

**T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**PEYAMİ SAFA'NIN ROMANLARINDA MUTSUZLUĞUN
KAYNAKLARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Berna USLU

Balıkesir, 2009

**T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**PEYAMİ SAFA'NIN ROMANLARINDA MUTSUZLUĞUN
KAYNAKLARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Berna USLU

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Mehmet NARLI**

Balıkesir, 2009

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 20032021002 numaralı Berna USLU'nun "Peyami Safa'nın Romanlarında Mutsuzluğun Kaynakları" konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca .../.../2009 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Prof. Dr. Melih AŞA
Başkan.....İmza.....
Unvanı, Adı-Soyadı

Doç. Dr. Mehmet Nait
Üye.....İmza.....
Unvanı, Adı-Soyadı (Danışman)

Yardı. Doç. Dr. Ertan Örgen
Üye.....İmza.....
Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....İmza.....
Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....İmza.....
Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....İmza.....
Unvanı, Adı-Soyadı

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylıyorum.

09.10.2009
Enstitü Müdürü
(Unvanı, Adı, Soyadı)

Prof. Dr. Oya Seymen

ÖZET

PEYAMİ SAFA'NIN ROMANLARINDA MUTSUZLUĞUN KAYNAKLARI

USLU, Berna

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mehmet Narlı

2009, 158 Sayfa

Bu çalışmada Peyami Safa'nın romanlarındaki insanların mutsuzluklarının kaynaklarını tespit edilmiş ve bu kaynakların, kültürel, sosyal ve siyasal dönüşüm süreçlerinde romanlardaki insanlar üzerinde ne gibi etkiler bıraktığı aranmıştır. Çözümlemede sosyolojik ve psikolojik verilere yaslanılarak; dilin simgesel düzeyi, söz, nesne ve davranış boyutuyla yorumlanmıştır.

Tartışmamızda yazarın Server Bedi müstearıyla yazdığı romanlar kullanılmamış; doğrudan Peyami Safa imzalı, Sözde Kızlar, Şimşek, Mahşer, Bir Akşamdı, Canan, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Fatih-Harbiye, Bir Tereddüdün Romanı, Cumbadan Rumbaya, Biz İnsanlar, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Yalnızız romanları kullanılmıştır. Çözümlemede ulaşılan en genel sonuç, Safa'nın Doğu ile batı arasında yeni bir kimlik inşası arayışı içinde olduğudur. Romanlardaki mutsuzlukların ana kaynağı da bu arayış içinde çekilen acılardır. Peyami Safa, romanlarında kadınlarla erkeklerin mutsuzluklarını hem kaynak açısından hem de mutsuzluğun yansıma biçimi açısından farklılaştırmaktadır. Çok genel anlamda kadınlar, Avrupai yaşama isteklerinden ve geleneksel yapılardan uzaklaşmalarından ve irsiyetlerindeki olumsuzluklardan dolayı mutsuz olmaktadır. Erkekler ise

Özellikle kadınlar üzerinde egemen olan bu değişimden, yaşıadıkları düşünsel çatışmalardan, üzülen ahlakilikten ve yine irsiyet arızalarından dolayı mutsuz olmaktadır. Peyami Safa, biçim ve kaynak açısından mutsuzluğu ayırırken şahısların yaş gruplarını, eğitim seviyelerini ve aile yapılarını da ön planda tutar. Yazar, mutsuzluk tabanından hareketle toplumun huzursuzluğunu, şikâyetini, buhranını ve yaşadığı psikolojik evreleri de şahıslar üzerinden anlatır. Peyami Safa'nın romanları bu özellikleri ile bir devrin değişim ve dönüşüm sürecini sistematik olarak yansıtır.

Anahtar Sözcükler: Peyami Safa, Roman, Mutsuzluk, Huzursuzluk, Buhran, Doğu ve Batı Medeniyeti, Değişim ve Dönüşüm

ABSTRACT

THE SOURCES OF UNHAPPINESS IN THE NOVELS OF PEYAMI SAFA

USLU, Berna

Master Degree, Turkish Language and Literature Department

Counselor of Thesis: Associate Professor Dr. Mehmet NARLI

2009, 158 Page

The purpose of this thesis is to detect the sources of unhappiness of people in Peyami Safa's novels and to sample the effects of these sources on humans in cultural, social and political conversion process. Our analysis is to identify and interpret the effects of level of the symbolic words of the language on object and behavior by leaning cultural and psychological data. It is discussed in Safa's novel which is on the search of constructing a new identity between Eastern and Western by confirming the sources of unhappiness of people. The novels , in the concept of our discussion, aren't the novels written by Peyami Safa's nickname "Server Bedi", they are the works which emphasize on writer's literary aspects and have the sign of Peyami Safa. These are; Söзде Kızlar, Şimşek, Mahşer, Bir Akşamdı, Canan, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Fatih- Harbiye, Bir Tereddütün Romanı,

Cumbadan Rumbaya, Biz İnsanlar, Matmazel Noralya'nın Koltuğu and Yalnızız. In these novels, Peyami Safa takes the sources of unhappiness of women and men with different aspects. When he does this section, he keeps people's age groups, education levels and structures of family in the foreground. The unhappiness of women and men takes its basis from events which take in the civilization process of change. Peyami Safa who edit events that Turkish people had in this process with the variety of sources of the unhappiness, tells the psychological phases which people had such as discomfort, complaint, depression upon people with the movement from the base of unhappiness. Peyami Safa's novels reflect the change and conversion process of an age systematically with this side.

Key Words: Unhappiness, Discomfort, Depression, Eastern and Western Civilization, Change and Conversion.

ÖNSÖZ

Modern dönemin en etkili anlatı türü olan roman, önemli ölçüde modernizmin bilimsel iddia ve önermelerine de bağlı olarak insanın sosyal, kültürel, siyasal ve bireysel hayatına dair yorumlarda bulunur; iletiler yüklenir. Tanzimat döneminde doğmaya başlayan romanımız da kendisine yapı ve problem olarak kaynaklık eden batı romanı gibi bu sosyo kültürel evreni yansıtmaya çalışır. Tanzimat'tan Peyami Safa'ya kadarki romanımızın, çok genel bir belirlemeyle, batılılaşmanın doğurduğu problemleri, geleneksel hayatın ailede, toplumda ve bireylerde çözülüp dağılmasını, yenileşme zaruretlerini ve yenileşme yollarını kendine problem ettiği açıktır. Cumhuriyet döneminde de roman genel olarak benzer bir sosyal, kültürel, siyasal bir arka plan ve ortamın içinde var olmaya devam eder. Ama artık hem sorunlar daha çeşitlenmiş hem de sorunların sadece bir yeni eski çatışması ekseninde toplanamayacağı anlaşılmıştır. Dönem romanının önemli bir farkı daha vardır: Artık siyasal tercihini yapmış bir devlet/toplum vardır ve roman bu yeni sistemin önemli bir taşıyıcısı ve aydınlatıcısı misyonunu da yüklenmiştir. Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin romanları bu açıdan önemlidirler.

Cumhuriyet döneminde doğu ile batı arasındaki kimlik sorununu veya yerli bir kimlik arayışını en çok tartışan romancıların başında Peyami Safa gelir. Peyami Safa'nın romanlarında genellikle iki kutup vardır: Yozlaşan, yüzeysel ve taklidî olan, maddileşen bir hayat ve bunun karşısında daima kendi kalan, manevi ve kültürel havasını kaybetmemekte direnen, olgun ve sabırlı olan bir hayat. Bu iki hayatın varlığı, genel olarak Doğu Batı çatışması olarak adlandırılmıştır.

Bu özelliklerinden dolayı Cumhuriyet dönemi romanının neyi, niçin, nasıl ve hangi bilgisel kaynağa bağlı olarak anlattığını konu alan Türk roman eleştirisinin en çok yönelmesi gereken isimlerden biri de Peyami Safa'dır. Esasen Peyami Safa ile ilgili olarak roman eleştirisi bağlamında değerlendirilebilecek birçok çalışma da yapılmıştır. Belirtelim ki Peyami Safa'da bir problemin kaynaklarını aramamaya ve bu kaynakları çözümleye yönelmemiz gerektiğini işaret eden de önemli ölçüde bu çalışmalardır. Safa'nın estetik ve kültürel nitelikli bütün romanlarında en çok görünen problemin mutsuzluk olması da çerçevemizi çizmiş oldu: "Peyami Safa'nın Romanlarında Mutsuzluğun Kaynakları". Çalışmamızda, konu tespitlerinden, tematik genellemelerden kurgusal teknikleri vermekten uzak durmaya, sadece romanlardaki insanların mutsuzluklarının kaynaklarını belirlemeye, bu kaynakları, sosyolojik, psikolojik ve ideolojik verilere yaslanarak, söz, nesne, mekân ve davranış düzeylerinde çözümlemeye ve yorumlamaya çalıştık. Bu tür bir eleştirinin, edebiyatın estetik işlevselliğini kavramada, yazar ve toplum ilişkilerini anlamlandırmada bazı mütevazı imkânlar sunacağını ümit ediyoruz.

Çalışmamızın giriş bölümünde, araştırmamızın problemi, amacı, önemi, varsayımları ve sınırlılıkları hakkında bilgi verilmiştir. İlgili alanyazın kısmında, tezimizin kuramsal çerçevesini oluşturmak için önce Tanzimat'tan Peyami Safa'ya kadarki romanın temel problemlerine değinilmiş sonra mutsuzluk kavramı tanımlanmaya çalışılmış ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki romanlarda mutsuzluğun yansıyış biçimleri üzerinde durulmuştur. Yöntem bölümünde ise, araştırmamızın modeli ortaya konulmuş, bilgi toplama kaynakları belirtilmiştir.

Tezimizin gövdesi olan bulgular ve yorumlar bölümünde önce üzerinde çalışılacak romanların olay örgüleri verilmiş daha sonra Peyami Safa'nın on iki romanı (Sözde Kızlar, Şimşek, Mahşer, Bir Akşamdı, Canan, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Fatih-Harbiye, Bir Tereddüdün Romanı, Cumbadan Rumbaya, Biz İnsanlar, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Yalnızız) mutsuzluğun kaynakları açısından çözümlenmeye çalışılmıştır. Çözümlemede kadınların mutsuzluğu ve erkeklerin mutsuzluğu gibi iki genel

kategori oluşturulmuştur. Kadınların mutsuzluğu, kozadan çıkıp uçanlar ve kanatları kırılmadan eve dönebilenler, kozadan çıkıp uçanlar ve bir daha eve dönemeyenler, kozada kalanlar ve uçmayı merak bile etmeyenler şeklinde üç ana başlık altında çözümlenmiştir. Erkeklerin mutsuzluğu da üç bölümde incelenmiştir: Şarkın hafızasını hıfz edenler, madde ve mana arasında yürüyenler, kişisel yetersizlik yaşayanlar. Tezimizde vardığımız sonuçları belirttikten sonra çalışmamıza konu olan romanların ve yararlandığımız çalışmaların kaynakçası verilmiştir.

Tez konusunun belirlenmesinden yazılmasına kadarki süreçte yardımları, ilgileri ve yönlendirmeleriyle daima destek olan hocam Doç. Dr. Mehmet Narlı'ya, oluşturdukları güvenli ve sıcak akademik ortamdan dolayı Prof. Dr. Ali Duymaz, Prof. Dr. Mehmet Aça'ya ve bütün bölüm hocalarıma, tezimi yazarken yararlandığım çalışmaların sahiplerine, araştırmam süresince desteğini esirgemeyen babam Sadi Uslu'ya, fikirleri ile hep yanımda olan annem Elmas Uslu'ya ve son olarak tezimin her aşamasında yanımda olan sevgili İsmail Kaya'ya teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	vi
1. GİRİŞ	1
1. 1. Problem	1
1. 2. Amaç	3
1. 3. Önem	3
1. 4. Varsayımlar	4
1. 5. Sınırlılıklar	4
2. İLGİLİ ALANYAZIN	5
2. 1. Kuramsal Çerçeve	5
2. 1. 1. Tanzimat'tan Peyami Safa'ya Kadar Romanın Temel Problemlerine Genel Bir Değini	5
2. 1. 2. Mutsuzluk/Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Roman ve Mutsuzluk	8
2. 2. İlgili Araştırmalar	11
3. YÖNTEM	13
3. 1. Araştırmanın Modeli	13
3. 2. Bilgi Toplama Kaynakları	13
4. BULGULAR VE YORUMLAR	17
4. 1. İncelenen Romanların Olay Örgüleri	17
4. 1. 1. Sözde Kızlar	17
4. 1. 2. Şimşek	18
4. 1. 3. Mahşer	18
4. 1. 4. Bir Akşamdı	19
4. 1. 5. Canan	20
4. 1. 6. Dokuzuncu Hariciye Koğuşu	21
4. 1. 7. Fatih-Harbiye	21
4. 1. 8. Bir Tereddütün Romanı	22
4. 1. 9. Cumbadan Rumbaya	22
4. 1. 10. Biz İnsanlar	24
4. 1. 11. Matmezel Noraliya'nın Koltuğu	25
4. 1. 12. Yalnızız	26
4. 2. Kadınların Mutsuzluğu	27
4. 2. 1. Kozadan Çıkıp Uçanlar ve Kanatları Kırılmadan Eve Dönebilenler	31
4. 2. 1. 1. İki Yol Ayrımında Neriman	32
4. 2. 1. 2. Sözde Kız Kalan Mebrure	42
4. 2. 1. 3. Cumbadan Rumbaya Bakan Cemile	43

4. 2. 2. Kozadan Çıkıp Uçanlar ve Bir Daha Eve Dönemeyenler	45
4. 2. 2. 1. Özde Kızlıktan Sözde Kızlığa Belma	45
4. 2. 2. 2. Sahte İşıkların Altında Pervin	49
4. 2. 2. 3. Bir Akşam Vakti Kendinden Kaçan Meliha	54
4. 2. 2. 4. Güzelliği İle Kendini Boğan Canan	60
4. 2. 2. 5. Derin Zıtlıklar İçinde Meral	63
4. 2. 2. 6. Biz İnsanların İçinde Bir Kadın Vedia	76
4. 2. 2. 7. Kimliği İle Tereddütü Olan Kadın Vildan	82
4. 2. 3. Kozada Kalanlar ve Uçmayı Merak Etmeyenler	87
4. 2. 3. 1. Evini Bekleyen Kadın Bedia	87
4. 3. Erkeklerin Mutsuzluğu	89
4. 3. 1. Şarkın Hafızasını Hıfz Edenler	92
4. 3. 1. 1. Geleneğin Sesi Olanlar Şinasi ve Faiz Bey	92
4. 3. 1. 2. Akşamları Ölen Adam Meliha'nın Babası	97
4. 3. 2. Madde ve Mana Arasında Yürüyenler	99
4. 3. 2. 1. Gölgesi İle Konuşan Samim	99
4. 3. 2. 2. Bedeniyle Ruhuna Seyahat Eden Ferit	106
4. 3. 2. 3. Tereddüte Tereddüt Ettiren Bir Muharrir	117
4. 3. 2. 4. Mahşerini İstanbul'da Yaşayan Nihad	120
4. 3. 2. 5. Biz İnsanların İçinden Şüphe Dolu Bir Ses Orhan	129
4. 3. 2. 6. İçimizdeki İntiharı Yaşayan Bahri	137
4. 3. 3. Kişisel Yetersizlik Yaşayanlar	138
4. 3. 3. 1. Hasta Bacağının Kederiyle Kaderine Sürüklenen Hasta Genç	138
4. 3. 3. 2. Hassas Ama Marazi ve İradesiz Bir Karakter Müfid	143
5. SONUÇ	148
KAYNAKÇA	155

1. GİRİŞ

1.1. PROBLEM

Bu çalışmanın problemi, Peyami Safa'nın romanlarındaki insanların mutsuzluklarının hangi kaynaklara bağlı olduğunun ve bu mutsuzlukların nasıl göründüklerinin belirlenip çözümlenmesidir.

Modern dönem anlatı türleri, önemli ölçüde modernizmin bilimsel iddia ve önermelerine de bağlı olarak insanın sosyal, kültürel, siyasal ve bireysel hayatına dair yorumlarda bulunurlar; iletiler yüklenirler. Agah Sırrı Levent'in de dediği gibi modern dönemde her edebiyat "kendi devrinin bir tefekkür, bir tahassüs ve tahayyül kâinatıdır. Kendi devrinin hususiyetlerini, zevklerini, sanat telakkilerini, hurafelerini, itikatlarını, hakikî ve batıl bütün bilgilerini taşır" (Levend 1980: 7) Türk romanı daha ortaya çıkış sürecinde bile bu sosyo kültürel evreni yansıtmaya çalışır. Çünkü bizde romanın ortaya çıkışı, Avrupa ile karşılaşan, Türk bürokratlarına, gazetecilere, kültür adamlarına bağlıdır.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki sürecin her açıdan sancılı olduğu ve bu döneme kadarki romanımızın da bu süreci çeşitli boyutları ile yansıttığı açıktır. Sürecin içinde yayımlanan romanlarda yazarların temel problemlerini, batılılaşmanın doğurduğu problemler, geleneksel hayatın ailede, toplumda ve bireylerde çözülüp dağılması, yenileşme zaruretleri ve yenileşme yolları

olarak belirlemek mümkündür. Bu problemlere bağılı olarak Cumhuriyetle başlayan edebiyat eleştirisi de belirli sorulara cevap aramıştır. Mehmet Narlı'nın da belirttiği gibi 1980'lere kadar roman eleştirisinin en temel sorusu romanın ne anlattığıdır. Böyle olması da doğaldır; çünkü başlangıcından bugüne romanımızın en belirgin özelliği, siyasal, sosyal, kültürel bir arka plana ve ortama bağılı olarak gelişmesidir (Narlı 2007). Bu yüzden akademisyenler ve eleştirmenler, çözümleme ve yorumlama çalışmalarını, roman tipleri, batılı hayatı taklit, kölelik, yanlış eğitim, siyasal yanlışlıklar, yerli hayat ve yabancılaşma, kadınların sosyal hayata katılması, modern bireyin ortaya çıkışı gibi sorunlar çevresinde yoğunlaştırmışlardır.

Cumhuriyet döneminde de roman genel olarak benzer bir sosyal kültürel siyasal arka plan ve ortamın içinde var olmaya devam eder. Bir farkla ki artık hem sorunlar daha çeşitlenmiş hem de sorunların sadece bir yeni-eski çatışması ekseninde toplanamayacağı anlaşılmıştır. Diğer önemli bir fark da artık siyasal tercihi yapmış bir devlet/toplum vardır ve roman bu yeni sistemin önemli bir taşıyıcısı ve aydınlatıcı misyonunu da yüklenmiştir. Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin romanları bu açıdan önemlidirler.

Peyami Safa'ya kadarki romanın ve roman eleştirisinin en temel sorunlarını Narlı'nın yaptığı tasnife de bağılı kalarak birkaç başlıkta vermek mümkündür: 1. Cumhuriyet öncesindeki siyasal, sosyal, kurumsal yapının eleştirisi, 2. Milli mücadele sürecinin anlatılması ve yorumlanması, 3. Yeni devletin kültürel hedeflerini taşıyıcı unsurların (öğretmenlerin, subayların, bürokratların) ortaya çıkışı, 4. Osmanlı hayatına yeniden yönelmesi, 5. Doğu Batı arasında yeni ve yerli bir kimlik arayışının sancıları (Narlı 2007: 10).

Cumhuriyet döneminde doğu ile batı arasındaki kimlik sorununu veya yerli bir kimlik arayışını en çok tartışan romancıların başında Peyami Safa gelir. Peyami Safa'nın romanlarında genellikle iki kutup vardır: Yozlaşan, yüzeysel ve taklidî olan, maddileşen bir hayat ve bunun karşısında daima kendi kalan, manevi ve kültürel havasını kaybetmemekte direnen, olgun ve sabırlı olan bir hayat. Bu iki hayatın varlığı, genel olarak doğu batı çatışması olarak adlandırılmıştır. Peyami Safa'nın romanları üzerine yapılan çalışmaların çoğu da bu ana sorun etrafında gelişir.

Biz de bu çalışmanın problemini bu ana sorun içinden çıkarmayı düşündük. Romandaki insanların mutsuzluklarının kaynaklarını belirmeyi ve yorumlamayı amaçladık.

1.2. AMAÇ

Çalışmamızda amaç, Peyami Safa'nın romanlarındaki insanların mutsuzluklarının kaynaklarını tespit ederek, özellikle kültürel, sosyal ve siyasal dönüşüm süreçlerinde edebiyatın insanı derin gerçekliği ile yansıtabildiğini örneklemektir.

Bu genel amaca ulaşmak için aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır:

1. Romanlardaki insanlar mutsuz mudur?
2. Mutsuzlukların yüzeysel ve derin kaynakları nelerdir?
3. Erkeklerle kadınların mutsuzlukları arasında kaynak ve görünüş bakımından farklıklar ve benzerlikler var mıdır?
4. Mutsuzlukları, görünüşler ve kaynaklar açısından bir tasnife tabi tutma mümkün müdür?
5. Romanlarda mutsuzluğun nedenlerini yorumlayan ve bu mutsuzluktan çıkış için öneriler sunan bir bakış açısı var mıdır?

1.3. ÖNEM

Bireyin kendisini toplumunu ve insanlığı anlama, anlamlandırma çabalarında edebiyatın işlevsel ve estetik açıdan oldukça önemli bir etkisi vardır. Kurmaca metinlerin dili, içeriği ve kurgusu çevresinde uygulanan çözümleme yöntemleri göstermiştir ki her metin sonsuz denebilecek derece

anlamlar taşımakta ve bu anlamlar insanın hayat içinde kendini, toplumunu ve insanlığı konumlandırmasında önemli imkanlar sunmaktadır. Peyami Safa gibi doğu ile batı arasında yeni bir kimlik inşası arayışı içinde olan bir yazarın romanlarındaki mutsuzlukların kaynaklarını tespit etmek ve yorumlamak ana çerçevede belirttiğimiz amaca katkı sağlayacaktır.

1.4. VARSAYIMLAR

1. Türk romanı başlangıcından beri Türk toplumunun, bireylerinin kültürel sosyal ve siyasal dönüşümlerini hem izlemiş hem bu dönüşümlerde aktör olmuştur.
2. Peyami Safa, bu dönüşümün daha çok kültürel ve bireysel sorunlarına eğilmiştir
3. Peyami Safa'nın romanlarında çok sayıda mutsuz erkek ve kadın vardır.
4. Yerli ve geleneksel hayattan uzaklaşan insanlar mutsuz oldukları gibi, kültürel evlerinin neresi olduğunu bilmeyen mütereddit insanlar da mutsuzdur.
5. Kadınlarla erkeklerin mutsuzluklarında benzer görünüşler varsa da esas itibari ile bu iki varlığın mutsuzluğu yaşama ve yansıtma biçimleri farklıdır.

1.5. SINIRLILIKLAR

Bu çalışma Peyami Safa'nın romanlarıyla sınırlıdır. Yazarın Server Bedii imzasıyla yazdığı roman ve hikayeleri kapsamamaktadır. Çünkü bu imza ile yayınladığı romanlar çalışmamızın problemine katkı sağlayacak estetik ve kültürel niteliklerden yoksundur. Üzerinde çalışılan romanlar

şunlardır: Sözde Kızlar, Şimşek, Mahşer, Bir Akşamdı, Canan, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Fatih-Harbiye, Bir Tereddüdün Romanı, Cumbadan Rumbaya, Biz İnsanlar, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Yalnızız.

2. İLGİLİ ALANYAZIN

2.1. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1.1. Tanzimat'tan Peyami Safa'ya Kadar Romanın Temel Problemlerine Genel Bir Değini: Bizde roman başlangıcından itibaren sosyal bir sorumluluk yüklenir. İlk Türk romanı olarak kabul edilen Şemsettin Sami'nin 1872'de yayımlanan "Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat" adlı romanı görücü usulü ile evlenmenin doğurabileceği problemleri anlatır; istemedikleri erkeklerle evlendirilen genç kızların başına gelecek kötü sonuçlar üzerinde durur. İlk edebi roman olarak edebiyat tarihine kaydedilen Namık Kemal "İntibah" (1873-1875) romanında "*Gençlere hayat tecrübesinin erken çağlardan itibaren kazandırılması lüzumunu*" (Akyüz 1995: 76) ortaya koymaya çalışır. Ahmet Mithat Efendi'nin 1876'da yayımlanan "Felatun Bey ile Rakım Efendi" romanı, batılılaşma sürecinin başında ortaya çıkan alafranga züppe tipi ile onun alternatifi olan yerli tipi karşılaştırır. "*Felatun Bey, yanlış bir Batılılaşma anlayışının, tüketime yönelik bir Batılılaşma anlayışının örneği; Rakım Efendi ise, Ahmet Mithat Efendi'nin özlediği, bunun içinde idealize ettiği Osmanlı Efendisi örneğidir*" (Naci 1990: 35). Sami Paşazade Sezaî'nin 1888 yılında yayımlanan "Sergüzeşt" adlı eseri, Dilber isimli genç bir cariye'nin trajedisini anlatır. Eser "*o zamanlar artık kapanmak üzere olan bir devrin cariyesi, köleli büyük konak hayatının Türk romanındaki*

en başarılı örneğidir” (Akyüz 1995: 78). Recaizade Mahmut Ekrem’in 1896’da yayımlanan *Araba Sevdası* ise, yanlış batılılaşmanın anlatıldığı ilk realist roman olarak kabul edilmiştir. Romanın kahramanı Bihruz Bey, *“Ahmet Mithat Efendi’nin Felâtnun Bey ile Rakım Efendi adlı romanındaki züppe tipinin, edebiyat açısından geliştirilmiş biçimidir”* (Naci 1990: 40). Nabizade Nazım’ın *“Karabibik”* (1890) ve *“Zehra”* (1896) adlı romanları ise, Tanzimat romanında görülen aşk, alafranga özentisi gençler, yanlış batılılaşma, kölelik ve cariyelik gibi konulardan biraz daha farklı konulara eğilimler. Antalya’nın bir köyünde geçen *Karabibik* romanı ilk naturalist roman, ilk köy romanı sayılmaktadır. *“Zehra”* romanı ise Ahmet Hamdi Tanpınar’ın belirttiği gibi sosyal çevrenin ve genetiğin insan kaderindeki etkilerini yansıtan bir romandır (Tanpınar 2003: 294). Eser aynı zamanda, kadın huzursuzluğunu ön plana çıkaran konusu ile ilk psikolojik roman denemesi sayılmaktadır.

Servet-i Fünûn romanı genel toplumsal tartışmalardan daha özele doğru, aileye ve bireye doğru gelişir; dolayısıyla özel hayatlar ve kapalı mekanlar kurgunun ve problemin önemli ögesi haline gelirler. Bu dönemin en başarılı yazarı şüphesiz Halit Ziya Uşaklıgil’dir. Yazarın dilini *Servet-i Fünûn* dili olarak kabul eden edebiyat çevreleri, *“Aşk-ı Memnu”*yu gerek konusu gerek yazarın üslûbu bakımından, batılı anlamda ilk roman örneği olarak değerlendirirler. *“Namık Kemal ile başlayan, sanatkârane üslûbun en koyusu”* (Akyüz 1995: 117) olan Halit Ziya’nın kalemi, *“Aşk-ı Memnu”*da Bihter’in yasak aşkını anlatırken, *“Mai ve Siyah”*ta *“ilgi çekici karakterler bulmakta ustalık gösterir”* (Akyüz 1995: 116). Ahmet Cemil karakteri ise aşkı ikinci plana alan, sosyal hayatın içinde yer edinmeye çalışan son derece gerçekçi bir tiptir. Türk roman tarihinde ilk psikolojik roman olarak değerlendirilen Mehmet Rauf’un *“Eylül”* romanı, erkek ve kadın iç yapılarını yorumlayan bir eserdir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk romanının bu devirdeki asıl örgüsünü teessürî mevzular olduğunu düşünür. Tanzimat ve *Servet-i Fünûn* romanının konularını dıştan gelen kötü örneklerin de beslediğini düşünerek devrin romanları hakkında şu tespitte bulunur: *“Sefalet, terk edilmiş kadın, ümitlerinde aldatılmış kız, hatta veremli hasta, on dokuzuncu asır ortalarında,*

romantizmin serpintisi olan edebiyatlarda mühim bir yer tutar” (Tanpınar 2003: 294).

Milli Mücadele döneminde, yüzünü Anadolu'ya çeviren aydınlar, eserlerinde Türk insanının İstanbul ve İstanbul dışındaki hayatlarına yer vermişlerdir. Bu dönem yazarlarından Halide Edip Adivar da, özellikle “Sinekli Bakka” romanında Abdülhamit dönemini ve Jön Türkleri anlatır. 1935'te “Soytarı ve Kızı” adıyla yayımlanan romanın konusu, *“doğrudan doğruya saltanatı reddetme ve Jön Türkleri övme üzerine kurulmamış, eski ile yeni arasında kendine mahsus bir dönüşüm yaşayan Rabia tipini ön plana çıkarmıştır”* (Narlı 2007: 73). İttihat ve Terakki'nin siyasal ve sosyal izleri, Türk romanına da yansır. Yakup Kadri'nin “Hüküm Gecesi”ni *“Celal Paşa fırtınasının muhaliflere karşı esişini anlatır”* diyerek değerlendiren Alemdar Yalçın'a göre, *“İttihat ve Terakki'nin mutlak hakimiyet kurduğu Mahmut Şevket Paşa'nın katline kadar geçen dönemdeki çelişki ve çatışmalar bir çok romana konu olacak kadar çok yönlüdür”* (Yalçın 2002: 54). Yakup Kadri'nin pek çok romanında görülen, çatışmalı, bedbin, kararsız karakteri yazar ile ilişkilendiren Narlı, “Sodom ve Gomore” de Necdet'i, “Yaban” da Ahmet Celal'i, “Kiralık Konak”ta Hakkı Celis'i de yazarın hayatında arar. (Narlı 2007: 74-75) Mithat Cemal Kuntay'ın Üç İstanbul adlı eseri de, İstanbul'un değişen üç siyasi yüzünü yansıtması bakımından önemlidir. Adnan adlı bir gencin, Abdülhamit devrindeki tavırları ile İttihat ve Terakki dönemindeki hayatını konu alan roman, İstanbul'un değişen yüzünü üç boyutlu bir prizma gibi okuyucuya seyrettirir. Milli mücadele ve Kuva-yı Milliye ruhundan bahseden romanlar ise bu dönemin sosyal yapısını yansıtır. Kemal Tahir'in “Yorgun Savaşçı”sı, Tarık Buğra'nın “Küçük Ağa”sı, Halide Edip'in “Ateşten Gömlek”i, Tanpınar'ın “Sahnenin Dışındakiler”i, bu konuda yazılan önemli romanlardır. Bu dönemde verilen eserlerde birey ön planda olsa da, arka planda milli mücadelenin dekoru vardır. Reşat Nuri'nin Çalığışu'ndaki Feride gibi idealize edilen öğretmeni anlatan romanlarda bile Anadolu'nun savaştan sonraki sefaleti yansır.

1930'lardan sonra insanın düşünsel ve ruhsal gerçekliği romanlara daha yoğun bir şekilde girmeye başlar. Bu tür romanlarda, kadın ve erkeğin

kimyasını ayırıştırarak yazarlar, onların toplumsal ve bireysel hassasiyetlerinden hareketle eserlerini kurgularlar. Böylece, Tanzimat döneminde daha çok görülebilen davranışlarıyla doğu-batı çatışmasını yaşayan insanlar, giderek iç dünyalarına çekilmiş, çatışmayı daha zihinsel bir süreçte yaşamış, medeniyet değişimini daha derinden problem haline getirmiş insanlar olarak görünürler. Bunu, yeni bir kimlik arayışının entelektüel düzeyde görünüşü olarak da adlandırmak mümkündür. Bu bağlamda verilen en etkili örnekler Ahmet Hamdi Tanpınar ve Peyami Safa'nın romanlarıdır.

2.1.2. Mutsuzluk/ Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Roman ve

Mutsuzluk: Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlüğü'nde, *mutusuzluk*, *huzursuzluk*, *rahatsızlık*, *tedirginlik*, *buhran*, *bunalım*, *bunaltı* sözcüklerinin tanımı şöyledir: Mutsuzluk: "Mutsuz olma durumu, bedbahtlık" (TDK 1970: 583) Huzursuzluk: "Rahatsızlık, tedirginlik" (TDK 1970: 387) Rahatsızlık: "1. Tedirginlik, 2. Hastalık" (TDK 1970: 667) Tedirginlik: "1. Tedirgin olma durumu. 2. Üçüncü bir cismin ya da cisimlerin çekim etkisi ile yörünge devriminin bozulma durumu" (TDK 1970: 774) Buhran: "Bunluk, bunalım" (TDK 1970: 139) Bunalım: "1. Tehlikeli sonuç doğurabilecek gerginlik, buhran, kriz. 2. Ruh halinde meydana gelen sonucu tehlikeli olabilecek durum" (TDK 1970: 141) Bunaltı: "Sıkıntı, iç sıkıntısı" (TDK 1970: 142) Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe Lûgatında, *bedbahlık*, *buhran*, *şikâyet* ve *şekâvet* kelimeleri şöyle tanımlanmıştır: Bedbaht: "Bahtsız, bahtı kara, kara bahtlı, talihsiz" (Devellioğlu: 1970: 94) Buhran: "1. Hastalığın en ağır zamanı, nöbet, kriz. 2. Bir işin tehlikeli, karışık hal alması" (Devellioğlu 1970: 140) Şikâyet: "Sızlanma, yakınma" (Devellioğlu 1970: 1195) Şekâvet: "1. Bedbahtlık, bahtı karalık, kutsuzluk, 2. Eşkîyalık, haydutluk" (Devellioğlu 1970: 1181) Felsefî Doktrinler ve Terimler Sözlüğü'nde ise *bunalım* kelimesi şöyle tanımlanmıştır: Bunalım: "İç sıkıntısı, iç daralması, buhran, endişe, tereddüt" (Bolay 1999: 62)

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e mutsuzluğun karakterler üzerine yansımalarını pek çok romanda görmek mümkündür. Tanzimat romanlarında

karşımıza çıkan mutsuzluk, toplumsal nitelik taşıırken; Servet-i Fünûn romanlarında mutsuzluk ferdî bir boyuttadır. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise, hem toplumsal hem ferdî mutsuzluk kaynakları bir arada işlenmiştir.

Namık Kemal'in "İntibah"ı yapısını batıdan, söyleyişini klasik edebiyattan, ibretini ve mesajını halk edebiyatından alan bir romandır. Dönem okuru için bu terkinin en canlı yanı "son pişmanlık fayda vermez" hissesindedir. Romanda Ali Bey'in sergüzeştini anlatılır. Kapalı eğitim sistemi içinde yetişen Ali Bey, hafif bir kadın olan Mehpeyker'e kendini kaptırır. Ali Bey'in felaketi bu noktada başlar. Onun mutsuzluğunun temelinde, önceleri çektiği aşk acısı sonraları ise aldanma ve pişmanlık vardır.

