

ŞIK ROMANINDA ALAFRANGALIK SEMBOLİZMİ VE CANAVARLIK

SNOBBERY SYMBOLISM AND MONSTROSITY IN THE ŞIK NOVEL

Murat GÜR*

ÖZ: Bu çalışma Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanındaki alafranga/züppe tipi kurgusunun sembolik boyutu hakkındadır. Türk romanında söz konusu tipin ilk örneklerinden Şöhret'in, metinde alafrangalığın nesnesi bir köpek konumundaki Drol ile koştur biçimde kurgulandığı ileri sürülmüştür. Bu varsayım çerçevesinde erken dönem Türk romanının temel tiplerinden birine yönelik farklı bir yorumlama alanı açmak amaçlanmıştır.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm *Şık*'ın Türk edebiyatı tarihindeki yerinin sorgulanmasına ayrılmıştır. Romanın yayımlandığı günden beri yazarının ve metnin ilk eleştirmeni sayılabilecek Ahmet Mithat'ın görüşleri etrafında değerlendirildiği ve bu yüzden edebiyat tarihindeki yerinin yeniden konumlandırılması gerektiği tartışılmıştır. İkinci bölümde romanın başkahramanları olan Şöhret ve Drol'ün koşturduğu irdelenmiş ve böyle bir kurgunun nedenleri tartışılmıştır. Üçüncü bölümdeyse söz konusu sembolik boyutun aydınlatılması için canavarlık kavramına başvurulmuştur.

İnceleme sonucunda Şöhret'in hikâyesinin bir tür kimlik anlatısı biçiminde değerlendirilebileceği görülmüştür. Züppenin köpeklerle koşturduğu da "biz" kimliğinin ötekine bakışını sergilemektedir. Böyle bir kurgu yazarın metin içi mesajlarıyla birlikte değerlendirilerek romanın aynı zamanda bir canavarlık anlatısı sunduğu tartışılmıştır. Şöhret'in canavar olarak kurgulanması 19. yüzyıldaki toplumsal dönüşüm sürecinin getirdiği korku ve endişelerinin bir yansıması biçiminde değerlendirilmiş ve kurgunun edebî olduğu kadar politik bir özellik de taşıdığı gösterilmiştir. Böylece çalışmada *Şık* romanının Osmanlı-Türk toplumunun yanlış Batılılaşmaya yönelik yerleşik algılarını yansıtan kurucu bir metin olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar kelimeler: Canavarlaşma, ötekilik, züppe tipi, Türk romanı, Hüseyin Rahmi.

ABSTRACT: *This study is about symbolic dimension of snob type characterization in the novel Şık by Hüseyin Rahmi Gürpınar. It was claimed that Satırzade Şöhret Bey, who is one of the first examples of the snob type in Turkish novel, was fictionalized in parallel with Drol in position of a dog which is object of Westernization in the text. Within the scope of this assumption, we aimed to open a different area of interpretation for one of basic types of early period Turkish novel.*

The study consists of three chapters. The first chapter was separated into investigation of place of Şık in history of Turkish literature. It was discussed that the novel has been evaluated around its writer's and Ahmet Mithat's comments since it was published and that, for this reason, its place in literature history should be repositioned. In the second chapter, parallelism between Şöhret and Drol, who are protagonists of the novel, was addressed and reasons for such fiction

* Dr. Öğretim Üyesi – Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Nevşehir - муратgur58@gmail.com (Orcid ID: 0000-0003-1577-9152)

were discussed. Later, the concept monstrosity was referred to so that the said symbolic dimension could be enlightened.

As a result of examination, it was seen that story of Şöhret would be evaluated as a kind of identity narration. Also parallelism of snob with the dog displays the “We” identity’s view of the other. Such fiction was evaluated together with the writer’s intra-textual messages and it was discussed that the novel presented a monstrosity narration, as well. Fictionalizing Şöhret as a monster was evaluated in the way of a reflection of fears and anxieties along which process of social transformation in 19th century brought and it was shown that the fiction has a politic feature as well as literary. Thus, in the study, we presented that the novel Şık was a constitutive text that reflects the established perceptions for wrong westernization of Ottoman-Turkish society.

Keywords: Monstrosity, otherness, snob type, Turkish novel, Hüseyin Rahmi.

Giriş

Eleştirel yargılar ve değerlendirmeler gereğinden fazla tekrar edildiğinde metni yeniden anlamlandırma yolları tıkanır, verimsizleşir. Eleştirmenin kimliği, ideolojisi ve hüküm verici konumu da eklendiğinde durum, edebiyat tarihi açısından içinden çıkılmaz bir hâl alır. Eleştiri artık metnin önüne geçmiştir, metinden daha fazla okunur ve tekrar edilir. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şık* (1888) romanı etrafında oluşan ve devam ettirilen eleştiriler bu yargıya kanıt gösterilebilir. Roman, yazarından sonraki ilk okuru veya eleştirmeni olduğu söylenebilecek Ahmet Mithat’tan beri neredeyse aynı doğrultuda incelenmiş ve söylenenler çeşitli açılardan çoğaltılmıştır. Böylece eleştirinin kendisi “kanonlaşmış”, roman ise çağının eserleriyle aynı çatı altına sokularak ya *Felâtnun Bey ile Rakım Efendi* ve *Araba Sevdası*’nın bir benzeri olarak değerlendirilmiş ya da bu romanlardaki seviyeyi yakalayamadığı gerekçesiyle geri planda tutulmuştur. Oysa söz konusu eser yakından irdelendiğinde romanın sembolik bir yapı sergilediği ve alafranga/züppe/şık tipine çağından farklı bir bakış sunduğu görülebilir.

Bu çalışma *Şık* romanının başkahramanları Şöhret ve Drol’e odaklanmaktadır. Romanın diğer kişi ve unsurlarına ancak söz konusu kahramanların anlamlandırılmasında ve yorumlanmasında sağladıkları katkıyla orantılı değinilecektir. Çalışmadaki varsayım, metnin sembolik boyutta Şöhret-Drol koşutluğu etrafında şekillendiği ve bu koşutluğun çağının/toplumun Batılılaşmaya karşı korkularını yansıttığı düşüncesidir. Bu yörüngede yapılacak bir inceleme yalnızca romanı anlamlandırmakla kalmayacak aynı zamanda erken dönem Türk romanının temel tiplerinden birine yönelik yeni bir yorumlama imkânı sunacaktır.

Romanın sembolik boyutunun aydınlatılması için “canavar” kavramına odaklanılacaktır. Böyle bir inceleme aynı zamanda ötekilik ve toplumun ötekine yaklaşım biçimlerini de aydınlatacaktır. Şöhret’in ötekileşen “biz”in bir temsili olduğu düşüncesinden yola çıkarak ötekiliğin korkutucu yüzünün canavar imgesi etrafında nasıl biçimlendiği tartışılacaktır. Böylece züppe tipine ve *Şık* romanına yönelik yerleşik

yargılara karşılık yeni bir yorumlama alanı sunmak amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, edebî ve sosyolojik yorum bilgisi yöntemine dayanmaktadır. Belirtilen bağlam çerçevesinde öncelikle roman etrafında oluşan eleştiri geleneğine değinilerek yeni bir yorumlamanın yol haritası çizilecektir.

1. Türk Edebiyatında Şık yahut Eleştirinin Kanonlaşması

Edebî eserlerinde toplumsal hayata “ayna” tutan Hüseyin Rahmi'nin edebiyat dünyasına attığı ilk adım olarak değerlendirilebilecek *Şık* romanı, onun edebî güzergahını gösterircesine *Ayine* üst başlığını taşır. Onun romancılığının en özgün niteliğinin eserlerinin tematik yapıları olduğu söylenebilir. Yazar, “*belirli temaları, birini merkeze yerleştirip diğerlerini merkezdeki temayı destekler mahiyette kullanarak bütün romanlarında işlemiştir*”. Bu niteliğin, yazarın etkisi altında olduğu Fransız romanından kaynaklandığı ve Balzac'ın *İnsanlık Komedi*si ve Zola'nın *Rougon Macquart* serilerinde yaptığını uygulamaya çalıştığı kolaylıkla söylenebilir (Kaygana, 2008: 711-712). Nitekim Niyazi Berkes'e (2017: 260) göre Hüseyin Rahmi, “*Şık'taki Şatırzade Şöhret'in zamanından Utanmaz Adam'daki Avnüsselâh'ın akıbetine kadar geçen tarih boyunca kimi sosyal sorunları içine alan tek bir roman yazmış gibidir [ve] buna da belirli bir insan ve cemiyet görüşü hâkim[dir]*”. Aslında *Ayine* üst başlığını seçmesinin nedeni de “saadetli Ahmet Mithat Efendi Hazretlerinin” yaptığı gibi büyük bir roman yazmaktır (Gürpınar, 1888: 2).

Şık bu düşüncenin ilk adımıdır ve onun romancılığının kendi deyimiyle ilkel hâlini barındırmaktadır. Roman hakkında eleştiri geleneğine yerleşen ilk ortak yargı, onun alafrangalığın hâllerini okurun gözleri önüne serdiğiidir. Bir diğeri ise bunu komedi yoluyla yaptığı üzerine şekillenmektedir. Bu yargıların ilki metnin sonundaki “Hatime”ye, diğeri metnin ikinci baskısındaki “Mukaddime”ye dayanmaktadır. “Hatime” bölümünde metnin okurları hayal ürünü olağanüstülükler ile eğlendirmekten daha yararlı bir niyete sahip olduğu vurgulanır. Söz konusu niyet okurun “nazar-ı ibretini” türlü türlü örnekleri her gün ortalarda gezen bir tipin üzerine çekmenin daha yararlı görülmesi düşüncesine dayanır. Böylece bir yandan romantik edebiyata sırt döndüğünün altı çizilirken diğeri yandan eserin gerçekliğe dayanan yapısı belirginleştirilir. “*Hak Teala hazretleri gençlerimizi bu yoldaki beliyattan masun ve mahfuz buyursun, âmin!*” şeklindeki bitiş cümlesiyle de metnin “*kıssadan hisse vermek*” yolundaki niyeti sezdirilir (Gürpınar, 2015: 143-144). İkinci baskıda “Hatime”ye düşülen dipnotta bu yargının/bölümün Ahmet Mithat Efendi'ye ait olduğu anlaşılır. Bu durum onu metnin ilk okuru ve ilk eleştirmeni yapar.

