

**T.C.
ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

OSMANLI DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA ALAFRANGA TİP

Yüksek Lisans Tezi

Cansu IŞIK

Danışman

Doç. Dr. Adem CAN

Erzincan 2019

TEZ BİLDİRİMİ

“Osmanlı Dönemi Türk Romanında Alafranga Tıp” isimli “Yüksek Lisans” tezim tarafımda intihal programı ile incelenmiştir. Buna göre tezimde bilimsel etik ihlali ve intihal olarak nitelendirilebilecek herhangi bir durum olmadığını taahhüt ederim.

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir biçimde elde edildiğini; aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi beyan ederim. 05/09/2019

Öğrencinin

Adı Soyadı

Cansu IŞIK



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĐÜNE

Cansu IŞIK'a ait Osmanlı Dönemi Türk Romanında Alafranga Tip adlı çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalının Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalında **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

Danışman / Jüri :Doç. Dr. Adem CAN



Jüri : Doç. Dr. Servet TİKEN



Jüri : Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN



OSMANLI DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA ALAFRANGA TİP

Cansu IŞIK

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve
Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ağustos 2019

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Adem CAN

ÖZET

Osmanlı Dönemi Türk Romanında Alafranga Tip adlı bu çalışma alafranga tip kavramının Türk edebiyatına girişini, roman türüne dâhil edilmesini, gelişim seyrini ve sahip olduğu özellikleri anlatır.

Çalışmanın temel amacı Türk milletinin Batılılaşma serüveninde önemli ve büyük bir yer tutan alafranga tipi incelemek ve dolayısıyla Türk modernleşme tarihini irdelemektir.

Osmanlı romanı, Türk modernleşmesini anlamak ve anlatmak adına az yararlanılmış bir kaynaktır. Oysa birçok roman yazıldığı zaman hakkında önemli bilgiler içerir. Bunun yanı sıra bu kaynaklar, Osmanlı aydınlarının yenileşme döneminin ülkeye getirdiği problemlere karşı olan tutumlarına da ışık tutar.

Bu bağlamda Osmanlı romanlarının birçoğu modernleşme sürecinin doğal bir getirisi olan alafrangalık ve yanlış Batılılaşmayı işleyen tezli romanlar olmuştur. Bu romanlardan söz konusu tipin değişimini ve gelişimini takip etmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Türk Modernleşmesi, Batılılaşma, Yabancılaşma, Osmanlı Romanı, Tipoloji, Alafranga tipi, Alaturka.

TYPE OF ALAFRANGA IN THE OTTOMAN PERİOD TURKISH NOVEL

Cansu IŞIK

**Erzincan Binali Yıldırım University, Institute of Social Sciences, Department of
Turkish Language and Literature**

M. A. Thesis, August 2019

Thesis Supervisor: Assoc. Prof. Adem CAN

ABSTRACT

This work called type of alafanga in the Ottoman period Turkish novel tells the introduction of the concept of type to Turkish literature its inclusion in the novel genre, the course of its development and its features. The main aim of the study is to examine the type of alafanga which occupies an important and important place in the westernization adventure of the Turkish nation and thus the history of Turkish modernization. The Ottoman novel is a less utilized resource to understand and explain Turkish modernization. However, many novels contain important information about the time it was written.

Ottoman intellectuals towards the problems brought about by the modernization period. In this context, most of the Ottoman novels have been thesis novel, which deals with alafanga and wrong westernization which is a natural return of evolvment of the species from these novels.

Keywords: Turkish Modernization, Westernization, Estrangement, Ottoman Novel, Typology, Alafanga Type, Alaturka.

ÖN SÖZ

Osmanlı Dönemi Türk Romanında Alafranga Tip başlığını taşıyan tezimizin ana amacı Osmanlı-Türk hikâye ve roman geleneğinde köklü bir geçmişe sahip olan, aynı zamanda toplumun sosyal ve kültürel hayatında derin izler bırakmış Batılılaşma/Modernleşme/Muasırlaşma probleminin ülkemizde ortaya çıkışı, gelişimi ve dönüşümüyle birlikte bu problemin doğurduğu bir tip olan alafranga tipin romanlar üzerinden seyrini sağlamaktır.

Çalışmanın temel amacına uygun olarak içinde Batılılaşma ve alafranga tipi ana tema olarak işlenmiş seçili romanlar kronolojik sıraya göre incelenmiş olup bu yöntemdeki amaç tipin gelişimin ve yıllar içindeki değişimini doğru olarak sunmaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde “alafranga” kelimesinin etimolojisi, kökeni, Türkçe’deki anlamı ve karşılandığı mefhumlar, kullanım alanları gibi alt başlıklarla önce kelimeyi tanımaya ve tanıtmaya çalıştık. Ardında “tip” kavramına geçip alafranga tipin Osmanlı edebiyatında doğuşunu, yerini, görüldüğü ilk metinleri ve roman türüne konu olarak dahil edilmesini araştırarak sunduk. İkinci bölümde alafranga tipi konu edinmiş, önceden belirlediğimiz romanlar üzerinden tipin hususiyetlerini ve gelişim-değişim cetvelini tematik başlıklar altında inceledik.

Çalışmamız boyunca gördük ki alafranga tip roman türünden önce zaten tahkiye geleneğimizde bolca yer almıştır. Roman türüne girdiken sonra bu konuyu işleyen ilk romandan halihazırdaki dönemde son romana kadar defalarca kez işlenmiştir. Bu durum alafranga tipin yaşayan gerçek bir tip olduğunun göstergesidir.

Tez yazım süresince; beni bilgileri, yardımları ve katkılarıyla aydınlatan, yetiştiren, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen kıymetli ve saygıdeğer hocam Doç. Dr. Adem CAN’a ve bedenen yanımda olamasa da ruhunu her daim yanımda hissettiğim, hayattaki en büyük öğretmenim olan merhûme annem Elif IŞIK’a gönülden teşekkürü bir borç bilirim.

Cansu IŞIK

İÇİNDEKİLER

TEZ BİLDİRİMİ.....	I
TEZ KABUL TUTANAĞI	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
ÖN SÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	11
A. ALAFRANGALIK VE ALAFRANGA TİPİ	11
1. “Alafranga” Kelimesinin Menşei	11
2. “Alafranga” Kelimesinin Türkçede Kullanımı ve Anlamı.....	12
3. “Alafranga”Kelimesinin Dilimizde Karşılıdığı Mefhum/Mefhumlar....	13
4. “Alafranga” Kelimesinin Kullanım Alanları.....	16
5. Alafranga Mefhumu Osmanlı Kültüründe Ne Zaman ve Nasıl Yaygınlaştı?.....	17
B. OSMANLI EDEBİYATINDA ALAFRANGA TİPLEMESİ	18
1. Alafranga Tipin Kaynağı.....	18
2. Alafranga Tipin Türk Edebiyatındaki Yeri.....	20
3. Alafranga Tipin Görüldüğü İlk Metinler	22
4. Romanımızda Alafranga Tiplemesi.....	27
II. BÖLÜM	30
A. OSMANLI ROMANINDA ALAFRANGALIK ASABİYETİ	30
1. Babadan Oğla Geçen Alafrangalık Mirası.....	30
2. Alafranga Tipin Eğitimi ve Terbiyesi	41
3. Taklitçi Alafranganın Batılı Kaynaklarla Münasebeti	53
4. Yozlaşan Alafranga Tipin Kültürsüzlüğü	56
5. Kadın Alafrangalar.....	78
B. ALAFRANGA TİPİN YAŞAM BİÇİMİ.....	88

1. Gösterişçi Alafranganın Kıyafet Sevdası.....	88
2. Alafranga Tipin Vazgeçilmez Tutkusu: Moda	99
3. Hayran Alafranganın Günlük Rutini, Zevk ve İlgileri	113
4. Aylak Alafranganın Hayat ve İş Ahlakı	122
5. Zevk Düşkünü Alafranganın Çıkarıcı ve Sakat Aşkları	130
SONUÇ.....	144
KAYNAKLAR.....	149



GİRİŞ

Türk tarihi uzun yıllardır Batı'ya akmaktadır. Bu akış Viyana'ya kadar gitmiş, iki kez oradan dönmüştür. İkinci dönüşten sonra Türk milletinin de âdeta kaderi dönmüştür. Osmanlıların Batı'ya ilerleyişleri hep kendi üstünlüklerine inançla olmuştur. Çünkü onlar, fetih olgusuna İslamî bir perspektiften bakıyorlardı. İnsanlara barış içinde aynı zamanda huzur ve ahlakla yaşamayı sunuyorlardı ve bundan ötürü kendilerini yüce bir medeniyetin temsilcisi görüyorlardı. On sekizinci yüzyılda Osmanlı artık ordularıyla değil, imparatorluğuyla Batı'ya gitmek mecburiyetinde kaldı. Aldığı yenilgiler ve verdiği kayıplar Osmanlı'ya bu gerçeği göstermişti. Batı'yı incelemenin gerekliliği artık ortadaydı. Türk medeniyetini zorunlu bir değişimin beklediği düşünülüyordu. Çünkü Batı güçlüydü ve bu gücü oluşturan unsurlar öğrenilmeliydi. Bu amaçla yarı tahmin, yarı zorlama çoğunlukla da ümitle çeşitli girişimlere başlandı. Batılılaşma dediğimiz mefhum yıllarca farklı adlar altında, birçok farklı anlam ve uygulamaya bürünmeden önce hayatımıza bu şekilde girmiştir.

Batılılaşma hadisesi iki yüz yılı aşkın bir zamandır Türk'ün gündemindedir. Türk aydını bu mesele üzerine fazlaca eğilmiştir. Münevverlerimiz Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde bir silsile hâlinde “âlem-i medeniyetin terakkiyât-ı hazırâsına adeta pervâne olmuşlardır. Bunun nedenleri, oldukça karmaşık bir toplum ve kültür kimyasının ürünüdür.”¹ Peki nedir Batılılaşma? Nasıl böyle genel bir kabul hâline gelip milletleri peşinden sürükleyebilmiştir?

“Batılılaşma; Avrupalılaşma ya da oksidentalizasyon. Toplumların Batı kültürünü benimsemeleri ya da etkisi altına girmeleridir. Batı kültürünü benimsemek Batılıların çağın ilerisinde olmaları nedeniyle modernizasyon yani çağdaşlaşma olarak da anlaşılmıştır. Batılılaşma yalnız Türk toplumunun değil, tüm dünyanın genel bir temâyülü olmuştur. Batı değerleri artık bir standart olarak kabul edilmektedir.”²

¹ Sabahattin Şen, *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 13.

² www.dmy.info/batililasma-nedir/ Erişim Tarihi: 27.02.2018

Batılılaşma terimi TDK Tükçe Sözlük'te iki maddede tanımlanmaktadır. Birincisi: “*Kimi az gelişmiş ülkelerde, Batı Avrupa toplumlarında oluşan tüze, siyasa, eğitim, uygulam kurumlarının alınarak o toplumdakine benzer bir toplum yaşamı oluşturulması, o toplumlara bu yolla yetişebileceğine inanılması akımı.*” İkincisi ise: “*Batılılaşmak işi, Garplılaşma.*”³ olarak verilmektedir. “*Kavramın farklı adları olarak Osmanlıca’da teceddüd, temeddün; daha sonra asrîleşmek, Avrupâî olmak, muasırlaşmak, Garplılaşmak; yakın dönemlerde de yenileşmek, çağdaşlaşmak, modernleşmek gibi terimlerin kullanıldığı görülmektedir*”⁴

Türkiye’de genel bir kabul olarak Batılılaşma tarihimizin Tanzimat Fermanı ile başladığı ileri sürülür. Oysaki bu başlangıcı çok daha gerilere götürmek mümkün ve elzemdir. Şöyle ki II. Viyana Kuşatması’nda uğradığı bozgunun sonra Osmanlı’nın kendi içine çekilip bir iç muhakemeye başladığı bilinir. Bozgunun yüzeydeki sorumluları ilân edilir fakat devletin üst düzey yöneticileri sorunun sadece bununla sınırlı olmadığını da anlarlar. Sorun Osmanlı’daki savaş teknolojisinin ve askeri bütünlüğün Batı’nın gerisinde kalmış olmasıdır. Bu sorunun farkına varılması beraberinde 18.yüzyılda Batılılaşma yolunda adımlar atılmasını getirmiştir. Lale Devri’yle başlayan ilk atılım daha sonra Nizâm-ı Cedit, II.Mahmut, Tanzimat ve Islahat Fermanları, Meşrutiyet ve Cumhuriyet rejimleri ile simgeleşerek varlığını sürdürmüştür. Bu atılımlar içinde Lale Devri’nin dikkati haiz bir önemi mevcuttur. Çünkü bu dönemde Osmanlı’nın üst kadrolarının mühim bir kısmı Avrupa’nın bizimle karşılaştırıldığında bazı üstünlüklerinin var olduğunu kabul etmişlerdir. Bununla kalmayıp bu üstünlüklerin neler olduğunun tespit edilmesini daha da önemlisi mevcut hâlden kurtuluş için mutlak bir taklit gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu düşünceler seri bir biçimde karara bağlanmış ve Lale Devri askerî, idari, siyasi ve nihayet kültürel bir yenileşme tarihini başlatmıştır. Bu devirde Yürmiskiz Mehmet Çelebi elçi olarak Fransa’ya gönderilir. Osmanlı, Batı medeniyetini ilk defa onun kaleminden okur.

“Çelebi’nin Sefaretnâme’si tabiatıyla o medeniyetin dayandığı temelleri değil, sadece dış görünüşünü yansıtır. 1721 yılının Fransa’sındaki

³ www.tdk.gov.tr Erişim Tarihi: 27.02.2018.

⁴ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ekim 2016, s.11.

şehirlerin ve sokakların intizamı, okullar, laboratuvarlar, müzeler, rasathâneler, halı tezgâhları Çelebi Mehmet'in kalemiyle tasvir edilir. Gördüğü bazı şeylere “inanılır gibi değildir, anlatılır gibi değildir” şeklindeki ifadeleriyle şaşkınlığını ve hayranlığını gizleyemez. Bir Osmanlı'nın Batı dünyasına ait ilk tecüssüslerini yansıtan Sefaretnâme'nin hangi okuyucular üzerinde, ne gibi tesirler bıraktığını bilemiyoruz. Ancak beş defa basılmış olması kitaba ve konuya gösterilmiş olan ilgi hakkında müphem bir fikir verebilir.”⁵ sonrasında ise yukarıda saydığımız adımlar bu süreci devam ettirmiştir.

Batı'ya öykünmenin en hızlı yaşandığı yıllar Tanzimat Dönemi'dir. Tanzimat kapsamındaki tüm projelerin Batı'yı yakından görmüş, iyi tanıyan Batıcı devlet adamları, elçi, diplomat ve aydınların eseri olduğuna şüphe yoktur.

“Osmanlı'nın Viyana elçisi Sadık Rıfat Paşa, 1837-1838 arasında hazırladığı layihalarda, Avrupa hükümdarlarının, devlet idaresinde millet hukukunu ve kanunları esas aldığını dile getirerek, Osmanlı'da da Şeriat yerine Avrupalıların tatbik ettiği laik kanunların yürürlüğe konmasını zımnen teklif etmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ercüment Kıran, Niyazi Berkes gibi yazar, ilim ve fikir adamlarına göre, Tanzimat'ın mimarı Mustafa Reşid Paşa, Rıfat Paşa'nın fikirlerinden ilham almıştır.”⁶

Tanzimatçı bürokratlarda ikinci bir Lale Devri filizlendirme heyecanı vardı. Filiziyle bile birçok kişiye heyecan veren Tanzimat ağacının elbette birçok dalı olacaktı lakin kuvvetli bir kökü hiçbir zaman olmamıştır.

Tanzimat Devrinde Batı'nın yalnızca askerî, siyasi, idari vs. alanlarına öykünmedik. Bu devre münferit olarak baktığımızda Batılılaşma adı altında kendimize neyi, ne kadar mâl etmemiz gerektiğini özellikle de bu mâl etmenin sınırlarını belirleyemediğimiz bir dönem olduğunu görürüz. Askeri teknoloji temelde ve en hızlı biçimde edinilmesi gereken bir ihtiyaç gibi görünüyordu. Sonra bu ihtiyaç yelpazesi genişledi. Farklı alanlara sirâyet etti. Bununla da yetinilmeyip toplum olarak fikirlerimizi revize etmeye kadar gidildi. Bu bakımdan Tanzimat Devri'nin mühim hususiyetlerinden birisi Doğu ve Batı medeniyetlerinin birçok yönüyle beraber kültürlerinin de birbirine karışması olarak söylenebilir. “Buna bir sentezden ziyade eski tabiriyle mülemma demek yakışır. Bir kültür unsurunu benimsemek

⁵ Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s.14.

⁶ www.somuncubaba.net/dergi/206-sayi/batililasmanın-miladi-tanzimat/ Erişim Tarihi: 27.02.2018.

değil, sadece beğenmek, eskiden de vazgeçememek, hatta bir terkibe ulaşmamak. İşte Tanzimat'ın mülemması budur.”⁷

Tanzimat'la birlikte bu mülemmanın belki de en büyük ana rengi olan Batılı hayat tarzı ile münasebetimiz arttı. Gündelik hayattan eğitime, giyim-kuşamdan konuşmaya, yetişme, kültür ve hayata bakıştan inanç ve itikâdlara kadar birçok yönden ideal (!) bir Batılı gibi olmaya çalıştık. “Bu yeni yaşama tarzı Tanzimat ricalini teşkil eden paşaların konaklarından başlamak üzere günlük hayatımıza girer. Yazın Tarabya’da, Büyükdere’de görülen ecnebi kıyafet ve adetlerini Müslüman halk artık sık sık gidip gelmeye başladığı Beyoğlu’nda kışın daha yakından görür. Garp hayatının unsurları taklit ve moda sayesinde günlük hayatımıza girerler. Bugün Büyükdere’de kotra yarışı yapılıyor, ertesi günü İngiliz usulü mobilya satılıyor, daha bir başka seferinde ecnebi bir kadının piyano denen bir çalgıyı istenirse haremlerde öğreteceği ilân ediliyordu. Türk ricalinin de bulunduğu sefaret balolarının, suvarelerin havadisleri ağızdan ağıza naklediliyordu.”⁸ Yukarıdan aşağıya doğru bir ivmeyle yenilikler önce devlet eliyle başlatılıyor halk ise devamında uyguluyordu.

Ahmet Cevdet Paşa, Tezâkir’inde özellikle Kırım Savaşı sonrasında İstanbul’da artan tüketim çılgınlığını eleştirir. Yerli halkın bu denli şatafat ve sarfiyâta seyirci kalışı Osmanlı toplumunun yapısında gerçekleştirecek değişimlere bir sebep olmuş ve aslında alafranga tip dediğimiz kişilerin Mısır’dan gelen paşaların yaşayışında gösterişçi tüketimi canlı olarak izledikleri ilk alanlardan biri olmuştur.

“Bir aralık Mehmed Ali Paşa hânedanından pek çok paşalar ve beyler ve hanımlar Mısır’dan savuşup İstanbul’a döküldüler ve külliyetli akçeler getirip bol bol hare ederek İstanbul sufahâsı- na sû-i emsal gösterdiler. Sefâhat vâdisinde yeni çığırılar açtılar. Hele Mısırlı hanımlar alafranga melbusât ve şâir tecemmü- lâta rağbet edip İstanbul hanımları ve al’el-husus saraylılar dahi anlara taklid eder oldular ve Mısırlıların ekseri gaali bahalar ile hâne ve sahil-hâne ve akarât-ı şâire aldılar. Bu cihetle Der-saâdet’te emlâkin kıymeti fevkalâde terakki buldu ve İstanbul’da bir servet-i kâzibe peyda oldu. Hâlbuki emr-i ticaretçe idha- lâat ve ihracâtın muvazenesi bozuldu. Al’ed devam Avrupa’ya nukûd-ı külliye gider oldu.

⁷ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s.12.

⁸ Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Şubat 2008, s.94-95.

Lâkin me'murin ay başında maâşla- nını alıp hoş geçinir ve esnaf ve tüccar dahi kesret-i ahz-ü îtâ ile megâlig-i külliye kazanır olduğundan işin sonunu düşünmezler idi.”⁹

Batılıların hayatında farklı dekorlarıyla her zaman misafire hazır, düzenli bir ev tarzı vardır. Genelde ekonomik düzeyleri yüksek olduğundan evlerde hizmetçiler bulunur. Kılık-kıyafet de onlar için pek mühimdir. “Moda denilen şeye esaret dünyanın her yerinde az çok vardır. En çok olan yer dahi Avrupa’dır. Orada tuvalete o kadar ehemmiyet verilir ki, modaya muhalefet adeta insanın haysiyetini ihlâl etmiş kadar kötü tesirler gösterebilir.”¹⁰ Yaptıkları her aktivite için ayrı giyimleri vardır: sandal kıyafeti, gezme kıyafeti, ata binme kıyafeti, balo kıyafeti vb. Avrupalıların bir araya gelmek için “kabul günleri” vardır. “Vizite” denilen küçük ziyaretlerde bulunurlar. Viziteler biraz ileride yerini kapsam olarak daha büyük olan ziyafetlere bırakırlar. Batılılar için kadın-erkek arasındaki mahremiyet meselesi oldukça serbest bir biçimde işlemektedir. Aile fertleri arasındaki bağların da çok kuvvetli olduğu söylenemez. Avrupalı bir kadın, bir erkek kadar hürriyetine sahiptir. Yalnız bu hürriyet uğruna hâyâdan verilen taviz de yok değildir. Ahmed Midhat yakın akrabalar arasındaki ilgisizliğin, Avrupa’da karı-koca münasebetlerine kadar inmiş olduğunu söyler.

“Avrupa hayatının böyle acip ve garip ne kadar hurdaları vardır. İki bir hane içinde yaşadıkları ve herkes nezdinde zevc ve zevcedir diye tanındıkları hâlde hakikatte birbirinde müfârik olan karı-kocalar hiç de nevâdirinden değildir. İki birbirini yalnız sofrada başlarında görüp hele bazılarının hâllerine hizmetkârları bile pek de vâkıf değillerdir.”¹¹ Bunun gibi nice yönden Batılı hayat tarzının prensipleri bizim de hayatımıza girmiştir. Bu bahis ilerleyen bölümlerde genişletilecektir.

Batılılaşma cereyanının yansıma alanı yalnızca medeniyet, kültür ve insanla sınırlı kalmamıştır. Güzel sanatlara da etkisi olmuştur. “Fransa’nın özellikle 14. ve 15. Louis dönemlerinin saray hayatı ve Rokoko etkileri Avrupa’yı olduğu kadar

⁹ Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, 1.Baskı, s.49.

¹⁰ Ahmed Midhat Efendi, *Avrupa Adab-ı Muâşeretini Yahut Alafranga*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ocak 2016, s.103.

¹¹ Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, s. 261.

Osmanlı'yı da hızla sarmıştır.”¹² “II. Meşrutiyet'ten sonra sinema ilk kez İstanbul'da da görülmeye başlanır. Ülkede sanat eğitiminin eksikliğinin hissedilmeye başlanmasıyla 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi kurulur. 1914'te sanat eğitimine yönelik Darü'l-Bedayi-i Osmani ve ilk konservatuar olan Darü'l-Elhan açılır.”¹³ III.Selim döneminde özellikle mimariye önem verilmiş ve yabancı mimarlardan yararlanılmıştır. Sultan Abdülaziz Avrupa'ya yaptığı ziyaretler sonrasında ülkede opera ve tiyatroya hatta heykelcilige önem verilmesini istemiştir. “Abdülmeceid zamanında resim dersi okul programlarına alınır.”¹⁴ Özellikle Tanzimat'tan sonra çeşitli fikir akımları ülkemize girer ve hepsi kendince bir kitle edinir. Bu kitlelerin zamanla gruplaştığı da görülmüştür. Abdülmeceid zamanında makam müziğinin yerini Batı ezgileri alır. Sarayda artık yalnızca orkestra müziğinin sesi işitilir. 1839'da İstanbul'da açılan Fransız Tiyatrosu'nda sarayın dışında da müzikli oyunlar ve operetle oynanmaya başlanmıştır.¹⁵ Padişahlar önceleri sefere bir mehter takımıyla giderken Batılılaşma hareketleri sonucunda mehter takımının yerini yeni tarzda bir bando takımı almıştır. Osmanlı-Türk müziği doğuşundan itibaren bir saltanat müziği kimliğinde saraya has bir hususiyette iken, Batılılaşma ve yenileşme adı altında bu işlevini yitirip saray dışına açılmıştır. Tiyatro ve operalar artarken geleneksel fasıllar azalmıştır.

Güzel sanatlar içinde Batılılaşmadan nasibini en çok alan belki de edebiyat olmuştur. Edebiyat, diğer güzel sanatlarla mukayese edildiğinde oldukça kendine özgü bir bilgi alanıdır. Her şeyden önce sezgi, coşku ve içsel zenginliğe ihtiyaç duyar. Hayalle beslenir, hayalleri de besler. Farklı bir dikkat ve duyarlılık ister.

Edebiyat alanı içinde de algılanış ve yorumlanış farkları sonucunda çeşitli misyonlara sahip edebiyat çevreleri oluşur. Bir ülkeyi tanımak o ülkenin her alanında

¹² Derya Uzun Aydın, “Osmanlı'nın Son Döneminde Eğitim, Kültür ve Sanat Hayatına Genel Bir Bakış”, *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, S.4, 2013 Summer, s.3.

¹³ Uzun Aydın, “Osmanlı'nın Son Döneminde Eğitim, Kültür ve Sanat Hayatına Genel Bir Bakış”, s. 6.

¹⁴ Uzun Aydın, “Osmanlı'nın Son Döneminde Eğitim, Kültür ve Sanat Hayatına Genel Bir Bakış”, s.7.

¹⁵ Gözde Çolakoğlu Sarı, “19.yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.181, S.181, 2014, s.42.

olup bitenden haberdâr olmayı gerektirir. Edebiyat çevreleri ve meclisleri ülkenin özellikle de ülke insanının canlı yansımalarıdır. Bu bakımdan önem arz ederler.

Batı'yı tanımak, tanıtmak için Avrupa'ya gönderilen gençler buralarda edebiyat çevrelerine de girmişlerdir. Batı'nın edebiyatını, edebi türlerini, edebiyatla ilgili çalışmalarını görmüş, tanımışlardır. Ülkemize de taşımışlardır. Bu gençlerden biri de İbrahim Şinasi'dir. "Şinasi yurda dönüşünde Fransız klasik ve romantik şairlerinden örnekleri ihtiva eden Tercüme-i Manzûme adlı eseri yayınlamıştır. Bu kitap Batı edebiyatından Türkçeye yapılan ilk tercümedir."¹⁶ Tanzimat Dönemindeki birçok ilkin sahibi yine Şinasi olmuştur. Bu yüzden Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatını Şinasi ile başlatmak yanlış olmaz. Şinasi'nin çıkardığı Tercümân-ı Ahvâl gazetesinin de yenileşme üzerindeki etkisi yadsınamaz. Bu gazete ile edebi eserler tefrika yoluyla okuyucuya hızla ulaştırılmış, edebiyat dili üzerindeki değişimler için zemin hazırlanmıştır. Batılılaşma serüveninden eski edebiyatımız da nasibini almıştır. Arapça, Farsça dersleri okullardan kaldırılmıştır. Dilimizden Arapça ve Farsçaya ait kelimeler tasfiye edilirken, Batı dillerine ait kelimeler Türkçe karşılığı bulunmaya çalışılmadan içeri buyur edilmiştir. Türk temâşâ sanatları olan orta oyunu, meddah, gölge oyunu gibi türler Batılılaşmanın etkisiyle geri plana atılmıştır. Bunların yanında Batı'dan öykünerek başta tercüme sonrasında taklit yoluyla yeni edebi türler de denenmeye başlanmıştır. Tiyatro, tenkit, roman bunların başlıcalarıdır.

Yeni bir yazınsal tür olarak roman bize Batı'dan gelmiştir. Ancak Türk edebiyatında romanın doğuşu ve gelişimi Batı edebiyatlarındaki gibi olmamıştır. Batı edebiyatında bu süreç bir toplumsal değişimin öncülüğünde gerçekleşmiştir. "Batı'da feodalitenin kapitalizme geçiş süreci, orta sınıfı ve bu sınıftan insanları anlatan yeni bir anlatı türünü ortaya çıkarmıştır. Minâ Urgan'ın söylediğine göre, ilk romancıların çoğu, yüksek sınıftan gelen Fielding dışında Defoe ya da Richardson gibi, orta sınıfın ticaretle uğraşan çok tipik temsilcileridir. Bu bağlamda Batı'nın kendi deneyimlerinden ve çağın toplumsal ve siyasî değişimlerinden beslenen roman,

¹⁶ Şen, *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu*, s. 86.

dönemin ruhuna uygun yeni bir anlatı türü olarak varlık göstermiştir.”¹⁷ Türk edebiyatında da romanın oluşumu bir değişim neticesindedir. Fakat bu değişim Batı’daki ile paralel değildir. Bizde roman Osmanlı imparatorluğunun Batılılaşma sürecinde ortaya çıkmış ve varlık gösterebilmiştir. Güzin Dino, “Türk romanının tarih bakımından ülkenin bütün kurumlarını değiştirecek olan yeni bir yönelişin başlamasıyla ortaya çıktığını”¹⁸ söyler. Buna ek olarak roman türünün bizde Türk bürokrat ve gazetecilerin çabasının sonucu olduğunu da belirtir.¹⁹ Bahsedilen bu yöneliş Osmanlı’nın çöküş evresine girmesiyle birlikte bürokratlarda ve aydın kesimde oluşan Batı bilinci ve bu bilincin sürüklediği değişimlerdir. Bu bahiste Tanpınar:

“Türk romanı mütalaa edilirken göz önünde tutulması lazım gelen ilk hakikat bu romanın memlekette öteden beri mevcut hikâyeye şekillerinin tabii bir gelişmesiyle doğmadığı, bir an’nenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfiyetidir. Roman bize dışarıdan gelir. Bunu söylemekle nev’i doğuran evolüsyonun cemiyetimiz içinde tamamlanmış olmadığını hatırlatmak istiyoruz.”²⁰ der.

Bu bağlamda özellikle Tanzimat’tan sonra yazarlarımız bu yeni anlatı türünün olanaklarından faydalanmaya çalışmış, bu tarzda eserlere ağırlık vermişlerdir.

Romandan önce roman ve hikâyeye en çok benzeyen türümüzün mesnevi ve halk hikâyeleri olduğu düşünülür. Mesnevilerin manzum olması, halk hikâyelerinin ise bir kısmının anonim olmasından ötürü roman yerine koyulamamıştır. “Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat edebiyatının hemen öncesinde, Keçecizade İzzet Molla’nın Mihnet Keşan mesnevisinde farklı bir açılmanın işaretlerinden bahseder. Eserde birtakım ferdi mizaçların ortaya çıkmasına, hatta anlatıcının bir aynada kendini seyretmesinin bir küçük psikolojik unsur, bir iç gözlem olduğuna dikkatleri

¹⁷ Nuray Küçükler Kuşçu, “Yeni Bir Yazınsal Türü Anlamlandırma: Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi’ye Göre Roman”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.7, S.33, s.215.

¹⁸ Küçükler Kuşçu, “Yeni Bir Yazınsal Türü Anlamlandırma: Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi’ye Göre Roman”, s.216.

¹⁹ Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1978, s. 23.

²⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Eylül 2015, s. 58.

çeker.”²¹ Fakat bu da romana açılım için yeterli bir adım olarak nitelendirilemez. Orhan Okay roman türünün edebiyatımızdaki varlığının Tanzimat’ın ilk neslinin sonlarına doğru olduğunu söyler. Öncesinde 1859 yılının bile roman türü için erken bir tarih olduğunu belirtir.²² Oysaki 1851 yılında Housep Vartanyan nâm-ı diğer Vartan Paşa tarafından yazılan *Akabi Hikâyesi*’nin edebiyatımızdaki Batılı anlamda ilk roman olduğuna dair bir kanı da mevcuttur. Bu sürecin devamında Şemsettin Sami, Emin Nihat, Ahmed Midhat, Nabizade Nazım, Rezaizade Ekrem ve Namık Kemal ilk dönem Türk romanılığının öncü isimleri olmuşlardır. *Muhayyemat*, *Müsameretnâme* gibi eserlerin gelenekten modernliğe geçişteki payları elbette göz ardı edilemez. *İntibah*, *Letaif-i Rivayât* serisi, *Taaşşuk-ı Tal’at* ve *Fitnat* gibi eserler bu süreci devam ettiren örnekler olmuşlardır.

İlk romanların belli başlı konuları arasında aile ilişkileri, kadınlara bakış, İstanbul toplumundaki Batılılaşma temayülü ve ulaştığı boyutlar, özellikle üst sınıflardan gelme gençlerin Avrupalılaşması ve fert kavramı sayılabilir.

Osmanlı toplumunda 1800’lerin sonuyla 1900’lü yıllarda fikir düzeyindeki değişimler, bunun devamında geleneksel hayata olan bakışın başkalaşması, kılık-kıyafet ve eğlence anlayışındaki taklitlerle gelen yenilikler, terbiye, yetişme, tahsil ve kültür boyutundaki farklılaşmalar hayatın her alanında kendini iyiden iyiye hissettirmeye başlamıştır. Belli bir noktadan sonra önü alınamaz olmuş, kontrolden çıkmıştır. Bu çıkış beraberinde mevcut düzenden uzaklaşarak yabancılaşmış, yozlaşmış, gözlerinde Batı’yı bir ilah seviyesine çıkararak, fikir, psikoloji ve kişilik olarak dejenere olmuş bireyleri de getirmiştir. Bu bireyler toplumda yalnızca var olmakla kalmayıp zamanla belirgin hâle gelip azımsanmayacak bir yer kaplar olmuşlardır. Edebiyat özellikle de roman türü kendisine en çok hayatı ve insanı malzeme edinir. Romancılar da tarih boyunca az ya da çok toplumdaki insan tiplerine farklı bir ilgi duymuş, onları titizlikle ele alıp incelemiştir. Batılılaşma temâyülünün toplumumuzda aşırıya kaçmasıyla oluşturduğu insan tiplerinden biri ve belki de en çok incelenmeye değer olanı Batılılaşma

²¹ Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s. 70.

²² Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s.71.

ummanında sınırlarını hiç belirleyemeyip yönünü şaşırması, köklerinden kopmuş, millilikten uzak, ideali ararken kötü bir kopyadan ibaret kalan “alafranga” olarak isimlendirilen tiptir. Tanzimat Döneminin hemen öncesinden başlanarak neredeyse günümüze kadar romanlarda alafrangalık kavramı ve alafranga tipi örnekleriyle fazlaca işlenmiştir. Romancılar bu konuya kimi zaman münekkit, kimi zaman mizahi, kimi zamansa araştırmacı gözüyle oldukça rağbet göstermişlerdir.

“*Alafranga* tabiri, Avrupa’nın “Türk usulü” manasında 17.yüzyılda kullandığı *alaturka* kelimesinin yerine kullanılmaya başlanan bir sözcüktür. Alaturka zamanla *Şarklılık*, alafranga da *Batılılık* anlamını kazanmıştır.”²³

Bu çalışmada Osmanlı toplumunda Batılılaşma ve yenileşme hareketlerinin etkisiyle ortaya çıkan alafrangalaşmak olgusu ve bu olgunun doğurduğu bir insan tipi olan alafranga tip; bu tipin başta Osmanlı romanı baz alınarak, Tanzimat, Meşrutiyet ve nihayet Cumhuriyet yıllarına kadarki süreçte ortaya konulan romanlardaki örneklemeleri, işlenişleri, hususiyetleri ve elbette gelişme ve evrimleri incelenecektir. İnceleme esnasında tip, tematik başlıklar hâlinde irdelenecek ve söz konusu tipin Osmanlı toplumundaki “hakiki” varlığı ve yeri gösterilmeye çalışılacaktır.

²³<https://kalemazar.wordpress.com/2015/02/09/araba-sevdasi-turk-edebiyatinda-batililasmanin-aynasi/> / Erişim Tarihi: 17.12.2017.

I. BÖLÜM

A. ALAFRANGALIK VE ALAFRANGA TİPİ

1. “Alafranga” Kelimesinin Menşei

Alafranga tipine geçmeden önce “alafranga” kelimesinin menşei ve terim anlamına bakmak faydalı olacaktır, zirâ dilimize sonradan girmiş kelime ve terimlerde etimolojik bilgi mühimdir. Kelimenin anlam altyapısı böyle oluşturulabilir. Bu altyapıyı dikkate almadan kelimenin anlamını kavramak zordur.

Alafranga kelimesi Andreas Tietze tarafından yazılan *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lügati*'nde şu şekilde verilmektedir: “İtalyanca <*alla franca*>, Frenk gibi, Frenk usulü deyiminden alıntıdır. Alafranka: Vratan Paşa 1851, <*alafirankada siyah setre ile beyaz pantolon vizita rubasıdır derler*>. İtalyanca deyim Franco ‘Frank, Fransız’ özel adından ad+önekiyle türetilmiştir.”²⁴ Bu cümle, kelimenin yazıldığı ilk kaynak kabul edilir. Kelimenin bundan önce konuşma dilinde kullanılıyor olması gerekir.

Etimoloji sözlükleri, “alafranga” kelimesinin kökeni konusunda “frenk” kelimesini işaret etmektedir. “Frenk” kelimesi ise İtalyanca “franco” kelimesinin Türkçedeki karşılığıdır. Aslında kelime diğer dillere de geçmiştir. Hatta kelimenin Türkçedeki anlamı diğer dillerdekinden çok da farklı değildir.

“Arapça Frank, her türlü Batı Avrupalı özel adından alıntıdır. Bu sözcük Fransızca ‘Franc’ veya Geç Latince ‘Francus’ sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Germence yazılı örneği bulunmayan ‘Franke; özgür, muaf’ sözcüğünden türetilmiş olabilir ancak bu bilgi kesin değildir. Frenk kelimesinin geçtiği en eski Türkçe kaynak ise Ahmed b. Kadi-i Manyas’ın *Gülistan Tercümesi* (1429) olarak verilmiştir. Bu kaynaktaki kullanımına örnek de verilmiştir: ‘*Babam seni frenk elinden on altuna satın aldı...* Ayrıca Frenk kelimesinin ilk kez 3.yy’da Ren nehri boyunda askerî yükümlülükten muaf tutulan Germen aşiretlerinin adı olarak duyulduğu da ileri sürülmüştür. 6.yy’da Gallia ülkesine egemen olan Germen krallığının adı olan Frenk’in, 8.yy’da

²⁴ <https://www.nisanyansozluk.com/?k=Alafranga>. Erişim Tarihi: 12.01.2018.

muhtemelen İspanya'nın fethi bağlamında Arapça'ya aktarıldığı düşünülüyor.”²⁵

Görüldüğü üzere kelime kökenine inildiğinde farklı coğrafyalarda yer almış olduğu anlaşılıyor. Kelimenin daha başka dillerde başka anlamlarda yer alıyor olması da muhtemeldir. Dilimizde ise artık yerleşmiş bir anlamı olmakla birlikte kelimenin etki alanı genişledikçe kullanıldığı sahalarda da artış olmuştur.

2. “Alafranga” Kelimesinin Türkçede Kullanımı ve Anlamı

Köken olarak İtalyanca'dan geldiği belirtilen ‘alafranga’ kelimesinin, Türkçede kısa sayılabilecek bir sürede benimsendiği görülmektedir. Öyle ki bir zaman sonra yaygınlaşarak yabancılığını unutturmuştur. Bilindiği üzere birbiriyle etkileşim hâlinde olan toplumlarda kelime alışverişi kaçınılmazdır. Burada önemli olan kaynak dilden alınan kelimenin hedef dile mâl edilmesidir. Osmanlı Türkçesi, farklı dillerden gelen kelimeleri temellük etmede kabiliyetli bir dildir.²⁶ Söz konusu kelimenin kolay özümsemesi bu kabiliyetin neticesidir.

Aslında hiçbir dil yabancı kelimeleri kolay kabul etmez. Dillerin yabancı kelimelere birtakım gümrük muameleleri uyguladığı bilinmektedir. Eğer bir zorlama yoksa diller, işine yaramayacak kelimeleri bünyelerine almazlar. Alınanları da yıllarca devam eden bir süreçte ses ve anlam bakımından değiştirip dönüştürürler. Şüphesiz Türkçedeki *alafranga* kelimesi de böyle bir sürece tâbi tutulmuştur. Fakat bu ses ve anlam değişimini kaynaklardan tam olarak takip etmek mümkün değildir. Çünkü kelime Osmanlıca sözlüklerde yer almaz. Türkiye Türkçesi sözlüklerinde ise kelimeye verilen anlamın gittikçe genişlediği görülmektedir. TDK *Türkçe Sözlük*'ün ilk baskısında kelime *alafranga* olarak kaydedilmiş ve “Frenk (Avrupalı) tarzında olan, alaturka karşıtı.”²⁷ anlamı verilmiştir. Söz konusu sözlüğün 2011 baskısında anlam şu şekilde genişletilmiştir:

“1- *Frenklerin töre, âdet ve hayatına uygun, Frenklerle ilgili, Batılıca, alaturka karşıtı: “Fakat onun türk ve müslüman dostları hep alafranga ve zengin bir âlemde yaşarlardı.” – H. Edip Adıvar.*

²⁵ <https://www.nisanyansozluk.com/?k=Frenk>. Erişim Tarihi: 12.01.2018.

²⁶ Nihat Sami Banarlı, *Türkçenin Sırları*, Kubbealtı Neşriyat, 12.Baskı, İstanbul, 1993, s. 27.

²⁷ *Türkçe Sözlük-I*, Cuhuriyet Basımevi, İstanbul, 1944, s. 17.

2-Avrupa kültürüne özgü olan.

3- Avrupa uygarlığını benimsemiş, Avrupa eğitimiyle yetişmiş (kimse).”²⁸

Kelime TDK'nın *Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü*'nde de aynı maddelerle açıklanmıştır. *Kubbealtı Lügati*'nde de kelimeye benzer alanlar verilmektedir:

“Frenk tarzında, Avrupa usûlünde. Karşıtı: ALATURKA: Son bahara dâir alafranga marazî şiirler yazmak modası uzun müddet sürdü(Ahmet Hâşim). Ezansız yeni semtlerde alafranga terbiye ile yetişenler Türk çocukluğunun en güzel rüyâsını göremiyorlardı (Yahyâ Kemal) 2. Avrupa kültürünü, Avrupa yaşayışını benimsemiş (kimse): Evleniyorum Server, hem de kiminle olduğunu bilsen, Cemal Bey'in alafranga kızlarından biriyle (Hâlide E. Adıvar).”²⁹

Şüphesiz bu kelime kayıt altına alınan sözlükler dışında halk nezdinde daha farklı anlamlarda kullanılmıştır. Lakin sözlü gelenek dediğimiz bu bağlam, çoğunlukla anonim kalmaktadır. Bundan ötürü kelimenin Türkçe'deki temel anlamı için kayıtlı sözlüklerle sınırlı olmak durumunda kalacağız.

3. “Alafranga” Kelimesinin Dilimizde Karşılıdığı Mefhum/Mefhumlar

Alafranga kelimesinin dilimizde karşılıdığı mefhumlara değinmeden önce mefhumun/kavramın ne anlama geldiğini kısaca belirtmek gerekir. Mefhum “Bir sözün veya kelimenin taşıdığı, ifâde ettiği mânâ, anlam, kavram”³⁰ demektir. Yani herhangi bir kelime veya kelime grubunun zihnimizde meydana getirdiği anlamlar ve çağrışımlar bütünü. Zengin ve işlenmiş dillerin mefhum varlıkları geniştir. Diller zayıflamaya başlayınca mefhumlarını kaybetmeye başlar. Mefhumlar dilden dile geçebilir ve dâhil oldukları dilde genişleyip daralabilirler.

Alafranga kelimesinin Türkçede bazı türevleri vardır. *Alafrangacı*, *alafrangacılık*, *alafrangalaşma*, *alafrangalaşmak*, *alafrangalaştırma*, *alafrangalaştırmak*, *alafrangalık* TDK *Türkçe Sözlük*'ün kaydettikleridir. Hatta

²⁸ *Türkçe Sözlük*, Haz. Şükrü Haluk Akalın, TDK Yayınları, 11. bs., Ankara, 2011.

²⁹ <http://lugatim.com/s/ALAFRANGA> Erişim Tarihi: 14.01.2018.

³⁰ <http://lugatim.com/s/MEFHUM> Erişim Tarihi: 14.01.2018.

dilimizde bu mefhumu karşılayan başka kelimelerde mevcuttur. Bunlardan biri *şık*” kelimesidir. Ancak *şık* kelimesi mefhumun tamamını karşılamaz, yalnızca alafranga tipi ifade eder. Nitekim özellikle roman ve hikâyemizde *şık* denilince akla *alafranga* tipler gelir olmuş, göz önünde ise onların görünüşleri çizilmiştir. Kelime, edebiyat sahasında roman ismi olarak bile kullanılmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şık* adlı romanında *şık* kelimesini özellikle alafranga tipler için kullanır. Hatta yazar, romanın başında *şık tipini* açıklamak ihtiyacı duymuştur: “*Şık denilince elinde gantı, cebinde kartı olan, fakat üstünde parası bulunmayan şımarık, derhal bastonuyla, kostümüyle, gözlüğüyle gözlerde canlanır.*”³¹

Alafranga tip için belki de en çok kullanılan kelimelerden biri “*züppe*” olmuştur. Çoğu kaynakta *alafranga tip* yerine *alafranga züppe* tabirinin kullanıldığı görülmektedir. *Züppe* kelimesine “*Kendisinden başkasını kolay beğenmeyen sonradan görmüş şık bey.*” anlamı verilir.³² Kökeni bilinmeyen bu kelime günümüz Türkçesinde *alafranga* ve *şık* kelimelerinden daha yaygındır. Bugünkü anlamıyla *züppe* bir özentiyi çağırıştırır. Züppede yabancı hayranlığı baskındır. O, taklitçidir, kendi değerleriyle uzlaşamaz, aşırı özentinin verdiği bir kendini beğenmişlikle gerçek olmayan bir soyluluk sürdürür. Giyim kuşamından davranışlarına kadar sahte bir hayat yaşar. Batılı görünür fakat Batı’ya yakın bile değildir. Bir Batılının görünüşüne sahip olmayı hakiki bir Batılı zihniyetine sahip olmaktan üstün tutar. Yaşamı bir aşırılık yığındır. Tüm bunlardan ötürü özellikle Tanzimat’tan sonra romanlarda sıklıkla işlenen alafranga tipin karşılığında kullanılan mefhumlardan kelimenin hakkını en çok veren mefhum belki de ‘*züppe*’ olmuştur. Ahmet Mithat, Berna Moran, Refik Halit, Yakup Kadri, Rezaizade gibi yazarlar *züppe* mefhumunu alafranga tipi ve alafrangalığı anlatırken onun yerine koymuşlardır.

Buna benzer bir başka kelime de ‘*didon*’dur. Fakat “*Didon köken olarak Fransızca olup, halkın İstanbul’daki yabancılara, özellikle Fransızlara verdiği ad olarak tanımlanır.*”³³ Buna rağmen *züppeliği* de ifade eder. Sevinç Çokum, *Hilal Görününce* adlı eserinde “*Mustafa Bey, giyimi kuşamı, hal ve tavırlarıyla Frenkleri*

³¹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şık*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2016, s. 11.

³² <https://www.nisanyansozluk.com/?k=Züppe> Erişim Tarihi: 14.01.2018.

³³ <http://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 14.01.2018.

taklit edenlere, alafranga illetine tutulanlara da 'didon' denildiğini ilave etti."³⁴diyerek alafranga tipi karşılayan mefhumlardan bir diğerinin de didon kelimesi olduğunu vurguluyor. Buradan alafranga-didon arasındaki ilginin alafranga tiplerin daha çok yabancı kesimin davranışlarını taklit ediyor olması dolayısıyla kurulduğu düşünülebilir.

Alafranga kelimesinin halk nezdinde karşılandığı kelimelerden biri *Levanten*'dir. Levanten "*Özellikle Tanzimat sonrasında büyük liman kentlerinde yoğunlaşan ve ticaretle uğraşan Hristiyanlara verilen ad, tatlısu Frengi. Avrupalı görünmeye özenen, züppe tavırlı.*"³⁵ olarak tanımlanmıştır.

Son yıllarda temelde alafrangalar için olmasa da içeriğinde alafrangalar için kullanılan bir tabir daha vardır: 'Beyaz Türk'. Beyaz Türkler kendilerini Türkiye'nin ilerici aristokratları olarak görürler. En büyük hayat düsturları tüketimdir. Halka karışmazlar, kendilerine has mekânları, eğlence anlayışları vardır. Beyaz Türk "*Avrupa özentisi, yaşam tarzı ve felsefesi ile Avrupalılığı benimsemiş olan, konuşmalarına Fransızca, İtalyanca gibi dilleri karıştıran Türklerdir.*"³⁶

Alafranga mefhumu için bazen de 'Batılı', 'Avrupalı', 'Avrupaî' kelimeleri kullanılmıştır. Bir alafrangayı alafranga yapan Batı'yı düşünerek daldığı uykusunda gördüğü ışıltılı rüyalardır. Bundan ötürü alafranga tip denilince Batılı veya Avrupalı kavramının akla gelmesi ve kullanılması çok doğaldır. Gerek romanlarda gerekse konuyla alakalı akademik makale ve çalışmalarda bahis konusu tip için 'Batılı', 'Avrupalı' gibi kavramların kullanımı sıkça tercih edilmiştir. Mefhumun bu kelimelerle karşılanması Batı'ya özentisi sonucu ortaya çıkmasıyla ilgilidir. Söz konusu kelimeler; Batılı gibi konuşmak, Batılı gibi giyinmek, Batılı zevklere sahip olmak, Batılı gibi yemek, Batılı gibi yaşamak ve nihayet Batı'da yaşamak anlamlarına gelir.

Alafranga tipi bizim dilimiz ve toplumumuzda karşılayan, onun yerine kullanılan başka mefhumlar, kelimeler muhakkak mevcuttur. Lakin en bariz ve genel

³⁴ Sevinç Çokum, *Hilâl Görününce*, Ötüken Neşriyat, 8.Basım, İstanbul, 2008, s.300.

³⁵ <http://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 08.02.2019.

³⁶ <https://www.antoloji.com/m/nedir/beyaz-turk/> Erişim Tarihi: 08.02.2019.

kullanımda olanları sıraladık. Kayıtlara, basılı eserlere geçmemiş, yalnızca halk arasında kullanılan tabirlerin mevcut olma ihtimali de vardır.

4. “Alafranga” Kelimesinin Kullanım Alanları

Alafranga kelimesi toplumumuzda yalnızca edebiyat sahasında bir varlık göstermiş değildir. En fazla kullanıldığı alan edebiyat olmakla birlikte başka alanlara da sirâyet etmiştir. Toplum olarak dile yeni girmiş moda kelime ve terimlere karşı zaafımız olduğu inkâr edilemez. Alafranga kelimesi de bu nev’i kelimelerdendir. Alafranga kelimesi insan tipi olarak topluma oradan yazılı ve basılı eserlerle hayatımıza girdiğinden beri onu hayatımızın çeşitli alanlarında kullanmaya başladık.

Kullanım alanlarından ilki saat ve zaman kavramı oldu. Batılılaşma ile gelen bir değişim de buydu. Çağdaşlaşmak ve uluslararası ilişkileri kolaylaştırmak adına takvim ve saatte de değişiklik yapılması gerekiyordu. Saat sistemimizin adı *alafranga saat* oldu. Saat kelimesinin önüne alafrangayı getirince eski saate de bir isim verme gereği ortaya çıktı. Ona da alafranga saat denildi. Böylece alafranga ve alaturka saat olarak iki farklı kullanım ve kavram ortaya çıktı. Alaturka saat diğer bir deyişle ezanî saat, güneşin battığı anı yeni günün başlangıcı kabul eder. Güneşin battığı anda saat tam on ikidir ve aynı anda sıfırdan yeni gün başlar. Alafranga saat ise Avrupalıların kullandığı genel zaman ölçüsüdür. Alafranga saat günü yirmi dört saat sayar. Alaturkadaki gibi on iki- on iki diye başlar. Günü yirmi dört saat sayarak, günün başlayışını gece yarısı 01 olarak kabul eder. Birçok romanda alafranga saat kullanımının olduğunu görürüz. Ahmet Midhat, Recaizâde , Hüseyin Rahmi, Refik Halit, Yakup Kadri, Hüseyin Cahit, Ahmet Haşim Adalet Ağaoğlu ve daha birçok yazar eserlerinde alafranga saat kavramını kullanmışlardır.

Başka bir kullanım alanı müziktir. Genel anlamıyla Batı tarzında ve ölçülerinde yapılmış olan müziğe *alafranga müzik* denmiştir. Halk arasında en iyisinden en kötüsüne kadar bütün Batı müziği eserleri alafranga diye anılır. Türk müziğinde de Batı tekniği ve ezgileriyle hazırlanmış halk türküleri, oyun havaları için de *alafrangalaştırılmış* deyimini kullanılır.

Avrupa ve Osmanlı arasında artan kültürel alışverişin belirleyici etkisiyle birlikte alafranga görgü kuralları önce seçkinler arasında sonra giderek toplumun daha alt katmanlarına doğru yayılmıştır. 19.yy.da Avrupaî görgü kuralları oldukça ilgi görmüştür. Bu ilginin en önde olan kısımlarından biri de *alafranga yemek ve sofrası düzeni* olmuştur. Bu ilginin etkisiyle yemek yeme şekli bile alaturka- alafranga olarak ayrılmış, alafranga kelimesi kendine ilerleyecek yeni bir mecra bulmuştur. Alafranga yemek çatal bıçak kullanımı, yemeklerin sunumu ve sofrası düzeninin hep Batı'ya göre revize edildiği bir biçimdir.

Batılılaşma adı altında Batı'dan ülkemize getirilen her türlü eşya, alışkanlık, kural, prensip, sanat, kültür hepsi toplumda bir ayrışmaya sebep olmuştur. Batı'dan gelen her şey yeni, onların gerisinde kalan Osmanlı toplumunda ise ne varsa eski addedilmiştir. Batılı bir âdet ve kullanım alafranga adıyla bizim kelimelerimize eklenmiş, Türk usulü olan ne varsa alaturka ismiyle ayrıştırılmıştır. Böylece alafranga kelimesi yalnızca kelime kullanımı olarak değil, yaşayış ve uygulayış bakımından da toplum hayatının farklı alanlarına yayılmıştır.