Sami Paşazâde Sezai'nin "Sergüzeşt" romanı, Dilber adlı cariye'nin yaşadığı dramı anlatır. Evden eve satılan köle Dilber, gittiği her evde mutsuzdur. Kölelik içinde mutlu olabileceği bir aşka düşer fakat bu kez de cariyeye olduğu için konak sahibinin oğlu ile evlenemez. Fakat Dilber, mutsuzluğunun kaynağı ile ilgili olarak bireysel sorgulamalar yapabilecek noktada değildir. Onun problemi, kimsesizlik ve bahtsızlıktır. Ama yazar, bu mutsuzluğun kaynağının kölelik düzeni olduğunun farkındadır. Bu yüzden Dilber, aşk acısı çeken bir genç kızdan çok, yıkılması gereken kölelik kurumunun masum bir kurbanıdır.

Nabizâde Nazım'ın "Zehra" romanında, mutsuzluğun kaynağı irsiyete, kişiliğe doğru genişler ve öncüllerinden farklı olarak kişi üzerinde yoğunlaşır. Temelde aşk üzerine kurulan vaka, kıskançlık duygusu ile gelişme gösterir. "Zehra"daki huzursuzluk ve buhran, daha sonraki roman kadınlarının mutsuzluğunun habercisi olur. Fakat bu gelişme, Tanzimat romanında insan mutsuzluğunun henüz derindeki çeşitli kaynaklara bağlanabildiğini göstermez. Osmanlı'nın son dönemlerinde yaşanan huzursuzluklar, romanlarda bir fon olarak değilse bile hep benzer şekilde yansımıştır.

Servet-i Fünûn romanlarında mutsuzluğun kaynakları artık neredeyse bütünüyle ferdî düzleme taşınır. Devrin siyasal ve sosyal yapısını doğrudan anlatan romanlar yerine, bu dönemin insan psikolojisi üzerinde yarattığı

huzursuzluğu anlatan eserler ortaya konur. Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu romanında, Bihter, Tanzimat romanındaki kadınlardan oldukça farklıdır. Romanda bir kadın, ihtirasları, korkuları ve arzularıyla oldukça gerçekçi bir biçimde kurgulanmıştır. Bihter'in mutsuzluğundaki her ayrıntıya okuyucuyu ortak eden Uşaklıgil, onu yaşadığı yasak aşk ile buhrana sürükler. Burada yaşanan yasak aşkın neticesini cezalandıran ya da iyiden yana tavır alan, şahısları ötekileştiren, müdahil yazar tavrı yoktur; bunun yerine kahramanın hayatını seyreden romancı kalemi mevcuttur.

Mehmet Rauf'un "Eylül" romanında insanlar evlerde ve odalarda mutsuzdurlar. Bu insanların ruhları ile hayatları, zevkleri ile gerçeklikleri, arzuları ile imkanları arasında çeşitli uyumsuzluklar vardır. Konusunu romantik bir aşktan alan Eylül, tüm dikkatini ferdin içine yoğunlaştırmıştır. Romana hüznün ve tükenişin simgesi olan Eylül adının konuluşu aslında bir taraftan da mutsuz yazarı işaret eder. Romanın aşkı, mutsuzluk kaynağı olarak işlemede her ne kadar bir yenilik görünmese de, Mehmet Rauf, romanında bu mutsuzluğu aşk sınırları içinde fakat daha bireysel olarak işlemiştir.

İkinci Meşrutiyet dönemi romanlarında, odalarında, pencere kenarlarında, kitap sayfalarında, salonlarda mutsuz ve hüznü karakterler dolaşmaya devam ederler; hatta öncekilerden daha fazla sayıda ve daha fazla melankolik bir şekilde konuşurlar. Ercüment Ekrem ile İzzet Melih'in romanlarında bu tipler bol bol arzı endam ederler. Bu romanlarda kadınların mutsuzluğu da dikkat çekicidir. Çoğu zaman kadınlar ya da daha çok genç kızlar, genellikle niçin mutsuz olduklarını da bilmezler; kavrayamazlar.

Fakat dönemin sonlarına doğru yüklendikleri siyasal sosyal ve kültürel sorumluluklardan dolayı mutsuz olan aydın karakterler ortaya çıkarlar. Balkan Savaşları, Çanakkale muharebeleri, milli idealler ve Milli Mücadele, sorumlu yazar/anlatıcı/karakter sayısını hızla artırır. Türk milletinin mutsuzluğunu, yalnızca savaştan ibaret görmeyen yazarlar, aynı zamanda yeni kurulan devletin dahil olduğu medeniyet dairesinde insanların yaşayacakları değişim ve dönüşüm sancılarını da işlerler. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Yaban" romanında bütün roman boyunca mutsuz olan

Ahmet Celal'in mutsuzluğunun iki temel kaynağı vardır: Birincisi işgalden, kolunu kaybetmişlikten, insanların ilgisizliğinden doğan bedbin ruhtur. İkincisi, halkı ile aydın arasında oluşan anlayış, yaşayış farkıdır. Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu'ya gözlemci olarak giden yazarın izlenimlerinden oluşan "Yaban"daki büyük acı, aydın sorumluluğuyla reel yaşama kaygılarının çatışmasından doğar.

Halide Edip Adıvar'ın "Ateşten Gömlek"i, milli duyguların ön planda olduğu, vatan sevgisinin aşk boyutunda yaşandığı eseridir. Romanda yaşanan mutsuzluğun kaynağı, gençlerin vatan için verdikleri mücadele değildir. Onlar gönüllü olarak savaşa katılmışlardır. Gençliğin etkisi ile yaşadıkları aşklarla üzülen gençler için en önemli hedef vatanın müdafaasıdır. Bu nedenle bireysel mutsuzluklar ikinci planda kalmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren, karakterlerin mutsuzlukları da gerçekçi bir zeminde yansımaya başlar: Kişilerin mutsuzluklarının kaynaklarında sosyal, kültürel ve bireysel unsurlar bir arada ve birbirleriyle ilişkili olarak görülmeye başlarlar.

1.2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde doğrudan Peyami Safa üzerine yapılan biyografi niteliği taşıyan belli başlı kitaplara değinilmektedir.

Cahit Sıtkı'nın, *Peyami Safa, Hayatı ve Eserleri* adlı çalışması, 1940 yılında, Semih Lütfi Kitapevinden çıkmış önemli bir çalışmadır. Başlangıç bölümünde Safa'nın kısaca hayatına değinen yazar, asıl dikkatini romanlar üzerinde yoğunlaştırmıştır. Romanları değerlendirirken kişisel düşüncelerine sık sık başvuran Cahit Sıtkı, daha sonra romanların konusunu değerlendirerek, ilgili romanlardan bazı bölümlere yer vermiştir.

Safa üzerinde yapılan çalışmaların biri de Mehmet Tekin'e aittir. Tekin, *Peyami Safa'nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerine Bir Araştırma* (Konya, 1999) adlı çalışmasının, birinci bölümünde, Safa'nın roman sanatına yer verir. Burada, romanda teknik, dil, üslûp gibi konuları aydınlatır. İkinci bölümde ise, Safa'nın altı romanını, roman terkibi, anlatıcı, bakış açısı, zaman ve mekan yönünden değerlendirir. Tekin'in, *Romancı Yönüyle Peyami Safa* (Konya, 1999) adlı çalışması ise, Safa'nın roman tekniğine ve üslûbuna değindiği, yazarın romancılık yönünü çok boyutlu olarak ele aldığı önemli bir çalışmadır. Mehmet Tekin'in, Safa hakkında yaptığı bir diğer çalışma ise, *Peyami Safa ile Söyleşiler* (Konya, 2003) kitabıdır. Burada da, Peyami Safa ile yapılan mülâkatlar incelemeye tabi tutulmuştur.

Peyami Safa ile 25 Yıl (İstanbul, 1978) adlı çalışma ise, Vecdi Bürün imzasını taşır. Bu çalışmanın en öne çıkan yanı, Bürün'ün Safa'nın hayatına dair verdiği malumatlardır. Bürün'ün yer yer bir hikaye havasına dönüştürdüğü kitabı, Safa'nın romanlarında, satır arasında sıkışan hayatını, anlamlandırmak bakımından önem taşır.

Ergun Göze'nin, Peyami Safa hakkındaki çalışmaları da, yazarın romanlarına yansıyan fikir boyutunu tanımamız açısından önemlidir. *Kavga Yazıları'nı* neşre hazırlayan Göze, Safa'nın dönem tartışmalarındaki tarafını objektif bir şekilde yansıtır, kitap bu yönü ile tarihi bir belge niteliğine de sahiptir.

Beşir Ayvazoğlu'nun, *Peyami, Hayatı Sanatı Felsefesi ve Dramı* (İstanbul, 2008) adını verdiği eser, Safa hakkında şimdiye kadar yapılan çalışmaları kapsar. Safa'nın hayatını roman havası içinde anlatan Ayvazoğlu'nun bu etraflı çalışması, yazarın dramını değerlendirmesi açısından da kıymetli bir eserdir. Onun, *Doğu-Batı Arasında Peyami Safa* (İstanbul, 2000) isimli çalışma ise, Peyami Safa'nın romanlarına yansıyan medeniyet değiştirme buhranını inceler. Safa'nın fikir hayatında sıkça yer verdiği doğu ve batı ikileminin tartışıldığı eserde, bu fikirlerin romanlara yansıyan yönleri de değerlendirir.

Çalışmamızdan önce Safa'nın romanları üzerine yapılan çok sayıda kitap ve makale vardır. Ancak bunların tamamını değerlendirmenin imkânı yoktur.

3. YÖNTEM

3.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Çalışma, genel karakteriyle metin çözümlemesidir. Çözümlemede sosyal kültürel ve psikolojik verilere yaslanılacak; dilin simgesel düzeyi söz, nesne ve davranış üzerinde belirlenecek ve yorumlanacaktır

3.2. BİLGİ TOPLAMA KAYNAKLARI

Çalışmamızın temel bilgi kaynakları, yazarın romanlarıdır. Bunun yanında metinleri anlamamıza, yorumlamamıza ve sonuçlara ulaşmamıza katkısı olan birçok bilgi kaynağına ulaştık. Bu bilgi kaynaklarını şöyle sıralayabiliriz.

Peyami Safa'nın Tezde Yaralanılan Romanları:

- Söзде Kızlar
- Mahşer
- Şimşek
- Bir Akşamdı
- Canan
- Dokuzuncu Hariciye Koğuşu
- Fatih-Harbiye
- Bir Tereddüdün Romanı
- Cumbadan Rumbaya
- Biz İnsanlar
- Matmazel Noraliyanın Koltuğu
- Yalnızız

Peyami Safa'nın Tezde Yararlanılan Diğer Kitapları

- Kadın, Aşk, Aile
- 20. Asır Avrupa ve Biz
- Türk İnkılâbına Genel Bakışlar
- Yazarlar, Sanatçılar, Meşhurlar
- Nasyonalizm, Sosyalizm, Mistisizm
- Edebi Akımlar ve Fikir Cereyanları
- Kavga Yazıları
- Mistisizm

- Eğitim, Gençlik, Üniversite

Yararlanılan Diğer Kaynaklar

Kitaplar:

- ❖ Cahit Sıtkı, Peyami Safa Hayatı ve Eserleri
- ❖ Vecdi Bürün, Peyami Safa İle 25 Yıl
- ❖ Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1
- ❖ Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri
- ❖ İnci Enginün, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı
- ❖ Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler
- ❖ Ahmet Hamdi Tanpınar, On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi
- ❖ Mehmet Narlı, Roman Ne Anlatır
- ❖ Mehmet Narlı, Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme
- ❖ Fethi Naci, 100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme
- ❖ Alemdar Yalçın, Siyasi ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946
- ❖ Alemdar Yalçın, Siyasi ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946-2000
- ❖ Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri
- ❖ Beşir Ayvazoğlu, Peyami, Sanatı, Felsefesi ve Dramı
- ❖ Beşir Ayvazoğlu, Doğu-Batı Arasında Peyami Safa
- ❖ Mehmet Tekin, Peyami Safa'nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerine Bir Araştırma
- ❖ Mehmet Tekin, Romancı Yönüyle Peyami Safa
- ❖ Mehmet Tekin, Peyami Safa ile Söyleşiler
- ❖ Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı
- ❖ Nilüfer Göle, Modern Mahrem ve Örtünme
- ❖ Ramazan Gülendamlar, Türk Romanında Kadın Kimliği
- ❖ Wilhelm Friedrich, Ahlakın Soykütüğü Üstüne
- ❖ Mustafa Kök, Mistik Dünya Görüşü ve Bergson
- ❖ Mustafa Özbalcı, Kültür Köprüsü

- ❖ Abdülbaki Gölpınarlı, Hafız Divanı
- ❖ Levinson Lange McGrawHill, Medical Microbiology and Immunology (Tıbbi mikrobiyoloji ve İmmünoloji)
- ❖ Saim Sakaoğlu, Ali Duymaz, İslamiyet ncesi Türk Destanları
- ❖ Nan A Lee, Peyami Safa'nın Eserlerinde Doğu-Batı Sorunsalı

Makaleler:

- ❖ Ömer Seyfettin, "Yeni Lisan", Genç Kalemler Dergisi
- ❖ Necmettin Hacıeminoğlu, Yalnızız II, Türk Yurdu
- ❖ Yunus Ayata, Necati Tonga, Psikolojik Roman, Romana Yansıyan Yazar ve Türk Edebiyatındaki Bazı rnekler zerine Bir İnceleme, İlmî Araştırmalar
- ❖ Mehmet Aa, Yaratılış Mitleri, şamanizm ve Tasavvuf Bağlamında Düşüş, Mahrumiyet ve Hapis, Milli Folklor Dergisi
- ❖ Mustafa Miyasoğlu, Peyami Safa'nın Romancılığı, Türk Yurdu
- ❖ Ayten Genç, Peyami Safa'nın "Fatih-Harbiye" Adlı Romanında Doğu-Batı atışması, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi

Tezler:

Kerem Gün, Peyami Safa'nın Yalnızız Romanında Ruh ve Beden Sorunsalı,
şeyma Büyükkavas Kuran, Peyami Safa'nın Romanlarında şahişlar Kadrosu

Sözlükler:

- ❖ İskender Pala, Ansiklopedik Divân şiiri Sözlüğü
- ❖ Ferit Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lgat
- ❖ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük
- ❖ Süleyman Hayri Bolay, Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü

4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. İNCELENEN ROMANLARIN OLAY ÖRGÜLERİ

4.1.1. Sözde Kızlar: Mebrure'nin babası İzmir'in işgali sırasında Yunanlılar tarafından esir alınır. Bunun ardından Mebrure, bir yıl üç ay sonra İstanbul'a gelip ve babasını aramaya karar verir. İstanbul'da, süt babasının erkek kardeşi Nafi Beylerin köşkünde kalmaya başlar. Burada, o güne kadar hiç tanık olmadığı bir ahlak çöküntüsü ile karşılaşır. Mebrure, bu noktadan sonra, kendi ahlaki değerleri ile köşkün değerleri arasında çatışma yaşar. Nafi Bey'in büyük oğlu Behiç, Mebrure'yi kendi düşkünlüğüne çekmek için roman boyunca uğraşır. Ona evlilik vaadinde bulunur. Köşte yaşayanlarda Behiç'in oyunlarına destek verirler. Mebrure'nin de Behiç'e az da olsa ilgisi vardır, fakat ona güvenemez. Bir taraftan Behiç'in Mebrure'ye babasını bulma yolundaki vaatleri, diğer yandan kızın asrî hayata temayülleri, onu Behiç'in teklifine yaklaştırır. Bu sırada, Behiç'in daha evvel evlilik vaadi ile kandırdığı, asıl adı Hatice olan "Belma", Mebrure'ye Behiç'in gerçek yüzünü gösterir. Behiç ile yaşadıkları ilişki neticesinde, hastalıklı doğan çocuklarını Behiç'in öldürdüğünü anlatır. Mebrure'nin köşte tanıştığı Nadir ile Fahri de, ona yardım eder ve Mebrure Behiç'in tuzağından kurtulur, Behiç'te hapse girer. Babasından ansızın haber alan Mebrure ise, Fahri ile Anadolu'ya giderler.

4.1.2. Şimşek: Müfid ve Sacid, Bağlarbaşı'nda bir köşkte yaşarlar. Sacid, Müfid'in dayısıdır. Annesi öldükten sonra Müfid'i, dayısı tarafından himaye edilmiştir. Pervin ile Müfid iki aydır evlidir. Pervin'in Sacit ile evlenmeden önce ilişkisi olmuştur, evlendikten sonra da bu yakınlaşma devam eder. Pervin'in evli iken yalnızca Sacid ile değil, başka erkeklerle de ilişkisi vardır. Müfid, karısını sever fakat ondan şüphelenir. Hastalıklı mizacı Pervin'in hareketlerinden giderek kuşkulanmasına neden olur. Bir gün Pervin'e bir mektup bırakarak, Çengelköy'deki teyzesinin evine gider. Burada karısını özlemeye devam eder, onsuzluk hasta olan ruhunu iyice güçsüzleştirir ve Müfid hastalanır, yatağa düşer. Pervin ise, evden ayrılan kocasını özlediğini düşünür ve adaya giderek Müfid'in yanında kalmaya başlar. Müfid, Pervin'in yanına gelmesi ile biraz da olsa iyileşir, fakat bedeni çok yorgun düşmüştür. Pervin'in aşkına tutunmak istediği bir sırada, Sacit adaya gelir. Yağmurlu bir gecede, Müfid karısı ile Sacit'i sarılmış halde görür. Son gücünü toplayarak, dayısını öldürmeye karar verir. Sacit ile aralarında geçen boğuşma neticesinde ikisi de ölür. Kocasını ve sevgilisinin cesetlerini çakan şimşeklerin ışığında gören Pervin ise kendini kaybeder ve akıl hastanesine yatırılır.

4.1.3. Mahşer: Nihad, Birinci Dünya savaşı gazisi olarak, büyük bir umutla yıllardır görmediği İstanbul'a gelir. Burada yaşlı teyzesinin yanında kalmayı düşünür ama onunda öldüğünü öğrenince arkadaşı Faik'in yanına sığınır. Nihad savaş gazisi olduğu için, herkesin ona minnet duyacağını düşünerek, kolay iş bulabileceğini umar fakat İstanbul'un devlet dairelerinde şahit olduğu ahlak çöküntüsü onu bir kez daha hayal kırıklığına uğratar. Bu ümitsizlik içindeyken rast gele girdiği dükkanlardan birinde Seniha Hanım ile karşılaşır. Seniha Hanım, Nihat'a çocuğuna özel öğretmenlik yapmasını teklif eder. Paraya ihtiyacı olan Nihat, bu teklifi hemen kabul eder. Nihad, Seniha Hanım'ın evinde İstanbul'un yozlaşmış yapısı ile karşılaşır. Burada İstanbul'un her kesiminden insanın hırsızlıklarına, ahlak çöküntüsüne şahit olan Nihad, bir kez daha hayal kırıklığına uğrar. Nihad, Seniha Hanım'ın evinde Muazzez ile tanışır ve ona âşık olur fakat Seniha Hanım ve eşi Mahir

Bey, Muazzez'i milletvekili Alaaddin Bey'le evlendirmek isterler. Muazzez bu baskılara dayanamaz ve Orhan ile kaçır. Muazzez ve Orhan evlendikten sonra, Nihat'ın işsiz olduğu için parasızlık çekerler. Nihat bu süreçte, gazetede yazarlık, tiyatrodaki suflörlük gibi pek çok işi dener ama geçimine yetecek kadar para kazanamaz. Nihat giderek gücünü kaybeder, yaşadığı hayal kırıklığı onu her sisteme baş kaldıran biri haline getirir. Bir süre sonra, ihtilalci gençlerle birlikte toplantılar yapmaya başlar. Nihat bu arada bulunduğu bir tercüme işi ile de maddi sorunlarını halletmiştir fakat Muazzez'in hasta olduğu bir gün ihtilalci hareketlerinden dolayı tutuklanarak hapse atılır. Nihad, üç gün sonra hapisten çıktığında Muazzez'in yanında Seniha'yı bulur. Maddi sıkıntılarının üstüne, Nihad ile de arası açılan Muazzez tekrar Seniha Hanımların evine döner. Nihat İstanbul'da yaşadığı tüm sıkıntılarının ardından, karısını da kaybetmesi onu bunalımın eşiğine sürükler. Muazzez'e yazdığı intihar mektubunun ardından, intihara karar verir. Nihad intihar ettiği an, yaşamın güzelliğini fark edip, hayata tutunur ve yaşamayı seçer. Bu olayın ardından hayata başka tarafından bakar ve Muazzez'e dönerek, İstanbul'daki mahşerde mücadele yolunu seçer.

4.1.4. Bir Akşamı: Meliha İzmit'te yaşlı babası ve annesi ile birlikte yaşamaktadır. On sekiz yaşında olan Meliha'nın içinde "yaşama arzusu" vardır. Bir akşam uzak akrabalarından olan Kâmil cephe dönüşü Melihaların kapısını çalar. Bu noktadan sonra Meliha'nın hayatı değişir. Meliha'nın annesi ile ilişki yaşayan Kâmil, Meliha'nın içindeki "yaşama arzusunu" harekete geçirir. Onu İzmit'ten kaçmaya ikna eder. Meliha babasını bırakmak istemez ama bir gece Kâmil'e uyararak İstanbul'a kaçır. İstanbul'a geldiği günlerde babasını özler, İzmit'e dönmek ister ama Kâmil onu her defasında kandırmayı başarır. Babası, Meliha'nın gidişinden sonra iyice hastalanır ve yataklara düşer ve ölür. Meliha babasının ölümünün ardından İzmit ile bağlantısını keser. Bu süre içinde Kâmil ile evlenir ve geçici bir saadet yaşar. Meliha öfke duyduğu annesini de özlemeye devam eder. Annesi ise kocasını kaybettikten sonra erkek kardeşinin yanına Yozgat'a gider. Kâmil evlenmeden önceki Şişli'de yaşadığı bekar hayatına geri döner. Meliha'yı

gittiği ortamlara götürür ve bu ortamlarda karısına sahip çıkmaz. Bir gün Meliha'nın kapısını Kâmil'in eski eşi Bert ve çocuğu çalar. Bert bir Fransız'dır ve Kâmil ile yeniden evlenmek için İstanbul'a döner. Meliha, Kâmil'in ona yalan söylediğini ve kandırıldığını anlar ve yıkılır. Bu buhran içindeyken annesini de yanına çağırır. Meliha Kâmil'den intikam almak için erkeklerle ilişkiye girmeye başlar. Kâmil savaş çıktığını öğrenerek cepheye gider ve bir müddet sonra Meliha'ya ölüm haberi gelir. Meliha yaşadığı ilişkilerinden de darbe görerek, hayal kırıklığı içinde annesini de yanına alarak İzmit'e dönerler.

4.1.5. Canan: Bedia ve Lami beş yıldır evlidir ve Bedia'nın babasının konağında oturmaktadır. Lami yaşadığı hayattan memnun değildir, gözü dışarıdadır. Bir Çerkez kızı olan Cana ise, bir saraya küçük yaşta satılır. Annesini hiç tanımaz ve burada güzelliği ile dikkat çekmeye başlar. Bir müddet sonra iyice serpiyen Canan, sarayda prenses gibi büyütülür. Lami, Canan'ı gördükten sonra eşinden ve konaktan iyice uzaklaşır. Karısını aldatmaya başlar ve bir müddet sonra da Bedia'yı terk ederek, Canan ile evlenir. Bedia bedbaht olur ve kocasını beklemeye devam eder. Canan bu süre içinde kocasını pek çok erkekle aldatır, bu erkeklerin pek çoğu da kocasının çevresindedir. Lami aldatıldığını sezer hatta deliller ile yakalar ama karısından ayrılamaz. Canan Lami'nin bu saflığını ustaca kullanır ve onu her işi için köle gibi kullanır. Bir gün Canan'ın annesi çıka gelir. Canan annesinin fakir bir Çerkez kadını olduğuna inanmak istemez ve kadına kötü davranır. Onu tavan arasında bir yere kapatır ve her defasında ona olan nefretini yüzüne haykırır. Annesinin gözü önünde başka erkekleri evine alır. Yaşlı kadın kızının yaptıklarını Lami'ye anlatır. Lami karısını en yakın arkadaşları ile aldatmasına dayanamaz ve ondan ayrılmaya karar verir. Canan bu defa da güzelliğini kullanarak Lami'yi kandırmaya çalışır ancak annesi buna daha fazla dayanamaz ve Canan'ı öldürür. Lami Canan'ın ölümünün ardından Bedia'ya ve konağa döner.

4.1.6. Dokuzuncu Hariciye Koğuşu: On beş yaşında olan genç, bacağın hastadır. Sekiz yaşından beri bu hastalığı çeken gence, gittiği hastaneden tekrar ameliyat olması tavsiye edilir. Ameliyatın riski büyüktür, bacağını kaybetme tehlikesi vardır. Bu kötü haberi annesinden saklar. Ertesi gün başka bir doktora görünür ve doktor ona açık hava ve iyi bir dinlenme tavsiye eder. Hasta genç, Erenköy'deki akrabalarından olan paşanın yanında o yaz tatilini geçirmeyi düşünür. Erenköy'de kaldığı günlerde çocukluk Paşanın kızı Nüzhet'e aşık olduğunu fark eder. Nüzhet ile çocukluk arkadaşı olan gencin aşkına Nüzhet'te kayıtsız değildir. Bu günlerde aralarında bazı yakınlaşmalar olur. Bu arada Nüzhet ile Ragıp isimli bir doktor evlenmek ister. Paşa da, Nüzhet'te bu teklife sıcak bakar. Köşkte esen evlilik havası, üzülmemesi gereken gence iyi gelmez, bu haberler onu kötüleştirir. Nüzhet'in annesinin, kızına, hasta gençten mikrop kaparsın, uzak dur, gibi telkinlerini de duyan genç, bir akşam yemeğinde açılan tartışmada Ragıp ve Nüzhet'in Fransızcayı savunması, onu büsbütün yıkar. Ertesi gün, köşkü terk etmeye karar verir. Yaşadığı kötü olaylar neticesinde hastalığı ilerleyen genç, hastaneye yatar. Derhal ameliyata alınır. Ameliyatı başarı ile geçer, bacağı kesilmekten kurtulur. Bu süre içinde ise, paşanın felç geçirdiğini, Nüzhet'in Ragıp ile yakın zamanda evleneceğini öğrenir. Bacağı hızla iyileştikten sonra da, hastaneden ayrılır.

4.1.7. Fatih-Harbiye: Neriman Darülelhan'ın alaturka bölümünde ud eğitimi alan genç bir kızdır. Babası Faiz Bey ile, on beş yaşından beri Fatih semtinde oturmaktadır. Şinaşi ise, Darülelhan'da kemençe eğitimi almaktadır. Neriman ile aynı semtte oturan Şinasi, Faiz Bey'e çok benzemektedir. Dağu kültürüne mensup olan Şinasi ve Neriman'ın arkadaşlıklar, semt tarafından da hoş karşılanır. Herkes onların evleneceğini umar. Neriman Darülelhan'da tanıştığı Macit ile karşılaşana kadar, Şinasi ile nişanlı gibi davranır, ancak Macit, Neriman'ın içindeki asrî yaşama isteğini uyandırır. Neriman, Macit'in de tesiri ile batılı hayata giderek yaklaşır. Macit'in de etkisi ile Neriman baloya gitmek ister ve bu gidiş onu kendinden büsbütün uzaklaştırır. Neriman'ın değişimi, babası Faiz Bey ve Şinasi'yi çok üzer. Zira bu günlerde Neriman,

semtinden ve ailesinden uzaklaşmıştır. Kendi kültürüne ait değerlerden nefret etmeye başlar. Bu sırada dayısının kızlarına gittiği bir gün de, Rus bir kızın başından geçenleri duyar. Bu hikâyeden oldukça etkilenen Neriman, benzer bir sonla karşılaşmamak için, semtine, Şinasi'ye ve kültürüne döner.

4.1.8. Bir Tereddütün Romanı: Mualla isminde bir kız, *Bir Adamın Hayatı* adlı romanı okumaya başlar. Genç kız romandan etkilenir. Roman yazarının adı verilmez, "Bir Muharrir" ifadesi ile adlandırılır. Romanda bohem hayatı yaşayan bir adamın çevresi ve yaşadıkları anlatılır. Adam aşırı dozda uyuşturucu alıp zehirlenmiştir. Yaşama tutunmaya çalışır. Mualla bir arkadaş ortamında *Bir Adamın Hayatı* muharriri ile karşılaşır ve ondan evlenme teklifi alır. Mualla, muharrir ile konuştuğça, yazdığı romanın kahramanı ve muharrir arasındaki benzerliği fark eder. Muharrir, bugüne kadar evlenmeyi düşünmemiştir fakat bohem hayatından sıyrılıp, düzenli bir aile ortamına kavuşmak ister. Mualla, kadın olarak da onu etkiler, ancak roman boyunca muharrire verdiği cevap belli değildir. Romancı, Mualla'dan cevap beklerken, daha evvel tanıştığı Vildan yeniden karşısına çıkar. Vildan birkaç ay önce İtalya'dan gelmiş, Pirandello'nun *Çıplakları Giydirmek* adlı eserini Türkçe'ye çevirmiştir. Çevirisini İstanbul'da sahneye koymak bahanesi ile muharriri bularak, onunla bir ilişkisi olur. Vildan, romancıya kimliği hakkında net bilgiler vermez, onu sürekli şüpheye sevk eder. Muharrir, Vildan'dan gelen mektup ve davetlere kayıtsızdır. Onunla görüşmek istemez fakat bir gün Vildan, bir ortamda muharririn Mualla'ya evlenme teklif ettiğini öğrenir. Bunun üzerine, aralarında geçen bir gecelik ilişkiden cesaret alarak, romancının kapısını çalar. Ertesi gece, Vildan'ın evinde buluşurlar. O gece, içki ve kokain alarak, uzun uzun konuşurlar. Bu gecenin sonunda muharrir hayata bambaşka bakmaya başlar. Vildan gitmiştir. Mualla'nın ise vereceği cevabın önemi kalmamıştır.

4.1.9. Cumbadan Rumbaya: Cemile, saf ve dürüst bir kızdır. Karagömrük'te ablası Şahende, ablasının yedi aylık oğlu Altay ve annesi ile

eski bir evde yaşar. Girdiği her ortamda içinden geldiği gibi konuşan Cemile, çok güzel bir kızdır. Bu güzelliği sayesinde Tahsin Bey'in dikkatini çeker. Bir gün, tramvayda parasının üstünü alamaz ve ağzına geleni söylemeye başlar. O sırada orada bulunan Tahsin Bey paranın üstünü Cemile'ye verir. Tahsin Bey, çok zengin bir adamdır. O günden sonra Cemile ile ilgilenmeye başlar. Cemile'nin evine ertesi gün balo biletleri gönderir. Birlikte sinemaya giderler. Cemile o gün, Tahsin Bey'in evli olduğunu öğrenir. Cemile Karagümrükten çıkmak, daha iyi şartlarda yaşamak ister. Tahsin'in ona bu şekilde davranması hoşuna gider ama Tahsin Bey ile asla bir yakınlaşma düşünmez. Evlerine taşınan kiracının oğlu Selim'den hoşlanan Cemile, Selim'in de kendisini beğendiğini anlar. Bu semtten çıkmak için, birlikte evi yakma planları kurarlar ama bu mümkün olmaz. Cemile, Selim'i sevdiğini anlar. Birlikte evlilik kararı alırlar. Cemile, Tahsin Bey'i bırakma planı yaparken, Selim'in babası Nail Bey hapse girer. Hapisten çıkmadan evlenmeleri mümkün olmayan Cemile ve Selim zor duruma düşerler. O sırada Nail Bey'in, belli bir miktar karşılığında hapisten çıkabileceğini öğrenen Cemile, Selim'de habersiz Tahsin Bey'e gider. Ona durumu anlatır, Tahsin parayı vermeyi kabul eder ama bir şartı vardır. Cemile ve ailesinin tuttuğu evde oturmalarını teklif eder. Cemile bu şartı kabul edip, Nail Bey'i hapisten kurtarır. Selim ise, Cemile'nin Tahsin Bey ile ilişkisi olduğunu düşünüp kahrolur. Tahsin Bey, bu süre içinde Cemile'ye elini bile sürmez. Birkaç gün sonra Tahsin Bey, Prensesin davet vereceğini ve oraya davetli olduklarını söyler. Cemile burada tüm saflığı ile konuşur ve dikkatleri üzerine çeker. Gecenin sonunda Cemile'ye telefon gelir. Eski semtinde yangın çıktığını öğrenen Cemile yıkılır. Davette bulunanlar olaydan ve Cemile'den oldukça etkilenirler. Prenses Cemile'ye Karagümrük'te zarar görenlere sahip çıkacağını söyler. Cemile derhal semtine gider ve müjdeyi verir. Bu olayın ardından Tahsin Bey, Cemile'ye, kızı olduğunu ve onu trafik kazasında kaybettiğini, evli olmadığını, onu ölen kızı gibi sevdiğini, asıl ablası ile evlenmek istediğini itiraf eder. Cemile ertesi gün Selim'in yanına gider, onun hasta olduğunu öğrenir. Selim'in iyileşmesi için yurt dışında tedavi olması gerektiğini söyleyenlere karşı çıkar ve Selim'i göndermez. Selim, Cemile'nin

aşkı ile iyileşir. Tahsin Bey ile Şahende, Memduh ile Nahide, Cemile ile de Selim evlenir.