Tefrika tamamlandıktan¹ yaklaşık üç ay sonra *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin 20 Teşrin-i Evvel 1888 tarihli 3106 numaralı sayısında eserin

¹ Romanın tefrikası 23 Şubat 1888 tarihli 2916 numaralı sayısında başlamış aralıklarla devam etmiştir. Son tefrika 2 Temmuz 1888 tarihli 3010 numaralı sayıda tamamlanmıştır.

kitaplaştırıldığı duyurulur. Alt alta “Âyine -1- Şık” biçiminde başlıklandırılan bu duyuru şu şekildedir:

Ayine sername-i umumisi altında genç romancı Hüseyin Rahmi Bey'in neşrine ibtidar eylediği küçük romanların birinci cildi *Şık* serlevhasıyla bundan mukaddem *Tercüman-ı Hakikat* gazetesine tefrika edildikten sonra ayrıca kitap şeklinde dahi tab olunup vaz-ı mevki intişar edilmiştir. Genç muharrir bu romanda hiçbir şey bilmedikleri hâlde Avrupa adâb ve etvarına yeltenen ahlaki bozulmuş şıkların ahvalini hem gayet tuhaf ve hem de imtisaline ibret-i müessire olacak bir surette tasvir eylemiş bulunduğundan mütalaası herhalde faide-bahş-ı kariin olacağı bi-ıştibahtır (1888: 1).

Yazarı bilinmeyen bu duyuruda roman ile ilgili söylenenlerin Ahmet Mithat'a ait olduğu kesin olarak dile getirilemese de onun “Hatime” bölümündeki düşünceleriyle aynı doğrultudadır. Bu duyuruda vurgulananlar roman çevresinde oluşan “eleştiri kanonu” içinde neredeyse en çok tekrar edilen yargılardır. Ayrıca yine romanın ikinci baskısına yazar tarafından eklenmiş “Mukaddime” bölümünde Ahmet Mithat ile yapılan bir konuşmaya atıfla “*eserin en büyük fazileti[nin] okuyanları kahkahalarla güldürmesi*” düşüncesi yer almaktadır (Gürpınar, 2015: 17). Dolayısıyla eserin temelinde komedi unsurunun bulunması da yine aynı kaynaktan gelen bir eleştiridir.

Yalnızca “Mukaddime” bölümü dikkatle okunduğunda bile Ahmet Mithat kaynaklı bütün değerlendirmelerin yazar tarafından kabul edildiği görülebilir. Bu durum çağının edebiyat dünyası içerisinde yazara korunaklı bir liman sağlar. Eleştirmenin de aynı yere sığınarak kendini olası dalgalardan koruma arzusu ise metnin anlam evrenini belirler. Böylece roman, tefrikasının yayımlandığı günden bu yana neredeyse hep aynı sınırlar içerisinde yorumlanır.

Berkes (2017: 263), 1945 yılında yayımlanan “*Hüseyin Rahmi'nin Sosyal Görüşleri*” başlıklı yazısında, eserin züppeliğin ilk örneğini verdiğini dile getirir. Romanın birincil anlam katmanından yola çıkarak tipin genel bir karikatürünü çizer. Şöhret'in alafrangaya tutkunluğu, hiçbir meziyeti olmadığı, her hareketinin taklitten ibaret olduğu, kendini beğenmişliği, cahilliği, yalancılığı, zamparalığı, hırsızlığı ve cinsî eğilimlerine engel olamaması gibi özellikleri vurgulanır. Aslında romanda bizzat yazarın araya girerek altını çizdiği bu özelliklere eser hakkında yapılan hemen her çalışmada farklı örnekler verilerek değinilmektedir (Toker, 1990: 37-41; Göçgün, 1993: 8-10; İldeş, 2009: 42-45; Kerman, 2009: 137-140). Bu doğrultuda bir diğer ortak yargı eserin *Felâtu Bey ve Râkım Efendi* romanı ile benzerliğidir. Ayşe Melda Üner (2008: 254), *Şık* ve *Şıpsıvdi* romanlarını yanlış Batılılaşma açısından karşılaştırdığı çalışmasında, kaynağı yine yazarın kendi beyanları olan bu yargının ortaklığına, verdiği bir dipnotta şu şekilde dikkat çeker:

Tanpınar, Kaplan, Moran, Enginün, Kerman, Göçgün, Toker gibi Hüseyin Rahmi Gürpınar hakkında çalışmış pek çok değerli edebiyat araştırmacısı,

Şık'ın Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâh Bey ve Râkım Efendi* romanından esinlendiğine işaret ederler.

Üner'in "pek çok değerli edebiyat araştırmacısı" vurgusuna özellikle değinilmelidir. Tam da bu araştırmacıların ve incelemelerin değerinden dolayı, vurguladıkları sonraki eleştirmenler tarafından neredeyse tartışmasız kabul edilmiş, roman hakkında söylenen her şey aynı limanın sınırları içine sığdırılmaya çalışılmış, farklı bakışlara neredeyse ihtiyaç duyulmamıştır. Söz konusu yorumların her biri tek tutarlıdır ve bütün hâlinde ele alındığında da belirli şartların doğurduğu belirli bir tipin panoramasını sunar. Bununla birlikte bir metnin yorumlanmasının hiçbir zaman tamamlanmayacağı göz önünde bulundurulmalı ve eleştirinin imkânları sürekli olarak zorlanmalıdır. Sınırlar bir kez aşıldığında hemen her metin için yeni anlam katmanlarının gün yüzüne çıkacağı unutulmamalıdır.

Bu doğrultuda *Şık* romanı birbirleriyle doğrudan bağlantılı en az üç farklı anlam katmanında incelenebilir. Birinci katman yukarıda değinilen ve ana akım eleştiriye hâkim olan, züppe tipinin sosyolojik göndermeleriyle birlikte incelenmesinden ve özelliklerinin irdelenmesinden oluşmaktadır. Değinilen çalışmaların hemen hepsi bu alan içinde değerlendirilebilir. Diğer iki katman da doğrudan ya da dolaylı olarak alafrangalık eleştirisine dayanmaktadır. İkinci alan sembolik katman biçiminde adlandırılabilir. Bu alan Şöhret ve Drol'ün sembolik düzeyde eşitliği üzerine kurulmaktadır. Özünde bu hüküm de yazarın metin içinde araya girerek yaptığı Drol hakkındaki "ısrarlı" vurgularından doğmaktadır. Bununla birlikte söz konusu eşitliğe derinlemesine değinen bir çalışma bulunmamaktadır. Burada züppe tipi hakkında asıl söylenmek istenenlerin "bir köpek aracılığıyla" sezdirildiği iddia edilerek metin bu açıdan incelenecektir.

Sembolik yapının ötesine geçildiğinde üçüncü bir anlam evreninin kapılarının aralandığı görülecektir. Şöhret ve Drol'ün sembolik benzerliğinin canavarlık kavramı ışığında aydınlatılabileceği ileri sürülebilir. Böyle bir çözümlemenin merkezinde "öteki"ne yönelik yaklaşım tarzları yer alacaktır. Canavarlaştırmanın bu doğrultuda bir anlatı stratejisi olarak romanda nasıl yer aldığı sorgulanacaktır.

Çalışma, tasarlanan anlam katmanlarındaki her şeyi aydınlatma iddiasında değildir. Aksine züppeliğe, ötekiliğe, yabancılaşmaya ve Batılılaşmaya dair yaklaşımlara yönelik yeni incelemelere bir tür giriş niteliğindedir. Söz konusu olguları tartışmaya açmak ve edebiyat eleştirisinin sınırlarını aşmadan edebiyatın imkânlarını kullanarak yeni bir kavram dünyası oluşturmak amaçlanmaktadır.

2. Ayinedeki Yansıma yahut Bir Alafrangalık Sembolizmi

Romanın üst başlığından yola çıkarak söylenecek olursa Drol, Şöhret'in aynadaki sembolik karşılığıdır. Metin içindeki vurgular dikkate alındığında bu sembolizmin yazar tarafından bilinçli kurulduğu kolaylıkla

söylenbilir. Drol'un metinde oynadığı rol bir yana, yazar, anlatı sırasında iki defa araya girerek tabir yerindeyse onun rolünün dikkatli okunması gerektiğinin altını çizer. Birincisinde *"bu hikâyenin en büyük aza-yı vakasından biri de Drol'dür. Bunun her hâli tavrı daima merak edilmeye layıktır"* (Gürpınar, 2015: 44) diyerek okur için bir tür ipucu sunar. İkinci vurgusunda onu, *"bu şıklar romanında âdeta mühim bir şahıs yerine tutan yani garabet-i ahvâl ve etvârda onlardan aşağı kalmayan koca Drol"* biçiminde tanımlar (Gürpınar, 2015: 133). Bunun yanı sıra romanın neredeyse yarısı Drol'un olay örgüsünde aldığı role göre bölümlenmiştir. İkinci bölümün başlığı doğrudan "Drol"dür. "İki Sarhoş Külhanbeyi" başlıklı bölümdeki külhanbeylerinin metindeki rolü Drol'un cinsini belirlemek etrafında kurulmuştur. "Canavar" başlıklı dördüncü, "Canavar'a Hücum" başlıklı beşinci ve "Zarar Zıyan Tazmini" başlıklı altıncı bölümün adlandırılması da yine Drol çevresinde gelişen olaylara dayanarak yapılmıştır. Romanın bu yapısı bile Drol'un metindeki öneminin tartışmaya açılması gerektiğini ortaya koyar.