5. Alafranga Mefhumu Osmanlı Kültüründe Ne Zaman ve Nasıl

Yaygınlaştı?

Alafranga kelimesi ve bu kelimenin hayatımıza dâhil olduğu alanlardan yukarıda bahsettik. Bu kelime bahsettiğimiz şekliyle yazılı edebiyata Tanzimat'ın hemen öncesindeki hikâyelerle girmiştir. Tanzimat'tan sonra ise gerek edebiyatta gerekse hayatın diğer alanlarında kullanımı artmıştır. Etki ve kullanım alanı genişledikçe yaygınlaşmaya başlamıştır. Söz konusu yaygınlaşma başta halka sunulan gazete ve dergilerde bu kelimenin kullanımı, bu konuyla ilgili yazılan yazılar vasıtasıyla olmuştur. Sonrasında romanlarda işlenen alafrangalık konusu ve oluşturulan kahramanlar ile kelime ve getirdiği hayat tarzı benimsenmiştir. Daha önce de vurguladığımız gibi yazılı ve basılı eserlerdeki bu yönelişin dışında toplum hayatındaki Batılılaşma çabası alafranga kelimesinin kullanım alanlarını genişletmiştir. Kullanım alanlarıyla birlikte alafranga kelimesi sadece normal bir kelime boyutuyla kalmamış alafrangalaşma ve alafranga tip, alafranga hayat ve yaşayış olarak varlığını sürdürmüştür.

B. OSMANLI EDEBİYATINDA ALAFRANGA TİPLEMESİ

1. Alafranga Tipin Kaynağı

Alafranga tipin Batı kaynaklı olduğu söylenir. Fakat bu kaynağın nereye dayandığı muallaktır. Her romancının kendine özgü bir yazma, kurgulama, oluşturma biçimi olmakla beraber genel çoğunluğun temelinde gözlemden yararlandığını söyleyebiliriz. Romancı bir kahramanı şekillendirirken belli başlı özellikler belirlemek zorundadır. Bu özellikler sayesinde kahraman okurun önünde ete kemiğe bürünebilir. Herhangi bir kahramanın ötesinde bir tip çizilebilir ise daha zordur. Çünkü tip, yaygınlaşmış olmalıdır. Varlığı bariz ve belli ölçüde gerçek olmalıdır. Dolayısıyla yaygın olanın özelliklerini kurgulamak zordur.

Alafranga tip Türk romanına Batı'dan gelmiştir. Bizdeki alafranga züppe tipi Avrupa'da "dandy" tipidir. Genellikle erkekler için kullanılmış bir isimlendirmedir. Alafranga tipin dandy'den türemiş olması yüksek ihtimaldedir. Dandy;

"En iyi kıyafetleri giyer, kendini ince sanatın oğlu olarak takdim eder ve kamusal alanlarda sıklıkla boy gösterir. Dandy aynı zamanda kendikişiliğinde mükemmeli arayan entelektüel çevreye sahip bir erkek tipidir. Benliğini duyumsamak için sürekli kendine işaret etme telaşında olan dandy, gösterdiği bireyci çabalarla edebiyatın ve sanatın birçok dalının ana kahramanlarından biri olacak kadar sosyal ortamlarda göze batar."³⁷

Osmanlı romanlarında çizilen alafranga tiplerin Batı edebiyatlarındaki kaynağına en çok Fransız edebiyatında rastlıyoruz. Zaten gerek Tanzimat gerekse sonrasında Fransız edebiyatı ve eserlerine oldukça öykündüğümüz malumdur. Bununla birlikte tipin kaynağına doğru gidildiğinde her ne kadar Fransız edebiyatındaki örneklerini daha çok kopyalamış olsak da hususiyetlerin benzerliği bakımından başka ülkelerin edebiyatları da bu incelemeye dahil edilebilir.

³⁷ Zülehya Çubuk, Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü Olarak Dandy ve 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Dandy'nin İzleri, (Danışman: N.Selda Öndül), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2012, s.16.

Tipin kaynağına yaptığımız yolculuk bizi öncelikle *Don Kişot*'a götürdü. *Don Kişot*'ta burjuva sınıfının oluşumu ve kapitalizmin yeni gelişen varlığıyla bireyin ortaya çıktığını görürüz. Bizde özellikle Tanzimat'ın hemen öncesi ve Tanzimat'ta birey ön plana geçmiştir. Don Kişot'un fazlaca şövalyelik romanı okuyup etkilenmesi, onlar gibi olmak istemesi Osmanlı romanlarında işlenen alafranga tiplerde de beliren bir özellik olmuştur. Romanlarımızdaki erkek-kadın neredeyse tüm alafranga tipler okudukları yabancı roman, hikâye, dergi, mecmua vs. etkisinde kalıp, okudukları ve gördükleri hayata özenmektedirler. Yine Don Kişot'un kendini türlü komik durumlara düşürmesi, hayalci olması, çevresindeki insanları kendi kafasında kurduğu gibi görmesi, gerçeklikle olan bağını koparması Osmanlı romanındaki alafranga tipin hususiyetlerini oluştururken yazarlarımızı etkileyen karakteristik durumlardır. İlerleyen yüzyıllarda bu defa Balzac alafranga tipe örnek teşkil edecek karakterler sunar.

1835 tarihli *Goriot Baba* adlı eserde birbirinden hayli farklı ama aslında hepsi burjuva olma hayaliyle hayatlarına yön veren karakterler mevcuttur. Bunlardan biri Rastignac'dır. Rastignac Paris'e hukuk eğitimi almak gayesiyle gelir lâkin Paris'te karşılaştığı hayata büyük bir özenti duyar. Ailesi eski zenginlerdendir. Rastignac, hala popülaritesini kaybetmemiş olan kuzeni Madam de Beausent'in adını bir anahtar gibi kullanarak Paris'in en gözde salonlarına girip çıkar. Zengin bir kızla evlenip bu hayatı devam ettirebilmek en büyük amacıdır. Bir diğeri aşırı hırsıyla türlü ahlaksızlıklar yapan, ahlaklı insanları bile kendi çıkarları için manipüle eden Vautrin'dir. Bir başkası Goriot Baba'nın büyük kızı Anastasia'dır. Onun tek emeli borçlarından kurtulup Paris salonlarında hızlıca yükselip sosyeteden olmaktır.

Benzer karakterler *Madam Bovary* romanında da mevcuttur. Madam Bovary'nin kendisi başlı başına alafranga kadın tipinin prototipine temel teşkil edecek tarzdadır. Hayalcidir, ihtiraslıdır. Sürekli aşk hikâyeleri ve romanları okur. Lüks ve gösteriş meraklısıdır. Bovary'nin romancılarımızı kadın alafrangalar konusunda oldukça etkilediği söylenebilir. Yine aynı romanda Bovary'nin yasak âşıklarından biri olan *Rudolphe* uzun süreli ve gerçek bir aşk insanı olamamasıyla roman tarihimizdeki alafranga tiplere ilham vermiştir denilebilir. Bunlar dışında yine

Fransız bir yazarın eseri olan *Tehlikeli Alakalar* romanı karakter olarak olmasa bile olgu olarak alafrangalıktaki birtakım alametleri içerir.

İngiliz ve Rus edebiyatlarında özellikle burjuvazi ve yüksek zümre, saray hayatının konu edildiği romanlarda gösteriş meraklısı, şatafat ve ışıltılı hayata ilgi duyan, maddiyata düşkün, malumatsız irili ufaklı karakterler ve hayatlar mevcuttur. Bu bağlamda Osmanlı toplumu ve romanında varlığı azımsanmayacak bir boyutta alafranga tipin Türk edebiyatına gelmeden önce Fransız başta olmak üzere İngiliz, Rus gibi çeşitli Batı edebiyatlarında farklı bakış açılarının ürünü de olsa var olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Batı'da 16.yy.da romanlara dahil edilen alafranga tipe benzeyen karakterler bizim edebiyatımıza ancak 18.yy.ın ortalarından sonra ulaşmışlardır. Olgunlaşmaları ise 19.yy.a değin sürmüştür.

2. Alafranga Tipin Türk Edebiyatındaki Yeri

Her olguyu, konuyu ve temayı hazırlayan şartlar vardır. Alafranga tip olgunlaşmış şekliyle romanlarda işlenmeden önce hatta 19.yy.dan Tanzimattan da önce aslında bize ayak seslerini duyurmuştur. Çünkü edebiyat ve toplum sıkı bir ilişki içindedir. Toplumdaki Batı'ya benzeme çalışmalarının Tanzimattan çok önce başladığını belirtmiştik. Dolayısıyla tarihsel olarak alafranga tipin özelliklerine sahip karakterlerin varlığı da daha erkene çekilebilir. Alafrangalaşma olgusu ve onun bir getirisi olan alafranga tip romanlarda işlenmeden çok evvel aslında bizim edebiyatımızda vardır. Oluşum ve kaynak bakımından yabancı olsa da bu tipin kendi içimizde filizlenen millî bir tarafı da yok denilemez.

Alafranga tipin Türk edebiyatındaki varlığı ilk olarak göstermeye dayalı sahne sanatlarımızdan olan *Karagöz ve Hacivat*'ta görülür. Bu gölge oyunundaki *Çelebi tipi* alafranga tipin sahnedeki ham biçimidir. Çelebi oyunda genellikle kadınların aklını çelen yakışıklı, kibar, genç erkek tipleridir. İstanbul ağzı ile kusursuz bir Türkçe konuşur. Bazı oyunlarda zengin bir bey, bazı oyunlarda bir mirasyedi, bazı oyunlarda ise zevk düşkününü bir çapkın olarak karşımıza çıkar. Babasından kalan han, hamam, bahçe ya da cambazhane gibi yerleri işletmesi için Hacivat'a verir. Nazik ve çıtkırıldım bir tiptir. Bu tipin o dönem gayrimüslimlerini yansıtmakla birlikte aslında

ecnebi hâllerinin toplumumuzda yerleştiğini de gösterir. Elinde şemsiyesi, çiçek demeti ya da bastonu olan farklı Çelebi betimlemeleri mevcuttur. Ayrıca Türk olmasalar bile o dönemde toplumda varlığı bulunan Ermeni, Rum, Frenk gibi gayrimüslim tipler de gölge oyunu ve orta oyununa dâhil edilmişlerdir. Yani o dönemin insanı Batılı azınlıkların giyinişlerinden, konuşmalarından, hâl, hareket ve davranışlarına kadar tüm incelikleri canlandırma yoluyla izlemişlerdir. Bu bağlamda alafranga tipin Batı'da henüz yeni oluşmuş bir şekli de olsa mevcuttu diyebiliriz. Bundan dolayı tipi oluşturma ve sergileme noktasında yaygın inanışın aksine Batı'dan öyle yüzyıllarca geri kaldığımız söylenemez.

Sahne sanatlarımızın dışında bazı halk hikâyelerinde de tipin örneklerine rastlarız. *Hançerli Hanım* hikâyesi bunlardan biridir. Hikâye Tanzimat yıllarında romancılara tip ile alakalı ilham vermiştir. Özellikle Namık Kemal'in *İntibah*'ı ile hikâye arasında oldukça benzerlik bulunduğu tespit edilmiştir. *Hançerli Hanım* hikâyesinde Süleyman'ın babası öldükten sonra içki ve kumar âlemlerine çekilmesi, bir mirasyediye dönmesi, kadınlara meyletmesi, iş hayatı ve iş etiğine sahip olmaması, eş dost aracılığıyla bazı işyerlerine yerleştirilmesi gibi hususiyetleri *İntibah*'daki alafranga Ali Bey'in karakteriyle son derece örtüşür. Yani buradan hareketle alafranga tipin Osmanlı romanına girmeden önce halk edebiyatı ürünlerinde böyle bir tipin zaten mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Alafranga tip Türk edebiyatındaki yerini Tanzimat ve sonrasında belirgin ve çoğul hâle getirmiştir. Öncesinde ise ilk izlenimler diyebileceğimiz bir emekleme dönemi geçirmiştir.

Bir tip kurgu olduğu kadar dönemin sosyolojik yapısıyla da ilgilidir. Alafranga tipin Tanzimat'tan önce edebiyatta kendine bir yer edinmiş olması alafranga tip insanların Tanzimat'tan yani Batılılaşma hareketlerinin resmîyete ulaşmasından önce de toplumda var olduğunu gösteriyor. Bu demek olmalıdır ki Batı'ya yönelişimiz resmî bir kimlik kazanmadan önce zaten toplum ve insanı etkisi altına almıştır. Ve yine demek olmalıdır ki münevver ve ediplerimiz Tanzimat ve sonrasındaki tercüme-taklit zincirinden önce de alafrangalık olgusunun farkına varmışlardır. Bunu roman sahasına taşıma noktasında sekte olmuştur. Sebebi açıktır; roman türü bize özgü bir

tür değildir ve henüz roman türünde farklı konular işlemeye kafa olarak da birikim olarak da hazır değildir.

Bunun dışında *Yaralı Mahmut* hikâyesinde Mahmut'un kardeşi Ahmet olarak tanıtılan kahraman mirasyedi bir tip olarak çizilmiştir. *Âşık Garip* hikâyesinde Garip de babasının mirasını tükettikten sonra âşıklığa soyunur. *Sansar Mustafa* adlı hikâyede Ahmet isimli kahraman bir kadınla evlilik bağı olmadan yasak ilişki düzeyinde bir birliktelik yaşar. *Tifli ile İki Biraderler* hikâyesinde Hasan ve Hüseyin adında mirasyedi iki kardeş vardır. Bunlar babalarından kalan mirası bitirdikten sonra sandalcılığa başlamışlardır. Aynı hikâyede Kazazoğlu ismiyle çizilen tip ise çapkın ve hovardadır. Eğlence âlemleri ve kadınlara düşkündür. Üstelik nişanlıdır ve nişanlısıyla aynı evde yaşar.

Sözü edilen örneklerdeki ilk temaslardan sonra 18.yy.ın sonlarıyla 19.yy.da roman türüne yönelik ilk çalışmalar belirmeye başlamıştır. Tercümeyle başlayan bu ilk girişimler taklit yoluyla devam etmiştir. Nihayet telif romanlar oluşmaya başlayınca alafranga tip de romanlarda işlenmeye başlanmıştır. Bu başlangıç ilerleyen yıllarda dozunu arttırarak alafrangalık ve alafranga tip Osmanlı romanının başat konu ve tiplerinden birine dönüşmüştür.

3. Alafranga Tipin Görüldüğü İlk Metinler

Roman türü Türk edebiyatında ilk örneklerini verirken gelenekten birden bire bir kopuş yaşayamamış, ilk romanlar özellikle tahkiye ve meddah geleneğinin etkisinde gelişmiştir. Bu yüzden ilk Türk romanlarının ortaya koyduğu sorunlara özellikle yerli gelenekler göz önünde tutularak yaklaşılmalıdır.

Alafranga tipin görüldüğü ilk metinler de geleneksel türler olan gölge, orta oyunu, halk hikâyeleri, mesnevilerden sonra romanın temelini atan hikâyeler olmuştur. Romana geçişte hikayecilik geleneğimizin katkısı büyüktür. Hikâyeler vasıtasıyla romanda atılması gereken adımlar görünür hâle gelmiştir.

Sözlü halk geleneğiyle roman arasındaki köprüyü oluşturan hikâyelerden biri Emin Nihat Bey'in *Müsameretnâme*'sidir. Bu hikâyede aynı zamanda alafrangalık

alâmetleri kendini gösterir. Eser hem klasik Osmanlı hikâyesinin hem de Batı hikâyesinin özelliklerini taşımaktadır. Çerçeve hikâye tekniğiyle oluşturulması Şark'ın, her hikâyenin kendi içinde halk hikâyesi benzeri bir kurgu taşımasıyla sözlü kültürün, dönemsel sorunlara eleştirel yaklaşmasıyla da Batı'nın özelliklerine yaklaşmıştır. *Binbaşı Rifat Bey'in Sergüzeşti* adlı hikâyede Batı'yla temas halinde olan bir Türk erkeği için tehdit oluşturacak bir bahis olan Hristiyanlaşma olgusu anlatılıyor. Bu olgunun özellikle Tanzimat sonrası vatanına yabancılaşp kendini Batılılaşmaya kaptıran, köksüz alafrangalarla vücut bulacağını düşünürsek, Türk insanının alafranga tipe dönüşmeden önceki ahvâlinin bu hikâye aracılığıyla sezdirildiğini söyleyebiliriz.

Benzer şekilde *Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku Bulan Sergüzeşti* hikâyesinde de iki farklı medeniyete mensup insanın evliliği ve aradaki farklılıklar anlatılıyor. Doğu ve Batı gibi iki farklı medeniyet ve kültüre sahip insanın evliliğinde oluşabilecek sorunlardan bahsediliyor. Bu hikâyede bir Osmanlı'nın Batı kadınına yönelişi işlenmekle beraber ilerleyen yıllarda bu gidişin yönünü değiştirerek Osmanlı hanımlarının Batılı erkeklerle evlenme arzusuna dönüşeceğini göreceğiz. Osmanlı erkeğiyle Batı kadınının birlikteliğinde birtakım farklılıklar ve yozlaşma ihtimali varsa aynı ihtimal Osmanlı kadınıyla Batı erkeği birlikteliğinde de varlığını sürdürür. Nitekim Tanzimat ve sonrası romanlarda alafranga Batı erkeğinin ve Batı'da yaşama imkânının çekiciliğine aldanıp kendisinin ve ailesinin hayatını mahveden kadın kahramanların çokluğu göze çarpacak boyuttadır. *Müsameretnâme*'de ilerleyen yıllarda toplumumuzda artacak ve evrime uğrayacak olan alafrangalaşma temâyülünün beraberinde getireceği tehlikeler hissettirilmeye başlanmıştır.

Bir diğer eser Ahmet Mithat Efendi'nin *Letâif-i Rivâyât*'ıdır. Serinin ilk hikâyesi olan *Suizan*'da sayfiye geleneğinin varlığından bahsedilir.³⁸ Bu, alafranga tiplerinin bir alışkanlıkları olan geleneğin romanlara söz konusu edilmeden önce farkedildiğini gösterir. Aynı hikâyede ihtiraslı aşklar yüzünden kolayca akla

³⁸ Ahmet Mithat Efendi, *Letâif-i Rivâyât*, Haz. Dr. Fazıl Gökçek, Dr. Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul, 2001, s.2-3.

gelebilen intihar düşüncesine sahip kahramanlar buluruz ki bu da *Araba Sevdası*'ndaki Bihruz Bey'in dara düştükçe kolayca canından vazgeçip kendini öldürme düşüncesini hatırlatır.

Ölüm Allahın Emri hikâyesinde şöyle bir kısım vardır:

“İstanbul'da Tanzimat'ın hüküm ve kuvveti arttıkça alafranga adetlerin dahi taammüm etmiş olduğu malumdur. O zaman Mustafa Paşa bile alafrangalığa başlayıp Melek ve Pervane isminde olan iki odalığıyla Sinesaf ve Perende isminde olan iki küçük halayığa çalgı öğretmeye ve okumak yazmak talim etmeye başlamış idi.”³⁹

Bu kısımdan Batılılaşma ve alafrangalaşmanın toplumda yukarıdan aşağıya doğru bir ivme kaydettiğini anlıyoruz. Nesilden nesile ilerledikçe de çekirdekten yetişme dediğimiz hadise meydana gelmiştir. Küçüklükten itibaren alafranga adetlerle yetiştirilen bireyler ilerleyen yıllarda alafranga tipin yetişkin insan tiplemesi hâline geleceklerdir.

Bekarlık Sultanlık mı Dedin? hikâyesinde klasik Türk insanının Batılılaşma ve Batılılarda gördükleri hâl ve tavırdan sonra değişmeye başlayan zihin dünyası gözler önüne serilir. Kadına ve evlilik müessesesine bakıştaki farklılaşma muazzam derecededir.

“Sen bunların (kadınların) rahatını ikmâle mecbur değilsin. Onlar senin zevkini, rahatını itmâma borçludur. Kendinde rağber hissettin mi bunlardan beğendiğini kabul et. Hem efendim ömrünü bir kariya vakfetmek insan için ne büyük felakettir. Belki benim efendi keyfim tenevvüünü istiyor. Ama kendine oyuncak olmak için mutlaka bir çocuk istiyor imişsin. Bekarlıkta bu da mümkündür. Bekarlıkta bu sultanlık var iken tehhül edip te hanenin tuzuna biberine kadar düşünmenin ne manası var?”⁴⁰

diyen eski askerî tabiplerden biri hikâyenin kahramanı Sururi Efendi'yi şiddetle uyarır. Sururi Efendi doktor beyin konuşmalarından cesaret alarak Beyoğlu'nda bekar bir hayat sürmek ister. Ama alafranga bir hayat! Doktor Bey'de buna da bir çare vardır. “*Beyoğlu âlemlerinde yaşayacak olan bir adamın tam alafranga olarak*

³⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Letâif-i Rivâyât*, s. 206.

⁴⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Letâif-i Rivâyât*, s. 271.

yaşayabilmesi için behemehal biraz Fransızca öğrenmeye muhtaç olduğunu haber alan Sururi Efendi derhal Fransızca tahsiline dahi başlamış idi. ”⁴¹ Ahmet Midhat Sururi Efendi etrafında adeta Felâton Bey’in ön hazırlığını yapmış gibidir. Sururi Efendi alafranga tipin romandan önce yer aldığı, işlendiği belki de en önemli örnektir. 15-16 yıl Anadolu’da yaşadktan sonra kendini Beyoğlu’na atan Sururi Efendi alafrangalık hastalığına hemen tutulmuştu. Süslenmek için aynanın karşısına geçtiğinde en az iki saat uğraşır. Memuriyetten el çekmiştir. Beyoğlu’ndan İstiklal tarafına ayağını bile atmaz. Beyoğlu’nda yerleştiği Amerikan Oteli’ndeki hazır hayata hayran kalır. “Yaşasın alafranga!” diye naralar atar. Bildiği kadarıyla alafranga yaşamaya başlar. Kendi özünü, geleneğini sevmez, küçük görür. Akıl, nezaketin, medeniyetin yerinin hep Frengistan olduğunu söyler. Bu hikâyedeki doktor ve Sururi Efendi roman kültüründen önce tipe dair verilen en bariz örneklerdir. Romanlarda göreceğimiz tipler de üç aşağı beş yukarı aynı olacaklardır. Roman türünün canlı örnekleri verilmeden önce bu tipi hikâyede işleyen kişinin Ahmet Midhat olması ise hiç şaşırtıcı değildir. O, her zaman toplum meseleleriyle ilgilenmiş özellikle Batılılaşma hadisesi için kalemi izin verdiği ölçüde çırpınmış, yararlı olmaya çalışmıştır.

Gençlik hikâyesinde araba sevdasına kapılan ilk kişinin Bihruz Bey olmadığını görürüz. Hikâyenin hem anlatıcısı hem de kahramanı olan kişi “...nihayet bir Çarşamba akşamı yine bermutat Kalpakçılarbaşı’ndan geçerken açık tirşe boyalı, tek atlı bir arabaya tesadüf ettim. Arabanın gerek rengine ve gerek tezyinat-ı sairesine, ispirin nezafetine, hayvanın güzelliğine hayran oldum kaldım.”⁴² diyor. Bu betimleme biçimi, anlatış tarzı sanki Araba Sevdası’ndan fırlamış gibidir. Bihruz Bey de Periveş Hanım’ın kendisine âşık olmadan evvel arabasına hayran kalmıştır. Aynı kahraman kendisinin alafranga bir meşrep olduğunun okuruna sanki kendisi anlatmak ister gibi dışarı çıkarken büründüğü kıyafetten bahseder: “Hava kış ve çamur olduğu cihetle lazım olur ise giyeyim diye kalın paltoyu Frenkvari koluma takıp büyük şemsiyeyi dahi elime aldım. Yeni yaptırmış olduğum Napolyon

⁴¹ Ahmet Midhat Efendi, *Letâif-i Rivâyât*, s. 272.

⁴² Ahmet Midhat Efendi, *Letâif-i Rivâyât*, s. 30.

çizmelerimi ayağıma geçirip kapıdan çıktım."⁴³ Gençlik hikâyesi 1887 yılında yazılmıştır. Hikâye, kahramanın gençliğinden bir dönemden bahsetmesi etrafında şekillenir. Yani yazıldığı tarihten daha öncesini anlatır. Anlatımda hissettirilen alafrangalaşma olgusu, alafranga hayat, bakış ve giyiniş tarzı bu temâyülün bireyler tarafından kolayca benimsenmiş olduğunu gösterir.

Bahtiyarlık adlı hikâyede çizilen bir alafranga tip daha vardır: Senai. "*Senai Osmanlıların yemekçe, içmekçe, yatıp kalkmakça usullerinden hiçbirisini beğenmeyip hatta devair-i hükümetin usul-i idaresini hiç beğenmediğinden böyle barbarcasına bir usule tebaiyetten kendi alafranga hevesatına tebaiyeti tercih etmiştir.*"⁴⁴ O, insanın ancak şehirlerde bahtiyar olabileceğini düşünür. Köylerde Volterler, Jean Jacques Rousseaular, Shakespeareler yetişemeyeceği fikrindedir. Evlilik konusundaki fikirleri ise ilerideki romanlarda göreceğimiz diğer alafranga erkeklerden farklı değildir.

"Onun sevebileceği bir kız kibarzade, güzel, zengin, olmaktan maada okur yazar olmalı, hatta Fransızca bilmeli, musikiye mensubiyeti olmalı elhâsıl bir Avrupalı kız gibi olmalı. Yoksa alacağı kız kadın kadıncık imiş, dikiş diker, nakış işler, oya yapar, yemek pişirir, işinin gücünün sahibi olabilirmiş! Hiç Senai buralarda mıdır?"⁴⁵

Senai'nin memleketine karşı yabancılaşması ve yozlaşması o noktaya varır ki asıl şehrin Frengistan olup, İstanbul'un onun yanında büyücek bir köy gibi kaldığını düşünür. Bu hikâyede Ahmet Mithat, alafranga bir tipi işlemenin yanında millet ve memleketinden kopma, yabancılaşma, bir haine dönüşme olgusu üzerine yoğunlaşmıştır. Bu durumu daha çok fikir ve zihniyet olarak alafranga olmuş bir kahraman vasıtasıyla somut kılmıştır.

Yukarıya sıraladığımız örnek tipler alafranga tipin roman sahasından önce hikâye sahasında ilk atılımlarını yaptığını gösteriyor. Bu atılımların Tanzimat sonrası yapılan diğer girişimlerle beraber alafranga tipi olgunlaştırdığını ve romanlarda işlenen şekline büründürdüğünü söyleyebiliriz.

⁴³ Ahmet Midhat Efendi, *Letâif-i Rivâyât*, s. 37.

⁴⁴ Ahmet Midhat Efendi, *Letâif-i Rivâyât*, s. 291.

⁴⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Letâif-i Rivâyât*, s. 292.

4. Romanımızda Alafranga Tiplemesi

Roman türünün hayatla olan ilişkisi roman teorilerinin tartışılan konularındandır. Hayatla roman arasında bir ilişki olduğu muhakkaktır. Bazı kaynaklarda bu ilişki benzerlikle sınırlandırılır. Roman, hayatın ne tam içindedir ne de tam dışında. Hayat, roman türünün en mühim beslenme kaynağıdır. Elbette romancı muhayyilesini ayrı tutmamak kaydıyla. Romancı hayattan olayları, olguları, temaları alıp kendi muhayyilesi ve becerisi doğrultusunda kurgular. Kimi zaman hayat gerçekliğini korur kimi zaman da başkalaştırır. Bunlar dışında romancı hayattan bireyleri alır. Hayatla roman arasındaki bağın en güçlü tarafı bu olmalıdır.

Romanda şahıs kadrosu oldukça önemlidir. Kişi, romancının sunduğu anlatıdaki eylemi gerçekleştirendir. Romancı kişiyi kendi kafasından tamamen hayalî ve düşüncel bir varsayımla çizebileceği gibi hayatta varlık gösteren kişileri alıp az veya çok farklılıkla anlatısının mesajına uygun bir biçimde de kurgulayabilir. Bu noktada romancının gayesi ön plana çıkar. Böyle olmakla birlikte azami düzeyde de olsa bu noktada bir keyfiyetin varlığı göz ardı edilemez.

Romancı eserine hayattan aldığı kişileri genellikle sosyal ortamlarda gözlemleyip, izlediği kişilerden seçmektedir. Kendi toplum ve ortamında canlı ve arayan bir gözle izlediği insan örneklerini sonrasında romana taşır. Romanda bu kişiyi/ kişileri topluma genelleyerek anlatır. Böylece kişiden bir tip meydana gelir. Peki tip nedir? Alafranga tip mevzusuna geçmeden önce tip hakkında biraz bilgi vermenin faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Tip kavramı *Ansiklopedik Edebiyat Kavramları Sözlüğü*'nde şu şekilde açıklanmıştır: “Karakter. Hikâye veya romanlardaki kimi kahramanların, ayırt edici vasıflarıyla toplumsal bellekte yaşayanları. Ahmet Hamdi Tanpınar tip'i, “hayatın umumi vasıflarıyla bize benzeyen, fakar ferdiyetinin hususi çizgileriyle bizden ayrılan şahıs” şeklinde tanımlar. Kahramandan farklı olan tip , öykü, roman, tiyatro

ve destan gibi eserlerde, eserin niteliğini belirleyen, temellendiren ana unsurlardan biridir.”⁴⁶

“Tip kelime anlamı itibariyle cins, türü numunei örnek anlamlarına gelmektedir. Toplumsal hayatta bazı insanlar farklıdır: Duyuş, düşünüş, davranış ve eylem itibariyle; meslek, mizaç ve işlevleriyle ötekilerden ayrılırlar. Beşeri meziyet ve kusurlar onlarda daha belirgin, daha somutlaşmış gibidir. Bu yönleriyle onlar, ait oldukları cins ve gruptan ayrılırlar. Tip diye nitelenen kişi, toplumsal kimliğiyle ‘temsili’ bir nitelik taşır. O, kendinin dışında kalan değerlerin temsilcisidir.”⁴⁷

Bir tipin kendisinin dışında kalan değerlerin temsilcisi olması ne demektir? En basit şekliyle bundan tipin romancı tarafından içine yerleştirildiği roman sınırlarının dışında kalan hayata ait bir olguyu, bir sınıfı, bir grubu, bir mefhumu, bir anlayışı temsil etmesini anlayabiliriz. Bu açıdan bakıldığında tipin diğer roman kişilerinden farkı da ortaya çıkar. Şöyle ki bir romandaki tüm kişiler romancı tarafından oluşturulabilir. Fakat tip, sadece romancının başarısı olmaktan çok “*Lukacs’a göre sosyal ve tarihsel koşulların belirlediği bir şahsiyettir.*”⁴⁸ Bu bakımdan romanın öteki kahramanlarından farklıdır.

Mehmet Tekin, *Roman Sanatı* adlı eserinde tipleri iki gruba ayırır. Bunların toplumsal ve psikolojik tipler olduğunu belirtir. Yazara göre “*toplumsal tipler belirli bir dönemin veya belirli bir felsefenin hatta belirli bir dünya görüşünün mahsulüdürler. Alafranga tipler, Batıcı tipler, entelektüel tipler gibi. Psikolojik tiplerin ise beşeri zaaf veya meziyetlerin biçimlendirdiği tipler olduğunu dile getirir. Cimri, kıskanç, muhteris, zalim gibi.*”⁴⁹ Bu sınıflandırma doğru olmakla birlikte ona bazı eklemeler yapmak gerekir. Örneğin tarihî tipler gibi. Bununla birlikte bu sınıflandırmada alafranga tipin konumlandırıldığı grup yerindedir.

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e pek çok roman alafranga tipi bünyesinde barındırmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde alafranga tipi içinde bulunduran romanlarda tipin işlenişi, hususiyetleri çeşitli tematik başlıklara ayrıldıktan sonra

⁴⁶ Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Kavramları Sözlüğü*, Akçağ Yayınevi, Ankara, 2007, 3. Baskı, s.485.

⁴⁷ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Neşriyat, Ankara 2001, s. 110.

⁴⁸ Tekin, *Roman Sanatı*, s. 110.

⁴⁹ Tekin, *Roman Sanatı*, s. 115- 116.

incelenecektir. İkinci bölüme geçmeden evvel alafrangalığı konu alan ve ikinci bölümde inceleme alanı olacak Osmanlı romanlarını listeliyoruz.

- Felâtun Bey ile Rakım Efendi / Ahmet Midhat Efendi
- Sergüzeşt / Sami Paşazâde Sezâi
- Araba Sevdası/ Rezaizâde Mahmut Ekrem
- Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat/ Şemsettin Sami
- Müşahedât/ Ahmet Midhat Efendi
- Turfanda mı Yoksa Turfa mı? / Mizancı Murat
- İntibâh/ Namık Kemal
- Aşk-ı Memnu/ Halit Ziya Uşaklıgil
- Kırık Hayatlar/ Halit Ziya Uşaklıgil
- Hayal İçinde/ Hüseyin Cahit Yalçın
- Şık/ Hüseyin Rahmi Gürpınar
- Şıpsavdi/ Hüseyin Rahmi Gürpınar
- Mürebbiye/ Hüseyin Rahmi Gürpınar
- Efruz Bey/ Ömer Seyfettin
- Kiralık Konak/ Yakup Kadri Karaosmanoğlu
- İstanbul'un Bir Yüzü/ Refik Halit Karay

II. BÖLÜM

A. OSMANLI ROMANINDA ALAFRANGALIK ASABIYETİ

1. Babadan Oğla Geçen Alafrangalık Mirası

Eğitim, terbiye, yetişme gibi vasıfları temelden şekillendiren ailedir. Bir çocuk için eğitim ailede başlar. Ebeveynlerin çocuklarına verdiği eğitim ve yetiştirme biçimi, bireylerin kişilik oluşumunda son derece önemlidir. Özellikle anne ve babanın kişilikleri, yaşam tarzları, ilgileri, kültürleri çocuklarında az ya da çok tezahür eder. Bu durumun farkında olan romancılar, eserlerinde şahısların kişiliğini şekillendirirken genelde aileye inerler. Kahramanı okura tanıtırken bunu bir araç olarak kullanırlar. Kahramanın soyundan gelen hususiyetlerin karakterini nasıl şekillendirdiği üzerinde dururlar. Böylece kahramanın davranışlarını anlamlandırmak için yazara bir mecra açılır.

Osmanlı romanındaki alafranga tipte de bu durum işlenmiştir. Alafranga tiplerin anne veya babalarından biri çoğunlukla ölmüştür. Babalar genelde efendizâde, paşazâde gibi adı sanı olan; zengin, genç yaşlarda evlenmiş, geleneksel tarzda eğitim ve terbiye almasına rağmen zamanın gereklerine uymak için çok çabuk başkalaşabilen kişilerdir. Kendi aldıkları eğitimin zamane için artık yetersiz olduğunu düşündüklerinden, çocuklarının eğitimlerinin yeni tarzda yani Batılı şekilde olması için uğraşırlar. Lakin kendileri gelenekten kopamamış modern olana da henüz tam bağlanamış olduklarından çocuklarına aldıkları eğitim ve öğretim de bu ikiliğin menfi bir neticesi olarak kozmopolittir.

Babaların evlatlarıyla olan ilgileri son derece zayıftır. Çocuklarına özel hocalar tutup paralı kolejlere yollayarak, finansal yönden tam destek verince bir çocuğun manevî yönden de eksiksiz olacağı sanısına kapılmışlardır. Bu tarzda yetiştirilip yalnız maddesel yönden doyurulan çocuklar yetişkin olduklarında doğal bir sonuç olarak maddi yönü baskın, insani tarafı zayıf ve hayatta başarısız kişiliklere dönüşürler.

Alafranga tipi temsil eden kahramanların anneleri genelde sakin, sessiz, saf insanlardır. Çocuklarıyla ilişkileri babalarına göre daha fazladır. Buna rağmen çocuklarının hayatına pek müdahil değillerdir. Eşlerini kaybedince evin bütün geçim ve iradını çocuklarına devrederler. Kandırılmaya müsaittirler. Çünkü çoğu genç yaşta tabiri caizse gözü açılmadan evlenmiş ve kıt bir tahsil görmüşlerdir. Bu anneler; kendilerini evlatlarının mutluluğuna adayan, baba yokluğunu hissetmesinler diye evlatlarının bir dediğini iki etmeyen silik ve pasif tiplerdir. Osmanlı romanında bu tarz aileden yetişme birçok örnek alafranga tip mevcuttur. Bunlardan ilki *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanındaki Felâton Bey'in babası;

“Mustafa Meraki Efendi 45'lik bir adamdır. Dedesi onu ırz ve edebini güzel muhafaza eder fikriyle 16 yaşında evlendirmiştir. Meraki Efendi Tophane'nin Beyoğlu'na yakın bir mahallesinde oturur. İstanbul'da bir adamın bekâr kalmasında problem olmadığından zevcesi vefat edince tekrar tevhül etmemiştir. Meraki Efendi alafranga bir adamdır. Hani ya bundan on beş yirmi sene evvel İstanbul'da alafranga meşrepler yok muydu? İşte onlardan. Konağı, bağı, bahçesi bulunduğu hâlde mücerret alafranga yani rahat yaşamak için malının mülkünün cümlesini ucuz pahalı demeden satıp, Beyoğlu'na yakın bir mahallede güzel bir hane inşa ettirmişti.”⁵⁰

Alafranga yaşam uğruna bütün düzenini bir çırpıda değiştirmekten sakınmayan bir adamın evladı ancak Felâton Bey gibi yapmacık bir medeni olabilirdi. Bu noktada Ahmet Midhat'ın dehasını takdir etmek lazımdır. Baba-oğulun zihin dünyaları ancak bu kadar paralel çizilebilirdi. Ahmet Midhat, Felâton Bey'i oluşturan faktörleri okuruna büyük bir açıklıkla sunmuştur. Babasının zihniyetinin evladında devamını okurun görmesini istemiştir.

“Felâton Bey'in çocukluğunu nasıl geçirmiş olduğunu anlatmak için uzunca açıklamaya yapmaya gereksinimimiz yoktur. Mustafa Meraki Efendi, en yüksek alaturkalıktan yine en yüksek derece alafrangalığa birdenbire sıçramış bir adam olduğu söylenirse böyle bir adamın hem de öksüz kalan evladının nasıl bir eğitim altında büyüyeceğini her kim düşünse bulabilir.”⁵¹ denilerek okura Felâton Bey'in alafrangalığının irsiyetle ilgisi gösterilmek istenmiştir.

⁵⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey İle Râkım Efendi*, Şule Yayınları, İstanbul, Kasım 2017, s. 12-13.

⁵¹ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey İle Râkım Efendi*, s.13.

Felatun Bey'in annesi 12 yaşında evlenip 15 yaşında çocuğunu dünyaya getirmiş bir kadındır. Annesi, Felatun Bey'in kardeşi Mihriban Hanım'ı doğurduktan sonra lohusa yatağındaiken ölmüştür. Yazar okura kahramanın babasına dair fazlaca malumât verirken anneye dair sundukları bundan ibarettir. Bunun bilinçli bir tercih olduğu kanısındayız. Bu tercihin sebebi de küçük yaşlarda annesiz kalmış ve ilgisiz bir babanın elinde yetişen bir çocuğun ilerideki davranışlarını bir mantık çerçevesine oturtma çabasındandır.

Sergüzeşt romanındaki Celal Bey'in durumu diğer alafrangalara göre bir nebze farklıdır. Onun annesi de babası da sağdır. Çocuklarının başındadırlar. Celal Bey'in babası Asaf Bey “Mısır'da birçok memuriyetlerde bulunarak büyük bir servet kazanmıştır. Şimdi Moda burnu taraflarında hiçbir masraftan kaçınmayarak Avrupaî tarzda inşa ettirdiği binasında bulunmaktadır.”⁵² Annesi de Mısırlı bir ailedendir. “Almış olduğu uygar terbiye nedeniyle halayıklarına daima lütuf ve nezaketle muamele ediyor idiyse de, Mısırlı ailesinden kendisine geçen derin bir üstten bakma ve halayıkları aşağı görme duygusu vardı.”⁵³ Celal Bey'in anne ve babası da hayatta olmasına karşın çocuklarıyla olan ilgileri yüzeyseldir. Batı'ya ve Avrupa'ya hülyalı bir özenti içindedirler. Çocuklarını Batı zihniyetiyle yetiştirmişlerdir. Celal Bey şımarık bir beyzade, kardeşi Tesliye ise sığ bir taklitçidir. Celal Bey her ne kadar Paris'te tahsil görmüşse de Batılılığı satıhta kalmıştır. Anne ve babası çocuklarına maddi yönden doyum sağlasalar da samimi bir aile ortamı ve sıcaklığı verememişlerdir. Aile akşam yemeklerinde bir araya toplandığında aralarında muhabbet edebilecek kadar bile bir ortak payda ve bağ bulunmadığı görülür. Gerçek bir aile ortamının içinde yetişmemiş olan Celal Bey, kendini diğer insanlardan üstün gören, şımarık, hayatın hep güneşli havasında yaşamış, hakiki bir yaşamın zorluklarını görmemiş bir bireydir.

Alafranga âleme kendini kaptıran bir diğer roman kişisi *İntibâh*'ın Ali Bey'idir. Ali Bey'in babası diğer babaların aksine mülayim ve şefkatlidir. “*Pederinin emsâli pek az görülen yumuşaklık ve şefkati sayesinde, yaratılışında zaten mevcut olan*

⁵² Sami Paşazâde Sezai, *Sergüzeşt*, Ottoman Kum Saati Yayınları, İstanbul, 2016, s.41.

⁵³ Sami Paşazâde Sezai, *Sergüzeşt*, s. 44.

saffet ve nezaket o kadar kuvvetlenmişti ki, terbiyesine, muâmelesine bakanlar kendisini adeta bir melek zannederlerdi.”⁵⁴ Ali Bey’in babası oğlunun yetişmesi için büyük emekler verip, hiçbir fedakârlıktan geri durmamıştır. Yazarın da belirttiği üzere “*pederi, evlât kadrini gerçekten bilenlerdendi.*”⁵⁵ Ali Bey’in annesi çok fazla eğitilmiş biri olmamakla beraber zeki bir kadındır. 25 yıllık evliliğinde eşinden aldığı terbiye ve eğitimin yanında gördüğü, işittiği hadiselerden eşinin bilinci ve tecrübesiyle kendisine pek çok dersler çıkarmıştır. Ali Bey’in ne annesi ne de babasında alafrangalaşma temâyülü okura hissettirilmemiştir.

Diğer alafranga romanların aksine *İntibâh*’ta bir kişiyi alafrangalaşma yolunda mahva sürükleyen temelde onun yetişmesi değildir fikri vardır. Yazar iyi bir ailede yetişmiş, akl-ı selim bir insanın da gafletle hatalar yapabileceğini göstermeyi hedeflemiştir. Yazar bu noktada kahramanını temize çıkarmış olsa da vaka diziliminde kahramanını ani dönüşüme uğratmıştır. Ali Bey’in mahvına sebep alafranga düşkün bir ailede yetişmesi değildir belki ama sebep yine ailenin kendisidir.

Altın bir kafes içinde, gerçek hayattan azade yetiştirilen bir çocuk hayata çok zor tutunur. Bir çocuğun yetişme sürecinde aşırı-koruyucu anne baba modeli en tehlikeli tutumlardan sayılır. Ali Bey de aşırı korumacı ebeveynler tarafından hayatı konaktan ibaret büyümüştür. Bu yüzden hayata ilk atılışında tecrübesizliği ve hassaslığının kurbanı olmuştur. Diğer alafranga kahramanlara oranla Ali Bey içlerinde en masum olanıdır.

Hüseyin Rahmi ilk romanı olan *Şık*’ta, Felatun ve Bihruz gibi alafrangalık tutkunu bir tip oluşturmak istemiştir. Şatırzade Şöhret Bey bu düşünceyle okura sunulmuştur. *Şık* romanı *Felatun Bey ile Rakım Efendi* ve *Araba Sevdası* romanlarına nazaran başkahramanın geçmişi bahsinde zayıf kalmıştır. Romandan Şöhret Bey’in varlıklı bir aileye sahip olmadığı hâlde kendisini öyle göstermeye çalıştığını anlarız. Babası hakkında hiçbir açıklama verilmemiştir. Annesi hakkında ise küçük bir bilgiyle yetinilmiştir: “*Şık’ın annesi, İstanbul’da bir eşi daha bulunmaz kurnazlıkta*

⁵⁴ Namık Kemal, *İntibah*, Şule Yayınları, İstanbul, Kasım, 2016, s. 15.

⁵⁵ Namık Kemal, *İntibah*, s. 15.

ve kadınlarca -eli bayraklı- deyimi ile anlatılanlardan daha edepsiz bir kadındır.”⁵⁶ Şöhret Bey annesinden çekinir. Ama bu saygı temelli bir duygu değildir. Babasından zaten bahsedilmez. Bu bağlamdan yola çıkıldığında Şöhret Bey’in tip olarak diğer alafrangalara göre, onu alafranga yapan şartların minimum derecede ve basitleştirilmiş bir şekilde verilmiş olması, yazarın kahramanını kurgularken derinliksiz davrandığını gösterir. Olaylar yalnızca alafrangalık tutkusu üzerinden ilerletilmiştir. Şöhret Bey’in nasıl Şöhret Bey olduğu kısaca kahramanın karakter evrimi okura verilmemiştir.

Alafranga tipin oldukça iyi bir örneği olan Bihruz Bey “*eski vezirlerden bir paşanın mahdumudur. Babasıyla çocuk yaşında memleketten memlekete gezdiğinden bir çocuğun birinci derecede öğrenmesi gereken malumatı 16 yaşına kadar öğrenememiştir.*”⁵⁷ Bihruz Bey’in babası onun bir şehadetname alıp da okulu bitirmesini gerekli görmemiştir. Bu yüzden onu okuldan almıştır.

“Bihruz Bey valideyninin tek evladı olduğu için şımarık büyümüştü. Valide Hanımefendinin mahdum bey hakkında eskiden beri hiçbir hükmü, hiçbir tehdidi etkisi olamazdı. Pederinin ölümünden sonra çocuğu bütün bütün kendi havasına bırakmak zaafını göstermiş ve genç beye bir sıkıntı çektirmemek üzere konağın mutfak masrafını da kendi iradından karşılamıştı.”⁵⁸

Roman boyunca Bihruz Bey’in annesini pek az görürüz. Yazar sonlara doğru okurunu Bihruz ile annesi arasındaki bir diyolağa tanık eder. Bihruz çok sevdiği arabasını satmak zorunda kalmıştır. Annesi bu durumu öğrenip yağız atları da beraberinde satıp satmadığını oğlundan öğrenmek ister. Satmadığı cevabını alınca oğlundan atları kendisine ücret karşılığında vermesini ister. Roman boyunca minimum ilişki hâlinde gördüğümüz ana oğulun belki de anlatıdaki ilk büyük diyalogunun para üzerine olduğunu anlıyoruz. Aynı konuşmanın devamında Bihruz’un yarı Fransızca yarı Türkçe konuşmasını anlayamayan annesi buna kızarak “*Paşa baban hiç beğenmezdi.*”⁵⁹ der. Yine ayrıca bu konuşmada Bihruz Bey’in

⁵⁶ Güpınar, *Şık*, s.16.

⁵⁷ Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası(Eleştirel Basım)*, Haz. M.Fatih Atuğ, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 57.

⁵⁸ Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası(Eleştirel Basım)*, s. 58-59.

⁵⁹ Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası(Eleştirel Basım)*, s. 268.

annesinin Ramazan ayını önemseydiğini, camilere gittiğini de öğreniriz.⁶⁰ Öyle anlaşılıyor ki Bihruz Bey ilgisiz bir baba ve pasif bir anne tarafından büyütülmüştür. Her istediği kolayca oluvermiş, hiçbir şeyi kazanmak için çabalaması gerekmemiştir. Dolayısıyla hazıra ve bolluğa fazlasıyla alışmıştır. Annesi modernleşme zamanında gelenekle bağını koparmayan bir unsur olarak Bihruz'un hayatında bulunsa da babası öldükten sonra oğlunu başıboş bırakmıştır. Nitekim baba hayattayken de zaten durum pek farklı değildir. Aynı evin içinde birbirlerinin hâlden habersiz, çok kısıtlı muhabbetleri olan bir anne oğul olarak yaşamaktadırlar. Duygusal bağlarının zayıflığı da roman boyunca okuyucuya gösterilmiştir. Bu tarz bir ailede büyüyen Bihruz Bey maddiyatçı, son derece gösterişçi, salt tüketici, tembel, hazır yiyici bir karakter olarak alafrağa tipler arasında yerini almıştır.

Aşk-ı Memnu romanındaki Behlül'le alafrağa tipi başka bir boyuta taşıyan Halit Ziya da kahramanını anne ve babasız olarak tasarlamıştır. Behlül hayatını Amcası Adnan Bey sayesinde sürdürür, Galatasaray'da yatılı okur. Amcası onu kendi evlâtlarından ayırmamış, her yönden rahat etmesini sağlamıştır. Lakin araştıran, sorgulayan, yetiştiren, terbiye eden gerçek bir baba gibi olamamıştır. Adnan Bey Behlül'ün maddi ve yüzeysel ihtiyaçlarını karşılamış, ona temelli ve sağlam bir aile ortamı verememiştir. Bu durumda Behlül, kendi kendini yetiştiren bir karakterdir, demek yanlış olmaz.

Behlül hem ailesizlik hem de amcasının pervasızlığı yüzünden rahat ve serbest yetişmiştir. Yalının en küçük ferdi Bülent de yaşı henüz küçük olmakla birlikte şımarık, züppe bir alafrağa yolunda yetişmektedir. Annesi onu doğurduktan sonra ölmüştür. Bir anne ilgisi ve eğitiminden doğar doğmaz yoksun kalmıştır. Annenin eksikliği mürebbiye Courton ile giderilmeye çalışılsa da pek yeterli olduğu söylenemez. Adnan Bey mürebbiyenin çocukları noksansız yetiştirip eğittiğini düşündüğünden, çocuklarına karşı kendisine düşen sorumluluğun onları refah içinde yaşatmak ve en iyi okullarda okutmakla sınırlı olduğu fikrindedir. Bülent, annesizliğin mahzunluğunu üzerinde taşımasını diye her arzusu yerine getirilir. Ödevlerini geç ve yarım yapar, evin içinde türlü haşarıkları olur lakin hepsine göz

⁶⁰ Rezaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası (Eleştirel Basım)*, s. 268.

yumudur. Babası hep çok meşgul olduğundan Bülent'in rol modeli Behlül'dür. Roman akışı içinde okura Bülent'in yetişkinliği her ne kadar gösterilmese de, seçtiği rol modelin Behlül olması aslında yazarın Bülent'in yetişkinliğini görmeye gerek olmadığını söyleme biçimidir.

Hüseyin Rahmi'nin alafrangalığı konu alan bir diğer romanı *Şıpsevdi*'deki Meftun Bey, tipin evrilmesi yolculuğunda önemli bir yerdedir. Meftun Bey'deki alafrangalık merakının amcasından geldiğini yazar hemen başlarda belirtir: “*Babası öldüğü zaman on dört- on beş yaşlarında bir çocuktü. O ailenin alafrangalığa merakı yoktu. Bu hastalık biraz Meftun'un amcasında vardı. Babası ölünce yeğenini yanına aldı. Öğrenimini tamamlaması için Paris'e gönderdi.*”⁶¹ Meftun Beyin alafranga hayata yönlendirilmesi anne baba gibi birinci dereceden aile üyelerinden değil amcası tarafından olmuştur. Osmanlıdaki alafranga romanlar için bu yenidir. Aynı zamanda alafranga seçerenin yayılma durumunun göstergesidir. Meftun Bey'in annesi,

“Lütfiye Hanım biraz iyiden biraz kötüden anlar. Esmer yüzü ve yüz hatlarıyla hep annesini andırır. Çalçenelikte de ondan aşağı kalmaz. Hele Meftun'u çok sever. Oğlunun bütün kusurlarını birer meziyet sayar. Alafrangalık tutkunluğuyla kalkıştığı aşırılığı hoş görür. Hele alafranganın Lütfiye Hanım gibi seçkin kadınlara pudra ve başka yüz boyaıarı konusunda gösterdiği hoşgörüyü aşırı dereceye vardırır.”⁶²

Anneler için çocukları kıymetlidir, özeldir. Fakat bir yanlışın yanlış olduğunu söylememek, onu düzeltmeye çalışmamak evlât dahi olsa kişiye faydadan çok zarar verir. Babasız ve belki annelik şefkati belki de pervasızlık sebebiyle oğlunu eğitememiş bir annenin evladı olarak Meftun Bey; bencil, kendisinden başka kimsenin fikirlerini önemsemeyen bir birey olarak büyümüştür. Nitekim romanda da Meftun Bey'in kendi sözünün üstüne söz söyletmediğini, her şeyi en iyi kendisinin bildiğini, anlattığı kaidelere uymak istemeyen ev halkının hayır cevabını asla kabul etmediğini görürüz.

⁶¹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şıpsevdi*, Özgür Yayınları, İstanbul, Mart 2014, s.79.

⁶² Gürpınar, *Şıpsevdi*, s. 90.

Meftun Bey'in aile efrâdının ekserisi klasik ve gelenekseldir. Bu tarz bir ailenin içinde Meftun Bey'in böylesine alafranga sevdalı bir birey olması ise amcası ve annesinin eseridir denilebilir. Amcası onu çocuk denilecek yaşta Paris'e yollamıştır. Onu gönderirken gayesi yeğenin iyi bir eğitim ve öğretimden geçmesi, çağının gerisinde kalmamasıdır. Bu saf gayede düşünülmemiş öyle bir husus vardır ki yenileşme döneminde yurtdışına eğitime gönderilen ve sonrasında hayal kırıklığı olarak yurda dönen bütün gençlerin bozulmalarının asıl sebebidir.