4.1.10. Biz İnsanlar: Orhan, Boğaziçi'ndeki okulların birinde öğretmenlik yapmaktadır. Okuldaki yatılı öğrencilerden Tahsin, kendisine "Eşek Türk" diyen Cemile taş atıp, onu yaralar. Bu olay okulda büyük yankı uyandırır. Cemil, Boğaziçi yalılarından birinde oturan Samiye Hanım'ın oğludur. Orhan, olayın ardından Cemil'i evine götürür. Oğlunu sargılar içinde gören annesi, Orhan'ı suçlar. Bu arada Orhan yalı da Vedia isimli güzel bir kızla karşılaşır. Bu olayın ardından okul ikiye bölünür. Bazıları "eşek Türk" sözünü Türk milletine hakaret olarak algılayarak, bazıları bunu sıradan bir söz olarak değerlendirir. Okulun müdür yardımcısı Celal bu olayı fırsat bilerek Orhan'ı müdüre şikâyet eder. Celal ile zıt mizaçta olan Orhan, müdürle konuşur. Müdüründe Tahsin olayında tarafı Cemil'den yanadır. Orhan zaten babası hapiste olan Tahsin'in okuldan atılmasını istemez, Tahsin'in okulda kalması şartı ile işinden ayrılır. Orhan bu süre içinde parasız kalır. Baba evini yıllar önce, Materyalist düşünceleri nedeniyle terk etmiştir. Kimseden yardım isteyemez. Zor günler yaşayan Orhan, açlıktan ve soğuktan donmak üzereyken yardımına arkadaşı Necati koşar. Orhan'ı evine alır ve kendi işlerinden bazılarını ona verir ve komünist propagandası yapan Süleyman vasıtası ile Orhan'a çeviri işi bulur. Bir gün Orhan, Necati ve Süleyman komünizm hakkında tartışırlar. Orhan bu tartışmanın ardından komünist fikirlerinden uzaklaşır ve Necati'yi haklı bulur. Orhan, Necati ile birlikte gezerken, Beyoğlu'ndaki pastanelerden birinde Vedia ile karşılaşır. Vedia, Orhan'ı yalıdaki doğum gününe davet eder. Bu davete giden Orhan, Vedia ve Samiye Hanım çevresindeki zengin fakat millî ve ahlakî değerlerini yitirmiş dejenere bir grup insanla tanışır, bir yandan da Vedia ile aralarında bir yakınlaşma başlar. Orhan burada Vedia'nın çevresindeki erkeklerin çok oluşunu fark eder. Bu erkeklerden biri de Avrupa'da okumuş ve çok şık giyinen Rüştü'dür. Vedia'nın Orhan ile samimiyeti arttıkça, iki erkek arasında kalır. Sürekli Orhan ile Rüştü'yü kıyaslar ve bir türlü kiminle birlikte olacağına karar veremez. Bu sırada daha önce Vedia ile aralarında yakınlaşma olan

Bahri, yalının yozlaşan değerlerine katlanamaz. Vedia'nın aşkından da karşılık bulmaması, onu intihara sürükler. Bu sırada Orhan'a amcasından miras kalır ve Orhan zengin olur. Ayrıldığı okula da geri dönmüştür. Durumunu da düzelteren Orhan, Vedia'ya evlenme teklif eder. Kızın yengesi Samiye Hanım bu teklife sıcak bakmaz ve Vedia'nın fikirlerini de etkiler. Vedia, bu süre içinde Rüştü ile Orhan arasında kalmaya devam eder. Orhan'a bir türlü cevap veremez. Bu kararsızlık Orhan ve Vedia'yı bir süre birbirinden ayırır. Bu sırada, Orhan, Vedia'nın vapurda bayılıp hastaneye kaldırıldığını öğrenir. Vedia'ya menenjit tüberküloz teşhisi koyulur ve bu haber karşısında yıkılır. Orhan hastanede beklediği sırada Vedia'nın günlüğünü okur ve onun kendisi, Rüştü ve Bahri hakkındaki gerçek duygularını öğrenir. Orhan'ın bedeni yorgun düşer. Vedia'nın yaşaması için o geceyi atlatması söylenir. Vedia o gece ölüm tehlikesini atlatır fakat Orhan, aynı gece geçirdiği kalp krizi geçirerek ölür.

4.1.11. Matmezel Noraliya'nın Koltuğu: Ferit tıp fakültesini bırakıp, felsefe bölümüne geçen ancak ruhsal nedenlerinden dolayı burayı da bırakan bir üniversite öğrencisidir. Ferit'in annesi ölmüştür. Kız kardeşi, teyzesinin yanındadır, babasından ise haber alamaz. Vafi Bey'in Yüksekaldırım'da içinde birbirinden garip insanların yaşadığı bir pansiyonunda yaşamaya başlar. Burada altı gün kalır bu süre boyunca karşılaştığı olağanüstü olaylar ve kız arkadaşı Selma ile arasında geçen tartışma sebebiyle zaten psikolojik sorunları olan Ferit'in durumu daha da kötüye gider, cevap bulamadığı soruları daha da artar. Pansiyonda tanıştığı Aziz bu kötü günlerinde Ferit'in en büyük yardımcısı olur. Bu arada Vafi Bey'in pansiyonunda ruhsal bozukluğu olan Tosun Ahmet, Ferit'in teyzesi hakkında söylediği sözlerden etkilenir ve gidip Ferit'in teyzesini öldürür. Tosun Ahmet, bu olaydan sonra ortadan kaybolur. Ferit, teyzesini ölümü üzerine yüklü bir paranın sahibi olur. Aziz'in tavsiyesine uyarak Ada'da bir ev kiralayan Ferit, başka bir hayat sürmeye başlar. Evini kiraladığı kadın, bir yıl önce ölen mistik bir şahsiyete, Matmazel Noraliya'ya aittir. Ferit bu evde kaldığı ilk gece Matmazel Noraliya'nın ruhu ile temasa geçerek mistik bir tecrübe yaşar; hayatın,

varlığın anlamını mana olarak idrak eder. Selma ile barışarak, manevi değerlerine kavuşur.

4.1.12. Yalnızız: Samim, kardeşi Besim, ablası Mefaret, ablasının çocukları Selmin ve Aydın ile birlikte aynı evde yaşarlar. Samim ve Besim bekârdır. Mefaret kocasını sekiz ay önce kaybetmiş dul bir kadındır. Kızı Selmin'in Ferhat isimli bir nişanlısı vardır. Bir akşam, Mefaret ile Ferhat tartışır, Mefaret Ferhat'ı evden kovar. Bu olayın ardından Selmin, annesine karşı cephe alır ve ona kendini kanıtlamak için hamile olduğunu söyler. Çocuğun kimden olduğu hakkında kimseye bir şey söylemez. Mefaret, bu durumu hazmedemez, şüphe içinde çocuğun babasını araştırmaya başlar. Ağabeyi Samim, günlük tutmaktadır. Şüpheli olan Mefaret, bu günlükleri okuyarak, çocuğun kimden olduğunu araştırmaya başlar. Hatta bir ara Samim'den şüphelenir. Selmin ile dayısının hareketlerine kuşku ile bakmaya başlar. Bu sırada orta okula giden oğlu Aydın çok çalışmaktan hastalanır. Daha evvel evlerine gelen "aç adam" in polis tarafından aranan bir komünist propagandacısı olduğu anlaşılır. Selmin, annesini daha fazla üzmemek için, çocuğun babasının bu adam olduğunu açıklar. Mefaret sinir krizi geçirir fakat Selmin daha sonra hamilelik konusunun yalan olduğunu itiraf eder. Samim "Simeranya" isimli bir kitap yazmaktadır. Kitap, Samim'in olması arzuladığı Dünya düzenini ihitva eden ütopyik mahiyettedir. Daha evvel aralarında ilişkisi olduğu kadınlardan Necile'nin kızı Meral'e aşık olan Samim, kitabını ona ithaf edeceğini söyler. Meral ile Selmin'in nişanlısı Ferhat kardeştir. Meral sosyal beni ile biyolojik beni arasında çatışma yaşayan bir genç kızdır. Samim, Meral ile sürekli konuşur ve onu bu buhrandan kurtarmak ister. Bu sırada Meral'in okul arkadaşı Feriha Paris'ten gelir. Feriha, yaşlı bir adamla metres hayatı yaşar. Samim, Ferhat ve babası onun Feriha ile görüşmelerini istemez fakat Meral sürekli bir yalan bulup Feriha ile görüşür. Amacı Paris'e gitmek olan Meral, orada konservatuar eğitimi almak istediğini söyler. Asıl amacı toplum baskılarından kurtulmak, Paris'te rahat yaşamaktır. Bu fikir kimseye doğru gelmez. Samim, Meral'in yalanlarını yakalamaya başlar. Bu yalanların ardından Meral'den ayrılır. Ferhat'ta Meral'in hayatını tasdik etmez. Ona

baskı yapmaya başlar. Meral evden kaçmaya karar verir. Bir gece bu kararını uygulamak üzereyken Ferhat onu yakalar. Meral'i odasına hapseder. Meral odasında buhrana kapılır, kendini sorgular, bu çatışma içindeyken sigara içmek üzere çakmağına gaz doldururken benzinin eteğine dökülmesi üzerine yanarak ölür. Meral'in annesi Necile'nin evinde de garip birtakım parapsikolojik olaylar yaşanır. Evin hizmetçisi Renginaz kapıya vurulduğunu, ısıklık çalındığını duyar, alevlerden ve biri beş geçe olacak bir felaketten bahseder. Bu sırada Necile'ye bir telefon gelir ve kızının yanarak öldüğünü öğrenir ve haberin ardından kalp krizi geçirir. Samim, Necile'ye gittiğinde onun ölüsü ile karşılaşır.

4.2.KADINLARIN MUTSUZLUĞU:

Tanzimat'ta perdesi aralanan batının, kumaşına nüfuz etme süreci Türk toplumu için sancılı olmuştur. Yeninin ansızın açılan kapıları özellikle kadınlar üzerinde bir dönüşüm ve değişim sürecini başlatmıştır. Kadının asırlardır içinde sakladığı sesi, hürriyetin keyfiyete dönüşmesi ile duyulmaya başlayacaktır.

Tanzimat'tan geriye doğru bakan birçok Türk aydını Osmanlı toplumunda kadının siyasal ve sosyal hayatta olmadığına vurgu yapar. Bu gerçeklik sosyal hayatımızın ve edebiyatımızın Avrupaileşmesinde önemli bir sorun oluşturmuştur. Kadının sosyal hayattaki yokluğunu dinle ilişkilendirenler, aslında İslamiyet'ten önce Türk kadının erkekle birlikte sosyal hayatı düzenlediğini söylerler ve ilgili örnekler verirler. Kadın ve sosyal hayat ilişkisi üzerine çalışan bazı araştırmacılar ise ortaya daha geniş bir perspektif koyarlar. Bunlara göre kadının sosyal hayatta erkeklerle birlikte var olmaması doğrudan dinin bir gereği değildir. Bu konuda merkezi ideoloji, gelenekler, iktisadi yapı, yaşanan coğrafya daha belirleyici olmuştur. Örneğin eski Türk toplumlarında kadının erkeklerle birlikte sosyal hayatı düzenlediğine bazı kaynaklar aracılığıyla ulaşılabilir, ama Müslümanlaşmış Oğuz'un (Dede

Korkut Kitabı'nda) hayatında da kadınla erkeğin siyasal ve sosyal hayatta birlikte olduğu görülebilmektedir. Ayrıca Osmanlı toplumunda merkezlerin dışında da durum farklı değildir. Anadolu'da kadın ve erkek iktisadi ve sosyal alan da daima birliktedir. Osmanlı medenileşmesinin merkez yapısında ise kadın ev dışındaki varlığından önemli ölçüde soyutlanmıştır. Yani Osmanlı medenileşmesinin merkezlerinde haremlik selamlık varken Anadolu'da tarlada düğünlerde, cenazelerde kadın ve erkek daima bir aradadır. Tanzimat aydınının Avrupalı dönüşüm isteğinde baktığı yer kendi hayatıdır. O sinemaya, tiyatroya gidemeyen, hayatın dramına konu olamayan kadınlarının hayatından söz eder daha çok. Bu tavrında da haklıdır. Çünkü gerçekten Osmanlı merkez hayatının kadınları sokakta yokturlar. Ama burada bir ironik duruma da işaret etmek gerekir. Örneğin Nâbizade Nazım realist bir eser yazmak için Antalya taraflarında açıldığında kadınların dağda bayırda tarlada sokakta olduğunu görür. Ama bunu kadın ve sosyal hayat konusunda işlemeyi düşünmez. Özellikle İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyete bir yığın kadın kuruluşunun, dergisinin faaliyete geçtiği bilinmektedir. Bu faaliyetlerin çok temel iki boyutu vardır: Birincisi kadının modernleşmesi, ikincisi kadının dış hayata katılmasıdır. Fakat bu da tartışmalara sebep olmuştur. Kadının hayata katılma biçimi nasıl olacaktır? Ömer Seyfettin'in "Bahar ve Kelebekler" hikâyesinde, genç kız hayatı bir cehennem, bir zindan gibi görülürken, büyük nine bu karamsarlığın kitaplardan (batıdan) geldiğini düşünmektedir. Çünkü genç kızın sandığının aksine büyük nine zamanında kadınların kendi aralarında kurdukları kültürlü, neşeli bir dış hayatı vardır. Ömer Seyfettin sorunu bir çağ problemi olarak anlar ve yeni kadının artık nine gibi olamayacağını ama genç kız gibi de yaşanamayacağını vurgular. Çözüm kadının dışarıya çıkması ama kendi hayatını kurmasıdır. Kadının sokağa çıkması birçok romanda çeşitli boyutlarıyla tartışılmıştır. Ama merkezdeki tartışma kadının nasıl hem evinin kadını hem de hayatın bir öznesi olabileceğidir. Kadının modern bir birey olarak hayatta açılması, bulunması ve özgürleşmesi ise daha sonraları romana girecektir.

Doğu batı problemi olarak klişeleşen sorunlar yumağını en çok kadınlar üzerinden anlatan romancı Peyami Safa'dır. Safa kadınları üç şekilde tasnif eder:

“Birincisi erkekleşmiş, mantıkçı ve konuşkan, içinin bütün gölgeleri süpürülmüş, açık ve gizlisiz kadın. Buna Gündüz Kadın diyelim... içeriden gelen istek, içgüdü ve ihtirasa itişlerini tutmaya lüzum görmediği için, her an kendisini boşaltan frensiz, cırlak ve şımarık kadın çeşidini de bu tipe katabiliriz. Bu da Gündüz Kadın tipidir. Fakat aydınlığı akıldan değil, dışarıya boşalttığı ruhunun ardına kadar açık pencerelerinden alır. Bunun tam zıddı bir kadın tipi de vardır. Düşünmediği için akıldan, konuşmadığı için dışarıdan ışık alamaz. İçi yabani ve serseri isteklerin mahşeridir. Bir kadından ziyade, dişiye yakındır. Üçüncü kadın tipi, ne birincisi gibi göz kamaştırıcı aydınlık, ne de ikincisi gibi zifiri karanlıktır. Işıkla gölgeyi loş ve sıcak bir derinlikte helmelendiren mana kadını odur. Anlayışlı bir çıkış halindedir (...) Onun ruhunda, aklın eşit ve sürekli aydınlığı bedel, sezış anlarının parlayıp sönen şimşek aydınlığı vardır (...) Bu tipe Mehtap Kadın diyebiliriz. Malumu sezdirir, ele vermez, umdurur, buldurmaz” (Safa 1999: 21-22).

Muharrem Ergin’in “Dede Korkut Kitabı”nda yer alan mukaddimede de benzer bir tasnif karşımıza çıkar. Burada da kadınlar dört grupta değerlendirilir.¹ Peyami Safa’nın romanlarında bu kadınları anlatacağı ve onların mutsuzluğunun temeline medeniyet değişimindeki sancıları yerleştirecektir. Daha çok Osmanlı şehir İslam’ının etkisiyle özellikle şehirlerde kaç-göç başlamış, böylece kadınlar evin içine sıkışmıştır. Ömer Seyfettin ve Ali Canip Yöntem’in 1911’de Selanik’te çıkardıkları “Genç Kalemler Dergisi”nde bu konu ‘Milli Edebiyatımız’ ve ‘Şarka Doğru’ başlıkları altında Ömer Seyfettin tarafından tartışılmıştır. Bizde gerçekçi bir edebiyatın olamayışını, romanın eksikliğine kadının sosyal hayattaki yokluğuna bağlayan Seyfettin’in bu konudaki tespitleri oldukça dikkat çekicidir. (Seyfettin 1999: 79)

¹ “Karılar dört dürlüdür. Birisi solduran soptur. Birisi tolduran toptur. Birisi ivün tayağıdır. Birisi niçe söyler-isen bayağıdır. Ozan evin tayağı oldur ki yazıdan yabandan ive bir konuk gelse, er adam ilde olmasa, ol anı yidürür içürür ağırlar azizler gönderür. Ol Ayişe Fatıma soyudur hanum (...) Geldik ol kim solduran sopdur: sabadañçağ yirinden örü turur, elin yüzün yumadın tokuz bazlammaç ilen bir külek yogurd gözler, toyunça tıka basa yir, elin bögrine urur (...) geldük ol kim tolduran topdur: depinçe yirinden öri turdu, elin yüzün yumadın obanın ol uçından bu uçına bu uçından o uçına çarpışdurdu kov kovladı din dinledi, öyledençe gezdi; öğleden sonra ivine geldi gördi-kim oğrı köpek yike tana ivini birbirine katmış, tavuk kümesine sığır tamına dönmiş geldük ol-kim niçe söyler-isen bayağıdır: Öte yazıdan yabandan bir odlu konuk gelse, er adam ivde olsa, ana dise ki Tur etmek getür yiyelüm, bu da yisün dise pişmiş etmeğün bakası olmaz yimek gerekdür; avrat aydur;Neyleyeyim, bu yıkılaçak ivde un yok elek yok, deve degirmeninden gelmedi dir; ne gelür-ise benüm sağırma gelsün diyü elin götine urur, yönin anaru sağrısın erine döndürür; bin söyler-isen birisini koymaz, erün sözünü kulağına koymaz. Ol Nuh Peygamberün eşeği aslıdır. Andan dahı sizi hanum Allah saklasun, ocağunuza bunçılavin avrat gelmesün” (Ergin 2004: 76-77).

“Kadınların kamusal alana çıkışları, görünürlük kazanmaları medeniyet dönüşümünü sergilemektedir. Kadınların mahrem çemberini kırması, cinsiyetler arası tecrit duvarlarının yıkılması, kısacası İslam’ın düzenlediği yaşam alanının Batılı değerlerin etkisi altına girdiğini göstermektedir” (Göle 1992: 56).

Şarktan garba geçişte seyirlik olarak kadınların rolleri de önemli olmuştur. Evin kültürel dokusunu simgeleyen kadınların, evlerinden yavaş yavaş sokağa, süzölmeleri toplumsal anlamda pek çok şeyin değiştiğinin göstergesi olacaktır. Bu durumda kimileri Türk aile yapısının çözüldüğünü ve her şeyin felakete sürüklendiğini haykıracak, kimileri ise bu durumu takdir ile karşılayacaktır.

Batının toplumumuzda yarattığı en büyük kırılma noktası olan kadın, artık dışarıdadır. Bu noktadan sonra kadın için yeni bir hayat başlayacaktır. Bir eline kültürünü diğerine dönüşümünü alan kadın, ince bir köprüden geçmektedir. Kadınlığının Türk-İslam ananeleri ile yoğrulmuş mazisi onu kendine çekerken, halin ona vaat ettiği istikbalin ışığı onu büyüleyecektir. Kadınlar şarktan garba geçerken, toplum onları seyredecektir. Mazisi ile hâle yürüyen kadınları alkışlayanlar, düşüp yıkılanları, etekleri yere değenleri maskara edecektir. Ya “Sözde Kız” ya da “Özde Kız” olma zamanıdır artık. Tanzimat ile Sırrattan geçen kadının mutsuzluğu da bu noktada başlayacaktır. Bir zamanlar evde kalmalarını öngören cemiyet şimdi onlara dışarı çıkmayı emretmektedir. Bu çıkış için gümrük koyan toplum, kadının esası ve şekli ile batılı olmasını isteyecektir. Böylesi bir süreçte arada kalan kadınlar kendi yazgılarını kendileri belirleme hakkına kavuşacaklarsa da, bu yazgının sorgusu hem vicdanlarında hem toplumunda ulu orta sorgulanacaktır. Bu sorguyu ise aydınların kalemi başarı ile yapmıştır:

“Türk okurunun Avrupalı romanla karşılaştığı 1859 yılından yani Türk romanının doğduğu Tanzimat döneminden beri, başta eş seçme hürriyeti olmak üzere kadın hakları, kadınla ilgili meseleler, kadının toplumda yer alması ve ona değer verilmesi gerektiği düşüncesi tema olarak romanımızda işlenmiştir. Romancılarımız, kadının eve kapatılıp birtakım haklarının ve hürriyetlerinin elinden alınmasını eserlerine bir sorun olarak yansıtarak onları tekrar topluma kazandırmayı amaçlar. Tanzimat romanı ile başlayan bu anlayış, eğitim hakkı, çok evliliğin reddi, sokağa çıkabilme hakkı, çarşafsız peçesiz giyinme hakkı, boşanma hakkı, kocasını seçme hakkı, haremlik selamlık

uygulamasının kaldırılması, örgütlenme hakkı, siyasete girme hakkı gibi hakları içine alıp genişleyerek Cumhuriyet dönemine kadar gelmiştir” (Gülendam 2006:18,19).

Peyami Safa'nın romanlarında ise, geleneksel hayat ile yeni hayat arasında yaşanan tezdin altı çizilir. İki medeniyet arasında kalan kadınları hemen hemen her boyutu ile işleyen Safa'nın romanlarındaki kadınları şöyle tasnif etmek mümkündür:

1. Kozadan çıkıp uçanlar ve kanatları kırılmadan eve dönebilenler
2. Kozadan çıkıp uçanlar ve bir daha eve dönemeyenler
3. Kozada kalanlar ve uçmayı merak bile etmeyenler

Böyle bir tasnifin ışığında kadınları kendi çıkmazları ile anlatan yazar, yüzyılın başından bugüne onları arzuları ile anlamlandırmaya çalışırken şöyle söyleyecektir:

“Bu asrın başından beri kadının istekleri arttı. Eskiden onu evinden dışarı çıkmaktan ürperten kibar ve çekingen ihtirası, bugün sokaklara uğramış, büyük meydanlara doğru koşuyor ve bizden her şeyi istiyor. Her şeyi: bir yandan lüks otomobil öte yandan intihap hakkı; bir yandan yarı çıplak balo tuvaleti öte yandan fazilet; inci gerdanlık ve erkeklerle müsavi ücret; boya ve samimiyet; şuhluk ve aile geçimi; bize karşı harp; kendine karşı sulh” (Safa 2007: 17).

İki medeniyet arasında ikilem yaşayan kadınları bu şekilde özetleyen Safa, kadınların isteklerini bu anlamda romanlarında kurgulamıştır.

4.2.1. KOZADAN ÇIKIP UÇANLAR VE KANATLARI KIRILMADAN EVE DÖNEBİLENLER

Peyami Safa'nın kadın vurgusu ile altını çizdiği eski-yeni mücadelesi bazı kadınlarda eskinin bazılarında yeninin zaferi ile sonuçlanacaktır. Bu başlık altında inceleyeceğimiz romanlarda, kadınların, şark mimarisi

evlerinden ve muhitlerinden kaçarak, garbın içinde alamadıkları nefesi yine ait oldukları mekânda sürdürmeleri anlatılır. Bir anlamda hafızasını geçici bir süre kaybeden kadınların evin yolunu bulmaları, romanların temel hareket noktası olacaktır.

4.2.1.1. İki Yol Ayrımında Neriman: “Fatih-Harbiye” romanı, neredeyse bütün olay örgüsü, kişileri ve mekânlarıyla sembolik mahiyettedir:

“Fatih-Harbiye, toplumun kararsızlığını Neriman adlı bir genç kızın kararsızlığı ile sembolik bir biçimde aktarmıştır. Safa'nın diğer romanlarında da belirgin olarak iki seçenek arasında kalan ve kendisi için doğru olanı tek başına belirleyemeyen kararsız kadınlara rastlanır. Ortak özellikleri şekle, maddeye, lükse düşkünlükleridir.” (Genç 1992: 352)

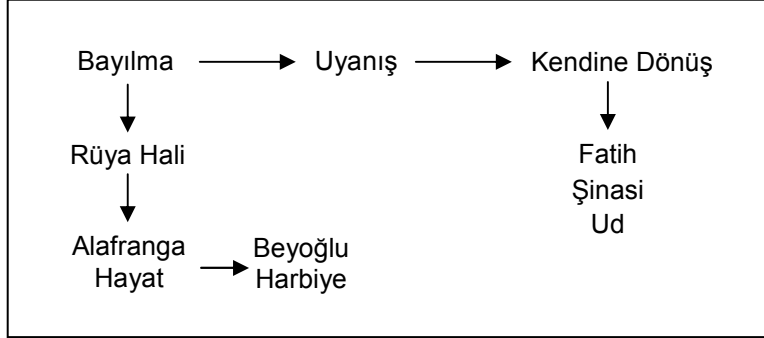
Fatih semti şarkı, Harbiye ise batıyı temsil eder. İki medeniyetin iki prototipi olan Macit ile Şinasi, aynı zamanda iki kültürün adamıdır. Şinasi geleneğinin, Macit ise alafranga hayatın sembolüdür. Peyami Safa'nın diğer romanlarında da bu tipler vardır.

“Romandaki olaylar ne şekilde gelişirse gelişsin, kadınla iki erkeğin işlevi değişmez. Kadının yapısal açıdan işlevi seçiciliktir, tematik bakımdan ise, o dönemde, Türk toplumunun, iki uygarlığın değerleri arasındaki bocalayışını yansıtmak ve alafranga hayata özenmenin genç kızmalarımız için nasıl bir tehlike yarattığını göstermektir. Temelde madde-ruh karşıtlığını temsil eden iki erkeğin yapısal olarak temel işlevi seçenek olmaktır. Kadının seçenek işlevi, romandaki durum değişikliğini meydana getirmek görevini ona yükler. Romanın başlangıç durumu, kadının iki seçenek karşısında bulunmasıdır ve durumun değişmesi kadının kararına bağlıdır” (Moran 1995: 17).

Romanda iki medeniyetin değişim izleri Neriman üzerinden verilmektedir. O, iki farklı medeniyete ait değerler arasında kalan ve bu değerler arasında çatışma yaşayan bir roman kişisi olduğu için, böyle bir çatışmayı yaşamasına sebep olacak birbirine tamamen zıt kişilik özellikleri ile donatılmıştır. Yüzünün büyükannesine benzerliğinden, kumral saçlarından başka dış görünüşünden fazlaca bahsedilmeyen ve yirmi iki yaşında olan

Neriman, Kuran'ın da belirttiği gibi bir yönüyle gayet sade, tam bir Fatih kızıdır (Büyükkavas Kuran 2005: 146).

Neriman'ın dönüşümünü şöyle bir şemayla göstermek mümkündür:



Neriman'ın batılı hayata özenişinde bazı noktalar vardır.

“Neriman’daki değişiklikler, Macit’i tanıdıktan sonra meydana çıkmıştı; fakat hakikatte, Neriman’ın başlangıcını bulmak için daha evvellere, ta çocukluğuna kadar gitmek lazımdır. Birçok Türk kızları gibi, Neriman da, ailesinden ve muhitinden karışık bir telkin, iki medeniyetin ayrı ayrı tesirlerinin haritasını yapan muhtelif bir içtimai terbiye almıştı. Annesi ve babası ona halis bir şarklı itiyatları vermişlerdi... fakat İstanbul’da yerleştikten sonra, Neriman’ın akrabalarından, bilhassa büyük dayısının ailesinden aldığı tesirler bambaşkadır. Galatasaray’dan çıkan ve tahsilini Avrupa’da bitiren büyük dayısı ve kızları, Neriman’da Garp hayatına karşı incizap uyandırmışlardır” (Safa 1999: 56).

Neriman'ın yenileşmeye karşı arzuları, onun Macit’i tanımadan evvel içinde oluşmuştur. Macit, Neriman'ın içinde çocukken atılan asrileşme isteğini harekete geçiren bir semboldür. Neriman artık Fatih kızı olmak istemez, yenileşmeye karşı arzuları vardır ve bu arzular onu mekâna ve mekânın insanlarına nefrete kadar götürür.

‘...ben artık Fatih kızı olmak istemiyorum... eskiden nefret ediyorum, yeniyi ve güzeli istiyorum... Eski ve yırtık ve pis iğrenç bir elbiseyi üstümden atar gibi bu hayattan ayrılmak, çıkmak istiyorum... bıktım artık!... Ben başka şeyler istiyorum’ (Safa 1999: 67).

Neriman'ın zihninde batılı sembolize eden hayat, Fatih’li yaşayışından, Harbiye’ye uzanan maceradır. Neriman şarka ait değerleri giderek değersiz bulur. Değerin değersizliği yalnızca Neriman için değil, bir devrin kadınlarının temel mutsuzluğu arasında sayılacaktır. Neriman’ı ‘Başka

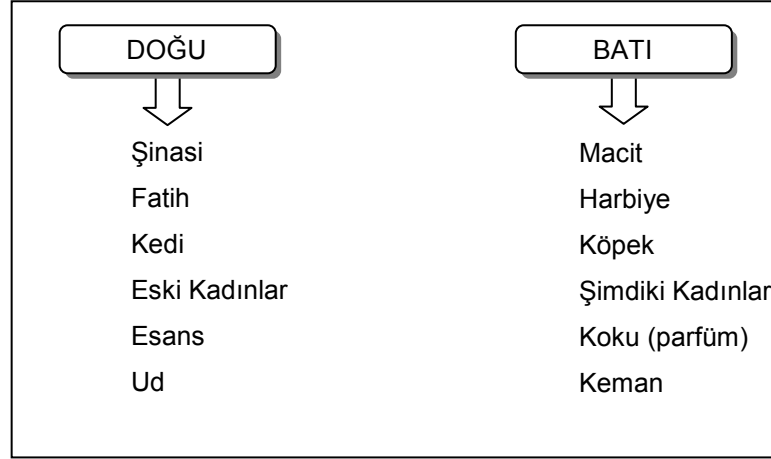
şeyler istiyorum...' diye haykırtan temel başkalık, kendisinden semtine uzanan, oradan da bir kültür meselesi haline dönüşen hassasiyetleridir. Eskilerden duyduğu nefret, yeniye karşı duyduğu arzu sadece Neriman'ın değil, o dönemde kadınların genel problemidir.

Neriman'ın Şinasi ile tartıştıktan sonra bayılması ve bu baygınlık içerisinde garba nüfuz edişi, onun iki medeniyetin anlam dairesinde sıkışmasına neden olacaktır. Kabuğunu bir anda kıran kadınların, yeniye her boyutu ile yaşamaları, onları beslendikleri değerler ile karşı karşıya getirecektir. Neriman'ın bayılması, sembolik olarak bellek kaybı anlamına gelmektedir. Bir rüya hali yaşayan kadınların, kültürel değerleri terk edişi, kendilerini terk etmeleri anlamına gelir. Önce semtinden, sonra kendinden kopan Neriman, kültürünün tersine doğru yol alacaktır. Böylece hiçbir anlam dairesine dahil olamama buhranı, onları hem kişisel hem de toplumsal çatışmaya götürecektir.

Neriman, Rus kızın başından geçen hikâyeyi duyunca bir travma yaşar ve ansızın uyanır. Bu uyanış onu milli değerlere ve kendine döndürecek sembolik bir vakadır. Farkındalık yaratmak için romana dahil edilen bu hikâyede Neriman kendisini bulacaktır. Rus kızına benzememe isteği, yolunu yine Fatih'e çevirmesine neden olacaktır. Böylece Neriman, garbın, her şeyini arzuladığı dönemde ilk isyan edip elinden düşürdüğü udu, yeniden eline alacaktır. Şüphesiz burada ud, bir medeniyetin sesidir. Bu sembol ile Peyami Safa, şarkın sesini ve kaynağını vurgulamaktadır. Safa, diğer romanlarındaki bazı kadınlar gibi Neriman'ı cezalandırmayacaktır. *"Neriman tam manasıyla Fatihli bir kızdır, fakat münevver bir Fatihli kız. Yoksa cahil olsaydı, Fatih'e dönemediği gibi, Harbiyede de tutunamayarak Beyoğlu'nun arka sokaklarına düşerdi"* (Sıtkı 1940: 18).

İyi bir aile terbiyesi almış Neriman için kurtuluş müjdelenmiştir. Zira, Safa'nın onun geri dönmesi için denediği çareleri Neriman başarı ile takip edecek ve özüne yeniden kavuşacaktır. Kozadan çıkan Neriman, kelebek olup garba uçmuştur ama yara almadan evine geri dönmüştür.

Fatih-Harbiye romanında doğuyu ve batıyı temsil eden pek çok sembol vardır. Neriman'nın bütün aruzları, korkuları ve tereddütleri bu semboller üzerinden verilir. İnsan, mekân ve nesnelere oluşan sembollerini şöyle bir şemada gösterebiliriz:



Neriman'ın gözünde Macit'in fiziksel özellikleri şöyledir:

“Macit'in ince, uzun elleri, hafif manikürlü parmakları sık sık gözümün önüne geliyor. İşte ince bir adam diye düşünüyorum ve Macit'te tenkit edilecek hiçbir şey bulamıyorum” (Safa 1999: 19).

Neriman'ın Macit diye mırıldandığı aslında batıdır. Ona hayranlığı ve onu tenkit edemeyişinin altında batılı yaşama biçimine verdiği değer vardır. Şinasi bambaşkadır Neriman'ın gözünde, Macit ile kıyaslanamaz bile, çünkü doğu olan Şinasi, Macit'ten oldukça farklıdır:

“O Macit'in ellerine baktım, eli kadın gibi, tertemiz, incecik, tırnakları üstünde bile çalışmış. Şinasi'nin elleri gözümün önüne geldi. Tırnağının biri kırık, öteki batık... Ne imiş? Kemeçe çalarmış. Böyle elini parçalayan sazı parçalamalı” (Safa 1999: 26).

Neriman, Şinasi'nin elleri ile Macit'in ellerini kıyaslar. Bu noktada asıl kıyaslanan doğu batı medeniyetinin temsil ettiği tipler arasındaki fiziksel farklılıktır.

Neriman'ın elleri kıyaslaması son derece manidardır. Şark insanı fiziksel gücünü özensizce kullanır. Çok çalışır bu nedenle çok yıpranır. Burada Şinasi'nin elleri şark erkeğinin ellerini sembolize eder. Onun fiziksel

görüntü oluşturma çabası yoktur. Şinasi, emeğini elleri ile özdeşleştirir. İşleyen ellerinde hüner, fikirlerinde erdem vardır. Bu terkip aynı zamanda Türk kimliğinde de önemli bir değerdir. Türk kültürünün en güzel yansıtıldığı Kitab-ı Dede Korkut'ta 'hüner ve erdem' kavramları önemli bir yer tutmaktadır. Macit ise batıdır; el emeği ile uğraşmamaktadır. Elleriyle hünerini özdeşleştiren bir mesleği yoktur. Onun temel hareket noktası fiziksel görüntüdür. Bu nedenle de dış görünüşü Neriman'ı etkilemektedir. Macit'in elleri seyirliktir, işlevsel değildir. İş yapmadığı için görünüşte tertiplidir. Şinasi'nin elleri ise işlemektedir. Bu nedenle de yıpranmıştır. Onun tırnağının biri kırıktır. Bu tırnak, çalışarak eksilmenin bir göstergesi değil, yıpranan yerin kopup, yenilenmesinin göstergesidir. Şark söylene söylene yıpranmıştır. Ne kadar hüneri olursa olsun eskimiştir. Yüzü parlak değildir. Oysa batının ışıltısı, Macit'in ellerinden yansır. Sadece bir suret olan bu eller yeteneksizdir ama parlaklığı ile kızları etkileyecektir.