Nitekim bir kısım araştırmacı bu öneme birbirinden farklı açılardan yola çıkarak genel olarak değinmiştir. Zeynep Kerman (2009: 138), Drol'un *"romanda önemli bir yer işgal ettiğini ve komik unsurunu geliştirdiğini"* belirtir. Önder Göçgün'e (1993: 15) göre "Drol" kelimesinin *"hoş, garip, çapkın, âdi, aşağılık"* anlamları Şöhret'in karakterini sembolize etmektedir. Şevket Toker (1990: 38-39) ise Drol'un *"Şöhret'in alafıngalığa düşkünlüğünün yol açtığı komiğin -ve daha sonra felaketlerin- ortaya konulabilmesi için âdeta bir sembol olarak kullanılmış"* olduğunu dile getirir. Bununla birlikte Toker bu sembolizmde Şöhret'in başına gelen felaketlerin, *"Drol'un gerçek kimliği ile Şöhret'in onun değeri konusundaki yanlış bilgisi arasındaki kontrast üzerine kurulduğunu"* söyler. Özgür İldeş'e (2009: 51) göre Drol, *"romanda verilmek istenen 'alafıngalığın trajikomik hâlleri' mesajının iletilmesinde [...] önemli bir varlık[tır]"*. Bu düşünceler romanın sembolik boyutunun görünür olduğunu kanıtlar niteliktedir. Şöhret ile Drol'un sembolik açıdan eşitliğine genel hatlarıyla değinen tek çalışma ise Berna Uslu Kaya'ya (2017: 58) aittir. Yazar, Drol'un *"sembolik göndermeleri[nin] romanın, hatta bir devrin sosyolojik sorununu ortaya koy[duğunu]"* belirtir. Ona göre *"Sokak köpeğinin alafıngalığı ile yan yana yürüyen Şöhret Bey'in hayata duruşu arasında fark yoktur"*. Öyleyse Şöhret ile Drol arasında sembolik açıdan nasıl bir eşitlik söz konusudur ve bu eşitlik hangi açılardan incelenebilir? Böyle bir eşitlikten söz edilebilmesi metnin anlamlandırılmasına nasıl etki eder? Bu soruların yanıtlanması benzerliği daha anlaşılır kılacaktır.

Söz konusu benzerliğin ilk aşaması isim sembolizmidir. Roman kahramanlarının isimlerine ve anlamlarına farklı çalışmalarda değinilmiştir. Ne var ki her birinin farklı bir odak noktası olduğu için bu anlamları karşılaştırma gereği duyulmamıştır. Mehmet Kaplan (1999: 461) yazarın tiplerinin isimlendirilmesi hususunda özet niteliğinde şunları söyler:

[Hüseyin Rahmi] şahıslara taşıdıkları özelliğe uygun hakiki, mecazi veya yarı mecazi isimler vermek[tedir]. Bunlar yazarın insanları şemalaştırma temayülünü göstermesi bakımından dikkate şayandır. Bu şemalaştırmanın başlıca gayesi muayyen bir hususiyeti iyice belirtmek, komik romanlarda ise okuyucuyu güldürmektir.

Kaplan (1999: 465), bu doğrultuda *Şık* romanında Şöhret ve Potiş'e değinirken Drol'e yer vermez. Ona göre “*adinın da telkin ettiği üzere Şöhret Bey'e hâkim olan ihtiras kendisini gösterme arzusunur*”. Kaplan, bu cümleler dışında adıyla ilgili herhangi bir şey söylemez. Göçgün de (1993: 5) ondan “*adı üstünde şöret düşkünü, gösterişe ve alafrangalığa müptela bir kimse*” biçiminde bahseder. Oysa Şöhret söz konusu olduğunda isim sembolizmi açısından asıl değinilmesi gereken onun isminin yanına ilave ettiği “Şatırzâde” ön adıdır. Bu ad yazar tarafından şöyle sunulur:

“Şatırzadelîği eski bir hanedan namına mensup veyahut sair bir esasa müstenit bir isim zannetmeyiniz. Şöhret mahzâ böyle bir unvanla yâd olunmayı arzu ettiği için garâibden olarak isminin yanına bir de Şatırzadelik ilave eylemiştir!” (Gürpınar, 2015: 22).

Ön adı, Şöhret'in karakter kurgusunun anlaşılmasında anahtar işlevi görmektedir. Bu adın “bir esasa müstenit [...] zannetmeyiniz” vurgusuna rağmen, yazar tarafından tüm olası anlam katmanları göz önüne alınarak verildiği ileri sürülebilir. “Şatır” kelimesinin *Türkçe Sözlük*'teki birinci anlamı “neşeli, keyifli, şen” biçimindedir. Bu anlamın Şöhret'in kişiliğinin görünen yüzünü yansıttığı söylenebilir. Onun kendince soyluluk kazanmasına neden olan durum ise “şatır”lığın Osmanlı saray teşkilatının bir parçası olmasıdır. Şöhret'in neden bu adı aldığının anlaşılması için önemli olan ise “saraya ait” bu sınıfın görünüm ve işlevidir. *Kubbealtı Lugatı*'na göre şatır, “padişahın maiyetinde bulunan merasim ve alaylarda peykler gibi atının yanında yürüyen görevliler sınıfına mensup kimse” ve “sadrazam ve vezirlerin maiyetinde debdebelerini artırmak için bulunan [...] kimselere verilen isim” karşılıklarıyla yer alır (Ayverdi, 2010: 1157).

Kelimenin bu karşılıkları aynı zamanda onun kültürel ve tarihî anlamlarıdır. Buradan yola çıkarak söz konusu sınıfın padişah ve sadrazam alaylarındaki en önemli işlevlerinin, alayların “debdebesini” artırmak olduğu söylenebilir. Üstelik bu sınıf, süslü kıyafetleriyle “zamanla alaylarda gösteriş sembolü hâline gelmiştir” (Tarım Ertuğ, 2010: 379). Daha da ilginç ise şatırların “aylık maaşlarından başka saraydan elbise alma hakkına sahip olması” ve “padişahların şehre giriş çıkışında esnafın yere serdiği değerli kumaşlar[ın] solak ve peyklerle beraber” onlara dağıtılmasıdır (Tarım Ertuğ, 2010: 380). Dolayısıyla Şöhret'in seçtiği ön ad kültürel ve tarihî karşılıklarıyla onun için biçilmiştir. Şöhret'in kendini tanımlaması nasıl “her süsü böyle benzetme veyahut benzetmeyi de aşırarak moda olan şey her ne ise onun ifratını yap[makla]” (Gürpınar, 2015: 23) bağlantılı ise “şatırlık” da aynı doğrultuda kılık, kıyafet ve “gösteriş” ile alakalıdır. Bu durum onun kendisine soyluluk atfetmek için aldığı adın “müstenit olduğu” esas biçiminde değerlendirilebilir.

Şöhret ile Drol arasındaki sembolik eşitliği sağlayan ise bu adla bağlantılı olmakla birlikte “şatır” kelimesinin köken dili olan Arapçadaki karşılığıdır. Kelime yukarıdaki anlamların hepsini Türkçede kazanmıştır. *Kubbealtı Lugatı*’na (2010: 1157) göre kelime köken dilde “hayasız, ahlaksız adam” anlamına gelmektedir. Şöhret’in içinde bulunduğu durumlar düşünüldüğünde onun kişiliğinin bu anlamı da tam olarak karşıladığı söylenebilir. Romandaki eylemleri göz önünde bulundurulduğunda Şöhret, “hayasız, ahlaksız” bir adamdır. Bu doğrultuda o, kendine ön ad olarak aldığı “şatır” kelimesinin bütün olası anlamlarını karşılayan bir karakterdir.

Benzer bir durum romanın “mühim eşhasından” Drol’un kelime anlamları için de geçerlidir. “Drôle” kelimesinin Fransızca sözlükteki ilk karşılığı, tıpkı “şatır” kelimesi gibi, “hoş, eğlenceli” biçiminde yer alır. İkinci ve üçüncü karşılıkları ise “tuhaf, gülünç ve acayip” olarak verilir (Saraç, 1985: 466). Bu karşılıklar “şatır” ve “drôle” kelimesinin birbirinin yerine kullanabileceğini göstermekle birlikte aynı zamanda romanda Şöhret ve Drol için en sık kullanılan sıfatlardandır. Kelimelerin bu ortaklıklarının yanı sıra “drôle” kelimesinin sözlükteki bir diğer karşılığı olan “tuhaf adam, rezil herif, bayağı” (Saraç, 1985: 466) anlamları da “şatır” kelimesinin Arapça karşılığı ile neredeyse aynıdır. Bu durum en azından anlamsal düzeyde her iki kahramanın birbirinin yansıması olduğunu gözler önüne serer. Böylece romanın olay örgüsü içerisinde ikisinin koşut okunmasının önü açılmış olur. Aslında bu anlamsal koşutluk bile böyle bir okumanın sonucunun ipuçlarını verir. Yine de önemli olan bu yapının nasıl kurgulandığıdır.

Şık romanında Şöhret ve Drol’un eşit olduğu bir diğer boyut, içinde buldukları sınıf olarak ele alınabilir. Romanın merkezinde “şık” tipi yer almaktadır ve roman eleştirmenlerin değindiği gibi bir tip romanıdır. Bu doğrultuda roman bu tipi tanımlayarak başlar:

Şık denilince elinde gantı, cebinde kartı olan fakat üstünde nakdi bulunmayan nazenin, derhal bastonuyla kostümüyle tecessüs eder! Âleme karşı şu heyetle arz-ı endam eden bir genç, zamanımızda ahlakına fesat karıştırmış, hoppalığı pek aşırtmış olmakla itham edilerek nazar-ı istihfaf-ı umumiye uğruyor. Halbuki bu ithamlar bazen haksız yere sadır oluyor. Çünkü eline gant giyenlerin, cebinde kart taşıyanların cümlesini şıktır diye tezyife kalkışmak icap etmez. Asıl şayan-ı muaheze olan şıklar, esasen hiçbir meziyet ve fazilete malik olmayıp her hareketleri birer adi mukallitlikten ibaret kalanlar, her gören veya işitenleri bir azîm teessüfle beraber bir hande-i gayr-ı ihtiyariye mecbur edecek birtakım garâib-i ahvâli câmi bulunanlardır (Gürpınar, 2015: 21).