Bir insanın karakterini ve hayata bakışını şekillendiren en önemli dönemlerden biri çocukluktan yetişkinliğe geçiş dönemidir. Yenileşme döneminde ülkemizde Meftun Bey gibi çoğu genç daha çocuk sayılacak yaşlarda Avrupa'ya gönderilmiştir. On beş on altı yaşlarına kadar kendi yurdunda yaşayıp, geleneksel Osmanlı aile yapısıyla yetişmiş çocuklar tam karakterinin şekillenip oturacağı yaşlarda dönemin hasta ve hakir görülen Osmanlı'sından, özenilen hülyalı ve mükemmel Batı'ya yollanmışlardır. İlk gençlik yıllarını orada geçirmişlerdir. Kendi memleketinde herkesin özenip, yaşamak isteyeceği bir dünyada olduklarının bilinciyle Batı'ya hayran kalıp, kendi uyruğuna yabancılaşmaları zaten kaçınılmazdır. Lakin bir de öz vardır. Doğup büyüdüğü topraklar, ilk terbiyeyi aldığı aile ortamı vardır. Bu noktada gençlerimiz olunan ile olmak istenilen, klasik ile ideal arasında sıkışıp bocalamaya başlamışlardır. Olunandan vazgeçemezken, olmak istenileni de kaçırmak istememişlerdir. Bu arzu karmaşası da karakterlerine belirsizliğin verdiği boşluk olarak yansımıştır. Ne Osmanlı olarak kalabilmiş ne de Batılı olabilmişlerdir. Yurda döndüklerinde, beklentileri karşılamadıkları görüldüğünde ise hayal kırıklığı ilân edilmişlerdir. Meftun Bey de böyledir. Amcası modern eğitim, Batılı zevk uğruna onu Paris'e yollar ama Meftun Bey yıllarını Batı'da geçirmesine rağmen hakiki bir Batılı olmaktan çok uzaktır. Onun alafrangalığı Batılının taşralısıdır. Neticede Meftun Bey'i *alafranga Meftun Bey* yapan amcasının onun üzerindeki idealleri ve annesinin ilgisizliğidir.

Ömer Seyfettin'in *Efruz Bey*'i alafrangalık ve Batı'ya öykünme hadisesine başka bir açı kazandırmıştır. Ömer Seyfettin, "*Efruz Bey'in örnek kişiliğinde; Batı kültürüne şekilci ve kalıpcı bir açıdan yönelen, bu arada millî niteliklerini yitiren,*

*davranışı, anlayışı, kıyafet ve yaşama düzeniyle halktan kopan kültürleşme ve yenileşme hareketinin sakatlığını göstermeye çalışmıştır.*⁶³ Efruz Bey'e yalnızca Batılılaşmanın eleştirisi olarak değil aslında bir devrin romanı olarak bakılabilir. Efruz Bey'in babası vefat etmiştir. Romanda babasına dair neredeyse hiç malumat yoktur. Efruz Bey'in annesi ise “*otuz senedir İstanbul'da oturduğu halde Türkçe konuşmasını öğrenememiş bir Çerkezdi.*”⁶⁴ Efruz'un babası nesi var nesi yoksa hanımına bırakmıştır. Diğer alafranga kahramanların annelerinin aksine Efruz Bey'in annesi eşinden kalan mirası oğlunun inisiyatifine bırakmamıştır. İdareyi eline almış, ev içinde pasifleşmemiştir. Ayrıca Batılılaşmayı konu edinen diğer romanlarda kahramanın annesinin milliyeti *Efruz Bey* romanındaki kadar belirtilerek ve kişiliğe yansıtılarak verilmemiştir. Burada yazar Efruz Bey'in annesinin Çerkez oluşu üzerinde bilhassa durmuştur. Annesi Efruz Bey'e çok düşkündür. Onu hizmetçilerinden bile kıskanır. Bu düşkünlük Efruz Bey'in gösteriş budalalığını engellemeye yetmemiştir.

Halid Ziya'nın bir diğer eseri *Kırık Hayatlar*'da iyi yetişmiş, iyi bir terbiye görmüş olmasına rağmen zamanının alafranga yaşayışına uyan, bu yüzden ailesini dağıtan bir kahraman bulunur. Bu kahraman Ali Bey'e benzer bir biçimde alafrangalığı en masum yaşayanlardan bir diğeridir. Ömer Behiç “*küçük bir memurun oğluydu. Babası İstanbul'un her mevsimini başka bir yerde geçiren kiracılardan. Oldukça büyümüş bir yaşa kadar babasının her dediğine itiraz etmeksizin muvafakat gösteren Ömer Behiç, meslek sahibi olmaya gelince kendi arzusundan başka bir şeyi dinlememişti.*”⁶⁵ Annesini kaybetmiştir. “*Ama elem ve sürur zamanlarında ruhunun ihtiyar dışında bir hamlesi ile hayali annesinin ağışuna atılırdı. Annesizlik acısından hiçbir zaman şifa bulmamıştı.*”⁶⁶ Ömer Behiç'in aile yapısı ve ortamıyla ilgili roman oldukça kısır. Babasının otoriter olduğu, annesinin ise ona bir kucak olduğu dışında pek fazla bilgiye yer verilmemiştir. Babasının onu ne yolda terbiye edip,

⁶³ Cahit Kavcar, “Efruz Bey Üzerine”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten*, 1971, S.18, s.194.

⁶⁴ Ömer Seyfettin, *Efruz Bey*, Beyan Yayınları, İstanbul, Ekim 2016, s. 30.

⁶⁵ Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, Haz. Seval Karadeniz, Özgür Yayınları, İstanbul, Ekim 2006, s.48-50.

⁶⁶ Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, s. 109.

annesiz nasıl yetiştirdiğini okur anlatıda görememektedir. Halid Ziya'nın kahramanını oluştururken okura sunması gereken altyapıyı bu bakımdan eksik bıraktığını söyleyebiliriz. Romanın Ömer Behiç'e göre daha fazla alafrağa olan kahramanı Bekir Servet, baba otoritesinden yoksun yumuşak yüzlü ve aciz bir anne tarafından büyütülmüştür. Çocukluğundan itibaren hep tezcanlı, içi içine sığmayan, çıkarıcı ve patavatsızlık derecesinde cesur olmuştur. Ailede verilemeyen terbiye ve adâbın yerini yetişkin olup statü edindikçe parayla doldurmaya çalışmış, neticede yoldan çıkmıştır. *Kırık Hayatlar*'da daha çok anneleri tarafından eğitilememiş, hayata atılıp modern zamanın şartlarıyla kendini yoğurmuş erkek ve kadın kahramanlar görürüz. Birçoğu baba terbiyesi ve ağırlığından yoksundur. Özellikle karakterlerin anneleri değişen zaman şartlarına uymak yanılığısıyla çocuklarının yanlışlarına göz yummuşlardır.

Bir başka alafrağalık romanı olan *Kıralık Konak*'ta bulunan üç nesilden ikisi alafrağadır.

Naim Efendi'den sonra gelen ikinci kuşağın temsilcisi Servet Bey "Düyûn-ı umûmiye müfettişlerinden, Müslümanlıktan ve Türklükten nefret eden bir kazaskerin oğludur. Pederi Sadri Molla'nın konağında alafrağalığı kendi odasından dışarı çıkamazdı. Aldığı terbiye ile yaşadığı muhit birbirinin aksi olan her insan gibi Servet Bey de daimi bir ihtilâç ve isyan içinde yaşar."⁶⁷

Sadri Molla Naim Efendi kuşağının bir üyesi olup klasik terbiye sahibidir. Varlıklı aynı zamanda muhteristir. Oğlunun alafrağalık tutkusu onun zihniyetine terstir. Onun otoriter tarafının zamanla devrinin gereklerine uyduğunu, duruşunu Naim Efendi gibi kararlılıkla sürdürmediği görülür. Bildiğimiz kadarıyla Servet Bey annesiz ama sert bir babayla büyümüştür. Maddi olarak sıkıntı çekmemiş ama anne sevgisi ve sıcaklığından mahrum yetişmiştir.

Servet Bey'in oğlu Cemil ise alafrağa yaşama işini babasından daha ilerilere taşımıştır. Daha yirmili yaşlarında feleğin çemberinden geçen orta yaşlı insanlar gibi yaşam sürmektedir. Babası Servet Bey zaten alafrağalık düşkünüdür. Çocuklarını Avrupaî tarzda yetiştirmek için Madam Kronska'yı getirmiştir. Konak yaşamını hiç

⁶⁷ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, 56. Baskı, s. 14-15.

beğenmez yeni model apartman hayalleri kurar. Eski olan ne varsa baş düşmanı Servet Bey'dir. Oğlunun bütün serseriliklerini hatta kumar oynamasını bile hoş görür. Çünkü bunlar şimdiki gençler için normal kabul edilen durumlardır. Cemil de babasının ona karşı gösterdiği bu vurdumduymazlıkla gemi iyice azıya almıştır. Annesi Sekine Hanım “*tıpkı babası gibi çekingen, iradesiz, tembel bir kadındı; hususiyle kocasının nüfûzuna ve çocuklarının arzularına son derece uyardı.*”⁶⁸ Yeni hayata bu kadar hülyalı gözlerle bakan bir babanın yanına iradesiz bir anne gelince yetiştirilen çocuklar neredeyse başıboş kalır. Çünkü baba modernizme ayak uydurmak adına onlardan elini çekmiş, yabancı mürebbiyenin insafına bırakmıştır. Cemil de Seniha da bu durumun farkında olarak büyümüşler, babalarına layık bir biçimde alafranga hayatı ölçsüz bir şekilde yaşamaktadırlar.

Cemil ve Seniha'nın çağdaşı olan Faik Bey ise Kasım Paşa'nın oğludur. Kasım Paşa da Servet Bey gibi ikinci kuşağın ferdidir. Faik, paşa çocuğu olduğundan iyi yetiştirilmesi için uğraşmıştır. Avrupa'ya tahsile gönderilmiştir. Annesi yoktur. Muhtemelen o da dadı elinde baba takibi ve ağırlığı olmadan büyümüştür. Çocuk denecek yaşta Avrupa'ya yollanmış zaten güçlü bağları olmayan ailesinden böylece iyice uzaklaşmış, memleketinden kopmuştur. Yurdundan uzakta hovarda, çapkın, kumarbaz, tembel, gösteriş ve kadın meraklısı bir *asır sonu* alafrangasına dönüşmüştür.

Müşahedât romanında Refet isimli karakter Batılı tarzda yaşayan bir ailenin çocuğudur. Özel derslerle büyümüştür. Küçük yaşlarda babasını kaybedene kadar sahiden iyi bir eğitim görmüştür. Ama babasını kaybettikten sonra gazete bile açmaz olmuştur. Tecrübesiz ve yetişkinliğe yeni adım atıp önünde bir miras bulan tüm kahramanlar gibi o da gençlik heyecanı ve toyluğuyla kısa sürede bir mirasyediye dönüşmüştür. Tam bir bohem hayatı yaşar. Refet Bey'in de güneşli günleri kısa sürer. Eriyip giden miras kendisini ve ailesini farklı sıkıntılara gark eder. Refet Bey'in alafranga âlemlerine kendini kaptırması temelde ailesinden gördüğü Batılı yaşamı ucunu kaçırarak sürdürme arzusu sonrasında ise babası öldükten sonra kapıldığı rehavettendir.

⁶⁸ Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, s. 14.

Osmanlı romanındaki alafranga tipi temsil eden kahramanların şecerelerine bakıldığında önümüze dört kola ayrılan bir harita çıkıyor. Birinci koldaki kahramanların babaları ölmüş, anneleri sağdır. Babaları genelde gelenekseldir ve çocuklarını yetiştirmek için uğraş vermişlerdir. Anne ise pasiftir. Babanın ölümünden sonra etkisiz bir anne ile kahramanlar kısa sürede kendini alafranga âlemlerine bırakır. İkinci koldaki kahramanların anneleri ölmüş, babaları sağdır. Kahramanlar annenin yokluğunda mürebbiye elinde ilgisiz baba ile büyürler. Maddi açıdan doyurulup maneviyâtları beslenmez. Şekilci, şımarık ve gösterişçi olurlar. Üçüncü koldaki kahramanların ebeveynleri hayattadır, çocuklarıyla mümkün mertebe ilgilenip düzgün bir terbiye vermeye uğraşırlar. Lakin bu kolda kahramanı alafranga âlemlerine sürükleyen ailevi faktörlerin dışında amiller de mevcuttur. Dördüncü koldaki kahramanı alafranga hayata yönlendiren birinci derecedeki ebeveynler değildir. Sebep yine aileden gelen bir tutku olsa da bunun yönü anne veya baba değil, ailenin herhangi başka bir üyesidir.

2. Alafranga Tipin Eğitimi ve Terbiyesi

Alafranga tip gerek ailede gerekse eğitim kurumlarında aldığı eğitim bakımından yabancıdır. Ailede şımarık ve bencil yetiştirilen çocuklar, geleneksel terbiye ve saygıdan yoksundurlar. İlkokula başladıkları andan itibaren çoğunlukla mürebbiye, zaman zaman da özel hocaların elinde yetişirler. Temel ilimleri hakkında öğrenmeden moda hâline gelen yabancı dil tutkusuna yenik düşer ve oraya yönelirler. O noktada da tam bir başarı sağlanamaz. Prestijli okullardan alınan eğitimin neticesinde ortaya çıkan sonuç kibirli bir cahilliktir.

Ailede ilgi ve şefkat görmediklerinden bu kahramanlar kendilerini erken yaşlarda çabucak dışarıya atarlar. Aile terbiyeleri yetersiz, eğitim malumâtları yarım yamalıdır. Buna rağmen yetişmişlik bakımından kendilerini herkesten üstün görürler. Çünkü “iyi” okullarda okumuşlardır. İyi bir eğitim kurumuna yalnızca devam sağlamayı, yüksek seviyede bir eğitim almak addederler.

Sözelimi Felatun Bey;

“Ortaokula verilmiş olduğundan her gün çantası elinde gider gelirdi. Bundan başka bir de Fransız hocası vardı ki haftada iki defa gelir giderdi. Babası öyle eğitim görmüş bir adam olmadığından, oğlunun okula gidip gelmesini, Fransız hocasının da eve gidip gelmesini bir çocuğun eğitimi için yeterli görürdü.”⁶⁹

Bu vaziyet Felatun Bey’de tezâhürünü kör bir bilgiçlik olarak göstermiştir. Felatun Bey kendince eksiksiz eğitimiyle çevresine hava atar. Fransızca’yı özel hocadan almasına rağmen onu da tam anlamıyla öğrenememiştir. Felatun Bey alafrangalık icâbıdır diye herkesin yüzüne güler, tevazu gösterir.

“Bazı kere Felatun Bey’in yanında bulunan uşağı kendi beyini bir adam ile gayet tatlı ve nazikâne konuşuyor gördükte bu efendi bizim beyin pek dostu olmalıdır, itikadına düşerdi. Lakin o adamdan ayrıldıktan sonra beyefendinin çıldırmak derecesine geldiğini ve hatta söğüp saydığını görünce uşak şaşardı.”⁷⁰

Bir ferde küçük yaşlarda kazandırılmayan davranış ve erdemlerin sonradan edinilmesi hayli güçtür. Felatun Bey de hakiki bir Batılı gibi büyümediğinden alafrangalık icâbıdır dediği adâb-ı muâşeret kanunlarını zorunluluktan uygulamaya teşebbüs edince gülünç bir duruma düşer. O, artık karakterine mâl olmamış davranışları sergileyen hakiki bir riyakârdır.

Felatun Bey bir delikanlının öğrenebileceği her şeyi öğrendiğini düşünür. Kendisini epey malumatlı sanır. Yazar bu durumu kahramanın bilincinden şöyle belirtir: “*Yazısı var, okuması var, Fransızcası var, zeki, uyanık, kurnaz... Ayrıca babasının aylık yirmi bin kuruş da geliri var!.. Dünyada bir adamın öğreneceği daha ne kaldı?*”⁷¹ Felatun Bey’e bu zihniyeti aşıl原因 en büyük etken babasından gelen terbiye ve yetişme şeklidir. Alafranga tutkunu babasının verdiği eksik eğitim sonucu alafranga tarz yaşamın düşkününü, tembel aynı zamanda sığ bir adam olarak yetişmiştir.

Sergüzeşt’in Celal Bey’i Paris’te eğitim görmüştür. Resim sanatına oldukça meyli vardır.

⁶⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, s. 13.

⁷⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, s. 15.

⁷¹ Ahmet Midhat Efendi, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, s. 15.

“Boğaziçi'nin sevdalı bir hüznü içinde akan sularına kapılmış üç kürekli bir kayık, içinde ince yaşmaklarından gül rengindeki yanakları kıvılcımlar saçan parlak siyah gözleri görünür iki hanım, kenarları saçaklı bir şalla örtülü kayığın arkasında bir haremağası resmi yaparak, Fransız Güzel Sanatlar Akademisi Kurulu'na takdim etmişti.”⁷²

Celal Bey'in gönlünde resimden başka bir tutku yoktur. Hülyalıdır. Hayatın gerçekliğinden kopmuş gibidir. Bu yönüyle Servet-i Fünûn şairlerini andırır. Celal Bey evdeki halayıkları şekilden şekle sokarak onların resimlerini çizmek ister. Saatlerce hareketsiz bıraktığı hizmetçi modeller onun gözünde yalnızca bir objedir. Kendisi dışındaki insanların fikriyatları Celal Bey için pek mühim değildir. O, kendisini yükseklerde görür ve dış dünyayla bağlantısı minimumdur. Bu yönüyle alafranga tipin bencil tarafını temsil eder.

İntibah'daki alafranga Ali Bey diğerlerine nazaran okumaya son derece hevesli bir ferttir. “14-15 yaşına girdikten sonra âlemde maarıften başka sevilecek arzu olunacak bir şey bulamaz olmuştı. Dünyayı unutturcasına meşgul olduğu tek şey dersleriydi. Eğer gerek duyarsa bazı kitapları bahasının kırk elli misline alırdı.”⁷³

Ali Bey aşırı hassastır. Hayatı ev içinde geçmiştir. Bu yüzden dış dünyayı, sosyal hayatı pek iyi bilmemekte, tanımamaktadır. Kendisi özellikle babası tarafından titizlikle yetiştirilmiştir. Babası kendi karakterindeki bütün düzgün ve iyi huyları adeta oğluna hasletmiştir. Yani Ali Bey'in özenle işlenmiş terbiyesi vicdanındaki hissiyata bir kat daha kuvvet vermiştir. Ali Bey yirmi yaşına gelene kadar bir geceyi olsun evinden uzakta geçirmemiştir. Pederi kendisine daima “*halka söylemekten utanacağın bir işi yapmaktan sen nasıl utanmazsın. Sen herkesten alçak mısın ki yaptığın bir işi ötekinin berikinin bilmesinden hicap duyarsın.*”⁷⁴ demiştir. Bu sözleri bir düstur gibi benimseyen Ali Bey yalan söylemekten imtinâ eder. Kısaca Ali Bey için tam bir safdilâne genç demek yanlış olmayacaktır.

Şık romanında Şöhret Bey'in eğitim hayatı hakkında romanda hiçbir bilgiye rastlanmamıştır. Yazar kahramanının eğitimsizlik ve malumatsızlığını olay örgüsü

⁷² Sami Paşazâde Sezai, *Sergüzeşt*, s. 40.

⁷³ Namık Kemal, *İntibah*, s. 16.

⁷⁴ Namık Kemal, *İntibah*, s. 18.

vasıtasıyla göstermeye çalışmıştır. Şöhret Bey kendisini hayli güzel bulur. *Kendisine çirkin diyenlerin güzellikten anlamadıklarını söyler.*⁷⁵ Şöhret Bey'in arzu ettiği herhangi bir şey için gayret gösterdiği görülmemiştir. Zirâ böyle yetişmiştir. Elde ettiği hiçbir hayaline kendi çabasıyla ulaşmamıştır. Kendisi ve kendi hayatı dışında umrunda olan bir şey yoktur. Gayet az olmakla birlikte kulaktan dolma bir Fransızca bilgisi vardır. *Şık* Hüseyin Rahmi'nin ilk romanıdır. Bundan dolayı yazarın romanında fazla ustaca olmayan bir kurgu ve düzen kurduğunu söyleyebiliriz. Belli ki bir alafranga örneği vermek istemiş lakin derinlikli bir çalışma yapamamıştır. Hüseyin Rahmi, tıpkı Bihruz Bey, Felatun Bey gibi gülünç durumlarda kalan, alafranga olmak uğruna kendini rezil eden bir kahraman çizmek istemiştir. Bunu kurguladığı birkaç olay üzerinden göstermeyi yeterli bulmuştur. Olaylar karşısında kahramanın verdiği tepkiler, diyaloglar vasıtasıyla Şöhret Bey'in alafrangalığını anlatır.

Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı eserinde alafrangalıkla alakalı Mansur Bey'in yetişme dönemine göndermeler yapılır. Mansur Bey'in büyüdüğü konağın sahibi Ahmet Nasır konağa gelip giden yabancı misafirlere karşı mahçup olmamak için üç çocuğuna evde eğitim aldırılmaktadır. Mansur ve Zehra'yı da çocuklarından ayırmadığını göstermek adına "*şanına yaraşır bir şekilde terbiye gerektiğini hissederek Arapça hocasından başka, bir matmazel ile bir mösyö daha tutmuştu. Bu suretle konağın içinde sanki beş kişilik bir sınıf açılmıştı.*"⁷⁶ Yazar okula gönderilmeyen iyi hâlli aile çocuklarına evde eğitim aldırılmasının şan ve şöhret için olduğunu vurgular. O dönem aileleri için çocuklarının geleceğini şekillendirecek temel eğitim bile gösteriş vesilesi hâline getirilmiştir. Eğitimin kalitesinden ve veriminden çok cemiyette nasıl ses getireceği düşünülür olmuştur.

Mansur bu konakta alafranga yollu bir eğitim aldıktan sonra tıp tahsili için Paris'e gönderilir. Yurduna döndüğünde ise hayal kırıklığı yaşar, çünkü kendi memleketini de Avrupa gibi görmek ister. Mansur Bey, Osmanlı romanında kezâ

⁷⁵ Gürpınar, *Şık*, s. 14.

⁷⁶ Mizancı Murat, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, Haz. Yasin Beyaz, Armoni Yayınları, İstanbul 2003, S. 24.

Osmanlı toplumunda tahsil için Avrupa'ya gönderilen evlatlardan yalnızca biridir. Diğerlerinden farkı ise onun idealize edilmiş bir karakter olmasıdır. Bundan dolayı Mansur Bey sözü edilen gençler içinde Avrupa'dan ülkesine yozlaşmadan dönebilmiş sayılı kişilerdendir. Kahraman yanlısın karşısında doğruyu gösterebilmek adına çizilmiş ve bu amaçla da ideal vasıflarla donatılmıştır. Bu yönüyle Râkım Efendi'ye benzediğini söylemek yanlış olmaz.

Ahmet Mithat'ın *Müşâhedat* adlı eserinde Refet, alafranga tipi temsil eden kahramandır. Refet özel derslerle büyümüştür. Batılı hayat sürdüren zengin bir ailenin çocuğudur. Küçük yaşlarda babasını kaybetmiştir. Babasını kaybedene kadar eğitim hayatını sürdürmüştür. Ama sonrasında eline gazete dahi alıp okumamıştır. Aldığı Fransızca eğitiminin yanında gençlik döneminin hovardalığında Rum ve Ermeni milletinden kişilerle yakın ilişkiler kurarak onların dillerini de öğrenmiştir. Babası öldükten sonra kendini sefahât âlemlerine bırakmış kısa sürede bir mirasyediye dönüşmüştür. Sonrasında mirası kaldırabilecek olgunlukta olmadığına hükmedilip idaresi elinden alınmıştır. Bu durum onu içten içe muhteris biri yapmıştır.

Batılılaşmayı yanlış anlayan bir başka alafranga Bihruz Bey'dir. Babasının vazifesi dolayısıyla okula ancak 16 yaşında başlayabilmiştir. Okula başladıktan iki yıl sonra yeterli derecede tahsil ettiğine hükmedilerek okuldan alınmış ve bir devlet dairesine çırak olarak verilmiştir. O dönemde zaten revaçta olan Fransızca ve ondan daha önemsiz görülmeyle birlikte Arapça ve Farsça'yı da öğrenmesi için kendisine özel hocalar tutulmuştur. Babasının vefatından sonra sadece Fransızca dersine devam eden "*Bihruz Bey'in en büyük hayallerinden biri berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmaktır.*"⁷⁷

Fransızca konuşmaya bu kadar önem veren ve kendine bu konuda fazlasıyla güvenen Bihruz Bey sevgilisi olan hanıma mektup yazacağı zaman bu hususta oldukça güçlük çeker, hatta komik durumlara düşer. Bihruz Bey mektubunu yazacağı zaman "kendisinin bile anlamadığı" tercüme yapar. Arapça ve Farsça derslerine

⁷⁷Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*(*Eleştirel Basım*), s. 58.

devam etmediği için mektubuna koymayı istediği klasik Türk edebiyatının sahasına giren manzumeleri tam olarak anlayamaz. Bulduğu bir dörtlükteki “bir siyeh” kelimesini “mersiye”; “çerde” kelimesini “cerde” olarak okuyup yanlış manalar çıkarır. Bihruz Bey o denli Fransızca tutkusuna rağmen Fransızca’yı konuşacak kadar bile öğrenememiştir. Ezberlediği 100-150 kelimeyi günlük diyaloglarının arasına katarak bu yolla Fransızca’yı mükemmel biçimde tekellüm ettiğini düşünür. Halbûki doğru düzgün cümle bile kuramamaktadır. Söz gelişi Bihruz Bey’in romanda verilen bir iç monoloğu onun Fransızca’yı kelime çeşnisi yoluyla kullandığını gösterir niteliktedir:

“Bu nasıl bote? Yakından ay gibi parlıyor da insanın baktıkça bakası geliyor! Ne kadar poetik bir bote? Ya o konversasyonun güzelliği! Miruvar terestr, o glas parter... tre bel komparezon pur ön pöti lâk... se tre joli! Çiçeği pek güç aksepte etti. Tabii... öyle bir jön person için sa va biyen, sa ne kö dö lâ püdör... se dö la kandör. Acaba adı nedir? Ah aceleyle soramadım emosyon bırakmıyordu ki. Ben de güzel mukabele ettim ya... örozman üzerimde o çiçek bulundu...”⁷⁸

Recâizâde, kahramanın zihin karışıklığını ortaya koyarak Osmanlı alafrangasının dilsizleşme sürecini tenkit etmektedir. Yeni yetme bu Osmanlı entelektüeli, hastalıklı bir dille Reformu, Rönesansı, Aydınlanmayı ve Pozitivizmi gerçekleştiren Avrupa’nın karşısına çıkacaktır. Hayran olduğu bir medeniyet karşısında diliyle birlikte düşüncesini de kaybetmiş zavallı bir ukala. Doğrusu bu tablo Batılılaşma tarihimizin en trajik tablosudur.

Bihruz Bey *Araba Sevdası*’nda alafrangalığı alışkanlık hâline getirmiş, alafranga âdetlerini ezber etmekten kendi milletinin adab-ı muâşeretini öğrenememiş bu yüzden hem komik duruma düşen hem de gerçek hayatla karşılaşınca buhrana sürüklenen gençlerin temsilcisi konumundadır. O, iki kültürün arasında kalmış gerçek bir kültürsüzdür. Bu yüzden dili gibi terbiyesi ve nezaketi de uyduruktur.

Bihruz Bey küçük yaşlarda babasını kaybetmiş, annesiyle kaliteli bir eğitim süreci geçirememiş, paralı hocaların baştan savma dersleriyle yıllarını harcamış, konak içerisindeki kapalı hayatında olgunlaşmamış bir gençtir.

⁷⁸ Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*(*Eleştirel Basım*), s. 78.

Aşk-ı Memnu'nun çapkın alafrangası Behlül, iyi okullara gönderilmiş fakat onun niyeti hiçbir zaman o okulları hakkıyla tamamlayıp kendini yetiştirmek olmamıştır. Onun birincil hedefi her zaman eğlenmektir. Değer yargılarını dahi bu düşüncenin etrafında şekillendirmiştir. Onun gözünde bu hayatta kim en çok eğleniyorsa en çok onun yaşamaya hakkı vardır.

Behlül annesiz ve babasız büyüdüğünden hususi bir terbiye almamıştır. Adnan Bey zaten hasta karısı ve küçük çocuklarıyla ilgilenmektedir. Behlül'ü her ne kadar kendi çocuklarından ayırmamaya gayret göstermişse de başarılı olamamıştır. Nitekim belli bir noktadan sonra Behlül'ün karakterini şekillendirmede eğitim ve yetişmeden çok fitratı baskın gelmiştir.

Behlül *“insanlara karşı görevinin onlarla mümkün olduğu kadar birlikte eğlenmek; ülkesine karşı görevinin mümkün olduğu kadar gezinti yerlerinden faydalanmak; kendi özbenliğine karşı görevinin bu haşarı çocuğu mümkün olduğu kadar sıkmamak”*⁷⁹ olduğunu düşünür. Behlül'ün hayat tahayyülü ve umarsızlığı bu satırlardan anlaşılmaktadır. Ne kadar nitelikli bir eğitim alırsa alsın içindeki çocuğun arzuları onun için her zaman daha cazip olmuştur. Bu yüzdendir ki kural tanımaz ve hayatını canının istediği gibi yaşar. Eğitim bir çaba ve mücadele işidir, belki ömrünü buna vakfetme, hayatını da ona göre tanzim etmedir. Aslında her türlü imkâna sahip olan Behlül, neredeyse bir epiküryendir. Zevk ve sefahate dalmış Behlül tipi fikirsiz bir alafrangadır. Batı'nın bütün nimetlerinden faydalanmak isteyen ancak bu nimeti hak edecek işe, düşünmeye, mücadele etmeye yanaşmayan hazır yiyici alafrangandır. Bu sefahat düşkünlüğünün sefih bir aile faciasıyla bitmesi tesadüf değildir.

Bir başka alafranga örneği Bekir Servet, okulla ve öğrenimle pek ilgisi olan bir çocuk olmamıştır. Haşarıdır, okuldan sık sık kaçar. Yaşından büyük işler ve gezintiler yapar. Arkadaşlarının tümünden küçük olmakla birlikte hepsine sözünü dinletir. Onda küçüklüğünden beri herkesi çeken bir nitelik vardır ama sorulsa kimse bunun ne olduğunu açıklayamaz. *“İmam Efendi'ye arkasından dilini çıkararak, okulda falakanın altından kalkar kalkmaz bir gözünü kırparak arkadaşlarına sırtan,*

⁷⁹ Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Kırmızı Çatı Yayınevi, İstanbul 2017, s. 92.

Vurkızmaz Cemil'in iki kürek kemiği arasına yumruğu yapıştırdıktan sonra birden dönerek duvardaki örümceği izliyormuşçasına sessiz duran”⁸⁰ Bekir'den herkes yakınıdır ama yine de onu severlerdi. Bekir Servet bir suç işlediğinde susup mahçup olacağı yerde karşısında kim olursa olsun cevap vermekten çekinmez, bakkal efendi kulağını çeker dönüp diğerini de çek kısa kalmasın, der.⁸¹ Annesi kızgınken duygusal konuşmalar yapıp onu yumuşatır. Hemen ardından duygusal rolden bir anda sıyrılıp hiçbir şey olmamış gibi para ister.

Kısaca Bekir Servet'te küçüklüğünden beri bir arsızlık ve kötü olana meyil vardır. Ömer Behiç ile Ahırkapı'da aynı okulda okumuşlardır. Bu okulda da alaycılığı ve yakışsız hâlleriyle kötü şöhretini sürdürmüştür. Bekir aslında zekidir lakin hayatı ciddiye almaz. Bu yönüyle Behlül'e benzer. Ama Bekir hayata olan tüm boşvermişliğine rağmen doktor olabilmeyi başarmıştır. Ne var ki o mesleğinin ulviliğini yalnızca kendine prestij sağlamak için kullanmıştır. Bekir Servet'in maddi durumu da düzeldiğinden kısa zamanda hovarda ve havai bir alafrangaya dönüşmesi onun hiç zor olmamıştır.

Şıpsevdi romanındaki Meftun Bey'in eğitim öğretim geçmişi diğer alafanga kahramanlardan pek de farklı değildir. On beş yaşında amcasının himayesine girmiştir. Alışılmış olarak o da eğitim için Paris'e yollanmıştır. Ama Paris'e giden Meftun orada ne okuyacağına bir türlü karar verememiştir. Çünkü o, kolay bir mesleği olsun ve bu mesleği de en kolay yoldan elde etsin istiyordu. Fransa'da bir zaman misafir öğrenci alan okulları dolaşmış, girebildiği derslere girmiştir. *“Kahramanımız ilk hevesle Paris'te bazı müesseselere devam zahmetine katlandığı sıralarda dinlediği derslerden, bilim konularından defterlere öteberi notları yazardı. Ama bu defter sayfalarının büyük kısmını ciddi notlardan çok argo dili terimleri çeşidinden anlamsızlıklarla doldururdu.”*⁸² Görülür ki Meftun Bey zahmetsizce bir bilgine dönüşmek istemiştir. Ama bu yönelişi de uzun sürmemiş belli bir zaman

⁸⁰ Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, s. 109.

⁸¹ Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, s. 110.

⁸² Gürpınar, *Şıpsevdi*, s. 82.

sonra derslere dinleyici olarak bile katılmayı bırakmıştır. Paris'in eğlence âlemleri ona daha çekici gelmiştir.

Meftun Bey daha çocuk denilecek yaşta Paris'e gönderilmiştir. İlk gençliğini, erginliğe adımını orada atmıştır. Kendisini yönlendirecek, yetiştirecek bir aile büyüğü olmadan zihniyetini şekillendiren en önemli yaşlarını tek başına ve gurbette geçirmiştir. Dolayısıyla her yönden orayı benimsemiştir. Asıl Meftun'u Paris yetiştirmiştir. Orada Osmanlı âdet ve geleneklerinden uzaklaşmış, ahlak yargıları ise tamamen farklılaşmıştır. Meftun Bey çoğu genç gibi Paris'e bir Osmanlı evladı olarak gitmiş, zihnen ve şeklen alafranga bir züppe olarak yurduna dönmüştür. Bu şekilde evine dönen gençlerdeki baskın zaaf olarak o da Paris'in zarafet ve şıklık dolu alafranga hayatından sonra kendi evini, hayatını, ailesini ve hatta toplumunu beğenmez.

Mürebbiye romanında Dehri Efendi, Doğu ile Batı arasında kalmış bir Osmanlı kişisini yansıtır. Kendisi geleneksel terbiye ile yetişmiştir. Ama Avrupa'ya olan merakı da yadsınamaz. Fransızca'ya meyli vardır. Pozitif ilimleri özellikle botanigi çok sever. Evine Avrupaî tarz eşyalar dizer. Çocukları için mürebbiye tutar. Bütün bunlar Batı özentisi Osmanlı toplumunu sarmadan önce yetişen bir nesilden gelip aynı zamanda çağından da geri kalmak istemeyen bir kişinin çabalarıdır. Dehri Efendi büyük oğlu Şemi'ye görünüşte Batılı bir baba gibi muamele eder. Onu yatılı okula vermiştir ve oradaki hayatıyla zerrece ilgilenmemiştir. Ama bunun yanında Şemi hafta sonları eve geldiğinde ona dersleriyle ilgili sorular sorup bilemediğinde onu falakaya yatırır. Dehri Efendi kendi yetiştiği dönemin ona verdikleriyle yaşadığı dönemin ona emrettikleri arasında gidip gelmektedir. Onun çocuklarına terbiye nâmına verdiği hususiyetler korku ve otoritedir. Çocukların geri kalan bütün hayatlarıyla mürebbiyeleri Anjel ilgilenir. Anjel'in elinde büyüyen çocuklar ise çekirdekten bir Fransız gibi yetiştirilirler. Konuşmaları, hareket ve tutumları hep Avrupaîdir.

Alafranga tipin II. Meşrutiyet'teki hâlini bir toplum eleştirisi olarak bünyesine alan *Efruz Bey* romanında idealize edilen başkahramanın, çocukluğu ve terbiyesi

hakkında okura bilgi verilmemiştir. Okura bilgi verilmediği gibi romandaki diğer kahramanlar da Efruz Bey'in geçmişini bilmezler. Muhtemelen yazar, kahramanının eğitim ve terbiye sürecini belirsiz bırakarak onun türediliğini imâ etmek istemiştir. Bu yüzden herkes Efruz'un ne idüğü belirsiz olduğunu düşünür. Efruz Bey, yerli bir Don Kişot'tur. O, kendini herkesten akıllı ve üstün görür. Romanın *Sivrisinek* adlı bölümünde Efruz'un kitapsız, yani zevk ve eğilim ile kazanılan ilim istediği dile getirilir.⁸³ Efruz'un eğitim seviyesini romanda bilemiyoruz fakat o kendisini her konuda âlim ilan etmiştir. Efruz Bey kitap okumayı sevmez asıl ilmin kitapta değil hayatta olduğunu söyler.⁸⁴ Sırf gösteriş için koltuğunun altına kitapları doldurup kütüphaneleri dolaşır. Fransa'ya tahsile gideceğini söyler, gidemeyince kendisini iki ay eve kapatır. İki ay sonra sokağa çıkar ve soranlara tahsil için iki ay gibi bir sürenin yeterli olduğunu söyler. Efruz Bey cahildir ama bununla övünecek kadar cahildir. İdealize edilmiş bir kahraman olduğunu düşünürsek Efruz Bey yanlış alafangalaşan Osmanlı aydınının bir hicvidir. Felatun Bey'le başlayan insanların alafangalılık uğruna gülünç vaziyetlere düşmesi Efruz Bey ile hem zirveye çıkmış hem de bir o kadar yerle bir edilmiştir. Aslında Efruz Bey'in, Ömer Seyfettin'in yakın çevresinden tanınmış kişileri belli yönleriyle temsil ettiği bilinmektedir. Böylece yazar, son dönem Osmanlı münevverinin alafangalılığını ve cehaletini gözler önüne sermektedir.

Hayal İçinde'de Nezih'i lise öğreniminin sonuna doğru tanırız. Döneminin modası Fransızca'ya meyil onda da mevcuttur. Sürekli Fransızca kitaplar okur, tercüme yapar. Fakat âşık olduğu kız olan İzmaro'ya mektup yazmak istediğinde Fransızca'sının yetersizliğinden yakınır. Tıpkı Bihruz Bey gibi Türkçe- Fransızca karmaşık ve anlaşılmaz bir mektup yazar. Nezih hayat gerçekliğinden uzaktır. Yolunda gitmeyen en ufak bir durumda kolayca hayata küsebilir. Nezih'i bu denli zayıf karakterli yapan amillere romanda rastlayamıyoruz. Ek olarak çocukluğu, ilkokul dönemi, okul ve öğrenim ile olan ilişkisinden de romanda bahsedilmemiştir. Bu açıdan bakıldığında *Hayal İçinde* romanının iyi işlenmiş, derinlikli bir roman

⁸³ Ömer Seyfettin, *Efruz Bey*, s. 85.

⁸⁴ Ömer Seyfettin, *Efruz Bey*, s. 94.

olduğunu söyleyemeyiz. Nezih tek yönlü anlatılmış yüzeysel bir karakter olarak verilmiştir. Diğer alafranga kahramanlara nazaran o daha çok alafranga heveslisidir.

Kiralık Konak'ta Servet-i Fünûn neslinin alafranga temsilcisi sayabileceğimiz Servet Bey çocukluğundan itibaren Osmanlı terbiyesiyle yetiştirilmiş ama gençlik yıllarında alafrangalığa kapılıp savrulmuş bir kişidir. Servet Bey'in eğitim hayatına fazla değinilmemiştir. Yalnızca Galatasaray'da okuduğu bilinir. Galatasaray'da verilen yabancı dilin Fransızca olduğu, bünyesindeki çoğu öğretmenin yabancı olduğu varsayılırsa oradan yetişecek Servet Bey gibi öğrencilerde Batı hayranlığının belirgin olmasına şaşılmaz. Servet Bey babasının katı otoritesi yüzünden Batılılaşma hayallerini hep gizli kapaklı kurmak durumunda kalmıştır. Alafranga şapkalarını babasından gizli kendi odasında takar olmuştur. Bu durum romanın ilerleyen kısımlarında onda bir bastırılmış arzu hâline dönecektir. Ve bu bastırılmış arzusu gerçekleşme ihtimali olan en ufak bir fırsat bulduğunda tüm hırsıyla ve kuvvetiyle Servet Bey'i esaretine alacaktır. Nitekim Servet Bey için o fırsat ilk etapta Naim Efendi'nin konağı olmuştur. Kayınpederinin babasına nazaran daha pasif olduğunu görünce alafranga hayatın hengâmesine kendini çok daha rahat bırakmış ve babasına gösteremediği tepkileri çoğu kez Naim Efendi'ye göstermiştir.

Servet Bey kişilik olarak menfaatçidir. Çıkarı için insanları kullanmaktan çekinmez. Evin ve çocukların tüm yükünü yaşlı kayınpederine yüklemiştir. Yine de onu beğenmez. Çünkü ona göre Naim Efendi eski kafalıdır. Evin düzeni, çocukların huyu ve terbiyesiyle alakalı doğru ve iyi olan ne varsa kendisinden, yanlış ve kötü olan ne varsa da ona göre Naim Efendi'den gelmiştir. Servet Bey, Naim Efendi'ye karşı hiçbir zaman saygılı olmamıştır. Küstah ve ukaladır. Kendisi bir baba ağırlığı ve otoritesinden yoksunken çocuklarını şımartanın hep Naim Efendi olduğunu söyler.

Servet Bey'in çocuklarının eğitim hayatları hakkında da çok fazla bilgi sunulmamıştır. Mürebbiye ile büyümüşlerdir. Oğlu Cemil onun yaşında bir çocuğun bulunmaması gereken ne kadar ortam varsa hepsine ayak basmıştır. Hayata dair her şeye doymuş gibidir. Anne ve babasına karşı saygısızdır. Adab-ı muâşeret ona çok

yabancıdır. Ailede yalnızca büyükbabasından biraz çekinir. Bu çekincenin sebebi ise eve giren paranın kaynağının dedesi olduğunu bilmesidir. Cemil ile aynı neslin çocuğu olan Faik de onun gibidir. Daha yirmili yaşlarında hayat tecrübelerinden emin olduklarını düşünürken aslında zaaflarının esiri olmuşlardır. Bu nesilde aile terbiyesi yoktur. Değer algısı yoktur. Çünkü zaten aileleri zihniyet bakımından çoktan alafrangalaşmıştır. Cemil, Faik ve Seniha'nın da içinde bulunduğu nesil aileleri tarafından umursanmamıştır. Çocukların kişilikleri, huyları, yetişmeleri ve dahi zihniyetleri yabancı bir mürebbiyeye teslim edilmiş bu yolla aslında bir nesil yok edilmiştir.

Osmanlı romanında alafranga tipi temsil eden örneklerin çoğunluğu ya yurt içinde kısa süreli eğitimler görmüş sonrasında mürebbiye veya özel hocalara bırakılmış ya da yurt dışında uzun yıllar tahsil yapmışlardır. Gerek memlekette gerekse Avrupa'da eğitim gören bu kahramanların aldıkları eğitim yüzeyden öteye geçememiştir. Bu kişilere okuma yazma gibi temel becerilerin dışında eğitimsizdirler demek yanlış olmaz. Bildikleri her şey genelde eksik yahut yanlıştır. Kendilerini geliştirmeye kapalıdırlar. Eğitimini bir şekilde ilerletip kendine bir meslek edinen azınlık kitle ise ahlak ve edepten yoksun kalmıştır. Yani Batılılaşmayı yanlış anlayan herkes ne kadar çabalasa da bir cihetten mutlaka eksik kalmıştır. Kaybettiği bir yön mutlaka olmuştur.

Alafranga tip aile ilgisi ve terbiyesinden yoksundur. Ailelerin çoğu evlatlarını yetiştirmek, verimli eğitmek şöyle dursun çocukları maddi kaynak olarak gören mürebbiye ve hocaların eline bırakmıştır. Bu vasıta ile nice nesiller önce terbiyeleri, sonra eğitimleri daha sonra da zihniyetleri kendi milletine yabancılaşarak yetiştirmişlerdir. Batı'ya benzemek uğruna saygı, hürmet, ağırbaşlılık çalışkanlık, bağlılık, empati, iyi niyet, güzel ahlak vs. gibi değerleri külliyen yok sayarak bencil, çıkarıcı, tembel, üretmeyen, sahte bilgiç, bir o kadar da uyanık geçinen birçok genç alafrangalık sevdasıyla öz benliklerini kaybetmişlerdir. Bu kayıp alafranga tipin her zaman 'iç'inden çok 'dış'ıyla alafranga olmasına sebep olmuştur.

3. Taklitçi Alafranganın Batılı Kaynaklarla Münasebeti

Osmanlı'nın gerileme sebebinin Batı'yı takip edememesinin olduğuna başta devlet o kadar inanmıştır ki düşüncenin halka inmesi uzun sürmemiştir. Batılılaşmak ve dolayısıyla hâlihazırdaki durumlarından daha iyi bir mertebeye çıkacağına inanan ahali kısa sürede Batı hayranı olup ülkelerini beğenmemeye başlamışlardır. Hayranı oldukları Batı'yı evvela tanımaları gerekiyordu. Zaten Batılılaşma hareketinin aksaklığı tam bu noktada zuhur eder: Batı'yı anlamadan taklide koyulmak. Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin, elçilerin memlekete Batı'ya tapma derecesinde hayranlıkla geri dönüşleri ile gençlerimizin ilgi ve merakı da o yönde ilerlemiştir. Gençlerimiz Avrupa'nın edebiyatçılarını, filozoflarını, şairlerini milli yazarlarından daha çok takip eder ve okur olmuşlardır. Burada sorulması gereken hızlıca alafrangalaşmak isteyen saf gençlerin bu okumalarının ne kadar nitelikli olup olmadığıdır? Bu yüzdendir ki Osmanlı toplumunda alafrangalık temayülünün romanlarda doğurduğu alafranga kahramanların Batı'yı hangi kaynaktan okuyup tanıdıklarını incelemek gerekir.

Felâton Bey'in kitaplara ilgisi vardır lakin bu sahip olmanın verdiği hazzın doğurduğu bir ilgidir. O, her yeni çıkan kitabı alır, ciltletir, kendi markasını bastırır ve kütüphanesine yerleştirir. Kendine bir kütüphane oluşturmasına karşın Felâton Bey'in roman boyunca kitap okuduğunu görmeyiz. Felâton Bey'in kitap sevdası okuma merakından değil, en yeni kitapların kendisinde olması hasebiyle gösteriş yapacağından yani alafrangalık özentsindendir.

Âşıklığıyla ünlenen Bihruz Bey, Felâton'a göre daha iyi okurdur. O, hem Fransızcasını ilerletmek hem de bilgili görünmek için Batı klasiklerini okur. Bihruz'un okuma yelpazesinde hocası Mösyö Piyer'in yönlendirmesinin payı büyüktür. Hocası Bihruz'a genelde roman okutur. Bu romanlar *Paul ve Virginia*, *Kamelyalı Kadın*, *Ihlamurlar Altında*, *Genç Werther'in Acıları*, *Aşk Mektupları Seçkisi* gibi hep romantik ve santimantal aşk romanlarıdır. Hayat tecrübesi olmayan Bihruz Bey dünyayı bu romanlardaki yaşantılardan ibaret sanır. Batı'yı da ancak bu eserlerin ihtivâ ettiği kadar tanıyabilir. Bir muallim olarak Mösyö, Bihruz'a onun ufkunu açacak eserler önermez. Çünkü Bihruz'un malumatsız, hülyalı ve

kandırılmaya müsait hâli onun da menfaatindedir. Mösyö Piyer kitapçılardan Batı'nın çok da ünlenmemiş ikinci sınıf eserlerini ucuza alır, Bihruz'a çok mühim kitaplar olarak sunar ve sırf şakirdi bu eserlerden mahrum kalmasın diye binbir güçlükle kitapları nasıl pahalıya aldığını anlatır. Bu şekilde Bihruz'dan para koparır. Bihruz kötü bir okur olmamakla birlikte, yanlış yönde okuyan saf bir alafrangadır.

Behlül'ün Batılı kaynaklarla olan münasebeti yabancı kadınlar vasıtasıyla. Ondaki Batı algısı, oranın tiyatrocusu, dansçıları, şarkıcıları ve bunların gösterilerinde gördüğü kadardır. Yenileşme devrinde ülkeye gelen yabancı sanatçılar ve özellikle sergilenen tiyatro oyunlarındaki Batılı kahramanlar alafrangalaşmaya heves eden Osmanlı insanını çok etkilemiştir.

Şipsevdi romanının uyanık cahil alafrangası Meftun Bey alafrangalığın ancak Frenk memleketlerinde bulunmakla öğrenileceğini düşünür. Avrupa göremeyenlerin ise alafranga âdetleri öğrenebilmesi için *Uygulamalı Yaşam Bilgileri* kitabındaki direktiflere uyması gerektiğine inanır ve tüm ailesini bu kitaptaki bilgilere inandırmaya çalışır.

Meftun, Paris'te yıllar geçirmiş ama yalnızca tembellik ve avârelik yapmıştır. Oranın kütüphanelerinden faydalanmamış, Batı'yı tanımak için hiçbir çabada bulunmamıştır. Roman boyunca Meftun'un elinden düşmeyen iki kitap vardır. Birincisi *Savair-Vivre* yani *Uygulamalı Yaşam Bilgileri* ikincisi de kardeşinin ahlaksız ilişkisi üzerine kur yapmak bahsini okuduğu Matmazel Ermans de Foe'nın bir kitabıdır. Meftun hayattaki her hadise için alafranga âdetlerine göre hareket edilmesinin gerektiğini söyler ama alafrangalığı, Batılılığı kaynaklara göre değil şahsi çıkarlarına göre uyarlar ve uygular.

Efruz Bey'in kitaplarla münasebeti kendisinin inandığı ve inandırıldığı kadardır. Zirâ o, çok okuyan birisi olmasa da aksini ispata çalışır. Örneğin "*bir satırını görmediği hâlde Namık Kemal'in bütün eserlerini okuduğunu söyler.*"⁸⁵ Hürriyet Kahramanı olarak kendisine yeni bir isim ararken de onu okuduğu Edebiyat-ı Cedîde romanlarındaki isimler üzerinde düşünürken görürüz.

⁸⁵Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 34.

Efruz'un kütüphanesinden bahsedilirken şu cümleler kullanılır: “*Raflar eski ‘Frou frou’ nüshalarıyla doluydu. Ahmet Bey Türkçe cinayet roman tercümeleriyle bu açık Paris gazetelerinden daima alırdı. Romanları sabahleyin yatakta okur, Cullote-Rouge’nin, Sans-Gené’nin yatmazdan evvel resimlerine bakardı.*”⁸⁶ Efruz Bey’in yabancı dergilerin yalnızca resimlerine bakması onun aslında bir okur olmadığını ispatıdır. “*Kahramanımız tahsil için Avrupa’ya gideceğini söyleyip de gidemediğinde evine kapanıp Şarlok Holmesleri, Arsen Löpenleri baştanbaşa devretmiştir.*”⁸⁷ Efruz’un hayatı gibi okumaları da hayaldir. Onun çeşitli karakterleri gibi çeşitli okumaları gösterilir. Efruz’un kimi zaman dergi, kimi zaman karikatür, kimi zaman roman okuduğunu söylemesi ama hiçbirinde sabit kalamaması Türk aydınının zihni dengesizliği ile aynı çizgidedir.

Bir kadın züppe olan Seniha için bir numaralı Batılı kaynak mürebbiyesidir. Zira o, Avrupa’yı bir roman gibi hikâyeye eder Seniha’ya. Kronski hikâyeleriyle Seniha’nın hayalindeki âleme can verir. Madam “*Avrupa’nın muhtelif yerlerindeki şato eğlencelerine, Çar sarayının merasimlerine, at üstünde sürgün avlarına, Almanya’nın, İsviçre’nin “Kür” yerlerindeki palas hayatına, Fransa’nın cenup sahillerindeki gazino sayfalarına dair birçok şeyler biliniyordu. Seniha bütün bunları dinlerken kendinden geçerd.*”⁸⁸ Seniha için Batı bu anlatılan tatlı hikâyeler ve gösterişli eğlencelerden ibarettir. Zira başka türküsünü düşünmez, merak edip araştırmaz.

“En ziyade zevk aldığı kitaplar, Gyp’nin romanları, yeni tiyatro piyesleri ve Paris’in mizahi gazeteleriydi. Gyp ona bir ikinci ana, bir ikinci mürebbiye olmuştu. Bu muharririn romanlarındaki serbest tavırlı yarı oğlan, yarı kadın genç kızlar, üzerlerinde ruhunu biçtiği modellerdir. Sabahtan akşama kadar her gün bütün meşguliyeti bu genç kız tiplerini hayata tatbik etmekten ibarettir.”⁸⁹

Seniha Batı’yı mürebbiyesinin abartılı hikâyelerinden ve okuduğu aşk romanlarıyla, yabancı mecmualardan bilir. Temasta olduğu kaynaklar ona Batı’nın yalnızca ışıltılı yüzünü gösterirler. Seniha bu ışıltıya kanıp Avrupa’ya kaçtığında

⁸⁶ Ömer Seyfettin, *Efruz Bey*, s. 48.

⁸⁷ Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. S. 131.

⁸⁸ Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, s. 29.

⁸⁹ Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, s. 17.

durumun görüldüğü gibi olmadığın anlar. O, Paris'ten başında bir acayip sarhoşluk ve gözlerinde safiyane bir hayretle döner. Seniha, zengin ve saygıdeğer bir hanımefendi olmak için gittiği Avrupa'dan bir hayat kadını olarak döndüğünde yine memleketine sığınır.

Alafranga tipin Batılı kaynaklarla münasebeti yok denecek kadar azdır. Zira onlar okumazlar. Okuyanları ise (Bihruz gibi) ikinci sınıf yazarların popüler macera kitaplarını okurlar. Oysa bir medeniyete benzemeye çalışmak için önce o medeniyetin tarihini bilmek lazımdır. İçinde bulunduğu kültür dairesine hangi aşamalardan geçerek geldiğini, insanların paylaştığı duyguları anlamak lazımdır. Bunlar için kulaktan dolma bilgiler ya da kurgulanmış romanları okumak yetmez. Başta tarih vesikaları ardından felsefe ve nazariyyat kitaplarına bakılmalıdır. Velhâsıl medeniyeti üstün yapan hususiyetlerin görüntüsüne değil, içine bakmak, nasıllığını merak etmek elzemdir. Batılılaşmak isteyen Osmanlı bunu yapamadı. Çünkü buna ne vakti ne de gücü vardı. Kolay yoldan gidildi ve Osmanlı ülkesinde tercüme bir Batı romanı yazıldı. Taklitçi alafranga tipin romanı...

4. Yozlaşan Alafranga Tipin Kültürsüzlüğü

Kültür en genel anlamıyla yaşam şeklimizdir. Bir milletin yönetim biçimlerinden eğitim sistemine, hukuk anlayışından gelenek ve törelerine, güzel sanatlarına kadar pek çok kıymeti içine alır. Kültür kavramı zamanla, deneyimlerle oluşur bu yüzden kolay kolay terkedilemez. Her milletin kültürü kendine has ve özeldir. Dolayısıyla kültürün taklit edilmesi zordur. Kültür ancak onu yaşayan, taşıyan ve geliştiren insanlarla varlığını sürdürebilir. Kültürünü yaşatmak bir milletin varlığı için hayati önem arz eder.

