkları toplumda, estetik olanaklarla kendi bütünlüklerini yaratma gayesi gütmüşlerdir.

İngiliz *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. Sanatın özerkleşme çağı olan on dokuzuncu yüzyılın tarihsel seyrinde, her dönemin sanat akımı çerçevesinde yeniden yorumlanan *dandy* görüngüsü Fransız Devrimi’nin getirdiği yeni değerlerle birlikte, Fransız entelektüellerinin devrim arzusuyla beslenerek, modern bir kimlik inşa etme sürecinde *dandy* kültürünü araç olarak kullanmıştır. Devrim, isyan ve yenilik tutkusuyla donanan on dokuzuncu yüzyılın dünya başkenti Paris’te kafeler ve pasajlar *dandy*lerle dolup taşmıştır. Bu dönem Fransa’da entelektüel olmakla *dandy* olmak birbirinden farksız iki olgu olarak kabul görmüştür. *Dandy*ler romandan tiyatroya, şiirden plastik sanatlara kültürel üretimin ana meselelerinden biri haline gelmiş; edebi eserlerde modernitenin yeni kahramanı olarak geleneği kendi silahlarıyla yıkan öncü tipler olmuşlardır.

Modernlik süreci yaşayan başka toplumlarda da gelenek-modern çelişkisi *dandy* benzeri yeni insan modelleri doğurmuştur. Modernlik deneyimi geçiren Osmanlı İmparatorluğu’nda da Batı ile mutlak İslam kültürü ve bilgi kuramı arasında gel gitler yaşayan Tanzimat’ın Kalem efendileri, İmparatorluk’un gördüğü ilk *dandy* kuşağıdır. Bu kuşak Batı ile ilk teması kurduğu zaman diliminde, Batı’da *dandy* çağı yaşanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu’na Batı medeniyetini tanıtmaya gayesiyle, modernleşme sürecinde bir tür öğretmenlik misyonu yüklenen Tanzimat’ın ilk kuşağı, Fransız *dandy*lerin toplumu değiştirici/dönüştürücü yönlerini kendilerine almış; “toplum için sanat” ilkesini benimseyerek kültürel üretimde bulunmuşlardır. Tanzimat’ın Kalem efendileri, örnek yeni insan tipolojisini önce kendilerinde 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 *dandy* tanımı yapılamaz; ancak Batılı *dandy*lerin tipolojik özellikleri yapıtlarında yer verdikleri kişilerde görünür hale gelir.

Tanzimat’ın ikinci kuşağında yer alan aydın ve sanatçılar, Batı’yla ilk karşılaşmada yaşanan şaşkınlık ve 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 anlayışlarında da görülür. “Sanat için sanat” görüşünü kültürel üretimde bir gaye olarak kabul eden bu kuşak; hem kendi kimliklerinde *dandy* görüngüsünü inşa etme, hem de yapıtlarında Batılı *dandy*lere daha yakın modeller ortaya koyma açısından daha somut örnekler ortaya çıkarmışlardır. 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 muaşeretinde yerine göre nerede nasıl davranması gerektiğini bilen, toplumun da yararını düşünen 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* yansımaları taşıyan kişiler, toplum yararı gütmeyen, salt bireysel arzularının peşinde giden, fakat en azından yaşadıkları çevrenin ikiyüzlülüklerini ve tutarsızlıklarını yeren tipler olarak çizilmişlerdir. Bu tiplerin her biri mutlaka bir sanat dalı ile meşgul olan, bu dala yoğunlaşarak yapıt üreten kişiler olarak yapıtlarda kendilerine bir yer bulmaktadırlar.

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 temas 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 gösteren kişilerin incelenmesinden de görüleceği üzere; toplumu değiştirme/dönüştürme çerçevesine oturmuştur.