Sunuştta şık tipi açıkça ikiye ayrılmaktadır. Burada, daha önce neredeyse hiç değinilmeyen şey aslında sunuşun bir tür savunma içeriyor oluşudur. Savunmanın özünde şıklığın görünüşten yola çıkılarak yorumlandığı ve bu yüzden küçük görüldüğü, aşağılandığı ve değersizleştirildiği konusu bulunur. Bu yargılar anlatıcı tarafından “haksızlık” olarak değerlendirilir ve asıl “aşağılanması” ve “acınması” gereken bir tipin nasıl olduğu hakkında bilgi verilir. Ardından bunun güzel

bir örneği olarak Şatırzade Şöhret Bey'in "erbab-ı mütalaaya" sunulacağı dile getirilir. Dolayısıyla romanın alıntılanan girişi aynı zamanda bir önbilgi ya da okuma kılavuzu olarak ele alınabilir. Kılavuz olarak değerlendirilirse bu alıntı aynı zamanda bir sınır çizgisi olarak yorumlanabilir. Çizgi yalnızca iki şık tipini ya da Batılılaşmış iki tipi birbirinden ayırmaz aynı zamanda anlatıcı yazarın ve toplumun ben/biz algısı ile öteki arasında bir sınır olarak belirir. Okur daha Şöhret Bey'i tanımadan onun "hiçbir meziyet ve fazileti" bulunmayan "adi [bir] mukallit" olduğunu anlar. O, anlatıcının altını çizdiği diğer şıklardan farklıdır. Metin bu yüzden bir tip romanı olmakla birlikte bir kimlik anlatısı olarak değerlendirilmelidir.

Şöhret'in farklılığı yalnızca metin içinde değil, Tanzimat romanı bağlamında metinlerarası düzeyde de geçerlidir. Farklılığın temel göstereni de "cebinde nakdi bulunmaması", başka bir deyişle "kudret-i maliyece düşkünlüğü[dür]" (Gürpınar, 2015: 23). Bu hâli itibarıyla özellikle mirasyedi züppelerden ayrılır. Onlarla aynı ekonomik sınıftan değildir. Dahası bu ayırım yalnızca ekonomik de değildir. Görünüştten ahlaki boyuta kadar hemen her açıdan Şöhret "sınırın" en uç noktasındadır:

Şöhret Bey şıktır. Ama nasıl şık? Bu kelimenin sû-i mana cihetiyle ne kadar tevsine imkân var ise işte öyle şıktır. Malum a? Şıklık yalnız kıyafetle olmaz. Tab'an ahlaken de şık olmak icap eder. Kıyafette görülen müfrit şıklık, bazen tabiata karışan mefsedetin alâim-i hariciyesi demektir. Bir erkek pudra, düzgün, allık, kırmızılık gibi zenâna mahsus olan vesâit-i tezyîniyyeyi istimalde kadınları geçer ise onun ahlakından şüphe edilebilir (Gürpınar, 2015: 22).

Burada da anlatıcı yazar tarafından şıklığa çizilen bir sınır ile karşılaşılır. "Müfrit" kelimesi bu sınır çizgisini görünür kılar. Özünde bir insanın şık olmasında bir sorun olmadığı anlaşılır. Oysa Şöhret Bey "haddinden fazla", bir kelimededen, bir kavramdan ne kadar kötü anlam çıkarılabilirse o kadar şıktır. Bu durum ise kıyafetteki aşırılık ile görünür hâle gelir. Anlatıcıya göre bu tür bir aşırılık "tabiata" karışan kötülüğün dış göstergelerindendir. Aslında tam olarak bu noktada, bu tek kelimedede, Hüseyin Rahmi'nin natüralist anlayışının çekirdeğini buluruz. Çünkü şıklığa çizilen sınır, özünde insanın kendi doğasına yakınlığı/uzaklığı bağlamında ele alınır. Söz konusu seviyeyi belirleyen ise "cinsiyet" ve "toplumsal cinsiyet" kodlarıdır. "Öteki" şıkları ve Şöhret'i ifrata kaçırın, sınırı geçiren ilk eylem kadınlara mahsus süslenme malzemelerini kullanmada onları geçmeleri hâli şeklinde belirtilir. Dolayısıyla sınırı belirleyen ilk esas toplumun cinsiyetlere yüklediği kodlardır. Bu alıntının hemen ardından sınır "yaratılış" bakımından belirginleştirilir:

Cenab-ı Hâlık kadını kadın, erkeği erkek olmak üzere halk buyurmuştur. Her sanattaki hikmetine bizi hayran bırakan o sâhib-i kudret en büyük bir kemalini de kadınlara erkeği yek-diğerine karşı pek cazip bir şekil ve vücutta yaratmakta göstermiştir. Tarih-i tabii görmüş olanların malumlarıdır ki kadın, erkekten yalnız cinsiyeti fârik alâim ile değil teşkilat-ı uzviyyece dahi

külf tahallüf eder [...] Üstâd-ı tabiat, her iki cinse de kendine mahsus bir başka letafet vermiş (Gürpınar, 2015: 23).

Roman hemen her aşamada bir tür sınır/kimlik anlatısı olarak devam eder. Toplum tarafından atanan kodların vurgulanmasının hemen ardından Tanrı'nın ve tabiatın çizdiği hududun altı çizilir. Natüralist bir bakış açısıyla insanın kendi doğasına yakın olduğu sürece ötekilikten uzak kalacağı belirtilir. Şöhret roman boyunca toplum ve tabiat tarafından kendi için belirlenen bütün sınırları "hiçbir baskı altında kalmadan" kendi iradesiyle geçer. Neredeyse hiçbir toplumsal norma uyum sağlamaz, görüntüde de olsa süsteki aşırılık bakımından kadınsılığa yaklaşır.

Nurdan Gürbilek (2007: 60), bu görünürlük etrafında romanda züppeliğin "*şıklık ekseninde anlatıl[dığını]*" ve "*müsriflikten çok kadınsılığın öne çık[arıldığını]*" dile getirir. Oysa Şöhret'in kadınsılığının yalnızca görünürde ve giyim-kuşam çerçevesinde olduğunun altı çizilmelidir. Şöhret, görünmek, dikkat çekmek için süslenir ve bu yüzden toplumsal cinsiyet normlarına uymaz. Bununla birlikte "cinsiyet" bağlamında bir erkek olarak yine aşırılığı temsil eder. "Normal"in ötesinde bir cinsel açıklıkla kurgulanır, dahası cinselliğini tatmin noktasında hiçbir norma riayet etmez. Dolayısıyla o toplumsal cinsiyet açısından kıyafetiyle, cinsiyet açısından ise aşırılığı ile tabiatından uzaklaşır, mensup olmadığı bir sınıfa/türe aitmiş gibi davranır.

Şöhret'in bu kurgusu Drol ile tamamlanır. Drol metinde "alafrangalığın nesnesi" olarak ortaya çıkar. Şöhret'e göre şıklık yolundaki mükemmellik hususunda tek noksanı "zarif" bir köpeklerinin olmamasıdır. Bu arzusunu iletikten sonra Madam Potiş dostlarından bir köpek ödünç almak için dışarı çıkar. Bulamayınca da son çare aklına "bazı akşamları ekmek vermekte olduğu ve daima kapısının önünde dolaşan bir köpek" gelir. Bu köpek "zarif" olmak bir yana "sokak köpeklerinin bodur cinsindedir". Madam Potiş, köpeğin cinsini ona kıyafet giydirecek gizleyeceğini düşünür ve onu Şöhret ile kıyaslar:

Bunun başına canfesten alâ bir başlık dikip geçiririm! Ucuna bir de kordon rabt ederim. Bu ipekli başlığı giydikten sonra bizim köpek Şöhret'ten daha yakışıklı, daha şanlı olur. Hangi cinsten olduğunu kimse fark edemez (Gürpınar, 2015: 32).

Onun bu düşünceleri zihninde Şöhret ile Drol arasında bir ayrımın olmadığını gösterir. Köpeğin adının Madam Potiş tarafından verilmesi söz konusu durumun kanıtıdır. Olay örgüsünde ikisinin ilk karşılaştırılması da böyle gerçekleştirilir. Bu noktada kıyafet ya da başka bir ifadeyle dış görünüş, varlıkların mensup olduğu sınıfı belli eden bir gösterge konumundadır. Ne var ki roman boyunca bu göstergenin yalnızca bir sanı/sanrı olduğu işlenir. Şöhret ve Drol'ün kıyafetlerinin değişimi onları başka sınıfa ait gibi gösterir ama ait kılmaz. Her ikisi için de kalıtım, çevre ve eğitimin etkisinde oluşan benlik kıyafetle gizlenemez. Şöhret'in bu durumun aksini düşünmesi onun bilinçsizliğinin yansımasıdır. Madam Potiş'in özünde nasıl biri olduğunu anlamayan, onu dış görünüşü ve nesne konumuyla

sahiplenen Şöhret'in Drol karşısında da aynı tutumu sergilediği görülür. Drol'ün türü karşısında Potiş'e şöyle seslenir:

Teşekkür ederim sevgilim! Sen nasıl emsali az bulunur bir nadire-i devran isen köpeğin de öylesini intihap ettin değil mi? Bu akşam metresimle köpeğime nazar-ı hasedle bakmadık kimse kalmayacak! Bu gece benden bahtiyar insan var mı? (Gürpınar, 2015: 34).

Romanın "Sarhoş İki Külhanbeyi" başlıklı üçüncü bölümü Şöhret, Madam Potiş ve Drol'ün birlikte sokağa çıkmasıyla başlar. Bölümün başlangıç sahnesi kahramanların eylemlerinin doğasını gözler önüne serer:

Pangaltı Caddesi üzerinde biraz ilerledikten sonra Drol yürümeye başladı. Şatırzade kordonu çektikçe hayvan boynunu ileriye doğru uzatıp dört ayağı üzerine yere mihlanmış gibi duruyor ondan ileriye gitmek istemiyor idi. Çünkü Drol kendi mahalle arkadaşlarının ondan öteye tecavüz edemeyecekleri hudut üzerine gelmişti. Eğer hududu geçerse öteki mahalle köpeklerinin dendân-ı tedibiyle dişleneceğini biliyor idi (Gürpınar, 2015: 37).