Osmanlı devleti Batılılaşma projesinin etki alanını genişlettikçe zamanla süreci kontrol edemez duruma geldi. Yenileşme adı altında bir başkalaşım yaşanmaya başlandı. Osmanlı vatandaşı yıllardır süregelen atalarından miras aldığı gelenek ve törelerini terk etmeye, kendi öz kültüründen uzaklaşmaya başladı. Baştan ayağa tam anlamıyla Batılı olmak isteyen kesim ise bu terkediş bir adım öteye taşıdı ve zihnini Avrupalı yapmak istedi. Düşünme şekli, bakış açısı, algılama, yargılama biçimini bütünüyle revize etmeye çabaladı. Lakin yukarıda da belirtildiği gibi kültür, hayattır.

Yaşanmışlık ürünüdür. Derindir. Ne fiziken ne de zihnen dönüşüme uğratılması mümkün değildir. Belli bir noktaya kadar uygulama gerçekleşse de bir kültüre sonradan uyum sağlamak âdeta olanaksızdır. İşte Osmanlı'nın medeniyet açmazı tam da buradadır. Bu olanaksızlığı fark edemeyişi, gidişâtın neticesini öngörmeyişindedir. Özünü, benliğini, köklerini tam anlamıyla terk etmeden ki bu uzun yıllar sürer, yeni olana, rağbet görene, tercih edilene ve en önemlisi de kendisinden çok farklı olana sarılmak. Dolayısıyla ne kendi ne de diğeri, ne eski ne de yeni olamamak. Bütünüyle arada kalmışlık. Yönünü kaybetmişlik. Evreninden kovulmuşluk. Bu duruma toplum ve insan boyutunda bakıldığında yenleşme döneminin ikircikli insan modelini en iyi temsil eden alafranga tiptir. Çünkü bu tip, medeniyet ve kültür krizinin tam merkezinde yer alır. Osmanlı romanında alafranga tip üzerinde bir kültür erezyonu gösterilmiş, bu tipi temsil eden kahramanlar romanlarda toplumun ibretlik bir vesikası gibi işlenmiştir.

Felatun Bey'in alafranga babası çocuklarının yetişmesinde son derece hassas ve eli açık davranmıştır. Meraki Efendi çocukları yabancı terbiye ile büyüsünler diye kendince her şeyi yapmıştır. Evdeki yardımcıları, çocukların bakıcı cariyesi ve özel hocaları hepsi yabancıdır. Bunun sonucunda evin içi Osmanlı geleneklerinden uzaklaşmış, yabancı modalara göre işleyen bir sisteme dönüşmüştür. Hocası Felatun Bey'e ekserisi yabancı olan kitaplar tavsiye eder. Evlerindeki tek Türk uşak olan Mehmet de evin rutinine uymaya başlamıştır. Hânenin içinde konuşulan dil Fransızcadır. Özellikle Felatun Bey Fransızca'dan başka dil konuşmaz. "Sütlü kahve isteyeceği zaman "kefe ole" diyor. Mehmet ise bunu "kavala"dan başlayıp evvelce öğrenmiş olduğu "karyola" kelimesine kadar tatbik ede ede ister istemez belliyor."⁹⁰

Yazarlar romanlarında alafranga kahramanın elit ve yüksek bir eğitim almış gibi görünmesini eleştirirler. Her fırsatta ne kadar eksik ve yüzeysel bir eğitim aldıklarını vurgulamak için çeşitli olaylar ve durumlar kurgularlar. Bu yolla kahramanın bilgisizliğini okura göstermek isterler. *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında da yazar Felatun Bey'in cahilliğini onun çeşitli olaylar karşısındaki verdiği tepkiler ve cevaplarla okurunun anlamasını sağlar. Örneğin

⁹⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, s. 17.

“Meraki Efendi bir gün oğluna günlerin uzayıp kısalmasının ne hikmete dayandığı yolunda bir soru sormuştur. Çocuk “Kış mevsiminde havalar bulutlu olduğu için bulutlar güneşin ışığını bize ulaşmadan erteler.” Dediği zaman babası, “Maşaallah, maşaallah! Gerçekten Eflatunlar aciz kalacak. Vallahi ben bile öyle düşünüyorum ama bir kere de sizin fikrinizi anlamak istedim.”⁹¹ demiştir.

Buradan anlaşılır ki Meraki Efendi oğlunun cahilliğini anlayamayacak kadar malûmâtsizdir. Üstelik bu cahilliği ödüllendirir tarzındaki konuşması, övünmesi ise körlüğünün hazin bir göstergesidir. Felâtun Bey’in cahilliği romanda yazar tarafından birçok kere vurgulanır. Ziklas ailesinin kızlarının Türkçe dersi aldığını ve hocalarının Râkım Efendi olduğunu duyunca Felâtun Bey aklınca Râkım Efendi’yi küçük düşürmeye çalışır ama hüsrâna uğrayan kendisi olur: “*Elifba’da p,ç,j harfleri yoktu, siz kızlara bunları nasıl gösterdiniz, der ve ekler biz okulda da böyle görmedik. Râkım ise kendi okudukları alfabenin Arapça için olduğunu, Türkçe için başka harflere de ihtiyaç olduğunu söyler.*”⁹² Felâtunluk taslamak isterken İngiliz ailesine karşı aşağılanan Felâtun Bey’in bir başka hezimetini ise alfabeledi harflerin bitştirilmesi noktasındadır: Be’nin ortada bitştirilmiş hâli için “*Bunu görmüş değilim, bunlar kızlar için ağır gelmesin?*”⁹³ der. Râkım Efendi bu hususa da açıklama getirince Felâtun Bey’in utancı iki misline ulaşır. Batılılaşma hareketlerinin henüz başlarında iken kurgulanan Felâtun Bey kendi alfabesi ve diline hâkim olmayı bırakın adetâ yabancıdır. Dil, bir toplumu hür yapan, canlı kılan en önemli öğedir. Dilini kaybeden bir millet varlığını sürdürmez asimile olur. Çünkü ana diliyle aktardığı duygular ve duyguları karşılayan kelimeler o dilin söz varlığına hastır. Dilini kaybeden zamanla duygusunu da kaybeder. Alafranga tipin ilk örneklerinden sayılan Felâtun Bey’deki bu dil zâfiyeti toplumun o dönemdeki manzarasını düşününce korkutan bir gelecek vaadeder. Nitekim ilerleyen yıllarda yazılan romanlarda dilini ve duygusunu kaybeden Türk insanının buhrana sürüklenişi çokça işlenecektir.

⁹¹ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 19.

⁹² Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 34.

⁹³ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 34.

Romanda Felâton Bey'in bilgi yanlışını bir gayrimüslim tarafından düzeltilmesi ise durumun vehâmetini göstermesi bakımından önemlidir. Ziklas kızları Can ve Margrit “ey sabâ esme nigârım” şarkısının Râkım'ın Türkçe'ye yaptığı çevirisi hakkında konuşurlarken Felâton Bey şarkının aslının “ey sabâ esmer nigârım” şeklinde başladığını söyler. Hatta bilgisiyle ortamdaki ezme adına esmer kelimesinin Fransızca'da “blonde” demek olduğunu da ekler. Aynı ortamdaki Baron T. İsimli bir yabancı Felâton Bey'in yanlışlarını kanıtlayarak açıklar. Öyle ki Baron T., Felâton'un çok iyi bildiğini iddia ettiği Fransızca'da bile örnek verdiği kelimenin yanlışlığını vurgular.”⁹⁴ Felâton Bey ise bir kez daha rencide olur. Romancı bu olay vasıtası ile özbeöz Osmanlı evladı olan bir gencin klasik edebiyattaki yetersizliğini vurgular. Onun yanlışını yabancı bir vatandaşa düzeltirmiş olması ise gerçek bir münevver olan Mithad Efendi'nin kıssadan hisse verme mantığından başka bir şey değildir. Kendi millî ve yerli varlığımızdan taviz vererek benzemeye uğraştığımız Batılı insanlar kendi kültürleri ve milletleri hakkında malûmât sahibi olmakla yetinmeyip Osmanlı klasik geleneklerini öğrenecek kadar çalışkan, meraklı ve gelişimsel bir karaktere sahiptirler. Yazar bu örnekle aslında Batılıların hangi hususiyetini örnek almamız gerektiğini belirtmek istemiştir. Felâton Bey karakteriyle toplumdaki bilgi boşluğunu denkleştiren yazar yanlış yolda gidildiğini daha yolun başlarında kaleme aldığı eserinde haber vermiştir.

Namık Kemal *İntibah* romanının Ali Bey'ini alafranga bir kahraman olarak düşünmüş olsa da genelde kendi hâlinde bir kişi olarak göstermiştir. Ali Bey'in romanda bilgili, malûmâtlı bir genç olduğu belirtilir. İyi yetiştirilmiş, okumayı seven bir birey olarak gösterilse de onun romanda Osmanlı ananelerini tatbik eden bir tutum ve davranışına rastlamayız. Genel ahlâki kaidelere başlarda riâyet etmeye çalışsa da Ali Bey için kültürlü bir Osmanlı beyi denilirse bu savın altı doldurulamaz. Ama aynı şekilde kültürsüz de denilemez. Özellikle kendinden önceki alafrangalarla mukayese edildiğinde bunu söylemek mümkün olmaz. Romancı kahramanını tepkilerini ve bilgi birikim düzeyini ölçecek durumlarla ve olaylarla karşı karşıya getirmemiştir. Bu yüzden Ali Bey, Felâton veya Bihruz kadar çok eleştirilen bir

⁹⁴ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 59.

kahraman olmamıştır. Aslına bakılırsa o, çok malzemeli bir karakter olarak çizilmemiştir. Bu noktada Namık Kemal'in bir Batılılaşma eleştirisinden çok kişisel zaaflarına yenik düşen bir gencin hazin sonunu işlemek istediğini düşünüyoruz.

Hüseyin Rahmi ilk romanı olan *Şık*'ta tıpkı *Felâton Bey İle Râkım Efendi* romanındaki gibi alafangalılığı aşırı ve taklidî yaşayan Şöhret Bey üzerinden anlatır. Yazar, Ahmed Midhat'inkine benzer bir tutumla kahramanını farklı olay ve durumların içine sokarak verdiği tepkiler üzerinden onu değerlendirir. Romanda yazarın araya girişleri ve kahramanıyla alay edişi de üslup bakımından Midhat Efendi'nin izlerini taşır.

Şöhret Bey'in Fransızcası ne Felâton ne de Bihruz gibidir. Onlar kadar bile konuşamaz, okuyamaz. Ona göre metresinin Fransızca konuşuyor olması alafanga görünmesi için yeterlidir. *Şık*'ın metresi Madam Potiş “ Aslında Fransız olduğu için anadilini gayet düzgün ve o milletin kadınlarına mahsus hoş bir şiveyle söylediğinden o konuştukça Şöhret hayran olup kalırdı.”⁹⁵ Şöhret Bey'in karşı cinse ilgisinin ölçütü bile onun alafanga görünmesini sağlayacak ölçüde Fransız konuşabiliyor olmasıdır.

Hüseyin Rahmi, Şöhret Bey'i cahillikle âdeta donatmıştır. Zaten “ *Hüseyin Rahmi'nin bütün eserlerinde cehalet ve kültür komiği geniş yer tutar.*”⁹⁶ Romancı, kahramanını bilgisizliği ve aşırı taklitçiliği ile düşüreceği komik durumlar için okuru önceden hazırlar: “ *Malum ya , Şöhret gibi fikir ve o ayarda olan şıklar hangi meclise, hangi yere devam ederlerse oranın maskarası olurlar.*”⁹⁷ Romanda Maşuk Bey, Râkım gibi ana kahramana bir zıt karakter olarak sunulmuştur. Şöhret'in Maşuk Bey'in evindeki mecliste beyân ettiği fikirleri onun kültürsüzlüğünü özellikle de yabancılaşmasını gözler önüne serer. İlk alafangalık romanlarından itibaren irdelenen dil meselesi burada da vardır. Tıpkı Felâton ve Bihruz'da olduğu gibi Şöhret'te de dilini beğenmeme ve onu reddeden bir tutum vardır. “ *Ne yapalım efendim? Söze bir iki yabancı kelime katma da mı suç oldu ? Türkçemizin bir çok şeyi anlatma hususunda ne kadar sınırlı bir dil olduğunu*

⁹⁵ Gürpınar, *Şık*, s. 18.

⁹⁶ Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1978, s.94.

⁹⁷ Gürpınar, *Şık*, s. 79.

*bilmezsiniz ki, bu sizi kompetan tanıyayım da söz söyleyeyim.”*⁹⁸ Türkçe’yi yetersiz görme, Fransızca’yı kabiliyetli sanmak ilk dönem alafrangalarının tutunduğu en sağlam daldır. Ne var ki, çare olarak gördükleri Fransızca’da da kendilerini iyi bir derecede konumlandırıamazlar.

“Temelde Fransızca’yı tam olarak anlamayan, hatta bu dili yeterli düzeyde konuşamayan safderunların Türkçe’yi ikinci sınıf bulmaları, onların hayat algılarını göstermesi bakımından önemlidir. Zira kendini beğenmemenin, çirkin bulmanın kaynağında, kendine ait tüm değerleri sevmeme ve diğer kültüre hayranlık besleme hissiyatı vardır.”⁹⁹

Dilini, milletini, nihayetinde kendini beğenmeyerek toplumuna yabancılaşan alafrangaların romandaki temsilcisi Şöhret Bey’e Maşuk tarafından verilen cevap belki de öncesi ve sonrasında alafrangalaşmak hadisesine karşı milliliğini korumak isteyen Türk’ün attığı en keskin çığıktır:

“Konuşmalarınıza o yabancı lakırdılarını sırf bilginizi göstermek maksadıyla atıyorsanız, iyi biliniz ki bu tür bilgi göstermenin ipliği çoktan pazara çıktı. Ben öyle kimseler tanırım ki iki satır Fransızca’yı Türkçe’ye çevirmekten acizdirler. Siz hangi şeyi kaleme aldınız da Türkçe’nin yetersizliği yüzünden vazgeçmeye mecbur oldunuz? Avrupa davranışlarına yeltenmek yalnız öyle tırnak uzatmak Türkçe’yi beğenmemekle olmaz. Alafrangadır diye Avrupa’da ne kadar ayıplanacak şeyler varsa onları taklit edeceğinize biraz da iyilikler tarafını yapmaya gayret etseniz ya! Tırnağını kunduracı Adonaki de uzatıyor. Eğer bu bir meziyetse o meziyetten iftihar etmeye o herif de sizin kadar hak kazanıyor demektir. Siz alafranganın öyle yönlerine özeniniz ki, ondan meydana gelecek şerefte böyle Adonaki’ler olmasın. Kötülüklerin taklidi de, yapılması da kolaydır. Asıl zorluk iyilikleri taklit edebilmektedir.”¹⁰⁰

Maşuk Bey şıkların cehâletini ortaya saçmak için romanın son bölümüne doğru etkisini arttırır. Ortamda bir edebiyat sohbeti açılır ki o bile yapmacık ve taklidi. Şöhret Bey Batı aleminde fırtınalar koparan Mösyö Kanber’in eserinden parçalar okurken yazar bunlara “*Fransızca yazılmış saçmalar*”der.¹⁰¹ Şöhret meclisteki diğer fertleri Mösyö Kanber’i bilmedikleri için bilgisiyle ezdiğini

⁹⁸ Gürpınar, *Şık*, s. 73.

⁹⁹ Berna Uslu Kaya, Türk Romanında Safderun Alafranga, Ahlaksız Züppe, Kötücül Entelektüel, (Danışman: Prof. Dr. Mehmet Narlı), Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2017. s. 60.

¹⁰⁰ Gürpınar, *Şık*, s. 74.

¹⁰¹ Gürpınar, *Şık*, s. 78.

düşünürken aslında ortamdaki maskot vazifesinden başka bir iş görmez. Zira üstünlük kurduğunu sandığı Mösyö Kanber bilgisi bile kendisine ait değildir, uydurmadır. Üstelik bir gece Beyoğlu birahanelerinde Frenklerin Şöhretin zavallıca bilgisizliğini anlamaları üzerine onunla alay ederek uydurdukları bir yalandır.

Şöhret Bey ise Frenklerden gelen her şeyi sorgulamadan kabul ettiği için bu bilgiye de müthiş bir inançla sarılmış ve bunu bir bilgiçlik göstergesi olarak kullanmaktan kendini alıkoymamıştır. Saygıdeğer Şık, edebiyattaki yetkinliğin ispatını az görmüş olacak ki fen alanındaki bilgileriyle de ayrı bir fiyasko yaratır. Şöhret Bey'in Fen bilimiyle ilgili anlattıklarına hayretle inanamanyaları ilginçtir ki o, cahillikle suçlar:

“Kulaklarınız böyle fenle ilgili bahislere alışmamış da size bunlar şaka gibi geliyor galiba. Hey gidi kafalar hey! İşte hep böyle Avrupa yükselişine küçümseyen bakışlarla baka baka gerilerde kaldık ya. Yine bereket versin bizim gibi şıklara! Avrupa'nın bu yoldaki olağanüstü ilerlemelerinden ara sıra size haber vermemiş olsak ölü gibi bir tembellik halinde yaşayıp gideceksiniz.”¹⁰²

Şöhret Bey'in bilgisizliği yalnızca verilen bu örneklerle değil bizzat yazarın ağzından okuyucuya iyice belletilir.

“ Şöhret gibi gayet az Fransızca bilen şıkların güçleri Avrupa fen ve edebiyat kitaplarından birşeyler anlamaya elverişli değildir. Bunlar böyle birane arkadaşları bulunan Frenklerden aldıkları bilgiyi kendi inceleme eserleriymiş gibi bir çalımla ona buna satarlar. Bazen de bu gece Şöhret'te olduğu gibi foyaları tamamıyla meydana çıkar. Budalalıkları, tuhaflikları sabit olur.”¹⁰³

Hüseyin Rahmi alafranga sevdalısı Şöhret Bey'in kara cehaletini ve köksüzleşmiş karakterini ortaya çıkarmak için roman boyunca konuştuğu çoğunlukla da eleştiri yaptırdığı Maşuk gibi kahramanlarının söylemlerini yeterince ikna edici ve açıklayıcı bulmamış olacak ki sözü keserek okuyucuyla arasındaki duvarı kaldırır ve kendi gözünden seslenir: “*Ey kâri! Şık'ın bu cehaletini, bu aptallığını romancının muhayyilesinde canlanmış bir mübalağa olarak kabul etmeyiniz. Ben bu satırları surf hayalimden yazmıyorum. Modelim, görüp işittiğim*

¹⁰² Gürpınar, *Şık*, s. 84.

¹⁰³ Gürpınar, *Şık*, s. 85.

gerçeklerdir.”¹⁰⁴ Bu cümleleriyle yazar, alafrağa tipin hayatiliğini ve yaşama yakınlığını vurgulamış olur. “*Onun ey Kari! Seslenişinde bir devrin entellektüel çarpınmalarının ilk izleride vardır.*”¹⁰⁵ Romanın sonunda divan şiirinden gelen bir gelenekle kısa bir dua yazan Gürpınar topluma Şöhret Bey gibi olmamaları için bir uyarıda bulunmuştur.

Muhteşem Bihruz Bey cahilliği ve malûmâtsizliği yüzünde romanda epey güç ve gülünç durumlara düşer. Çocukluğunda babası tarafından aldığı eğitim yeterli görülerek okuldan alınmış ve kalemlerin birine çırak olarak verilmiştir. Bihruz Bey beş altı ay zor devam ettiği kalemde kendini geliştirememiştir. Çalışanların ağzından bellediği Fransızca söz ve tamlamalar vardır. Özel hocadan da ders almasına rağmen Bihruz Bey’in Fransızcası oldukça yetersizdir. O, aslında en çok da kalemdeki en genç alafrağa beylerin hâl ve hareketlerini, kıyafetlerini taklit etmeyi öğrenmiştir.

Bihruz Bey’in Tükçedeki eksikliğini, dil konusundaki eğitimsizliğini romanda en iyi gösteren meşhur mektup kısmıdır. Bihruz Bey kendi duygularını kendi kalemiyle ifade eden bir mektup yazmak yerine farklı farklı kitaplardan yaptığı alıntılarla oluşturduğu mektubunun sonuna bir de şiir eklemek isteyince direkt Fransız bir şairin şiirine yönelir. Burada önemli olan onun Türk şairlerin şiirlerini beğenmiyor ve mektubuna koymaya layık görmüyor olmasıdır. Bu beğenmeyişin altında aslında Türk şiirini okumuyor olması yatar. Çünkü o ve onun neslinden başlayan Batılı eğitim kurumlarının verdiği öğretim zihinleri Türk şiirinin ve edebiyatının zengin anlam ve çağrışım dünyasından uzaklaştırmıştır. Zaman ilerledikçe de zaten artık Fransız şairleri ve şiirleri rağbet görür olmuştur. Bihruz Bey bulunduğu Fransızca şiiri aynen koyarsa anlaşılacağını düşünerek tercüme etmeye kalkışır. Ortaya çıkan sonuç ise gerçekten anlaşılması güç bir çeviri denemesidir:

“Gül tesmiye ederim

O müennese ki benim aklımı bulandırır

Eğer kelime şey’i resmetmeye borçlu ise

¹⁰⁴ Gürpınar, *Şık*, s. 81.

¹⁰⁵ Uslu Kaya, *Türk Romanında Safderun Alafrağa, Ahlsız Züppe, Kötücül Entellektüel*, s. 61.

O müennesin bu dilber ismi olmaya hakkı vardır

Bir gül gibi”¹⁰⁶

Bu çeviri Bihruz Bey’in Türkçeyi iyi kullanamadığını gösterir. Bihruz Bey bu şiirde gülün nasıl kişileştirildiğini anlayamaz, somut düşünür. Üstelik Fransız kitaplarında bu türde bir kullanıma da daha önce rastlamamıştır. Bihruz Bey temel edebiyat bilgilerine bile sahip değildir. Hatta aradığı sorunun edebi sanatlarla ilgili olduğunu bile belirleyemediğinden edebiyat kitaplarında araması gereken cevabı botanik kitaplarında arar. Bihruz Bey kelime şeyi resmetmeye borçlu ise cümlesinden de bir şey anlayamaz. Kendi yaptığı çeviriden yine kendisi bir anlam çıkaramaz. Adetâ çevirinin çevirisini yapmaya uğraşır.

“Sözcüklerin dış dünyadaki nesnelere yerini tutması, sözcüklerin şeylere tekâbül etmesi çağdaş felsefenin sorunlarından. Özellikle de Tanzimat edebiyatında sözcükler şeylere tekâbül etmez, onları temsil etmez. Bihruz Bey’in bu dizelerde takılması aslında Doğu’da okunan Batı edebiyatının, hele arada epistemolojik farklılık varsa, tümüyle anlamsız olabileceğinin de saptanmasıdır.”¹⁰⁷

Bihruz Bey aslında Türklerde adam gibi bir şair olmadığını düşünür. “Vâsıf Divanının sahifelerine göz gezdirdi. Aradığını bulamadığı, gördüğü şeylerin birçoğunu anlamadığı şöyle dursun hatta okumaya bile muktedir olmadığını cihetle sıkılmaya ve ara sıra bıyık altından müstehziyâne gülerek “Çince mi bunlar? *Kel droidö lângaj?*” demeye başladı.”¹⁰⁸ Bihruz Bey okuyamadığı Divan şiirleriyle alay ederken aslında kendisiyle alay eder. Kendi dili üzerindeki yetkinsizliği onu utandıracacağı yerde farkında bile olmaz. Suçlu kendisi değildir. Şairler anlaşılmasız yazmaktadırlar. Aslında burada Bihruz’un ağzından konuşan Recâizâde’dir. Onun da Divan edebiyatını dilini anlaşılmasız bulduğunu, eski kabul ettiğini özellikle yeni imajlar ve mazmunlar bulunmasını istediği düşünüldüğünde Bihruz yerine konuşanın Recâizâde Ekrem olduğu hükmüne varılabilir. Buradan anlaşılır ki alafrangalaşma çabası Osmanlı milletinin millî değerlerini kaybetmesine ve memleketine yabancılaşmasına sebep olmuştur. Bunun en canlı delili olan toplum ve toplumun

¹⁰⁶ Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası(Eleştirel Basım)*, s. 115.

¹⁰⁷ Jale Parla, “Metinler Labirentinde Bir Sevda: Araba Sevdası”, *Araba Sevdası(Eleştirel Basım)*, Haz. M.Fatih Atuş, s. 37.

¹⁰⁸ Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası(Eleştirel Basım)*, s. 119.

yansıması olan romanlarda çizilen kahramanlar üzerinden gösterilen yozlaşmadır. Ana dilinde yazılmış metinleri okuduğunda anlayamayan bir toplumun bilhassa genç kesimi ise o milletin geleceğinde nasıl bir akıbet görülebilir? Çağdaşlaşma ve modernleşme bu şekilde olmamalıdır. Bir millet kendi varlığını yok sayarak çağdaşlaşamaz. Ancak himâye altına girer. Özgürlüğünü yitirir. Zamanla silinir gider. Nitekim Osmanlı Devleti'nin yenileşme çabaları yıkılmasına engel olamamıştır. Çünkü çare diye görülen yolun gittiği taraf aslında uçurumdur. Osmanlı o uçurumdan bile isteye hatta seve seve atlamıştır.

Bihruz Bey Vâsıf Divanını gazeliyâttan kasâide, tevârihten şarkılarına varıncaya kadar irdeler. Bazı şiirlerde geçen kelimelerin sözlükten tek tek anlamlarına bakmasına karşın yine de bir sonuca varıp çevirisini yapamaz. Sonunda bir şarkıyı seçer onu tercüme etmek ister. Ama sözcüklerin imlâsını tam olarak bilmediğinden sözlükte nerede araması gerektiğine karar veremez. Çaresiz kendince çevirir. Ve romanın belki de can alıcı noktası olan *siyehçerde* sözcüğü ile mektup sonlandırılır. Bihruz Bey'in mektubu yazma süreci boyunca okura tek bir şey sezdirilir o da Bihruz Bey'in temel okuma ve anlama becerilerine sahip olmadığıdır. Onun eylemlerinden ve söylemlerinden ne Doğu ne de Batı edebiyatına hâkim olmadığı anlaşılır. Buradan hareketle yazar Batılılaşma cereyanına kapılan Osmanlı'ya bir mesaj daha vermiştir. Nasıl ki bir birey kendi edebiyatını, dilini, kültürünü bilmeden bir mektup bile yazamıyorsa, yazılmış şiirleri okuyamıyorsa aynı şekilde Batı da bu yöntemle anlaşılabilir. Batı'da bir geçmiş bir tarih yaşanmadan Batılı olunamaz. Tüm birikimsizliğe ve farklılıklara rağmen illâ ki Batılılaşmak istenirse sonuç Bihruz Bey'in tam bir fiyasko olan mektup yazma süreci ve ortaya koyduğu üründen daha iyi olmayacaktır. Velhâsıl "*Bihruz Bey yazdıklarını hiçbir zaman anlayamayacak ve anladıklarını da yazamayacaktır, çünkü yaşantısıyla dili arasında hiçbir köprü yoktur.*"¹⁰⁹ Tıpkı aralarında bağ olmayan ve bu yüzden birbirlerini anlayamayan Osmanlı ve Batı kültürleri gibi.

Toplumda alafrangalaşma kanıksanmaya başlayınca alafranga tip de dönüşüme uğramaya başlamıştır. Felâtun Bey'deki safdil sayılacak bir aptallık örneğinin Meftun

¹⁰⁹ Jale Parla, "Metinler Labirentinde Bir Sevdâ: Araba Sevdası", s. 40.

Bey'de yoktur. Alafrangalaşma hadisesi başka perspektiflerden görülmeye başlandıkça artık gülünç yönleriyle dalga geçilen, kandırılan, salt hayran bir taklitçi olmaktan çıkar. O, artık kandıran, uyanık, çıkarıcı, değerlerini tamamen yitirmiş, köksüzleşmiş bir tiptir. Bu tipin toplumu temsil ettiği düşünüldüğünde artık Batılılaşmaya çabalayan değil Doğu-Batı karışımı ama çoğunlukla Doğulu tarafını yitirmiş yarım insanların toplumdaki varlığını haber verir.

Alafranga tip kahramanlardaki bu dönüşümü yıllar öncesinde Ahmet Midhat üstelik hikâyelerinde bildirmiştir. *Letâif-i Rivâyât* kitabındaki *Bahtiyarlık ve Bekârlık Sultanlık mı Dedin?* hikâyeleri saflığını kaybeden alafranganın erken sezilen izdişümüdür. Romanda ise Hüseyin Rahmi tipin şeklen alafrangalıktan alafranga züppeye geçişi arasında *Şıpsevdi* romanıyla bir köprü vazifesi görmüştür. Bu romanın en dikkat çekici yanlarından biri hemen başta yer alan “ *Cemiyet Hayatımız ve Alafranga* ” başlıklı kısımdır. Hüseyin Rahmi bu bölümü romanlarında kendisini alafrangalıkla alay etmekle suçlayanlara cevaben yazmıştır. Bu suçlamanın yanlışlığını belirtirken istibdât döneminin yaptığı tahribattan dem vurur: “ *İstabdât kaç yıldır bize kitabı kapadı. Çocukların yüreklerine yurt sevgisi aşıl原因, onları fikirce yükselten dersleri kaldırdı. Bir milletin manevi gıdası ve varlığınının, ilerlemesinin kefilisi olan her çeşit yayını yasakladı.*”¹¹⁰ Yazar yazının devamında bizde kapatılan gazeteler, yasaklanan yayınlara rağmen yabancı yayın satan dükkânların karınca yuvası gibi işlemesine üstelik bu dükkânların sayısının Bâb-1 Âli yakınlarında artmış olmasına veryansın eder. “ *Memlekette bilgi iflas edince yabancı bilgi imdada yetişti. Türkçe şiir ve edebiyat dilinin basın sayfasında kullanılması yasak olduğu için ana dilini savsaklamış, ama yazdığını okutacak kadar Fransızca yazı yazmakta kudret göstermiş gençlerle rastladım.*”¹¹¹ diyerek aslında bu duruma üzüldüğünü de itiraf eder. Yazısının ilerleyen kısımlarında ise kendisinin her daim canlı hayatın içinden romana iştirak eden bir yazar olduğu ve romanlarında anlatı kahramanların yalnızca kurgu değil toplumun yaşayan bireyi olduğunu vurgular. Yazar amacının hayatın her alanına yayılmaya başlayan bu tehlikeye haber vermek ve aslında halkı güldürmek olduğunu da belirtir. Ancak bir romancı olarak Batı

¹¹⁰ Gürpınar, *Şıpsevdi*, s. 24.

¹¹¹ Gürpınar, *Şıpsevdi*, s. 25.

hayranlığını ve alafrangalığı, siyasi iktidarın politikalarına bağlayacak kadar ucuz bir çözümlenmeye yetinir. Hâlbuki yeni mekteplerden bazı derslerin kaldırılması seküle düşüncenin yayılmasını önlemek içindi. Kaldı ki alafrangalık dolaylı da olsa sekülerleşmenin mahsulüydü.

Şıpsevdi romanı *Şık*'a göre daha fazla işlenmiş, detaylandırılmış ve kahraman sayısı artırılmıştır. Meftun Bey, ailesinden evdeki hizmetçilere varana kadar herkesi alafranga hayata çekmek ister. Bu bağlamda en büyük görevi kendisine verir. Meftun'un yanında dediklerini uygulamaya çalışan ev halkı o yokken derhal eski alışkanlıklarına dönerler. Meftun Bey Avrupa görmüş, Paris'e gitmiştir. Ama Paris'in yalnızca görünen yüzünü izlemiş, muhtevasına nüfûz edememiştir. Meftun kendisinden önceki tüm aptal, gösterişçi, saf ve aşırı alafrangaların hususiyetlerine sahip olmakla birlikte sosyolojik, psikolojik ve özellikle ahlaki yozlaşmada onlardan ilerdedir. Hüseyin Rahmi, Meftun'u şöyle tarif eder: "*Fikir bakımından hoppa... Bilgi derme çatma, anlayışı kıt, zoraki, hep (Savoir-Vivre) 'den çalınma... Davranışları taklit, hep sahte, soğuk...*"¹¹² Romancı bu tasviriyle aslında bir önceki nesil alafranga kahramanlarının (Felâtun, Bihruz, Şöhret) tipolojisini çizer. Meftun, bunların hepsidir. Onun çarpıklığı ise en çok ahlakın karşısında kendisini gösterir.

Yazar, Meftun Bey'i roman boyunca kimi zaman inceden kimi zaman da açıkça eleştirir. Gürpınar, kahramanını şarlatana benzetir. Zira Meftun Bey yıllırını Paris'te geçirmiş ama mantık süzgeci olmadan birçok bilgiyi beynine doldurmuştur. Bu tür bir eğitim alanların ciddiyyetten uzak, hayalperest olmaları bilgiçlik taslamaları yadırganmaz. İşte yazar da şarlatanlığın bu gibi noksan bilgilerden çıktığı, şarlatanların böyle yetiştiğini söyler ve ekler: "*Şarlatanın en açık işareti, hiçbir gerçek karşısında susturulmuş olmaya dayanamayarak seksen dereden su getirmeye uğraşmak, sözle, kalemle her bahse katılmak, bilmediği şeylerden bilir gibi söz etmek, bilgisizliğini örtmekte büyük başarı göstermek, bazı konularını hiç okumadağı bilgilerde uzmanlık taslamak.*" Yazara göre bu tanımı karşılayan Meftun gibiler şarlatandır.

¹¹² Gürpınar, *Şıpsevdi*, s. 74.

Kültür; yaşayış biçiminden görgü ve ahlak kurallarına kadar bir toplumun tecrübe edinerek oluşturulan tüm bahislerini kapsar. Meftun'dan önceki alafrangaların kültürsüzlüğü cahillik ve bilgi seviyesinde, yozlaşmaları ise değerlerin henüz kaybedilmeyip salt Batı taklitçiliği ile ötelenmesi gibi bir boyuttaydı. Fakat Meftun ve sonrakiler görünüşte kültürlü, aksine değerlerine sırtını dönmüş ve en önemlisi bilinçlidirler. Berna Moran'ın *Alafranga Züppeden Alafranga Haine* adlı yazısında dediği gibi “*Felâton ve Bihruz aptal, cahil ve gülünçtürler; sonrakiler okumuş zeki ve tehlikeli.*”¹¹³ İşte sonrakiler denilen Meftun Bey ile başlayan Behlül ile devam eden Seniha ile zirveye çıkan alafranga tipin evrilmiş biçimidir. Bu evrilmiş tipin ilk tezahürünü karşılayan Meftun Bey her bakımdan yabancı ve gayr-ı millîdir.

“Meftun'un alafrangalık duyarlılığı ile temel yozlaşmış algıları onun züppeliğe çalan tavırlarını destekler. Buna göre romanın ilk beş bölümünde safderun bir alafranga olarak karşımıza çıkan Meftun, altıncı bölümden itibaren ahlaksızlığa göz yuman, menfaatleri ve para için kardeşinin namusunu hiçe sayabilecek züppe bir tipe dönüşür.”¹¹⁴

Şıapsevdi'den önceki romanlardan alafrangaların yaptığı eylemlerin neticesi yalnızca kendilerini etkilerken Meftun Bey'e gelindiğinde durum farklılaşır. Zararı yalnızca kendisine değil aynı zamanda çevresine de sirâyet eder. Kız kardeşini alafranga terbiyesi adı altında serbest bırakması ailenin mahfına neden olur. Yazar Meftun'da yitirilen değerlerin yelpazesini genişletir ve bozulmanın toplumun çözülüşüne kadar vardığını gösterir. Bu bakımdan *Şıapsevdi* romanının *Araba Sevdası*'ndan daha gerçekçi olduğu hayatı ve toplumu daha çok yansıttığı söylenebilir. Sonuç olarak Meftun'un Avrupa'da gördüğü alafrangalığı başta kendisi sonra da çevresi için uygulama girişimi başarısız olur. Kendisindeki başarısızlığın nedeni kültürsüz ve cahil oluşundandır. Çevresi ve ailesi üzerindeki çabaların boşa çıkma nedeni ise yapmak istediği yeniliklerin temelsiz ve taklidî kalıp, ihtiyaçlara cevap vermeyişindedir. Buna rağmen alafranga tip gelişimini durdurmayacak, çözüme ve yozlaşma bir adım ileride Behlül ile akışını sürdürecektir.

¹¹³ Berna Moran, “Alafranga Züppeden Alafranga Haine”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 267.

¹¹⁴ Uslu Kaya, *Türk Romanında Safderun Alafranga, Ahlaksız Züppe, Kötücül Entelektüel*, s. 70.

Alafranga tipin değişime uğramış hâlini en iyi yansıtan roman kahraman *Aşk-ı Memnu* romanının Behlül Bey'idir. Behlül, Felâtun Bey neslinden farklıdır. O, alafranga tipin üzerinden acemiliğini atmış züppe hâlidir. Felâtun ve Bihruz Bey'lerde Fransızca konuşmak bir farklılaşma ve alafrangalığı gösterme yoluydu. Daha Türkçe'ye bile hâkimiyetleri yokken Fransızca'ya özentilikleri ve aşırı tavırları yüzünden romanlarda hep komik durumlarda bulunup eleştirildiler. Yetkin olmayan Fransızca yönelişi alafranga züppede değişime uğrar. Alafranga züppe tipinde Fransızca artık taklit seviyesinde değildir. Üstelik onlar komik duruma da düşmezler. Fransızca, züppe tipinin ağzında eğreti durmamakta yazarlar da kahramanın bu yönünü artık vurgulamamaktadırlar. *Aşk-ı Memnu*'da Behlül'ün konuşması ile kimse alay etmez çünkü kahramanın kendisi dili artık kanıksamıştır. Dilde gelişmeye paralel eğitimi de farklılaşır. Behlül iyi okullarda kendini hakiki bir biçimde geliştirmiştir. Zira okumuş olmanın, diğerlerine karşı bir statü sağladığının farkındadır. Ama “Öğrendiklerini öğrenmek için değil, bilmemiş olmamak için öğrenirdi, ne geleceğine ait bir istek sarayı kurmuş, ne gençliğe dair bir şiir demeti bağlamış idi.”¹¹⁵ Behlül fazlaca dergi ve mecmua satın alır. Amacı ülke gündemini takip etmek ya da kendini geliştirmek değil son modanın gerisinde kalmamaktır. “Her sebeple anlatacak hikâyeleri vardır; bir kitapta okunmuş bir sahife, bir gazetede rastgele görülmüş bir fıkra Behlül'e bir anlatma ortamı olurdu.”¹¹⁶ Behlül'ün tüm donanımı hep dışarıya öyle görünmek içindir. Behlül memleketindeki hayattan habersiz, aydın olmaya ise son derece uzaktır. Zaten züppe sıfatının temelinde de kendi benliğiyle ve özellikle kendi milli değerleriyle uzlaşmayan, yabancı olma durumu yatar. Alafranga tipin kültürsüzlüğü bahsinde Behlül kültürsüz bir alafranga olarak nitelendirilemez lakin yozlaşmada hayli ileridedir. Zaten komik ve aşırı ilk alafrangalardan farkı da bu noktada başlar. Romanda yerilen, bir ibret vesikası gibi okura sunulan Felâtun ve Bihruz'da cahillik işlenen ana iletilerdendi. Romancılar onların bilgisizliğiyle alay ederken aslında okuyuculara “böyle alafrangalaşırsanız gülünç olursunuz” mesajını veriyordu. Romanları okuyanlar Bihruz, Felâtun gibi

¹¹⁵ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 90.

¹¹⁶ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 91.

olmamaya çabaladılar. Bu yüzden eğitim seviyesi yükseldi, Batılılaşmaya bakış açısı değişti. Artık kültürlü ama ahlakî, vicdanî ve duygusal yönden yozlaşmış bu bağlamda tehlikeli de sayılabilecek Behlül gibi alafranga züppeler oluştu.

Osmanlı toplumunun yaşayan bir tezahürü olan alafranga tip Ömer Seyfettin'in kaleminde Efruz Bey karakterinde hayat bulmuştur. Efruz bey hem çok bilgili hem cahil, hem filozof, hem derviş, hem entellektüel hem de kahramandır. O, kendisini nasıl hisseder ne olmak ne görünmek isterse odur. Efruz Bey herkesten bir parçadır. Efruz'un bu çok karakterliğinin altında Ömer Seyfettin'in kahramanının kişiliğinde hicvettiği muhit ve kesim yelpazesinin geniş olması yatar. Efruz Bey "hayatta yaşayan değişir" düsturuyla bakar. Zira onun için görüş ve düşüncelerinde bir yenilik olmayan insan yaşamıyor demektir."¹¹⁷ Alafranga tipin temel hareket noktası da zaten yeniliktir. Efruz Bey alafranga tipin ötesinde bozulan Osmanlı toplumunun tamamıdır. Efruz Bey yalnız "*şifahi bir muharrir değil, aynı zamanda şiirsiz meşhur bir şair, esersiz meşhur bir dâhi, ilimsiz meşhur bir âlimdir.*"¹¹⁸ Alafranglaşmanın en önemli alâmetidir meşhurluk, gösteriş, şatafat. Efruz Bey de her yaptığı işte adından söz ettirme peşindedir. O, bilgiyi edinmek için çabalamak istemez. Kitapsız ilim taraftarıdır. Bilmeyi besleyen ana damar ona göre tecrübedir. Bu yüzdendir ki büründüğü tüm karakterler suni, köksüz, liyakatsizdir. Efruz aslında Osmanlı'nın kendisidir. Dolayısıyla hayatın her alanında kalitesini ve muteberliğini kaybedip, Efruzlaşan da yine Osmanlı'dır.

Romanın *Bilgi Bucağı* bölümünde Efruz Bey'in ezberinde aldığı sınırlı bilgiyi kendisine ait fikirler gibi sunuşu yazarın kahramanın kişiliğinde somutlaştırdığı gerçek kişileri tenkit etme biçimi olur. Zira Efruz kitaptan, okumaktan hiç hoşlanmaz ama hazırlıksız konferanslar verir. "*Halbuki konferans hazırlamaya onun hiç ihtiyacı yoktur. O cahil miydi ? Kitabı açıp okuyup söyleyenler cahildi. Marifet okumadan söylemekti.*"¹¹⁹ Efruz Bey bir gecede Namık Kemal'in bütün eserlerini okuduğunu söyler, Araplardan daha iyi Arapça konuştuğunu iddia eder ve çoğunluğu kendisine inandırır. Foyası ortaya çıksa bile

¹¹⁷ Ömer Seyfettin, *Efruz Bey*, s. 107.

¹¹⁸ Ömer Seyfettin, *Efruz Bey*, s. 109.

¹¹⁹ Kavcar, "Efruz Bey Üzerine", s. 189.

siyırılmanın bir yolunu bulur. Efruz Bey, alafranga tipin II.Meşrutiyet dönemindeki dalkavuk, palavracı, uyanık biçimidir.

Ömer Seyfettin Efruz Bey gibi kişilikleri toplumda duymuş görmüştür. Aslında tam da bu yüzden romanda onu yerden yere vurmıştır. Efruz Bey tipinin toplum hayatında fazlaşmasına tepki olarak yazar, bir aydın vazifesiyle bu tip insanların sakatlıklarını hicveden bir dille ortaya koymuştur. Efruz'u bir ibret vesikası gibi işlerken toplumun hâlini anlatmıştır. Nasıl olunmamalı'nın altını çizmiştir. *“Efruz Bey'in örnek kişiliğinde o, Batı kültürüne şekilci ve kalıpcı bir açıdan yönelen, bu arada milli niteliklerini yitiren, davranışı, anlayışı, kıyafet ve yaşama düzeniyle halktan kopan kültürleşme ve yenileşme hareketimizin sakatlığını göstermeye çalıştı.”*¹²⁰ Efruz Bey'den önce Batılılaşma ve alafrangalık üzerine yazılan romanlarda kahramanların yozlaşması buradaki kadar çok yönlü ele alınmamıştır. Zaten bu yüzden Efruz Bey alafrangalığın bir kahramanı değil, alafrangalık fikrinin Osmanlı insanını dönüştürdüğü her şeydir. O bir defa *“yarım aydın bile denilemeyecek kadar cahildir. Dönek ve gösteriş düşkünüdür. Saman ve zemine uymasını, günün adamı olması çok iyi bilir. Belli bir inanıştan yoksun, her devrin gereklerine ayak uyduran, kökten kopmuş bir aydın tipidir.”*¹²¹

Alafranga tipin evrimsel yolculuğunda Efruz Bey hem öncesini hem de sonrasını kapsaması bakımından önemli bir yerdedir. O, Meftun şarlatanlığı, Seniha köksüzlüğü ve Kâni üçkağıtçılığı ayarındadır. Efruz Bey alafranga tipin en maskara hâli aynı zamanda en gerçeği telkin edicisidir.

II. Meşrutiyet Dönemiyle birlikte alafranga tipteki “züppelik” eklentisi etkisini bir adım daha ileri götürür. Alafranga züppe tipi artık tamamıyla kendi şahsî tatminleri için yaşayan, doyumsuz, milliyetsiz, ahlaksız, usturupsuz, samimiyetsiz ve çakma bir entellektüele dönüşmüştür. II. Meşrutiyet sonrası İstanbul'un başkalaşmış yüzünü anlatan en iyi eserlerden biri Refik Halit'in önce *İstanbul'un İç Yüzü* Cumhuriyet'in ilânından sonra da *İstanbul'un Bir Yüzü* adıyla yayımlanan romanıdır. Roman savaş zamanının türedi zenginlerini, bu zenginlikte ahlaksızlaşan alafranga züppe tipini eleştirir. Romanda Fikri Paşa konağı ve o

¹²⁰ Kavcar, “Efruz Bey Üzerine”, s.194.

¹²¹ Kavcar, “Efruz Bey Üzerine”, s.194.

konaktaki hayatlar Meşrutiyet öncesi hayatı anlatır. Konağın nispeten bozulmayan hayatı ile o konakların enkâzlarının üzerine inşa edilen yalıların alafranga ama yapmacık hayatı romanda karşılaştırılarak verilir. Bu roman kendisinden önceki birçok romanın aksine yapı bakımından farklıdır. Romancı bir olay örgüsü oluşturmaz. Eski ve yeni devir diye temsillendirdiği zamanlar arasınada anlatıcı kahramanın muhayyilesinden kesitler sunar. Bu bakımdan Refik Halit, yeni bir şey yapmıştır.

Romanlarda alafranga kahramanların hepsinin babadan gelen bir zenginlikleri yoktur. Ekserisi öyle çizilse de istisnalar yok değildir. Alafrangalığı benimsemek isteyen ve yaşamını Batılı tarza dönüştürmek gayesinde olan birey için zenginlik ve para çok önemli olmuştur. Zira zenginlik demek, gerçek bir Batılı gibi görünmek derecesini arttırmak değildi. Yanı sıra saygı görmek, itibarlı olmak, güzel giyinmek, statü ve değerlerini arttırmak gibi vazifeler de en çok alafranga tip tarafından paraya yüklenmiştir.

Babadan kalma bir mirası olmayan ama Batılı hayata özenen kahramanlar doğal olarak çalışmak zorundadırlar. Ama ileride de değineceğimiz gibi alafranga tipin bir çalışma gayreti ve iş disiplini yoktur. Parası olan eğlence âlemlerinde mirasyediye dönüşürken, parası olmayan da kolay yoldan çabucak kendisine servet yapmak ister. II. Meşrutiyet'ten sonra savaş dönemini fırsat bilen türedi vurguncular peydâhlanmıştır. Bunlar ülke piyasasında savaş dönemi krizinden dolayı bulunmayan yiyecek, içecek ve eşyaları el altından toplayarak stokluyor, halka on misline satıyordu. Cebinde beş parası olmayan adamlar birdenbire zengenleşiyor, hayattaları değişiyordu. Romanın kahramanı Kâni de türedi zenginlerdendir. Yoksulluktan bunalıp Kafkasya çephesine askere gitmeyi düşünürken karşılaştığı bir arkadaşı sayesinde ummadığı şeyler yaşar. Halep'e yağ toplamaya çıkar akabinde kısa zamanda ticarete ve vurgunculuğa alışır. Ona göre bu duum yalnızca talih işidir: *“Ama yaman bir şey. Tam ticarice bir dalavere, yani haftada ortaklaşa kırksekiz bin lira gelir. Görüyorsun ya, sırf talih işi; o saatte, aynı dakikkada Fatih meydanından geçmeseydim, ya Kafkas'ta geberip gidecektim*

yahut şimdi İstanbul'da açlıktan inim inim inleyecektim. ”¹²² Kani aslında alafrangalık sevdalısı olarak büyümemiş, Batılı tarzda yetişmemiştir. Fikri Paşa konağında bir hizmetli, yanaşmadır. Hanımlarının acıyıp bayramlarda kıyafet aldığı, silik bir kişiliktir. Zengin olma hayalleri hep vardır ama illaki alafrangalığa tutulup kendini kaybetmez. Kısa sürede zenginleşince paranın verdiği özgüven onu büsbütün başkalaştırır.

Yazar romanda daha çok devir karşılaştırması üzerinden gitmiş, değişen İstanbul ve İstanbul insanını iki dönemi de gözlemlemiş biri olan İsmet'in ağzından anlatmıştır. İsmet, eski devri anlatırken hep özlemle ve geriye dönüş isteğiyle anlatır. Onun için şimdiki zamana göre eski devir daha şahsiyetlidir. Yeni devir ise tüm imkânlara rağmen mutluluk getirmemiştir. Yeni devrin türedi zenginlerinden bahsederken şöyle der:

“O yoksul adamların her biri köşklere,yalılara kurulmuşlar, haşmet, debdebe havasına koyulmuşlardı. Fakat paralarını memlekette değil, dışarda Frenk illerinde yiyorlar, burada zahiren gayet muktesit bir hayat sürer görünüyorlardı. Hiç şüphe yok ki bizim paşanın eski devirde sarf ettiğiinden fazlası ceplerinden çıkıyordu lâkin bu memleketin adamlarına değil Paris'in berlin'in mahbûbelerine kısmet oluyordu. Yavaş yavaş konaklar dağılıyor, ufalanıp parçalanıyordu. Yazık ki eski devrin o yegane güzelliği bu pespaye gönüllü adamların elinde mahvolup gitmişti.”¹²³

Romancı kahramanına aslında özendiği yaşamın hiç de öyle parlıtlı olmadığını göstermiş, alafranga hayatın içinde samimiyet olmadığını göstermiştir. “İsmet romanın sonunda süslü ve alafranga apartman odasından dışarıyı seyrederken renk renk parlayan ışıkların altında, istikbaline rağmen mutsuzdur. Ona göre İstanbul'un bu yüzü renksiz ve sefildir.”¹²⁴ Romanın anlatıcısı aynı zamanda kahramanı olan İsmet'teki bu pişmanlık ve mutlu olamama hâli *Kiralık Konak*'ın Seniha'sında da karşımıza çıkacaktır.

İstanbul'un Bir Yüzü romanında alafranga hayatı elde etmek hülyasına kapılıp farklı yol ve kanallarla da olsa gayesine ulaşmış ama geleneğinden kopmuş, memleketine yabancılaşmış, gerçekliğini kaybetmiş, toplumu bir arada tutan örf ve

¹²² Refik Halit Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 39-40.

¹²³ Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s. 125.

¹²⁴ Uslu Kaya, *Türk Romanında Safderun Alafranga, Ahlıksız Züppe, Kötücül Entelektüel*, s. 97.

ahlak kurallarından kendini azat etmiş, madde ile var olan alafranga züppe tipinin öksüzleşmesinin ve benliğini yitirşinin hüznle anlatıldığı belki de ilk yapıttır. Hülâsâ alafranga tipin ilk örneklerindeki kültürsüzlük yerini maddeciliğe bırakmış, fakat yozlaşma derinleşerek sürüyordur.

Alafranga tipin Osmanlı romanındaki dönüşüm çizgisinde *Kiralık Konak* romanı kendine mühim bir yer tutmuştur. Yakup Kadri'nin bu romanı genel söylemle "bir kuşak çatışması" üzerine temellendirilmiştir. Romanda aynı evin içinde üç farklı nesil kurgulanır. Naim Efendi klasik Osmanlı insanını, Servet Bey Tanzimat sonrası alafrangalığa tutulan yenileşmeyi içselleştirmemiş tarafı, Seniha ise tamamen kozmopolit ve züppeleşmiş kuşağı temsil eder. Romancı eserinin temeline bu üç kuşak arasındaki çatışmayı koymak istemiş gibi görünmektedir. Ama roman boyunca taraflar arasında özellikle Naim Efendi cephesinden hiç yükselen bir çatışma sesi duymayız. Herkes Naim Efendi için bir söylemde bulunur lâkin Naim Efendi konuşmaz. O, sadece iç çeker ve ağlar. Genellikle seyircidir ve olan bitene üzölmekten başka bir şey yapmaz. Yazar romanda gösterge çatışma üzerinden aslında artık bitmiş olan Osmanlı'yı ve eskiyi dahası Osmanlı'nın çöküşünün üstüne kurulan alafrangalaşmış hayatı ve yeniyi sunar. Dikkat edilirse romanda Naim Efendi hep eskiyi temsil eder eski olan da ne varsa onunla özdeşleştirilir. Yapılan saygısızlıklara ve ölçüsüz yaşantılara rağmen Naim Efendi hep pasiftir. "Zira roman boyunca, Naim Efendi'nin taraf olduğu yerden, alafranga özentisi serbest nesle herhangi bir taş atılmaz, Naim Efendi'nin ağzından onları incitecek söz dökölmez."¹²⁵ Çünkü Naim Efendi Osmanlı'dır ve artık onun devri kapanmıştır. Başta konağın çeşitli yerlerinde oturan, bulunan, olaylara dâhil olan bir gözlemciden zamanla o, büyük konağında kendi tek gözlü odasına itilmiş, kapatılmıştır. Osmanlı devleti gibi hâkimiyet ve etki alanı gittikçe azalmış sonunda konakla birlikte o da yok olmuştur. Eski devirdekiler, yeniyi yaşayanları sadece kınar ve üzüntü duyar. Naim Efendi ise alafrangalaşmış damadı ve torunları için çokça eseflenir ve ağlar.