KAYNAKÇA

- AHMET Midhat Efendi (2011). *Bütün Oyunları*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2011.
- AHMET Vefik Paşa (2007), *Meraki*. Günümüz Türkçesine Hazırlayan: T. Yılmaz Öğüt, İstanbul: Mito Boyut Yayınları, 2007.
- AND, Metin (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- AND, Metin (2010). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANONİM (2017). “Beau Brummell”. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, <http://www.Dandyism.net/beau-brummell/>. [Erişim Tarihi: 05.09.2017]
- ARTUN, Ali (2011). “Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, *Modern Hayatın Ressamı*, içinde, Çeviren: Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 7-87.
- BAUDELAIRE, Charles (2011). *Modern Hayatın Ressamı*, Çeviren: Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BENJAMİN, Walter (2012). *Pasajlar*, Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CAMUS, Albert (1956). *The Rebel*, New York: Rochester.
- ÇABUKLU, Yaşar (2008). “Dandiden Metroseksüele”, *Toplumsal Performanslar*, Ankara: Ayraç Kitap+Evi, s.55-64.
- ÇUBUK, Züleyha (2012). *Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü Olarak Dandy ve 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Dandyinin İzleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

- ENGİNÜN, İnci (1998). “Hâmid’in Tiyatroları”, *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- GLICK, Elisa (2001). “The Dialectics of Dandyism”, *Cultural Critique*, No. 48, Spring, s.129-163.
- KAPLAN, Mehmet (1948). *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- KOÇAK, Dilek Özhan (2011). *19. Yüzyıl İstanbul’unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- HAZLITT, William (1934). “The Dandy School”, *The Complete Works of William Hazlitt*, London: Dent, s.9-143.
- HOLLANDER, Elizabeth (2008). “Benlik Estetizmi”, *Oscar Wilde, Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil* içinde, Çev.: Esin Soğancılar-Kaya Genç-Fatih Özgüven-Türker Armaner, İstanbul: İletişim Yayınları, s.10-15.
- LONGMAN Dictionary of Contemporary English (2005)*, Edinburg: Pearson Education Limited.
- MADGE, John (1965). *The Tools of Science An Analytical Description of Social Science Techniques*. Anchor Books Doubleday and Comp.
- MARDİN, Şerif (1995). *Türk Modernleşmesi*, Derleyen: Mümtaz’er Türköne-Tuncay Önder, İstanbul: İletişim Yayınları.
- MOERS, Ellen (1960). *The Dandy: Brummell to Beerbohm*, London: Secker and Warburg.
- NUTKU, Özdemir (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 2*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- ÖZDEMİR, Emin (1999). *Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler* (Ankara: Bilgi Yayınevi).
- PARLATIR, İsmail (1983). *Recaî-zade Mahmut Ekrem Hayatı-Eserleri-Sanatı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- PRYCE-JONES, David (2000). “Poet, Dandy and Visionary”, *The Spectator*, 10 June 2000.
- RECAİZÂDE Mahmut Ekrem (2005), *Çok Bilen Çok Yanılır*, Çeviren: Kemal Bek, İstanbul: Bordo Siyah.
- SARTRE, Jean Paul (1964). *Baudelaire*, Çeviren: Bertan Onaran, İstanbul: De Yayınları.
- SOKULLU, Sevinç (1997). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ŞENER, Sevdâ (1972). *Çağdaş Türk tiyatrosunda İnsan (1923-1972)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- ŞİNASİ (2006). *Şair Evlenmesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- TARHAN, Abdülhak Hâmid (1998). *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları I*, Hazırlayan: İnci Enginün, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- URGAN, Mina (2012). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya (1994). *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Ülken Yayınları.
- VAN DOOREN, Tanja (2012). *From Brummell to Byron: The Sotry of Early Nineteenth British Dandyism*, <http://www.scriptiebank.be/.../81165dd4c8339159c1d47961d38d7ff6.pdf> (Erişim Tarihi: 23.03.2012).
- WILDE, Oscar (2008). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil*, Çevirenler: Esin Soğancılar-Kaya Genç-Fatih Özgüven-Türker Armaner, İstanbul: İletişim Yayınları.
- YAVUZ, Hilmi (2011). “Bihruz ve Dandyler”, *Zaman*, 26 Ekim 2011.
- YAVUZ, Hilmi (2011). “Tanzimat’ı Alafranga Züppeler Üzerinden Okumanın Sosyolojik Yanlılığı”, *Zaman*, 6 Ekim 2011.
- YILDIRIM, Ali ve ŞİMŞEK, Hasan (1999). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- YILDIZ, Saadettin (2006). *Tanzimat Dönemi Edebiyatı*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- YILMAZ, Ayfer-ÇANDIR, Kazım (2005). *Tahsin Nâhid’in Piyesleri*, Ankara: Ürün Yayınları.