Basit gibi görünen bu sahne davranışsal olarak Şöhret'in Drol'den daha bilinçsiz olduğunun göstergesi biçiminde okunabilir. Alıntıda bu yüzden özellikle "hudut" kelimesine dikkat çekilmelidir. Burada Drol ile aynı mahallede birlikte yaşadığı sokak köpeklerinin belirli bir yaşam alanı olduğunun altı çizilir. Bir sokak köpeği olan Drol, bu sınıra geldiğinde durur, sınırı geçmemek için ayak diretir. Geçtiği takdirde başına geleceğinin farkındadır, deyim yerindeyse "haddini bilmektedir". Drol'ün Şöhret'in zorlamasıyla bu sınırın ötesine geçirilmesi başkahramanların içine düşeceği durumların tetikleyicisi biçiminde okunabilir. Drol, sınırı bir kez geçtiğinde yalnızca "öteki mahalle" köpeklerinin saldırısına uğramakla kalmaz, saldırının ardından kendisini sarmalayan bütün baskı mekanizmalarından kurtulur. Bilmediği bir "çevrenin" içerisinde içgüdülerinin esiri hâline gelerek, "canavarlaşır".

Romanın "Canavar" başlıklı dördüncü bölümü Drol'ün içgüdülerinin kontrolünde içine düştüğü hâller üzerine kuruludur.

Doğduğundan beri karnı doyuncaya kadar yemek bahtiyarlığının ne olduğunu bilmeyen zavallı hayvan bir iki meze kırıntısıyla doymak şöyle dursun bunları yedikçe açlığında, iştahasında büyük bir şiddet peyda olu[r]" (Gürpınar, 2015: 45).

Baba Perdriks'in lokantasında Potiş'in baskısı üzerinden kalkar kalkmaz zincirden boşanmış gibi, türüne özgü "koku alma duyusu" ve "köpeklere mahsus bir çeviklikle" mutfaktan içeri dalar. Yemeklere saldırır, ortalığı karıştırır, lokantayı birbirine katarak arbedeye neden olur. Başka bir bakışla, içine girdiği toplumun düzenini bozarak onu kaosa sürükler. Şöhret'in dayak yemesi, cebindeki bütün parayı tazminat olarak lokantaya vermesi, sokakta kalması da Drol nedeniyle gerçekleşir. Girdiği yeni dünyanın bilmediği kuralları karmaşanın devam etmesine neden olur. Maşuk'un odasında ortalığa pisler, geceledikleri yerde yaşanan kavgadan

sonra uzun bir uluma tutturur ve Şöhret'in tekrar dışarı atılmasına neden olur.

Dikkatli bir bakış ve yakın okuma Drol'ün metin içindeki hikâyesinin Şöhret'ininki ile koşturuk olduğunu fark edecektir. Şöhret'in hikâyesi romanın daha başında bir Osmanlı Türk'ü olarak kendi toplumsal çevresinin dışında başlamaktadır. Görünürde herhangi bir gücün zorlamasıyla bu sınırın dışına geçmemiştir. Yine de metin tarihsel ve toplumsal bağlamına yerleştirildiğinde alegorik düzeyde onun da Batılılaşmayı yanlış algılayan bir iktidarın politikaları sonucunda sınırın dışına sürüklendiği dile getirilebilir. Böyle bir durumdan söz etmek her ne kadar başka bir incelemeyi gerektiriyorsa da bu olasılığı göz önünde bulundurmakta fayda vardır.

Baba Perdriks'in lokantasında çıkan arbededen sonra Şöhret ile Drol baş başa kaldıklarında Drol'ün arkasından nasıl sokak köpekleri gelmeye başlar ve saldırıya hazırlanırsa Şöhret'in arkasından da “*bado tabir edilen birtakım işsiz, güçsüz avareler takip [eder]*” (Gürpınar, 2015: 69). Başka bir deyişle sokak köpekleri, kıyafetine rağmen Drol'ü nasıl tanırsa, söz konusu avare takımı da Şöhret'in farkındadır. Onlardan kurtulmak adına cebinde kalan son meteliği ile bir arabaya binmek zorunda kalır. Ardından, kendini Madam Potiş'in ev sahibesine kabul ettiremediği için eve giremez ve ısrarları sonucunda ev sahibesinin sabrını taşırır. Bu yüzden üzerine kömür tozu boşaltılır. Maskaraya dönmüş bir hâlde bakkal-meyhane karışımı bir yerde geceyi nasıl geçireceğini düşünürken Maşuk ile karşılaşır. Aralarında geçen diyalog Şöhret'in köpeğe bakışını gözler önüne sererken metnin arka planındaki sembolizmi de belirginleştirir:

“Vay Şatırzadem! Bu vakitler tek başına burada ne geziyorsun?”

Şöhret Bey birdenbire kendine hitap eden zatın kim olduğunu tanıyamadı ve ne cevap vereceğini de şaşırarak dedi ki: “Tek başıma mıyım ya? Görmüyor musunuz yanımda bir köpeğim var.”

“Köpeğinizi gördüm. Fakat bunu size refik addedecek değiliz ya? Yine herhâlde yalnızsınız demektir.” (Gürpınar, 2015: 76-77).

Burada Şöhret'in, Drol'ü kendine eş seviyede tuttuğu görülebilir. Benzerlik metin boyunca ilmek ilmek işlenir. Onlar, yalnızca arkadaş değil, aynı zamanda kader ortağı ve birbirlerinin sembolik yansımalarıdır.

Şöhret yetiştirdiği değil sonradan girdiği bir toplumsal çevrenin içindedir. Batı ile özdeşleştirilen bu çevre üzerine yerleşik “yanlış algıdan” dolayı kendini oraya ait baskı mekanizmalarından da uzak hisseder. Madam Potiş ile lokantada garsonların yanında sergilediği tavırlar bu durumun açık bir göstergesidir. Ayrıca Maşuk'un misafiri iken onun sevgilisi Adel'i “metres” olarak nitelmesi ve yüzüne karşı güzelliğinden bahsetmesi de ahlak algısının olmadığını gösterir. Her ne kadar Adel karşısında eyleme geçmese de anlatıcı yazar onun zihninden geçenleri “*Şöhret mizaçta bir adam, bir güzel kadına tesadüf ettiği vakit ne kuruntulara tutuluyor ise bizim sık içinden hep bunları geçirdi*” (Gürpınar, 2015: 96) biçiminde okura sezdirir.

Aynı gece koridorda gördüğü bir kadına “gençliğini, ihtiyarlığımı pek de fark edemeyerek (...) arsızlan(ır)” (Gürpınar, 2015: 111). İhtiyar kadının, Şöhret’in arkadaşlarıyla birlikte kaldığı odaya gelmesi ile odada başkalarının varlığını umursamadan onunla birlikte olmaya kalkar. Romanda Şöhret benzeri bir “züppe” rolünde yer alan Raik’in karanlıkta bu kadını Adel sanması üzerine çıkan arbede artık rezaletin doruk noktasıdır. Anlatıcı yazar durumu betimlemekteki çaresizliğini şu sözlerle belirtir:

O anda odanın ortasında nazarlara açılan manzarayı hakkıyla tasvir edebilmek için kalemi bu gibi rezâili tasvirde ihtisas sahibi bir sanatkâr olan Emil Zola’nın eline vermeli (Gürpınar, 2015: 110).

Rezalet olarak adlandırılan bu kaos hâli bir anlığına durulduktan sonra bu defa arbededen “sınırları tutmuş” Drol’ün ulumaları başlar. Ulumalar bitmeyince “Şatırzade’yi kolundan tutup köpeğiyle beraber hane kapısından sokağa defetmeye mecbur ol[urlar]” (Gürpınar, 2015: 112). Bu gecenin sabahı Şöhret’in başka bir “meziyeti” daha okurun gözleri önüne serilir. Onunla aynı odada kalan misafirler uyandıklarında paralarının ve eşyalarının kaybolduklarını görürler. Üstelik Drol, Pedriks’in lokantasındaki yemeği, türüne ait özellikleri sayesinde nasıl bulduysa Şöhret de misafirlerin kendilerince gizlediği para çantasının, bastonun ve diğer eşyaların deyim yerindeyse kokusunu alır ve kimseye belli etmeden çalar. Drol o gece nasıl ortalığa pisleyerek mekânın fiziksel kirlenmesine neden olduysa Şöhret de bütün tavırlarıyla çevresini sembolik açıdan kirletir.

Şöhret’in toplumsal baskı mekanizmalarından uzaklığı roman bağlamında onu gittikçe “biz” kimliğinin dışına iter. Kimlikten sınır dışı edilmesine neden olan öyküsünün sonu da yine Drol’ün sergüzeşti ile koşut değerlendirilebilir. Romanın “Tepebaşı Bahçesi” başlıklı onuncu bölümünde her ikisi de olay örgüsündeki davranışlarının bedelini öder. “Hatime”den önceki bu son bölümde mekân ve olaylar neredeyse bütünüyle Şöhret’in “aleme ibret” olması için “seyirlik bir oyun” biçiminde kurgulanmıştır. Bu açıdan seçilen mekânın romanın yazıldığı dönemdeki yeri ayrıca dikkate değerdir.

Tepebaşı Bahçesi hakkında anılarda kalan bilgilerden yola çıkarak bahçenin 1870’lerden itibaren uzun süre Beyoğlu’nun en gözde seyir alanı, başka bir deyişle “piyasa mekânı” olduğu söylenebilir. Refik Halit, 6 Temmuz 1947 tarihinde *Akşam* gazetesinde yayımlanan “Tepebaşı’ndan Hatıralar” başlıklı yazısında bahçeden “istibdat ve meşrutiyet devirlerindeki hayatiyeti bakımından İstanbul tarihine geçmiş, birkaç neslin kafasında epeyce iz bırakmış” bir mekân olarak bahseder. Ona göre Rezaizade Mahmut Ekrem’den sonra gelen nesil kendine dekor olarak Tepebaşı’nı seçmiş ve bu nesil gerçek hayatta da bu bahçenin müdavimlerinden olmuştur (Karay, 2014: 456).