Romanda özellikle Seniha alafranga züppe tipinin temsilcisi olur. Onda alafranga tipin züppe nâmını almadan önceki salt hayranlığın getirdiği husisiyetler

¹²⁵ Uslu Kaya, Türk Romanında Safderun Alafranga, Ahlsız Züppe, Kötücöl Entelektüel, s. 107.

de mevcuttur. Bunlar Türkçe'yi beğenmeyip Fransızca konuşmak, klasik olanı bayağı bulmak, pahalı ve şık giyinmek, görünene kıymet vermek olarak söylenebilir. Ama onu züppe kategorisine koyan hususiyetleri, bu saydığımız ilk dönem alafrangalarının da sahip olduğu şeylerden daha başkadır. Behlül, Efruz ve Kâni ile evriminde basamak atlayan alafranga tip Seniha ile bir basamak daha ilerler. Seniha'nın serbest yaşantısı, aşk ve evlilik anlayışı, ahlak görüşü, alafrangalık uğruna göze aldığı şeyler alafranga tipi züppeliğin son haddinden âdeta hainliğe taşır. Bu hususiyetleri taşıyan kahramanın kadın olarak çizilmesi de ayrıca mühimdir.

Seniha hayal ettiği gibi yaşayamadığı için sürekli mutsuzdur. Onun hayalleri ise mürebbiyesinin anlattığı ışıltılı Paris hikâyelerinden ve yine mürebbiyesi tarafından küçüklüğünden beri zihnine empoze edilen dergi ve mecmualardaki muhteşem Batı gösteriminden gelir. Abisi Cemil'in de ondan aşağı kalır yanı yoktur. Daha 20'li yaşlarında ama ihtiyar bir delikanlı gibidir. İçkiye, kumara düşkündür. Ailesinin onun üzerinde herhagi bir bağlayıcılığı yoktur. İsteddiği saatte eve gelir ya da hiç gelmez. Çalışmak gibi bir düşünceye hiç sahip olmamıştır. Bozulma ve çözülüş Seniha-Faik-Cemil neslinde hâd safhadadır. Onlara kültür ve malumât bakımından bakacak olursak ilk dönemin safdilâne, kör cahil alafrangalarından olmadığını hemen söyleriz. Bu nesil cehaletin pençesine düşmemiştir bilakis yabancılaştırılmak üzere eğitilmişlerdir. Bu nesil millete karşı soğutulmuş, muhteris ve nefret doludur. Çünkü oldukları ve olmak istedikleri memleket, yaşayış, karakter vs. birbirinden farklıdır. Seniha'nın konakta muttasıl sıkılması Naim Efendi'nin eskiyen ve Osmanlı'nın çökmeye yüz tutan duvarlarıyla özdeşleştirilen konağının yeni nesil alafrangaları sarmaması, onların hayallerine cevap vermemesinden kaynaklıdır. Yazar Seniha gibi kendini unutmuş alafranga tiplerin Osmanlı'nın son döneminde, çoğusu yozlaşmış geleneklerinin altında bile nefes alamayacaklarını okura bir alt metin gibi sunuyor, hissettiriyor. Aslına bakılırsa Seniha'nın ileride yapacağı davranışlara okuru da hazırlamış oluyor. Romanda Seniha'yı her koşulda tutan Naim Efendi'den başkası varsa o da Yakup Kadri olmalıdır. O, Seniha'nın her hareketini temelinde haklı bulur. Ve bu haklılığı ispat için onun davranışlarına bir altyapı bir zemin hazırlamaya eğilimindedir.

Seniha her şeye karşı o kadar alaycıdır ki alafrangalık sevdalısı babasının fikir ve davranışları bile ona ters gelirdi. “Zira, bu, Frenklerin asır sonu diye vasıflandırdıkları bir genç kızdı; asır sonu, yeni bir nevi istimaî örnektir ki, harici ve dahili yaşayışında hale ve maziye ait her türlü kayıttan azade ve istikbâlin henüz hazırlanan cereyanlarına tabidir.”¹²⁶ Seniha kendisinden önceki salt taklitçi alafrangalardan da yozlaşmanın hayatlarını dejenere etmiş statülü alafrangalardan da farklıdır. O, şeytani yaratılışlıdır, onda alafrangalık tutkusunun yanında bu tutkuyu besleyen doğuştan gelen bir haslet vardır ki bu da hırısıdır. Onun felaketi hırısıyla olan mücadelesini kaybetmesinin neticesidir.

Alafrangalaşma temayülü Osmanlı ülkesine girdikten sonra ilerleyen her bir nesil ve dönemde etkisini artırarak devam etti. Kültürel bakımdan insanlar arasındaki sınıflaşmanın hudutları öylesine keskinleşmiştir ki artık birbirlerini anlayamaz olmuşlardır. Aynı toprak üzerinde yaşayan, aynı tarihi devirleri geçirmiş ama farklı milletler gibidirler.

Kıralık Konak sosyal ve kültürel yozlaşmanın kendisini en çok hissettirdiği romanlardan biridir. Zira bireyler arasındaki farklılık sokaktan, evin ailenin içine kadar girmiştir Naim Efendi bütün bu olanları *acayip* kelimesiyle karşılamıştır. Çünkü şahit olduklarının hiç birini anlayamıyordu. “Kızmak veya gücenebilmek için mutlaka biraz anlamak lazımdır. Naim Efendi ise ne damadının ne de torunlarının yaşayış tarzlarındaki manayı anlayamıyordu.”¹²⁷ Romanda bir gün Naim Efendi’nin damadının okuduğu kitaplardan birini incelemesi anlatılır. Bu kısımda anlatılan olayın “bundan on beş sene evveldi” diye başlaması ise Servet Bey neslindeki yabancılaşmanın çok önce başladığının ve aslında onun şuan ki malumât ve fikir dünyasının temelinde nasıl şekillendiğini gösterir. Naim Efendi’nin bu kitabın tek cümlesini bile anlayamayışı damadıyla aralarındaki uçurumun dolayısıyla iki nesil arasındaki derin kopmuşluğun da sebebidir. Yakup Kadri, bir Osmalı memurunun kendisinden çok uzak olmayan bir zamanda yazılan bir kitabı okuma serüvenini şöyle anlatır:

¹²⁶ Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, s. 16.

¹²⁷ Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, s. 18.

“Büyük bir teccüssle cildi açtı, fakat okumak ne mümkün! Naim Efendi âdeta yeni kıraat dersine başlamış bir çocuk gibi, kelimeleri heceliyor, bir cümleyi bin zahmetle sonuna kadar ya tamamlıyor, ya tamamlamıyor, veya tamamladıktan sonra da okuduğu şeyin manasını iyice kavrayamıyordu. Vâkıa bu, Edebiyât-ı Cedîde külliyâtından bir romandı onun bu kitapta anlayamadığı şey doğrudan doğruya kelimelerin manasıdır ki ona müphem geliyor, doğrudan doğruya cümlelerin teşkilindedir ki bir yabancılık, bir gariplik buluyordu.”¹²⁸

Bu noktada yazar tarafından Servet-i Fünûnculara da bir eleştiri vardır. Eserlerinin halkın anlayabileceği dilden ve içerikten uzak oluşu onlara atfedilen genel bir eleştiri olmuştur. Yakup Kadri'nin de anlaşılmayan eser olarak bir Servet-i Fünûn romanını örnek vermiş olması hem bir tenkit hem de Servet Bey ve neslinin Servet-i Fünûn nesliyle özdeşleştirilmiş, temsillendirilmiş olması olabilir.

Romanın anlattığı dönemde hasbihal meclislerinin yerine çay partileri, kumar masaları almıştır. Dikiş diken, örgü ören kızların yerine piyano çalan, dans eden, partiden partiye koşan hayatlarını gezmek üzerine kurmuş ahlaksız, alafranga giyimli kadınlar almıştır. Seniha ise bunlardan yalnız biridir. O şiir sevmeyen, müziği moda diye takip eder. Onun yegâne kültürü yabancı mecmualar, her daim yeni olan kıyafetler, şatafatlı bir görünüş, hâl ve tavırlarda aşırı rahatlıktır. Bu nesil için alafrangalık demek her alanda ve ortamda ölçsüzlük demektir. Seniha'nın temsil ettiği alafranga tipin bu biçimindeki en büyük handikapı yazar büyük halası Selma Hanım'ın ağzından dile getirir: “ *Bir çocuğun içine bir utanmak kabiliyetini vermediniz mi, alafranga olsun, alaturka olsun, hiç bir terbiye usulunun faydası yoktur. Servet Bey'in çocuklarının en büyük noksanı uslanmak nedir bilmemeleridir.*”¹²⁹

Bu neslin romandaki başka bir temsilcisi olan Faik Bey ise erkek alafranga tipin geldiği son noktayı gözler önüne serer. O, Avrupa görmüştür ama birçoklarının yaptığı gibi oranın sadece görünen yüzüyle ilgilenmiş, eğlence âlemlerinden çıkmamıştır. Faik Bey'de bir tepeden bakış ve her şeyi ben bilirim edası vardır. Küstah ve bencildir. Hakkı Celis onun için: “*On sene Avrupada*

¹²⁸ Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, s. 12-13.

¹²⁹ Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, s. 35.

dolaşmış, hala Musset'in kim olduğunu bilmiyor. Ne şumarık bir adam."¹³⁰ der. Gerçekten romanda Faik Bey'in malumâtını ortaya çıkacağı hiçbir durum yazılmamıştır onda yalnızca ahlaksız ve menfaatçi karakter ve yansımaları vardır. Bir gün bir ortamda bilgisiyle, görgüsüyle kendinden söz ettirdiği olmamıştır. Çünkü o ve onun gibiler ne kadar eğitim almış olurlarsa olsunlar malumâtsiz ve tecrübesizlerdir. Kendilerini geliştirmek şöyle dursun onlar için gelişmek demek her alanda modanın gerisinde kalmamak, alafrangalığın kendilerince belirlenen hükümlerini yerine getirmektir.

İstanbul'un Bir Yüzü'nde olduğu gibi bu romanda da savaşı vurgunculuğuna değinilmiştir. Servet Bey bu yolla zenginleşmiştir. Hayalini süsleyen alafranga muhite ve hayata bu zenginlikle ulaşmıştır. İlk dönem alafrangalarının toplumun kaybindan gelen bir kazançları yoktu ve sömürü endüstrisinden bî-haberdiler. Alafranga tipin hainleşmesi de işte bu noktada milletine verdiği zararda ve kendi medeniyeti için çalışmak yerine üzerine basarak yükselme arzusundadır.

Kıralık Konak'da alafranga tip alafranga züppeden hain, kötü düşünceli, kirlenmiş, kozmopolit en önemlisi de kurnaz bir tipe dönüşmüştür. Bu durumu meydana getiren elbette ki Batılılaşma siyasetidir. Bu siyaset kendi zümresini oluşturup ve zamanla toplumda kabul görmüştür. Dolayısıyla alafranga tip Türk toplumunda Batı burjuvazisinin kötü bir taklidi oldu. Kültürel anlamda tamamen milletinden koptu. Kopmakla yetinmeyip nefret etti. Tipin bu dönemi gerek toplumda gerekse romanlarda sosyal ve kültürel çözülmeyi şiddetli bir biçimde yaşar. Alafranga tip artık kimliksiz, vatansız, evsiz ve masumiyetten, temizlikten hayli uzak kendini kaybetmiş bir nesil, eski-yeni ikirciliğinin girdabında kaybolan Türk insanıdır.

5. Kadın Alafrangalar

Batılılaşma hadisesi Osmanlı ülkesine girdiğinde kadınların da ilgisini çekmiş Avrupaî yaşama karşı olanlarda da bazı arzular uyandırmıştır. Başta Avrupaî hayata meyilli paşa babalar kızlarının, zevcelerinin, hemşirelerinin Avrupalı bir kadın gibi

¹³⁰ Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, s. 38.

yetişmesini istemişlerdir. Böylece belli bir kesimin kadınları için Fransızca öğrenmek, piyano dersi almak Batılılaşmanın ilk adımı sayılmıştır. Zaman içinde Avrupa ile temas artınca, Türk kadının Batılılaşma derecesi de artmıştır. Batı tarzı yenilikler kadının kılık-kıyafetinde, süslenme ihtiyacında ve günlük hayata ait birçok alanda kendini iyiden iyiye hissettirmeye başlamıştır.

Alafrangalaşmak isteyen beylerin Türk kadınlarını beğenmeyip yabancı kadınlarla gönül eğlendirip, sefâhât etmesi ise romana ikinci tür bir kadın tipi olarak girer. Osmanlı romanlarında Batılılaşan bu yüzden değişen Türk kadınları kadar, Osmanlı gençlerinin Batı hayranlığını kullanıp onları felakete sürükleyen kadınlar da işlenmiştir. “*Türkiye’de Tanzimat sonrası dönemlerde Batılılaşmanın temsilinde yatay bir genişleme olduğundan Batılılaşmaya eklenerek oluşan züppeliğin temsilinde de bir dönüşüm gerçekleşmiştir.*”¹³¹ Böylece gerek toplumda gerekse romanlarda alafranga kadın kahramanlar zuhur etmiştir.

Polini: Felâton Bey’in metresi, tiyatrocudur. Sesi güzeldir, piyano çalabilir. Felâton Bey için metres edinmek Avrupaî zevklerden ve o metres için fazlaca para harcanması da şıklık ve centilmenlik göstergesidir. Polini rahat, serbest bir kadındır. Felâton’da ki alafrangalık tutkusunu fark edince onu ağına düşürmüştür. Ne kadar sevdiğini söylese de Felâton’u her fırsatta azarlar. Felâton’un biraz gözü açılacak gibi olduğunda derhal kavga çıkararak araya bir ayrılık koyar ve nihayetinde pahalı hediyelerle beyi kendine daha çok bağlar. Parası bitince de Felâton’u terk eder. Polini, Osmanlı mülkündeki en tehlikeli gayrimüslimlerden. Zira akıllı ve uyanıktır. Nabza göre şerbet vermesini bilir.

Mihriban Hanım: Felâton Bey’in biricik kız kardeşidir. Babası onu da Felâton gibi alafranga yetiştirmiştir.

“Sair kızlar gibi Mihriban Hanım oya yapmasını bilmez. Zira alafrangalarda oya yoktur. Kese, çorap vesaire örmesini bile bilmez. Çünkü onları modist kızları örür. Nakışı dahi onlar işler. Yapma çiçekler Beyoğlunda çok! Bunları yapmak için neye zahmete girsin? Çamaşır yıkamak, ütölemek hizmetkârların ve yemek pişirmek dahi aşçının işidir.

¹³¹ Köksal Alver, “Züppelik Anlatısı Ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi”, *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 2016, S.16, s. 176.

Hatta kendi başını taramak bile alafrangada olmayıp mahsusan perukâr karı gelir tarar.”¹³²

Babası tarafından bakıcıların, hocaların elinde büyütüldüğünden ve alafranga âdetlerine göre yetiştirildiğinden Mihriban Hanım, Osmanlı kadının alafranga tipe dönüşmesinde ilk duraktır. Her ne kadar alafrangada kızların tahsilli olması gerekse de Mihriban Hanım okuyamamıştır. Özel bir piyano hocası tutulmuş ama “taş altında bir yılanı, kaşları durur divan” şarkısından başka bir şey öğrenememiştir. Mihriban Hanım şımarık yetişmiştir. Annesiz oluşu da onun karakterini biçimlendiren önemli faktörlerden biri olmuştur. Mihriban Hanım babası öldükten sonra bir yüzbaşı ile evlenmiş ve alafrangalık illetinden kurtulmuştur. Yazar burada kadın kahramanı uslandırıp doğru yola sokarak toplumda alafranga olmak isteyen kızlara bir ders verir. Çünkü Mihriban Hanım evlenerek ve eski alafranga alışkanlıklarını bırakarak hayatını düzene sokabilmiş, ağabeyi ise terketmediği alafrangalık yolunda felakete uğramıştır. Yazar farklı yönere giden iki kardeşin akıbetini de okura gösterek tercihi onlara bırakır.

Mahpeyker: *İntibah* romanının alafrangası Mahpeyker’e Ali Bey ilk görüşte aşık olur. Evvela güzelliğine, sonra tatlı diline, utangaçlığına, anaç tavrına tutulur. Mahpeyker romanda gerek irsiyetinden gelen arzularla gerekse çevrenin etkisiyle ahlak düşkününü bir kadın olarak çizilir. Yazar onun için daha romanın başlarında *hınzire, melûne, habise, aşüfte, yosma* gibi tabirleri kullanmaktan çekinmez. İffetsiz kadın tipini temsil eden Mahpeyker’in Ali Bey ile buluşmaya gelirken beyazlar içinde gelmesi psikolojik bir durum olarak kişiliğini örtmek adına yaptığı bir tutum olarak anlaşılabilir. Yazar, Mahpeyker’in geçmişini şu şekilde aktarır: “*Biraz okuyup yazmakla uğraştığı ve ekser evkafını meşhur aşüftelerin meclis-i ülfetinde geçirdiği cihetlerle tabî bir kat daha kuvvet bulan zekâvet-i dessayanesi ise bir derecede idi ki ziynette peri güzelliğinde, Haccac dirayetinde bir iblis yaratılmış olsaydı istediği adama tahakkümde bu nazenin kadar maharet gösterir ya göstermezdi.*”¹³³ Yazar, Mahpeyker’i tabiatı itibariyle şehvet düşkününü bir kadın olarak anlatır. Onun ahlaksızlıkları yine kendi nefsâni arzuları yüzündendir. O, aynı zamanda kıskanç,

¹³² Ahmet Midhat Efendi, *Felâhun Bey ile Rakım Efendi*, s. 17.

¹³³ Namık Kemal, *İntibah*, s. 31.

kindar, kibirli ve kötüdür. Onu alafrangalar kategorisine dahil eden ise o dönem toplumunda sonrasında artacak olan ahlaksız kadınların öncülüğünü yapıyor olmasıdır.

Anjel: Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* romanı evin içinde çocukların eğitiminden sorumlu kadınların ve dolayısıyla bu kadınların hane içindeki konumunu irdeler.

“Batılı tarzda öğretim yapan ve yabancı dil öğrenen gençlerin sosyal hayatta başarı sağlaması ve rağbet görmesi, zengin Türk ailelerini, çocuklarına daha küçük yaşta dil öğretmeye, yabancı mürebbiye tutmaya sevk etmiştir ve bu durum kısa sürede moda hâline gelmiştir. Böylece Avrupalılara kapalı olan Osmanlı ailesinin içine musiki hocaları yabancı dil öğretmenleri, mürebbiyeler ve hatta dadılar girmeye başlamıştır.”¹³⁴

Anjel, *Şık* romanındaki Potiş gibi Fransız bir hayat kadınıdır. Fransa’da fahişe olan kimliği İstanbul’da mürebbiye olmuştur. Dehri Efendi onu konağa çocukları Batılı tarzda yetiştirsin diye alır. Aslında daha çok çevresine karşı bu izlenimi vermek ister. Çünkü evin içindeki geleneksel yaşam pek fazla değişmez. Fransa’da serbest bir hayat yaşayan Anjel’i konak hayatı kısa sürede boğar. Can sıkıntısını gidermek için ev ahalisiyle oyuncak gibi oynar. Romanın sonunda katı ve kuralcı olan Dehri Efendi’nin bile Anjel’in odasındaki dolaptan çıkmasıyla yabancı bir kadının bir Türk ailesini nasıl birbirine düşürebileceği tehlikesi açıkça vurgulanmış olur. Model alınmak istenen mürebbiye Anjel’in varlığında Batılı değerler eğer iyice özümsemiş benimsenmezse önce aileyi sonra toplumu derinden sarsabilecek depremlere neden olabilir.

Bihter: Bihter karakteri Türk romanında münferit bir kadın tipinin ortaya çıkışıdır. *Aşk-ı Memnu* romanı, Türk edebiyatında başarılı romanlar arasında anılmıştır. Zira kahramanların sunuluşu, dil ve teknik gibi hususlarda çağdaşlarına üstünlük sağlar Halit Ziya. *Aşk-ı Memnu* “ölçüsüz ve maddeye dayanan bir

¹³⁴ Zeynep Kerman, *Hüseyin Rahmi ve Halit Ziya’da Mürebbiye Meselesi*, Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri, Dergâh Yayınları, 2009, s. 150.

evlenmenin doğurduğu, gerek sosyal gelenekler, gerek kanun önünde gelişmesi yasak olan bir aşkın acı hikayesidir.”¹³⁵

Bihter’in Adnan Beyle yaptığı temelsiz evlilik romanda sunulan ilk yanlıştır. Zira onlar birbirlerine uygun değillerdir. Aralarında yaş farkı vardır. Hayattan beklentileri ve arzuları farklıdır. Adnan Bey’in ikinci evliliğidir ve aslında daha mantıklı düşünmesi gerekir. Fakat o, Bihter’in güzelliği karşısında mantıklı düşünemez Bihter ise bile isteye yapar bu evliliği. *“Adnan Bey’le evlilik demek Boğaziçi’nin en büyük yalılarında biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kapaklı lambaları, yaldızlı iskembeleriyle masaları, kayık hanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demektir.”¹³⁶* Bu halde Bihter’e çekici gelen Adnan Bey’in kendisi değil zenginliği ve saygınlığıdır. Annesini bu evliliğe ikna edip odasına çekilince okur gerçek Bihterle ilk kez karşılaşır: *“Evet! Diyordu. Buraya geliniz gösterişli yalılar, beyaz kikler, maun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün o güzel şeyler, bütün o altın suyuna batırılmış istekler... Siz hepiniz, buraya geliniz...”¹³⁷* Bihter’in Adnan Beyle evliliği annesinden gelen özelliklerinden kaçıp kurtulmak, şerefli ve saygın bir hayat sürmek içindir. Erken yaşta evlenmiş olan Firdevs Hanım’ın gözü dışarda, gönlü de aşkta kalınca kocasını aldatmış ve ölümüne sebep olmuştur. Bu ölümden sonra da aile Melih Bey takımı olarak anılmıştır. Firdevs Hanım’ın gezme, eğlenme, rahat yaşamak için zengin bir kocaya sahip olmak düşünceleri kızı Bihter’e de sirâyet etmiştir. Bu yüzden Adnan Bey’in teklifini duyduğunda gözünün önünde hemen o ışıltı ve zengin hayat belirmiştir.

Bihter, Halit Ziya’nın diğer romanlarındaki kadınlardan farklıdır. Halit Ziya’nın onu anlatışı bile özenli ve dikkatlidir. Alelâde bir tip olarak düşünülmediği çok bellidir. O, giyinişiyle, konuşmasıyla, tavırlarıyla ve bakışlarıyla dikkati üzerine çekmeyi iyi bilir. Kendisinin ve etkisinin farkındadır. Sürekli en pahalı mağazalardan

¹³⁵ L. Sami Akalın, *Halit Ziya*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1979, s. 29.

¹³⁶ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 30.

¹³⁷ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 44.

alışveriş yapacak kadar zengin değildir ama hep zevkli ve dikkat çekici giyinmesini bilir. Modayı takip eder.

Yazar romanın başından beri tanıttığı hovarda Behlül'ün ihanetini nasıl normal kılmışsa Bihter'inkini de o ölçüde annesine dayandırır. Ahlaksızlığın onun iradesi dışında oluştuğunu, içten gelen dürtülerin karşı konulmazlığını anlatarak memnu olanı meşru kılmaya çalışır. Zira bu aşk toplum tarafından hoş karşılanmayacak, Bihter ayıplanacaktır. Yazar bu yolla kahramanını korumuştur.

“Kalplerimizde bazı illetler vardır ki vücudun tamamıyla dokularına girdikten sonra keşfolunamayan gizli hastalıklara özel bir nüfûz hıyanetiyle kendisini göstermeden, tahriplerini haber vermeden yürekte bir yangın dumansızlığıyla yanar, yanar; bu bir ateştir ki diğerlerini bilmeyiz, vücudundan haber almayız. Nedir, nereden doğmuştur? Bu yangın nasıl serseri bir rüzgarın kanatlarıyla düşerek orasını tutuşturmuştur? Bilmeyiz.”¹³⁸

Yazarın bilmeyiz diye tarif ettiği duygu, doğuştan getirilen nefsten başka bir şey değildir. Bihter günahını Firdevs hanımın kızı olmasına bağlıyordu. Annesinden gelen arzular onu kocasına ihanete sürüklemiştir ve o da annesi gibi eşini aldatmıştır. Bihter'in günahını annesinin üzerine yüklemesi sebepsiz değildir. Yazar bu düşünceyi kasten vurgulayarak ırsiyet teorisinin doğruluğunu ortaya koyar. Adnan Bey'le zengin ve rahat bir hayat yaşamak için evlenen Bihter, bir kadın için bunların yeterli olmadığını anlar. Kadının hassas ruhu aşk ile beslenmeye mecburdur.

Aşk-ı Memnu romanının birden fazla tezi olduğu düşünülür. Bu konuda çeşitli fikirler olmakla birlikte Cevdet Kudret “*Bu romanda aşktan başka düşünce ve dertleri olmayan, çalışmadan yaşayan hazır yiyici ve alafrangalık düşkününü birtakım kimselerin hayatları anlatılmıştır.*” der.¹³⁹ Rauf Mutluay'a göre ise *Aşk-ı Memnu* “*Batılleşme bunalımındaki toplumumuzun sorunlarını, değerlerini elden kaçıran eski hayatın umutsuz direnişini, zenginliğe heveslenen kadın iştihâsının düşeceği kaçınılmaz tuzakları, sarsılan ahlak ölçülerimizin kargaşasını verir.*”¹⁴⁰ *Aşk-ı Memnu*

¹³⁸ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 167.

¹³⁹ Cevdet Kudret Solok, *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman*, Varlık Yayınları, 1965, C.1, s. 165.

¹⁴⁰ Rauf Mutluay, *Ondokuzuncu Yüzyıl Türk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, 1970, s. 208.

aktarılan görüşlerin hepsidir aslında, romanın başarısı da burada, birden fazla temayı iç içe geçirip absürd durmayacak biçimde kurgulanmış olmasıdır.

Alafranga tip kadınlar arasında Bihter'in tuttuğu yer önemlidir. Çünkü o, Tanzimat Döneminin pasif kadın tipinden değildir. Bihter'den önce Batılılaşmanın getirdiği serbestlikle ahlaksızlaşan kadınlar ya ecnebi kökenli avcılardır ya da özellikle ahlaksızlaşan toplumu vurgulamak için idealize edilen bir yönüyle saf kadınlardır. Bihter'den evvelki kadınların alafgalıkları dış görünüşte, değişen tavırlardadır. Ahlaksızlıkları ise erkeklerle girdikleri serbest ilişkilerde ya da yanlış anladıkları akafrangalık uygulamalarında. Hâlbuki Bihter yalnızca alafranga âdetlere uymak için hain olmaz. Onun amacı züppe olmak, ahlaksızlık yapmak değildir. Bihter aynanın karşısında kadınlığını ve ruhunu keşfeden somut bir tiptir. Halit Ziya'nın bu keşfedişi okura mümkün merteye canlı ve empatik bir sahne olarak sunuşuyla birlikte Bihter'in somutluğu ve gerçekliği artar. Bu yönüyle Bihter, Türk romanında kadın tipi yaratmada bir sıçrayıştır. O, yaşayışı, giyimi, zevkleri, moda tutkusu, cemiyet hayatıyla alafranga olduğu kadar ruhunun derinlikleri irdelenmiş bir kadın oluşuyla da yeni bir yönelimdir. Zira bundan sonraki romanlarda ele alınan kadın kahramanların da kendi derinliklerine olan yolculukları ve psikolojik altyapıları yer almıştır.

İsmet: *İstanbul'un Bir Yüzü* romanında yapıya uygun biçimde kadınlar da eski-yeni devir kadınları olarak anlatılırlar. Yeni Devir diye isimlendirilen dönemde II.Meşrutiyet'ten sonra zenginleşen kadınlardan bahsedilir. Romanın anlatıcısı kahramanı İsmet bu kadınlardan bir tanesidir. İsmet romanın hemen başlarında kendi küçüklüğü için “*yaramaz bir kızdım*”¹⁴¹ der. Zenginlerin hayatına çocukluğundan beri ilgi duymuştur. Zengin hanımların yaşantısını seyredişi ona ulaşılması imkansız bir hayal gibi gelmiş, o kadınları gözünde yüce bir konuma koymuştur. “*Daha o zamandan zenginliğe doğru kendimde bir yakınlaşma ihtiyacı duyar elmaslı, kürklü kadınlara sokulmak isterdim. Böyleleriyle yan yana oldukça dilim açılır, keyfim gelir, söyler, güler, neşelenirdim. Şetaretli, kaygısız, güzel kadınlar beni çekiyor*

¹⁴¹ Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s. 4.

şevke getiriyordu.”¹⁴² Bu düşüncelerle büyüyen İsmet, çok geçmeden kendini zengin tüccarlara teslim etmiş, onlardan zengin olmanın yollarını öğrenmiş ve kendisine küçük bir servet edinebilmiştir. Zenginliğin verdiği imkânlar ve değişen çağın yenilikleriyle giyim kuşamı değişmiştir. Çarşafı atmış, pelerin giymiştir. Peçe ise artık sadece bir aksesuar bir süstür.

Kâni ile birbirlerini yıllar sonra gördüklerinde akıllarına gelen ilk şey sevişmektir. “*Biz ne zaman bir araya gelsek birbirimize karşı dayanılmaz bir sokulmak, sevişmek arzusu duymaya mahkumdur. Bu sırf hayvanî bir istektir. Fikrimizden ziyâde vücutlarımız buluşmaya atılıyordu.*”¹⁴³

İsmet’in de dâhil olduğu Yeni Devir kadınları romanda adî mahluklar olarak anlatılır. Şeklen güzelleşmiş ama zihinleri çirkinleşmiş bu kadınlar alafrangalık merakının toplumu getirdiği son hâllerdendir. Batılılaşmak isteyen Osmanlı kadınları her şeyi bir anda görmüşlerdir. Yeni kıyafetler, yeni lisan, müzik aletleri vs. ama hiçbirine önem vermemiş, öğrenmeye çabalamamışlardır. İsmet de yüzeyde Batılılaşan bu kadınların arasında yerini almıştır. Partiler, eğlenceler, ikramlarla hayatı son derece meşguldür. Devir artık değişmiş, kadın evin içinde kalan bir mahluk olmaktan çıkmıştır. İsmet, *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanındaki Mihriban Hanım’ın alafrangalığını sürdürmesi hâlinde ortaya çıkacak bir varyasyonudur. Alafrangalığın aydınlık yüzüne aldanan nice Türk kızlarının sonudur İsmet. Cahil bir hayranlıkla sarıldıkları yeni âdetler onların saflığını almış günün sonunda hepsi yalnız ve mutsuzlardır.

Romanın sonunda İsmet alafranga bir apartman odasında parasına ve istikbâline rağmen hayatından zevk duymaz. Eskiye özler.

“Yüreğim sızlıyor. Matem içinde gibiyim. Çok yaşlanmışım da gençliğimi hatırlıyor gibi lezzetle için için dalıyorum. Bizim hepimiz eski tür biçilmiş bir kaftan imişiz! Gurbette, yabancı diyarlarda kalmış gibiyim. Yerime, evime, menbaıma dönmek arzusunun bir açlık gibi içimi bayılttığımı duyuyorum.”¹⁴⁴

¹⁴² Karay, *İstanbul’un Bir Yüzü*, s. 7.

¹⁴³ Karay, *İstanbul’un Bir Yüzü*, s. 11.

¹⁴⁴ Karay, *İstanbul’un Bir Yüzü*, s. 227-229.

Kökü geçmişten gelen ama geçmişini terkedip devrine sarılan hiçbir insanın sonunda mutlu olduğu görülmemiştir. Gözlerini kamaştırın alafranga hayatı her yönüyle görüp tadan İsmet de nihâyetinde pişman ve mağluptur. Köklerinden kopan insan, geçmişi olmayan insandır. Geçmişini kaybeden ise istikbâlini de kaybeder. Nitekim Osmanlı kadınları masum ve temiz gençliklerini yenileşmek uğruna kirlittikleri gün gelecekteki mutluluklarını ve huzurlarını da kaybetmiş oldular.

Seniha: Seniha, *Kiralık Konak* romanındaki alafranga züppeyi temsil eder. Onun züppeliğinin içini alafranga davetler, yeni evlilik modeli, serbest ilişkiler ve memleketine olan ihaneti doldurur. Alafranga tipin kalıplaşan hususiyetlerini ise vücudunda fazlasıyla barındırır. Romancı onu okura şöyle tanıtır:

“Seniha, daima en son çıkan moda gazetelerinin resimlerine benzerdi. Körpe, ince ve çalâk vücudu, ipekböcekleri gibi daimi bir istihale [başkalaşma] içindedir. İçi de tıpkı dışı gibiydi; tıpkı gözlerinin rengine benzeyen bir ruhu vardı, kâh ihtilaçlı, kederli, bulanık ve fena, kâh berrak, rakit [durgun] ve ekseriya bir havai fişek gibi şenlikli idi. Fakat bu küçük, şeytan mevcudiyetinin hiç değişmeyen bir hususiyeti vardır ki, o da alaycılığı ve şuhluğudur.”¹⁴⁵

Neredeyse tüm alafranga kahramanlarda var olan babadan gelen alafrangalık tutkusu onda da bulunur. Seniha kökü Osmanlı’da olmayan bir neslin, Servet Bey’in kızıdır. Servet Bey’deki alafrangalık toplumun yeniliklerine uymak, çağın gerisinde kalmamak için girilen zorunlu bir yol değildir. Onun alafrangalığı bilinçli bir seçimdir. Üstelik Tanzimat babaları gibi safça bir hayranlık da taşımaz. O, artık alafrangalaşmaktan öte gayr-ı millidir. Bu yüzden ilk dönem alafrangalarında taklitçilik üzerinden ilerleyen alafrangalık, Seniha’da kültleşmiş bir inanışa dönüşmüştür.

Seniha’nın serbest hayatı hassaten Faik Bey’le olan olan rahat ilişkisi onu ahlaksızlığa sürükleyen ilk amildir. Fakat romanda bu hâl gayet tabii olarak verilir. Hadiseyi işiten Naim Efendi’nin Faik Bey’in babasıyla bu günahkâr çocukları başgöz etmek için konuşmaya gittiği haberi Seniha’nın şeytanî ve acımasız yüzünü göstermesine sebep olur:

¹⁴⁵ Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, s. 16-17.

“Evet, evet, sevişiyoruz. Bugün istesem ben ona varırım; bugün istesem o beni alır; dünya bir araya gelse, kimseler bizi ayıramaz. Fakat, ne çare ki istemiyoruz. Zira, evlenme hakkındaki fikirlerimiz sizinkilere hiç benzemiyor. Bizim için evlenme bir kalp meselesi değildir. Ne de bir uzvî zarurettir. Ben ve o, bu işi bir hesap ve akıl meselesi telakki ediyoruz; paraya müteallik [ilişkin] bir iş...”¹⁴⁶

Seniha'nın bu cümleleri okur için de hiç şaşırtıcı değildir. Çünkü o, asır sonu bir kızdır. Bu hâliyle Avrupa için bile fazladır. Onun evlilik düşüncesi ile Behlül'ün mümkün olduğu kadar çok kadın demeti toplama düşüncesi paraleldir. Zira ikisi de maddi olanı tercih eden kafadadır. Zaten Seniha'nın Faik Bey'e olan ilgisi onu muhayyilesinde Avrupa'yı temsil eden bir delikanlı olarak konumlandırmasından ileri gelir. Kumar yüzünden kendisinden borç istediği gün gözünden düşer. Çünkü bu hareketi Batı'nın centilmen ve zengin erkek imajına uymaz. Bu bağlamda Seniha'nın Faik'i değil onun varlığında Avrupa'yı sevdiğini, vücudunu Faik'in değil Avrupa'nın kollarına attığını söylemek mümkündür.

Seniha içinde alev alev yanan Avrupa aşkına daha fazla direnemez ve kaçarak gider. Fakat kısa sürede pişman olur. Çünkü işin rengi hiç de dışardan görüldüğü gibi değildir. Seniha binbir hayalle gittiği Paris'te parasızlıktan etini satan, zengin mösyölere metreslik eden bir hayat kadınına dönüşmüştür. Bütün ailesine ve memleketine sırtını dönerek koştuğu Batı, onu dedesi gibi pamuklara sarmamış galiz ve gaddar yüzünü göstermiştir.

Toplumunu dalga dalga saran alafrangalık illeti Türk kadınına teğet geçmemiştir. Başta masum öykünmeler yapılmış, sonra hâl ve tavırlar değişmiş, ahlak ve toplum yasalarının zinciri kırılmış akabinde kadının memleketteki duruşu ve hayatı değişmiştir. Kadının memleketine karşı değişen bakışı onu kendi toprağından tiksindirmiş, Batı'nın kucağına atmıştır. Nihayetinde Batı'ya varabilenler ise başta namusunu ve haysiyetini, sonra Türklüğünü en sonunda da ruhunu kaybetmiştir. Zevk ve sefa içinde yaşayacaklarını düşünerek gittikleri Batı'nın soğuk, samimiyetsiz ve bir gayya kuyusundan farksız olan sokaklarından bu defa memleketlerine kaçmışlar hatta bir ana kucağına sarılır gibi sığınmışlardır.

¹⁴⁶ Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, s. 109.

B. ALAFRANGA TİPİN YAŞAM BİÇİMİ

1. Gösterişçi Alafranganın Kıyafet Sevdası

Kıyafetler milletlerin kültür ve zihniyetini yansıtır. Milletler herhangi bir kıyafeti asırlarca süren bir tecrübe neticesinde geliştirirler. Bundan dolayı kıyafet milletler için kimlik niteliğindedir. Kolay kolay değiştirilmez, değiştirilenler bile bazı hususi tören ve eğlencelerde yaşatılmaya devam eder. Kıyafet aynı zamanda milletlerin zevk ve sanat anlayışlarını, zihniyet ve ibadet biçimlerini yansıtır. “*İnsan ruhu üzerinde elbiseninkinden daha çarpıcı bir etkiye sahip olabilecek kıyafet sanatından başka hiçbir sanat yoktur; zira bir insan içgüdüsel olarak kendisini giydiği elbiseyle özdeşleştirir. “Alışkanlık, yani kıyafet kişiyi keşif yapmaz.” demek boşunadır; bir anlamda belli bir alışkanlığı olmayan hiçbir keşif yoktur.*”¹⁴⁷

Bir kişinin kıyafetine bakılarak pek çok yorum yapılabilir. Kişi hakkında çıkarımlarda bulunulabilir. Bir kıyafet, onu seçen ve üzerinde taşıyan kişinin karakteri ve içinde bulunduğu kültür dairesi hakkında malumat verebilir. Eskiden beri kıyafetin anlamları üzerinde oldukça durulmuş öyle ki kıyafet ilmi ortaya çıkmıştır. Dönemle ve kişiyle birlikte kıyafetler ve kullanım şekilleri değişse de netice olarak onlar bir şahsın, bir devrin hem estetik hem de kültür anlayışı bakımından çekilmiş fotoğraflarıdır.

Batılılaşma cereyanı Osmanlı ülkesine geldiğinden beri yenileşmenin ilk adımı hep kıyafette değişiklik olarak algılanmıştır. Batılılaşma arzusunun görünürdeki temel sebebi orduda ıslahat olarak kabul edilirken bile özellikle Selim ve Mahmud dönemlerinde bu fikir ordunun en başta kıyafeti değişmelidir, şekline dönüştüğü görülmüştür.¹⁴⁸

Osmanlı’da kılık kıyafet düzenlemelerinde Fatih devrine kadar geriye gidilebilir. Bu devirde resmi görevlilerin kıyafetinde değişiklik yapılmış bir nevi sınıflar arasında kıyafet hiyerarşisi başlamıştır. Böylece orduyla başlayan kıyafet reformu memurları da içine almıştır. Sarık, cübbe, ayakkabının yerini fes, redingot,

¹⁴⁷ Titus Burckhardt, *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, Klasik Yayınları, İstanbul, Haziran 2013, s.138.

¹⁴⁸ Mustafa Karabulut, “Tanzimat Dönemi’nde Osmanlı’nın Yenileşme Sürecine Bir Bakış”, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, Ağustos 2010, S.187, s. 8.

pantolon, potin almıştır. Akabinde bir yönetmelik ile ulema dışındaki memurlar için de fes giyme zorunluluğu getirilmiştir. Başta karşı çıkışlar olsa da kısa sürede ayak uydurulmuş, halk arasında fese olan ilgi artmıştır. Bu ilgi neticesinde Avrupa'dan fes ithal edilmeye başlanmıştır. İlerleyen aşamada Osmanlı ülkesinde feshane açılmış, yerli üretim fesler piyasaya sunulmaya başlanmıştır. Yeni kıyafet tarzını halkın her kesimine benimsetmek amacıyla padişahlar ve devlet erkânı halkın içine bu kıyafetlerle iner oldular. Bu yöneliş ve uygulama çok geçmeden halk nezdinde de karşılığını bulmuştur. Osmanlı sokaklarında dolaşan halkın giyim tarzı değişmeye başlamıştır. Artık fesleri, boyunbağları, kolalı gömlekleriyle dışarıya çıkan erkekler Osmanlı ülkesinin sokak manzarasını değiştirmeye başlamışlardır. Zaman ilerledikçe halk ve ahali başta kanun ve yönetmelikle zorunlu koşulan yenilikleri artık kendi iradesiyle yapar olmuştur.

Toplumdaki alafrangalaşma temayülü ve bunun doğal bir uzantısı olan kıyafet değişikliklerine sokaktaki fertler kadar romanlardaki alafranga kahramanlar da uydurulmuştur.

Osmanlı romanının ilk alafrangası sayılan Felâton Bey, kıyafet ıslahatına uymakla kalmayıp bunu abartanlardandır. Zaten onun her şeyi abartılıdır.

“Felâton Bey’in kıyafetini sorarsanız betimlemekten aciziz şu kadar diyelim ki hani ya Beyoğlu’nda elbiseci ve tezi dükkânlarında, yeni modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler vardır ya! İşte bunlardan birkaç yüz tanesi Felâton Bey’de var olup elinde resim, boy aynasının karşısına geçer ve kendisini resme benzetinceye kadar çalışırdı. Bundan dolayı kendisini iki gün aynı kıyafette gören olmazdı ki “Felâton Bey’in kıyafeti şudur” demek mümkün olsun.”¹⁴⁹

Felâton Bey’in kıyafet seçimi moda ile müthiş biçimde bağlıdır. Kendisi zaten fiziğini de epey beğendiğinden en güzel, en yeni kıyafetler her daim onda olmalıdır. Felâton Bey “ortaca boy, zayıf, çelimsiz vücut, sarıca beniz sahibi bir delikanlıdır.”¹⁵⁰

¹⁴⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 17.

¹⁵⁰ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 17.

Osmanlı dönemi alafrangalarının diğer birçok alanda olduğu gibi kıyafet tercihleri de Batılıları taklit yoluyla.

Avrupalıların “dışarı kıyafeti denilen her günkü kıyafet, pantolon, yelek ve ceketten ibarettir. Bunlar beyaz gömlek ve renli boyunbağıyla tekemmül ederler. Bu kostümlerin hangi renkten olacağını labislerinin zevkine bırakılmışsa da pek açık renkler ve ceketlerdeki pek kısa ve yuvarlak etekler, önleri pek açık yelekler gençlere daha münasip görülüp yaşlılar için koyu renkler, uzunca etekler ve kapalı önlü yelekler daha ziyade yakıştırılır.”¹⁵¹

Osmanlı alafrangaları bu doğrultuda aslında yabancılardan gördüklerini kendi anladıkları kadarıyla tatbik etmeye çabalamışlardır. Romanlardaki alafranga kahramanlar Batılı gibi giyinmenin ilk koşulunun meşhur terzilerden, mağazalardan ve pahalı giyinmek olduğuna hükmetmişlerdir. Sonrasında modanın gelişimine göre yukarıda sayılan kıyafet parçalarını revize etmişlerdir. Yalnızca kendi kılık-kıyafetleri değil maiyetlerindeki uşak, kalfa, arabacı gibi kişilerin de kıyafetleri bu yenileşmeden nasibini almıştır.

İntibah'daki Ali Bey yakışıklı bir delikanlıdır. Sarı benizli, kızların dikkatini celbedecek derecede çekicidir. Zaten Mahpeyker'in ona karşı koyamamasının sebebi de bu çekiciliğidir. Fiziki güzelliği dışında Ali Bey temiz ve özenli giyinir. Ali Bey'in kılık kıyafet hususunda aşırı bir alafrangalığı yoktur. O zaten alafrangalaştırılmış kahramanlar arasında en masum ve saf olanlarındandır. Romandan Ali Bey'in uzun paltolar ve kaliteli bir giyim tarzı tercih ettiğini anlarız fakat bu tercihin sebebi Felâton ya da Bihruz gibi moda ya da gösteriş merakı değildir.

Bihruz Bey yalnızca Frenk kıyafeti giydiğinde alafranga olduğunu sanır. O, “*mevsimin modasına göre bazen açık bazen koyu renkte gayet dar elbise, bal renginde eldivenler, ufarak bir fes takar. Dimdik yakalı Frenk gömleği giyer ki yakadan yüzünün yarısı örtülür, bileğinden aşağı ellerinin yarısından fazlası yine*

¹⁵¹ Ahmet Midhat Efendi, *Avrupa Adab-ı Muaşeret-i Yahut Alafranga*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ocak 2016, s. 103.

*gömleğin uzun kolları içinde kaybolur.*¹⁵² Bihruz Bey kendisinden önceki alafrangalardan farklı olarak kıyafetine eldiven aksesuarını eklemiştir. Onun için vücut şekline göre giyinmek mühim değildir. Frenkler gibi giyinmek tek arzudur. Bihruz Bey yanındaki seyisini de yenileşmeden mahrum bırakmamıştır. Romanda seyis için “*..parlak düğmesi, lacivert setresi, malta renginde açık ve dar pantolonu, diz kapaklarına kadar çıkan uzun konçlarının yukarıdan tersine kıvrılmış tarafı beyaz, aşağısı siyah çizmeleri ve beyinkinden daha açık büyücek fesi...*”¹⁵³ kurulan cümlelerle anlatılan dış görünüş bir hizmetlinin bile devrin gerisinde kalmama çabasının açık bir göstergesidir. Bihruz Bey’in fiziki özellikleri için ise yazar şunları söylemektedir: “*takriben 23-25 yaşlarında top simalı, saz benizli, ela gözlü, kara saçlı, az bıyıklı, kısaca boylu, güzel giyinmiş...*”¹⁵⁴ Aynı romanın başka bir alafrangası Keşfi Bey de Bihruz Bey’den aşağıda değildir. O da Frengane, süslü gezmeyi sever. Özellikle pahalı ve marka giyinmekten hoşlanır. Uzun ceketler, boyunbağlı ve türlü fesler kullanır.

Tanzimat Dönemi alafrangalarında giyiniş, Batı’ya benzemenin önemli bir yönüydü. Pahalı ve ismi olan terzilerin elinden çıkan kıyafetler giymek onlar için alafrangalaşmak adına uyulması gereken bir kaide idi. Servet-i Fünûn yıllarına gelindiğinde bu zihniyetin bir dönüşüme uğradığını görürüz. Alafranga tipi temsil eden kahramanlar kıyafetlerini seçerken artık sadece bir Batılı gibi görünmek arzusunda değillerdir. Gösteriş merakı ve şatafat etkisi bu nesilde iyiden iyiye arttırmıştır. Bununla beraber artık şık, pahalı ve marka giyiniyor olmak ticaret ve iş mecralarında adının okunabilir olması, saygı görmek ve elit sayılmanın da bir anahtarıdır. Yani aslında bu nesil ve sonrasında alafranga olmak, alafranga giyinmek sadece bir öykünme ve hayranlığın neticesi değildir. Bir gayeye hizmet etmek için kullanılan bir alandır. Bu değişimin ilk tezahürlerini Behlül’den başlayarak Bekir Servet, Şöhret ve Meftun’da göreceğiz.

¹⁵² Rezaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası (Eleştirel Basım)*, s. 62.

¹⁵³ Rezaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası (Eleştirel Basım)*, s. 63.

¹⁵⁴ Rezaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası (Eleştirel Basım)*, s. 55.

Alafranga tipe özellikle ahlaki yönden bir sıçrayış yaşatan Behlül karakteri fizik olarak 20 yaşlarında, ince sarı bıyıklı ve yakışıklı bir delikanlıdır. Alafranga söyleminin züppe kelimesiyle de karşılık bulmasından sonra Behlül, ince sarı bıyıkları ve sarışınlığı ile ‘alafranga züppe’ tabirini fizik olarak çağrıştıran bir prototip hâline gelmiştir. Onun en büyük meraklarından biri güzel giyinmektir. Behlül en güzel, en yeni kıyafetlerin her zaman ilk olarak kendisinde bulunmasını ister. O yeni ve kimsede bulunmayan kıyafetleri ile arz-ı endâm ederken herkes onu taklit etsin ve imrensin ister. Bu durum her konuda böyledir. O, her daim fikrine başvurulan olmak arzusundadır. “*Başlıca merakı herkesçe taklit edilmektir. Bir sınıf gençlerin ibresi gibiydi. Ufak tefekler konusunda onun görüşüne bir güzel zevk ilkesi gibi başvurulurdu. Kokular, kravatlar, bastonlar, eldivenler, bütün o gereksiz ama o oranda önemli şeyler için Behlül’de taklit olunacak kesin bir yenilik vardı.*”¹⁵⁵ Behlül’ün zevkine çokça güvenilir. Çünkü o, son modadan herkesten çok haberdardır. Nihal çarşafa gireceği zaman önce Behlül’ün fikrini sorar. Çarşafın rengi, dokusu, kumaşı, aksesuarları hususlarında kadınlardan çok Behlül görüş beyan eder.

Kırık Hayatlar’ın hovarda kahramanı Bekir Servet, zenginleşmeye başlayınca sonradan alafranga hayata girenlerdendir. Doktorluk mesleğine başlayıp gelir düzeyi artınca yaşam şekli de buna paralel olarak değişmiştir. Ömer Behiç, Avrupa dönüşünde Bekir Servet’e rastlayınca şaşkınlığını gizleyemez: “*Tek gözlüğüyle, Macar biçimi kıvrılmış bıyıklarıyla, kül rengindeki eldivenleriyle birlikte kavranmış tıpla ilgili bir sürü dergilerle bu mahalle çocuğuna rastlayınca şaşırmıştı.*”¹⁵⁶ Bekir Servet döneminin alafranga kıyafet modasına uyarken bunu yalnızca bir Batılı gibi görünmek için yapmaz. Amacı sadece taklit değildir. O, alafranga kıyafet giyinmenin ilgi gördüğü bir devirde yaşamının gereklerini yerine getirir. Tarzı ile statü kazanma amacındadır. Hanımların dikkatini de bu şekilde daha fazla çekeceğine inanmaktadır.

Ömer Behiç aşırılığa kaçmadan döneminin kıyafet tarzına uyanlardandır. Açıkcası o, güzel ve pahalı giyinmekten hoşlanır. Çeşit çeşit boyunbağları,

¹⁵⁵ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 91.

¹⁵⁶ Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, s. 111.

röpdoşambr kullanır. Fizik olarak kaslı ve yakışıklıdır. Bu yüzden dışarıdan bakıldığında onun daha kapalı bir yaşam tercih ettiğine kimse inanmak istemez.

Her zaman şık olmakla övünen Şöhret Bey aşırılıkların adamıdır. Şöhret Bey kendini her yönden mükemmel zannederken yazar bir o kadar onun çirkinliğini vurgular. Yazar Şöhret Bey'in fiziki çirkinliğini bizzat kelimelere döker:

“Efendim Şık’ımda renk esmer, yüz, insanların orangutan neslinden azman olduğunu iddia eden bazı fikir adamlarının sözlerini tasdik ettirecek derecede kaba ve uzun. Alt çene ileriye doğru çıkık. Kara kaşların her biri ikişer parmak enliğinde. Burun Fransızların akilen dedikleri şekil, yani gaga gibi, ufacık siyah gözler gayet çukurda. Boy sırik, endam zayıf. Yaş yirmi beş, yirmi altı tahmin olunabilir.”¹⁵⁷

Yazar Şöhret Bey'in fiziki portresini bu şekilde yaparken aslında onun eksik olan yanını göstermek ister. Bu vasıta ile onun kıyafetteki aşırı alafrangalığına bir neden-sonuç altyapısı hazırlar. Şöhret Bey görünüş itibarıyla –kendisi kabul etmek istemese de- çirkindir ve bu eksikliğini kendini süslemek yoluyla kapatmaya çalışır. Yazar bu gayeyi okuruna doğrudan söylemeyerek sezdirir böylece kahramanıla inceden alay eder. Aslında yazar roman boyunca Şöhret Bey'in her şeyiyle alay eder:

“Malum ya? Şıklık yalnız kıyafetle olmaz. Yaradılış ve ahlak bakımından da şık olmak gerekir. Kıyafette görülen aşırı şıklık bazen insanın yaradılışına karışan kötülüklerin dış belirtileri demektir. Bir erkek pudra-düzgün, allık, kırmızılık gibi kadınlara mahsus süs vasıtalarını kullanmakta kadınları geçerse onun ahlakından şüphe edilebilir.”¹⁵⁸

diyerek kahramanının şık sıfatının yalnızca görünüşte olduğunu ve bu tarz zihniyetin zevksizlik ve ahlaksızlıktan ileri geldiğini vurgular.

Şatırzade, alafranga kıyafet modasını son derece yakından takip eder. O, korseli pudralı şıklardandır. Yeni moda olan her ne varsa Şık onu kendisine özel yaptırır. Fakat maddi yetersizliği yeni moda kıyafetleri nam salmış terzilerde diktirmeye izin vermez. Bu yüzden o, elbiselerini sokak aralarındaki sıradan terzilere yaptırır. Şık'ta her şey aşırıdır. Dar giyinmek moda olduğunda Şöhret Bey kıyafetlerini içinde nefes alamayacak kadar daralttırır. Enli yakalık moda olmuşsa o,

¹⁵⁷ Gürpınar, *Şık*, s. 14

¹⁵⁸ Gürpınar, *Şık*, s. 12.

yakasını öyle genişletir ki adeta kulakları kaybolur. Son moda kıyafetlerinden günde iki üç kez değiştirir. Saçlarını defaâtle tarar, makyajını tazeler. Süsüne son haddinde ihtimam gösterir. Yazar Şöhret Bey'in alafrangalığını o kadar aşırı bulur ki, “metresiyle birlikte sokağa çıktıklarında insanların onlara bakıp imâlî imâlî güldüğünü” söyler.¹⁵⁹ Şöhret Bey'in şıklık anlayışı her modanın en fazlasını, en uç noktasını yapıp cemiyette gülünç duruma düşmekten ibarettir.