Peyami Safa medeniyet değişimini sadece insanlar üzerinden anlatmamış, mekânın ruhuna da işaret etmiştir. Mekâna anlam veren insan ruhu, kendine yabancılaştıkça, nesnelere de yabancılaşacaktır. Fatih semti, bu anlamda kültürün saklandığı mekândır. Galatasaray'dan Harbiye'ye giden yol ise değişimin mekân üzerindeki etkisini gözler önüne serer. Harbiye batının yüzünü temsil ederken, Fatih Müslüman Türk'ün temsilidir.

Neriman, önce kendinden sonra da muhitinden nefret etmektedir:

"Kendimden nefret ediyorum. Oturduğum mahalle, oturduğum ev, konuştuğum adamlar çoğu sinirime dokunuyor. O Fatih meydanının önünden geçerken meydan kahvelerinde bir sürü işsiz güçsüz, softa makulesi adamlar oturuyorlar (...) Sonra dükkânların hali nedir? Adım başı aşçı ve kahve (...) Dün Tünel'den Galatasaray'a kadar dükkânlara baktım. Esnaf bile zevk sahibi (...) her camekan çiçek gibi. En adi eşyayı öyle biçime getiriyorlar ki mücevher görünüyor. Sonra halkı bambaşka" (Safa 1999: 26).

Neriman'ın kendim dediği, benliğini kuşatan gelenektir. Kalıpları kıramayan Neriman'ın gözünde Fatih, eski bir mabetten farksızdır. Neriman'ın şikâyeti semtin taşına, duvarına değildir aslında; o, burada yaşayan insanların mekâna kattığı şarklı yapıya karşıdır. Harbiye ise, bunun tersine, dükkânlarındaki tertip, insanlarındaki zarafetle karşımıza çıkar. Bu

durum Neriman için, özenilecek yönün istikameti, rotası demektir. Peyami Safa'nın Fatih diye özetlediği terkip aslında bir dönemin yaşayış tarzını göstermektedir. Fatih'teki insanlar, geleneksel Müslüman Türk tipleridirler. Tevekkül sahibi bir zihniyetin, mekâna ışıltı katmayı lüzumsuz gören tertipleridir. Bu tertip anlayışı, Türk'ün eşyaya verdiği kıymet ile aynı anlamda tezahür eder. Türklerin yaşayışında asırlardan beri eşya işlevsel olmuştur. Eşyanın kullanılabilirlik tarafı ön plandadır. Madde bir ihtiyacın neticesinde hayatlarındadır ve maddenin kazanacağı anlam fayda sınırları arasında kalacaktır. Fatih semti, Müslüman Türk'ün mütevazı hayatını gösterir. Buradaki insanların eşyaya bakışı işlevseldir. Bu açıdan değerlendirildiğinde tıpkı Anadolu'da olduğu gibi Türk insanının maddiyata verdiği kıymet anlaşılır.

Peyami Safa kedi ve köpek simgesiyle şarklı ve garplı insan tipini sembolize eder. Neriman'a göre şarklılar kediye, garplılar da köpeğe benzemektedir.

“Şark da işte böyle miskin, uykucu, lapacı (...) bakın şimdi her taraf uyuyor. Bir de şimdi Beyoğlu'na çıkın ortalık mahşer gibi (...) herkes ayakta uyanık” (Safa 1999: 46).

Neriman'ın garbı köpeğe benzetmesi manidardır. Neriman'a göre *“onlar daima uyanık, uyurken bile uyanık... çalışıyorlar, kazanıyorlar, iyi yaşıyorlar”* (Safa 1999: 47). Neriman'ın babası Faiz Bey, onun bu tespitini yerinde bulur, fakat durumu farklı bir şekilde izah eder: *“Her oturan adam tembel, her koşan adam çalışkan mıdır?”* (Safa 1999: 47) sorusundan hareketle batıyı ve doğuyu kıyaslar. Doğunun tefekkür edişini maneviyat ile açıl原因 Faiz Bey, sürekli çalışan batının vücudunu sefil bulur. Faiz Bey bu noktada kara kaplı kitap örneğine tekrar döner. Bu kitabı yazmanın ve okumanın erdemini vurgular. Neriman'ın bu yaklaşımındaki son değerlendirme *“ben miskin mahluklardan nefret ediyorum”* (Safa 1999: 49) cümlesidir. Neriman'ı bu mutsuzluğa sürükleyen çalışmayan insanların durumudur. Ona göre, asırlarca oturan ataları suçludur. Onların tembel oluşu, mutsuzluğuna neden olmuştur. Zira batılı gibi çalışmış olsalardı, Neriman bugün Fatih'te olmayacaktı.

Peyami Safa, yenileşme merakının en çarpıcı örneklerini kadınlar üzerinden vermektedir. Ailenin en temel unsuru kadının yozlaşması, bir aileyi felakete sürükleyecektir. Safa, bir silsile gibi anlattığı kadınları romanlarında sürekli kıyaslamaktadır. Eski kadınları ve şimdikleri romanlarında hareket noktası tayin eden Safa, kadının medeniyet değişiminde ne kadar önemli bir rol oynadığının altını çizecektir.

Yazara göre eski kadınların pek çok meziyetleri vardır. Onlar sadece ev kadını değil, aynı zamanda kültürel düzeyleri yüksek fertlerdir. Neriman'ın elinde büyüdüğü Gülter, Neriman'ın annesini şöyle anlatır:

“valideniz elinden kitap düşürmezdi. Ne tarihidir o? (...) Hani meşhur bir tarih vardır....Naima Tarihi. Daha böyle neler okurdu. Arapça da bilirdi, Farisice de... Adeta bir mektepti o konak” (Safa 1999: 49).

Şimdikiler ise, eski kadınlardan farklıdır. Safa'nın vurguladığı en önemli değer şüphesiz okumaktır. Okuyan kadının kültürel düzeyine işaret eden Safa, bu neslin eksik kalan ve doldurulamayan tarafından birini de cahillik olarak değerlendirir. Burada kadının “Naima Tarihi”ni okuması son derece önemlidir. Kadın okur çünkü mazi ile hal arasındaki istikbal güneşini bilgileri ile aydınlatacaktır.

Romanda Safa'nın sözcüsü olan Ferit, medeniyet değişiminin kadınlar üzerinde yarattığı tesiri anlatır. Neriman'ın *“Ben medeni kız olmak istiyorum”* (Safa 1999: 75) sözünü yorumlar. Medeniyet meselesi Neriman'ın ağzında bu anlamda oldukça basitleşmiştir ve Ferit'e göre bu haliyle oldukça gülünçtür. Safa'ya göre, kadınlar medeniyeti gözleri ile algılamaktadır. Renklerin değişmesini medenileşme zanneden kadınlar bahtiyardır. Bu noktada ideal sahibi bir İngiliz kızını örnek gösteren Safa şöyle der: *“Onlar ideal sahibidirler, bizimkiler fantezi düşkünü, onların aldanışı korkunçtur”* (Safa 1999: 94). Bizim öz medeniyetimizi yapan, bizim millî kimliğimizi oluşturan değerleri hakiki ve müşahhas varlıklar halinde nesillerimizin gönlüne ve dimağına nakşedebildiğimiz ölçüde, onları batının yalancı ve aldaticı cazibesinden uzak tutmamız, onları kendine güvenen, kompleksiz gençler olarak yetiştirmemiz mümkün olacaktır. O zaman Neriman'lar daha medenî yaşamak arzusu ile kendilerini karanlık ve dipsiz bir uçurumun

kenarında bulmayacaklar, onları, batının süslü ve ışıklı vitrinlerden ibaret cazibesi büyülemeyecektir. (Özbalcı 2000: 131)

Peyami Safa, medeniyet değişimini anlatırken farklı nesnelere yararlanmıştı. Esans da bu anlamda seçilmiş bir simgedir. Neriman ve Şinasi, Beyoğlu'nda itriyat mağazalarından birinin önünden geçerlerken, Şinasi, *"Bu camekanlar kim bilir kaç Türk kızını baştan çıkardı ve çıkaracak"* (Safa 1999: 30) der. Ardından Neriman'ın mağazaya girdiği andan itibaren başı döner ve henüz içeriğini bilinmeden görüntüye duyulan hayranlık onu maziye karşı öfkelenendirir. Babası ile Beyazıt sergisine gidişlerini hatırlayan Neriman, buradaki hacıyağı kokusunu düşünür ve iki koku arasındaki farkı anımsar:

"Orada çadır gibi bir şeyin altında, Arap kılıklı bir adam, irili ufaklı bir çok yağlı, kirli şişelerin arasında, ayakta durur, koku satardı. Bu çadıra uzaktan yaklaşırken bile sert bir nane, bahar, hacıyağı kokusu...oradan çabuk geçmek isterdi" (Safa 1999: 30).

Neriman'ın hatırında kalan bu koku, aslında içinde bulunduğu semti hatta medeniyeti saran baygın bir rüzgar kokusudur. Beyoğlu ise, yeni bir medeniyetin kokusunu hissettirir ve şekli ile zaten insanı büyülemeye yeter. Peyami Safa, burada içeriğini bilmediğimiz batının, bize yalnızca şişesi hakkında bilgi verir, zira Neriman henüz o kokuları koklamadan dışına hayran olmuştur. Ardından şişelerden gelen hafif kokular ile bambaşka olan Neriman, birden eski hacıyağı kokusunun keskinliğini hatırlar. Bu noktada, işlenmemiş doğunun sert kokusu biçimsiz şişeler içinde genç kızları kendinden uzaklaştırmaktadır; oysa işlenmiş ve güzel şişelere saklanmış batı, sadece duruşu ile onların rüyaları olabilir.

Peyami Safa, Türk Musikisi taraftarıdır. Elif Naci'nin verdiği bilgiye göre Safa ve bir grup arkadaşı Türk musikisiyle ilgilenmektedirler. Yusuf Ziya Ortaç da Peyami Safa'nın oldukça güzel ud ve keman çaldığını, alaturka musikinin bütün ses hünelerini perde perde bilerek hayranlıkla anlattığını söyler. (Ayvazoğlu 2008: 242-243). "Fatih-Harbiye"de Şinasi ve Neriman, Darülelhan'ın Türk Musikisi bölümünde okumaktadır. Romanın başında buradan beraber çıkarlar. Şinasi sigara almak için bir tütüncüye girer ve

burada bir akşam gazetesinin ilk sayfasına göz atar: *“Darüelhan muallimlerinden birinin resmi, alaturka alafranga musiki münakaşası hakkında sözler”* (Safa 1999: 8). Şinasi, ardından gazeteyi alır, katlar ve cebine koyar. Burada Peyami Safa'nın alaturka-alafranga tartışmalarını romanına dahil ettiğini görürüz. Söz konusu münakaşalarda, batıcılar, Türk musikisinin bir meyhane musikisi olduğunu, herhangi bir Türk musikisi eserini, beş on kişinin beraberce icra edemeyeceklerini, kemanlarda yay taksimatinin bile bulunmadığını iddia etmektedirler. Osman Şevki Uludağ, o sıralarda Peyami Safa'nın Türk musikisini savunmakta kendilerinden bile ileri gittiğini, bunun üzerine yeniden canlandırdıkları Musiki Federasyonu'nun idare heyetine onun da alınmasını teklif ettiğini söylüyor (Ayvazoğlu 2008: 243).

“Fatih-Harbiye”de Neriman ud, Şinasi kemençe çalmakta, Faiz Bey ise ney üflemektedir. Alafranga bir tip olan Macit ise keman çalmaktadır. Burada keman batıyı, ud ise doğu temsil etmektedir. Doğu'nun sesini duyuran ud, tellerinde hissettirdiği alaturka hayat ile Neriman için sinir bozucu bir hal almıştır:

“Öf... Bu elimde ud da sinirime dokunuyor, kıracağı geliyor. Şunu Şamlı'ya bırakalım. Bunu benim elime nereden musallat ettiler? Evvelki hey hey yetişmiyormuş gibi üstelik bir de Darüelhan! Şu alaturka musikiyi kaldıracaklar mı ne yapacaklar? Yapsalar da bende kurtulsam. Hep ailenin tesiri. Babam Şark terbiyesi almış. Ney çalar, akrabam öyle... Fakat artık sinirime dokunuyor, bir kere şu musibetin biçimine bak, hele torbası? Yirmi gündür elime almıyorum, bu gün mecbur oldum. Bırakacağım musibeti... Darüelhan'dan da çıkacağım, yahut alafranga kısmına gireceğim. Zaten bizim kısmı lağvedeceklermiş. Allah razı olsun. Kendimden nefret ediyorum” (Safa 1999: 25-26).

Aslında Neriman, bu çalgıda kendisini görmektedir. Şarkın biçimini ve görüntüsünü beğenmeyiş, onun kültürüne ait değerlere yabancılaştığının göstergesidir. ‘Kendimden nefret ediyorum’ cümlesinin temelinde, değişememe düşkünlüğü ve çıkmazları yatmaktadır. Romanda Safa'nın sözcüsü olan Ferit, yazarın musiki hakkındaki düşüncelerini ortaya koyar:

“Elbette ki şekil zarafetine ait bir meselenin altında, her zaman bir kültür meselesi vardır. Ben esas ve şekil gibi tasniflerin ancak tahlil

için kullanılması taraftarıyım, en mücerret manada böyle bir ikilik yoktur. Neriman'ın yeni şekillere karşı incizabı, yeni kültüre karşı incizabı demektir. Ud ve keman şekillerinin sembolize ettikleri iki ayrı kültür vardır... fakat bizim kadınlarımız, şuursuz olarak beriki kültürü seviyorlar ve onlarda şuurlu bir hale gelen bugünlük yalnız şeklin estetiğidir. Bundan dolayı Garpılılaşma temayülleri henüz sathidir... bu mesele, Şark ve Garp kültürlerinin mücadelesinden başka bir şey değildir” (Safa 1999: 116).

Burada tartışılan asıl konu, esas ve şekil arasında yaşanan buhrandır. Esasın kaba yapısı, zarif bir şekle tercih ediliyor. Safa, bunun nedenini medeniyet farkı olarak anlatıyor. Buna göre, esasın içinde öz yani cevher vardır. Cevher hamdır, işlenmemiştir, fakat şekilsel nevilerin hepsi bu özden ilham alınarak oluşacaktır. Cevhere ilk bakınca onu biçimsiz bulmak tabiidir ancak şekle mana veren özü yani esası unutmak, bugün gelinen noktanın diğer boyutudur. Safa, romanlarındaki mutsuzluk sebeplerini şekil ve esas arasındaki geçişle izah eder. Kahramanların temel mutsuzluğu bu kaynaktan anlatılır. Esasın bozulup, şeklin öne çıkış problemi, değerlerin yitimi, yabancılaşma ve kültürel hafıza kaybı ile vurgulanır. Bu savaş ise, batı ile doğu'nun insan ruhundaki mücadelesini yansıtır.

Safa, unsurları tetkik ederken terkinin mahiyetini de gözden kaçırmamasını söyler:

“Kültürleri ve medeniyetleri tasnif ederken “Şark” ve “Garp” enmuzeceği ararken beşeri mahiyetleri ihmal edebiliriz. Şark ve Garp alemleri, güneşin doğduğu ve battığı cihetler kadar birbirinden ayrı değildirler. “Prototipik” vasıflar ararken basitler üzerinde konuşmuş oluyoruz. Şark ve Garp insanlığın külçesini terkip ederler, bu itibarla medeniyet dediğimiz şey yeni terkiplere doğru mütemadiyen istihale eder. Buna terakki, tekamül, değişme, ne dersiniz deyiniz... Garp medeniyetinin içinde Şark unsurları yok mudur? Fakat her şey bir derece meselesidir. Bugünkü Garp medeniyeti, gittikçe terkinine daha fazla miktarda karışan çeliği hazmedemiyor ve kusmak istiyor. Onu makineleşmekten ve büyük sanayinin barbarlaştırıcı, hayvanlaştırıcı tesirlerinden kurtarmak için, terkininde Şark unsurlarının çoğaltması lazımdır. Mihaniki beşeriyet, Şarktan biraz muhayyele ve metafizik tasavvurlar dileniyor. Çünkü her gün biraz daha makineleşen zavallı Amerikalının her gün biraz daha kuruyan muhayyilesi, yarın saati icad eden yahut tayyareyi tasavvur eden bir Şarklı'nın kafasından mahrum olacaktır. Şark ve Garp, mütevasıl kaplardaki su gibi birbirlerinin eksik taraflarını tamamlamak suretiyle, hem bugünkü müthiş kültür buhranını halledecek, hem de yeni terkiplere doğru gidecektir” (Safa 1999: 118).

Burada altı çizilen durum, garbın şarka muhtaç olduğudur. Şekillerin içine ruh katmaktan aciz garplı, şarkının maneviyatına muhtaçtır. Kurumuş muhayyilelerine, şarkın manevi pırıltıları akmalıdır. Böyle olursa, bir terkip sağlanmış olacaktır. Safa'ya göre: *“Garptan tesir almaktan tereddüt etmemelidir”* (Safa 1999: 116). Bu tesirler, bizim kültür imbiğimizden geçerek topluma karışmalıdır. Değerlerimiz ile çelişecek bir karışım, tıpkı şimdi olduğu gibi mutsuz insanlar yaracaktır. Kültürel değerlerin tahribi ile yerine konacak şekiller, maneviyatımızı solumamıza engel olacaktır. Garplı için alaturka müzik ilham kaynağıdır, ilhamını bizden alan garplı, bunu yeniden biçimlendirmektedir. Bu nedenle, pınarın başındaki berrak su olan alaturkanın kaldırılması doğru değildir.

4.2.1.2. Sözde Kız Kalan Mebrure: “Sözde Kızlar” romanında tüm kadınlar temelde aynı ahlak çöküntüsü içindedir. İdeal olan Mebrure ise onlardan biri değildir.

“Bütün roman bu kızın, Bizans inhitatını temsil görünen bu Sözde Kızlar yuvası aileye intibakında geçirdiği buhranların hikâyesinden ibaret sayılabilir” (Sıtkı 1940: 23).

Yazar onu, Manisa'dan İstanbul'a davet ederek burada sadece bir misafir olduğunun altını çizer. Zaten onun İstanbul'a gelişi keyfiyetten değildir. Babasını aramaktadır. Roman boyunca Mebrure'nin yanında olan Safa, sözde kızların içine, özünde bir Türk kızı olarak kurguladığı Mebrure'yi sokar ama onun ahlaken çökmesine izin vermez. Mebrure, romanda gelenekten gelen bakir zihinleri temsil eder. Safa, Türk kızlarından bütünüyle ümidini kesmemiştir; diğer kızları özünü kaybederek cezalandırmasının anlamı da budur. Yazar, romanın sonunda Mebrure'yi İstanbul'dan Anadolu'ya ideal erkek olan Fahri ile gönderir. Bu gidiş, geleneğe uğurlanma anlamı taşımaktadır. Mebrure, İstanbul'a geldikten sonra alafranga hayat ile karşılaşır ama bu hayata kendini kaptırmaz, değerlerini feda etmez. Onun öncelikleri vardır; bunlardan ilki babasını bulmak, ikincisi evliliğidir. O evlenmek için sevmeyi tercih eden kızlardandır.

Mebrure'nin roman boyunca tek mutsuzluğu babasıdır. Ondan haber almak için çırpınır. Onun bu çırpınma anlarında zayıflıkları olur ama kendini batılı hayatın kollarına atmaz. Mebrure, sendeleyeni ama düşmeyen yanı ile idealize edilmektedir. Onu diğerlerinden farklı kılan, medeniyet değişiminde kültürünü tercih meselesi haline getirmemesidir. Onun zihnen çatıştığı, kalben uyuşmadığı bir kültürü yoktur.

4.2.1.3. Cumbadan Rumbaya Bakan Cemile: Peyami Safa'nın önce Server Bedi müstearı ile yayımlanan bu eserinde, Karagümrüklü Deli Cemile'nin değerlerine sahip çıkışı canlı bir dille anlatılır. Roman Cemile'nin ağzından "*Cumbada Rumba*" (Safa 2000: 10) şarkısı ile başlar. Cemile Karagümrük semtinde yaşayan oldukça renkli bir tiptir. Safa, yerli olan bu tipin batı karşısındaki duruşunu anlatacaktır. Cemile'nin içinde de alafranga hayata karşı bir istek vardır ve bu istek onu maceraya sürükleyecektir fakat Cemile'nin içindeki yaşama arzusu, diğer kadınlardan farklıdır. Çünkü o sadece yaşamak ister; değerlerini dönüşüm sürecinde tercih meselesi haline getirmez. Oadaki yaşama arzusu, ne hafıza kaybına neden olacaktır ne de geleneği unutmaya. Burada en dikkat çekici nokta, Cemile'nin her yerde kendisi oluşudur. En önemli balolarda bile semtinin özelliklerinden, yerli konuşmalarından taviz vermez. Kıyafetini değiştirdiği olur ama ruhunu değiştirmez. İnsanların düşüncelerine aldırmadan, sadece içinden geldiği gibi davranır. Bu tavırları ile kimi zaman komik duruma düşen Cemile, aslında ona gülenler ile dalga geçmektedir. Zira Cemile saf olduğu için bu durumda değildir, onun kendi oluşunda yüksek bir irade göze çarpar.

Safa'nın romanlarında kadının tercih nedenleri irdelenir. Kocalarını aldatmayı meşrulaştıran, geleneği unutan zihinler, yozlaşan insanların toplamını temsil eder. Cemile devrin getirdiği hayatı dikkat çekici bulur; Cumbadan Rumbaya sıçramak ister. Bu noktada Cumba şarkı, Rumba ise garbı temsil eder. Cemile kimliği ile değişmeyi isteyenlerdendir; kıyafetinin rengi ve kumaşı başkalaşsın arzusundadır. Rahat ve alafranga yaşamaya özenir ama onlar gibi olmadan, kendi kalarak yaşamak ister. Buradan

bakıldığında, değişimi, içindeki doğu ile batı arasındaki çatışma ile açıklayan kadınlar, Cumbadan Rumbaya geçişlerinde eksilecekleridir. Oysa romanın başındaki Cemile ile sonundaki Cemile arasında fark yoktur. Safa, romanın sonunda Cemile'yi şöyle özetler:

“Ömrümde bir insanın ağzından hakikatin bu kadar açık ve canlı söylenişini duymadım. Ayıplamayalım onu. Bu tam olduğu gibi görünen sade ve riyasız Türk kızıdır. Artık burada bizim adab-ı muaşeret kavaidimiz mevzubahs olamaz. Bizi bize anlattı bu kız. Karagümrüklü Deli Cemile mi? Ah keşke hepimiz senin kadar akıllı ve vicdanlı olsak yavrum” (Safa 2000: 227).

Safa, Cemile'yi anlatırken kullandığı kelimeleri, romanlarında hiçbir kadın için telaffuz etmemiştir. *“Deli Cemile reel görünür, fakat değildir. Bununla beraber bu kıızı severim. Hoşça bir yalanımdır”* (Ayvazoğlu 2008: 402) diyen Safa, Cemile'nin roman boyunca kendisi olmak adına abarttığı yerlere de dikkat çeker. Şüphesiz değerlerine sahip çıkmamanın, kabalık ile karıştığı romanda idealize edilen Cemile değildir. Onunla altı çizilen durum, değerlerini tercih malzemesi haline getirmemektir. Zira Cemile'nin kimi zaman semtinden kaçmak istediğini, hatta evini yakmak istediğini biliriz. Bu istekler onun mutsuzluk nedeni olsa da, cumbadan rumbaya giden Cemile, Rumbada kendini unutmamıştır. Evin yolunu bulmuş, hatta semtine karşı duyduğu öfkeyi bitirerek insanlarını kucaklamıştır. Cemile roman boyunca gerçek bir bunalım yaşamaz, çünkü Safa'nın diğer romanlarında gördüğümüz kadınlar gibi kaybettiğine ağladığı bir hayatı yoktur. Bu tarafı ile eserin bir Server Bedii kalemi olduğunun bir kere daha altını çizmek gerekir. Safa bu noktada bir ayrıma dikkatimizi çeker:

“Server Bedi benim müsveddendir. Üstünde az düşündüğüm, az çalıştığım, mes'uliyetten nefsime beraat kazandırmak için kullandığım bir maişet imzası. Bence tefrika okuyucusu edebiyat okuyucusundan daima ayrı bir sınıf teşkil eder. Tefrikaları da edebiyata sokabiliriz, fakat cins edebiyata değil” (Ayvazoğlu 2008: 402).

Buradan da anlaşıldığı gibi, Cemile edebiyat okuru için hazırlanmamıştır ama malzemesi bir devrin çıkmazları ile yoğrulmuştur. Bu nedenle benzer doğu batı çıkmazları, farklı bir üslup ile güncellenmiştir. Cemile'yi üzen, çevresindeki insanların yoksulluğudur. Bu üzüntüler onun için bir buhran değildir. Böylece cumbadaki eski evinden, rumbadaki apartmana

giderken ardından kendini bırakmayacaktır, bu nedenle de eve dönüşü kolay olacaktır.

4.2.2. KOZADAN ÇIKIP UÇANLAR VE BİR DAHA EVE DÖNEMEYENLER

Peyami Safa'nın romanlarındaki temel çatışmalardan biri de, bu başlık altında inceleyeceğimiz kadınlar üzerinden verilir. Medeniyet değişiminin etkilerini, çarpıcı bir şekilde kadınlar üzerinden anlatan Safa, buradaki kadınları tercih ettikleri hayat ile cezalandırır. Onların eve dönmelerine izin vermez, dönseler bile eski hallerinden eser kalmayacak halledirler. Gelenekten çıkmak isteyen kadınların kültürel değerlerini hiçe sayarak yaşamaları, onların hafızalarını kaybetmesine neden olur. Bu kaybediliş, aynı zamanda kendini de kaybetme anlamı taşıyacaktır. Bir süre sonra, çatışma yaşayan kadınlar, artık ne şarkın ne garbın parçasıdır. Sadece şeklen uyum sağladıkları batı, onları ellerindeki silah ile cezalandıracaktır. Buradaki kadınların geneline bakıldığında, dikkati çeken bir diğer nokta yeterli bir ailevi düzenden ve terbiyeden yoksun büyümeleridir. Hatta annelerinin teşviki ile bu hayatı yaşayan kadınlar da görülecektir. Burada, genelde baba hiç karşımıza çıkmaz ya da söz hakkı ona düşmeyecek kadar pasiftir.

4.2.2.1. Özde Kızlıktan Sözde Kızlığa Belma: Safa, Sözde Kızlar romanında bir dönem kızlarının içinde bulunduğu ahlak çöküntüsünü anlatır. Romanın hareket noktası, kadınların yaşadığı ruhî ve fikrî düşkün hayat tercihleridir. Bu tercihleri, onların gelenekten kopmalarına ve mutsuzlaşmalarına neden olacaktır. Mutlu olalım derken mutsuzlaşan

kadınlar, ellerinde bir zaman tuttıkları isimlerini bile kaybedeceklerdir. Bu kadınların özellikleri ise şöyledir:

“Sözde kızlardan bahsediyorsunuz. Bunlara verilecek en iyi isim bu: Sözde Kızlar! Serbest kaldıkları zaman gördüğünüz şeyleri çekinmeden yapan bu mahluklar, koca aramaya başlayınca sıkılgan, utangaç, tecrübesiz, saf görünmesini de pek iyi bilirler. Mebrure Hanım, ben bu kızları eksiksiz tanırım. Bunlar çokturlar Mebrure Hanım, yazın Ada’da, Moda’da, kışın Beyoğlu’nda Şişli’de kendilerine rahat, asude yuvalar yaparlar. Hiçbir gün yerlerinde duramazlar. Her hamlelerinde gayelerine vasıl olmak için daimi hareket içinde bulunurlar. Gayeleri iki şeydir; aşk ve koca bulmak... aşıklerini tahayyül ettikleri gençler arasından seçerler. Onlara fedakarlık etmeye de katlanırlar. Kendilerine bir damla fazla teheyyüç veren genci kızgın bir et aşkıyla severler... Koca için düşündükleri tamamen aksidir. Zeki bir adamla evlenmeye hiç razı değildirler. Yaşlı simsarları, bunamış tüccarları gizli fikirler ve hareketler keşfetmek hassasından mahrum ihtiyarları, zenginleri ararlar” (Safa 2005: 113).

Sözde Kızlar romanında anlatılan kadınların görünüşte bir mutsuzluğu yoktur ama hepsi huzursuz ve buhranlı gençlerdir. Gerçekten seilmemenin ve sevememenin hırçınlığını taşımaktadırlar. Bu eksiklik onları sadece cinsi temayüllerle doyuma ulaşıma sevk edecektir.

Safa’nın sözde kızlarından biri de Belma’dır. Belma’yı tercih ettiği hayat neticesinde felakete sürükleyen yazar, onun mutsuzluğunu bir devrin kadınlarında zuhur eden çerçeve ile değerlendirecektir. Belma’nın asıl adı Hatice’dir. Babası hocadır ve annesi Mahmutpaşalı’dır. Ailesinin ve muhitinin yaşamını beğenmeyen Hatice, yeni olan hayata özenmektedir. Bu özentinin nereden geldiğini, kendisini sorgularken fark eder:

“Neden bilmiyorum, mektepte arkadaşlar arasında anlatılan hikayelerden mi? Okuduğum romanlardan mı? Seyrettiğim piyeslerden, kurdelelerden mi? Kulağıma gelen meçhul saadetlerden mi? Tuhafiye mağazalarının camlarında, mecmualarda, kartpostallarda gördüğüm tuvalet eşyasından ve resimlerden mi bilmiyorum” (Safa 2005: 157).

Hatice kendisinin bile nereden geldiğini anlamadığı meçhul bir âleme gidecektir. Aslında kaynağını bilmediği batının, diğer kadınlarda olduğu gibi, şekline hayrandır. Muhiti ve muhitinin insanları, batının renginden ve ışıltısından yoksundur. Aynaya baktığında parlayan gençliği, şarklı bir ailenin

gölgesi içindedir. Kendini batının meçhul aydınlığında anlamlandırmak istedikçe kararan hayatı, bir süre sonra ondan gençliğinin tüm ışıltısını alacaktır. Belma'nın içinde eskiye duyulan kin, aslında yeniye karşı duyulan arzudan gelir.

“Bir ilkbahar, bundan altı yıl evvel, şu mahalleden, şu evden, şu köşedeki mescitten, babamdan, annemden, birdenbire öğrendim. Ama nasıl öğreniş” (Safa 2005: 157).

Belma, aktrist olmayı ister, Sinema filminde oynamayı, Amerika'ya gitmeyi hedefler. Safa, kızların şarkı, garba tercih edişlerinde hiçbir gerekçeyi yeterli bulmaz. Yazar, bu meselenin bir tercih değil, bir terkip olması gerektiğini düşünür. Bu terkibe ulaşamayanlara bedel ödetir.

Belma evinden kaçmakla, kendinden de kaçacaktır. Hafızasını yavaş yavaş kaybetmeye başlar. Önce adını, sonra semtini değiştirir:

“ Hatice'ydim, Belma oldum. Cerrahpaşa kızyıdım, Beyoğlu kadını oldum. Eskilerin yapma dedikleri, ihtiyaçların çirkin buldukları, hocaların günah saydıkları ne varsa merakla ve zekle yaptım” (Safa 2005: 157).

Hatice ve Cerrahpaşa isimleri doğunun simgesi iken, Belma ve Beyoğlu semti batının temsilidir. Belma, bu noktadan itibaren diğer sözde kızlar gibi bir travma yaşar. Adını bile zihninden siler, mekan değiştirir ama boyut değiştiremez. Yeni hayatı onun felaketi olur. Belma'yı bu felakete sürükleyen Behiç'tir. Behiç, Tanzimat romanlarından kopup gelen, alafranga özentisi gençlerin sembolüdür. Mirasyedi ve yeteneksizdir. Ahlaki hiçbir duyarlığa sahip değildir. Belma ile ilişkilerinin sonucunda doğan çocuğunu, kendi elleri ile öldürecektir. Belma, Mebrure'ye Behiç'in odasındaki koltuğu sorar:

“Behiç'in odasında bir uzun koltuk vardır, bilir misin?” (Safa 2005: 158) diye sorar ve ardından: *“Bravo... Uzun koltuğu bilememek yegane meziyetidir. Bilenler benim halime gelirler. Mesela Handan, mesela Melike... Onlar o uzun koltuğu pek iyi bilirler. Çünkü orada, bir kızın mukaddes servetini bıraktık. Ah ne büyük servetimizi, boş ve kuru vaitlerle değiştik”* (Safa 2005: 158)

Belma, kendisine benzeyen kızların Behiç'in elinde nasıl bir sonla yüzleştiklerini ortaya koyar. Behiç ile uzun koltuk arasında, genç kızların çöküşlerinin altını çizer.

Belma roman boyunca mutsuzdur. Behiç'i Melike'ye kaptırması, hamile kalışı, çocuğunun etsiz ve hastalıklı dünyaya gelişi, Behiç'ten aldığı frengi mikrobunu, çocuğunun öldürülmesi... Belma'ya göre yaşadıkları, ona ölümü istenilen kılmaya yetecektir:

“Herkesin gözünde günahkardım, çocuğumu yaşatmaya hakkım yoktu, takatim yoktu, insanlar tarafından değil, Allah tarafından da himaye edilemezdim” (Safa 2005: 160).

Belma, artık eve dönmek istese de bunun mümkün olamayacağını bilir. Onun doğurduğu çocukta diğerlerinden farklıdır:

“Çocuk sağdı, bana gösterdiler. O saniyeyi sana anlatamam. Öyle bir bağırış bağırışım ki yanımdakiler korkarak kaçtılar. Çocuğumun eti yoktu. Mebrure sen bunu tasavvur edemezsin, evet çocuğumun eti yoktu. Bütün kemikleri, ince bir deri altında birer birer sayılıyordu. Kafası kocamandı, başından ayaklarına kadar her tarafı sapsarı derisinin üstünde, nasıl söyleyeyim, tesbih böceklerine benzeyen kabarcıklar, benek benek sivilceler, lekeler vardı” (Safa 2005: 161).