Karay’ın yazısında Tepebaşı hakkında söyledikleri Şöhret’in içinde bulunduğu durumun anlaşılması için rehber olarak kullanılabilir. Karay (2014: 457) yazıda “Bizi orada oyalayan neydi? Nesinden zevk alıyorduk?”

diye sorar ve ardından bahçeyi anlatır. Ona göre “*bahçeyi dolduran kalabalık ‘perot’, ‘su frengi’, ‘lövanten’ gibi adeta tezyif edici isimlerle anılan dini dinimize, dili dilimize, duygusu duygumuza hele yaşayışı yaşayışımıza uymayan melez bir halita*”dır. Karay, bu mekâna devam eden Osmanlı-Türk gençlerinin “gerçek ecnebiler” tarafından aşağılandığını ve dışlandığını vurguladıktan sonra söz konusu duruma rağmen neden bu mekâna devam ettiklerini sorgular:

Peki, niçin Tepebaşı bahçesine giderdik de Küllük kahvesinde mekân tutmazdık? İlk arayacağımız sebep libidodur. Orası erkekle kadının yan yana oturduğu, bir arada bulunduğu, dönüp dolaştığı yerd; kadınla doluydu. Peçesiz, çarşafsız, tayyörlü veya roblu, başlarında uzun iğnelerle tutturulmuş çiçekli kurdeleli hasır şapkalar giymiş, okuduğumuz Fransızca roman resimlerinde hayranlıkla seyrettiklerimizi andıran kadınlar, kadın tipleri... (Karay, 2014: 457).

Dolayısıyla Tepebaşı, açıkça “öteki” olanın mekanıdır. Kendi nesilleri de bu mekânın içinde öteki tarafından dışlanmış bireyler olarak konumlanırlar. Yazıda asıl ilgi çekici olan bahçenin “*açık giyinmiş, açık gezip dolaşan kadınların pazarı, sergisi, fuarı vazifesini görmek bakımından [bir nesilde] nice arzular uyandırmış, nice hülyalara yol açmış, nice hayaller süslemiş*” (Karay, 2014: 462) bir mekân biçiminde kodlanmasıdır.

Karay’ın bahçe hakkındaki izlenimlerinin *Şık* romanında da benzer biçimde yer aldığı rahatlıkla söylenebilir. Onuncu bölüm bahçenin genel bir betimlemesiyle başlar. İlk vurgulananlar “gayet mükemmel bir orkestra” tarafından müdavimleri eğlendiren bir müzik, “fevkalade denecek mertebede” bir kalabalık ve “havanın letafeti” üzerinedir (Gürpınar, 2015: 115). Bahçede bulunanlardan ise “kibar mösyöler, edalı madamalar” biçiminde söz edilir (Gürpınar, 2015:115). Ardından bahçenin nasıl aydınlatıldığı ayrıntılı biçimde anlatılır ve mekânın bir bölümünün özellikle “kesif bir karanlık içinde bırakılmış” olması vurgulanır. Anlatıcı yazara göre bunun nedeni gecenin karanlığından istifade ederek “*vakit vakit bahçenin köşe ve bucağına doğru çekilip hayli gecikmekte bulunan erkeklerle kadınların hürriyet-i hareketlerini ihlâl etmemek fikr-i insâniyet-perverânesin[den]*” kaynaklanıyor olmalıdır (Gürpınar, 2015: 116).

Belirtilenlerden yola çıkarak *Şık* romanında Tepebaşı Bahçesi’nin ötekilere ait olan, bu nedenle de cinselliğin özgür biçimde yaşanıldığı düşünülen, müzik ve eğlencenin bir arada yer aldığı bir tür arzu/zevk mekânı izlenimine sahip olduğunun altı çizilebilir. Böyle bir bakış açısından düşünüldüğünde bahçede Şöhret dışında Osmanlı Türk kimliği ile bulunan Maşuk, Selami, Raik ve Razi Efendi’nin de aslında “öteki” olanın sınırlarında yer alan ve “öteki” olana dönüşme tehlikesi bulunan “biz”in bir parçası oldukları söylenebilir. Romanda bu doğrultuda olan vurgu ise neredeyse tamamıyla Şöhret üzerinedir.

Şöhret, Madam Potiş, Mösyö Tirel ve Drol’un bahçeye gelişleriyle “ötekileşen bizin” ibretlik öyküsünün son sahnesi başlar. Arabaları bahçenin önünde durduğunda “*umumun nazarı arabadan inerek bahçeye giren üç*

mahlûka ve hassaten bunların arkalarından gelen al başlıklı köpeğe dikildi” sözleriyle herkesin sanki bu sahneyi izlemek için orada olduğu izlenimi uyandırılmaya çalışılır (Gürpınar, 2015: 118). Ayrıca burada asıl dikkat edilmesi gereken nokta Drol dışında söz konusu kahramanlardan “üç mahlûk” olarak bahsedilmesidir. Anlatıcı yazarın zihninde Drol’un en azından türü bellidir. Özellikle Şöhret ve Potiş, türleri bile tanımlanamayan birer “yaratık” konumundadır.

Onların geldiğini gören Maşuk arkadaşlarına “Şöhret’i görüyor musunuz? Tepeden tırnağa kadar kıyafet değişmiş, ne kadar sık giyinmiş!” biçiminde seslenir. Maşuk’un bu cümlelerinden Şöhret’in o gün giyindikleriyle, görünüşüyle bir gece önceki hırsızlığını açığa vurduğu anlaşılır. Ardından anlatıcının Şöhret’in giyimi hakkındaki sözleri bir kez daha onun sembolik düzeyde Drol ile koşut kurgulandığını gözler önüne serer: “*Şöhret bu gece hakikaten pek şık, pek süslü idi. Fakat bu şıklığını ifrata vardırarak eksantrik denilen (hâric ani’l-merkez) garabeti de geçmişti*” (Gürpınar, 2015: 120). Burada dikkat çekilmesi gereken nokta Şöhret için kullanılan “eksantrik” sıfatıdır. Kelimenin birincil anlamı anlatıcı yazarın da parantez içi vurgusunda belirttiği gibi “dış merkezli, iç içe ama merkezleri ayrı” biçimindedir. Diğer anlamları da *Fransızca-Türkçe Sözlük*’te şu şekilde sıralanmaktadır: “2. Merkezden uzak, kenar; 3. Ayrıksı, tuhaf, acayip, garip; 4. Tuhaf, acayip kimse; 5. Kaçık, dengesiz, bir tahtası eksik” (Saraç, 1985: 564). Kelimenin anlamında yer alan merkez, metin bağlamında “kimlik” olarak düşünülürse Şöhret, anlatıcı yazar tarafından açıkça “biz” kimliğinin dışında konumlandırılır. Ayrıca sözlükte yer alan üçüncü ve dördüncü anlamlar “drôle” kelimesinin karşılıkları ile aynı doğrultudadır. Dolayısıyla Şöhret için kullanılan eksantrik kelimesi de isim sembolizminin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Kelimenin tüm anlamları açısından düşünüldüğünde ise Şöhret merkezden uzakta olduğu kadar “deliliğin sınırlarına” yerleştirilmiştir.

Drol ve Şöhret arasındaki koşutluk ile Şöhret’in deliliği son bölümde yaşananlar ile daha belirginleşir. Drol, içgüdülerinin gereği olarak “*hangi taraftan yemek kokusu alırsa oraya can ata[r]*” (Gürpınar, 2015: 133). Şöhret ise alafrangalığın bütün gerekliliklerini uyulması lazım gelen birer kaide kabul eder. Bu gerekliliklerin en önemli parçalarından birinin dans olduğunun kokusunu almış gibi kendini, bir dans hocası olarak tanıtılan Mösyö Tirel’in komutlarına bırakır. Bu yüzden onun Tepebaşı Bahçesi’nde dans konusunda yapılmasını söylediği her hareketi, ne kadar saçma olduğunu bir an aklına bile getirmeden yapmaya kendini mecbur görür. Potiş durumun rezilliğinin farkında iken Şöhret özellikle sözde dans etmeyi öğrendiği sahnelerde bir tür “delilik” hâlinde betimlenir. Potiş ile birlikte defalarca yere düşerler, yüzleri çizilir ve pantolonu yırtılır. En sonundaysa havuzla düşerek rezaletin farklı biçimlerini yaşarlar (Gürpınar, 2015: 129-133).

Anlatıcı yazar, havuza düşme sahnesinin ardından araya girerek “Hani Drol? Nereye gitti? Hiç efendisi, hanımı böyle naraları velveleriyle halkı başlarına toplarlar da beri yanda Drol boş mu durur zannedersiniz” diyerek okura seslenir ve bu defa Drol’ün “rezilliğini” anlatır (Gürpınar, 2015: 133). Drol, yemek kokusunu alınca bir gece önce birbirine kattığı Baba Pedriks’in lokantasına yeniden gider. Fırsattan istifade ızgaradaki külbastıyı alarak kaçar. Yemeği yedikten sonra yeniden mutfağın kapısında görünür. Onu gören aşçı Teodori görmezden gelerek onun içeri girmesini bekler. Drol içeri girince de bir odunla bütün gücüyle ona vurur. Köpek sopanın acısıyla mutfaktan dışarı fırlar, tekrar dayak yiyecek zannıyla etrafındakilere saldırır. Korku dolu gözlerle etrafını yeniden kaosa sürükler. Sonunda “umûmen köpeğin kudurmuş olduğuna hükmedilir” ve Frenk’in biri silahını çekerek Drol’ü vurur (Gürpınar, 2015: 134). Olayı soruşturan polislerin yanlarına gelmesi üzerine Şöhret, “köpek” kelimesini “küpe” biçiminde anlar ve korkudan annesinin küpelerini çaldığını itiraf eder. Bu sırada gerçekleşen bir dizi yanlış anlama Şöhret’in bütün suçlarını gün yüzüne çıkarır. Polisler ve temaşa için toplanan büyük bir kalabalık ile birlikte karakola giderler iken roman son bulur (Gürpınar, 2015: 136-141).