Hüseyin Rahmi'nin bir başka alafrangası Meftun Bey,

“yaş otuza, boy uzuna yakın vücut ince, renk soluk, yüz uzun süreden beri tuvalet sularının, pomadların, pudraların aşırı kullanılmış olmasından fazlasıyla yorgun... adeta sepilenmiş deri gibi pul pul bir hâl almış, elmacık kemikleri fırlakça... Gözleri iri, yuvarlak, pişmiş kelle gibi ölü bakışlı, donuk, sönük, akları karasından fazla”¹⁶⁰ bir kişidir.

Meftun Bey, Şöhret Bey'in beş-on yıl sonraki hâli gibidir. Tek farkla ki Şöhret Bey Avrupa görmemiştir. Yazar Meftun Bey'in fiziki tasvirinde de yine bir çirkinlik vurgusu yapar. Aynı şekilde güzellik için uyulan alafranga süs kuralları ve makyajın yaşın ilerlemesiyle cildi yaşlandırdığı bilgisini vermeden de geçmiyor.

Meftun Bey kıyafetlerinin çoğunu Paris'teki terzisinde diktirmiştir. O, zarif gantlar, tepesi altın toplu baston, ipek çoraplar, rugan iskarpinler ve tek camlı gözlük kullanır. Kendisinden önceki alafrangalarda çok yaygın olmamakla birlikte tek camlı gözlük kullanımı Meftun Bey ile özdeşleşmiştir. Komşuları Meftun Bey'i bu gözlüğüyle tanırlar. Meftun Bey alafranga olmayı bir övünme vasıtası olarak gördüğünden kendisine hava atma imkânı verecek son moda tüm alafranga aksesuarlara sahiptir.

Hürriyet kahramanı Efruz Bey alafranga kıyafet modasına uyanlardandır. Meftun Bey gibi tek gözüne gözlük takar. Efruz Bey'in “*kimin nesi olduğunu kimse bilmiyordu. Son numara bir moda gazetesinden canlanarak hayata fırlamış canlı bir resim kadar şıktı.*”¹⁶¹ Efruz Bey hürriyeti kendince ilân edeceği gün her günkünden daha şık olması gerektiğine inanır. Siyah bonjurları ve beyaz eldivenleriyle şıklığını

¹⁵⁹ Gürpınar, *Şık*, s. 26.

¹⁶⁰ Gürpınar, *Şıpsedi*, s. 74.

¹⁶¹ Ömer Seyfettin, *Efruz Bey*, s. 10.

tamamlar. Efruz Bey kendinden öncekilerden farklı olarak süslü bastonlar kullanmaz. O, her sabah tıraşını olur, siyah bir merhemle bıyıklarına şekil verirdi. Efruz Bey alafrangalığı aşırılığa vurduran, süsleri için türlü malzemelere başvuran kahramanlardan daha sonra çizilmiş bir karakterdir. Buna rağmen o, aşırı bir alafranga değildir. Zira onun için önemli olan isim yapmaktır, gösteriştir. Ömer Seyfettin, *Efruz Bey*'de alafrangalık uğruna gösteriş budalası olan malumatsız toplumu eleştirir. Dolayısıyla Efruz Bey alafranga kıyafet olarak diğer kahramanlardan geride fakat gösteriş için neler yapılabileceği konusunda hayli ileridedir. bu yönüyle o, II.Meşrutiyet alafrangasının tipik örneğidir.

Cumhuriyet'in ilânının hemen öncesinde 1922 yılında ilk baskısı yapılan *Kıralık Konak* romanı alafranga tipin uğradığı değişimi, yaşanan dönüşümü göstermesi bakımından önemlidir. Üç farklı neslin aynı çatı altında bir araya getirildiği *Kıralık Konak* nesiller arası çatışmalarla doludur.

Romanda alafranga ilk neslin temsilcisi Servet Bey'dir. Servet Bey, Bihruz'un Meftun'un orta yaşı geçkin hâli gibidir. Lakin idrâk bakımından onlardan farklıdır. Alafranlığa bakış artık değişmiştir. Tanzimat ve hemen sonrasında romanlardaki alafranga kahramanlar kör bir teslimiyet ve mutlak taklit ile Batı'ya yöneliyorlardı. Bu yüzden gördükleri ne varsa sahiplendiler, taklit ettiler. Satıhta bir Batılı beyefendi-hanımfendisi oldular. Gaye edinilen şey kendilerine mâl etmek değil, tatbik etmektir. Anlamadan, özümsemeden tatbik. İşte bu amaçla Batılı mecmualarda gördükleri mankenlerin yerine kendilerini koydular. Batılıların her ortam, gidilen her başka yer için farklı tarzları, kıyafetleri, konseptleri varken Osmanlı vatandaşı bunu kulaktan dolma bilgilerle yalan yanlış uygulamaya girişti. Felâton, Bihruz ve sonrakiler hep bu şekilde moda dergilerindeki resimlerin gerçek hayattaki yansımaları olmuşlardır. Servet Bey nesline gelindiğinde zaten yıllardır sürdürülen bir alafranga kıyafet geleneği vardır. Tanzimat'tan beri Osmanlı insanının bürünmeye çalıştığı alafranga kıyafet, Cumhuriyet inkılâplarıyla uygulamalı biçimini almıştır. Öyleyse Cumhuriyet Dönemindeki kılık kıyafet inkılabı, denilebilir ki matbuatla birlikte alafranga tipin giyim tarzıyla hazırlanmıştır. Yerli bir zevkin üretmediği bir kıyafeti benimseyen alafranga tipin, kendi milletine yabancılığı ile

Cumhuriyet Dönemi'ndeki kılık kıyafet inkılabının Türk milletine yabancılığı arasında fark yoktur. Hakiki manada Batılılaşmak üretmek ve iş ahlakı demektir; kıyafetini üretemeyen ve zevkini başkasından devşiren bir milletin, taklit ettiği milletlerin pazarı hâline gelmesi kaçınılmazdı ve bugüne kadar devam eden süreç bunun açık göstergesidir. Doğrusu alafranga tipin bunda mühim bir rolü olmuştur. Daha doğru bir deyişle Osmanlı romancısı, bu tehlikeyi açıkça görmüş ve haber vermiştir. Türk romancısının, söz konusu tipin giyinme konusundaki kompleksleri ve tikleri üzerinde bu kadar ısrarcı olması her hâlde boşuna değildir.

Servet Bey'in şapka tutkunluğu vardır. “*Canı sıkıldığı saatlerde aynanın karşısına geçip bu şapkalardan defalarca denerdi. Nitekim böyle şapkalı, seyahat kostümleriyle veya suare kıyafetinde hala birçok resimleri vardır.*”¹⁶² Şapkaları gibi çeşit çeşit kravatları da vardır. Romanda erkek alafrangaların kılık kıyafet anlayışından detaylıca söz edilmemiştir. Çünkü bu alafranga kahramanlar alafrangalığı artık kıyafetle gösteriş yapmak olarak görmezler. Tipin zihniyetindeki değişim de zaten buradadır. Şekilde değil, özde alafrangalaşmak. Ahlaki dönüşüm. Bu yüzden *Kıralık Konak*'ta Cumhuriyet inkılabının giyim alanında en çok tesir ettiği kadın kıyafetleri üzerinden kılıkta alafrangalaşma işlenmiştir. Yalnız Faik Bey'in dış görünüşündeki alafrangalık diğer erkek karakterlere göre biraz fazla irdelenmiştir. Faik Bey,

“kumral, zayıf, uzun ve saçları iyi taranmış bir gençtir. Yüzünün hatları gayri muntazamdır. Gözlerinin yorgun ve aynı zamanda hummalı bir bakışı vardır. Kadınların en çok rağbetini kazanan ise bu bakışıdır. Tavrı ve hareketlerinde hiç sahte görünmeyen bir Frenk zarafeti ve kıvraklığı vardır.”¹⁶³

Faik Bey'in bu vasıflarının belirtilmesi onun özellikle Avrupa görmüşlüğüne vurgulamak içindir. Ayrıca Faik Bey'in bakımlı oluşu da belirtilir ki romandaki diğer kahramanlar için böyle bir şeye gerek duyulmamıştır. Seniha'nın odasında onunla konuşurken tırnak takımı içinden bir törpü alır ve şezlonga uzanıp tırnaklarını

¹⁶² Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, s. 15.

¹⁶³ Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, s. 21.

yontmaya başlar.¹⁶⁴ Bu durum Şöhret Bey'in fiziki ve ahlaki çirkinliğini kapatmak için kullandığı türlü kozmetik malzemesini hatırlatır cinstendir.

Refik Halit'in *İstanbul'un Bir Yüzü* ismiyle müsemma olan bir romandır. II. Meşrutiyet sonrası İstanbul'unun bir panoraması gibidir. Romanda görülen topyekün bir İstanbul'dur. Romandaki alafranga Kâni Bey bir harp zenginidir. Harp zamanlarında halkın zor durumunu kendi yararına kullanarak zenginleşen nice kişi vardır. Yazar bunlara 'türedi zenginler' diyor. Kâni Bey de turedilerdendir. Romanın başlarında Kâni Bey'in fiziki tasviri verilir: "*cilasız gözler alan narin tekerlekli, tombul atlı, oyuncak gibi küçük ve süslü bir arabadan indi, arkasında bal renginde, beli kemerli, dar, şık bir pardösü vardı. Altın saplı bastonu elindeydi.*"¹⁶⁵ Romanın hem anlatıcısı hem de diğer başkahramanı İsmet, Kâni'yi bu kılıkta ilk gördüğünde şaşkınlığını gizleyemezken bir yandan da onun zengin olmadan önceki hâlini hatırına getirince mukayese etmekten geri durmaz:

"Evet, ne kadar değişmişti. Hazırcı mağazalarından alınıp dört günde havı dökülen, diz kapakları çıkan biçimsiz elbiseler içinde biçare hiç böyle ehemmiyetli bir adam gibi görünmezdi. İlle modası geçmiş bir fantezi yeleği hatırımdan çıkmaz. Çok itina ile giyindiği günler bunu mutlaka sırtına geçirirdi."¹⁶⁶

Kâni Bey zenginleşince alafranga hayata yönelen tipik bir kahramandır. Kazandığı statü ve para sayesinde duruşu, yürüyüşü bile değişmiş hayatının her alanına yayılan aşırılık kıyafetinden de anlaşılır olmuştur. Zaten anlatıcısı şaşkırtan tam olarak bu değişimin kendisidir. Kâni'nin şeklen de olsa bir beyefendiye dönüşebilmiş olmasıdır.

Başta sadece aydın ve zengin kesim ile devlet erkânının benimsediği Batılı yenilikler 19.yy.da halk ve ahali tarafından da kabul edilmek durumunda kalmıştır. Gerekli gereksiz ayrımı yapılmadan yeni olan her şeye özellikle de Batılı gibi giyinmeye hayranlıkla bakılır olmuştur. Zaman içinde gittikçe artan Avrupaî yaşama arzusu kısa sürede sefâhâte, isrâfa ve lükse sebep olmuştur. Yenilikler önce devlet

¹⁶⁴ Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, s. 21.

¹⁶⁵ Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s.7.

¹⁶⁶ Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s. 10.

tarafından uygulanıp sonra halka indiğinden devlet dış borçlanmasının bir bölümünü artık halka sunduğu yenilikçi ürünlerin ithalatına ayırır olmuştur. Osmanlı'nın gerileme ve çöküş dönemlerinde atılan bu adımın getirdiği sonuçlar göz ardı edilmemelidir.

Yenileşmenin zamana yayılmadan bir anda insanlara dayatılması toplum psikolojisini de olumsuz etkilemiş olmalıdır. Şekilsel bir alafrangalaşma, satıhta bir Batılılaşma insanların inanmadan yapmak için yaptıkları uygulamalar olmuştur. Bu durum halkın gözünde taklitçiliği yüceltmıştır. Zira gösterilen yenilikleri ne kadar iyi taklit edebilirlerse toplumda o derecede saygın olacaklardı.

Osmanlı'nın gerilemesinin, Batı'ya yetişememesinin yegâne sebebi bir Batılı gibi görünmemesi olarak algılandı. Bu yüzden en büyük değişim sahasından biri kıyafetler oldu. Kısmen amaca ulaşıldı. Öyle ki Tanzimat'tan sonraki yıllarda bir Batılı ile bir Osmanlı yanyana geldiğinde dış görünüş olarak neredeyse aynı görünüyordu. Yukarıda Osmanlı romanlarından seçip incelediğimiz roman kişileri bunun en güzel örnekleridir. Şu da var ki, bu kişiler yalnızca romanda sunulan kurgu ürünü karakterler değildir. Bahsedilen dönemlerde payitahtta sokağa çıkıldığında rastlanabilecek gerçek fertlerdir. Zaten bu yüzden romanlara konu edilmişlerdir. Kılığıyla kıyafetiyle alafrangalaşmaya çalışan Osmanlı'nın bizzat kendisiydi. Romancıların da en temel malzemesi insan olduğundan kahramanlarını çizerken gözlerinin gördüğü insanları seçmişlerdir.

Çağdaşlaşmanın, rağbet görülen medeniyet dairesine benzemeye çalışmanın kıyafetle ve dış görünüşle muhakkak ki bir ilgisi vardır. Lakin medenileşme ile kıyafet arasındaki bu bağın, milletlerin rüzgâra kapılan bir yaprak gibi oradan oraya savrulması, nihayetinde merkezini kaybetmesiyle bir ilgisi yoktur, olmamalıdır. Çünkü güçlü olan, sabit-i kademdir. Zamanın aydın ve sanatkârı Ahmed Midhat Efendi, medeniyetin kıyafetle ilgisi olmadığını şu sözleriyle belirtmiştir:

“Medeniyeti, mürüvveti giyinip kuşanmakta aramamalıdır. Terbiye ve medeniyet insanların şahıslarındandır. Bunu Fransızların ‘labi nö fe pa lam’ yani insanı insan eden roba değildir mesel-i meşhurları ispat eder ki bizde dahi buna

mukâbil cins at çul altında da bellidir, sözü dahi vardır.”¹⁶⁷ diyerek millet olarak girişilen daha sonra da önü alınamayan yenileşme hareketlerinin aslında algılama biçimiyle alakalı olduğuna varır.

Yeniliğin yalnız kılık kıyafete ve süste aranması, şekli bir Batılılaşmadır. Osmanlı romanı ısrarla bunun üzerinde durur ve sonraki nesilleri uyarır. Ne yazık ki Müslüman Türk milleti şekli Batılılaşmaktan, öze taalluk eden meselelere girmeksizin tam bir taklitçilikle kabuk değiştirmeye çalışmaktan bugün de kurtulamamıştır.

2. Alafranga Tipin Vazgeçilmez Tutkusu: Moda

Osmanlı Devleti Batı'nın kendisine kurduğu üstünlüğü birçok kayıptan sonra güçlkle de olsa kabul etmiştir. Kabul edişi ise boyun eğiş takip eder. Batı'nın Osmanlı'dan üstün görüldüğü hangi mecra varsa oraya doğru bir yöneliş başlatılmıştır. Gözlem için yollanan elçiler, tahsil için gönderilen öğrenciler ve yapılan nice değişiklik hep bu yolu takip etmenin sonucudur. Moda olgusunun benimsenmesi hatta tutku boyutuna gelmesi de Osmanlı'nın yenileşme çabaları dâhilinde atılan adımlardandır.

Moda kelimesi Güncel Türkçe Sözlük'te şöyle tanımlanmıştır:

1. Değişiklik gereksinimi veya süslenme özentisiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik.
2. Belirli bir süre etkin olan toplumsal beğeni, bir şeye karşı gösterilen aşırı düşkünlük.
3. Geçici olarak yeniliğe ve toplumsal beğeniye uygun olan.¹⁶⁸

Halkbilim Terimleri Sözlüğü'nde kelime “göreneğe bakarak daha kısa süreli olan, çabuk değişebilen, öykünme yoluyla yayılan geçici davranış, giyim ve yaşama biçimi.” olarak açıklanmıştır. Toplumbilim Terimleri Sözlüğü ise kelimenin anlamını şöyle vermiştir: “Giyim, ev, konuşma, sanat, dinlenme- eğlenme gibi kimi etkin öğelerinin biçiminde (çoğunlukla bu biçimin ayrıntılarında) sık sık ortaya çıkan kısa süreli ve toplum ya da küme içinde az çok onay görüp izlenen değişikliklerdir.”¹⁶⁹

¹⁶⁷ Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, s.169.

¹⁶⁸ www.tdk.gov.tr. Erişim Tarihi: 28.04.2018.

¹⁶⁹ www.tdk.gov.tr. Erişim Tarihi: 28.04.2018.

Moda olgusunu farklı olma isteği ortaya çıkarır. Bir bireyin diğer bireylerden farklı olma arzusu dolayısı ile kendini yenileme ihtiyacını da doğurur. Bir olgu olarak modayı en çarpıcı biçimde anlatan herhalde Baudrillard'ın “Modernlik bir kodsya moda da onun amblemidir.”¹⁷⁰ ifadesidir. Moda geleneksel olanın karşısındadır. Klasik olan moda ile geriye atılır ve etkisizleştirilir. Moda yeni ve değişken olandır. Alışkanlık hâline gelmiş olanı reddeder. Her alanda olduğu gibi bu noktada da eski ve yeni kavramları gün yüzüne çıkar.

Moda ilk zamanlar sadece seçkin kesimlerin ilgi odağı olsa da zamanla etki alanını genişletmiştir. “*Bununla beraber temel parolası yenilik olan moda, her şeyi farklılaştırıp eski alışkanlıkları ortadan kaldırmayı hedeflediği için zararlı görenler de olmuştur. Hatta modayı dine, ahlak-ı milliyeye ve toplumun diğer değer yargılarına karşı bir saldırı olarak görenler de olmuştur.*”¹⁷¹

Osmanlı'da moda anlayışının ilk tezahürleri aslında Lale Devri'nde görülür. Sonrasında yaptığı Fransa seyahati ile adından söz ettiren Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi türlü hayranlıkları beraberinde İstanbul'a getirmiştir. O, modanın kalbi diye nâm salmış Paris'te bulunmuş ve Osmanlı memleketinde olmayan şeyleri gördükçe adetâ gözleri kamaşmıştır. Çelebi Mehmet yurda döndükten kısa bir süre sonra Fransa'ya gönderilen sipariş listesinde şunlar yer alır: “*Gözlük camları, dürbünler, mikroskoplar, aynalar, esvap dolapları, Goblen halıları, teşrih için balmumundan bir baş; kırmızı, beyaz ve sarı papağanlar, kıymetli Flemenk sümbülü, çuka kumaş, bin şişe kadar şampanya, beş yüz şişe kadar Burgonya şarabı.*”¹⁷² Anlaşılan o ki, Mehmet Çelebi'nin Paris raporundan çıkan eksikler bunlardır. Aslında bu liste bile Batılı gibi olmayı nasıl yüzeyden kavradığımızın hazin bir göstergesidir.

Osmanlı'da erişilmesi imkânsız gibi gösterilen hayata olan özentilik ve hırs gittikçe artmaya başlar. Çünkü artık Avrupa'nın galibiyeti aşikârdır. Tanzimat'la birlikte moda olgusu insanların zihinlerinden, fiziklerine yansımaya başladı. Tanzimat'tan Kırım Harbi'ne kadar geçen sürede modayı takip ve uygulama biraz

¹⁷⁰ www.tdk.gov.tr. Erişim Tarihi: 28.04.2018.

¹⁷¹ Turgut Subaşı, “Tanzimat Döneminde Osmanlı Kadını ve Moda”, Bildiri, 2014, s. 599.

¹⁷² Abdullah Uçman, “Türk Romanında İlk Alafranga Tip: Felâton Bey”, Haz. Mustafa Armağan, Ahmet Mithat Efendi Kitabı, Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, s. 140.

daha üst sınıf ve bürokratlar ile sınırlı kalıyordu. Dergi ve gazetelerin rolü ise hiç de azımsanacak boyutta değildir.

“Kırım Harbi sonucu yapılan anlaşma sonucu Osmanlı’ya yardım için İngiliz ve Fransız askerlerinin İstanbul’a gelmesi, Avrupaî hayat tarzını benimseyenler için rahat bir ortam oluşturdu. Zaten alafranga olana büyük ilgi gösteren Osmanlı toplumunda yenilik arzuları daha da arttı. İngiliz ve Fransız askerleri gibi alafranga sofralarda yemek yemek, sazlı sözlü ziyafetlere katılmak, Beyoğlu’ndaki eğlence merkezlerine daha sık ziyaretler başladı.”¹⁷³

İstanbul’a yerleşen bu askerler memlekette buldukları zaman zarfında şüphesiz ki kuvvetli etkiler bıraktılar. “İngiliz aileler kiralanan evlere yerleştirildi ve böylece yerli halkla yakın temas kurulmuş oldu.”¹⁷⁴ Yaşamları ilgiyle izlenen bu askerler Osmanlı toplum hayatındaki değişiklikleri hızlandırmıştır demek yanlış olmaz. Ahmet Cevdet Paşa’nın deyişiyle, “Fransız ve İngiliz askerleri İstanbul’a vürudlarında altınları su gibi akıttılar. İstanbul esnafı bu yüzden azim temettü ettiler. Çarşı esnafı ve özellikle kuyumcular fevkalâde istifade ederek onlar da kibarâne yaşamaya alıştılar ve Boğaz içinde yalılar tutmaya kalkıştılar.”¹⁷⁵ Cevdet Paşa’nın söylediklerine göre İngiliz ve Fransız askerleri Osmanlı ekonomisine hayli katkıda bulunmuşlardır. Bununla birlikte zengin ve gösterişli hâlleri halkın gözünü de boyamış, özendirici olmuştur. Osmanlı vatandaşı onlar gibi olmayı istemiş, hayal etmiştir. Bu amaçla moda daha çok sarılmıştır.

Moda deyince akla ilk olarak kıyafet gelir. Bu yanlış bir sınırlamadır. Halbuki moda pek çok alanda etkisini gösteren bir olgudur. Mimari, dekorasyon, sosyal hayat, eşya, dil hatta davranış şekillerine kadar genişletilebilir. Barnard giysinin ve modanın işlevlerini korunma, mütevazılık- gösteriş, abartı-sadelik, iletişim, bireysel dışavurum, toplumsal statü, toplumsal rol belirleme, ekonomik statü, siyasal sembol olma, toplumsal ritüeller olarak sıralamaktadır.¹⁷⁶

Moda olgusu Osmanlı toplum yaşamını özellikle insanların zihniyetini çokça etkilemiştir. Öyle ki Osmanlı’nın önceleri sokak sonraları ise evinin içinin görüntüsü değişmiştir. Bunu değişen karakter ve ahlak yapısı takip etmiştir. Bu durumun çok

¹⁷³ Subaşı, “Tanzimat Döneminde Osmanlı Kadını ve Moda”, s. 600.

¹⁷⁴ Subaşı, “Tanzimat Döneminde Osmanlı Kadını ve Moda”, s. 601.

¹⁷⁵ Ahmet Cevdet Paşa, *Ma’ruzat*, Haz. Yusuf Halaçoğlu, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1980, s.8.

¹⁷⁶ G. Senem Gençtürk- Hızal, Bir İletişim Biçimi Olarak Moda: “Modus”un Sınırları, İletişim Araştırmaları Dergisi, 2003, s. 68.

uzun sayılmayacak bir zaman diliminde hızlıca gerçekleştiği ve yerleştiği düşünülürse gerçekten çarpıcı ve müthiş bir değişimdir. Osmanlı toplumunda Batılılaşmanın sonucu olarak ortaya çıkmış alafranga tip, aslında o dönemki toplumu yansıtır. Romancılar alafranga tip kahramanlar üzerinden aslında bir devrin resmini çizmişlerdir. Moda olgusu alafranga tip için ciddi bir mesaidir. Modanın özü değişim ve yeniliktir. Alafranga tipin ise ulaşmak istediği tam olarak budur. Bu yüzden moda, alafranga hayat tarzını benimsemiş olan alafranga tip için vazgeçilmez bir motivasyon kaynağı olmuştur.

Osmanlı romanlarındaki alafranga kahramanların hemen hepsinde bir tüketim meyli ve modayı takip etme vardır. Felâton Bey'in tıpkı alafranga düşkünlüğü gibi moda tutkusu da babasından gelir. Zira Merâki Efendi "*Beyoğlu'nda çocuk kisvesi olarak her ne ki moda olmak üzere şeyü bulur idiyse, cümleden evvel onu alıp çocuklarına giydirmeye kendisini mecbur hissederdi.*"¹⁷⁷ Bu düşünceye sahip bir babanın Felâton Bey gibi bir evlada sahip olması abes değildir. Felâton Bey'in yeni olan her şeye merakı vardır. Yeni çıkan kitaplar da buna dâhildir.

"Canım böyle bir hikâye basılmış dediler mi, Felâton Bey için onu görmedim demek muhaldir. Herhangi kitap çıkarsa çıksın satıcılardan kendisine kitap götürmeye alışmış olan müvezzi Felâton Bey'in kitabını götürüp mücellit Gulam'a teslim eder ve âlâ alafranga olarak arkasına altın yıldız ile A.P harflerini bastıktan sonra Felâton Bey'in uşağına teslim ederdi."¹⁷⁸

Felâton Bey kitapları okuyup malumât edinmek için almaz. Onun için sahip olmak önemlidir. En yenisinin, kimsede olmayanın onda olması ve bununla övünmek önemlidir. Öyle ki hocası ona hiçbir işe yaramayan pahalı kitapları önerdiğinde yahut bir yerde yeni çıkan kitaptan bahsettiğinde bunu sorgulamaz bile. Bu yolla hocası ona kitapların ücretini olduğundan fazla söyleyerek kendisine kâr çıkarır. Felâton Bey ne bilsin, kitap piyasasından bîhaber. Gösteriş merakı o kadar baskındır ki mantık gücünün önüne geçmiştir. Bu yüzden kandırılmaya oldukça müsaittir.

Felâton Bey kılığıyla da modanın takipçisidir. Kendisi moda dergilerindeki resimlere benzemek için saatlerini ayna karşısında geçirir. Çok sık kıyafet değiştirir

¹⁷⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 13.

¹⁷⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 15.

bu yüzden onu bir kıyafetle gören aynı kıyafeti üzerinde bir daha göremezdi. Fazlasıyla müsriflik.

Felâton Bey'in babasının ölümü ardından tuttuğu göstermelik yas bile alafranga modasının gereğidir. Rakım Efendi'ye yastan kurtulduğu için duyduğu mutluluğu adetâ şükran ile şu sözlerle anlatır: “*Hele şu devil yani yastan kurtulduğuma bir teşekkür ediyorum ki! Biliyorsun ya babamın ölümü üzerine yas tutmak alafrangada vardır. Her tarafım gece karanlığı gibi simsiyah kesilmişti.*”¹⁷⁹ Cenazeye duyulan saygı, ahiret inancı İslam dininin düsturlarıdır. Eskiden beri uygulanagelmış cenaze âdetleri zaten vardır. Siyah giysiler tercih etmek, Kur'an okutmak, helva kavurmak vs. gibi uygulamalar Müslüman Türk toplumunun kendine özgü ve yıllar yılı sürdürülen cenaze gelenekleridir. Felâton Bey kendi toplumuna o kadar yabancısıdır ki bunu bile alafrangalık gereği sayar. Daha da önemlisi gereklilik hissettiği için, çevrede öyle görünsün diye yapar.

Felâton Bey modaya aşırı düşkündür. Bu düşkünlük beraberinde çok harcamayı getirir. Haddinden fazla ve gereksiz harcama ise en zengin insanı bile uçuruma sürükleyebilir. Çünkü üretim ve çalışma yoktur. Bir yandan harcanan diğer yandan yerine koyulmazsa mevcudât ne kadar fazla olursa olsun kısa sürede eriyip gider. Nitekim Felâton Bey ve sonrasındaki tüm alafrangalık sevdasına düşen kahramanlar aynı hazin sonu yaşamışlardır. Modanın gerisinde kalmamak için her şeyin en pahalısı, en aşırısına gitmiş dahası kumar illetine bulaşmıştır. Neticede babasından kalan mirası kısa zamanda tüketmiştir. Hayli de borcu vardır. Parasının bittiği kulaktan kulağa yayılınca sefahat âlemlerinde onu yalnız bırakmayan tüm dostları ona sırtını dönmüştür. Felâton Bey böylece acı gerçekle yüzyüze gelmiştir. Hayatı bir anda kökten değişmiş çalışmak zorunda olduğunun bilincine vararak memuriyetine tutunmuştur. Anlaşılan o ki, alafranga tipin moda tutkusu ve gösteriş merakı çalışma ve iş disiplinine sahip olmadıklarından onların sonunu hazırlayan amillerden olmuştur. Felâton Bey ise aynı sonu yaşayan birçok roman kahramanından yalnızca bir tanesidir.

İntibah romanının Ali Bey'i alafranga modasını belki de en az takip edenlerdendir. Onun düzenli, yerli yerinde bir hayatı vardır. Seyir yerlerine gitme

¹⁷⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 85.

modasına arkadaşlarının etkisiyle bir defa uymuştur ve devamı da gelmiştir. Çamlıca Bahçesi'ne hayatında ilk defa gitmiştir. Sonrası ise Mahpeyker'i görüp ona tutuluğu, işret âlemlerine sürüklenişi, iradesini kaybedip evinden, aile ve çevresinden uzaklaşması ardı sıra gelmiştir. Ahlaklı bir genç olan Ali Bey'in hissiyât zafiyeti onun felaketler zincirini başlatmıştır. Giyim kuşam olarak Ali Bey de döneminin alafrangaları gibidir. Ama o, abartılı değildir. En önemlisi de gösterişçi ve tüketimci değildir. Onun moda algısı bir Osmanlı beyefendisinin titizliği boyutundadır. Bu yüzden diğer alafranga tutkunlarına göre moda alışkanlığı zayıftır.

Araba Sevdası romanının muhteşem alafrangası Bihruz Bey için moda olmazsa olmazlardandır. Romanın hemen başlarında yazar Bihruz Bey'i Çamlıca Bahçesi'nde okuruna takdim eder:

“...güzel giyinmiş bir bey kapıdan her giren çıkanı görmeye müsait bir mevki tutarak bir masanın iki yanındaki sandalyelerden birisine kendisi kurulmuş, diğerine de yakasının iç tarafında Terzi Mir markası olan pardösüsünü yakından geçenlerin gözlerine çarpmasına dikkat ederek ama sanki gelişigüzel atmıştı.”¹⁸⁰

Yazar bu küçük paragrafın satır aralarında hem Bihruz Bey'in gösteriş merakını, hem isimli terziden giyindiğini hem de insanlar bunu görsün istediğini anlatır. Bihruz Bey'in kıyafetinin Terzi Mir markasının belirtilmesi ise alafranga modasının başka bir boyutunu teşkil eder. Zira özellikle Tanzimat sonrası dönemde halkın rağbet ettiği alafranga giyim stili Beyoğlu'nda alafranga modasına uymak için yarışan terzilerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ekserisi gayrimüslim olan bu namı terzilerin elinden çıkan kıyafetleri giymek, etiketlerini göstermek o dönem alafrangaları için bir zenginlik, gösteriş ve statü edinme aracı olmuştur. Bu aslında insanları etiketlemekten başka bir şey değildir. İlerleyen satırlarda yine Bihruz Bey'in modayı takip edişinde etiketlere kapıldığını görürüz:

“...ayağı pek de küçük değil iken ziyadesiyle nazik ziyadesiyle biçimli gösteren Heral işi parlak potininin sivrice burnuna elindeki boğa saplı ve sapının üzeri Fransızca M.B harflerini irâe eder gümüş markalı bastonuyla bir düziye vurur ve en az on beş dakikada bir uçları altın bir

¹⁸⁰Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, s. 55.

siyah ipek şeride bağlı mineli saatini beyaz yeleşinin cebinden çıkarıp bakardı.”¹⁸¹

Felâton Bey'deki kitap üzerine isminin baş harflerini bastırma âdeti Bihruz Bey'de bastona geçmiştir. Yukarıda çizilen görüntüsüyle Bihruz Bey, Tanzimat sonrası alafranga tipin fiziki görünüşünün adetâ çekilmiş bir fotoğrafı gibidir. Bu noktada betimlemenin canlılığını vurgulamalıyız. Modanın yalnızca kıyafette kendisini göstermediğinin kanıtıdır Bihruz Bey. Eşya ve aksesuarlarına kadar hep özentili ve marka kullanır. Bihruz Bey vasıtasıyla Recaizade Ekrem alafranga olmayı pahalı giyinmek, marka eşyalar kullanmak; Batılılaşmayı ise topyekün bir taklitçilik olarak algılayan şark insanının arada kalmışlığına oldukça doğru noktalardan temas etmiştir.

Bihruz Bey Çamlıca Bahçesi'nin açılacağını haber alınca herkesten önce gidip bahçeyi inceler ve buranın “*pek alâmod ve hususuyla kendi arzusu vechle arz-ı zînete pek favorabl bir promenad olacağını anlayınca*”¹⁸² hemen Beyoğlu'na gider ve arabasını yeni aksesuarlarla bahçenin modasına uyacak hâle getirir. Yeni aksesuarlarının hepsi Bender fabrikası mamûlâtındandır ki Çelik Gülersoy, Eski İstanbul arabalarında Bender fabrikasının o devirde dünyada en güzel araba yapan müessese olduğunu belirtir.¹⁸³ Bunların yanında Bihruz Bey daha eğitimli yeni hayvanlar da sipariş eder. Tüm bunlar bahçede olacak diğer arabalardan ve elbette bahçenin peyzaj modasından geri kalmamak içindir. Çünkü bahçeye girdiğinde kendisinden evvel arabasını göreceklerdir. Ve yine kendisinden evvel arabasına hayran kalmalıdır.

Bihruz Bey'in modaya olan tutkunluğu Felâton Bey'i aşmıştır demek yanlış olmaz. Zira o, kendisini moda ile var etmiştir. Romanda Çamlıca Bahçesi hadisesinin anlatıldığı kısımda Bihruz Bey kendisini tam bir soylu gibi görür. Periveş Hanım'ın yerelması teşbihini yanlış anladığı hâlde yine de kendisine pay çıkarır. Çünkü o ortamda kendisi gibi İngiltere'den yeni gelmiş bir mösyö gibi giyinen yoktur. Onun sigarası bile Frenk sigarasıdır çünkü artık moda olmuştur. İsviçre işi Brege marka

¹⁸¹Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası(Eleştirel Basım)*, s. 56.

¹⁸²Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası(Eleştirel Basım)*, s. 61.

¹⁸³Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası(Eleştirel Basım)*, s. 61.

saati kullanır. Yani bulunduğu ortamın en alafrangasını her bakımdan kendisi olarak gördüğü için eğer bir ilgi yöneltilecekse kesinlikle Bihruz Bey'e olmalıdır.

Osmanlı insanı kendisini Batılılaşma modasına bıraktıkça yabancılaşma ve yozlaşma girdabına daha çok çekildi. Tembel, egoist, bencil daha mühimi kültürsüz oldular. Yaşadıkları memleketin "Osmanlı" olduğunu unuttular. Dillerini, geleneklerini hatta inançlarını terk ettiler. Bihruz Bey karakteri de kültürsüz, kendini unutmuş alafranganın ilk örneklerinden ama kısmen daha masum olanındandır. Bihruz Bey, Periveş Hanım'a mektup yazarken zorlandığında Osmanlı lügatine bakmayı aklına bile getirmez. Çünkü Türkçe'dir. Babasının yıllar önce kendisine aldığı lügate Bihruz Bey bir kere bile elini sürmemiştir. Zira o, alafranga yollu eğitim alıyordu. Bu yüzden Osmanlı lügati diğer Avrupaî basımların yanına yakışmadığından toz içinde evde oradan oraya savrulmuştur. Bihruz Bey'in evinde Osmanlı lüğatinin kaderi ne ise, Batılılaşma hadisesi Osmanlı'nın kanına girdiğinden beri yüzyıllık örf, gelenek ve anelerimizin akıbeti de o olmuştur. Kısaca yok sayılmak, itibar görmemek, tozlu raflarda bekletilmek ve nihayetinde unutulup gitmek.

Bihruz Bey için Avrupa kaynaklı her ürün kıymetlidir. Mektup yazmak için tenezzül edip bakmadığı Osmanlı lüğatinin yerine İngiltere'nin Redhavz isimli sözlüğüne başvurur. Bu sözlüğün onun evine girmesi ise şöyle olmuştur: "...iki ay evvel bir gün kalemde kulak misafiri olduğu bir bahs-i edebî içinde bu sözlüğün adını işitir işitmez güzelce teclit ettirip kütüphanesine kabul etmişti."¹⁸⁴ Felâton Bey'in kitaba değer vermeyip, okumayı yalnızca sahip olma arzusu Bihruz Bey'de de mevcuttur. Görüldüğü üzere adını duyduğu için hemen sahip olduğu sözlüğe iki aydır tek bir kere bile göz atmamıştır. Alafranga tipin genel hususiyeti arasında bu vardır. Sahip olma arzusu, benim olmalı düşüncesi ve yetinmeme durumu. Bunu kitaplara kadar ilerlettikleri, yalnızca kütüphanelerini doldurmak için kullandıkları lakin okuma alışkanlığı edinmemeleri yüzünden aslında hepsi malûmâtsizdir.

Behlül alafranga züppe tipinin züppe kanadını temsil eden ilk örneklerdendir. Ciddiyetten yoksun, alaycı ve çıkarcıdır. Bununla birlikte zevk sahibidir de. Behlül için moda olana uymak bir üstünlük vesilesidir. Onun yeni olan her şeyden haberi

¹⁸⁴ Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası (Eleştirel Basım)*, s. 121.

vardır. Bu durum onun için bir övünç meselesidir. Yeniye olan meyli onu döneminin moda temsilcilerinden yapmıştır. Beyoğlu'nda meşhur olan tiyatro gösterileri, kabareler, müzikaller Behlül için vazgeçilmez bir eğlence kaynağıdır. Buralar onun için aynı zamanda son moda kıyafetleri, aksesuarları, konuşma tarzlarını izleyip, tecrübe ettiği yerlerdir. “Hayatta bütün yeni şeyler için onda bir alışıklık, bir aşinâlık vardı; sanki onlar eski imiş de herkes ayakta durmak için kendisinden sonraya kalmışçasına, ağzlarını açarak şaşırınların arasından o, omuzlarını silkerek geçirdi.”¹⁸⁵

Behlül'ün modayı takip ettiği önemli yollardan biri de dergi ve mecmualardır. Tanzimat yıllarıyla birlikte matbuât hayatının Batılılaşma cereyanına katkı için yaptığı yayın sayısı hatırı sayılır derecededir. İnsanlar Batı modasını dergilerden görüp öylelikle kendilerine tatbik edecek noktaya gelmişlerdir. Bu durum Servet-i Fünûn yıllarında yayın camiasının önemli bir mesai alanı hâline gelmiştir. Behlül en son dergilerden hep haberdârdır. Yalnızca erkek modası değil kadın modası özellikle kadın giyimi onun ilgisini çeker. Nihal çarşafa gireceği vakit önce Behlül'ün fikrini sorar. Ailecek bir davete gidilecek olduğunda kadınların giyiminden aksesuarına kadar bütün detaylara dikkat eder ve yaptığı yorumlarla moda temsilciliğinin hakkını verir. Buna ek olarak yalnızca Behlül değil bütün aile Beyoğlu'na alışverişe gittiğinde hep pahalı ve marka olanı tercih ederler. Bu bir alışkanlık olmuştur. Dahası artık normalleşmiştir. Aşırı tüketim olarak değil gereklilik sayılır. Tanzimat yıllarında yazılan roman kahramanlarındaki aşırılık bu dönem kahramanlarında biraz azalmıştır. Onun yerine daha çok bozulan ahlak ve terkedilen, revize edilen adâb-ı muâşeret üzerinde durulmuştur. Fakat marka olana duyulan ilgi ve modaya bağlılık son haddinde varlığını sürdürmektedir.

Kırık Hayatlar romanında moda düşkünü olan kahraman Bekir Servet'tir. Gerek kılık kıyafet gerekse alafranga davranışları taklit etme yönünden Bekir Servet modaya uymaktadır. Ömer Behiç Avrupa dönüşü arkadaşını o kadar değişmiş bulur ki sanki Avrupa'ya gidenin kendisi değil Bekir Servet olduğunu düşünür. O, ayak uydurma konusunda oldukça hızlıdır. Batı'nın yaşayış tarzı Osmanlı'ya “yeni” etiketiyle gelip, halk tarafından benimsenmeye başladıkça aslında Bekir Servet'in

¹⁸⁵ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 92.

hayallerini süsleyen hayat biçimi ortaya çıkmıştır. Batı'nın ahlak hükümleri Osmanlı ile çatışsa da Bekir Servet her daim yeni olanı uygulamıştır. Zira bu onun işine gelmiştir. Zaten istediği budur. Romanda Nebile ile olan kirli münasebeti, bu tarz münasebetleri başta onaylamayan Ömer Behiç'i aptal olarak görmesi, evliliğe dair fikirleri hep alafrangalıkta normal sayılan lakin Osmanlı'da değişime uğramış durumlardır. Kendisinden önceki roman kahramanları Beyoğlu'na sık sık gidip gelmekle yetinirken Bekir Servet eğlence ve sefâhât âlemlerinden özellikle kadınlardan uzak olmamak adına orada yaşamaktadır. Beyoğlu gittikçe artan şöhretiyle bu dönemde ziyaret edilen bir muhit olmaktan çıkıp yerleşim mekânı hâline gelmiştir. Buna ek olarak Servet-i Fünûn yıllarında çoğunlukla şairler ve yazarlarda görülen dahası edebî metinlere yansıtılan sakin ortamlara, yeşillik alanlara, adalara doğru kaçış itemi bu romanda Bekir Servet'e yüklenmiştir. Bohem hayatından sıkılan bu dönem insanları arınmak için çareyi buldukları ortamdaki uzaklaşmakta bulmuşlardır.

Şatırzâde Şöhret Bey'in moda olana ilgisi ve alafrangalık merakı diğer kahramanlara göre ziyâdedir. O, modayı yakından takip eder. Her yerde gözü kulağı vardır. Yeni bir kıyafet modeli, ülkeye yeni giren bir aksesuar yahut stil değişikliği haberini aldığı zaman soluğu terzilerde alır. Şöhret Bey alafranga modasının gerektirdiği şeyleri en layıkıyla yapmayı ister lakin maddi durumu buna pek de müsait değildir. Bu yüzden onda diğerlerinde olduğu kadar marka takıntısı mecburi olarak oluşmamaktadır. Kıyafetlerini Terzi Mir'e diktirmek istese de buna parası yetmez ve mahalle arası ikinci sınıf terzilere gider. Şöhret bey için moda olanı uygulamak aşırılığa kadar varır. İlk romanlarda kahramanın alafrangalaşmayı aşırıya kaçırıp kendini gülünç durumlara düşürmesi Hüseyin Rahmi'nin romanlarında tekrar işlenmiştir. Bu noktada yazar kahramanıyla alay etmektedir. "sokakta ona tesadüf edenler aklından zoru olup olmadığını anlamak için dikkatle yüzüne baktıkça zavallı Şatırzâde "işte bugünkü kıyafet ve süsümün mükemmelliği halk üzerinde etkisini gösterdi. Herkes kostümüme, güzelliğime hayran oluyor." diye sevinir."¹⁸⁶ Şöhret Bey'in bu mantıksızlığı ve kendine pay çıkararak hâli Bihruz Bey'i hatırlatmaktadır. Metresi Madam Potiş bile onun ne kadar alafrangalık düşkününü anlamış bu

¹⁸⁶ Gürpınar, *Şık*, s. 16.

vesileyle alafanga olmanın gerekliliğidir diyerek ona tüm isteklerini yaptırmaktadır. Şöhret Bey'e göre alafanga bir şık için yanında Fransızca konuşan bir kadın ile Beyoğlu'nda bulunmak bir övünme kaynağıdır. Bu yüzden Madam Potiş'e pek kıymet verir. Zira o, Şöhret Bey'in alafanga görüntüsünün en dış kabuğudur.

Şöhret Bey alafangalık yolunda her duyduğuna inanır. Bu yüzden roman boyunca kendisini komik ve müşkül durumlara sokar. Yeni moda olan bir durumdan geri kalmamak isteği onu mantık örgüsünü kaybedecek noktaya getirmiştir. Örneğin bir gün artık şık bay ve bayanların sokağa yanlarında bir köpekle çıktıklarını duyar. Bunun üzerine eğer yanlarında bir köpek olmadan dışarıya çıkarlarsa insanların onları ayıplayacağını düşünür. Yine başka bir olayda Madam Potiş Osmanlı ülkesinde hiç bilinmeyen daha yeni moda olmaya başlayan bir dansı aslında hoca bile olmayan biri tarafından Şöhret Bey'e öğretileceğini söyler. Şöhret Bey ise kimsenin bilmediği bir dansı herkesten evvel öğrenip bununla nasıl hava atacağını düşünerek memnuniyetle kabul eder. Ama yine kendisini gülünç durumlarda bulur.

Şöhret Bey ismi gibi şöhretli olmayı, üstün olmayı ister. Bu bakımdan romanda çizilen karakter ile karaktere verilen isim arasındaki paralellik doğru yerleştirilmiştir. O, tam bir cahil ve saftır. Kendince uyanık olduğunu düşünür ama herkes tarafından kullanılır. Modaya uymak uğruna kendini türlü rezilliklere düşürür. Zaten en sonunda da hapse atılır. *Şık* romanı moda olan her şeyi kayıtsız şartsız ve düşünmeden kabul edip uygulayan Osmanlı insanının gerçek Batılılar gözünde düştüğü durumu göstermesi bakımından önemlidir.

Hüseyin Rahmi'nin başta *Alafanga* verdiği sonradan adını değiştirerek *Şıpsıvdi* yaptığı romanı tam bir yozlaşma romanıdır. Romanda Avrupa'da tahsil gören Meftun Bey yurda döndükten sonra İstanbul'daki yaşamını kökten değiştirmek ister. Bu yolda atılacak hiçbir adımdan geri durmaz. Üstelik bunu ailesine yaymaya çalışır. Yemek ve sofraya alışkanlığından adâb-ı muâşeret hükümlerine kadar ailesini her yönden alafanga modasına uymaya teşvik eder. Meftun Bey Avrupa'da bulunduğu sürede eğitim almak kendini geliştirmek yerine aylıklık ettiği için döndüğünde uygulatmak istediği her alafanga âdeti için Frenk kitaplarına yönelir. Orada yazılanları harfiyen uyguladığında alafanga olacağını düşünür. Ailesi tarafından kayıtsız bir boyun eğiş vardır. Hiçbiri Meftun'un bunları neden kitaptan

bakıp söylediğini düşünmez dile de getirmez. “*Eline çatal bıçak almamış bir aileyi alafranganın bütün sıkıcı yükümlülük, bütün zorunlu törenleriyle yemek yemeye alıştırmak, güç olduğu kadar gülünçtür ama Meftun Bey buna önem vermez.*”¹⁸⁷ Burada alafranga yaşamının gereklerine sıkıcı yükümlülük diyen yazar ile karşılaşırız. Bu yazarın fikridir. Yazar Osmanlı'nın yerleşmiş geleneklerini değiştirmenin zor olduğunu bununla birlikte aslında dışardan bakan bir göz için komik olduğunu da vurgular.

Meftun Bey için gösteriş ve insanların ne dediği çok önemlidir. Vapura bindiğinde birinci mevkiye değil de üçüncü mevkiye oturunca evhamlanır: “*Alaycı düşmanlardan bazıları Meftun'u üçüncü mevkide görürlerse Bey'in birinciden üçüncüye bu çarçabuk düşüşüne ne mana verirler?*”¹⁸⁸ Romanın yazıldığı dönemde alafranga âdetlerine uymak artık yalnızca moda tutkusundan ileri gelmez. Aslında bu değişim Servet-i Fünûn yıllarında başlamıştır. Bu durum Meftun Bey'in kendi ağzından şöyle anlatılır: “*Niçin olursa olsun şimdi bir insan herhangi bir sosyete ve büroya gitse redingotun hangi makastan çıktığına, yakalığın biçimine, boyunbağının şekline, çeşidine bakıyorlar. Bu birkaç şey iç yüzünüzü anlamakta ölçü sayılıyor. Geçinmek için bu dünyanın gidişine uymaktan başka çare yok.*”¹⁸⁹ Sözüünü ettiğimiz değişim alafrangalığın artık zihinlere de işlediğidir. Alafrangalaşmak isteyen Osmanlı insanı artık acemilik dönemini atlatmıştır. İnsanlar Batılılara benzemek uğruna öznel düşüncelerini kaybedip topluluğa uyma temâyülünde olmaya başladılar. Alafranga olmak bir statü belirtisi oldu. Devlet dairelerinde işini yaptırabilmenin yolu oldu. İnsanların şekli görünüşüne bakarak haklarında hüküm verilir oldu. Bu fikir ilerde Cumhuriyet inkılaplarında kendisini daha keskin olarak hissettirecektir. Romancı bu değişimin ülkeye getireceği tehlikeyi önceden sezmiş ve yazarak göstermek istemiştir.

Alafranga tip kahramanlar arasında gösterişe en düşkün olan Efruz Bey'dir. Her ne kadar marka ve moda tutkusu zayıf olsa da onun için görünüş çok önemlidir. Efruz Bey her konuda olduğundan daha farklı görünmek ister. Özentiliği son haddindedir.

¹⁸⁷ Gürpınar, *Şipsevdi*, s. 71.

¹⁸⁸ Gürpınar, *Şipsevdi*, s.144.

¹⁸⁹ Gürpınar, *Şipsevdi*, s. 294-295.

“Mesela kendine bir zengin, bir milyoner süsü verir; tanışıklarının hepsi de onu zengin tanırlardı. Yalnız büyük adamlara mensup görünmekle kalmaz,; cesur, şair, edip, feylesof, âlim, derviş, pehlivan, tamburacı, damacı filan görünmek ister hem de görünürdü. Çünkü görünmek, caka satmak istediği şeyin aslına hiç ehemmiyet vermezdi. Onun ehemmiyet verdiği şey, yalnız öyle görünmekti.”¹⁹⁰

Yazarın Efruz Bey’in karakterinde anlattığı aslında o dönem insanından başka bir şey değildir. Yazarın dediği gibi Efruz Bey için kalıbına girmek istediği karakterin, mesleğin, işin bir önemi yoktur. Çünkü bu dönemde tüm asliyetlerin içi boşaltılmıştır. Asıl olan benzemektir. Bu yüzden Efruz Bey aslında alafranga tip kahramanların hepsidir. O, bir sentezdir. Efruz Bey yenileşme dönemindeki Osmanlı’dır. Tıpkı Osmanlı gibi Efruz Bey de ne olduğunu iddia ettiği adam ne gösterdiği davranış ne de yaptığı iştir. Bu yüzden aslında alafranga kahramanlar arasında Efruz Bey en çok yalan olandır. Değişkenlik hızı, çok yönlülüğü ve çok karakterliliği bağlamında Efruz Bey aslında modanın ta kendisidir.

Türkiye 100 yılı aşkın bir süredir Batılılaşmaya çalışmaktadır. Osmanlı Devleti’nin yıkılışını önlesin diye alınan tüm ıslahat ve yenileşme tedbirleri de işe yaramamıştır. Bir asırdır Batılılaşmaya çalışan bir toplum ve yine bir asırdır o toplumun kendini yeni bir kültür ve medeniyete benzetmeye çalışmasını anlatan romancılar vardır. İlk alafrangalık romanlarındaki kahramanlar (Felâton, Bihruz vb.) değişmek ve yenileşmek adına kendilerini aşırılıklarla donatmışlardı. Yazarlar zaman zaman onları mizahi bir dille eleştirmiştir. Çevreleri tarafından alay edilen kimseler olduğunu okura yansıtmışlardır. Alafranga tip aradan geçen yıllarda bir evrilme ve başkalaşım elbette yaşamıştır. Lakin 19.yüzyılın sonlarında yazılan bu romanda okur olarak biz yine alafranga yaşamı benimseyen Duranbeyli ailesinin aşırılıklarını, tembelliklerini, mirasyediliklerini, gösterişçiliğini, kültürsüzlüğünü ve yabancılığını okuruz. Yani yakın tarihe hatta günümüze kadar hala yenileşmeye çalışan Türk insanının 1800’lerdeki ilk alafrangalardan bir farkı yoktur. Bu demektir ki Türk insanı asla Batılılaşmamıştır, Batılı hayatı ve kültürü kendine mâl edememiş yerinde sayıp durmuştur. Romancılar da ısrarla aynı tipin birbiriyle çok farklı olmayan örneklerini yazmışlardır. Aslında yazarlar ellerinde yanlış yolda gidildiğini

¹⁹⁰ Ömer Seyfettin, *Efruz Bey*, s. 43-44.

gösterecek tek silahları olan kalemleriyle bu gidişe dur demek istemişler ama başaramamışlardır.

Aynı *İstanbul'un Bir Yüzü* adlı romanında bu kez alafranga tipin artık egoistleşen tüketiciliği ve bozulan ahlakını okuruz. Romanın kahramanı Kâni Bey harp zamanı zengin olunca alafrangalaşmak için önünde bir engel kalmamıştır. O, çok parası olduğu için modayı takip etmez modayı kendisi yönlendirir: “*Mendilini yüzüme doğru uzattı. Bak,dedi. Kurdujenet. Şişesini 24 liraya aldım. Piyasadan hepsini topladım. Bu şimdi yalnız benim kokum.*”¹⁹¹ Bir malı kendi sahip olma arzusunu doyumak için piyasadan kaldırtmak dahası bununla övünmek bu müthiş bir bencillik, doyumsuzluk ve egonun sonucudur. Marka tutkusu bu romanda da kendisini gösterir. Kâni Bey’in baştan ayağa zenginlik akan kıyafetini romanın aynı zamanda anlatıcısı olan İsmet şöyle betimler: “*Sadakara pijamasının belindeki ipek kaytanı parmaklarında çevirip oynayarak karşımda konuşan bu adam Kâni miydi? Şimdi ayağında gergin, ince, cici, nadide çorapları vardı. Çok pahalı ve zarif bir mal.*”¹⁹²

Modernleşmenin bir getirisi olarak moda, hayatın değişime açık her alanında meydana gelebilir. Moda asıl gücünü ise kendisine bilinirlik ve yayılma alanı sağlayacak sosyal, siyasi, ekonomik ve teknik imkânlardan alır. Osmanlı yenileşmesinin önünü açan imkânlar modanın kendisine ilerleyecek yol bulması için fazlasıyla yeterliydi.