Romanın ilerleyen bölümlerinde çocuğun frengili olduğu anlaşılır. Bu mikrop, Behiç'ten Belma'ya, ondan da çocuklarına geçmiştir. Behiç ile Belma, bu gayrı ahlaki ilişkinin sonucu ile yüzleşirler. Onları bu anlamda cezalandıran Safa'nın, çocuğu bu şekilde tasvir etmesi manidardır. Türk mitolojisinde de kadın ve erkeğin ilk ilişkisi, Tanrı tarafından bir yasağın ihlali anlamını taşır. Buna göre, kuralı çiğneyen kadın ve erkek her ilişkinin ardından başlangıçtaki günahı tekrar eder:

“Altay Türkleri arasında W.Radloff tarafından derlenen ve yabancı kültürlerin etkisinde kaldığı anlaşılan yaratılış efsanesinde, Tanrı mekanında yaratılan Törüngey (Adem), ile Eje (Havva)'yi baştan çıkarıp dokuz dallı kutsal ağacın dört dalındaki yasaklanmış meyveleri yedirerek ilk günahı işleyen Erlik, Kuday (Tanrı) tarafından üç kat yerin altındaki ay ve güneşi olmayan karanlık bir dünyaya gönderilir....Eje ile Törüngey de yasaklanmış meyveyi yedikleri ve Tanrı'ya asi oldukları için Tanrı mekanından, yani cennetten çıkarılmışlar, çeşitli haklardan (Ölümsüzlük, Tanrı tarafından beslenme, vs.) mahrum edilip çeşitli yükümlülüklerle dünyaya gönderilmiş, düşürülmüşlerdir. Kuday (Tanrı), yasak meyvenin yenilmesinden sonra dişiye (Eje) gebe kalma,

çocuk doğurma ve doğum sancısı çekme cezası verirken, erkeğe de (Törüngey) Tanrı gibi olamama, dokuz kız ve dokuz oğul evlada sahip olma, insanları dünyaya getirme cezası verilmiştir. Verilen cezalardan da anlaşılacağı üzere, doğurganlık dışıye bir ceza olarak verilmiştir” (Aça 2004: 9)

Peyami Safa, burada kadın ve erkeğin günahını çocuğa yansıtır. Burada çocuk özürlü değil, anne ve babasından gelen hastalıkla yaşamaktadır. Doğumun manevi sembolünden nasibini almamıştır. Başlangıçtaki günahı anlatan bu çocuk aynı zamanda isimsizdir. Bir adı olacak kadar bile yaşamasına izin verilmez. Bu, düzenin tersine giden ilişkilerin doğum temsilidir. İsimsiz çocukların, makus talihini ortaya koyan bu çocuk, romanın ilerleyen bölümlerinde, babası tarafından boğularak öldürülecektir. Ölmesi hatta ölü doğması arzulanan çocuğun, hayattan alacağı nasibi de yoktur. Varlığı meşru bir yolla izah edemeyeceği için, babasının acımasız ellerinde can verir. Zaten bir baba olacak değer zenginliğine haiz olmayan Behiç, bu davranışı ile içinde bulunduğu ahlak seviyesini bir kere daha ortaya koyar.

Belma, romanın sonunda zehir içerek canına kıyar. Amacı kendinden kurtulmaktır. Özüne yani Hatice'ye dönemeyeceği için, bu ölüm, sözde bir kız olmaya karşı kendine verdiği cezadır. “*Bana Belma deme... Ben Hatice'yim. Hatice... Bu ismi çok seviyorum çok... çok seviyorum, çünkü tam Müslüman Türk kızı ismi...*” (Safa 2005: 170). Son anlarında, eski ismi ile hitap edilmesini ister. Hatice, Belma olmayı tercih etmiş ve bu tercihi ile felakete sürüklenmiştir. Cerrahpaşa'dan, Beyoğlu'na yaptığı keskin geçişi hayatı ile ödeyecektir. Belma bu anlamda, iki semt, iki isim, iki medeniyet arasında kalanların ortak adıdır. Özünü hatırladığında sadece ismini telaffuzda geri alacaktır. Kaybettiği değerleri neticesinde, ne kendi bulacaktır ne de evinin yolunu hatırlayacaktır.

4.2.2.2. Sahte Işıkların Altında Pervin: Peyami Safa, “Şimşek” romanında, bir kadının hastalıklı hislerini ve onun yaşadığı yasak aşk neticesinde düştüğü durumu anlatır.

“Aile ortamında başlayan ‘gayri meşru’ bir ilişkinin bireyler arasında huzursuzluğa, çatışmaya ve nihayet bir aile faciâsına yol açması, Şimşek romanın konusunu meydana getirir” (Tekin 1999: 78).

Pervin, Sacit ile Müfit arasında kalan yanı ile Safa'nın pek çok romanında alışık olduğumuz karakterlerdendir, ancak romanın ilerleyen bölümlerinde Pervin'i yalnızca tercihi ile anlatmayan Safa, evlilikte kadının erkekten beklentilerini de ortaya koyacaktır. Pervin ve Müfit'in mutsuzlunun kaynağı evlilikleridir; evliliklerinin arka planın da ise yine sosyal ahlaki çöküntü işlenmiştir. Pervin iyi bir ailede yetişmemiştir:

“Çocukluğundan beri, aileye ait bir fikir sahibi olamamıştır; bütün arkadaşları gibi. Ve bütün arkadaşları gibi, anasından babasından, aile geçimsizliği, büyük dargınlıklar, ihanet maceraları, nihayet gürültü kopararak ayrılmak, boşanmak vakaları görmüştür. Babası rahat duran bir adam değilmiş, zengin, kumarbaz, çapkın. Annesi nafile yere aile kurmaya çalışmış, bakmış ki yürümüyor, o da kendi havasına girmiştir... Pervin'in aile hakkında fikri pek az” (Safa 1997: 24).

Bu durum, onun aile kurumunun manevi değerlerine sahip çıkamayışı ile anlamlandırılacaktır. Annesinin ve babasının ölümünden sonra serbest hayata adım atacaktır, yalnızca on sekiz yaşında iken yaşlı bir doktorla nişanlanmış, *“adamı kendisine deli ettikten sonra”* (Safa 1997: 19) evlenmekten vazgeçmiştir. *“Hâlâ kadınlığını başkalarına teslim edilmemiş gizli bir kuvvet gibi taşımaktan zevk almaktadır”* (Safa 1997: 19). Pervin, hayatına hâkim olan ikilikle, karasızlık ve çatışma içinde yaşayan bunalımlı bir tiptir. Ali, onu anlatırken şunları söyler:

“Pervin, amiyane manasıyla bir sinirli kadın gibi, henüz ruhi muvazenesini bulmamış ve bir şahsiyet sahibi olmamıştır. Bir taraftan kadın olduğu için hayal perverdir... öte taraftan erkekleşmiş fettan, pişkin bir kadın zümresi içinde yetiştiği için şuhtur. Bunun için kendisi de, birbirine zıt iki temayülün arasında bocalayarak şaşırıyor ve bu karasızlığın ıstırabını çekiyor. Henüz yirmi beş yaşına gelmediği için ruhu teşekkül halindedir. Belki beş altı sene sonra bu iki temayülden birine girecek ve şahsiyeti takarrür edecektir” (Safa 1997: 73)

Pervin ise kendini *“Ben her zaman aynı Pervin değilim”* (Safa 1997: 174) şeklinde tanımlar. Pervin, ilk sergüzeştlerinden, ilk aşklarından ve pek çok olaydan sonra içinde bulunduğu arkadaş çevresi ile birlikte Sacid'in köşküne gidip gelmeye başlar. Sacid romanın kötü karakteridir, fakat Safa,

Sacid'in karakterine işleyen kötülüğü yalnız devrin ahlaksal yozlaşması ile açıklamaz. Sacit'in babası Mahmut Paşa'dır.

“Sultan Abdülhamit'in ricâlindedir. Mahmut Paşa, padişahın bir ihtilaf sebebiyle devlet işlerinden uzaklaştırdığı ve Bağlarbaşı'ndaki konağında yaşayan acımasız, av ve kadınlara düşkünlüğü ile çevresinde seilmeyen bir kimsedir. İnandığı tek bir değer vardır, o da güçtür. Bu yüzden de ismi korku ve nefretle anılan paşa, oğlunu da kendisi gibi yetiştirmiştir. Yazar bunu sadece babadan alınan eğitimle değil, genetik özelliklere de bağlar” (Yalçın 2002: 238).

Sacid, ona babasından kalan miras, para ve güç ile kimseye acımayacaktır. Yeğeni Macit'in elinden karısını almak onun için ahlaksal bir yitiriliş değildir. Bu nedenle, roman boyunca Pervin'in kafasını karıştıracak, onu Macit'ten soğutacaktır.

Romanın olay zamanında Pervin, Sacid'in yeğeni Müfid ile iki aylık evlidir. Yaklaşık üç yıl iki aylık sürenin ilk iki yılında Pervin, diğer kadınların aksine, Sacid'e direnmiş, fakat Sacid'in iki sene süren mücadelesinin sonunda, zayıf bir anında ona teslim olmuştur. Bu teslimiyet onun, Sacid'e karşı kuvvetli bir kin duymasına sebep olmuş ve yine bu kin, Sacid'in yeğeni Müfid ile aralarında evliliğe kadar giden bir ortaklık kurmuştur. Müfid ile Pervin birbirlerini tam olarak sevip sevmediklerini anlamadıkları, birbirlerine içlerini açamadıkları halde arkadaşlarının teşviki ile gösterişsiz bir şekilde evlenirler. Fakat bu evlilik, Sacid'le Pervin arasındaki ilişkiyi bitiremez, Pervin'i –Müfid'in haberi olmadan – iki erkek arasında yaşamaya mahkum eder. Bunun yanı sıra Pervin, arkadaş çevresinden Arif ve Suat adlı kişilerle, Müfid'den başka herkesin bildiği gayri meşru ilişkisini devam ettirmektedir (Büyükkavas Kuran 2005: 55). Safa, Pervin üzerinden dönemin kadınları hakkında benzer bilgiler verir:

“Bunlar, tercüme-i hallerini İstanbul'da bir çok insanın bildiği macera kadınlarıydı, sık sık nişanlanıp ayrılanlar, hiç evlenmedikleri halde erkeksiz yaşamayan kızlar, büyük bir hadise çıkartıp kocalarından ayrılarak kah İzmir'de kah Berlin'de veya Nis'te yeni bir koca ile gezen kadınlar”(Safa 1997: 44).

Yazarın bu tespitleri, pek çok romanında gördüğümüz dönem kadınlarının hayatlarıdır. Pervin de bu kadınlardan biridir. Evlenmeden evvel

Sacid'le ilişki yaşayan, evlendikten sonra da kocasını aldatan kadındır. Pervin'i evlenmeye sürükleyen nedenlerin başında yalnız kalma korkusu vardır. Roman boyunca sürekli gelgitler yaşar. İyi biri olmayı ister, çırpınır ama mizacı buna izin vermez;

“nişanlandığı doktorun iddialı teşhisine göre Pervin isterikti. Tabiatının ilk çizgisi, televvün. Bir gün, bir saat, bir dakika içinde inanılmaz bir süratle sevinçten kedere, kahkahadan gözyaşına geçiyordu. Bazı yanaklarını kızartan güzellik derecesinde zengin bir talakla konuşuyor, bazı hayallere dalarak yahut bir nevi zihin uyuşukluğu içinde hiç sesini çıkartmıyor, uzun müddet sakin kalıyordu” (Safa 1997: 20).

Pervin'in hastalıklı mizacı, kocası ve Sacid arasında kalışı ile bütünleşince, ne düşüneceğine karar veremeyen biri olmasına neden olur. *“Pervin etle ruh arasında tereddüt eden kadın tipidir; ikisine de aynı ihtirasla bağlı olduğu halde karar vermekten âcizdir”* (Sıtkı 1940: 14). Bir taraftan Sacid'ten kurtulmak ister, kocasını tüm kalbiyle sevmeyi arzular. Müfit tarafından da sevilme ister, fakat kocasını pek çok yönden eksik bulur: *“Ruhunda eksik var”* (Safa 1997: 43) diyerek kendini ondan uzaklaştırır. Bu eksikliği şöyle anlatır:

“Müfit de, Sacit gibi diri vücuduyla da ruhuyla da diri olsun. Bu onda yok. Müfid, Sacit'in dediği gibi hastalıklı, aciz, biçare bir adamcağız. Niçin böyle? Hem Sacit, hem Müfit birbirlerine ne kadar zıt insanlar. Biri kadından daha yumuşak, öteki erkekten daha sert. Bir saf, öteki tecrübeli; biri masum, öteki hain; biri mahkum, öteki hakim. Pervin'in ruhunda iki erkeğe de ihtiyaç var... yalnız Müfit ve yalnız Sacit ona eksik geliyor... Bu iki adam yan yana geldikleri vakit, ancak tam bir erkeğin yerini tutabilir” (Safa 1997: 43).

Pervin'in mutsuzluğunun gerekçesi, aradığı erkeği bulamayışıdır. Onun gelenekle ya da kültürle bir alış verişi yoktur. Kocasını aldattığı için üzgündür ama bu üzüntü onun aile kurumuna verdiği zarar için değildir. Pervin, ne istediğini bilmediği için kişisel çıkmaz yaşar, içindeki tereddütler, hata yapmaktan korktuğu için değildir. O tercihindeki hatanın boyutu ile ilgilenir. Yukarıda da izah ettiğimiz gibi, Pervin, iyi bir aileden gelmemiştir. Onun zaten gelenek ile kuşatılmış bir zihni yoktur. Pervin, bu anlamda dönem kadınlarının simgesidir. Erkeği, kocası bile olsa başka erkeklerle kıyaslamaya

devam edecek ve ruhuna, bedenine en uygun kişiye yaklaşacaktır. Pervin, evli olmasına rağmen, yaşadığı hayatın bir parçasıdır.

Pervin mutsuzdur, ama bu mutsuzluğunda medeniyet değişimi buhranı görünüşte fark edilmez. Bir sancı içinde kıvrır, kocasını kendi izzet-i nefsi için aldatmak istemez. Sacid'ten ayrılmayı bile kendi iradesini ölçmek için kullanır. Amacı geleneğin yapısına karşı olmaktan gelen sızıları bertaraf etmek değildir. Pervin sadece mutlu olmak, çok mutlu olmak ister. Zira onun asıl mutsuzluğu da burada saklıdır. Ruhunda ve bedeninde yatan gizli mutsuzluğu, iki erkek ile doyurmaya çalıştıkça, daha da mutsuz olur. Sürekli bir felaket olacağı şüphesi ile yaşar. Roman boyunca daima tedirgindir. Mutsuz olmaktan duyduğu korku, onun mutluluğuna engeldir. Sacit ve Müfit'i yanında istemektedir, her parçasını, her ayrıntısını mutlu etmek isteyen Pervin kendi felaketini hazırlayacaktır.

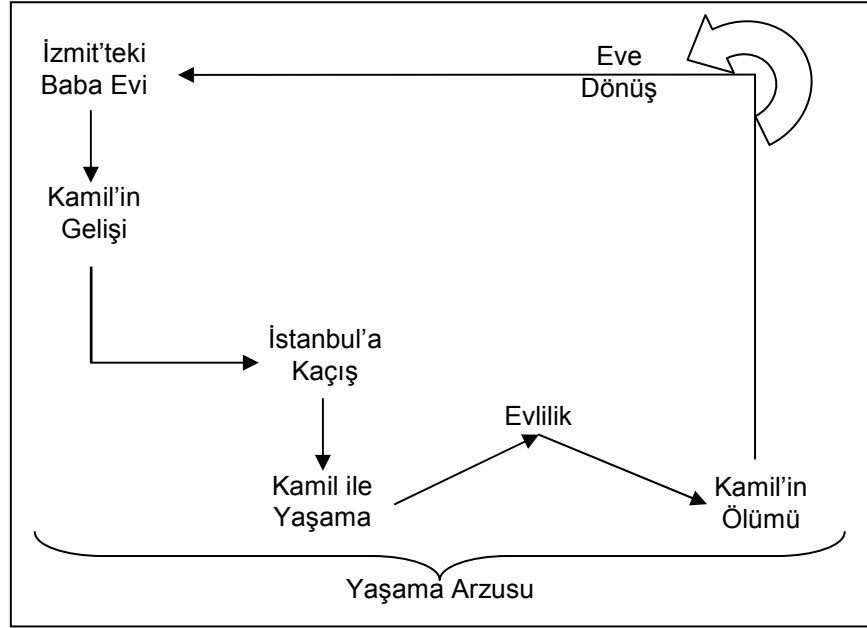
Safa, roman boyunca Pervin'in yanında değildir. Onun yalnızca hastalıklı mizacını anlatır. Pervin iyi şeyler yapmak ister, fakat bu istekler onun için kısa sürelidir. Yazarın onu bir köke bağlamayışı, Pervin'in umarsız davranmasına, içindeki köksüzlük ile yanlış tercihler yapmasına neden olacaktır. Safa'nın kadına karışmama nedenlerinden biri de, Pervin'in yaptığı tercihlerde önemli bir yan olmayışıdır. Burada oldukça çarpıcı bir diğer durum, Pervin'in kocasını tercih ederken de hata yaptığıdır. Diğer romanlarda alışık olduğumuz iki erkeğin farklı medeniyetleri temsil etmesi ve bu noktada tercih buhranı yaşayan kadın tipi burada yoktur. İki erkek ve bir kadın ve arada bir tercih problemi vardır, ancak bu, kültürel anlamda bir değer taşımaz. Müfit eş olduğu için şüphesiz geleneğin bir parçasıdır ama tümüyle Şarklı bir erkeğin donanımına haiz değildir. Onun mizacındaki zayıflık ve hastalıklı yapı, geleneksel erkek tipinden uzak olmasına neden olmaktadır. Bu anlamda ne Sacit, ne Müfit bir medeniyetin temsilidir. Sacit, ahlaksal düşkünlüğü ile Tanzimat'tan bugüne gelen dejenere bir erkeğin sembolüdür. Bu nedenle de, Pervin'in yaptığı ya da yapacağı tercih, medeniyet dönüşümü buhranında bir anlam taşımaz, onda yalnızca kadın iradesi ile yaşayacağı hayatı söz konusudur. Bu açıdan romana bakıldığında diğer önemli nokta ise şudur: Şimşek romanı herhangi bir milletin içinde yaşayan kadının ruhsal problemlerini anlatır. Burada kültürel kodlara isyan gibi temayüller yoktur.

Kadın psikolojinin anlatıldığı romanda Pervin sadece, yaşadıklarına karşı reaksiyon gösteren sıradan bir kadındır. Pervin, Müfit ile ayrıldıktan sonra, kocasının değerini anlar. Onu bir an sevdiğini düşünür, onsuz olamayacağına inanır: *“onsuz yaşayamayacağımı biliyorum, Ali Bey.”² Ve bilseniz ne içimden gelen bir arzu ile ona kendimi vermek istiyorum”* (Safa 1997: 206) Pervin de, Müfit'e karşı görülen bu iştiağın sebebi, kocasını kaybeden kadının ailesini tutmak için verdiği çaba değildir. Bu yalnızca, Müfit'in ilk kez irade kullanarak, Pervin'den uzaklaşma dirayetidir. Kocasından beklemediği bu güç, onu Müfit'e yaklaştırır. Pervin'in içindeki bu duygular, diğerleri gibi geçici olacaktır. Müfit'i hasta yatağında güçsüz gördüğünde, tekrar Sacit'e yaklaşacaktır. Pervin'in hasta kocası öldükten sonra yükten kurtulacağını düşünmesi, merhamet etmemesi, onun ruhundaki zıtlıkları bir kez daha ortaya koyar. Bir anda birden fazla duyguya kapılan Pervin, hasta kocasının gözü önünde Sacit ile yakınlaşır. Müfit'in Sacit'i öldürmesi ve kendisinin de ölmesi üzerine, zaten ruhsal çatışmaları olan Pervin, akıl hastanesine kaldırılır.

4.2.2.3. Bir Akşam Vakti Kendinden Kaçan Meliha: Peyami Safa, Bir Akşamdı romanında *“teknikten ziyâde insan ruhuna ait endişeleri”* (Tekin 2003: 24) işlemiştir. Müslüman bir Türk kızının 'yaşamak' arzusuyla evini terk edişini konu alır. Bu gidişin yalnızca evden kaçış olmadığını, aynı zamanda kültüründen de kaçış olduğunu anlatan yazar, 'yaşamak arzusunun' bedelini Meliha'ya ödetir ve nihayet genç kız tüm kıymetlerini yavaş yavaş kaybeder. Evini bırakıp giden Meliha, bir daha evine eski saflığı ile dönemeyecektir. Bu açıdan bakıldığında Meliha, Safa'nın diğer romanlarındaki çatışmayı yaşayacaktır.

² “Ali romanda yazarın sözcüsüdür. Peyami Safa, bu romanda da sahneye çıkmaktan kendini alamamış ve kendini tevkile Ali'yi memur etmiştir.” (Sıtkı 1940: 14)

Meliha'nın *yaşama arzusunun* özetini şöyle görselleştirebiliriz:



Meliha'nın içindeki yaşama arzusu, onu Kâmil ile bilinmez bir maceraya sürükleyecektir. Bir akşam, kapılarını ansızın çalan Kâmil, Meliha'daki dönüşüm arzusunun kapısını aralayacaktır:

“İzmit Körfezi Meliha'yı hayata çağırdı. Kalk diyor, uyan kız, uyan, uyan...yaşa, yaşa... Meliha yaşamak istiyordu. Kaç kere bunu istedi. Fakat böyle İzmit'in kerpiçten bir evinde değil, hayır o başka türlü yaşamak istiyordu... Ne olacak, nasıl yaşayacağım?” (Safa 2002: 10).

Romanın başında Meliha'daki yaşama arzusuna isim koymayan yazar, sadece içsel bir isyanı anlatır. Onun “böyle yaşamak değil, başka türlü” dediği hayatı, ona yaşatacaktır. Burada dikkatimizi çeken nokta, Meliha'nın ilk uyanışındaki ifadeleridir. Onun amacı, adını koyamadığı bu hayattan uzaklaşmaktır; bu arzunun adını Kâmil koyacaktır. Meliha roman boyunca mutsuzdur. Başlangıçta İzmit'teki kerpiç evde mutsuzken, sonraları eve dönememe imkânsızlığı onu üzecektir. Meliha, babasını çok sevmektedir. Babasının her sabah bahçeyi sulaması ve öksürükleri, sonraları onun en çok özlediği duygular olacaktır. Annesine karşı ise bir nefreti vardır. Ona göre, annesi şarkı söylediği için, babası hastadır, bu nedenle babası öksürmektedir. Bu da Meliha için birinci derece mutsuzluk kaynağıdır: *“Bir kulağını o şarkılara, öteki kulağını bu öksürüklere veren kız bedbahttır”* (Safa 2002: 14). Meliha iyi bir ailede yetişmemiştir. Annesi, hoppa ve havai bir

kadıdır. Kocası ile sürekli tartışır, birkaç kere de evden gitmiştir. Meliha bu huzursuz ortamdan kaçmak ister, bu kaçıışı ona sağlayacak en yakın kişi ise bir akşam vakti harpten dönen Kâmil'dir. Kâmil, Meliha'da gizli kalmış tüm hayat arzularını tetikleyecektir. Onu başka bir hayata çekmek isteyen Kâmil, Meliha ile İzmit'te bulunduğu günlerde, kızın bu arzularını alevlendirecektir. Kâmil ile Meliha'nın o günlerde evlilik hakkındaki konuşmaları, aslında Kâmil'in evlenilecek biri olmadığını gösterir:

“yalnız kalmamak için evlenirler, Meliha Hanım ve evlendikten sonra bekârlıktan ziyade yalnız kalırlar bütün evliler, çünkü evlenmek insanın kendi kendisiyle ikileşmesini men eder, büsbütün yalnız bırakır” (Safa 2002: 16).

Kâmil, Meliha'nın karşısına çıkana kadar, Meliha'nın evden kaçma gibi bir arzusu yoktur. Yaşama isteği, onu evden kaçmaya sürükleyecek bir boyutta değildir. Kâmil'in: *“sergüzeştin ne pusulası, ne de haritası vardır”* (Safa 2002: 16) sözünden etkilenen Meliha bu noktadan sonra kendini sorgulamaya başlar. Kaçmak kelimesinin anlamı arasında sıkışan genç kız, bir şeyden kaçması gerektiğini düşünecek, fakat kaçılacak yerin ve kaçılacak kişinin belirsizliği ile buhrana sürüklenecektir. İzmit Körfezi ile konuşan Meliha'ya, su, bir taraftan yeni bir hayat arzusu verecek, diğer taraftan da ona hafızasını telkin edecektir. Meliha aslında gitmekten korkmaz, onun tek düşüncesi babasıdır. Onun üzülmelerini asla istemez, ancak bir karar vermek zorundadır. Ya yaşayacak ya da İzmit'te kalacaktır. Yazar kızın ani kararını söyle açıklar:

“Sabahleyin gözlerini açınca, adeta gecedten verilmiş bir kararı vardı. Her şeyi değiştirmek. Bu kararı, geceleyin hangi saatte, nasıl verdi? Hatırlamıyor. Bu kararı belki on senedir, her gece azar azar verilmiş, bir kadehin içine azar azar akıtılan mayi gibi doldurulmuş, belki dün gece taşırılmıştı. Ama nasıl yapmalı? Nereden başlamalı? Sonra, ya baba?” (Safa 2002: 17).

Babanın bu anlamda sembolik bir görevi vardır. Hasta bir medeniyetin atasıdır, öksürmektedir, çünkü yeniyi ciğerleri kaldıramamaktadır. Baba, hafızadır ve yanlıştan alıkoymak isteğini genç kızlara öksürerek hatırlatır. Babanın her sabah çiçekleri sulaması manidardır. Onun hala umudu vardır, kızı ondaki yaşama kaynağıdır. Babanın zihninde kızı daima beyaz esvapları

ile vardır; kızının bu beyazlığı kaybedişi babanın hastalanıp ölmesine neden olacaktır. Zira kızı gittikten sonra, ne hatırası ne de geleceği kalmıştır. Böylece evlatlarını böylece kaybeden babaların kaderini paylaşır. Safa, onun adını söylemez. Baba, der yalnızca. Bu açıdan da bakıldığında, geleneksel baba tipinin romana yansımasıdır.

Meliha'ya göre tek tereddüt babadır. Lakin o, ya kendine ya babasına acıyacaktır. İkisi de bedbahttır. Babası bu anlamda felakete alışık ve yaşamak istemez, oysa kendisinin tek amacı yaşamaktır. Genç kızı evden uzaklaştıran nedenlerin başında anne faktörü vardır: *“annesinin ızdırabı onun en büyük sevinciydi, onu büyük bir felakete layık görüyordu, hatta bunu yapmak istiyordu. Annesinin de babası gibi öksürmesini istiyordu”* (Safa 2002: 18). Meliha annesi ile tartıştıkları bir gece, İstanbul'a kaçacaktır. Onun bu kaçışını meşrulaştıran nedenler şöyledir:

- Yaşama isteği
- Anneden intikam
- Babanın yaşayamadığı hayatı yaşamak (babanın yerine yaşayıp, mutlu olmak)

Meliha İstanbul'a geldikten sonra babası için üzölmeye devam eder: *“zavallı babam...O yarın bahçeyi sulayacak mı? Yataktan kalkabilecek mi? Çok öksürüyor mu? Yatağa düşmesin? Ağlar mı? Göğsü kanar mı? Bu kan dinmez mi? Bu onu ölüme götürmesin?”* (Safa 2002: 35). Meliha sürekli çıkmazlar yaşar. Yaşama arzusu onu mutsuz etmektedir, çünkü bu arzu bir babanın ölümüne neden olacaktır. Bir taraftan yaşayan genç kız, diğer yandan günden güne ölecektir. Ondaki bu iştıyak, en sevilenin ölmesine neden olacaktır.

Peyami Safa, bu romanında, *“biraz lâubali bir üslup kullanmış, kitap ile kari arasına girmekten yine nefsinı menedememiştir”* (Sıtkı 1940: 13). Yazar, burada doğrudan olayın akışını keser, Tanzimat romanında görmeye alıştığımız Ahmet Mithat üslubunu kullanarak, Meliha'nın durumunu şöyle tahlil eder:

“Terazinin sağ kefesine aşk ve hayat, sol kefesine aile muhabbeti olursa mutlaka sağ tarafın ağır basması şart değildir. Fakat biz, hepimiz, pek iyi biliyoruz ki, Meliha yaşamak istiyor. Bu arzu pek şiddetli olur ve sağ kefeye dolarsa artık bu taraf ağır basacaktır” (Safa 2002: 55).

Meliha, yazarın bahsettiği bu tercihte, hayatı ve aşkı seçerek, yaşamın ne olduğu soruna, *yaşamak değişmektir*, cevabını verecektir. Değişen ve tercih ettiği hayatın acıları ile yoğrulan Meliha, başlangıçtaki mutsuzluğu, sokağa çıkma arzusu iken bir müddet sonra elde ettiği hayattan mahrum kalma korkusu ile mutsuzlaşacaktır.

Evden kaçışı ile başlayan süreçte, Meliha, sürekli tedirginlik yaşar. Babasının üzüntüden ölümü ve İzmit’in kerpiç evinde yaşadıkları, peşini bırakmaz. Zira Meliha, hafızasını tamamen kaybeden bir kız değildir; geçmişine sırtını bütünüyle çevirmez; mazisi onu çağırır. Ama bu çağırma Meliha’nın mazisine dönmesini sağlayacak kadar güçlü değildir; çünkü geri dönmek, daha da mutsuz olmak demektir. Yazara göre, *yaşama arzusu*, asri bir düsturdur. Bu asri düsturun içine kendini kaptıran kızlar, tıpkı bir kelebek gibi kısa ömürlü bir hürriyeti yaşayacak, ardından kanatlarına dokunan ilk el tarafından öleceklerdir. Meliha’nın kanatlarına dokunan Kâmil, ondaki yaşama aşkı ile birlikte, kadınlık arzularını da tetikleyecektir. Genç kız, başlangıçta acı çekmesini istediği annesini de arayacaktır. Babasının ölümünden sonra, ona hafızasını hatırlatan annedir. Babanın kaybedilişı onu anneye yaklaştıracaktır.

Anne ve kız çatışması, kızın anneyi yenme arzusu, anneye benzemekten kaçtıkça, anneye benzeme gerçekliği, *“anneme mi çektim?”* (Safa 2002: 242) tereddüdü, Tanzimat’tan bugüne pek çok romana konu olmuştur. Örneğin Halit Ziya Uşaklıgil’in, “Aşk-ı Memnu”da da benzer olaylarla karşılaşırız. Bihter, annesinin kaderini yaşamaktan çekinmektedir, ona benzemek istemez lakin bu kaçışları onun kaderini değiştirmeyecektir. O da annesi gibi kocasını aldatacak ve fiilen kötüden yana olacaktır. Kadının kötü olmaya karşı direnen yanı yalnızca zihnidir, yoksa yaradılışı kötülüğe yatkındır. Bihter’in, kocasını aldatmak istemeyişi iffetinden değil, annesine benzememe isteğindendir. Zira o annesini içinde biricik düşman ilan

etmektedir. Meliha'nın anne ile mücadelesinde, ondan bir parça olmaya duyulan nefret söz konusudur. Bu anne düşmanlığının sebebi de, babaya duyulan muhabbetir. Kızları önünde kocalarının felaketi olan kadınların, daha sonra kızları tarafından reddedilişleri yeni değildir. Meliha, annesine karşı zaferini evden kaçarak sağlarken, Bihter Firdevs Hanım'dan intikamını Adnan Bey'le evlenerek almıştır. Ne var ki, annesinin kızı olan Meliha, bir müddet sonra, annesini özler. Meliha ile annesi arasında ayrı kaldığı günlerde gizli bir bağ kurulur. Aradaki ayrılık, onları birbirine yaklaştırır. Bir süre sonra Meliha annesini yanına aldırır ve birlikte yaşamaya başlarlar. Kâmil'in başka karısı olduğunu öğrenen Meliha'nın mutsuzluğu girerek artar; Kâmil'in cepheye dönmesi ile iyice buhrana kapılır ve nihayet Sermet ile yaşayacağı ilişki onun son felaketi olur.

Meliha'yı yaşadığı bu hayata sürükleyen asri hastalık, pek çok kızın ortak sergüzeştir. Köklerini tercih meselesi haline getiren, yenileşmek için yalnızca şekli öngören hayatların parçası olan kızlar, kendi yazgılarının katili olacaklardır. Safa burada romana müdahil olur ve durumu şu cümleler ile izah eder:

“Umumi ev kadınlarının sukut maceralarını biliriz, bunlar birbirlerinin aynı gibidirler. Ensesi güzel bir bahriye neferi kızı kandırır, beraber kaçarlar, babasının yüreğine iner, kız utancından evine gidemez, bahriyeli onu bir müddet sever, ayak takımı kadınlarının aşk mücadelesi içine sokar, başka erkeklerden kuvvet almaya icbar eder ve kız, bir kere cinsinin mukabil cinse karşı kinini duyarak intikam sevdasına düştü mü, ihtirastan ihtirasa ve kucaktan kucağa gider. Nihayet geçim zaruretiyle evlerden birine düşer. Bir yetimdir. Anası o eve haftada bir gelir, kızını görür ve haftalığını alır” (Safa 2002: 237-238).

Yazar bu kadınlar ile Meliha arasındaki benzerliğe dikkatimizi çeker. *“aynı insiyaki oyun. Aynı aldanış. Aynı baba mahvoluşu ve ananın cürümde aynı iştiraki... ve bu ezeli hikayede bir tek mühim heyecan: Yaşamak arzusu”* (Safa 2002: 238). Safa, burada kadınlar arasındaki benzerliği anlatır. Annenin kızın günahına iştirak edişini, hemcinsinin anlaşması olarak görür.

“dişi cinsin öteki cinse karşı yaptığı ebedi harpte en rakip kadınlar bile müttefiktir... nasıl oluyor da, ana kendi eliyle kızını sukuta götürür

deriz... bu kadının kadını anlayışıdır... çünkü nihayet ana kadındır” (Safa 2002: 239).

Meliha ile annesi arasındaki bu bağı, yazar kadınlık paydasında anlamlandırır. Kadının anne de olsa, kadın oluşu onları kızlarının hatalarını anlamaya sevk eder. Meliha’yı mutsuzluğa sürükleyen, ortak hikâyelerin benzer neticeleridir. Meliha’da önce evini terk edecek, felaketlerin ardından eve dönmek isteyecektir. Romanın sonunda anne kız İzmit’e döner. Bu dönüş, kaybedilenleri telafi etmek için değil, gidilecek yer olmadığı içindir. İçlerinde yaşamaya karşı hala bir istek vardır, lakin yapılacak pek az şey kalmıştır. Bu nedenle İzmit, dönüş için seçilecek tek mekandır, lakin bu eve dönüşün bütün anlamlarını taşımaz, zira Meliha baba evine kaderin rüzgarı ile gelir, kanatları ile değil.

4.2.2.4. Güzelliği İle Kendini Boğan Canan: Safa, “Canan” romanında kadın ve aile üzerinde durur. Canan, romanda dejenere olmuş bir Çerkez kızıdır. Evlenir, boşanır, Lami’yi karısından ayırır ve onunla evlenir. Kocasını en yakın arkadaşları ile aldatır. Canan’da ahlaki kaygılar yoktur. Yazar bu durumu onun ailesiz oluşuna bağlar. Canan’ın ailesinin olmayışı, satılık olarak geldiği sarayda güzelliği ile dikkat çekmesi orada prenses gibi yetişmiş olması onun mizacına etki edecektir. Romanın sonunda, ansızın hayatına giren annesi tarafından öldürülecektir.