Her ikisi de romanın sonunda yaptıklarının bedelini öder. Drol’ün eylemleri halkın gözünde onun kudurmuş olmasına yorulurken Şöhret’in tavırlarının ise onun suçlu ve deli biçimde etiketlenmesine neden olduğu söylenebilir. Ayrıca Drol’ün ölümle neticelenen sonu, sembolik düzeyde Şöhret için de geçerlidir. Roman boyunca bütün gayesi görünmek olan bir kişinin eylemlerinin cezası bütün gözlerden uzağa atılmaktır. Başka bir deyişle Şöhret için böyle ceza ölümle eş değerdir. Dahası metnin Ahmet Mithat tarafından yazılan “Hatime” bölümünde Şöhret’in hapse atılması kararının anlatıcı yazar(lar) tarafından gösterilen bir tür dostluk göstergesi olduğu vurgulanır (Gürpınar, 2015: 143). Yoksa gerçekte bu tür bir kişinin eylemlerinin cezası daha kötü olacaktır. Ona göre hapse atılmak, bir nevi gizlenmek gözlerden uzak olmaktır. Aksi takdirde diğer seçenek “*karnı aç, sırtı çıplak, yalın ayak, başı kabak*” biçimde ömrünün sonuna kadar hakaretlere maruz kalmaktır. Ahmet Mithat, bu durumun “tasavvur ve tahayyülünün” bile “tüyler ürpertici” olduğunu düşünür (Gürpınar, 2015: 144).

Gelinen noktada sorulması gereken ilk soru “neden”dir. Hüseyin Rahmi alafrangalık/züppelik üzerinden neden böyle bir koşutluk kurmuş olabilir? Böyle bir sembolizm, bir kimlik anlatısı olarak düşünüldüğünde Osmanlı-Türk kimliği açısından nasıl bir anlam ifade eder? Ayrıca deliliğin sınırlarında dolaşan böyle bir züppe tipi neden gözlerden uzakta tutulacak kadar tehlikelidir? Bu soruların cevabının “canavarlık” kavramı etrafında yapılacak bir çözümlemeyle aydınlanacağı düşünülmektedir.

3. Şöhret Bey’in Alafrangalığı yahut Canavarlığı

Canavar tahayyülleri evrensel açıdan doğrudan “öteki” olanı anlatma ve yorumlama ile ilgilidir. Bu doğrultuda “biz” kimliğinin korkularının ve

endişelerinin temsili ve yansımasıdır. Ayrıca canavarlık kavramı, popüler kültürün bir parçası olan kurt adam, vampir ve zombi hikâyelerinde olduğu gibi, bir tür “dönüşüm anlatısı” içinde sunulur. Söz konusu, ruhsal olduğu kadar, daha çok “bedensel” bir dönüşümdür. Korku ve endişeyi yaratan ise bu sürecin gerçekleşme, ötekileştirilen bedene, ötekileştirilen kimliğe dönüşme ihtimalidir.

Şık’a bu dikkatle bakıldığında romanın aslında bir tür canavar anlatısı biçiminde değerlendirilebileceği görülür. Özellikle kurmaca evrende Drol ve Şöhret arasında kurulan sembolik koşutluk böyle bir inceleme ile daha belirginleşecektir. Ayrıca canavarlık ekseninde yaklaşıldığında romanın basit bir alafrangalık anlatısından ziyade, “biz”e yönelik tehlikeleri işaret eden bir kimlik anlatısı olarak ele alınabileceği görülür. Şık romanına yönelik böyle bir okumanın ilk dönem Türk romanlarındaki alafranga züppe tipi üzerine yeni bir yorum alanı açacağı dile getirilebilir. Ayrıca söz konusu tipin sınırlarını temsil ettiği söylenecek Şöhret’in hikâyesinin, onun neden Drol’e, yani bir köpeğe ya da başka bir deyişle hayvana benzetildiğinin sorgulanması 19. yüzyıl Osmanlı-Türk toplumunun kimliğe yönelik korku ve endişelerini daha anlaşılır kılacaktır. Bu doğrultuda öncelikle canavar kavramına kısaca değinmek ardından romanın neden canavar anlatısı biçiminde ele alınabileceğini tartışmak yerinde olacaktır.

Richard Kearney’e (2012: 15-16) göre canavarlar “aşırı sınır deneyimlerini simgeler” ve “canavar anlatılarının hepsi benliğin esas itibarıyla asla güvencede olmadığını hatırlatır.” Canavar tanımlarının ya da betimlemelerinin ise içinde yaşanan kültüre, korkulan duruma ve nesneye göre biçim değiştirdiği söylenebilir. Kearney (2012: 16) bu doğrultuda “kim olduğumuza ilişkin fikirlerimiz değiştikçe, bu kimliği neyin tehdit ettiğine ilişkin fikirlerimiz[in] de değiş[eceğini]” belirtir. Dolayısıyla canavarlar, yapıları itibarıyla belirli biçimde tanımlanamazlar. Onları korkulan bir özne ya da korkuların simgesel yansıması yapanın da bu durum olduğu dile getirilebilir.

Sophie R. Arjana (2019: 32), canavarların “kendimizi, normatif davranış ve tavırlarımızı, içerisinde yaşadığımız geniş toplumu tanımladığımız şeye karşı olan karakterlerin kimliklerini kurgulamada önemli bir görev ifa ettiğini” vurgular. Ona göre bu açıdan “canavarların yaratılması siyasi bir hamledir ve canavarlar siyasi yaratıklardır” (Arjana, 2019: 33). Canavarlar, toplum tarafından “makbul” görülen normlara saldırdıkları düzeyde görünür hâle gelirler. Arjana’nın çalışmasından yola çıkarak canavarların görünürlüklerinin bedensel farklılıkları ile belirginleştiği söylenebilir. Bu açıdan onların bedenleri patolojiktir ve genelde bir anomali ile kurgulanırlar. Böyle bir kurgu metinsel düzeyde bir tür insanlıktan çıkarma stratejisi olarak değerlendirilebilir.

Şık romanında Şöhret, Drol ile benzerlikleri bir tarafa bırakılsa bile tüm aşırılıklarıyla bir tür canavarı temsil eder. Şöhret’in kılık-kıyafet ve süslenmesiyle “yaratılışına” aykırı davrandığına ve görüldüğüne önceki

bölümde toplumsal cinsiyet açısından değinildi. Bu durumun bir diğer boyutu ise yaratılıştan ayrılışın aynı zamanda görünüş açısından canavarlaşma/ucubeleşme olarak değerlendirilmesi oluşturur:

Mesela bu sene dar elbise giymek moda değil mi? Bizim Şatırzade kostümü o kadar darlaştırır ki diğer şıklarınki hakikaten onun yanında bol kalır. Yakalıkların enileştiğini görünce ertesi günü kulaklarının uçlarıyla temas edecek kadar enli bir yakalık diktirip takar! (Gürpınar, 2015: 23).

Burada vurgulanan yalnızca Şöhret'in kıyafetinin toplumsal normların dışında yer alması değil, aynı zamanda sınır durumu olarak tanımlanabilecek aşırılık hâlidir. Kıyafetin bir insanın topluma mensubiyetini/kimliğini gösteren bir temsil ögesi olduğu düşünüldüğünde, Şöhret'in aşırılığıyla bu mensubiyetin dışına itildiği görülebilir. Şöhret'in canavarlığını asıl görünür kılan ise bedensel yapısıdır. Bedeni üzerinden vurgulanan anomali onu neredeyse insan fizyolojisinin sınırları dışına taşır:

Efendim Şık'ında renk esmer, çehre insanların 'orangutan' neslinden azman olduğunu iddia eden bazı hükemânın sözlerini tasdik ettirecek derecede kaba ve uzun! Alt çene ileri doğru çıkık! Kara kaşların her biri ikişer parmak enliğinde! Burun Fransızların 'aquilin' tabir ettikleri şekilde yani gagavârî, ufacak siyah gözler gayet çukurda! Boy sırk, endam nahif! (Gürpınar, 2015: 25).

Şöhret'in betimlenmesindeki vurgular "tepeden tırnağa" onu insanlıktan çıkarma adına yapılan bir tür metinsel stratejidir. Onun bedeni Arjana'nın (2019: 19) tabiriyle "*çeşitli korkuların yarattığı muhayyel bedenlerin*" bir görünümüdür. Şöhret, evrim teorisine yapılan göndermeyle orangutanlarla arasında akrabalık ilişkisi kurularak ve "azman" sıfatıyla bedensel orantısızlığı vurgulanarak insanlıktan çıkarılır. Dolayısıyla o, yalnızca görünüşüyle bile normalin, toplumun, "biz" kimliğinin dışında konumlandırılmıştır. Şöhret, kılık-kıyafetiyle "biz" kimliğinin dönüşme ihtimalini hep taşıdığı ancak dönüşmek istemeyeceği bir canavarın göstergesidir. "Biz" in içinden ayrılmış bir parçadır. Ayrıldığı tutum ve davranışlar nedeniyle de sınırın dışındadır. Onun canavarlaştırılması "biz" kimliği için bir dönüşüm anlatısı meydana getirir.