Alafranga tip için moda alafranga olabilmenin bir şartı sayılmıştır. Zamanla etki alanı genişlemiş saygı görmekten statü belirlemeye kadar farklı vazifelere hizmet etmiştir. Moda beraberinde gösterişçi tüketim ve gereksiz sarfiyatı da getirmiştir. Kısa aralıklarla kendini yenileyen modayı takip etmek ve ona uyum sağlamak alafranga tipi temsil eden roman kahramanlarının mühim meşgalelerinden olmuştur.

¹⁹¹ Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s. 30.

¹⁹² Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s.31.

3. Hayran Alafranganın Günlük Rutini, Zevk ve İlgileri

Bir insanın gününü nasıl planladığı, hayatına yön verirken nelere dikkat ettiği o kişinin karakteri ve zihniyeti hakkında bazı bilgiler verir. Günlük rutinde yaptığı işler, gittiği yerler kişinin aslında hayatı nasıl algıladığına da ışık tutar.

Alafranga tipin en belirgin özelliklerinden biri şüphesiz aylaklığıdır. Osmanlı'nın saraydan halka varana değin bozuluşu biraz da aylaklık ve boş vermişliğe bağlanabilir. Zira hayata dair bir hedefi olan çalışır, gagesine ulaşmak için çabalar. Ama hayat enerjisini kaybetmiş birinden geleceği için didinmesini beklemek yanlış olur. Bunun gibi Osmanlı da verdiği ağır kayıplar ve akabinde devlet içinde yaşadığı sıkıntılar yüzünden eski ihtişamlı ve kudretli günlerine döneceğine olan inancını kaybetmiştir. Kendini Batı'ya entegre etmeye karar verdikten sonra yaptığı şey zayıflamış ve hasta bedenini sürüklemekten başka bir şey değildir. Batı'nın üstünlüğünü kabul edip, ancak Batı'ya benzerse yıkılmaktan kurtulacağına inanan Osmanlı Devleti, yüzünü Batı'ya çevirdiğinde oranın yalnızca renkli yüzünü görür. Bundan hareketle kendi zihninde zenginlik ve refah içinde yaşayan, balolardan davetlere bir cemiyet hayatı geçiren, sabahlara kadar eğlence mekânlarında vakit geçirip bütün gününü gecenin yorgunluğundan kurtulmak için yatmakla dolduran, tembel, rahat bir Batıcı insan imajı çizdi. Uygulanması gerekenin bu olduğuna inanıldı. Oysa Batı insanının temeli zenginliğe dayanan bu yaşamı nasıl elde ettiğine daha da önemlisi “çalışmayan” görünümüyle nasıl zengin olduğuna dair bir fikir geliştirilmedi. Topyekûn bir öykünme sürecine girildi. Toplumun ananeleri değişti. İnsanlar hazır yiyici oldular ve tembelleştiler. Zaman ilerledikçe çalışmadan kısa yoldan para kazanmanın çarelerini aradılar. Batılılardan duydukları, okudukları, gördükleriyle zevk ve ilgilerini baştan şekillendirdiler. Bu bağlamda ilk olarak aylaklaştılar. Hayata dair gaye göstermeden, amaçsız ve sorumsuzca, gönüllerine göre yaşadılar.

Hayatı çalışmamak üzerine kurulmuş Felâun Bey, “Cuma günü mutlaka bir seyir mahalline gidip cumartesi ise dünkü yorgunluğu çıkarır ve Pazar günü seyir mahalleri daha alafranga olduğundan gitmemelik edemez. Pazarın yorgunluğunu dahi pazartesi çıkarır. Salı günü kaleme gitmeye hazırlanıyor ise de havayı muvafık görünce Beyoğlu'nun bazı ziyaret mahallerini, baba dostlarını, ahababı ve saireyi ziyaret arzusu o günü dahi

tatil ettirir. Çarşamba günü kaleme gidecek olur ise altıdan dokuza kadar olan vakti, ancak o haftanın vukûâtını hikâyeye bulabilip akşam için mutlaka iki dalkavukla gelir. Bunları eğlendirmek lazım geleceğinden Çarşamba gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir. O gece sabahladığı için Perşembe günü akşama kadar uyunur. Nihayet yine Cuma gelir.”¹⁹³

İşte Felâtun Bey’in bir haftalık düzeni böyledir. Tamamen boş bir hayat. Felâtun Bey’e hayattan beklentisi sorulsa en yüksek alafranga âlemlerine girmektedir. O, bilinçsiz ve gayesizdir. Felâtun Bey’e dünyasında lazım olacak şeyler oldukça sınırlıdır: “*Şarap, karı, bir de mızıka!*”¹⁹⁴ Onun için hayatı yaşanacak kıymette yapan faktörler bunlardır. Eğlence mekânlarını özellikle Beyoğlu’ndaki alafranga yerleri dolaşmak Felâtun Bey’in tutkularındandır. O, zamanının çoğunu böyle yerlerde geçirir. Felâtun Bey, alafranga nâminin bir kere olsun edinmiş her türlü şeye karşı sempati duyar. Bilinçsizce o şeye/duruma sarılır. Zaten bu alafrangaları kendilerinden sonrakilerden ayıran nokta da buradadır. Düşünmeden, saf bir hayranlıkla alafranga olmak istemeleri, henüz masumiyetlerini kaybetmemiş olmalarıdır.

Felâtun Bey, anı yaşayanlardandır. Canının istediği gibi yaşar. Sonrasını düşünmez. Hatta Râkımı bile çok çalıştığı için hayatı yaşayamamakla suçlar. Henüz kumar ismiyle bahsedilmese de Felâtun’un oyun salonlarına gidip kumar oynadığı da belirtilir. Felâtun’a göre gençlik her zaman ele geçmez, dünyada küskütük yaşadktan sonra âlemin ne zevki olabilir? O, hayatını egosuyla yaşayan doyumsuz bir kişiliktir.

Felâtun Bey alafrangalık hayranlığıyla kendisini baştan ayağa hem şeklen hem de fikren değiştirmeye çabalamış ilk örneklerdendir. Gösterişçi tüketim sevdası, moda düşkünlüğü, gittiği muhite göre ayrı kılığa bürünmek, içki, kumar, ecnebi kadınlara olan meyil, alafranga olan her şeye itibar etmek gibi Felâtun’da izdüşümünü bulan, paralel olarak toplumda var olan alafranga tipin zevk, ilgi ve tutumlarıdır.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanından sonra Rezaizade’nin kaleme aldığı *Araba Sevdası* ise Tanpınar’ın deyişiyle: “*Pek az Türk romanı Araba Sevdası kadar*

¹⁹³ Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 14.

¹⁹⁴ Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 89.

adına bağlıdır. Kitap, bir modanın ve muayyen iktisadî şartlar etrafında hemen bir lahzada teşekkül etmiş köksüz bir kalabalığın romanıdır.”¹⁹⁵ Alafranga tip için söylenmiş en doğru tanım olsa gerektir; hemen bir lahzada oluşan köksüz bir kalabalık olduğu. Hızlı şekillenmenin sonucu olarak da uygulamalar satıhta kalmış benimsenememiştir.

Alafranga tipin Bihruz Bey’in kişiliğinde vücut bulan temâyülleri ve zevkleri Felâtun Bey ile hemen hemen aynı olmakla birlikte Bihruz’un kendine has ilgileri de mevcuttur. Bihruz Bey babasından kalan mirasın onun arzu ettiği her şeyi yapabilmesine olanak sağladığını anlayınca, çalışmasına gerek kalmadığı düşüncesiyle kaleme gidişlerini epey seyrekleştirir.

“Kaleme gitmediği günler ise saçlarını kestirmek, terziye esvap ısmarlamak, kunduracıya ölçü vermek gibi hiç eksik olmayan vesilelerle Beyoğlu’nda, ötede beride vakit geçirir, Cumaları Pazarları da sabahleyin hocalarıyla yarımşar saat ders müzakeresinden sonra hanesinden çıkar akşamlara kadar seyir yerlerinde dolaşır.”¹⁹⁶

Bihruz Bey’in günlük yaşamından hareketle görünüşte de olsa eğitimine ve okumaya kısa vakitler ayırdığını anlarız. Felâtun Bey’de bu yoktur. Bihruz Bey’in,

“Vilayetlerde bulunduğu zaman en büyük zevki sırmalı esvap içinde, midilli veya at üzerinde, arkasında çifte çifte uşaklarla sokak sokak gezip dolaşmaktan ibaret olan bu beyin İstanbul’a geldikten sonra merakı üç şeye masraf oldu ki birincisi araba kullanmak, ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek, üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmaktı.”¹⁹⁷

Bihruz’un bu kısıtlı ve sınırlı zevkleri için Kenan Akyüz “*Bihruz Bey çok basit bir kültüre sahiptir. Yerli ve milli ola herşeyi beğenmemek ve hatta hor görmek alışkanlığındadır. Aptal, basit ve zıptır.*”¹⁹⁸ der. Gerçekten Bihruz Bey’in ilgileri aslında dönemine göre sıradandır. Yalnızca “araba sevdası” vardır ki onu diğerlerinden ayırır.

¹⁹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 481.

¹⁹⁶ Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası (Eleştirel Basım)*, s. 58.

¹⁹⁷ Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası (Eleştirel Basım)*, s. 58.

¹⁹⁸ Alver, “Züppelik Anlatısı Ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi”, s. 172.

Araba, Bihruz Bey için alafanga görünmenin şartıdır. Öyle ki nasıl gideceği ortama göre kıyafetini düzenliyorsa arabasını da aynı şekilde ona dışardan bakan için kendisini saran bir elbise gibi gördüğünden ona da ihtimâm gösterir. Bihruz'un arabasına gösterdiği bu dikkat ve onu bir insan gibi modern bir görüntüye sokmak istemesi edebiyat kesimlerince bir hastalık olarak addedilmiştir. Bu nesilde henüz daha alafanga hayat sürdürmenin statü ve hürmet gibi getirileri üzerine uyanıkça fikirler üretilmemişken, bu durum eşya ve gösteriş üzerinden yürütülür. Romanda arabanın görüntüsü ve tekerlek seslerinin zenginlerin ve onların gittiği alafanga ortamlarda bulunanlar için bir uyarı vasıtası olduğu vurgulanır. Bu uyarı ve haber veriş aslında bir nesil sonrasında para ile yönlendirilecek olan ötekileştirmenin diğer bir deyişle alafanga tipin değişecek zihniyetinin bir öngörüsüdür.

Bihruz için araba asilliğin göstergesidir. Böyle düşünmesi boşuna da değildir. Zira “İstanbul’un dar sokakları arabaların rahatça geçebilmeleri için genişletilmiştir.”¹⁹⁹ Bihruz’un Periveş’e âşık olması da önce arabasına tutulması sonucudur. “Bihruz’un arabayı satmak zorunda kalması ise sosyal konumunun çöküşünün işaretidir.”²⁰⁰ Araba, romanda alafangalık alâmeti sayılmasının yanı sıra ferdin kendini hayal ettiği kişi yerine koymasına, kişilikler arasında yer değiştirmesine, olmak istenilene bürünmesine de imkân veren bir simgedir.

Bihruz Bey’in bir diğer zevki süslü dolaşmaktır. O, en yeni ve marka olanı tercih eder. Sürekli bir alışveriş ve tüketim hâindedir.

Fransızca konuşmaya olan meyli ise son derecesindedir. Çok iyi derecede konuşmasa bile bu onun diliyle caka satmasına engel değildir.

Bihruz Bey’in günlük yaşayışı, zevkleri ve yönelimleri alafangalık meraklısı olan tüm kişilerde var olan özelliklerdir. Avare ve aylıklıkla geçirilen zaman, gösterişe düşkünlük, maddi olanı tercih ediş vs. alafanga tip için kalıplaşan hususiyetlerdir. Bihruz karakterinin gündelik hayatı, ilgileri, tercihleri de bu yönde çizilmiştir. Onu rakiplerinin arasında sivrilten alafangalık kadar arabaya olan

¹⁹⁹ Suraiya Faroqai, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, Çev. E. Kılıç, İstanbul Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1997, s.274.

²⁰⁰ Faroqai, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, Çev.: E. Kılıç, s.274.

tutkusudur. Romanda birbirine sıkıca bağlanmış araba ve aşk vardır. Bihruz ise bunların arasında sıkışıp kalır ve sonunda buhrana sürüklenir. Bihruz'un araba sevdası alafranga tipin maddeye bakışındaki ve maddi olanı yüceltişindeki yönelimi göstermesi bakımından önemlidir. Zira bu materyalist bir kafanın habercisidir.

Şık romanına gelindiğinde alafranga tipi temsil eden kahramanın sağlığı ve taklitçiliği hâd safhadadır. Şatırzade Şöhret Bey tabiatıyla şıklığa aşırı meyledir. Öyle ki ifrâta varır. Önceki alafrangalardan fazla olarak o, kozmetiğin dünyasına sığınır. Makyaj ürünlerini kullanmak, onlar vasıtasıyla güzelleşmek onun için bir zevk, bir mutluluk kaynağıdır.

Modaya düşkündür lakin bu düşkünlüğün de ölçüsü yoktur. Öyle ki onu sokakta görenler deli olup olmadığını merak eden gözlerle incelerler. Şöhret Bey de ekseri alafrangalar gibi bir iş sahibi değildir çalışmayı sevmez. Bütün gününü ayna karşısında süslenerek, boyanarak geçirir. *Günde birkaç defa saçlarını tarayıp kıyafetini moda göre düzeltir.*²⁰¹ Akşam olunca Beyoğlu âlemlerine gider ve oralarda sabahlayıp fazlaca para harcar. Bu parazitçe yaşam onu mesut eder, Zira alafranga olmaktan anladığı budur.

Onda fazlaca alafranga görünmeye yönelik istidat mevcuttur. Çünkü o, bir şeyin aşırılık derecesinde yapılmadan kendine yer edinemeyeceği kanaâtindedir. Frenkler gibi görünmek için yabancı bir metres seçer, yanında bir sokak köpeğiyle dışarıya çıkar, bilgisi olmayan konularda bilgiçlik taslar. Yani Şöhret Bey'in her yaptığı alafranga görünmek içindir. Onun için işin iç yüzü mühim değildir. Öyle ki bu uğurda hırsızlıktan bile geri durmaz. Şöhret Bey'in roman boyunca içine düştüğü trajikomiklikler Batı hayranı alafrangaların toplum içindeki durumunu anlatır.

Şatırzâde Batı edebiyatına ilgisi olduğunu söyleyip, kendisini bir edip gibi sunsa da bunun yalan olduğunu okur hemen anlar. Zira onun hayatı, “an”larını kurtarmak için söylediği yalanlardan teşekkül etmiştir. Sonuç itibarıyla Şöhret Bey'in bütün ilgi ve zevkleri alafranga modasına göre yön alır. Münferit ve kendine has bir kişiliği yoktur. Günlük yaşamı ise tüm alafrangalar gibi “*eylemsizlik*” üzerine kuruludur.

²⁰¹ Gürpınar, *Şık*, s. 14.

Aşk-ı Memnu romanının alafrangası Behlül, ahlaksız züppe tipini temsil eder. Behlül'ün alafrangalığı öncekiler gibi sonradan görme değildir. O, paranın gücü ile alafranga olmuştur. Zihnini Batılılaştırıp geleneğin karşısına geçmesine rağmen o da diğerleri gibi Batı'nın görünen yüzünü özümsemiştir.

Behlül'ün gündelik yaşantısı hatta bütün hayatı eğlenmek üzerine kurulmuştur. O, çok eğlenirken sürekli gülerken bile içten içe bir can sıkıntısı taşır. Bu yüzden oradan oraya sürüklenir.

“Geceyi Tepebaşı”nda bir operatı dinleyerek geçirdikten sonra ertesi gün Erenköy bağlarında bir siyah çarşafın peşinde dolaşırken görülürdü; bir Pazar günü Konkardıya kadın şarkıcılarından birini araba ile Maslak'a kadar götürür, bir Cuma günü Çırçır Suyu'nda saz dinlerdi. Ramazan'da akşamları Direklerarası gezintisine devam eder, kışın Odeon'un balolarında ortalığı neşesinin gürültüsüne boğardı.”²⁰²

Behlül'ün bu dengesiz yaşantısı ve amaçsızca savruluşu kendi benliğinde yaşadığı kimlik arayışı ve ihtilâcın neticesidir.

Alafrangalık meraklısı tüm roman kahramanları gibi Behlül de moda ve tüketime düşkündür. Yalnız onun bu yönelimi sadece bir Batılı gibi görünmek arzusundan değil, Batılı gibi görünenlere toplumun sağladığı ayrıcalıklar yüzündendir. Behlül'ün en büyük değeri ve en sağlam bağlılığı paraya karşıdır. Zamanının değişen eğlence anlayışı da onun itibar gösterdiği bir başka alandır. Ayrıca onun dergilere, kartpostallara, resimlere de bir alakası vardır. Odasının duvarları posterler ve resimlerle doludur. Bunların birçokları da kadın resimleridir. Yazar Behlül'ün kadın resimleri biriktirmesine kendi ağzından açıklama getirerek “Bilseniz, tiyatro kıyafetlerine ne kadar merakım vardır. Bunlar İtalyan Operet Kumpanyasının kadınları... Sırf elbiselerinin tuhaflığı için alınmış şeyler.”²⁰³ der.

Behlül karakter olarak roman kurgusuna eklenen bir bombadır. Hâlit Ziya romanının başından beri Behlül'ün hovardalığını ve aymazlığını öyle ince işlemiştir ki Behlül'ün pimini çekip yalaya attığında bu durum kurgunun işleyişinde hiç suni karşılanmaz. Bu bağlamda yazarın işçiliği yadsınamaz. Behlül zevkleri, ilgileri, yönelimleri ve gündelik yaşantısıyla ile dönemin eğreti, taklitçi, sığ, komik ve

²⁰² Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 90.

²⁰³ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 203.

sonradan görme alafrangalarından farklıdır. O, hain bir entellektüeldir. Bu yüzden alafrağa tipi başkalaştırmış, saf bir budala olmaktan kurtarmıştır.

Hüseyin Rahmi Şıpsıvdi romanında Meftun tiplemesiyle hem sosyal bir alafrangalık eleştirisi hem de yanlış Batılılaşmanın bir trajedisini sunar. Meftun Bey'in yegâne temayülü ve ilgisi alafrağa bir hayat yaşamaktır. Bu uğurda değer yargılarını bile hiçe saymaktan çekinmez.

Meftun Bey'in alafrangalığı aslında yalan üzerinedir. O, bildiğini iddia ettiği şeyleri aslında bilmez. Fikirleri, söylemleri çarpıktır. Onun için önemli olan dışarıya karşı kafasında çizdiği gibi görünmektir. Meftun'un *öyle görünmek*teki ısrarı Efruzvâri bir palavracılığa varır.

Meftun'un Avrupa'nın sofrası düzeninden, eşyasına, yediği yemeklere varana kadar tüm adâb-ı muâşeretine karşı ilgisi vardır. Yazar, kahramanın alafrangalık anlayışının ölçsüzlüğüne zemin hazırlarken aynı zamanda onu okura tanıtmaya arzusuyla alışkanlıklarını ve temâyüllerini sıralar: “*Tırnaklarını uzatmak, Türkçe söylemesi en kolay kelimeleri bile güçle söylemek, söz arasında konuyla ilişkili olsun olmasın Fransızca atasözleri kullanmak. Bir sohbetle yorulunca ıslıkla opera parçaları çalmak.*”²⁰⁴ Meftun Türk kültürüyle ilgili hiçbir unsuru beğenmez. Ona göre Avrupa çok yönlü ve ince, Türklük ise kabadır.

O, edebiyata olan sözde ilgisini belirtmek için de çabalar. Bu da onun için bir üstünlük vesilesidir. Öyle ki şair görünebilmek için tek camlı gözlük takar. Meftun Bey, Berna Moran'ın deyişiyle *Felâton ve Bihruz gibi alafrangalık budalasıdır*²⁰⁵ aynı zamanda çıkarıcı ve madrabazdır.

Meftun gibi “öyle görünmek” sevdasında olan roman kahramanlarından biri de Efruz Bey'dir. Yazar *Efruz Bey* ile toplumdaki uyanık züppenin niteliklerini temsilendirir. Efruz Bey'de Meftun gibi aslında alakası bile olmayan kişiliklere bürünür. Ama hiçbir roman kahramanı Efruz Bey kadar büründüğü kişiliğe inanmamıştır. Efruz Bey evinden işine, işinden evine sıradan bir günlük yaşantısı

²⁰⁴ Gürpınar, *Şıpsıvdi*, s. 75.

²⁰⁵ Berna Moran, “Şıpsıvdi”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 140.

olan memurdur. Onu hem başkahraman hem de alafranga tip için bir örnek yapan bir anda kendisini hürriyeti ilân eden bir kahraman sanmasıyla başlar. O, sonrasında filozof, hatip, milyoner, asilzade hülâsa kendisini neye inandırırsa ona dönüşür. Zevkleri ve ilgileri de bu ölçüde değişkenlik gösterir. Asıl kilit nokta ise Efruz'un karakteri gösterdiği karakterlerin hiçbiri olmayışındadır. Efruz Bey hangi karaktere bürünürse onun tüm yönlerini edinir ve işler. Kendisini bir feylesof gibi tanıtırsa ilgi ve zevkleri kitaplar, okuma ve öğrenme üzerine yoğunlaşır. Eğer bir asilzade ise balolar, davetler en büyük zevki olur. Bir milyoner olduğunda meyli de ona göre para ile caka satmak yönüne döner. Oysaki Efruz bunların hiçbiri değil, yalnızca ruhu kılıktan kılığa giren basit bir kozmopolittir. Hâl böyleyken Efruz'un yaptığı bütün bu dalaverelere çevresindekilerin inanıyor ve onu yadırgamıyor oluşları ise işte romanın temel iletisidir. Yazar Efruz'a inanan ve onun peşinden giden topluma bir ayna tutarak kendilerini izlemelerini işlemiştir adeta.

İstanbul'un Bir Yüzü romanı toplumsal ve sosyal bir yergi olmasının yanında siyasal bir eleştiri romanıdır aynı zamanda. Eserinde II.Meşrutiyet sonrasında İstanbul'dan kesitler sunan yazar İttihatçılar tarafından mimlenmiştir. Bu durumu Ömer Lekesiz şöyle açıklar: “*Gazeteci Ahmet Samim'in 9 Haziran 1910'da İttihatçılarca katledilmesi üzerine İştirâk adlı gazetenin 13 Haziran 1910 tarihli nüshasının buna ilişkin yazılara ayrılmasını sağladı ve bu yüzden İttihat ve Terakkicilerce mimlendi.*”²⁰⁶ Bu yüzden Refik Hâlit'in bu romanında temelde alafranga züppeler olmakla birlikte aslında İttihatçıların türedi zenginlerini de eleştirdiği düşünülür.

Romanın alafrangası Kâni'nin hayatı zengin olmadan önce ve sonra diye ikiye ayrılabilir. Çünkü iki dönemi arasındaki fark romanda hayli hissettirilir. Kâni, Fikri Paşa konağında hizmetli bir yaşama iken ilgileri ve zevkleri masumâne ve aslında olması gerektiği gibidir. Yeni bir kıyafet, biraz fazladan verilen bahşış onu mutlu etmeye yeterlidir. Ahlaksızlığı ve rahatlığı ise o zamandan İsmet ile gizli yürüttüğü ilişkisinden bellidir. Paranın marifetiyle zenginleştikten sonra ise zevkleri de o yönde

²⁰⁶ Ömer Lekesiz, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü-1*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1997, s. 261.

değişmiştir. Onun en büyük zevkleri iştret âlemleri, pahâlı eğlence mekânlarında vakit geçirmek, zenginliği ile caka satmaktır.

Refik Hâlit romanında küçüklükten beri alafranga hayata, zenginliğe özenen fakir bir gencin hızlıca sınıf atlaması neticesinde ortaya çıkan sonradan görmeliğini ve bu durum üzerinden İstanbul'un insan manzaralarını anlatır. Eski-yeni karşılaştırması ile de yenileşme cereyanının Türk milletinin kimyasını nasıl bozduğunu gözler önüne serer.

Osmanlı romanında toplumdaki Batılılaşma temâyülünün doğal bir yansıması olarak yer alan alafranga tip; gündelik yaşantısı, zevk, ilgi ve yönelimleri bakımından neredeyse hep aynı ivmede devam etmiştir. Bu alanda alafranga tip denilince akla gelenler üç aşağı beş yukarı aynı hususiyetlerdir. Alafranga tip gösterişi sever bu yüzden onu gösterişli hâle getirecek her şeye ilgi duyar. Bu bir eşya da olabilir bir makyaj malzemesi de, bir araba da. Eğlenmeyi, gezmeyi alafranga olmanın aslı şartlarından sayar. Bunun altyapısı da zenginliği gerektirdiğinden para onlar için mühimdir. Paranın getirdiği güç, onların özgüvenidir.

İş disiplini yoktur, çalışmayı sevmezler, hazır yiycidirler. Bu yüzden gündelik yaşamlarında tam bir parazit gibidirler. Bütün günlerini süslenerek, alışveriş yaparak ve eğlenerek, gezerek geçirirler. Varlıklı zamanlarında ileriye düşünmeyip miskince yaşarken ağustos böceği misali servetleri tükenince ah vah ederler. Alafranga tipin bu hususiyetleri temelde Batılı gibi yaşamayı yanlış anlamış, kavrayamamış olmasından ötürüdür. Avrupalı çalışır, kazandığını yer. Avrupalı tüketir çünkü tükettiği kadar da üretir. Osmanlı insanı üretmeden tükettiği için Batılılaşma macerası da arzu edilenden çok başka bir hâl almıştır. Batılılara özenip hiç alışık olmadıkları yaşam tarzına hayranlıkla uymaya çalışınca toplumda bir süre sonra bunalım ve kaçış hisleri belirir. Bağlı olduğu köklerinden kendisini bir bıçakla yara bere içinde ayıran Osmanlı insanı, Batı'ya ayak uyduramayıp kendi anladığını tatbik edince hüsrana uğrar. Zira köklerini kendi elleriyle koparmıştır ve yeni toprağında da filiz veremediği solmuştur. Bu vaziyet başta Osmanlı toplumunun sonra da Osmanlı entelektüelinin yıllardır içinden çıkamadığı bir girdap, bir ukte olmuştur.

4. Aylak Alafranganın Hayat ve İş Ahlakı

Osmanlı insanı yenileşmeye ayak uydurmak için Batılılar gibi olunması gerektiğine karar verdiğinden beri mevcut hayatından ve geleneğinden koptu. Zevkleri, algıları, arzuları değişti. Yaşayış ve zamanı anlamlandırış biçimi değişti. Tüm bunları kapsayarak hayat algısı ve anlayışı da başkalaştı. Alafranga tipin hayat anlayışı günlük yaşamındaki eylemlerinde gizlidir aslında. Bu tipin, Osmanlı toplumunda büyük bir yer kaplayan insan kesimini romanlarda temsil ettiği düşünüldüğünde alafranga roman kahramanlarının hayat anlayışının Osmanlı'nın o devirdeki algısını ortaya koyduğu söylenebilir.

Felâton Bey tam bir zevk adamıdır. Kendisi gibi bir yaşam sürmeyen Râkım'ı küçümseyerek eleştirir ve kendi hayat anlayışını ele verir: *“Bu gençlik ele girmez yahu! Yarın sakalına kır düştükten sonra paran olsa bile karılar yüzüne bakmaz. Biraz da gençlikte yaşamaya bakmalı. Sen de bizim peder gibi olacaksın galiba. Biçare adamcağız kazandı, biriktirdi, rahat rahat yemeye ömrü kifâyet etmedi. Bunlardan ibret almalı değil mi?”*²⁰⁷ Felâton Bey'in hayatı *anı yaşamak* üzerine kuruludur. O, çalışmaz. Çok çalıştığı için Râkım'la da alay eder.

Felâton Bey kalemlerden birisinde memurdur ama seyirlik yerleri gezmekten işe gitmeye pek vakit bulamaz. Zaten gittiğinde de çalışmaz, gevezelik eder. Babasının geliri onun alafranga yaşamına, istediklerini yapmasına olanak sağladığı için çalışmaya gerek duymaz. Kazancının kaynağı sorulduğunda ise ticaret cevabını verir. Felâton'un ticaretten anladığı ise kumar yoluyla parasını arttırmaya olan inancıdır. Kumarı bir alış-veriş olarak nitelendirir. Felâton nispetle kazandığını o yüzden böyle rahat yaşadığından dem vurur. *“Bizim gibi adamların ticareti nasıl olur bilmez misin? Akşam oldu mu cebine kırk elli koyarsın, oyun salonuna gidersin. Eğer zor işlerse kırk elli liracık büyür kalkarsın.”*²⁰⁸ Felâton'un kumara olan saf bakışındaki tehlikeyi Râkım Efendi dile getirirse de ona kulak asmaz hatta kendisini kıskanmakla suçlar. Felâton'un zevkperest yaşayışının sonu doğal olarak felaket olmuştur. Servetini yitirmiş, çok sevdiği alafranga âlemlerine giremez olmuştur. Öyle ki gençlikte çalışmayı ahmaklık sayan Bey, kendine bir memuriyet arar

²⁰⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, s. 86.

²⁰⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, s. 92.

olmuştur. Romanın sonunda yazar Felâton Bey ile Rakım Efendi'yi tekrar karşı karşıya getirir. Bu defa Felâton pişman, Râkım ise vakûrdur. Felâton Bey tüm mağlubiyetine rağmen yıllar sonra yine sefâhât âlemlerine dönme hülyasındadır. “İstanbul’un zevkini size bıraktık birader. Bundan sonra alacağım maaştan kendimi besledikten sonra arttıracığım miktarla bin beş yüz lira borcu ödemeye ömrüm kifayet eder ise belki 90 yaşında iken yine sefahate vakit bulabilirim.”²⁰⁹ Yazar Felâton gibilerin başlarından bir felaket geçmedikçe akıllanmayacaklarını bildiğinden kahramanı ancak beş parasız kaldıktan sonra bilinçlendirir. Alafranga tipi hayatta tutan lüks yaşam ve zenginliktir. Bunları yitirdiğinde o da söner. Çünkü hayat macerasında kendisini göstereceği başka bir alanı yoktur. Bir meziyeti, yetkinliği, izini bırakacağı bir karakteri yoktur.

Araba Sevdası romanındaki muhteşem alafranga Bihruz Bey’in hayat algısı Felâton’unkinden çok da farklı değildir. O da hayatını alafranga zevkler üzerine kurmuştur. Çalışma ve üretmeye dair bir iştiyâkı yoktur. Okuldan alınıp kalemlerden birine çırak verildiği küçük yaşlarında bile oraya bir iş öğrenmek maksadıyla değil, Fransızca birkaç kelime kapmak umuduyla devam etmiştir. Babası vefat ettikten sonra mirasçı olması hasebiyle çalışmasına gerek kalmadığına kanaât getirip, kaleme gidiş gelişlerini seyrekleştirmiştir.

Bihruz Bey’in hayat felsefesi gösteriş üzerinedir. Giyiminden yemeğine kadar önem verdiği tek şey alafranga görünmektir. Yaşamın gayesi ona göre budur. O, üzerinde marka şeyler olmadığında dışarıya çıkmak bile istemez. Romana konu olan araba tutkunluğu bile sırf gösteriş üzerinedir. Ayrıca çalıştığı kalemdeki iş arkadaşlarının “*siyehçerde*” mevzuundaki görüşleri o dönem Osmanlı memurlarının malumâtsizliğini da ele verir.

Bihruz Bey borç batağına sürüklendiğinde dahi emek ve alın teriyle çalışıp para kazanmayı aklına getirmez. Bu noktada Felâton Bey ondan daha sağduyuludur. Bihruz Bey’in hayata bakışı ve yaşayış tarzı “*kök ve kimlikten yoksun bir karakter olarak tavırları, zayıflığı, melodramatik duygusallığı ile saygıdeğer Osmanlı aile*

²⁰⁹ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 169.

reisinin tam bir antitezidir."²¹⁰ Bihruz Bey arabasıyla moda semtlerde dolaşmak ve gününü gün etmek arzusuyla alafranga tipin tam ve gerçek bir yansımasıdır.

Onun âşık olduktan sonra hayatının merkezine koyduğu gayenin sapmaya uğradığı görülür. Alafranga Bihruz siyahçerde gafını yaptıktan sonra "*dünyaya müteallik emelinin bu münasebetsizliğinden dolayı istiâa-yı kusur olunmasıdır.*"²¹¹ Bihruz'un hayat beklentilerinin böyle hadiselerle ve hızlıca değişimi inandırıcı değildir. Üstelik o, sırf bu yüzden kendini öldürmeyi bile düşünür. Ama bu düşünce okura geçmez çünkü baştan itibaren anlatılan Bihruz portföyüne uymaz. O, tutkunu olduğu şeylerden (araba gibi) bir anda vazgeçip hiçbir eksiklik hissetmemektedir. Çünkü o, hiçbir şeye tam anlamıyla bağlanmaz. Sevdiğini söylediği şeylerin hepsi onun için birer araçtır. Alafranga yaşamak amacına hizmet eden araçlar... Bihruz gibilerin toplumda tutunması zordur. Nitekim hepsi o ya da bu şekilde bir darbe yedikten sonra ya uzaklaşmak ya da içine kapanmak eğilimine girmişlerdir.

Şatırzâde Şöhret Bey çalışmayışını kendinden önceki alafrangalardan farklı bir sebebe bağlar: "*Kendisi kalemine devam ederse de bu devamı yalnız bir sözden ibarettir. Kaleme niçin böyle seyrek geldiğinin sebebi kendinden sorulsa, aldığı 156 buçuk kuruş maaşı o büyük zekâ ve kültürüyle uygun bulmadığı için cevabını verir.*"²¹² Şöhret Bey hem parasızdır, hem eğitimsizdir hem de iş beğenmez üstelik alafranga yaşamak ister. Parasının bittiği durumlarda çalışmak yerine hırsızlığa başvurur.

Hüseyin Rahmi "Şık" tipiyle toplumdaki gerçekliği çarpıcı biçimde sunmuştur. İnsandaki bozulma gittikçe derecesini arttırmaktadır. Hırsızlık gibi yazılı kanunlara aykırı olan bir suç bile alafranga hayatı sürdürmek uğruna meşru sayılabilir. "*Şık bir iki gün bu hırsızlığı yapıp yapmamak arasında kararsız kalır. Fakat sonunda "ben birkaç gün daha metresimle birlikte yaşayayım da isterse ondan sonra kıyametler kopsun der" ve bu niyetini yapmaya karar verir.*"²¹³ Şöhret Bey'in değerler

²¹⁰ Alver, "Züppelik Anlatısı Ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi", s. 171.

²¹¹ Recai zâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası (Eleştirel Basım)*, s. 256.

²¹² Gürpınar, *Şık*, s. 15.

²¹³ Gürpınar, *Şık*, s. 17.

karşısındaki bu umursamazlığı onun alafranga hayattan geri kalmamak uğruna hapsi bile göze aldığını gösterir. Bu, hiç akli bir tutum değildir.

Şöhret Bey'e göre yaşamak, sürekli bir yeniliktir. Herkesten başka türlü olmaktır. Zaten alafrangalaşma meylinin temelinde de sıradan hâlttan başka görünmek, farklılaşmak isteği yatar. Yenileşme ve gelişme niyetiyle çıkılan bu yol, insanları sınıflandırmaktan ve değişik olmak uğruna ifrâta varan uygulamalardan başka bir şey getirmemiştir. Şöhret Bey'e göre de yaşamak sıradan olmamaktır. Zira hayatın tadını sıradan olanlar değil sivriyenler çıkarır.

“Siz yaşamayı ne zannediyorsunuz? İstanbul'un bir köşesine tıkl. Memurluğa mı? Sanata mı? Her nereye devam ediyorsan sabah git, akşam gel. Kazandığın parayı evinde her kim varsa onlarla ye. Her günün her sabahın birbirinin aynı olsun. Sonra da şu hâle yaşamak adını ver. Fransızların bir sözü vardır. “Eğer ben zevksiz olmak istersen herkesten başka türlü yaşa” derler.²¹⁴

Şöhret'in bu türlü felsefesi hayatta bir Don Kişot olmaktan başka bir yere varmaz. Zira, Şatırzâde kendini üst sınıf bir Frenk beyi addetse de dışardan görünen çakma bir Don Kişot'tur.

Tipin romanda Behlül karakteriyle çizildiği devre gelindiğinde hayatı algılayış biçimindeki bozulma, ahlakî düsturların hiçe sayılmasıyla birleştirilir ve böylece gerek romanlarda gerekse toplumda alafranga züppe tipler artık tehlikeli sayılan kişiler olurlar. Behlül kendinden önceki alafranga kahramanlardan daha egoisttir. Zira o artık taklitçi değildir, güzel olanı bilir ve tanır. Bu yüzden gördüğü her güzellikten kendisine pay çıkararak müthiş bir sahip olma egosuyla hareket eder.

Behlül için hayata dair her şey çok sıradan ve normaldir. O, hiçbir şeye hayret etmez, karşısına çıkacak herşeyi evvelden yaşamış, bilmiş gibidir.

“Behlül o gençlerden biri idi ki onlar 20 yaşında hayatı tamamıyla öğrenmiş olurlar, mektepten hayata çıkarken sahneye ilk defa çıkan acemi bir sanatkârın çarpıntısını bile duymazlar, hayat onlar için mekteple bütün sırlarıyla öğrenilen bir komedi hükmündedir. Behlül bir seneden beri geniş bir komedi sahnesi almaktan başka bir sıfatla saymadığı hayata girmişti. Burada hissettiği tek şaşkınlık evvelden

²¹⁴ Gürpınar, *Şık*, s. 49.

bilinip öğrenilmiş, keşfedilip anlaşılammış bir şey bulamamaktan ibaret idi.”²¹⁵

Behlül hayatı bir eğlence olarak görür. Ne kadar çok eğlenerek, gülererek zaman geçirirse hayatı o derece hakkıyla yaşadığına inanır.

“Eğlenmek ... Bu kelimenin manası da Behlül’de değişime uğramış idi. O, gerçekte hiçbir şeyden eğlenmezdi. Bütün eğlence yerlerine koşardı, bütün gülünecek şeyleri arardı. Eğleniyor görünürdü, onun için eğlenmek, eğleniyor görünmek demektir. Onun için bizim olan şey Beyoğlu’ndan yalnız geçmemek, Lüksemburg’a giderse kendisini dinleyecek bir muhatap bulmak, Kağıthane’ye gidecek olursa arabada bir kişi kalmamaktı.”²¹⁶ Behlül’ün hayata ve insanlara bu türlü bakışı tamamen yalnızlık, mefhumsuzluk ve değer yitimi neticesidir.

Behlül’de, aynı Seniha’daki gibi hiç geçmeyen bir can sıkıntısı vardır. Hayatla ve insanla oyuncak gibi oynarsa, her istediğini yaparsa da o sıkıntıdan kurtulamaz. Çünkü bağlanmaktan korkar ve hiçbir şeyi ciddiye almaz. Behlül’ün hayata bakışı diğer alafrangalar gibi giyinmek, gezmek, gösteriş yapmak vb. üzerine kurulu değildir. O, bunların hepsini yapar ama yekûnun üstünde hep zevk ve eğlenme vardır. Gösteriş onda daha sonra gelir. Onun yegâne amacı içindeki yaramaz çocuğu tatmin etmek, arzularını doyurmaktır. Romanda Behlül’ün iş ve çalışma hayatı bakımından bir bilgiye rastlayamayız. Yazar kahramanı okurun gözünde canlandırmak istediği kalıba ait hususiyetleri vermekle yetinmiştir.

Şıpsevdi romanında dejenere olmuş alafrangaları temsil eden Meftun Bey, yazara göre üçüncü tip alafrangalardandır. *Bunlar Frenklere tapma hastalığına yakalanmış, gelgit akıllı delilerdir.*²¹⁷ Meftun Batı hayranı olan amcası tarafından Paris’e eğitim için yollanmış ama tembellikten okumamıştır. Tahsil haberlerini bekleyen amcasını ise her hafta bir mektupla kandırıp para sızdırmıştır. “*Zavallı adamı aldatmadaki bu başarı kolaylığını görünce kuruluşlarda dinleyici diye bulunmak yorgunluğunu da bir yana atar oldu. Gelsin kafeşantanlar, konserler, balolar, bu gece Folies Bergeres’de, yarın Olympia’da, öbür gün Eldora’da... Artık okumaya değil uyumaya bile vakit bulamıyordu.*”²¹⁸ Meftun’da insanları kandırma ve

²¹⁵ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 89.

²¹⁶ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 90-91

²¹⁷ Gürpınar, *Şıpsevdi*, s. 33.

²¹⁸ Gürpınar, *Şıpsevdi*, s. 79.

kendisini zeki sanma âdeti böyle böyle gelişmiştir. Zekâsıyla herkesi alt edebileceğine inandığından bir meslek sahibi olmaya hele de çalışmaya hiç lüzum görmemiştir. O, rahatlık adamıdır.

Onun hayat felsefesi aldatmak üzerinedir. Başkalarını aldatarak kendi lehine çıkar sağlamayı meziyet sayar. Kendisi gibi düşünmeyip hayatı toplum kurallarına göre, değerlerle yaşayanlar ise ona göre hayatı anlamayan ahmaklardır. Meftun'un hayat anlayışını romanın sonunda kardeşi Raci'ye yazdığı mektuptan genişçe elde ederiz:

“İşte hayatın anahtarı ... Bütün insanlar kendilerinden daha ahmakların zararına rahatlıklarını geliştirip geçimlerini sağlamak için aldatıcı bir kurala uyarak yaşarlar. Hayatta rahata ermiş bulunanlar şatafatlı ve zengin sofralarının başlarına oturdukları zaman etrafta ekmeğe muhtaç yoksullar bulunduğunu akla bile getirmeksizin iştahlarını yatıştırmaya sıvanırlar. Her zaman altta kalanın canı çıksın kuralı yürürlüktedir. Bu dünyada her şeyden önce hüküm süren bencilliktir. Herkes kendi bencilliğine göre işleri düzenleme yolunu arar. İnsanlardan biri kendi bencilliğini, kanun olarak tanıtmaya zaman ve çevreyi uygun buldukça, her zaman her gerçeği çığner. Sen de ben de bencilliğine yenilmiş insanlardan bir tanesiyiz. Ben insanlığın mayası bende nasıl belirmişse kuruntuya kapılıp bunu süslemeden kendimi olduğu gibi gösteriyorum.”²¹⁹

Meftun'un ortaya koyduğu bu hayat anlayışı onun temel derdinin para elde etmek olduğu sonucunu ortaya çıkarıyor. Öyleyse Meftun için alafranga görünmeye ve rahat yaşamayı isteyen ama züppeliği *acımasız hayatın* bir getirisi olarak taşıyan bir karakter diyebiliriz. Şu hâlde Meftun'un amacı alafranga bir yaşam; züppelik ise bu yaşamı elde etmek için kullandığı bir araçtır demek yanlış olmaz. Alafranga tipin gelişiminde Meftun, tüm bu özellikleriyle tipi saflıktan bir daha dönmemesine çıkarmış, kendini maddi âlemin ışıltısına satmış gerçek anlamda bir hokkabazdır.

Meftun gibi aynı şekilde Efruz Bey de hayatını yalan ve aldatma üzerine kurmuştur. Efruz Bey bir kalem memurudur. Annesinin verdiği harçlık ile kalemden aldığı iki bin beş yüz kuruştan başka geliri yoktur. Ama kendini zengin göstermek istediğinde herkesi buna inandırır. Meşrutiyeti ilân ettiğini söyleyip kendini günlerce omuzlarda gezdirir. Âlim olduğunu ifade edip konferanslar verir ve saygı görür.

²¹⁹ Gürpınar, *Şipsevdi*, s. 439-442.

Hülâsa o da Meftun gibi insanları kandırır ve bunun üzerinden kendisine maddi manevi çıkar sağlar. Efruz'un hayat felsefesi değişim üzerinedir, zira o, çok kimliklidir.

Osmanlı toplumu Batıların çalışma adâbı ile edindikleri servetleri doğrutusunda yaşadıkları hayatı kendilerince yorumlayıp çalışmadan rahat yaşamak, sefâhât etmek olarak uygulamaya çalışınca çok sürmeden hüsrana uğrayıp bocalamaya başladılar. Bu gidişin nihayetsiz olduğuna varılınca kolay yoldan ve çabukça para kazanıp harcama uğraşına girdiler. Hızlı kazanıp hızla harcamak isteyen nesil hiç de küçümsenecek bir ölçüde değildir. Özellikle II. Meşrutiyet savaşı İttihatçıların maşası olan politika adamları ve savaş zamanının türedi zenginleri toplumla çoğalmaya başlayınca Osmanlı insanının “alın teri ile kazanılan para” algısı değişmeye başladı. Bu devrin panoramasını sunan yapıtlardan biri *İstanbul'un Bir Yüzü* romanıdır. Romanda devirler arası yapılan karşılaştırmalar yoluyla değişen zihniyet ve İstanbul verilir. Romanda eski devrin züğürt Kâni'si ile yeni devrin türedi zengini Kâni arasındaki düşünce ve bakış farkı uzunca anlatılır. Zira yazar bir dönüşümü anlattığının farkındadır ve iyi bir yapıtta kahramanın dönüşümünün öncesi ve sonrası ile derinlikli işlenmesi gerekir.

Romanda eski devri temsil eden Fikri Paşa, kazancını topluma bir zararı dokunmadan emeği ile elde etmektedir. Kâni ise memleket insanın zor durumundan faydalanarak zenginleşmiştir. Üstelik zenginleşmesi hızlı olmuş, beş yıl içinde hayatı değişmiştir. Birden bire sınıf atlayan kahraman hayatının her alanını aşırılığa boğmuştur. Türedi zenginler, devletin içinde bulunduğu kötü gidişatı düşünmeyerek kendi keselerini doldurma çabasıyla zenginleşmişlerdir. Uzun yıllar emek verip de o emeğin ekmeğini yemediklerinden, harcama yapmak da onlar için çok basittir. Bu yüzden son derece müsriftirler. Memleketin fakirleşmesiyle zenginleşen bu gürûha karşı toplum da tepkilidir. Romanda, bu kesime dâhil olan Kâni Bey kendisini ve temsil ettiği sınıfı eski devir paşalarını suçlayarak savunur: “*Sonradan görmekse onlar da sonradan görmüşlerdi. Sefâhâtse katmerlisini yaparlardı. Biz bütün bunları ta içinden görürdük, bilirdik de yine aklımızdan ufacık bir şekâyet, itirazı*

geçirmezdik.”²²⁰ Kaynaksız, temelsiz ve hızlı zenginliği çabuk tüketip yalnızca sefâhât ve eğlenceye harcadıkları ithâmına karşı ise:

“Sonra bize hayırsız hasenatsız zenginler diyorlar. Vergili değilmişiz. Hele durun bakalım dün bir bugün iki. Daha kendimiz kazanmadık hem sanki eski zenginler daha mı vergili idi? Türedi zenginliğin envanını görmüş, geçirmiş ve hepsine tahammül etmiş olan bu memleket, şaşıyorum neden bizimle uğraşıyor, bizimle didişiyor, yalnız bizi görüp söylüyor. Ama yeni zenginler parayı israf ediyorlarmış, sefâhât yapıyorlarmış, vur patlasın çal oynasın yapıyorlarmış. Acaba bunu diyenlerden hangisine şöyle bir piyango çıksa ömrünü hayra, hasenata, namaza, niyaza hasredip dünyadan elini eteğini çeker, hangisi?”²²¹yanıtını verir.

Kâni ve onun gibiler yokluktan varlığa hızlı bir şekilde terfi ettiklerinden hayata karşı doyumsuz, topluma karşı ise küstah olurlar. Memleketi sömürerek kazanırlar ama o parayı memlekette harcamazlar. Kâni Bey’in alafrangalığı yaşayışında olduğundan çok beyninde, kişiliğindedir. Hayat algıları bencillik ve çıkarıcılık üzerine kuruludur. Bunlar alafranga toplumun, nankör yiyicileridirler.

Netice itibariyle alafranga tip ve romanlardaki temsillerinin hemen hepsinde hayatı anlama ve yaşama, meslek sahibi olarak para kazanma konusunda genel bir kanıları vardır. Alafrangalaşmış veya alafrangalaşmak isteyen bireyler hayat karşısında rahat ve sakindirler. Hayatı bir eğlence yeri gibi görüp oradan mümkün mertebe zevk almaya bakarlar. Ekserisi zevkperest ve egoludur. Dünya onlar arzularını istediği gibi yaşasınlar diye dönüyor zannındadırlar. Birçoğunun hayatı para üzerine kuruludur. Zira, refah ve gösterişli yaşamın yegâne anahtarını para. Hayatı zenginlikle rayına oturttukları için emek sarf etmek istemezler. Çalışmadan, kısa yoldan gelen para onlar için en makbul olanıdır. Zaten birçoğu babadan kalan mirasları ile alafranga hayata atılırlar. Mirası gayrimüslim metreslerle, ecnebi eğlence mekânlarında, yabancı marka kıyafet ve eşyalara harcarken şark düşmanındırlar. Lakin mirası yiyip bitirdiklerinde bir işe sahip olup para kazanmak için yine bu memleketten, bu devletten aman dilerler. Gösteriş yaparken Batılı, ışıklar söndüğünde Şarklı olurlar. Alafranga tip, bu memleketin tam merkezine

²²⁰ Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s. 37-38.

²²¹ Karay, *İstanbul'un Bir Yüzü*, s. 40-41.

yerleştirilmiş bir asimilasyon projesidir. Bu projeyi kumanda eden Batı attığı tohumların meyvesini yıllardır pek çok alanda devşirmektedir.

5. Zevk Düşkünü Alafranganın Çıkarıcı ve Sakat Aşkları

Osmanlı romanında işlenen aşk ilişkileri konusu, romandan öncesine mesnevi ve hâlk hikâyelerine kadar dayandırılabilir. Kavuşamayan âşıklar, olağanüstü öğelerle süslenen aşk olgusu romana gelinceye değin Türk edebiyatında işlenmiştir. Aşk olgusunun romana girişi ise Batı'dan gelen romantizm akımının etkisiyle olmuştur. Romancılar kahramanı biçimlendirilen ona kazandıracakları hususiyetleri aşka bakış ve yaşayışı üzerinden vermeye çalışmışlardır. Romanlar aslında daha çok sosyal ve tarihi kaynaklardır. Ama romanlarda bahsi geçen aşk ilişkilerinden hareketle Osmanlı'nın toplum yapısı, kadın-erkek ilişkileri, evlilik ve aile kurumları, ahlak anlayışı gibi pek çok konuda bilgi sahibi olunabilir.

Batılı tarzdaki aşk ve evlilik anlayışı bize romandan önce gelmiştir. Hâlk hikâyeleri ve özellikle *Letâf-i Rivâyât* hikâyelerinde konu edilmiştir. Eski tarzda aşk ve evlenmenin değişen dünyanın gerisinde kaldığı vurgulanmıştır. Kadın ve erkeğin birbirini görüp severek evlenmesi gerektiği Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* eseri ile tiyatro metnine de girmiştir. Müştak Bey'in dönemi için yenilik sayılacak karşılıklı sevmeye dayanan bir evlilik yapma fikri vasıtasıyla Şinasi görücü usulü evliliği ve bunun doğurucu sonuçları eleştirir.

İlk dönem Türk romanlarında ise bu konu üzerinde daha fazla yoğunlaşmıştır. Zaten o dönemde romanlarda en çok rağbet edilen konu aşk ilişkileri, zorla yaptırılan evlilikler, kölelik ve Batılılaşma olmuştur. *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* romanında ölümle sonuçlanan aşk vardır. Zira âşıklardan biri sevdiğinden başkasıyla evlendirilmek istenir. Birbirini seven kişilere engel olunması ve zorla yaptırılmak istenen evliliğin felaket getireceği mesajı burada da verilir.

Alafranga tipin aşk ilişkileri ise bize o dönem insanının zihniyeti hakkında oldukça çarpıcı örnekler sunar. Alafranga tipin en belirgin özelliği zevk ve gösteriş düşkünü olmasıdır. İlk dönem alafrangaların aşkları da bu yolda şekillenmiştir. Batılılaşmak isteyen Osmanlı alafrangası için Türk kadınları bayağıdır. Kibar

beyefendileri taşıyamazlar. Zira Batılı kadınlar gibi giyinmez, konuşmaz davranmazlar. Bundan ötürü erkek kahramanların tercihi yanlarında boy göstererek onların gösterisine gösteriş katacak, modern giyimli, geleneksel olmayan yabancı kadınlardır. Kahramanlar zengin görünümlü, yabancı dil konuşan bir kadın gördüler mi hemencecik kara sevdaya tutulurlar. İlk dönem alafrangalık romanlarında bu kadınlar genelde eğlence mekânlarında çalışan şarkıcı, tiyatrocu, dansçı gibi kişilerdir. Örneğin Felâtun Bey, Polini adında bir tiyatro aktristini sever. Gönlünü ona kaptırmasının nedeni ise kadının rahatlığı ve serbestliğidir. Râkım Efendi'yi sevgili Polini'siyle tanıştırmaya götüren Felâtun; Polini'nin Râkım ile direkt senli benli konuşusu ve Râkım'ın terbiyeden kullandığı "siz" hitâbını hayvanlıkla eşdeğer tutunca Felâtun gururla kabırır: "*Görüyorsun ya birader, ne serbesttir. Hiç böyle bir karı insanı sıkar mı? Efendim nedir o seremoniler, fasonlar!*"²²² Felâtun Bey Türk kadınlarını beğenmediği de şu cümlelerle dile getirir:

"Ne ye yarar o Türk karısı ki, tavrından, azametinden geçilmez. Güya nim handesiyle insanı ihyâ edecekmiş gibi, bunu dahi ketm ve imsak ederek çehresinden düşen bin parça olur. Hanıma kendini yarandırmak mümkün olamaz. Nazı çekilmez, şakası lezzetsiz. Bilirsin ya o kardeş, bilirsin ya! Ama bir cariye al. Artık bizim gibi serbest, hür adamlar bir esirden ne lezzet alabilir."²²³ diyerek esirlik hakkındaki düşüncesini de açıklamış olur.