Canan sadece mutsuz bir kadın değil, aynı zamanda mutsuzlukların kaynağıdır. Dâhil olduğu her yere mutsuzluğu salgın gibi yayan Canan, yazar tarafından ailesiz oluşu ile ön plana çıkarılır. Aile mefhumuna önem vermeyen, bunu meşrulaştıran Canan annesiz büyümüştür. Onun ahlakını besleyecek bir mazisi yoktur. Canan’ın asıl adı Ayşe’dir. Üç yaşındayken Adapazarı’ndan alınarak saraya satılmış, on iki yaşına kadar sarayda büyümüştür. Küçücükken bile güzelliğiyle ilgi çeken, uzun etekler, dantelalar, ipekliler içinde şatafata alışan Canan’a daha dört yaşındayken saraydaki herkes sultanım demeye başlamıştır. Küçük yaştan itibaren ona, dünya güzeli olacağı, şehzadelere varacağı, padişah karısı olacağı, canlar yakacağı

telkin edilmiş, güzelleşmek, süslenmek, can yakmak, zengin olmak hevesleri aşılannıştır.

Canan'ın pek çok erkekle ilişkisi vardır. Onun için bir erkeğin evli olup olmaması bir anlam ifade etmez; Canan her erkeğe maddeten bağlıdır. Onun tabii güzelliğine değer katacak mücevherin kimin tarafından ne karşılığında verildiği değersizdir. Canan, yalnızca kendini düşünen kadındır. Lami ile Bedia'nın evlilikleri Canan yüzünden bitecektir. Lami'nin hayatını zindana çeviren Canan, kocasını kendine esir etmeyi de başarır. Lami'nin arkadaşı Selim de Canan'ın kurbanlarından biridir. Selim'e göre kadınları şöyle sıralamak mümkündür:

“Üç tip kadın vardır. Avam kadın, orta halli kadın, asri kadın. Avam kadın, aç kalmazsa kocasını sever, aldatılmazsa aldatılmaz: Bunlar mazinin kadınlarıdır. Orta halli kadın sadıktır. Aç kalsa da kocasını sever. Aldatılsa da aldatmaz, çok sabırlıdır, aşkı uzun sürer, fakat bir kere de kızarsa en fena şeyi derhal yapar, derhal sukut eder ve hünersiz, abdal bir fahişe olur. Bunlar hain kadınlardır. Asri kadın zekidir. Kendi zevkini her şeye ve herkese tercih eder. Mutlaka aldatmak ister, çünkü aile sistemini gülünç bulur ve sistemin günün birinde iflas edeceğini bilir. Bunlar istikbalin kadınlarıdır” (Safa 2000: 148).

Yazarın Selim aracılığıyla romanında tasnif ettiği kadın tipleri, geleneğin bize anlattığı kadınlardan şüphesiz farklıdır. Safa, burada, kadınların bir şekilde kocalarını anlatacak mizaçta olduklarının altını çizer. Kültürümüzde kadının sonsuz sadakati, destan ve halk hikâyelerinde sıkça geçer. Oysa burada devrin şartlarından dolayı idealize edilecek kadın kalmamıştır. Kadınların hassasiyetlerini anlatan Lami, Canan'ı hassas bulur, oysa Selim'in düşüncesi bambaşkadır:

“Kadınlar arasında yalnız çirkin ve ihtiyar güzide belki biraz hassastır. Türkiye'de üç güzel kadın gösteremezsiniz ki, kendileriyle bir gece, uzun müddet yalnız mücerred şeylerden, ilimden ve sanattan bahsolunabilsin, eğer böyleleri varsa, bu mutlaka tenkit şekli altında bazı erkekleri ve kadınları çekiştirmek içindir. Etləri güzel kadınların yalnız etleri hassastır... Vücutla ruh, birbirine en büyük düşmandırlar ve her zaman mücadele ederler. Bu mücadelenin ismi hayat, neticesi ölümdür. Güzel kadınlar ruhsuz, hassas kadınlar çirkindir” (Safa 2000: 148-149).

Safa'nın buradaki cümlesi manidardır. Kadınların ruhu ve vücudu arasındaki mücadeleyi hayat olarak değerlendirirken, neticesini ölüm olarak vurgular. "Hayat"tan kastını anlamak için pek çok romanının çekirdeğine bakabiliriz. Hayat, yaşama isteğidir. Buna göre bu istek, geleneğin ve hafızanın terki anlamına gelir. Teni şark toprağı ile yaratılmış kadınların, mizacına Garp işlemiştir artık. Ruh, yaşamak için bedene savaş açmıştır. Bu savaşın iki taraf için de kazananı yoktur, yazar için burada ölüm kaçınılmaz neticedir. Buradaki ölümünün hem gerçek hem de sembolik boyutları vardır. Gerçek tarafını, incelediğimiz Canan romanında bulmak mümkündür. Yazar, güzelliğini anlattığı Canan'ı, romanın sonunda öldürecektir. Sembolik boyutu ise, Safa'nın kadınlarının benzer hikâyelerinde yatmaktadır. Kimliğinden sıyrılmaya arzusu ile yaşanan hayatların, ortak kaderleri vurgulanır. Onları özlere dönememek ile sembolik olarak öldürür. Böylece kadınlar, "hayat" diye özetledikleri terkinin içinde bedbaht olurlar.

Canan'ın sonu ise, annesinin elinden olacaktır. Canan, annesi karşısına çıkana kadar yaşadığı hayattan şikâyetçi değildir, "*fakat bir gün, bir cuma günü Canan'ın birdenbire neşesi kırıldı*" (Safa 2000: 177). Canan'ın annesi ansızın Adapazarı'ndan gelir, Çerkezce konuşur, kızını aradığını söyler, adının Ayşe olduğunu anlatmaya çalışır. Canan ne annesine ne de Ayşe ismine alışacaktır. O günden sonra hayatı kararmaya başlar. Annesini evine alır ama ona hiç değer vermez ve kadına her fırsatta bağırır. Annesinin gözleri önünde kocasını aldatmaktan çekinmez. Annesi, "*Ayşe bana, sana ne yaptım?*" (Safa 2000: 180) diye haykırır, ama Canan buna aldırmaz. Annesi, kızının kocasını aldatmasına dayamaz. Bir gece, kızını öldürür. Bu trajedi Lami'nin gözleri önünde gerçekleşir:

"Lami eline geçen kibriti çakınca, alevde korkunç bir manzara sallandığını gördü: ihtiyar kadın, kızının vücudunu dizleri altına almış, saçlarını ellerine dolamış, başını karyolanın ayak demirine çarpıyor... Canan'ın başı kan içinde, yüzü görünmüyor" (Safa 2000: 211).

Ölüm şeklinde bile, bir annenin kızının hafızasına isyanı hissedilir. Zira Canan, ne adını tanır ne annesini, o sadece düşkün hayatında süreceği asri hayatın peşindedir. Canan üzerinden kadınları anlatan Safa, Canan'ın da

ölüm nedeni olan, aldatan kadınların gerekçelerini yine Selim'in ağzından açıklar:

“bu kadın ikbalperesttir. Bu kelimeyi gel, tahlil edelim. İkbâl hırsı, hodbinliğin galeyân derecesinde ifratıdır. Ya maddî, ya gayr-ı maddî olur. Maddî olursa talep ettiği şey, paradır. Manevî olursa talep ettiği şey, şân ve şereftir... Bir ikbâlperest için hayatın yegâne gayesi ikbâldir. Bu hırsın dışarısında bütün ihtiraslar ona yabancısıdır, aşk bile...” (Safa 2000: 159-160).

Safa'nın “ikbâl” kelimesi ile işaret ettiği anlamın arka planında bir devrin dönüşüm sürecindeki sancuları yatmaktadır. Canan ve Canan'a benzeyen kadınlar için yaşamak biricik gayedir. Yazarın bu şekilde özetlediği ikbâlperestlik en çok aile kuruma zarar vermiştir. Safa bugünün ailesi hakkında şunları söyler: *“Aileye gelince bu mefhum, yüksek ve münevver sınıfın adetleri arasına çekiliyor. Orta sınıf da bugün yarın o vaziyete gelecek...”* (Safa 2000: 205).

Neticede Canan, ikbal peşinde koşarken ölüme gidenlerdendir. Onun ne geri dönecek evi, ne de öldüğünde gömüleceği bir memleketi vardır.

4.2.2.5. Derin Zıtlıklar İçinde Meral: “Yalnızız” romanı bireysel yalnızlıktan, toplumsal yalnızlığa uzanan köprüde, insanların geçiş sancılarını anlatır. Yalnızız'da kadınlar, değişim sürecinin arasına sıkışmıştır. Yapmak istedikleri ve yaptıkları arasında uyumsuzluk vardır. Aslında yazarın temel hareket noktalarından biri de bu çatışmadır. Bir bedene denge sığdırmaya çalışan kadınlar, bu buhranın arasında kalır. Nihayet bilinmezliğin eşiğine sürüklenir. Bu noktada ya dönecekler ya dönüşeceklerdir. İki aşamanın da kadınlar için yaratacağı ortak payda mutsuzluktur. Safa'nın Yalnızız romanında dikkatimizi çeken bir diğer hususta aile yapısıdır. *“Romanda anlatılan aile, bunalımlı bir ailedir. Temel sorunlardan biri, ailenin yaşadığı köksüzlüktür”* (Yalçın 2003: 295). Meral de buhranının kaynağını ailesinden alır. O, yazarın, yalnız ve mutsuz kadınlarından. Yalnız burada Safa, Meral'in dönüşüm sürecini ve mutsuzluğunu insan psikolojisi ile bilimin ışığında yorumlar. Meral'in temel mutsuzlunu “Dip Zıtlık” kavramı ile yorumlayan Safa, ondaki mutsuzluk nedenlerini cemiyetteki diğer kadınlara

bulaşan değişim hastalığının da kaynağı kabul eder. Yazar, Meral'i anlamlandırmak için psikolojik terimlere sıkça yer vermiştir.³

Meral, maddi ve manevi değerler çatışmasında, birinci ve ikinci beninin arasında kalmıştır. Meral yirmi iki yaşında güzel bir kızdır. Simeranya yazarı Samim, yaşça Meral'den büyük olmasına rağmen kızı sevmektedir, ona roman boyunca yapılması gerekenleri anlatır. İki *ben* arasında yapacağı tercihte rol oynamak ister. Buna göre, Meral tek bedende iki kişidir. İki sesi olan Meral'in mutsuzluğu da buradan gelir:

“Meral'in budalalığı bu komploda adi bir vasıta olduğunu sezmemektir. İçindeki asi ikincinin en az beş yüz yaşında olduğunu ve bugünkü soysuz cemiyete başkaldırmak fırsatını bulduğunu anlayacak seviyede değil (Safa 2000: 150).

Samim'in işaret ettiği bu nokta oldukça çarpıcıdır. Kadınların içlerinde sıkışan arzuları, bugün ortaya çıkacak zemindedir. Bu ortam ise bize, batıya kapılarımızı araladığımız Tanzimat dönemi ile birlikte gelmiştir. Bundan evvel, romandaki ifadeyle “beş yüz yıllık” süreçte kadın, evin içerisindeydi. Sosyal hayatın parçası olamayan kadın, arzularını içene gömmek zorunda kalmıştır. İslamiyet'in etkisi ile hayattan soyutlanan kadınların ikinci benleri ilk kez hamle yapabilecek konumdadır. Buna göre; her kadının içinde bastırılmış duygular vardır. Kadının yanlışlarının olmaması, yanlış yapmaya fırsat olacak zemin bulunmamasındandır. Kadına serbestliği getiren alafranga hayat, onların bilinçaltındaki duyguları da birinci plana çıkaracaktır. Böylece kadın, henüz dönüşüm aşamasındayken, birden bire değişecektir. İşte Safa, bu sürecin sancılarını anlatır romanlarında. Kadınların bu hikâyedeki yerini, bir toplumun alın yazısı olarak değerlendirir.

Safa, Meral'i anlatırken sık sık bilinçaltından bahseder, o halde salt batı, kadını varlığı ile cezp etmemektedir. Kadının bunalımı şüphesiz batılı olma sürecindedir, fakat bu süreçte asıl etken onun beş yüz yıl boyunca ikinci benine attıklarıdır. Yazar, hastalıklar içinde benzer bakış açısını kullanır. Önce ruhun, sonra bedenin hastalığına değinir. Burada da, kadının yıllardır

³ “Psikolojik romanlar Wellek'in ifadesine göre Freud'un psiko-analiz yönteminin romanda kullanılmasıyla ortaya çıkarlar. Bunlar *Yalnızız* romanında da görüldüğü üzere psikoloji tarihi ve terimleriyle ilgili pek çok kavramın sıralanmasıyla oluşmuşlardır” (Ayata, Tonga 2008: 3).

ruhu değişimi arzulamıştır, ancak bu dönemde ruhu maneviyat ile beslenmektedir. Kadının ruhu, değerler ile doldurulmadığında gszleşmeye başlayacaktır. Nihayet acizlik, onu en zayıf anında yakalayacaktır. Bu noktadan sonra kadın, devrin mutsuzluk hastalığına düşecektir. Samim, Meral üzerinden kadınları anlatmaya devam eder, buna göre Meral kendisindeki ikiliğin henüz farkında değildir: *“anlasa, bir türlü tasfiyeye muvaffak olmadığını bu ikiliğin sonunu da görür, dehşete düşer, delirirdi”* (Safa, 2002: 111). Safa, kadınların zaafı olduğunu söyler: *“Kadının şişşak – enstantane demek istemiyorum – zekası kapalı anların dışında anlayış kabiliyetinden mahrum”* (Safa 2002: 205). Kadında bu anlayış kabiliyetini yetersiz bulan cemiyet hem kadını kendine çekecek hem de kendi anlam dairesi dışına itecektir. Samim Simeranya'nın ikinci Meral'e bir faydasının olmayacağını bilir, çünkü ikinci ben kadını tümüyle sarmıştır. Samim'in Simeranya ile ulaşmayı planladığı yer, birinci Meraldir. Bunu kaybetmesi durumunda hayal kırıklığına uğrayacağını bilir. Samim'e göre, ikinci Meral'de farkındalık yoktur. Onun başı, işiltıdan dönmektedir:

“O şimdi tayyrnn içinde geçirdiği şekil inkılbının heyecanıyla mest, benden başkalarına ait dikkatler arayan görünüş kazancının onu yeryüzünün milyonlarca lüks tavuğu bir koketri seviyesinde ve terzi makasından çıkma kuklalar serisine düşüren bir kayıp olduğunu bilmiyor” (Safa 2000: 111).

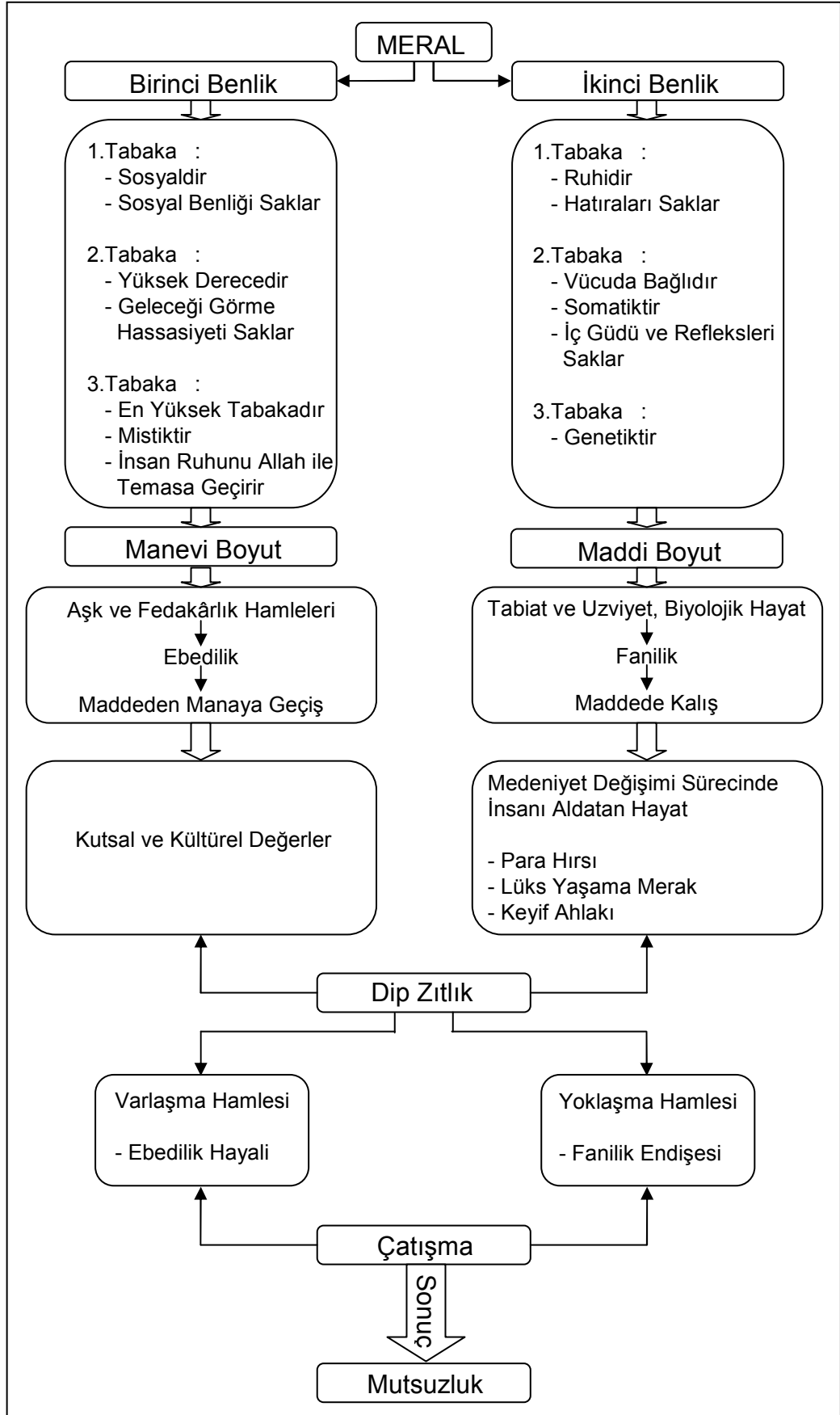
Samim'in düşüncesine göre, Meral sadece şekil inkılbı geçirmektedir, henüz kültürel değişime nüfuz edememiştir. Bu noktada Safa, giyim ve moda konusuna da değinir. Samim, olması gerekenleri Simeranya'da anlatır: *“Cildi muhafaza ettiği halde güneşin ultra-viyoletlerinden mahrum etmeyen, vcoda yapışık, ince ve şeffaf bir kumaş, insanları ss ve çizgi yalanından kurtarmaktadır”* (Safa 2000: 111). Buna göre, çıplaklık samimiyet anlamı taşıyacaktır: *“İnsanın ahlakını bozan çıplaklık değil, elbisedir”* (Ayvazoğlu 2008: 297). Kadınların değişim sürecinde ilk yaptıkları inkılp dışsaldır. Kadınların bu sürece giyimden başlamaları, onların yalnızca kabuğu taklit çemberine sıkıştıracak ve neticede kadınlar şekil ve esas ıkmazında bir kere daha mutsuz olacaktır. Simeranya'daki teklif ise, giyimin sadece ihtiyaa cevap vermekten öte anlam taşımamasıdır.

“Peyami'nin bu görüşleri 1950'lerin sonlarında biraz değişmiş görünmektedir. Nitekim Tercüman'da çıkan bir fıkrasında, streep-tease meselelerine daha farklı yaklaşır ve Türkiye'de bütün ahlaki ölçülerin altüst edildiğini söyler (Safa 2000: 298-299).

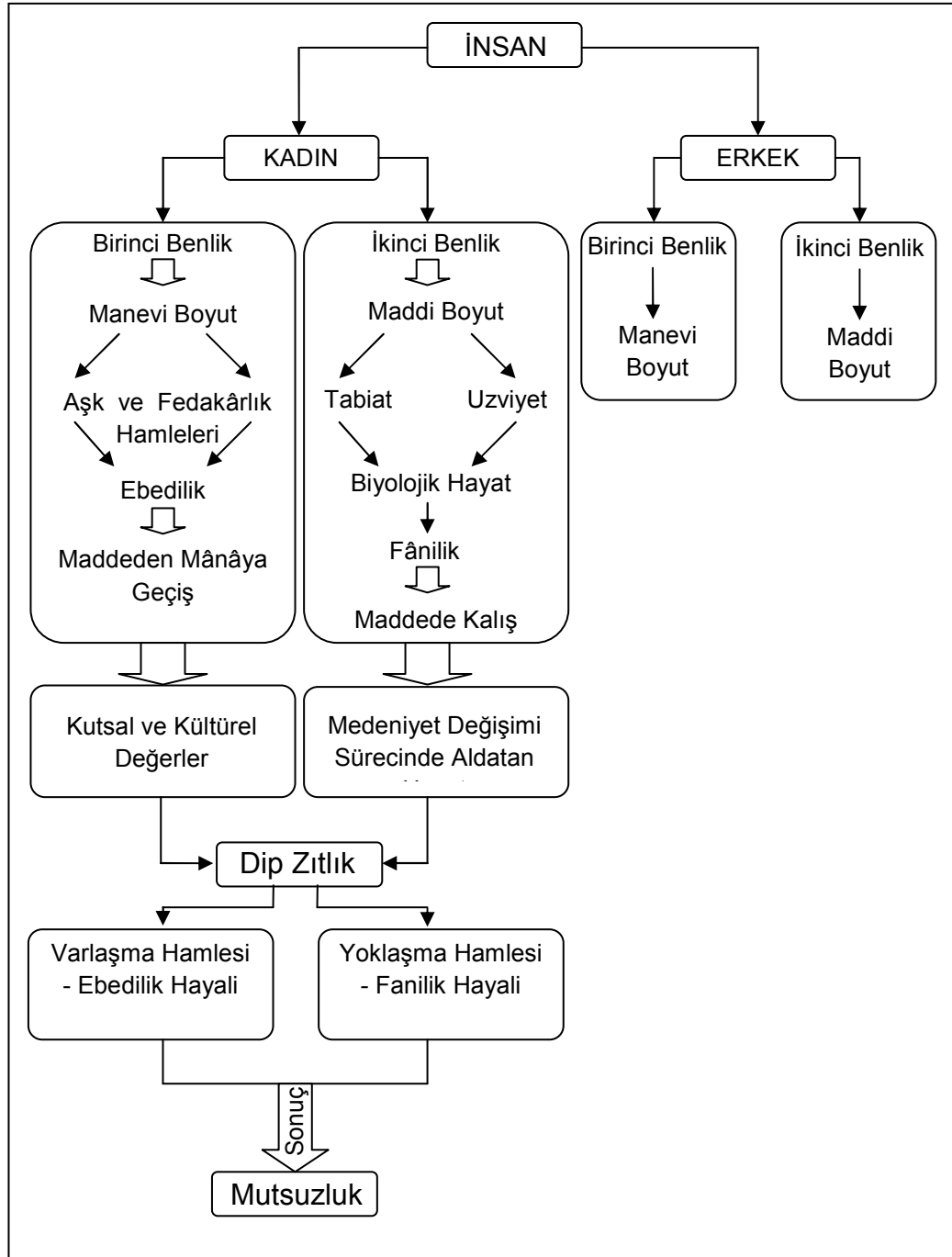
Samim kadınların merakı olan moda konusuna da değinir. Burada estetik gücün altını çizer ve şöyle der:

“Simeranya'da estetik ölçüler, sosyal bir arşetip değerini kazanabilmek için, bugünkü dünyamızda olduğu gibi, üstün fertlerin yaratılmalarından aşağı tabakalara adi taklit yoluyla kendini kabul ettiren örneklerden doğmaz” (Safa 2000: 111).

Meral'in mutsuzluğunu dip zıtlık çerçevesinde bir şemayla göstermek mümkündür:



Peyami Safa, Meral'in mutsuzluğunu tüm insanlar için de şöyle anlamlandırır:



Meral roman boyunca kabuklarını kırıp, Paris'e gitmek ister. Samim'e göre, Meral'in içindeki ikinci ben, onun bu arzusunu tetikler. Meral, Paris'e gitmeyi, piyano çalmak için ve konservatuarda okumak için istediğini söylese de, Samim buna inanmaz. Kendisi ile Paris arasında kalan Meral'in, sözde

Paris aşkını bir tercih meselesi haline getirir. Meral'in anlattığı Paris'in bu kısmını haklı bulur ama onun asıl itirazı meçhul olan Paris'tir:

“Paris bunların hepsidir. İçinde konservatuar de vardır. Bin bir renkli meçhulde. Zengin bir hayal içinde meçhul, daima malumun rakibidir. Ben malumum. Yani sayısız imkansızlıklar arasında gerçekleşmiş ve donmuş bir imkanım. Ben bir şeyim, meçhul her şeydir. Fakat...unutma ki ben varım, meçhul yoktur. O sadece olabilir, fakat olmayabilirde! Ben bir realiteyim, o bir imkandır. Bu farkı anlamayan bir aşka sen beni inandıramazsın” (Safa 2000: 145).

Meral, bilinmezliği arzulamaktadır. Paris ona göre, en sevgili masaldır. Samim bu masalı belirsiz bulur. Paris, görünen yanından çok, göstermedikleri ile insanı yutacaktır. Samim, bu derin tesirleri dilsiz bulur, buna göre Paris, Meral'in ruhunda sessiz sedasız ilerlemektedir. Meral'in okul arkadaşı Feriha, kendisinden yaşça büyük, zengin bir adamla Paris'e kaçarak, annesini tek başına bırakmıştır. Meral, Feriha'nın Paris'e kaçma cesaretini beğenir. Bu, meçhule atlayış hayranlığıdır. Samim'e göre de asıl tehlike buradadır. Meçhul, Meral'in birinci ve seçkin benliğine saldırmaktadır. Meçhul, ikincinin adıdır. Samim'e göre, bu durum korkutucudur ve Meral'in ikinci beninden gelen sesleri önlemesi gerekmektedir. Yazar, ikincinin aslında ölmeyeceğini bilir, Meral'in; *“bizim ikincilerimize ihtiyacımız var, birincilerimiz onlar sayesinde yaşıyor”* (Safa 2000: 147) düşüncesine katılmaktadır. Yazara göre bu durum, iki benliğimiz arasındaki iç diyalektik harekettir. Biri olmadan, diğeri olmayacaktır:

“Hem ikincilerimizin kökleri tabiata ve içgüdülerimize bağlıdır. Onları yok edemeyiz. Öldürmekten maksadım hapsetmek ve ziyansız hale getirmektir. Elimiz ayağımız gibi o da mutlaka emrimiz altına girebilir” (Safa 2000: 147).

Emrimiz altına alınabilecek ikincilerimiz kontrol altında zararsız olacak ve bizi felakete sürüklemeyecektir. Samim, Paris-Meral-Feriha üçgenini anlamlandırmaya çalışır. Meral'in Feriha'nın cüretini beğenişin de ve Paris'e eğitim için gitme eğiliminde benzerlik vardır. Bu, ikinci Meral'in arzularının terkididir. Paris'in dekoru, masal ve şans merkezi oluşu onun ikincisini cezptmektedir. Samim Meral'i mutsuzluğa sürükleyecek arzuları şöyle sıralar:

“1. Bütün şansları denemek imkanını veren bir hürriyete kavuşma arzusu. 2. Kendi kendisinin tam ölçüsünü bulmak arzusu. 3. Kendi kendisini değiştirmek arzusu. 4. Muhitini değiştirmek arzusu. 5. İnsan temaslarını zenginleştirmek arzusu. 6. Tecrübelerini değiştirmek arzusu. 7. Kireçlenmiş itiyatları kırıp yeninin meçhulüne yönelen ruhta yaratıcı hamlelerle serbest zemin hazırlamak arzusu. 8. En son haddinde iyi giyinip güzelliğin azamisini kendi kendisinin hayranlığına arzetmek arzusu (Narsizm) 9. Başkalarının hayranlığını son haddine vardırarak arzusu. 10. Kendi nefesine karşı bir şahsiyet ve irade zaferi kazanıp aşağılık duygusundan kurtulmak arzusu. 11. Bu zaferi başkalarına göstermek arzusu. 12. Aşka ve benden gelen tesirlere isyan ve mukavemet imkânlarını çoğaltan yeni alaka ve cazibe merkezi bulma arzusu. 13. Bu uzaklaşmanın bende uyandıracığı ıstıraptan heyecan ve acı duymak arzusu. 14. Aynı zamanda benim ıstırabımdan keyif alma arzusu. (Sadizm) 15. Benimle mücadelesinde sırf mücadele zevki duymak arzusu. 16. Kendi nefsiyle mücadelesinde sırf zevk duymak arzusu” (Safa 2000: 141).

Samim’e göre, bu arzular, ikinci Meral’in, birinciye karşı yaptığı ruh baskılarıdır. Bunlar aslında *dip zıtlıklardır*.

“Mantıktaki zıtlık prensibinden, doğru-yanlış, aydınlık-karanlık, haz-keder gibi sayısız zıtlıklardan ve Eflatun’dan Hegel’e kadar birçok filozofun bu zıtlıkları barıştırmaya yönünde gösterdikleri gayretten söz eder Samim” (Ayvazoğlu 2008: 422).

Peyami Safa, ikinci Meral’in ne olduğunu, *dip zıtlık* ile izah eder. Buna göre, her şey zıddıyla vardır. Mantıktaki zıtlık prensibinde, bir şey hem var hem yok olamaz. Zıtlıklar arasında pek çok fark vardır, fakat bu zıtlıklar var olmak için birbirine muhtaçtır. Eflatun’dan Hegel’e kadar ruhun zıtlıklarından hareketle bir terkibe ulaşmıştır. Özellikle Hegel’e gelindiğinde bu fikir daha da aydınlanmıştır. Yazara göre Novalis, zıtlıkları birleştirmek için üç düşünce tarzını benimser. Bunlardan birincisi, diyalektik ya da Novalis’in tabiriyle “lastikli düşünce” dir. Buna göre ruh, bir uçtan ötekine, ötekenden berikine geçmektedir. Hazdan kedere, kederden hazza geliş gidişte iradi ya da gayr-iradi iç diyalektik vardır fakat bu zıtlık gece ve gündüzde olduğu gibi birbirini takip etmez, iç içedir, aynı zamanda mevcuttur. Üçüncüsü ise, Hegel’in hareket noktasıdır. Ona göre, diyalektik hareket ya da zıtlıkların aynı zamanda mevcut oluşu yoktur. Hegel’de bunların sentezi vardır. Samim bu noktada Simeranya’ya döner ve *Dip Zıtlığı* burada anlamlandırır:

“Canlıların ve bilhassa insanın hayatında bu dip zıtlıktan varlaşma ve yoklaşma kutupları doğar. İnsanda, Bergson’un yaşama hamlesi dediği bir varlaşma, fakat aynı zamanda onun kadar gerçek ve kuvvetli bir yoklaşma hamlesi de vardır. Bunlar arasına devamlı bir çatışmadan doğan, bütün zıtlıkların sebep olduğu felaket ve kederin hepsi ‘olmak dramı’ adını alır” (Safa 2000: 152).

Safa, *“Asrımızın en yüksek ruh, felsefe ve metafizik temsilcisi”* (Safa 1961: 15) dediği Henri Bergson’un, varlaşma hamlesindeki edebilik hayalini mistik boyutta şu cümle ile anlamlandırır:

“Bizim nazarımızda, Mistisizmin vardığı en son nokta, hayat şeklinde beliren yaratıcı çaba ile temasa geçmektir. Bu çaba Allah’ın kendisi değilse bile Allah’tandır. Büyük mistik o kimsedir ki, insan nevine kendi maddiyetinin çizdiği sınırı aşar ve ilahi aksiyonu devam ettirir” (Safa 1961: 15).

Safa, *“Edebi Akımlar ve Fikir Cereyanları”* kitabında Bergson’un akıl ve ihtiras hakkındaki düşüncelerine yer verir. Yoklaşma ve Varlaşma hamlelerinin sonsuz döngüsünde aklın ve ihtirasın rotası Bergson’a göre şöyledir: *“Hayal akıl düzeninden dışarı tek adım atmaz...insanın akli ile ihtirası arasındaki mücadele sonsuzdur ve zaman zaman birinin ötekine galebesiyle, geçici bir zaman için sona erer”* (Safa 2007: 18). Safa’ya göre, insanın varlaşma hamlesinde, ölüm korkusu ve ebedilik özleyişi vardır; yoklaşma hamlesinde ise ölüm ve ihtiyarlık söz konusudur. Simeranya’da ise durum farklıdır: *“İnsana gelen değil, insanın ona gittiği bir netice gibi görülür. Yani yaklaşma pasif değil, varlaşma gibi aktiftir. Fakat bu zıtlık birbirine göredir; rölatiftir”* (Safa 2000: 153). Yani varlaşma hamlesi ortaya çıkınca, yoklaşma pasifleşir, yoklaşma hamlesi aktif olduğunda varlaşma pasiftir: *“Heidegger’in tek taraflı tasavvurundan uzaklaşarak, yokluğu bir zemin ‘fond’ gibi değil, karşılıklı olarak varlığı ve yokluğu birbirinin zemini gibi anlamak lazımdır”* (Safa 2000: 153). Meral’de görülen *Dip Zıtlığı* daha iyi anlamak için Safa’nın varlaşma ve yoklaşma hamleleri hakkındaki düşünceleriniz şöyle özetleyebiliriz:

Varlaşma Hamlesi: Varlaşma hamlesinde ebedilik hayali ve neşesi doğmaktadır ve bu cesaretini imkanlardan almaktadır. İnsan, kendine imkansız olan şeyi isteyerek kendini yormaktadır. Varlaşma hamlesinde,

faniliğin üzerine sığırayıp kendini aşma iştiağı vardır. Bu ruh hamlesinde ise, ebedilik söz konusudur.

Yoklaşma Hamlesi: Yoklaşma hamlesinde fanilik ve geçicilik duygusunun sıkıntısı vardır.

“İnsan bu sıkıntıya en büyük felaketlere karşı mücadeleyi tercih edebilir, çünkü bu çarpışma insanda varlaşma hamlesini kırbaçlar ve onu yoklaşma hamlesinin korkunç sezgisi içinde bunalımdan kurtarır” (Safa 2000: 153).