Canavarlaşmanın bedensel boyutu ise doğuştan gelen özellikler nedeniyle farklı bir açıdan ele alınabilir. Bu doğrultuda onun betimlenmesinde vurgulanan unsurlara daha yakından bakmak gereklidir. Her şeyden önce Şöhret'in bedeni hakkında yapılan benzetmelerde farklı hayvanlara ait özelliklerin kullanıldığına dikkat edilmesi gerekir. Bu tür bir durum canavarlığa/ucubeliğe olduğu kadar melezeleşmeye de gönderme yapar. Onun bu hâli, metnin tarihî ve toplumsal bağlamı içinde düşünüldüğünde Şöhret, Batı ile gayri-meşru ya da istem dışı denilebilecek bir ilişkiden doğmuş melez/ucube bir canavarı temsil eder. Bu açıdan onun bir tip içine yerleştirilerek kurgulanması edebî bir teknik olduğu kadar siyasi ve toplumsal bir hamle olarak da ele alınmalıdır. Şöhret'in karakter kurgusu değerlerde, medeniyette ve zihniyetteki değişimin 19. yüzyıl Osmanlı aydını/toplumunu içinde yarattığı korkuyu temsil eder. Bedensel farklılıklar ile

canavar görünür kılınırken “biz” kimliğini tehdit eden unsurlar canavar bedeninin eylemleri ile “ahlak” çerçevesine yerleştirilir. Kearney (2012: 16), canavarı tanımlarken “*gayri-tabii, ihlalci, müstehtecen, çelişkili, heterojen, deli*” gibi özellikleri vurgular. Roman dikkatli okunduğunda bu sıfatların hepsinin Şöhret’in bir başka yönünü nitelediği de rahatlıkla söylenebilir. O, toplumun kültürel ve zihinsel kodları aracılığıyla belirlediği davranış kalıplarını sergilemez ve bu yüzden toplumun “*zihinsel, zamansal ve mekânsal sınırlarının dışın[a]*” yerleştirilir (Köse, 2020: 72). Böyle bir kurgu “*öteki olandan hareketle içinde yaşanan çağı idrak etme*” (Şengül, 2007: 104) amacıyla oluşturulan bir anlatım tarzı olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca böyle bir kurgu ve canavarlık anlatısı, yazarın anlaşılma kaygısını gözler önüne sermesine metinde işlenir. Başka bir deyişle yazar, anlatıyı bilinçli kurar ve iletilerinin anlaşılması için gerekli ipuçlarını metnin içine gizler. Bölüm başlıklarında yer alan canavarlığa yapılan göndermeler bu açıdan değerlendirilebilir. Bunlar dışında asıl önemli ipuçları, Drol’ün canavar biçiminde etiketlendiği ilk durumda ortaya çıkar. Baba Pedriks’in lokantasında Drol, kaosa neden olan, toplumun düzenini bozan bir canavar olarak ortaya çıkar. İlgi çekilmesi gereken nokta ise kaos esnasında bir “tarih-i tabii” hocasının ayağa kalkarak “canavarlık” hakkında nutuk çekmesidir. “Frenk” olduğu vurgulanan bu kişi insanların dikkatini kendi üzerinde topladıktan sonra terimi, başka bir deyişle canavar anlatılarını şöyle tanımlar:

Canavar ‘monstre’ kelimesinin medlulü ne olduğunu bilmediğimiz için işte böyle beyhude telaş ediyorsunuz. Canavar diye evhamat ve hayalatin hakayika galebe eylediği zamanlarda daima işitilmedik garibeler, hikâyeler dinlemeye harîs olan ahaliyi eğlendirmek ve daha doğrusu bir emele hizmet ettirmek için eski zaman şairlerinin hayalatında vücut bulmuş olan bir takım garibü’ş-şekl hayvanat-ı mevhumeye ıtlak olunur. Fen lisanında ise canavar kelimesinin manası büsbütün başkadır. Fennen canavar diye, doğduğu zaman teşkilat-ı uzviyyelerince bir noksan veya fazla görülen insan veya hayvanlara deniyor (Gürpınar, 2015: 26).

Bu alıntı bilim ve inanışlarda canavarlığın, en azından anlatıcı yazarın zihninde nasıl algılandığına dair bir kılavuz sayılabilir. Aynı zamanda neden böyle bir anlatı kurulduğuna dair ipuçlarını da barındırır. Canavarlığın onun zihninde, vehim ve hayallerin gerçeğe üstün geldiği çağlarda halkı eğlendirmek, “*daha doğrusu bir emele hizmet ettirmek*” için şairlerin hayallerinde yaratılmış “garip şekilli” hayvanlarla bağlantılı olduğu görülmektedir. Bu açıdan Şöhret de onun belirli bir amaca hizmet etmek adına hayallerinde yarattığı, “tuhaf” bedenli, tuhaf davranışlı bir canavardır.

Sonuç ve Değerlendirme

Şık, Türk edebiyatında roman türünün yeni gelişmeye, Batılı örneklerinin seviyesine erişmeye çalıştığı bir dönemin ürünüdür. Üstelik yazarının daha sonra edebiyat tarihi içinde kazandığı üne rağmen bu metin, onun kendi zihninde dahi, acemilik yıllarının eseri olarak geri plana atılır.

Oysa edebî değerinin anlaşılması için yakın okumalarla metnin yeniden anlamlandırılmasının elzem olduğu düşünülmektedir.

Metnin edebiyat tarihindeki yeri, eleştiri geleneğinin etkisinde belirlenmiş ve metin neredeyse ilk okuru ve eleştirmeni Ahmet Mithat'tan itibaren aynı doğrultuda yorumlanmış ve değerlendirilmiştir. Böyle bir durum eleştirinin kendisini kanona dönüştürdüğünü ve yeni okumaların önüne setler çekildiğini gözler önüne sermektedir. Belki de bu yüzden roman, çağının diğer eserlerinden daha az ele alınmakta, daha önemsiz görülmektedir. Oysa *Şık* edebiyatçılar kadar mütefekkirlerin de yanlış Batılılaşmaya yönelik saplantılarını açığa çıkaran kurucu bir metin niteliğindedir. Bu çalışma farklı bakışların gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Bu doğrultuda yapılacak incelemeler romanın sembolik bir yapı üzerine kurulduğunu gün yüzüne çıkarır. Söz konusu yapı romanın iki başkışısının koşutlukları aracılığıyla kolaylıkla anlaşılabilir. Bir köpek olarak Drol ve bir alafrağa züppe olarak Şöhret'in kurgularının/hikâyelerinin sembolik açıdan koşutlanması, alafrağa züppenin köpek ile eş düzeyde tahayyül edildiğini ortaya koyar. Bu tahayyül tarzı yalnızca yazara değil, aynı zamanda içinde yetiştiği kültür ve topluma aittir. Dolayısıyla Şöhret'in kurgusu yalnızca edebî değil aynı zamanda politiktir. Dahası böyle bir tahayyül, romanın toplumun ve kültürün medeniyet değişimine yönelik kaygı, korku ve tereddütlerinin temsili olarak ele alınabileceğini gösterir. Metin bu yüzden bir tür canavarlık anlatısına dönüşür. Şöhret'in bir köpek ile ortak özellikleri onu toplumdan dışlanması gereken bir canavara dönüştürür. Bir canavar olarak alafrağa züppe, toplumun makbul görülen normlarına yönelik saldırıyı temsil eder. Normları ihlalin seviyesi arttıkça onu toplumdan uzaklaştırmanın gerekliliği artar. Bedensel tuhafılığı da onun uzaklaştırılmasına bir zemin hazırlar. Tuhaflığın kıyafetten öte bedenle ilgisi, onun Batı ile kurulan gayri meşru ilişkilerin kültürel düzeyde somutlaşmış hâli biçiminde değerlendirilmesine imkân sağlar.

Son olarak böyle bir alafrağa züppe, öteki ve canavar kurgusunun temelinde de günah keçisi olgusunun yer aldığı dile getirilebilir. Romanın henüz başlarında yer alan şıkların sınıflandırılması ve Şöhret'in "öteki" şıklardan olduğunun belirtilmesi, onun toplumun günahlarının bedelini ödeyen bir kurban biçiminde değerlendirilebileceğini gösterir. Ayrıca onun "millet-i hakime"nin içinden çıkan bir "canavar" olması "biz" kimliğinin dönüştürüleceği hâle karşı uyarılar içerir. Bu doğrultuda Şöhret'in canavarlığının ve ötekiliğinin psikolojik boyutu ayrıca incelenmelidir.

KAYNAKÇA

- Arjana, S. R. (2019). *Batı tahayyülünde Müslümanlar*. (Çev.: M. Murtaza Özeren), İstanbul: Ketebe.
- Ayverdi, İ. (2010). *Kubbealtı lügatı: misalli büyük Türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı.
- Berkes, N. (2017). *Felsefe ve toplumbilim yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi.

- Göçgün, Ö. (1993). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanları ve romanlarında şahıs kadrosu*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Gürbilek, N. (2007). *Kör ayna, kayıp şark*. İstanbul: Metis.
- Gürpınar, H. R. (1888). Âyine hakkında bir iki söz. *Tercüman-ı Hakikat* 3106 (6 Kasım). 2.
- Gürpınar, H. R. (2015). *Şık*. (Hzl.: Pelin Dimdik). İstanbul: Papersense.
- İldeş, Ö. (2009). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919'a kadar olan romanlarında yapı, tema ve anlatım (1889-1919)*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- İsimsiz. (1888). Âyine -1- Şık. *Tercüman-ı Hakikat* 3106 (6 Kasım). 1.
- Kaplan, M. (1999). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında aslî tipler. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, 459-475, İstanbul: Dergâh.
- Karay, R. H. (2014). Tepebaşı'ndan hatıralar. *Memleket Yazıları 5: Pek iyi Hatırlarım*, 456-462, İstanbul: İnkılâp.
- Kaygana, M. (2008). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919-1944 arasındaki romanlarında yapı, tema ve anlatım*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kearney, R. (2012). *Yabancılar, tanrılar ve canavarlar: Ötekiliği yorumlamak*. (Çev.: Barış Özkul), İstanbul: Metis.
- Kerman, Z. (2009). *Yeni Türk edebiyatı incelemeleri*. İstanbul: Dergâh.
- Köse, S. (2020). Dede Korkut Kitabı'nı kaos ve kozmos bağlamında okuma. *Millî Folklor*, 6 (125), 71-81.
- Saraç, T. (1985). *Büyük Fransızca-Türkçe sözlük*. İstanbul: Adam.
- Sengül, A. (2007). Edebiyatta ötekilik meselesi ve Türk edebiyatında 'öteki'. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, S. 15, 97-116.
- Tarım Ertuğ, Z. (2010). Şâtır. *TDV İslâm ansiklopedisi*. C. 38, İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Toker, Ş. (1990). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında alafranga tipler*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Uslu Kaya, B. (2017). *Türk romanında safderun alafranga, ahlaksız züppe, kötücül entelektüel*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Üner, A. M. (2008). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında "şık" delikanlılar. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 24, 251-269.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/ Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.