Felâtun Bey, Râkım'ı Polini ile tanıştırmak istediğinde Râkım'ın İslam dininin gereği üzere namahrem sayması üzerine "*Adam sen de. Hâlâ kaba Türklük ediyorsun be! Alafrangada öyle şeyler var mıdır?*"²²⁴ diyerek aşağılar. Buradan hareketle Felâtun'un dininin gereklerini bile alafrangaya uydurduğunu söyleyebiliriz. Üstelik bunu Türklük ile ilişkilendirmesi bir önyargıdan başka bir şey değildir.

Felâtun Bey, alafranga yaşamayı yanında para ile tuttuğu yabancı kadın ile mekânlarda, eğlencelerde boy göstermek sanmaktadır. Râkım'ın çalışan ve evine bağlı bir Osmanlı efendisi oluşuna ise çokta üzülür ve ona nasihat eder: "*Oğlan, vallahi yaşamanın yolunu bilmezsin be! Kudretin de yok değildir. Bir ayağın da daime Beyoğlu'nda şöyle hâline göre bir apartmanın olsa da, mini mini bir metresçik*

²²² Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 88.

²²³ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 90.

²²⁴ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 86.

edinmiş olsan fena mı olur?”²²⁵ der. Felâtun’un ahlak anlayışındaki bekâr ve hür bir adam mutlak surette bu şekilde yaşamalıdır. Zira alafrangalık bunu gerektirir. Felâtun Bey babasından kalan mirası Polini ile birlikte yemektir. Yediği kadar da yerine koymak isteyen Felâtun kumar oynar. Başlarda kazandığı için talihli olduğuna inanarak devam eder. Bu esnada Polini de onu çok iyi idare edip parasını eritmektedir. Felâtun Bey bir gece kumarda kaybedince Polini’yi suçlar. Polini’den müthiş bir olumsuz geri dönüş alır. Yazar sonradan romana dâhil olarak Frenk kızların bunu bir oyun olarak kurguladıklarını okuruna hemen bir hoca edasıyla açıklar: “*Efendim alafranga bir adam, bir Frenk kızıyla muaşakayı kızıştırıp, herifi layıkıyla bend ettiğini görünce araya böyle bir dalgınlık sokar. Zira aşkı bir kat daha kızıştırmak ve zammında edilecek istifadeyi bi-hakkın etmek için yol budur.*”²²⁶ Feâtun Bey’in parası bitince Polini’nin ona olan aşkı da biter. Zira bu, karşılıklı menfaat üzerine kurulmuş bir ilişkidir. Çok sevgili Polini ile ayrıldıktan sonra Felâtun için “kaltak” olur. Felâtun’un felaketi yalnız mirasını tüketip metresini kaybetmek olmamıştır. Üzerine borçlanmıştır da. Yazar Felâtun’un hâlini hâlka ibretlik olarak sunup ders vermek istemiştir. Ahmet Mithat muharrir olarak kendini sorumlu hissetmiş ve hâlkı uyarmak istemiştir. Romanın sonunda Felâtun’un ne bir aşk acısı ne de dramatik, melankolik bir hâlini görmeyiz. Çünkü o, Polini’nin kendisini değil, bir eşya gibi yanında onu taşıdığında kazandığı gösterişi ve şöhreti sevmiştir.

İntibah romanına gelindiğinde durum farklılaşmıştır. Zira toplumda kadınların masumluluğu ve temizliği zedelenmeye başlamıştır. Bu doğrultuda yaşanan aşklar da eski samimiyetini ve sıcaklığını kaybetmiştir. *İntibah* romanının temiz kalpli kahramanı Ali Bey, âdeti olmadığı üzere alafranga arkadaşlarına uyararak Çamlıca mesiresine gider ve orada Mahpeyler’e ilk görüşte âşık olur. Lakin o, Ali Bey’in tahayyül ettiği gibi bir sevgili değildir: “*Ahlak ve terbiyece bütün bütün Ali Bey’in hilafına olarak gayet namussuz, alçak bir ailede perveriş bulmuş ve zaman-ı rüşde baliğ olur olmaz rezailin envanında mürebbilerine üstad olmuştur.*”²²⁷ Ali Bey

²²⁵ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 91.

²²⁶ Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, s. 117.

²²⁷ Namık Kemal, *İntibah*, s. 31.

tecrübesiz bir gençtir. Eğitilmiş, okumuş ama hayatı bilmeyen, deneyimlememiş bir kişidir. Çabuk âşık olması, duygularını uçlarda yaşayıp sonra bir anda aydınlanması gibi durumlar onun gerçekliğini zedeler. “O, birkaç hareket tarzı arasında bocalar, fakat sonunda Namık Kemal’in istediği yola girer. Bu açıdan Ali Bey tabii bir tip değildir. Romancı kahramanı bir kukla gibi görünüyor demek yerinde olur. Ali Bey, Mahpeyker’in kötü bir kadın olduğunu bir gecede anlar, yine bir gecede değişir.”²²⁸

Ali Bey saf bir aşkla Mahpeyker’e bağlanır. Onun kötü yüzünü görmek istemez zira hissettiği duygular onun için ilktir ve o adeta aşk sarhoşudur. Mahpeyker ise istemeden düştüğü kötü yolda Ali Bey’e gerçekten âşık olduğunu sanmıştır. Ama onun için önemli olan elde etmek ve sahip olmaktır. Ali Bey tarafından vazgeçilen kadın olunca o da tırnaklarını çıkarır.

Mahpeyker “bir güzeli severdi. Fakat yılan bir çiçeği nasıl severse bu da öyle severdi; bir adamı nasıl sararsa bu da öyle sarmak isterdi! Mezar vücudu nasıl kucaklarsa bu da öyle kucaklamaya çalışırdı, nasıl kucakladığına dünya yüzü göstermezse bu da öyle ihtisas etmek arzusunda bulunurdu.”²²⁹

Mahpeyker’in bu hastalıklı aşkının karşısına yazar Dilaşub’un saf ve temiz aşkını koyar. Mahpeyker gibi kadınlar tecrübesiz genç beylerin afetleri olurken, Dilaşub gibiler sadakat üzere mutluluk verirler. Bu bağlamda Dilaşub’un Ali Bey’in hak ettiği mesajı verilir. *İntibah* romanında işlenen aşk aslında romanın temel çatışmasını belirler. “Aşkın saf hâli ile şehvet arasındaki o kaçınılmaz çatışma...”²³⁰

Ali Bey’in hayatın gerçeklerinden ve acılarından azâde, dış dünyaya kapalı olarak büyütülmüş olması onun her istediği çabalamadan elde etmesini sağlamış ve onu şımartmıştır. Bu eğilim bizzat babası tarafından aşırı ilgi ve kollama ile sağlanmıştır. Babasını kaybedince içine düştüğü boşluk içinde bir arayış hâlidir. “Ali Bey için Mahpeyker’i bu denli değerli kılan şey isteğini hemen elde eden şımarık çocuk kimliğinden koparak mücadele ve engellere sebep olan bir özne ile karşılaşmış olmasından kaynaklanır. Mahpeyker alınan değil, almaya çabaladığı bir nesnel

²²⁸N.Z. Bakırcıoğlu, *Başlangıçtan Günümüze Türk Romanı, Yıllara ve Yazarlara Göre Romanlarımızın Tarihi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2013, s. 23.

²²⁹Namık Kemal, *İntibah*, s. 31.

²³⁰M.F. Kanter, *Reşat Nuri Güntekin Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008, s.155.

oyuncaktır.”²³¹ Ali Bey’in Mahpeyker’e karşı aşk sandığı şey kendi benliğiyle girdiği bir savaştır aslında. Bundan ötürüdür ki *İntibah* romanında aşk olgusu insanlara tehlikeli gösterilen bir izlek olmuştur.

Hüseyin Rahmi’nin *Şık* romanında aşk konusunda gittikçe aşağıya inen bir ivme söz konusudur. Buradaki aşk adeta rezil bir duygudur. Şöhret Bey’in sevgilisinden önce de romanlarda tanıtılan maşûkalar hoppadır ama bu romandaki Madam Potiş bilinçli bir gayrimüslimdir. *İntibah* hariç diğer romanlarda ahlak bahsinde gözle görülür bir vuruculuk olmaz. Bihruz Bey, Periveş’i soylu bulur. Felâtun Bey’in Polini’si ise romanda metres hitabıyla anılır. Hâlbuki *Şık*’ta yazarın kendisi Madam Potiş’i yaftalar. “*Şatırzâde’nin metresi Madam Potiş piyasa aşüftelerinin en bayağularından olur.*”²³² diyerek Şık’ın yanına böyle bir kadını koyar. Oysa ki Şöhret Bey onu koluna takıp dolaşmaktan büyük övünç duyar. Potiş’in Şöhret’e duyduğu bir aşk yoktur. Aslına bakılırsa Şöhret de onu sevmez. Onların ilişkisi Felâtun-Polini benzerinden birbirini kullanmak doğrultusundadır. Potiş, Şöhret Bey’i aptal bir av olarak görür. Onun alafrangalık tutkunu bir ahmak olduğunu anlayınca Şöhret’i bir kukla gibi yönetir. “*Madam Potiş, Şık’ın dünyada en çok özendiği şeyin alafrangalık olduğunu, bütün hareket ve tavırlarını Frenkliğe göre uygulamaya uğraştığını fakat Avrupa âdetlerinin büsbütün cahili ve bigânesi bulunduğunu anlayınca ona metresten ziyade mürebbiyelik etmeye başlamıştır.*”²³³ Potiş yabancı bir kadın olduğundan alafrangalığı en iyi onun bilebileceğini düşünen Şöhret onun söylediği her şeyi emir gibi yerine getirir. Bu yüzden roman boyunca komik durumlara düşmekten kurtulamaz.

Şık romanında kadın artık bir araçtır. Alafrangalık budalası Osmanlı gençlerinin Frenklik derecelerini arttırmak için yanlarında taşıdıkları bir eşya gibidir. Kadınlar da bu doğrultuda beyleri kandırılacak bir av, yolunacak bir kaz gibi görüp, menfaatlerini gerçekleştirene kadar yalnızca idare eder. Duygu nâmına hiçbir gerçeklik yoktur.

²³¹ Gökçen Sevim, *İntibah Romanında Yapı ve İzlek*, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016, C.2, S.2, s.92.

²³² Gürpınar, *Şık*, s. 17.

²³³ Gürpınar, *Şık*, s. 17.

Araba Sevdası romanında temelde iki aşk vardır. Biri araba aşkı diğer ise Periveş aşkıdır. İkisi de sahici değildir. Bihruz Bey konak içinde büyümüş, dışarıyı fazla tanımayan bir gençtir. Araba onun için dışarıya açılma kaynağıdır. Bihruz'un araba sevdası ve Periveş'e duyduğu aşk hayatını renklendiren iki unsurdur. Bu iki unsur birbirine sıkıca bağlanmıştır. Hatta Bihruz'un araba sevdası, dolaylı yoldan âşık olmasını sağlayan faktör olmuştur. Romanın kurgusuna aşk dâhil edildikten sonra Bihruz'un hayatı kısır bir döngü üzerinde ilerler. Konak hayatı, seyir yerleri ve aşk.

Devrin en önemli eğlence yerlerinden biri olan Çamlıca Bahçesi, Bihruz için gösteriş yeridir. Baştan ayağa modaaya uygun giyimi ve süslü arabasıyla oralara giden Bihruz podyuma çıkan bir manken edasıyla dolaşır. Yine böyle bir gezinti gününde önce arabasına sonra da Periveş'e ilk görüşte âşık olur. *“Zavallı Bihruz Bey o güne gelinceye kadar öyle bir yürek çarpıntısına uğramamıştı. Başındaki kan kalbine doğru hücum ederek çehresi mavi bir renk peyda etti. Kendi kendine Diya! Par hazar sörej amuro? (Vay canına yoksa âşık mı oluyorum?) gibi alafranga söylenmeye başladı.”*²³⁴ Bihruz hayatta olduğu gibi aşk konusunda da amatördür. Onun için bundan sonrası muhayyilesinde ürettiği sayıklamalar ve bocalamalarla geçer. Yazar Bihruz'un saflığını bu bağlamda da devam ettirir. Bihruz aşkı ve kadını ancak hocasıyla birlikte okuduğu *“Kamelyalı Kadın”* gibi romanlardan bilmektedir. Bu kadın onun dünyasını bir anda altüst eder. Bihruz onu bir daha görebilmek için İstanbul'un mesire yerlerini dolaşır durur. Bazen karamsarlığa düşüp gözyaşları döker. Bihruz çaresizce kendisinin sevgilisine yazdığı mektuptaki nahos yakıştırmasından dolayı küstüğünü düşünürken arkadaşı Keşfi'den Periveş'in ölüm haberini alır. Dünyası başına yıkılır, bedbaht olur. Yaşamın artık onun bir anlamı kalmaz. Yazar, roman boyunca Bihruz'un aptallığını okuruna deşifre eder. Keşfi tarafından söylenen yalana düşünmeden inanması da bunun neticesidir.

“Biçare Bihruz Bey bu dakikada pek acınacak bir hâl-i elîm içine düştü. Gözleri kararmış yüreği bir helecan-ı şedide tutulmuş olduğu hâlde dolaşıyor, bastığı yeri bilmiyor, gideceği noktayı tayin edemiyordu.

²³⁴ Recaiẗade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası (Eleştirel Basım)*, s. 68.

Gökler başının üstünde fırl fırl dönüyor, yerler ayaklarının altından kaçıyordu.”²³⁵

Bihruz Keşfi'nin yalanını, kendi yalanı hâline çevirir ve sevgilisinin kendi hasreti yüzünden verem olup öldüğüne yanar. Bihruz Bey artık “*tenha yerlerde bulunup gezmekten zevk almaya başlamış ve araba sevdasını artık gönlünden çıkarmıştı.*”²³⁶ Bihruz Bey'in bu ani dönüşümü hiç inandırıcı değildir. Periveş'ten önce gönlündeki yegâne aşkı arabası iken hemencecik vazgeçebilmiştir. Bu kadar hızlı karakter değişimi yaşayan bir kahramanın tuttuğu yasın samimiyeti yoktur.

Bihruz Bey tıpkı nasıl âşık olunacağını romanlardan öğrendiği gibi sevgilisinin ölümü ardından nasıl acı çekileceğini de yine romanlara başvurarak öğrenir. Aşığın sevgilinin mezarı başında gözyaşı döküp inlemesi gerektiğini öğrenince bu doğrultuda mezar arar. Bihruz'un herşeyi duyguları bile taklittir. Periveş'i görmeden birkaç gün önce Alphonse Karr'ın *Ihlamurlar Altında*'sını okumuştur. Öncesinde *Kamelyalı Kadın*'da Margueritte'nin Armand'a duyduğu aşk yüzünden sonunda veremden ölüşü Bihruz'u etkilemiştir. Periveş'i görünce kendi aşk romanını kafasında başlatır ve kahramanı bizzat kendisi sayar. Periveş'in tifo yerine veremden öldüğüne inanışı da bu yüzdendir.

Araba Sevdası romanındaki en büyük karşıtlık Bihruz'un muhayyilesinin ürettiği hayaller ve sayıklamalar ile hayatın gerçekliği arasındadır. *Felâun Bey ile Râkım Efendi* romanında aykırı olan ile makbul olan tezatlığı vardı. Yazar karşılaştırma üzerinden ana fikrini veriyordu. Burada ise çatışma gerçeklik-hayal arasındadır. Bihruz kendi ürettiği aşka kendisi inanmış kendisi yaşamış kendisi acı çekmiştir. Ve abartılarak anlatılan hiçbir duygusu sahici değildir. Romanda kahramanın karakter dönüşümü bu denli basit ve hızlı olmamalıdır. Bihruz yas tutar ve acısından kurtulmak için Batı'nın romanlarına sarılır. Çünkü bu adam acı çekmesini dahi bilmez. Hâl böyleyken gerçek olmayan bir aşk uğruna Bihruz'un bütün hayatını, alışkanlıklarını değiştirmesi makûl olmamakla birlikte yazarın kahramanını küçültmesinden başka bir şey değildir. Yazarın burada alay ettiği asıl husus aşk düşüncesidir. Recai zâde, klasik edebiyatın yüce aşkını Bihruz'un sahte

²³⁵ Recai zâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası (Eleştirel Basım)*, s. 203.

²³⁶ Recai zâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası (Eleştirel Basım)*, s. 224.

aşkına dönüştürerek bir anlamda tahkiye ve Divan geleneğinde ilk görüşte âşık olup, birbiri için ölüp biten, dağları delen, ateşerde yanan, canına kıyan âşıkları ve onların aşklarını ti'ye alır. Bu çaba ancak itibarsızlaştırarak yok etme düşüncesinin bir sonucu olabilir. Nitekim aşkı başkalaştırıp, maddeleştiren örnekler arttıkça klasik aşk algısı atılacak, toplumun aşka bakışı değişecektir. Ne olursa olsun *Araba Sevdası*'nın yazıldığı dönemde aşk geleneğine yapılan bu saldırı henüz amacına ulaşamamıştır. “*Neticede dar zamanların ufuksuz odalarını Bihruz hiçbir gerçeğin iç yüzüne vakıf alamaz ve zanlar üzerine kurduğu dünya bir bakıma kendi üzerine yıkılır.*”²³⁷

Tanzimat dönemi romanları “toplum için sanat” düsturunu benimsediklerinden kendilerine öğretici bir misyon yüklemişlerdi. Göstermeye, sunmaya, uyarmaya meyilli olmuşlardır. Servet-i Fünûn romancılarının faydacılık gibi bir gayeleri yoktur. Onlar hâlkı bilinçlendirmeyi kendilerine vazife edinmezler. Onlar için birey önemlidir. Hâlit Ziya da Servet-i Fünûn romancılarından olarak önce bireyi esas almış onun iç dünyası, arzuları, hırsları, çatışmaları, psikolojisi üzerinde durmuştur.

Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanında Mahpeyker'den sonra ilk kez kadın romana baskın olarak girer. Çalışmanın bu bölümünde bizi *Aşk-ı Memnu*'yu irdelemeye götüren Behlül'ün kadınlara bakışı ve aşk anlayışıdır. Behlül romanın başından itibaren uçarı, rahat ve havalarda anlatılmıştır. Bu yolla Bihter ile yaşayacağı yasak aşka zemin hazırlanmıştır.

Behlül'e göre kadınlar şiirlerle dolu aşklar hayal ederler lakin gerçek hayatta böyle aşkları bir süre sonra ahmakça bulurlar. Gerçek hayatta aşk, bunların hiçbiri değildir. Bunlar kadınları belki bir müddet aldatır lakin sonra asla. Bütün o şiirilere asılıp kalan kadınlar onu bulamayarak hüsrânını ve hatta ihtimal bir gün bulmak ümidini saklamakla birlikte aşkta asıl bulunan şeyi ararlar: Gerçek.... Bütün maddiliğiyle, o şiirlerden, hayallerden, çiçeklerden arınmış gerçek!²³⁸ Behlül gerçek aşkın hiçbir zaman bulunamayacağını düşünürken kadınların şiirli aşklarla ruhlarını doyurduklarını ama aslında hakikati aradıklarını dile getirir.

²³⁷ Selçuk Çıkla, “Erken Dönem Türk Modernleşmesinin Dinamiklerini *Araba Sevdası*'nın Mefhum-ı Muhaliflerinden Okumak”, *Erzincan Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.6, S.2, 2013, s. 283-284.

²³⁸ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 131-132.

Behlül kadınların sevdiği şiirli aşk demetlerinden oluşturup kendi arzularını tatmin eden bencil bir kaçaktır. Ona göre erkekler de hayatlarının bir devresinde kadınlar gibi hissi olurlar.

“Hayatımızın bir devresi vardır ki o sırada fikirlerimiz yeryüzünün üstünde uçmaya, emelini tatmin edecek hayal heveslerini gökyüzünün esir kaynaklarında aramaya muhtaçtır; yükselir gözlerini aldatan bu mavilikleri geçmek, daha yukarılarda bir başka sevda havası bulmak için yükselir, fakat yükseldikçe daha geçilecek mavilikler bulur, o yanılan ufuklar bitmez tükenmez.... Bu kutsal seyahat ne kadar devam eder? Bu, mizaca ait bir şeydir.”²³⁹

Behlül aşklarını bu tarzda yaşayan erkekleri gördükçe onlar gibi olmamaya karar vermiştir. Hisleriyle hareket edip kanatları kırılacağına o, kıran taraf olmayı tercih etmiştir. Behlül’de Bihruz gibi körü körüne bir aşk nazariyesi yoktur. Onun aşk anlayışı sinsî ve kirlidir. Behlül için aşk demek kadın demektir. Kadınlar, asıl şiirlerdir. Aşkın felsefesi de şiirlerden yani kadınlardan mümkün olduğunca çok toparlayıp demet hâline getirmek ve bu demetleri odanın ona gülümseyen yerlerine asmaktır.

“Ben, kucak kucak etek etek o çiçeklerden toplayan, toplamak için bitmez, sönmez bir heves duyan ben. Kâh elimin sert bir hırsıyla koparılmış, kâh dişlerimin keskin bir darbesiyle kesilmiş yahut çalılırların arasında türlü güçlüklerle toplanabilmiş, dikenlerinde isteklerimin kanından fedakâr damlalar bırakılarak ancak yetiştirebilmiş çiçeklerden bende ne güzel demetler var.”²⁴⁰

Behlül her çiçekten bal almak üzerine kurulu bu zihniyetiyle bağlanma duygusundan çok uzaktır. Onun ahlak anlayışı da aşk nazariyesi ile paraleldir. Canının istediği şeyi yapmak için onda bir sınır yoktur. Kendisinde her hakkı bulur. Behlül’ün evli olduğu hâlde yakınlaşmaya çalıştığı Peyler, onun çiçek demetine katmak istediği bir şiirdir yalnızca. Bir aşk beslemez. Behlül için romanın başından beri oluşturulan çerçeve onun Bihterle olan yakınlaşması ile yerine oturur. Çünkü Behlül, yengesiyle aşk yaşarken bu durumun yanlışlığını sorgulamaz. Zira o, ahlak yoksunu, süflî bir alafranga züppedir.

²³⁹ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 132.

²⁴⁰ Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, s. 133.

Behlül, Bihter'den uzak durmak için bir sebep arar ama bulamaz. Bihter zaten amcasıyla mutsuzdur ve mutlaka birini sevecektir, o kişi neden kendisi olmasın, neden Bihter'i başkalarına bıraksın? Behlül'ün bu düşüncesinin arka planında istediği her şeyi elde etmiş olmasının verdiği bir ego ve şımarıklık vardır. Sahip olma duygusunun yaşattığı tatmin onun için amcasını aldatmış olmaktan veya toplumun ahlak kurallarını çiğnemiş olmaktan daha önemlidir. Behlül'ün Bihter'e sahip olduktan sonra elde edilince değeri azalan her şey gibi ona duyduğu aşk ateşi de yavaş yavaş söner ve âdeti üzere kaçma arzusu doğar.

Romanın sonunda Behlül, ilk dönemin ahmak alafrangaları gibi bir parasızlık felaketine uğramaz. Onun afeti, ailesini kaybetmiş olmasıdır. Aşk ile avlanıp kendinden saf alafrangaların aksine Behlül avcının ta kendisidir. Buna rağmen hüsrana uğramaktan kurtulamamıştır. *“Behlül ahlaksız züppe tiplerin Türk romanındaki en aristokrat ve mağrur olanıdır. Belki de yazar bu nedenle onun sonunu okura göstermez. Bu sinsî ve çaresiz kaçış, Behlül'ün ahlaksız züppe yapısına derinden bir vurgu da yapmaz. Hâlit Ziya Uşaklıgil, Behlül'ün uzaklaştırarak, Bihter'i öldürerek temelde en büyük cezayı Adnan Bey'e keser.”*²⁴¹

Yanlış Batılılaşmanın ve alafranga züppe tipinin önemli bir romanı olan *Şıpsevdi*'de aşkın çeşitli hâllerini görürüz. Yazar romanda olay örgüsünü kadın-erkek ilişkileri üzerinden yürütür. Birbirini seven, sevişen ve evlenen çiftler vardır romanda. Ama ilişkilerin hiçbirinin hayırlı bir sonla mutluluk getirdiği görülmemiştir. *Şıpsevdi* romanında aşk, menfaat ve şehvet üzerine kurulmuştur. Menfaati yerine getirilen ve şehveti doyurulan kişi için aşkın bir ehemmiyeti kalmaz.

Romanda tüm ahlaksızlıkları çekinmeden yapar görünen kadınlar, yazarın aslında iki çerçevede anlatmak istediği kadınlardır. İlk grup severek ve isteyerek evlenmek isteyen kadınlardır. İkinci grup ise nefsâni arzularla hareket eden kadınlardır. İki farklı niyetle de olsa onların temel hatası erkeklerle yaşadıkları serbest ilişkilere. Gerek geleneğin aslına çıkarak evleneceği kişiyi kendisi seçmiş olmak için gerekse iştîyâklarına karşı koyamayan kadınlar için Gürpınar, romanda ağır cezalar verir.

²⁴¹ Uslu Kaya, *Türk Romanında Safderun Alafranga, Ahlaksız Züppe, Kötücül Entelektüel*, s. 86.

Şipsevdi'de çizilen Azize karakteri mühimdir. Zira o, Meftun'un konağındaki kadınların antitezi olarak sunulmuştur başta. Devrinin serbestliklerini eleştiren hatta ayıplayan alaturka bir kadındır. O, geleneksel olanı benimsemiştir. Ama geleneksel olanın şimdiki hayata uygunluğu konusunda düşünmez. Yazarın Azize karakteri ile okuruna anlatmak istediği henüz alafrangalaşmamış birinin varlığının onun mantıklı bir tercih edişiyile olmadığıdır. Romancı Azize karakterini kendini tanımayan, ilgilerinin farkında olmayan, bilgisiz biri olarak çizmiştir. Azize'nin diğer kadınların aksine ahlaklı geçinişi arzularının farkına varamayacak kadar ruhunu tanımıyor oluşundandır. Meftun'un konağına gide gele, oradaki kadınları, yaşadıklarını görüp dinleye dinleye o da yoldan çıkmıştır. Yazar burada içindeki nefsâni istekleri keşfeden her kadının eninde sonunda çağının ona verdiği serbestlikte ahlaksızlığa sürükleneceğini belirtir. Bunu Meftun'un alafrangalaştırmaya çalıştığı ailesinin içinden biriyle değil de zıt zihniyette olan biriyle anlatması ise kurgunun işlenmiş olması bakımından başarılıdır.

Romanın alafranga züppe tipi Meftun, ev ahâlisinden en çok kardeşi Lebibe'yi yeni tarzda eğitmek ister. Zira onunla zengin bir enişte elde etme hayali kurar. Meftun'un Lebibe ile Mahir'in gizli ilişkisini öğrendikten sonra devam eden kısım ise onun ahlaksızlığı alafrangalığa, alafrangalığı ahlaksızlığa bağlayarak kendini haklı çıkarmasına dayanan olaylar zinciridir. Meftun durumu öğrenince başta kızar. Sonra kardeşinin böyle alaturka bir şekilde sevmiş olmasına şaşırır daha sonra ise uyanıklık yapıp bu durumu kazanca düşürmeyi düşünür. Meftun'un bu düşünce döngüsünde gittikçe bayağılaşan ahlak anlayışını görürüz.

“Lebibe'nin namusu tehlikede kalmaya karşılık beri yanda seksen bin liralık bir servet var. Memleketimizdeki bu para kıtlığı zamanında bu kadar bir hazine demek. Bununla ölçülemeyecek kadar az paralar için namusunu, vicdanını satmış, sonra da cemiyet içinde sahte bir görünüşle ikiyüzlü bir hayat yaşamaya uğraşmış az insan mı vardır? Evet, Lebibe'nin davranışına hemen engel olmaya kalkışmamalı.”²⁴²

Meftun bir anda para için kız kardeşinin namusunu satan bir ahlak düşkününü konumuna gelir. Alafranga taklitçisi Meftun artık ahlaksız alafranga züppe Meftun'dur. Meftun Bey'e göre insan her davranışını ve hareketini alafranga

²⁴² Gürpınar, *Şipsevdi*, s. 186.

kurallarına göre uygulamalıdır. Çünkü uygarlık bunu gerektirir. Uygarlık maskesinin altında genetiğiyle oynanan toplumun ahlak kaideleri ve nizamdır.

Lebibe'nin Mahir ile olan mektuplaşmasında ağabeyi Meftun için söyledikleri Meftun Bey'de değer ve kıymet namına hiçbir şey olmadığı, ehemmiyet verdiği tek şeyin maddilik ve eşya olduğu anlaşılır. *“Ağabeyimden çekinmeyiniz. O gayet alafranga yaradılışlıdır. Botere yaptırılmış bir kostüm, Bergui'ye ismarlanmış bir iskorpin, Pigmalyon'dan alınmış bir kravat onun gözünde bütün günahlarınızı bağışlatmaya yeter.”*²⁴³

Meftun kardeşi ile aşğını yakalamak üzere onların bulunduğu kuytuya ittiğinde Zarafet ile Şaban'ın kirli sevişmesine şahit olur. Evinin hizmetkârlarına bu ahlaksızlık için kızıp köpüreceğine tepki bile vermez. Daha ilginç bu duruma kızmazken Şaban'ın gecelik entarisiyle dışarıya çıkmış olmasına sinirlenir. Kendi evinden birinin alafrangalığa uymayan bu kıyafetle zinâ işlemeye gelmesi onu kızdırırken, işlenen günah umrunda bile olmaz.

Meftun'un alafrangaya uymak zorunda göz yumduğu tüm çirkinlikler ve ahlaksızlıklar iki ailenin de felaketi olur. Meftun ise umarsızca Paris'e kaçar. *Şıpservedi* romanında alafranga yaşamın getirdiği rahatlık ve imkânlarla toplumun ahlak yasaları çiğnenir. Romancı, toplumun temel taşı olan ahlakı yerinden oynattıkları için ahlaksız kahramanlarının hepsini felaket ya da ölümle cezalandırır. Bütün çiftler birbirini aldatır çünkü ilişkileri tensel ihtiyaçlar üzerine kuruludur. Şaban Zarafet'i, Meftun ve karısı karşılıklı birbirlerini, Bedri Rebia'yı, Fransız Ferlan çifti de birbirini aldatır. İçlerinde severek evlenen tek çift olan Lebibe-Mahir de huzur bulamazlar; Mahir başka bir kadına âşık olur. Evlenmeden hamile kalan Rebia çocuk düşürürken ölür, kısa aralıklarla sürekli hamile kalıp çocuk düşüren Zarafet evden atılır. Edibe'nin de ahlaksızlık yaptığını öğrenen Kâsım Efendi felç olur. Torunu Rebia'nın namusunu kendi rızasıyla kirlettiğini duyan büyükanne kalp krizinden ölür. Görüldüğü gibi romandaki sakat aşklar felaketten başka bir şey getirmemiştir. Romanda Meftun ile aynı kafadan olan Bedri Bey vardır. Onun evlilik konusundaki görüşleri alafranga züppelerin geldiği noktayı gösterir.

²⁴³ Gürpınar, *Şıpservedi*, s. 156.

“Medeniyet ilerleyeli evlenmelerin de çeşidi çıktı. Her evlenme imamı, muhtarı, mahâlle hâlkını, bütün eşi dostu toplamakla ve doyurmakla olmaz. Aramızda yapılması teklif ettiğiniz evlenme geldi geçti. Tarafların kabul edişiyile külfetsizce oldu bitti. Bundan sonra bir düğünle yapmacığını yapmak, karnında kimden olduğu belirsiz bir çocuk, köşeye oturup gelin olmak tiyatro sahnelerindeki bir komedyaya benzemez mi? Bizim gibi bilginin aleviyle hâlkın düşüncelerini aydınlatmaya hizmet edenler doğru örnekler göstermek için her şeyde, hatta gönül alışverişlerimizde de hâlkın izinde yürümekten kaçınmalıdırlar. Sevda, sözünde durmak tabiatın itmesiyle gerçekleşir gerekli kıvamı bulunca gene tabiatıyla dağılır gider.”²⁴⁴

Meftun Bey Bedri’ye hak verirken kardeşi Raci hiddetten çıldıracak noktaya gelir. Roman boyunca Meftun’un tam karşısındadır Raci. Meftun yozlaşan ahlaksal yapıyı, Raci ise geleneği temsil eder ve geleneğin sesi baştan sonuna kadar kimsenin kulağına değmez.

Meftun romanda alafranga tipin ahlaksız züppe kanadadır. Ahlaksız züppe kadına ve aşka arzularını gidermek için bir araç gözüyle bakar. Hissiyatı yozlaşmıştır. Alafranga olmayı toplumun geçmişten bu yana var olan hükümlerini ters yüz etmek olarak algılayan bu tip için her şeyin bir oluru vardır. Toplumun onlara engel koymak gibi bir vazifesi olamaz. Zira onlar Batı’nın kurallarına göre yaşarlar ve Batı’da serbestlik ve özgürlük her şeyin üstündedir. Evlilik onlar için boyunlarına geçirilen bir yağlı urgandan farksızdır. Çok eşlilik ve canı kiminle istiyorsa onunla beraber olmak varken tek eşlilik onlara göre köhnemiş ve insan tabiatına uymayan bir uygulamadır.

Bu romandan sonra toplumdaki sosyal ve ahlaki çözülüş hızını arttırarak devam edecektir. *Kiralık Konak, İstanbul’un Bir Yüzü, Kırık Hayatlar, Yaprak Dökümü, Ekmek Elden Su Gölden* gibi romanlarda gerek erkek gerekse kadın kahramanlarda ahlaksızlığın ve düşkünlüğün boyutu mide bulandırıcı hâle gelecektir. Batılılaşma ve yenileşme hadisesinin memlekette kontrolden çıktığı çok açıktır. Başta milleti yenileşmeye kendisi alıştırmak isteyen devletin, bu yangının önünü almak gibi bir kudreti de kalmamıştır. Medenileşmek ve alafrangalaşmak Osmanlı toplumunu yukarı çekmek ve refaha erdirmek şöyle dursun uçurumun eşiğine kadar

²⁴⁴ Gürpınar, *Şipsevdi*, s. 255.

getirip ufak bir rüzgarıyla düşecek kadar zayıflatıp sonra kendi yoluna devam etmiştir. Çünkü “*Şark, Avrupalılar nazarında işlenmemiş toprağın serveti, tabiatının defineleri kadar da ahâlisinin cehâlet ve tembelliği ile maruftur.*”²⁴⁵ Bu malumâtla Batı için Osmanlı devleti zayıflamış bir avdan başka bir şey olmamıştır.

²⁴⁵ Gürpınar, *Şipsevdi*, s. 263.

SONUÇ

Osmanlı romanında mühim bir yer tutan alafranga tipi, üç ayrı kategoride değerlendirmek mümkündür:

1. Batı'ya tapan, satıhta taklitçi, masum alafrangalar
2. Yozlaşmış, ahlaksız züppeler
3. Kozmopolit, köksüz, kirlenmiş hainler

Buna göre birinci gruptaki alafrangalar Batı'yı ilah derecesinde gören tiplerdir. Bunlarda kör bir Batı hayranlığı vardır. Bunların birçoğu varlıklı ailelerden gelir ve mirasyedidiler. Rahat ve şımarık yetiştirilmişlerdir. Batılı ve nüfuzlu eğitim kurumlarına verilmiş lakin okumaya hevesiz kimselerdir. Aralarında talihli olup Avrupa'ya gidip gelenleri de olmuştur. Giyim kuşamları, hâl ve tavırları aşırıdır. Bu tür alafrangaları tarif eden en doğru iki kelime *aşırılık* ve *komiklik*dir. Zira romancılar bu tip alafrangalarla hep alay etmişlerdir. Moda tutkuları ölçsüzlük derecesindedir. Batılı dergilerde gördükleri resimlere kendilerini benzetmeye uğraşırlar. Avrupa'nın en önce şıklığını, kumarını, dansını, yabancı dilini benimsemişlerdir. Bu tiplerde müthiş bir Batı hayranlığının yanında Osmanlı'yı ve Türkçe'yi reddediş vardır. Zira eski yıkılmadan yerine yenisi kurulamaz. Osmanlı toplumunu avam ve geri kalmış; Türkçe'yi ise kaba ve yetersiz bulurlar. Bu bağlamda Fransızca onlar için ana dillerinden daha kıymetli olmuştur.

Toplumun bu kesim alafrangaları aşk konusunda saf ve tecrübesizdirler. Bu yüzden sevda bahsinde hep kandırılmış ve aldatılmışlardır. Evlilik ve ahlaksal normlar konusunda kabuğu kırma çabasındadırlar. Başlarda görücü usulü evliliği reddedip kişilerin birbirlerini görerek severek evlenmesi gerektiğini savunmuşlardır. Sonra Avrupa'da gösteriş vesilesi sayılan metres tutma olayını öğrenip ibreyi bu yöne doğru çevirmişler evlilik yapmadan dost hayatı yaşamaya başlamışlardır. Adâb-ı muaşereteki ilk değişimler bu nesildedir. Bu neslin Batı'yı araştırıp okuduğu falan yoktur. Genellikle resimli dergiler ve karikatür mecmuaları okurlar. Biraz daha iyileri roman okurlar. Fakat okudukları eserler onlara Batı'yı kaynağından öğrenme hususunda yeni bir bilgi ve farkındalık kazandırmaktan uzaktır.

Bu devir alafrangalarının çalışma hayatları yoktur. Hazır yiyici olmanın verdiği rahatlık onlarda israfın ve gösterişçi tüketimin önünü açmıştır. Memleketteki yabancı ailelerle temas hâlinededirler. Âdeta onlara yaranmak peşindedirler. Hepsinden önemlisitipin bu grubu Osmanlı toplumunda yenidir ve henüz kanıksanmamıştır. Hatta romancılar eserlerinde bu tiplerle dalga geçerek, onları alafrangalık sevdaları yüzünden komik durumlara düşürerek toplumda yeni türeyen bu aykırı tipli insanlara karşı toplumun geri kalanını uyarmak, akışın yönünü kesmek istemişlerdir.

İkinci grup alafrangalar artık saf değil uyanık tiplerdir. Bunlar Batı'nın yüzeyde olan taklidini, zihinlere çevirmişlerdir. Ahlaksız züppe tipi kurnaz olmayı meziyet sayar. Başkalarını kandırabildiği ve kendi çıkarlarını besleyebildiği ölçüde başarılı olur ve bununla övünür. Bunlar menşeiini ilk grubun saf ve masum tiplerinden almakla beraber zihniyetleri ve algılama biçimleriyle onlardan ayrılırlar. İlk gruptaki alafrangaların hayran olduğu hasletler Batı'nın yüzeysel değerleridir. Züppe alafrangalar, masum alafrangaların zihinlerindeki Batı'nın yerine kendi seküler Batı'larını koyarlar. Bu tür Batı'nın içinde merhametsizlik, kötülük, çıkarıcılık, ahlaksızlık vardır. Alafranga tipin bu gruba dâhil olan çeşidi ilk grubu yoldan çıkarandır.

Bu devirde alafrangalar artık toplumdaki aykırı kişiler değillerdir. Tam tersine çoğalarak kendine yer edinmiş, romanlarda alay konusu edilmeyen, oturmuş bir kesimdir. Bu dönem züppeleri, alafrangalıklarını her kapıyı açacak şekilde güncellemişlerdir.

Bu tür alafrangalar için kutsal olan hiçbir şey yoktur. Yasak, ayıp, kural yoktur. Onlar Batı'nın hükümlerini bile kendi menfaatleri için başkalaştırabilir ve toplumu buna inandırabilirler. Bencil ve egoistlerdir. Kendi benliklerinin mutlak fayda ve doyumunu için yaşarlar. Kıymet hükümleri, değerleri yoktur. Gayr-i millidirler. Ahlak onlar için sadece gereksiz dayatmalar yığındır. Toplumun genel kabullerini çoktan terketmişlerdir. Alafrangalığın bu çeşidinde insanlar Batılılaşmanın ilk dönemin komiklerinin yaptığı gibi olmayacağını farkındadırlar. Bu yüzden onlardaki her hareket bir önceki nesilden daha aşırı bir derecededir.

Üçüncü gruba gelindiğinde durumun vahameti artar. Bu kesimin artık ülkeyle bir ilgisi kalmamıştır. Savaş zamanında bile çay partilerinde gününü gün ederler. Millilik ve bağımsızlık bilinci yok olmuştur. Neyse ki bu dönem yazarları sonunda uyanmış ve ülke gündemine kahramanları kadar tepkisiz kalmamışlardır. Bu döneme kadar yazılan romanlarda kahramanlarını bir şekilde koruyan yazarlar Mütareke yıllarının etkisiyle Batı'ya ve ülkesini Batı'ya satan hain alafrangaya karşı tutumlarını değiştirmişlerdir. Romanlarda artık Batı'nın sadece ışıltılı yüzü değil, çirkin ve düşkün tarafı da gösterilmeye başlanmıştır. Aydın ve yazarların değişen bu tutumları ne yazık ki Batı'ya doğru meyletmiş Osmanlı insanının önünü kesmeye yetmemiştir. Zira bu, alınmakta çok geç kalınmış bir tutumdur.

Kozmopolit alafrangalar Türklükten ve Türkiye'den nefret ederler. Onları bu topraklara bağlayan köklerine öğrenerek bakarlar. Ve köklerini tamamen kesip atmak isterler. Memlekette sürekli bir sıkıntı ve buhran hâindedirler. Çünkü içlerindeki Batı, çağlayan bir nehir gibidir. Onları da önüne katıp götürmek ister. Romanlarda üçüncü grup alafrangaları temsil eden kahramanlarda ülkeden kaçış arzusu baskın olarak işlenir. Kısa süreliğine bile olsa Avrupa'nın havasını teneffüs etmek isteğine yenik düşen kahramanların sayısı az değildir.

Züppe alafrangalar hem ahlak bakımından düşkünderler hem de memleketi vurgunculukla sömürerek zarar verirler. Bunlar vatansız, vicdansız, kirli ve haindirler.

Bu sınıflamadan anlaşılır ki üç grup da birbiriyle ilişkilidir. Zira biri diğerinin tamamlayıcısı ve devamıdır. Bu bağlamda üç kategorinin alafranga tipin evrimsel yolculuğunu anlattığını söyleyebiliriz. Ahlaksız züppe masum alafranganın içinden onu yok ederek çıkmıştır. Züppeler kendi yozlaşmış Batı'sını yaratırken bir öncekinin Batı'sını da yıkmış olurlar. Bu yıkımdaki en büyük fatura masum alafrangalara kesilir. Köksüz hain alafranga ise züppe alafranganın içinden çıkmakla birlikte bu kez de varoluş felsefesini alafranga züppenin kötü niyetli oluşunun üzerine temellendirir. Alafranga züppenin mücadelesi ve zararı toplumdur. Kozmopolit köksüzler ise züppelerin zarar verme düsturunu ve topluma

olan mücadelesini kendine, kendi içine çevirerek artık ait olmadığı toprak parçasından kendisini söküp atmanın yollarını arar. Bu bağlamda bu üç grup birbirinin içinden çıktığı kadar birbirini katletmiştir de. Her yeni nesilde kopmuşluğun, kötülüğün ve çürümüşlüğün artmış olması bunun ispatıdır.

İlk gruptaki yüzeysel taklitçi, saf alafrangaların romanlarda işleniş biçimi yani yazarların onlarla trajikomik bir biçimde alay edişleri aslında o dönem için entellektüel kabul edilen romancıların Batılılaşma cereyanının ilerleyen dönemlerde memlekette yaratacağı tehlikeleri sadece anlattıkları taklit çerçevesinden görmeleriyle de alakalıdır. Bu tip dejenere olarak uğrayacağı dönüşümlerin getireceği tehlikeler çoğu aydın tarafından fark edilememiş ya da geç farkedilmiştir.

Alafranga tip Osmanlı romanının derinlemesine işlediği bir tiptir. Türk edebiyatında tek bir kimlik tespiti üzerinde bu kadar ısrarla durulmuş başka bir tip daha yoktur. Bu tipi işlenmeye değer yapan ise toplumdaki varlığını her devirde koruyan canlı ve aktif bir kesimi temsil ediyor olmasıdır. Zira alafranga tipi tanımadan Batılılaşma dönemi Türk insanını tanımamız mümkün değildir. Bu yüzden ki hikâyeci ve romancılar farklı işleniş biçimlerinde bu tipi yüzyılı aşkın bir süredir anlatır, yazar, çizerler. Ayrıca bu tipin Tanzimat'ta aykırı kabul edilirken Cumhuriyet'te kabul görmüş olması onun hem varlığının devamlılığına hem de bu tipin savunduğu gibi bir Batılılaşmanın Türkiye tarafından pek de dışlanmadığına işarettir.

Osmanlı romanının asli tipi olan alafranga, bir anlamıyla kabuk değiştiren Türk aydınının da parodisidir aslında. Romanlarında hicvettikleri çoğu zaman eleştirip ibretlik örnek gibi sundukları kahramanlar kendilerine de çok uzak değildir. Zira çoğu romancının kendisini kahramanı ile özdeşleştirdiği, kahramanının varlığında kendisini anlattığı bilinir. Bu bakımdan alafranga tip Batılılaşma hadisesine başta cılız çığlıklarla karşılık veren sonra ise ayak uydurmak için koşturan Türk aydınının ikircikli hâlini en gerçek biçimiyle yansıtmıştır.

Alafranga tip, Türk Batılılaşması ve yenileşmesinin bir ironisidir. Romanlar yüzyıllardır frenkleşmeye çabalayan Türk insanını çeşitli kanallardan konu etmiştir.

Tüm didinmeye rağmen ortaya çıkan sonuç günümüzde bile hâlâ Batılılaşmak isteyen toplumumuzdur. Demek ki Türk insanı Batılılaşmıyor ve buna rağmen istikrârla hedefini de değiştirmiyor. Türk romancılık geleneğinde önemli bir yeri olan alafranga tip Batılılaşmayan Türk insanının beyhude çabasının ironik bir sunumundan başka bir şey değildir.

Alafranga tip toplumlar ve medeniyetler arasında hiyerarşik bir düzen olduğu sürece şüphesiz yaşamaya devam edecektir. Hiçbir zaman elindeki ile yetinmeyen beşer, her daim üstün olana benzemeye, ona ulaşmaya çalışacaktır. Tarihi ikilem de buradadır zaten doğru ve makbul olan üstün ve farklı olana tâbi olmak mıdır, yoksa kendi kendini yukarı çekip ulaşacağı en üst noktaya kendi farkını yaratarak çıkmak mıdır? “İnsan maruz kalmaz, seçer.” der²⁴⁶ Cemil Meriç. Çünkü hiçbir mahlukâta bahşedilmeyen akıl ve irade insanoğluna ihsan edilmiştir. Türk milletinin başka medeniyetlere tâbi olarak yaşayamayacağı bağımsız ve özgür karakteriyle malumdur. Önceden çizilmiş ve üzerinden çokça geçilmiş bir yoldan yürümenin sonu bellidir, yolun izin verdiği ölçüde ilerlenebilir. Oysa kendi çizdiği yolda yürüyen bir toplum yolun nereye gideceğine de nerede biteceğine de kendisi karar verir. Osmanlı’dan bu yana Türk devletinin ve milletinin tâbi olması gereken tek politika açık bir şekilde budur.

²⁴⁶ Cemil Meriç, *Kırk Ambar II/ Lehçetü'l-Hakayık*, İstanbul, 2009, İletişim Yayınları, s.287-288.

KAYNAKLAR

- Ahmed Midhat Efendi; *Avrupa Adab-ı Muaşeretî Yahut Alafranga*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ocak 2016.
- Ahmed Midhat Efendi; *Felâatun Bey İle Râkım Efendi*, Şule Yayınları, İstanbul, Kasım 2017.
- Ahmed Midhat Efendi; *Letâif-i Rivâyât*, Haz. Dr. Fazıl Gökçek, Dr. Sabahattin Çağın, Çağrı Yayınları, İstanbul 2001.
- Ahmed Midhat Efendi; *Müşahedât*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ağustos 2017.
- Ahmet Cevdet Paşa; *Ma'ruzat*, Haz: Yusuf Hâlaçoğlu, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1980.
- AKALIN, L. Sami; *Hâlîl Ziya*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1979.
- AKYÜZ, Kenan; *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995.
- ALVER, Köksal; “Züppelik Anlatısı Ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi”, *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 2016, S.16.
- BAKIRCIOĞLU, N. Z.; *Başlangıçtan Günümüze Türk Romanı, Yıllara ve Yazarlara Göre Romanlarımızın Tarihi*, Ötügen Neşriyat, İstanbul, 2013.
- BANARLI, Nihat Sami; *Tükçenin Sırları*, Kubbealtı Neşriyat, 12.Baskı, İstanbul, 1993.
- BERKES, Niyazi; *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 2017.
- BURCKHARDT, Titus; *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, Klasik Yayınları, İstanbul, Haziran 2013.
- ÇIKLA, Selçuk; “Erken Dönem Türk Modernleşmesinin Dinamiklerini Araba Sevdası’nın Mefhum-ı Muhâliflerinden Okumak”, *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.6, S.2, 2013.

- ÇOKUM, Sevinç; *Hilâl Görününce*, Ötüken Neşriyat, 8.Basım, İstanbul, 2008.
- ÇOLAKOĞLU SARI, Gözde; “19.Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı- Türk Müziğine Yansımaları”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 181, S. 181, 2014.
- ÇUBUK, Zülehya; *Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü Olarak Dandy ve 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Dandy’nin İzleri*, (Danışman: N.Selda Öndül), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2012.
- DİNO, Güzin; *Türk Romanının Doğuşu*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1978.
- FAROQAİ, Suraiya; *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, Çev.: E. Kılıç, İstanbul Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1997.
- FINN, Robert P.; *Türk Romanı İlk Dönem, 1872-1900*, Agora Kitaplığı, İstanbul, Ekim 2013.
- GENÇTÜRK HIZAL, G. Senem; *Bir İletişim Biçimi Olarak Moda: “Modus”un Sınırları*, İletişim Araştırmaları Dergisi, 2003.
- GÜMÜŞOĞLU, Hasan; *Devlet-i ‘Aliyye’ nin Sonbaharı: Osmanlı ve Modernleşme*, Ensar Neşriyat, İstanbul, 2014.
- GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi, *Mürebbiye*, Bilge Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, Mayıs 2015.
- GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; *Şık*, Bilge Kültür Sanat Yayınları İstanbul 2016.
- GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi; *Şıpsavdi*, Özgür Yayınları, İstanbul, Mart 2014.
- İbrahim Şinasi; *Şair Evlenmesi*, Kum Saati Yayınları, İstanbul.
- KANTER, M. F.; *Reşat Nuri Güntekin Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2008.
- KAPLAN, Mehmet; *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1978.
- KAPLAN, Mehmet; *Nesillerin Ruhu*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Temmuz 2016.

- KARABULUT, Mustafa; “Tanzimat Dönemi’nde Osmanlı’nın Yenileşme Sürecine Bir Bakış”, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, Ağustos 2010.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri; *Kiralık Konak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.
- KARATAŞ, Turan; *Ansiklopedik Edebiyat Kavramları Sözlüğü*, Akçağ Yayınevi, Ankara, 2007, 3. Baskı.
- KARAY, Refik Hâlit; *İstanbul’un Bir Yüzü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2009.
- KAVCAR, Cahit; “Efruz Bey Üzerine”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten*, 1971, S.18.
- KERMAN, Zeynep; *Hüseyin Rahmi ve Hâlit Ziya’da Mürebbiye Meselesi*, Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri, Dergâh Yayınları, 2009.
- KÜÇÜKLER KUŞÇU, Nuray; “Yeni Bir Yazımsal Türü Anlamlandırma: Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi’ye Göre Roman”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.7, S.33.
- LEKESİZ, Ömer; *Yeni Türk Edebiyatında Öykü-1*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1997.
- MARDİN, Şerif; *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, 1.Baskı.
- MERİÇ, Cemil; *Kırk Ambar II/ Lehçetü’l-Hakayık*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- MERİÇ, Cemil; *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.
- Mizancı Murat; *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, Haz. Yasin Beyaz, Armoni Yayınları, İstanbul 2003.
- MORAN, Berna; “Alafranga Züppeden Alafranga Haine”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- MUTLUAY, Rauf; *Ondokuzuncu Yüzyıl Türk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, 1970.
- Namık Kemal; *İntibah*, Şule Yayınları, İstanbul, Kasım 2016.
- OKAY, Orhan; *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergah Yayınları, İstanbul, Ekim 2016.
- Ömer Seyfettin; *Efruz Bey*, Beyan Yayınları, İstanbul, Ekim 2016.

- PARLA, Jale; *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
- PARLA, Jale; *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.
- Recaizâde Mahmut Ekrem; *Araba Sevdası (Eleştirel Basım)*, Haz. M.Fatih Atuğ, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.
- Sami Paşazâde Sezai; *Sergüzeşt*, Ottoman Kum Saati Yayınları, İstanbul 2016.
- SEVİM, Gökçen; *İntibah Romanında Yapı ve İzlek*, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016, C.2, S.2.
- SOLOK, Cevdet Kudret; *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman*, Varlık Yayınları, 1965.
- SUBAŞI, Turgut; "Tanzimat Döneminde Osmanlı Kadını ve Moda", --VoL-pp-ISSN:, Bildiri, 2014.
- Şemsettin Sami; *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2015.
- ŞEN, Sabahattin; *Türk Aydınını ve Kimlik Sorunu*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi; *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Eylül 2015.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi; *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.
- TEKİN, Mehmet; *Roman Sanatı*, Ötüken Neşriyat, Ankara, 2001
- UÇMAN, Abdullah; "Türk Romanında İlk Alafranga Tip: Felâton Bey", Haz. Mustafa Armağan, Ahmet Mithat Efendi Kitabı, Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2007.
- USLU KAYA, Berna; *Türk Romanında Safderun Alafranga, Ahlaksız Züppe, Kötücül Entelektüel*, (Danışman: Prof. Dr. Mehmet Narlı), Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2017.
- UŞAKLIGİL, Hâlit Ziya; *Aşk-ı Memnu*, Kırmızı Çatı Yayınevi, İstanbul, 2017.

UŞAKLIGİL, Hâlit Ziya; Kırık Hayatlar, Haz. Seval Karadeniz, Özgür Yayınları, İstanbul, Ekim 2006.

UZUN AYDIN, Derya; “Osmanlı’nın Son Döneminde Eğitim, Kültür ve Sanat Hayatına Genel Bir Bakış”, *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, S.4, 2013 Summer.

YALÇIN, Hüseyin Cahit; *Hayâl İçinde*, Orion Kitabevi, Ankara, Ekim 2012.

YAVUZ, Hilmi; *Alafrangalığın Tarihi: Geleneğin Tasfiyesi ya da Yeniden Üretilmesi*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010.