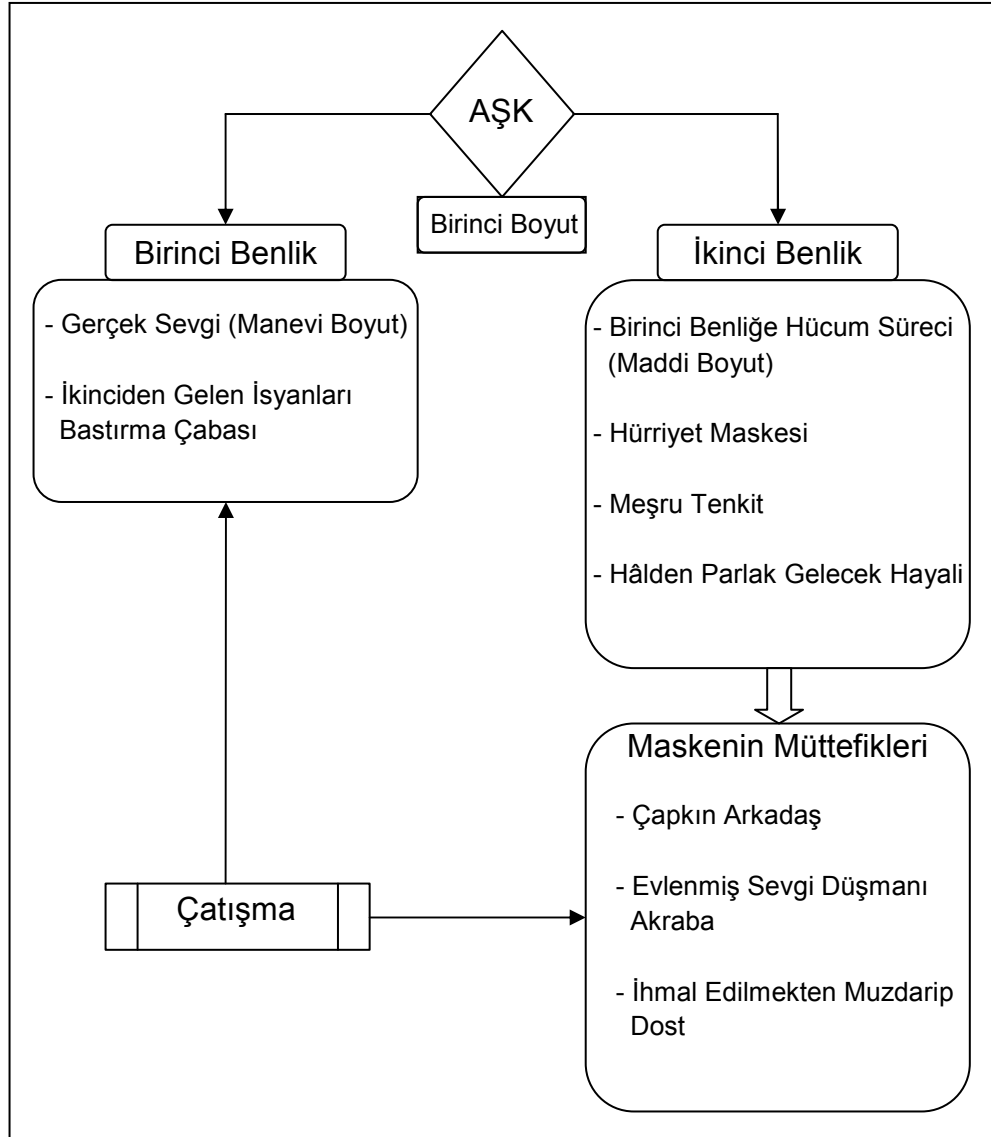
Safa, buradan hareketle insanların varlaşma ve yoklaşma hamlesinde yaşayacaklarını somutlaştırır.

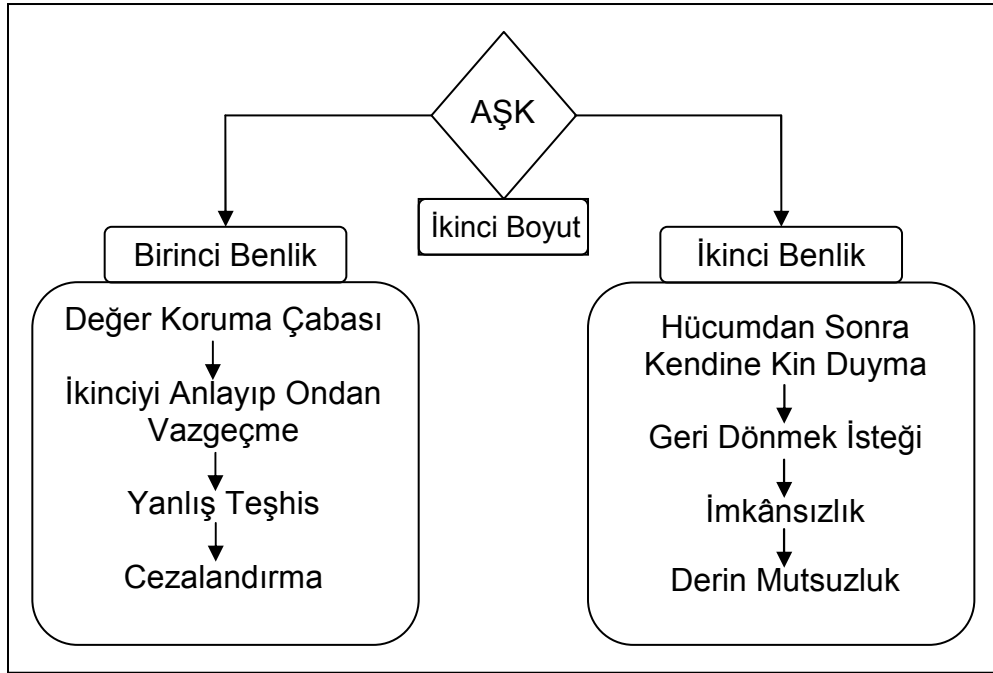
“Yoklaşma hamlesindeki fanilik duygusu, Pierre Loti ve ondan ilham alan Yahya Kemal gibi şairlerde bir geçicilik hüznü uyandırır yahut da orta adam da “bugün varız yarın yok” tarzında hedonist, keyif ve kazanç temayüllerini azdıran bir yaşama telakkisi içinde “vur patlasın, çal oynasın” Ahlakını vücuda getirir. Yaşadığımız çağ, bu ruh hali içindedir” (Safa 2000: 153).

Safa bunu şöyle özetler: *“şiiir tarafıyla: geçicilik melankolisi; haya tarafıyla: uzviyet hamlesi; hareket tarafıyla: fanilik prensibi”* (Safa 2000: 154). Varlaşma ve yoklaşma hamlesi neticesinde iki benlik ortaya çıkmaktadır: *“Birincisi; aşk ve fedakarlık hamleleri halinde kendi kendini aşar ve ebedilik değerlerine sarılır”* (Safa 2000: 154). Burada maddi sevgiden, manevi sevgiye, Allah aşkına dönüşen bir hamle vardır. Bu aynı zamanda, Simeranya'nın metafizik anlayışıdır. Burada bütün sosyal ve kutsal değerler saklıdır. Birinci Meral'de buradadır. *“İkincisi; tabiata, uzviyete biyolojik hayata ve içgüdülere bağlıdır. Fani değerlere sarılır”* (Safa 2000: 154). Zamanın para ve lüks hırısı, keyif ahlakı buradadır. Bu duygular birinciyi baskı altında tutarak, ikinciyi oluşturur: *“Bütün kaba iştah, şehvet, kibir ve gösteriş değerleri oradadır, İkinci Meral'de oradadır”* (Safa 2000: 154). Yazar, Meral'in buhranını önce birinci ve ikinci benlik diye ayırdıktan sonra, birinci benliğe manevi anlam yükler. İkinci benlikte ise maddi boyut vardır. Meral'in içinden gelen iki ses, onda tarihsel süreçteki *dip zıtlığı* yaratacaktır. Dip zıtlık ise karşımıza, varlaşma ve yoklaşma hamleleri ile çıkacaktır. Meral bu hamleler arasında, yani ebedilik ve fanilik arasında çatışacaktır. Tüm bunların sonucu ise koyu bir mutsuzluktur. Meral aşk hayatında da mutsuzdur. Ona

göre“yıldırım aşklar müstesna, normal seyrini takip eden aşklarda kalp, içinden daha doğrusu serkeş ikinciden gelen isyanları bastırmak için çaba sarf eder” (Safa 2000: 160).

Meral'in aşk anlayışını iki boyutta değerlendiren yazar, burada da birinci ve ikinci benlikten bahseder:





Yukarıda verilen şekli şu şekilde yorumlayabiliriz: İkincinin Hareketlerini, birinciden gizlemek adına hak suretinde meşrulaştırdığı pek çok hareket vardır. Bunların başında, “Hürriyet Maskesi” yer alır. Asi ikincinin, totaliter bir devlete başkaldırmak isteyen mazlum halkın, meşru silahları ile kuşanması, aşka saldırı anlamı taşımayacak, şahsa hücum edecektir. *“İkincisini yenemeyen bir sevgili aşkına karşı, dibinde aşağılık içgüdülerle kaynaşan sahte hürriyet davasını tazelemek itiyadındadır”* (Safa 2000: 160). İkinci maske, “meşru tenkit hakkıdır. *“Aşığın meziyetlerini küçültür ve kusurlarını büyütür. Kurnaz ikinci masum birinciye durup, dinlenmeden kusurlarını sayar, döker”* (Safa 2000: 160). Birinciye sevgiliye karşı, şüphe ve kıskançlığa sürükleyen bu maske, kişiyi hatalara sürükleyerek, mutsuzlaştırır. Üçüncü maske,

“Halden Parlak Bir Geleceğin Müjdecisi olmaktır.” “Sık sık, birinciye aşk disiplininin mahrum bıraktığı eski zevkleri ve onlardan daha büyük haz ve saadet imkanlarıyla dolu geleceğin şans hazinelerini ballandırarak anlatır” (Safa 2000: 161).

Bu duygunun müttelikleri ise, üçüncü maskeyi takarak insanı umutsuzluğun eşiğine sürükler. Bu noktada, maskelere karşı çarelere değinen Safa: *“aşkımızı içerden kemiren bu ikinciye susturmalı ve dışarıdaki*

müttefiklere kulakları tıkamalıdır” (Safa 2000: 161) diyecektir. İkinciye kulak tıkamadan, aşkın yaşanma olasılığını düşünenlerden şüphe duyan yazar, böyle düşünenlerin aşkın ebediliğini yaşamayacağını düşünür. Onların hayatlarını şöyle özetler: *“Bütün ömür kendi kendini yemenin çilesi ile geçecektir”* (Safa 2000: 161). Bu kendi kendine ceza vermek, anlamı taşır. *“böyle bir sevgiliyi sevenin işkencesi de, tercihindeki isabetsizliğin cezasıdır”* (Safa 2000: 161). Lakin içlerindeki ikinciye yenemeyenlerin cezası daha büyük olacaktır. Onlar sevilmemenin hissi ile, aşkına değil, içindeki şeytana kinlenecektir. *“Esaret sandığı şeyden kaçan, sonra da ona dönüp kafesinin çubuklarını ümitsiz bir hasret içinde gagalayan kuş gibi”* (Safa 2000: 161). Yazara göre, bu yüzyılda hepimiz yalnız ve mutsuzuz. Buna “ifrat romantizmi” diyen yazar, geçen asrın şairlerini isyan ettiren de, önceki asrın halklarının temelini güçlendiren duygunun da, yalnızlık olduğunun altını çizer.

“Bu, işte yakıcı ve boğucu yalnızlık korkusu, bu müthiş fobi, ferdiyetler nizami üstüne kurulmaya doğru her gün biraz daha fazla giden bir nizamların Ben’ler arasındaki mesafeleri açarak ruhların birbirine intikallerini ve kaynaşmalarını mümkün kılan polipsişik bir havadan mahrum etmesidir” (Safa 2000: 347).

Samim’e göre insandaki yabancılaşmayı sağlayan etken, gelişen dünya ve bu gelişme içinde insanın yalnızlığıdır. Yukarıdaki ifadede dikkati çeken asıl nokta, Samim’in ruhları, birbirine “intikal”le nitelemiş olmasıdır. Kaynaşmanın toplumsallaşma ve birey olmayla paralel anlamlar içerdiğini düşünürsek “intikal” sözünden neyi amaçladığı muğlaktır. Bu noktada, Peyami Safa’nın modern spiritüalizme yaklaşımını hatırlamak yerinde olacaktır. “Tekâmül yasalarına göre ruh, mükemmelleşme sürecinde sahip olduğu yaşam araçlarını mükemmelleştirme ve değiştirme yolunu seçiyordu. Bu noktada “intikal” sözünden amaçlanan düşünce “ruh göçü” ya da “enkarnasyon” olarak nitelenebilir” (Gün 2002: 87).

Peyami Safa, Meral’in ölmeden evvel bıraktığı mektuba dikkatimizi çeker, burada Meral’in kullandığı cümleler ondaki yalnızlık psikolojisini anlamamızı sağlar: *“Kendi kendimden nefretimin çerçevelediği ve çirkinleştirdiği bir dünyada yalnızım”* (Safa 2000: 348). Yazar, Meral’in

mutsuzluğunu anlamlandırırken yine iki benliğe değinir. Birinci ve ikinci benlikte olan tabakalardan bahseder ve bunlar neticesinde ortaya çıkan *dip zıtlık* genç kızın sonunu hazırlayacaktır. Meral'i intihara sürükleyen ise; *"Şuurüstünün sosyal tabakası ile şuuraltının somotik tabakası arasındaki mücadelenin işaretidir. Yani klasik ifadesiyle ahlak ve beden arasında bir çatışma"* (Safa 2000: 348). Meral'in buhranı, temelde tüm insanların ortak paydası olan, kendilerine ve devirlerine yabancılaşmadır. Bütünüyle kendisi olamadığı için sosyalleşemeyen insanlar yalnızlık yaşamaktadır. Bu da insanı, hastalığa ya da intihara sürükleyecektir:

"İnsanı haberi olmadan intihara ya da hastalığa sürükleyen günah kompleksi, iç mücadelenin düğümüdür. Eğer Meral kendini öldürmek istemeseydi, bir ay veya on beş sene sonra hastalanabilirdi. Nevrasteni, verem, safra kesesi iltihabı veya kanser... ne olursa olsun, bu hastalığın kökü, şuuraltında saklanan günah kompleksi olacaktır" (Safa 2000: 349).

Yazar, roman boyunca Meral'in ikinci ve birinci benlerinin seslerini dinletir bize. Meral'in ruhunda tüm arzuların kaynağı olan Paris,, bu anlamda semboliktir. Orada bambaşka bir hayat yaşamak ister ama diğer yandan içindeki birinci benin baskısı altındadır. Bu anlamda Meral, yapmak istedikleri ile yaptıkları arasında kalır ve bu köprüyü geçemeyeceğini anladığında kendini yakar. Neticede, Meral'in sonu içindeki ateşin kendini yakması ile noktalanır.

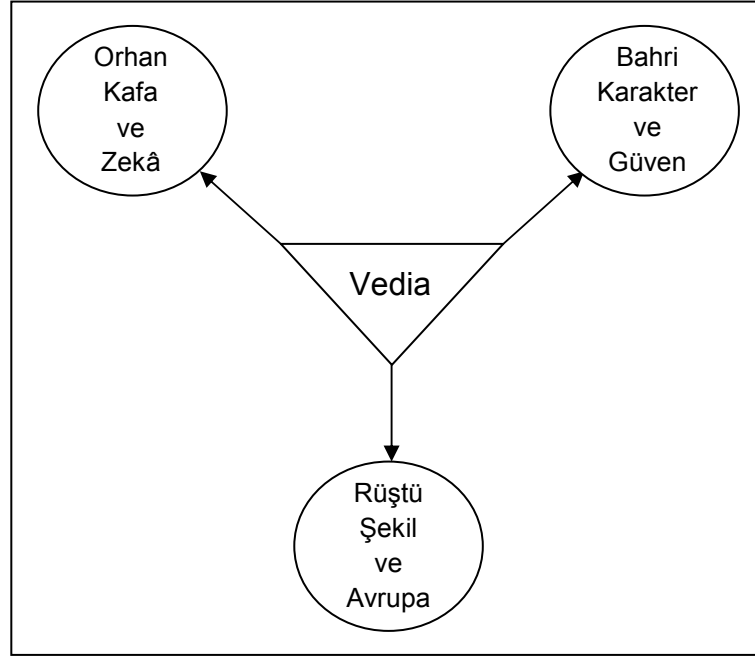
4.2.2.6. Biz İnsanların İçinde Bir Kadın Vedia: Peyami Safa'nın romanlarında görmeye alışık olduğumuz kadınlardandır Vedia, fakat onlardan bir farkı, en ufak rüzgârda sarsılan ama acı karşısında kuvvetli duran bir karakterdir. Roman kişilerinin *"güzel kız"* diye niteledikleri Vedia'yı, yazar çeşitli yerlerde tasvir etmiştir (Safa 1999:159).

"Pek hususî bir güzelliğiniz var. Sokaklarda asla tesadüf edilmeyen bir yüzünüz var (...)Teni, saçları, kaşları, kirpikleri ve gözleri güzel (...) Dudağının kenarından çenesine kadar uzanan keskin bir çizgi, hastalıklara gösterdiği mukavemetleri hulasa ederek yüzünün gençliğine ansızın hudut çiziyordu" (Safa 1999: 373,184, 397).

Vedia dokuz yaşında babasını, on iki yaşında da annesini kaybettikten sonra halası ile oturmaya başlar. İki yıl sonra da halasını kaybeder ve amcasının yanına gelir. Amcası da öldükten sonra yengesi Samiye ile oturmaya başlar. Yazar Vedia'nın hayatını, *"talihsiz kızdır şüphesiz, çok bedbaht kızdır"* (Safa 1999:397) ifadeleriyle anlatır. Vedia yabancı hayranlığı ile tanınan Halim Bey'in köşkünde yine tam bir yabancı hayranı olan yengesi ile yaşamaktadır. Vedia, yetiştiği ortam ve bu ortamda edindiği alışkanlıklar sebebiyle giyim, kuşam ve günlük hayat bakımından Avrupaî bir tarza sahiptir. Hatta görünüşüyle tam bir Rus'a benzemektedir. Konuşurken Fransızca kelimeler kullanmaktadır. Yaratılıştan getirdiği özellikleri ile sonradan kazandığı alışkanlıkların uyumsuzluğu sebebiyle Vedia, sağlam bir karakter oluşturamamış, roman kişilerinden Bahri'nin deyimiyle *"muvazene buhranı"* (Safa 1999:181) yaşayan, kararsız bir kişiliğe sahip olmuştur. Bu anlamda, Safa, onu romanın baş kişisi Orhan ile alafranga genç olan Rüştü arasında bırakacaktır. Vedia, erkekte aradığı özellikleri şöyle anlatır: *"kafa ve karakter arıyorum. Babam o kadar, doğrusu şimdi, o kadar kafalı adam değildi, fakat karakter sahibiydi"* (Safa 1999: 229). Vedia'nın karakter dediği, sağlamlıktır. O, zehirden kuvvet alacak irade ve güven arar. Buna göre Vedia, kafa ve karakterin çok az yan yana geldiğini düşünür. Avrupalı erkeği başlangıçta böyle görse de, sonradan yanıldığını anlar. Avrupalı erkek, kadına, uzaktan karakter ve kafa imajı verir, ancak bir müddet sonra konuşmalarının ezbere olduğu ortaya çıkar. Onları sadece edebiyatlarını bilmekle takdir den Vedia, Avrupalı erkeği de kendine uygun olarak görmez.

Vedia'nın roman boyunca arada kaldığı durum, seçeceği erkekleri zihninde anlamlandırmaya yöneliktir bu da onu mutsuz etmeye yetecektir.

Vedia'nın çatışmasını şematik olarak şöyle özetlemek mümkündür:



Vedia, roman boyunca erkeler arasında gidip gelecektir. Onun mutsuzluğu da bu kararsızlıktan gelir. Bahri'ye göre, genç kızın mutsuzluğunun kaynağı muhittir. Vedia'nın çevresinde hiçbir ideal, ahlak ve telakki yerinde değildir. Etrafında sallanan bu hayatta, kızın sabit kalması mümkün olmayacaktır. Romanda yazarın sözcüsü olan Necati'ye göre kızı muvazenesizlikle suçlamak doğru değildir: *"Hayatımız karakterimizin değil, karakterimiz hayatın mahsulüdür. Muhiti ve yaşama tarzı değişirse her insanın huyu da değişir"* (Safa 1999: 305). Yazarın değerlendirmesine göre, Vedia'nın buhranı muhitinden kaynaklanır. Vedia'nın Rüştü'ye bağlılığında Avrupa'ya duyduğu zaaf vardır. Rüştü burada batıyı temsil eder. Orhan ise, Vedia'nın gözünde münevverdir. Bu, her ne kadar ona ümit verse de, Orhan'ın içindeki şarklı derebeyi ruhunun çıkmasından korkar. Rüştü ise şekli ile bu korkuyu Vedia'nın gözünde izole eder. Vedia'ya göre, Orhan ve Rüştü arasında pek çok fark vardır. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

RÜŞTÜ	ORHAN
Nettir.	Karışıktır.
Hayat ve Hadiselere Uyum Vardır.	İhtirazsız ve Makul Bir Yaşayışı Vardır.
İnsanı Tedirgin Eder, Huzursuzdur.	Huzur Veren Ruhunu Vardır.

Vedia'nın çevresinde sallanan hayat, onu yalnız erkeklere karşı kararsız kılmaz. Kız, çevresinde olup biten her şeye karşı temkinlidir. Özellikle aile kurma konusunda şüpheleri vardır. Ona göre aile: *“bazen zindan bazen bahçe, bazen dümdüz yol, bazen cennet, bazen cehennem gibi”* (Safa 1999: 320). Vedia, annelik için de benzer şeyler düşünür: *“kederi de var, saadeti de var. İnsanı şaşırtıyor”* (Safa 1999: 321). Safa, romanlarında altını özenle çizdiği aile ve annelik konusuna burada da yer verir. Bu noktada, çatışma yaşayan kızların ortak kaderleri bir kez daha karşımıza çıkar. Annesi ve babası tarafından büyütülmeyen kızın, iyi bir aile eğitimi yoktur bu anlamda. Bu nedenle, aileye karşı inançsızlığı vardır. Yazar, Vedia'ya ideal buhranı yaşatır. Çocuk güvensizliği yaşayan kız, ne cemiyetinden ne kendinden emindir; hislerinin adını bile koyamaz. Belirsiz ve nedensiz üzüntülerin ardından şaşırtıcı sevinçler yaşar. Ondaki ideal buhranını, aşk çıkmazı, sevme kabiliyetsizliği olarak değerlendiren Safa, onu Rüştü ve Orhan arasında bırakmaya devam eder. Vedia'nın iki türlü erkek hayali vardır. Birisi kocası olacak adam hakkındaki tasavvurları, diğeri ise aşık olabileceği adamın nitelikleridir. Bu iki erkek hayalini, bir erkekte terkip edemeyen Vedia, evlenmek konusunda da buhran yaşayacaktır. Vedia'ya bu açıdan baktığımızda, diğer kadınlardan kısmen ayrılır. Onun amacı aslında evliliğidir ama düşünceleri ona bir türlü bulduğu erkeklerden birine tutunmasına izin vermez. Orhan, onun gözünde koca olabilecek bir erkektir. Rüştü ise ona aşık olmayı vaat eder. Vedia, bu bütünlüğü yakalayamayan kadınların serbest evlilik yaptığını düşünür. Genç kız ise, serbest evlilikten nefret eder. Vedia'nın yengesinin Orhan ve Rüştü için söyledikleri, kız için son derece önemlidir. Vedia, Orhan'a bu durumu şöyle izah eder:

“Konuşmanızı da methediyor. Onun bir şey beğendiği zaman dilinden düşürmediği bir söz vardır. Avrupalı gibi der. Sizin için Avrupalı gibi düşünüyor, diyor. Rüştü içinse, Avrupalı gibi giyiniyor, diyor” (Safa 1999: 366).

Orhan’a göre; “Avrupalı gibi” ölçüsü yarım asırdır bizde medeniyet ve mükemmellik ölçüsüdür. Avrupalı gibi düşünüp, Üsküdarlı gibi giyinen adamın yanında, Avrupalı gibi giyinen ama kim gibi düşündüğü belli olmayan adamlar vardır. *“çünkü bunlar bize kitaplarla ve elbise modelleriyle gelen iki Avrupalı’dır”* (Safa 1999: 366). Safa, kitaptan gelen Avrupa’yı Orhan ile bütünleştirir; elbise ile gelen Avrupa ise Rüştü’dür. Vedia’nın kafasında ve kalbinde bu iki adamın uyumudur evlilik. Vedia, Rüştü’yü tercih etmekten çekinir, çünkü Rüştü; *“her şeyin kabuğunu sever”* (Safa 1999: 370). Zira Rüştü, roman boyunca da bir kabuktan ibarettir. Şekli ile Avrupalıdır. Şekli, esasını kapatır ve bu nedenle tanınmaz. Vedia ile aralarında pek çok fark vardır. Bu ayrımı Vedia şu sözlerle anlatır:

“Her şeyde, her şey de ayırırız. Müzikte o neşeli havaları sever, ben klasikleri; o hikâye anlatmaktan hoşlanır, başka bir şey konuşmaz, hele başkalarını hiç dinlemez, ben dinlemeyi de severim, her şeyden bahsetmesini de. O yalnız seyahat kitaplarıyla eğlenceli romanlar okur. Şiirden hoşlanmaz” (Safa 1999: 371).

Orhan’da ise görünüş üslubu yoktur. Ona göre elbisenin anlamı farklıdır:

“fakat bu kelime, yalnız üstümüze giyilen bir kumaş değil, ruhumuzun üstüne geçirilmiş bir deri gibi bütün ihtiraslarımızı kırıntılara varıncaya kadar derleyip toparlayarak ona estetik bir nizam veren kalıpların sembolüydü” (Safa 1999: 371).

Vedia’nın, Orhan’ın görünüşü hakkındaki düşünceleri çarpıcıdır: *“dimdik bir vücut üstünde sarkık, biçimsiz, düşük bir elbise. Ne fena giyiniyor. Bunun için mi, onunla salonda oturmaktansa karanlıkta gezmeyi tercih ediyorum?... salona yaraşmıyor”* (Safa 1999: 380). Kızın, Orhan’ın görünüşü hakkında düşündükleri ile, onun ruhu hakkındaki fikirleri bambaşkadır. Zira Orhan, Vedia’ya huzur vermektedir, çünkü Orhan, Vedia’nın bildiği bir kaynağın, doğunun, timsalidir. Rüştü’ye bakarken zevk alan yalnızca gözleridir. Oysa Orhan, onun hem kulağına hem kalbine hitap eder.

Vedia, sallanan cemiyetinin içinde kendini de sorgulamaya başlayacaktır. Onun gözünde hayat eğlence ise Rüştü haklıdır. Eğer hayat düşünce ise, Orhan haklı olacaktır. Vedia'yı Orhan konusunda düşündüren bir diğer neden maddiyattır. Vedia her ne kadar paranın değersizliğini vurgulasa da, parasız bir şey olamayacağını bilir. Vedia, zengin muhitin kadınıdır, tercihi bu açıdan önemlidir. Orhan için *“bir muallim. Nihayet bir muallim! Sıkıntı çeken bir adam olduğu besbelli”* (Safa 1999: 381) diyecektir. Vedia, parayı sevmediğini, ona kıymet vermediğini düşünür: *“Satın alınan güzelliklerin çoğu sahte. Sahte değil, çirkin... para varsa iyi, yoksa onu aramak kadar çirkin bir tasavvur edemiyorum... fakirlerin bedbahtlıkları bu: Arıyorlar”* (Safa 1999: 383). Genç kızın, değişken ruh hali burada da karşımıza çıkacaktır. Bir taraftan paranın gereksiz oluşunu vurgularken, diğer yandan Orhan'ı muallim olduğu için evliliğe yeterli görmeyecektir. Romanın sonlarına doğru Vedia'ya hastalığının teşhisini kendisinin koymasına izin verir.

“tüm tereddütlerimiz, şüphelerimiz, korkularımız, itimatsızlıklarımız, küçük görüşlerimiz, kendimize güvenemeyişlerimiz, iç çekişmelerimiz, öfkelerimiz, isyanlarımız, hepsi, hepsi aşkımızın tam aşk olamamasından, yolunu bulamamasından. Bizimkisi aşk değil, aşk hastalığı, onlarınki aşk hastalığı değil, aşk” (Safa 1999: 397).

Vedia'nın ağzından “onların aşkları” denilen aşk, halkın aşkıdır. Peyami Safa romana halkın aşkını simgeleyen, konağın hizmetçisi İclal ile Mustafa'nın aşkını yerleştirir. Onların aşkının ne kadar gerçek oluşunun altını çizirken, olumsuzun yanında ideal olanı böylece vermiş olur.

“erkek susar, kadın da. Beni seviyor musunlar yok, daha az mı; daha çok mu yok. Maziden ve istikbalden şüpheler yok. Emniyet yüzde yüz. Fedakarlık bitirmiş. Ben seninim, sende benimsin. O kadar” (Safa 1999: 396).

Vedia kararsız kaldığı için, aşkı değil, aşk hastalığını sevdiği için romanın sonunda meçhul bir şekilde, hastane odasına bırakılır. Hayatı boyunca şüpheler duyan kızın, geleceği de bu anlamda belirsiz olacaktır. Vedia, Bahri'ye ümit vererek, ardından da ona sırtını çevirerek adamın intihar etmesine neden olmuştur. Orhan'a ilgi duymuş, ona gizli ümitler vermiştir ama bir türlü ne istediğini bilemez. Bir şeyler ister ama isteklerinin içinde

derin boşluklar vardır. Susarken söyler; söylerken susar. Zıtlıkların aynı surette terkibi olan Vedia, temelde kendine ait olmayan bir evde, kendine ait hissetmediği muhitin yalnızlarındandır. Etrafındaki erkeklerin mutsuzluk nedeni olurken, kendi mutsuzluğunu da hazırlar. Vedia'nın tüm mutsuzluğu, "emin olma" isteğine bağlıdır. Meçhulü yaşayan genç kız, bilmek istediği için kendine de, çevresine de zarar verir. Vedia silik bir kadın değildir, fakat ona yaklaşan erkekleri hayattan silecektir. Romanın nihayetinde, Orhan ölür, Vedia ise komadan çıkar, fakat Safa, onun nasıl bir hayata uyandığını bizlere söylemez. Evden kaçan Vedia'nın işte bu noktadan sonra yaşayacağı belirsizlikle romanı noktalar.

4.2.2.7. Kimliği İle Tereddütü Olan Kadın Vildan: Safa, bir roman yazarının huzursuzluğu ile çerçevelenen "Bir Tereddüdün Romanı"nda kişilerin medeniyet değişimindeki fikri yalnızlıklarını ve "*muharrirle Vildan'ın yarı aşkî, yarı felsefî macerasını*" (Sıtkı 1940: 19) anlatır. Temelde bir parçaları ile geleneklerine bağlı olan gençlerin, yeni medeniyetin fikirleriyle içlerine düştükleri tereddüt anlatılır. Bir taraftan da hayatımızın her boyutuna giren batının, aile ve kadın gibi kültür miraslarına yansıdığı konu edilir. Romandaki karakterlerin mutsuzluk nedeni, "Şüpheler" adı verilen görünmez ifadenin, ruhta yaratacağı derin tesirlerdir. Roman boyunca mutsuzluğu tetikleyecek olaylar yoktur. Burada asıl mutsuzluk içseldir. Düşünceyle gelen tereddüdün gençler üzerinde yarattığı buhranın altı çizilir. Romandaki karakterler çocuk güvensizliği yaşarlar; mekâna ve zamana tereddütleri vardır. Bu nedenle içsel çıkmazların eşiğinde şüpheleri koyulaşır ve kendi içlerine çekilmeye başlarlar. Böylece kendilerinden şüpheler eden gençler, nihayet şüpheden de şüpheler ederek güvensiz ruhlarını tereddütleriyle anlamlandırmaya çalışırlar.

Vildan romana ansızın dâhil olur, Safa onun üzerinden medeniyetler arasında savrulan kadınları anlatır. Vildan, roman muharririnin yaşadığı bohem hayatının, kadınlar üzerinden temsilidir. Genç kadın roman boyunca

belirsizdir, gölge gibi yaşar. Silik bir mazisi, belirsiz bir istikbali vardır. Yazar onu tam olarak bize tanıtmaz.

“İnsana verdiği tesir hemen değişiyor. Kısa müddetler içinde güzellikten çirkinliğe ve en kaba insiyakların hoyratlığından en ruhi süzgünlüklere ve safiyetlere giden merdivenin basamaklarından hızla inip çıkıyordu” (Safa 2007: 111) *“Vücudu ince, dik, bazı pek ahenkli, bazı da pek muvazenesiz bir yürüyüş içinde bozulan ve yapılan kararsız bir tenasübü var”* (Safa 2007: 120). *“Mavi ışık altında bir suyun içinde imiş gibi titrek, bulanık ve müphem bir görünüşü var. Çok yakınımda olduğu halde pek uzakta imiş hissini veriyor; saçlarının koyu siyahıyla şakaklarının mat ve hasta beyazlığı, renksiz, ince ve uzun yüzüne, zıt ihtiraslarının manasını o kadar kuvvetle aksettiriyor ki”* (Safa 2007: 102)

Cümleleri ile onun bedeni ve ruhu arasındaki çalkantıyı anlatır. Bunun yanında, roman yazarı tarafından şu sözlerle de anılır: *“Güzel kadın”* (Safa 2007: 102), *“sihirli”* (Safa 2007: 120), *“peri, beyaz bir ses, bir melodi”* (Safa 2007: 198). Adının Vildan olduğundan bile emin etmez okuyucuyu, onun şüpheleriyle bizim şüphelerimizi çarpıştırmaktan çekinmez. İstanbul’da doğup, büyümüş olan ve on sekiz yaşlarında iken bir Fransız’a âşık olup annesinin mücevherlerini ve babasının bütün parasını çalarak Paris’e kaçan Vildan, romanda ilk önce Pirandello⁴ adlı yazarın *Çıplakları Giydirmek* adlı piyesini Türkçe’ye çeviren, piyesi İstanbul’da oynatmak için İtalya’dan Türkiye’ye gelmiş ve bu sebeple muharrirle görüşen, kocası İtalya’da bulunan evli bir hanım olarak görünür. Bir süre sonra adının Vildan olmadığını, Roma’da kocasının değil aşığının bulunduğunu, onu kıskandırmak için piyes hikâyesini uydurarak İstanbul’a gelip, muharriri bulduğunu söyler. Romanın sonlarına doğru okur, Vildan’ın, bütün ailesi Türk kültürü içerisinde büyümüş asıl adı Anjel olan Suriyeli bir Hıristiyan olduğunu öğrenir. Fakat en sonunda bunun da yalan olduğu ortaya çıkar.

Safa’nın *“Evlendin, fakat tam manasıyla zevce olamadın; sevdin fakat yekpare bir aşkın olmadı”* (Safa 2007: 135) cümleleri, “kadın” kelimesinin içine sıkışan Vildan’ın ve ona benzeyen kadınların ortak mutsuzluk kaynağıdır. Asabi bir mizaca sahip olan Vildan’ın ağlamaları ve sinir nöbetleri *“çenesinin altından doğarak boynuna doğru bir yıldırım gibi uzanan tikleri”*

⁴ Luigi Pirandello (1867-1936), İtalyan oyun yazarı.

(Safa 2007: 103) vardır. Vildan roman muharririnden ve Pirandello'nun eserlerinden başka bir kitabı baştan sona okuyamaz; bunun nedeni ise buradaki kadınları kendine benzetmesidir.

Vildan'ın şüphesi kendinden başlar ve bu şüpheler onu "hâle" yabancılaştırır. Şimdiye karşı içinde oluşan güvensizlik onun realiteden kaçmasına neden olur. "*Bizim sonumuz ne olur?*" (Safa 2007: 136) sorusu karşısında yine tereddüde düşerek: "*Söyleme, haydi içelim...*" cevabını verecektir. Burada Vildan'ın gerçeklerden kaçışı anlatılır. İçkinin içildikten sonra kadın üzerinde yaratacağı tesir vurgulanmış olur. Vildan, kendisini, "yalnız memleketinin değil, dünyanın toprağından kökleri kopmuş bir insan" (Safa 2007: 131) olarak tanımlamaktadır. Bu mensubiyetsizlik onu kendinden ve cemiyetinden nefrete götürür. Aynı anda birden fazla duygunun kadını olan Vildan, kendini kökleri ile bu dünyadan kazımayı ister. Genç kadın, İtalya'dan aldığı hançer ile konuşmaktadır: "*Zavallı hançer sende bende bir kalbe giremedik*" (Safa 2007: 189) derken, kadınlığının belirsizliğini anlatmış olur. Yazar ise bu noktada onun teşhisini şu sözlerle koyar: "*hüviyetini tabii insanlar arasında göremeyeceğimiz kadar muvazenesiz bir mahluk*" tur (Safa 2007: 146).

Rüya hali yaşayan kadınların felaketi de buradan gelir. Vildan aile kurmaya yetenekli bir kadın değildir. Yazarın burada "asri aile terkihi" düşüncesi yine karşımıza çıkar. Safa bu noktada, karakterlerin ağzından fikirlerini anlatmaya devam eder. Aile, maddi bir değer değil; bütün boyutlarıyla manevi bir değerdir. Bu yüzden o kolay yenileşemez. Yenilik maddeye özgüdür, ilim onu daha ileri bir boyuta taşıyabilir, oysa aile ilmin de ilham aldığı en önemli değerdir. Yazar burada da eski ve yeni aileleri kıyaslar:

"Eski ailelerin bir kusuru vardır: kapalı olmak; eski ailelerin büyük meziyetleri vardır: kapalı olmak. Bu kapalılık onların zihinlerini kapatmak suretiyle bir kusur; fakat seciyelerini muhafaza etmek itibarıyla bir meziyet oluyor. Yeni ailelerin de büyük meziyetleri var: açık olmak; Büyük kusurları var: yine açık olmak. Bu açıklık onların zihinlerini açmak suretiyle birer meziyet, fakat seciyelerini bozmak suretiyle birer kusur oluyor. O halde, bugün için mükemmel bir zevcenin vasıflarını tayin etmek kolaylaşıyor: Eski ailelerin kapalı

ahlâki terbiyesi ile yeni aileleri açık fikri terbiyelerini haiz bir genç kız” (Safa 2007: 48-49).

Buna göre, evlenmekten korkmak ya da tereddüt etmek doğru değildir. Her olay, bilmediğimiz her hadise, ümit ve korku dengesinde eşittir. Zira hiçbir olaydan yüzde yüz ümit beklemek ya da felakete hazırlanmak doğru değildir. *“çünkü ruhî varlığımız hazla kederin muvazenesine istinat eder”* (Safa 2007: 49).

Bir Tereddüdün Romanı (cinsî ayırım yapmaksızın) “insan” gerçeğinin fikrî ve kalbî şüphelerinin terkididir. İnsanlığın boyut değiştirilmiş algılarına, içi boşaltılmış değerlere bağlı olarak romanda görünen bütün karakterler, kendilerine ve topluma karşı tereddüt içindedirler. Yazarın sıkça tekrarladığı: *“yıkılıyor her şey yıkılıyor, tereddüt, şüphe”* (Safa 2007: 176) ifadeleri, romanın arka plânını gözler önüne serer. Vildan’ın insanlık hakkındaki değerlendirmeleri son derece çarpıcıdır: *“Bu dünyada herkes alçaktır, fakat alçak olduklarını bilenler daha az, daha az alçaktır”* (Safa 2007: 177). Yazar, onun ağzından buhran devrini değerlendirmiş olur. Roman muharririnin: *“yıkılıyor, her şey yıkılıyor! Dinle. Hayatımda ben bunu çok hissettim hemen bütün kitaplarım bu cümleyi izah içindir”* (Safa 2007: 177) diyerek kadın ve erkek tereddüdüyle ilgili olarak aynı teşhisi yapar. Nereye gittiği anlaşılamayan insanlığın, kişileri getirdiği noktadır burası. Eskilerin îman dediği gerçeklik, bir bakıma görülmeyene karşı duyulan inanç, bu asırda kaybedilmiştir. Bu yitiriliş, îman boşluğunu doldurma sürecinden ibarettir. Maddî olanın, yani görünenin zihindeki algısı kalp için yetersizdir. Bu nedenle maddeden mânâya geçiş için bir ortam aranmaktadır. Bu arayış o devrin insanında, özelde Vildan’da, huzursuzluk nedenidir. Bir zamanlar mânâ ile dolu olan bedenler bir anda kuruyup, maddi değerler ile donatılmıştır. Kıyafeti değişen şark, kalbi değişime direnmektedir. Direnemeyenler ise tereddüt rüzgârları ile savrulacaktır: *“Bütün sanatkâr dediğimiz sınıf ve münevver dediklerimiz hep tereddüt geçiriyorlar, inanmakla inkâr arasında bir tereddüt”* (Safa 2007: 176). Safa, aynı zamanda Avrupa’yı da tereddüt içinde değerlendirirken “beşeri iradenin” altını çizer.

“...Almanya, Fransa ve İngiltere sağla sol arasında gidip geliyorlar. Milli ve beynelmilel cereyanlar, dinî lâzûhdî cereyanlar, Katolik

izdivaçlar ve serbest aşk cereyanları ahlâkî ve gayr-ı ahlâkî cereyanlar bütün beşeri iradeyi ikiye bölüyor ve tereddüde düşürüyor.” (Safa 2007: 178-179)

Dünya'nın her yerinde yıkılan, sarsılan değerler karşısında beşeriyet irade kullanmakta zorlanmaktadır. İradenin yıkımı ise kişisel mutsuzluğun temelini oluşturur. Herhangi bir şeye irade gösteremeyen milletlerin fertleri, kısmî yabancılıktan, topyekûn hafıza kaybına uzanan bir süreçte yaşarlar. Bu durum beraberinde “yetersizliği” getirecektir. İradesini kullanamayan insanlar yönetilecek ve yönlendirilecektir. Bu yönlendirmede tasarrufu olmayan milletler yeni girdikleri sahada güvensiz ve mutsuz olacaktır. Safa, Vildan üzerinden kadınlara seslenir ve beşeri iradenin en çok etkilediği kurumun izdivaç olduğunu belirtir. Ona göre;

“izdivaçlar azalıyor ve gençler tereddüde düşüyor. İzdivaç, en azından tek bir şeye inanmaktır. Bu çılgın, bu kudurmuş tereddüt ve şüphe devrinde sarsıntıyı en çok hisseden müessese izdivaçtır” (Safa 2007: 179).

Vildan, bu noktada beşerî irade gösteremeyen aciz bir karakterdir. Kadınlık buhranı yaşar, onun aile kurmak gibi bir kaygısı yoktur.

“Dünya'nın azgın faaliyetlerinde gaye ne olursa olsun bu ezeli ve ebedi oluş içinde hepimiz dinamik rollerimizi yapmaya mecburuz. Yeni kadınların çoğu ana olmayı zarafete mugayir bir şey sayıyorlar ve çocuk viyaklamalarından nefret ediyorlar. Sende onlardan biri değil misin? Fakat bu nihayetsiz bedbinliğin nereden geliyor? Kadın ebediyeti zekâsında değil, rahmindedir. Yeni kadın yaratıcılığın merkezini şaşırılmıştır. Senin ümitsizliğin buradan geliyor. Pirandello mütercimi olarak değil, bir çocuk anası olarak ebedileşebilirsin” (Safa 2007: 180).

Vildan'a sorulan sorular, devrin tüm kadınlarına yöneltilir. Onlar, yaratılış kimyalarının aksi hayat tasavvurları arasında çatışma yaşayacaklardır. Berna Moran'a göre Peyami Safa'nın bu konuda ne düşündüğü açıktır.

“Erkek ya baba olmalı, yani penisıyla çocuk yapmalı, ya da sanatçı olmalı ve doğum sancısı gibi 'ruh sancısı' çekerek kalemle yaratılmalıdır. Başka bir deyişle erkek ister penisi ile ister kalemle yaratabilir ve her iki şıkta da görevini yerine getirmiş olur. Kadının görevi ise doğurmak, ana olmaktır” (Moran 2007: 257).

Vildan'ın gelgitleri bu çatışmanın temsilidir. O, ne tam anlamıyla bir sevgili ne de bir ana olarak mensup olduğu cemiyetin parçasıdır. Kimlik bunalımı yaşar ve hiçbir kuruma inancı yoktur:

“Analığa karşı hürmetsizliğimizin cezası, aynı zamanda hem tabiattan hem cemiyetten geldiği için iki misli dehşetli olacaktır. Onun için ben sana derim ki, saadetin ve idealin ve her şeyin karnındadır” (Safa 2007: 181).

Vildan, ona karnından gelecek ideal ve saadeti tanımamaktadır. Bu noktada roman muharririnin ona haykırdığı gerçeklerin bir önemi yoktur. O, tabiatın kadına yüklediği misyondan bihaberdir. Vildan'da rotanın bilinmezliği, meçhulün gölgesinde saadet arama serüvenidir. Bu serüven, roman boyunca hayalet olan Vildan'ın, bilinmez yazgısından ibarettir. Onun, ne evden kaçacak bir hayali ne de eve dönecek mecali vardır.

4.2.3. KOZADA KALANLAR VE UÇMAYI MERAK ETMEYENLER

4.2.3.1. Evini Bekleyen Kadın Bedia: Peyami Safa'nın, “Canan” romanında Bedia, Lami'nin karısıdır. Bedia ile Lami'nin evlilikleri Canan yüzünden biter. Bedia babasının evinde oturmaktadır. Safa bu evi, geleneğin bekçisi olarak anlatır. Mekan burada hafızanın simgesidir. Nesilden nesile yaşanan evliliklerin şahidi olmuştur. Lami, bu konağı beğenmez, gözü dışarıdadır ve nihayet karısını Canan ile aldatır. Bir müddet sonra da karısından ayrılarak, Canan ile evlenir.

Bedia'nın mutsuzluğu ikinci kadın oluşundandır. O yuvasını kurtarmak için çabalar ama başarılı olamaz. Kadın, başlangıçta Lami'nin kendisini aldattığına ihtimal vermez ama aldandığını Lami'nin evi terk etmesiyle anlar. Peyami Safa, Bedia'nın gözlerini açmak ister; yanıldığını ona kanıtlamak için hayatın değişen yüzünü ona örnek olarak gösterir. Burada dejenere olmuş

insanların durumlarına dikkati çeker: *“Eğer siz Kadıköyü’nde otursaydınız, Lami’nin hareketlerini daha tabî görürdünüz. Şu bizim modern sayılan muhitlerimizde böyle şeyler her zaman oluyor”* (Safa 2000: 18). Romandaki yozlaşmış tiplerden biri olan Şakir Bey’in ağzından ifade edilen bu cümleler, romanın ilerleyen bölümlerinde kadının aldatılma karşısındaki tavrını anlatmaya yöneliktir. Ona göre, aldatılan kadın kıskançlık yapmamalıdır, sabırlı olmalı, olay çıkartmamalıdır. Hatta o da tıpkı kocası gibi davranmalı, eşini aldatmalıdır: *“Emin olunuz ki, erkeğe karşı kadının en birinci silahı budur. O zaman her şey düzelir, erkeğinde akli başına gelir. Kıssasa kıssas!”* (Safa 2000: 20).

Bedia, kocasını yeniden kazanmak için bir süre daha mücadele edecektir, ancak rakibinin güçlü oluşu onu yıldıracaktır. Mutsuz olduğu günlerde babası ile arasında geçen konuşma çarpıcıdır. Abdullah Bey’e göre her şey Allah’tandır. İnsan umutla sabretmelidir:

“Kızım, Allah Kur’ân’ında buyuruyor ki: “Fasbir” sabret, “Kemasbir” sabrettikleri gibi, “Ulû’l-azm” azim sahibi olanların. Kimlerden? “Minerresûl” peygamberlerden. Yani, peygamberlerden azim sahibi olanların sabrettikleri gibi sabret! Ve yine buyuruyor ki: “İnnallâhe maassâbrîn” yani, muhakkak ki Allah sabredenlerle beraberdir. Kızım, evlâdım, senin felâketin benim felâketim demektir; fakat, denizin dibinde boğulurken bile Allah’tan ümidi kesmemek lâzımdır. Lâmi, mutlaka sana gelecektir. Henüz ortada büyük bir ayrılık yok, ümit çok” (Safa 2000: 85-86).

Bu noktada dikkatimizi çeken, Abdullah Bey ile Şakir Bey’in olaya bakış açılarıdır. Burada Bedia’nın babası, Müslüman biri olarak tevekkül içinde kızına nasihat verir ve ona sabrı tavsiye eder. Şakir Bey ise, Bedia’ya, devrin kadınlarını saran hastalığın parçası olmasını tavsiye eder; yeri geldiğinde kocasını aldatmasını telkin eder. Burada Abdullah Bey, Şark’ın temsilidir, geleneğin ata şuurunu temsil ederek kızına hayrı tavsiye eder. Safa roman boyunca Bedia’dan az ama öz cümleler ile bahseder. Kadının mutsuzluk sebeplerinin arka planında, Canan’ı, oradan da tüm cemiyeti anlatır.

Yazar, Bedia ile Canan arasındaki farkları okura hissettirir. Bedia’nın aileye sahip olması, onu aileye önem veren kişi kılar. Annesini nefret ile anlatan Canan, bu kurumun kutsallığından habersizdir ve bu nedenle aileyi

yıkan ve insanları felakete sürükleyen bir kadındır. Bedia, romanın bir başında bir de sonunda karşımıza çıkar. Başlangıçta Lâmi'nin evi terk etmesi ile bedbaht olan kadın, romanın sonunda Canan'ın ölümü ile kocasını kazanacaktır. Bedia'yı bu anlamda ödüllendiren Safa, Bedia'yı Türk kültüründeki aileyi temsil etme misyonu ile ön plana çıkarır. Sabırlı eşi mükafatlandıran yazar, Lâmi'yi de aynı kurtuluşa erdirir.

Bedia, geleneğin temsil edildiği mekanın içinde hafızasını kaybetmeden bekleyen kadındır. Eşini devrin şartlarına uyarak aldatmaz, babasının telkinleri doğrultusunda sabırla bekler. O terk edilmiş nedenleri arasında sayılabilecek Canan'ın güzelliği ile kendini güzelliğini asla kıyaslamaz. Kocasını kazanmak pahasına bile olsa, asla Canan'a benzemez. Bu noktada Bedia, evinin içinde mutsuzluğunu yaşayan kadındır. Bu buhran onu sokaklara atmayacaktır ve neticede eve dönen eşini kabul ederek, istediği hayata kavuşacaktır.

4.3. ERKEKLERİN MUTSUZLUĞU

Peyami Safa'nın romanlarında üç tip erkek karşımıza çıkar. Bunlardan ilki, medeniyet değiştirme buhranı yaşayan kadınların karşısında, geleneği temsil eden “şark erkeği”dir. İkincisi, kadında dönüşüm sancısı başlatacak asrî hayatın temsili “garp erkeği”dir. Üçüncüsü ise değişim sancılarını fikrî düzlemde yaşayan, doğu-batı zihniyeti arasında felsefi buhranlar yaşayan erkeklerdir. Üç şekilde tasnif ettiğimiz erkeklerin mutsuzlukları da, şüphesiz birbirinden farklıdır. Şark erkeği, kadının evden çıkışı ile yaşayacağı ziyanların, gelenekte yaratacağı tahribin sancılarını çeker ve kadına hafıza olma misyonunu yüklenir. Bu erkek, *“doğu tipi erkektir ve dürüstlüğü nedeniyle zar zor geçinen bir küçük burjuva aydınıdır”* (Moran 1995: 169).

Garp erkeği ise, bir sancı çekmez. Romandaki görevi son derece mekaniktir. Kızların, kadınların karşısına çıkar ve onlara alafranga hayatı müjdeler. Ayartıcı görünüş ve tavırlarıyla onları ayartarak gelenekten uzaklaşmalarını sağlar. *“Batılı tip ya Osmanlı bürokrasisinin üst tabakasından zengin bir ailenin halktan kopmuş oğlu ya da vurguncu tüccar sınıfındandır”* (Moran 1995: 169). Bu iki grup genellikle Safa'nın ilk romanlarında göze çarpar. Felsefi buhran yaşayan erkekler ise, bunların aksine, birey olarak ön plandadır. Zekâları ve ruhları arasında çatışma yaşarlar. Beslendikleri kaynak ile öğrendikleri kaynak arasında gidip gelirler. Bu gelgitler neticesinde, kimi zaman buhrana kapılırlar, kimi zaman huzura kavuşurlar. Maddi ve mânevi değerler arasında yaşanan bu savaş, kişiyi pek çok soru arasında bir yöne sevk etmekten öte, onları düşündürmeyi ve sorgulatmayı amaçlar. Bu noktada Safa'nın romanlarındaki erkek mutsuzluğunu şu başlıklar altında inceleyebiliriz:

1. Şarkın Hafızasını Hıfz Edenler
2. Madde ve Mânâ Arasında Yürüyenler
3. Kişisel Yetersizlik Yaşayanlar

Peyami Safa, erkek mutsuzluğunu cemiyetin dönüşüm sancıları ile birlikte kurgulamıştır. Temel problematiği taşıyan doğu-batı simgesinin, erkek üzerinde yarattığı derin tesirlere geçmeden evvel, yazarın doğuyu ve batıyı nasıl tanımladığına işaret etmek gerekir. Temelde yazar,

“mutlak mânâsıyla Şark ve Garp yoktur; mutlak mânâsıyla fert, cemiyet, kültür, medeniyet, ırk, millet olmadığı gibi; fakat şark ve garbı tamamıyla inkâr etmemiz mâni olacak derecede nisbî iki âlem, derece derece kesafet peyda eden iki şark ve garp âlemi elbette vardır” (Safa 1999: 209)

diyerek iki medeniyeti aynı köklere dahil eder. Safa, “Doğu-Batı Sentezi” adlı makalesinde bu terkibi şöyle izah eder:

“Aramızda müfritler müstesna, hepimiz hem Doğulu hem Batılıyız. Doğu-Batı sentezi bizim, yani bütün insanların tarih ve ruh yapısı, kaderimizdir. Doğu ile Batı arasındaki mücadele, her insanın kendi nefsiyle mücadelesine benzer. Bunların sentezi, insanın var olmak için

muhtaç olduğu vahdetin ifadesidir. İnsan bütünlüğünü ve tamlığını ancak bu sentezde bulabilir” (Safa 1999: 204).

Safa, her ne kadar iki medeniyeti bir paydada değerlendirirse de, bir toprakta yetişen iki ayrı canlının ayrımının da farkındadır. Bu çatışmayı insanın kendisi ile yaptığı ya da yapacağı savaşa benzeterek, insanın yaşayacağı dönüşüm buhranına da bir kez daha vurgu yapmış olur. Bir “sentez” fikrinden bahseden Safa, bu hâlleşmeye muktedir olmak için yapılması gerekenleri ise önce kendini tanıma süzgecinden geçirerek yapacaktır. Safa aynı zamanda

“Garp gibi Şark mefhumu da bir coğrafya tarifi içine sığmaz. Şark ve Garp tabirleri yalnız mekân değil, cihet de ifade ettiği için herhangi bir coğrafya tarifini büsbütün zorlaştırıyor: Asya Avrupa’ya göre, Avrupa Amerika’ya göre şark sayılabilir. Böyle olduğu gibi, ayrı ayrı Asya’nın, Avrupa’nın ve Amerika’nın içinde de nisbî ve derece derece kesafet peyda eden Şark ve Garp âlemleri vardır” (Safa 2006: 131)

diyerek iki medeniyetin coğrafi açıdan da ayrılmasının zorluğuna dikkat çeker. “Mistik ve Matematik Düşünce” isimli makalesinde doğuyu şöyle tanımlar:

“Doğu düşüncesinin karakteri, imanı akıldan önceye alan davranıştır. Türk Düşüncesi mistik ve matematik düşünceleri kavuşturan modern mistik düşüncenin⁵ organıdır. XX. Asır Avrupasını maddeci asırlardan ayıran farklardan biri bu olduğu gibi, bugünkü Doğu düşüncesini dünkünden ayırması lazım gelen fark da budur” (Safa 1999: 102).

Bu noktada yukarıda ayrımını coğrafi açıdan zor bulduğu doğu ve batı coğrafyasını da belli ölçüde birbirinden ayırır:

“Avrupa kıtasında doğan ve onu taşan garb mefhumu gibi Asya kıt’asından doğan ve onun hudutlarını aşarak Afrika’nın şimalini boydan boya kaplayan şark da her şeyden evvel Asya’ya ait kültürleri, hassasiyetleri ve yaşama tarzlarını hülâsa eden mefhumdur. Bunun için, garb denince Avrupa’nın, şark denince Asya’nın hatıra gelmesinde bir yanlışlık yoktur” (Safa 2006: 131-132).

diyerek doğunun sınırlarını çizmiş olur. Peyami Safa, batının da ne olduğunu “Avrupa Nedir?” makalesinde şöyle izah eder: “Avrupa hem bir kıta, hem de

⁵ “Mistik düşünce, sezgi yolu ile, düşünmeden inanır, sonra bu inancını deliller tedarik etmek için muhakeme eder. Lojik düşünce evvela muhakeme ve müşahede eder, sonra inanır. Modern mistik düşünce sezgi ile akıl telife ve ikisinin paralel hareket etmesine çalışmıştır”(Safa 1999: 102).

bir kafadır” (Safa 2006: 111). Avrupa kafa olarak kıtasını aştığı için onu belli bir coğrafya ile anlamlandırmaz:

“Garb medeniyetinin en büyük lâboratuvarı bu kıta olduğu için onun mahsulleri üstünden Avrupa markasını silmeye imkan yoktur. Avrupa’yı, bu kıta içinde doğan ve kendi coğrafya hudutlarından gittikçe dışarıya taşan, fizik dünyaya nispeti olduğu kadar medeniyet tarihine de bağlı bir mahiyet gibi kabul etmeliyiz” (Safa 2006: 112).

Safa’nın romanlarında temel hareket noktası olan bu doğu-batı sorunsalı, Dünya’nın ortak tarihidir. Evrenin terkihi olan insan, nasıl akli ve kalbi arasında kalacaksa, “madde ve mânâ” yı temsil eden iki kültür arasında da benzer bir buhran yaşayacaktır. Çerçevesini bu şekilde çizdiği ikiliğin, insan psikolojisine yansımalarını romanlarında anlatan Safa, özellikle erkeklerin bu ikiliği tekliğe indirme mücadelesini konu alacaktır. Bu noktada erkeklerin yaşadığı mutsuzluğun kaynakları, romanlarında şöyle karşımıza çıkar.

4.3.1. ŞARKIN HAFIZASINI HIFZ EDENLER

4.3.1.1. Geleneğin Sesi Olanlar Şinasi ve Faiz Bey: Fatih-Harbiye romanında Faiz Bey Neriman’ın babasıdır. Neriman’ın gelenekten kopuş sürecinde ona hafızasını hatırlatma misyonunu yüklenmiştir. Faiz Bey, romanda şarkın temsilcisidir. Yaşayışı ve dünya görüşü ile temsil ettiği kültür doğunun mistik yapısının sembolüdür. Onun elinden düşürmediği “kara kaplı kitap” burada mazinin saklandığı nesnedir. Değişim merakı, özün, insan bedeninde eriyişini anlatır. Hafıza kayıtlarının silinişi, Safa tarafından dejenerasyon, yozlaşma olarak kurgulanır. İçten kemirilen kültür, nesiller üzerinde ruhî boşluklar yaratacaktır. İşte Peyami Safa, bu boşluğu Faiz Bey’in elindeki “kara kaplı kitap” ile dolduracaktır. Bu kitap, yozlaşmaya çare

olacak yegâne adres olarak karşımıza çıkar. Şinasi, Faiz Bey'e elindeki kitabın ne olduğunu sorar, Faiz Bey: *“Ne okurum ben, yine Mesnevi”* (Safa 2000: 15) cevabını verir. Burada Mesnevi, şarkın genel yaşayış tarzına işaret eder. Faiz Bey'in *“can sıkıntısı”* (Safa 2000: 15) ifadesi, şarkın sıkıntılı zamanlarda neye zaman ayırdığını ortaya koyar. Neriman babasına, *“Aman hep o kara kaplı kitap... Başka yok mu? Yazmış da ne olmuş? Sizden başka onu kim okuyor?”* (Safa 2000: 48) diye sorar. Neriman bu kitaba muhaliftir. Faiz Bey, bu defa Sadi'yi⁶ okumaktadır. Sadi, şark edebiyatının en önemli temsilcisidir. Neriman babasını “kara kaplı kitap” okuduğu için suçlar. Ona göre, şarklılar hayalperest ve tembeldir. Bu nedenle okumaktadır. Faiz Bey ise bu duruma itiraz eder:

“Hayır. Frenkler de okuyor. Bu gibi eserlerin garpta bir tanesinin yüzlerce türlü sü basılmış tercümeleleri vardır. Avam da okur, havas da okur velâkin sen okumazsın, mazursun da. Mekteplerimizde böyle şey kalmadı. Bir İngiliz kızına Sadi'yi sorsan bilir, sen Şarklı olduğun halde bilmezsin. Kabahat sende mi, Sadi'de mi?” (Safa 2000: 48).

Faiz Bey'in de altını çizdiği gibi, “kara kaplı kitap” doğunun hafızasıdır. Onun her satırı kültürel kodların mirasıdır. Bunu bizden iyi bilenler, bizi bizden iyi tanır, fakat bu toprağın nesilleri bu kitaplara yabancısıdır. Faiz Bey'in kederi de buradan gelir. Kendi kızına izah edemediği “kitabı”, gençlerin anlayacağından emin değildir.

Faiz Bey'in bir nesil sonrasını sembolize eden Şinasi de yaşayış ve duyuş incelikleri ile şarkın temsilcisidir. Faiz Bey Şinasi'yi oğlu gibi sevmektedir. Kızının onunla evlenmesini ister, çünkü Faiz Bey, Şinasi'de kendini görmektedir. Faiz Bey, Şinasi'yi şu sözlerle anlatır:

“Sessiz, haluk, fevkâlade terbiyeli, fitrâten asîl bir çocuk, büyük bir rikkatli bir kalbi var. Hissiyat-ı âliye sahibi, hem de bir kemeçe çalıyor, yakında en büyük esatizei musiki arasında ismi geçecek, dinlerken gözlerim yaşarıyor. Ben bu çocuğa meftunum doğrusu” (Safa 2000: 54).

Faiz Bey ve Şinasi arasındaki benzerlik çok açıktır. Safa, Şinasi ve Faiz Bey arasındaki mizaç benzerliğini sıkça vurgular:

⁶ “Hicri sekizinci asırda (XIV) İran'da yetişen Hoca Hafızı Şirazi, fikirlerindeki kuvvet, görüşündeki hususiyet, hele edasındaki rintlilik bakımından bütün Şarkın en lirik şairlerinden biri sayılmıştır. Gülistan ve Bostan'ın müellifidir” (Gölpınarlı 1992: 1).

“İkisi de, şiddetli his feveranları halinde bile sessizliklerini muhafaza edebilen ve yalnız kendi kendilerine mahrem olmasını bilen insanlar. Başkalarının tecessüsünü hissettikçe kapanan ruhları içinde mahsur ve bunun azabını ve şerefini duydukları için vakur ve muzdarip bir görünüşleri var. İkisi de Şark’a ait birçok şeyleri, Şinasi alaturka musikiyi, Faiz Bey tasavvuf edebiyatını çok seviyorlardı. Sık temaslarda, birbirlerinin malumat ve ihtisaslarını mübadele ettiler” (Safa 2000: 54).

Neriman’ı evden uzaklaştıran şarklı yapı, Faiz Bey üzerinden anlatılır, Şinasi’nin genç Faiz Bey oluşu, Neriman’a itici gelir: *“Şinasi, Neriman’ı daha ziyade maziye ve ananeye çekiyordu. Bu âdeta genç bir Faiz Bey’di. Neriman’ın ruhundaki yeniye iştihakını senelerce uyuttu”* (Safa 2000: 57). Geleneğe ve şarka muhalif olan Neriman, dolaylı olarak Şinasi ve Faiz Bey’e savaş açacaktır. Bu durum ise, hem Faiz Bey’in hem Şinasi’nin mutsuzluğunun kaynağıdır.

Şinasi ve Faiz Bey aslında kendilerinden doğan bir mutsuzluk yaşamazlar; sahip oldukları değerlerden bir kaygıları yoktur ve bu yüzden fikri bir buhran da yaşamazlar. Şarkın kültür miraslarını yaşayışları ile gözler önüne sererler. Onları buhrana sürükleyen neden, görüntüde Neriman’ın, genelde kızların yaşadıkları kültürel değişimdir. Özlerinde mutsuzluğu olmayan şark erkeğinin, girilen medeniyet dairesinde yaşadıkları yabancılaşma, onların kendilerini de sorgulamalarına zemin hazırlar. Şu halde, Fatih-Harbiye romanındaki erkek mutsuzluğunu iki boyutta değerlendirebiliriz.

Birinci Boyut: Bireyin hür iradesi ile ya da etkilenme sonucu kendine yabancılaşması. Böylece toplumundan, köklerinde koparak hafızanın yitirilişi (Neriman’ın dâhil olduğu boyut). Bu boyut üç aşamadır:

1. Aşama: Özün Yitirilişi (Hafıza Kaybı)
2. Aşama: Alafranga Hayata Özenti
3. Aşama: Topluma Yabancılaşma

İkinci Boyut: Milli değerlerine bağlı bireylerin, yeni medeniyet karşısındaki mutsuzluğu. Değerlere sahip çıkma kavgası ve bu değerleri

yozlaşmaktan kurtarma endişesi. Böylece topluma yabancılaşma, öze sahip çıkış (Şinasi ve Faiz Bey'in dâhil olduğu boyut). Bu boyutu da kendi içinde üç aşamada değerlendirebiliriz:

1. Aşama: Değerlere Sahip Çıkma
2. Aşama: Kendini Kaybedenlere Hafıza Olma, Milli Bellek Oluşturma ve Emsâl Teşkil Etme
3. Aşama: Batı'nın İلمي ve Teknik Tarafını Kabul Edilerek Oluşan Farkındalık

Şinasi'nin savaşı ikinci boyuttadır. Onun çıkmazlarının kaynağı değerlerinden gelmez, aksine değerler tahribatının insan psikolojisinde yarattığı boşluktan ve yabancılaşmadan gelir. Şinasi roman boyunca, Neriman'a maziye hatırlatmaya çalışır. Ona özünü hatırlatmak için çabalar. Romanda Şinasi ve Neriman'a mazinin sorduğu *“Ne oldu, çocuklar, size ne oldu?”* (Safa 2000: 66) sorusu bu noktada önemlidir. Zira değişen kişiliklere mâzi, hâlden seslenir. Her zaman önlerinden geçtikleri *“tahini boyalı ev”* (Safa 2000: 66) ve içerde onlara seslendiklerini düşünen ihtiyar bu anlamda semboliktirler. Bu haykırış, Neriman'a tesir eder: *“Bu hızlı tahayyül içinde Neriman ürperdi ve Şinasi'ye doğru sokuldu”* (Safa 2000: 66). Neriman ve Şinasi'deki bu hızlı geliş ve gidişler roman boyunca yaşanır.

Şinasi'nin mücadelesi, Neriman'ın mücadelesinden zordur. Birinci boyutta değerlendirdiğimiz Neriman, sadece bırakıp gitmek ister, aklî ve ruhî melekelerle hareket etmez. Oysa Şinasi, pek çok açıdan çatışma içindedir. Hafızaya sahip çıkma misyonu, onu, çetin bir mücadeleye sürükler. Şinasi'nin mutsuzluk boyutu dıştan gelen tesirler neticesindedir. Neriman'da ise bu durum, içten dışa doğru hareket eder.

Peyami Safa, mekân ve insan ruhu arasında doğrudan bir ilişki kurar. Bu noktada Şinasi'nin odası ve psikolojisi arasındaki benzerlik dikkatimizi çeker:

“Bir kenarda durdu ve lâmbanın aydınlattığı odasına baktı: Darmadağınık. Her şey bıraktığı gibi ve şiddetli ihtarları üzerine hiçbir

şeye el dokunulmamış. Bir kanepenin üzerine yığılı notalar. Bir koltuğun üstünde kemeçesi. Torba yere düşmüş. Yerdeki halının bir ucu kıvrılmış. Masanın üstünde bardak, diş fırçası, tarak, kitap, bir tabak. Masanın kenarından sarkmış bir nota yaprağı” (Safa 2000: 34).

Şinasi'nin darmadağın odası, onun ruhunun görünen tarafıdır. İntizamsız odasında, türlü türlü fikirlerin altında kalan Şinasi, mekânın insan ruhuna benzeyişini örneklendirir. Pencereden ansızın giren rüzgâr, nasıl bir odayı tarumar ederse, Şinasi'nin ruhuna Neriman ile gelen batının fırtınası, genç adamın ruhunu tahrip etmiştir:

“Aczini anlayınca birden bire isyan etti. Hayatın bütün felâketleri, bazen bir torbayı bile yerinden kaldıramayacak kadar iradesiz olmasından geliyordu. Parasını idare edemeyişi, diş ağrıları, kıyafetini ihmâl edişi, başkalarına ve kendine verdiği sözlerini tutamayışı, yapılmayan vaidlerin kendine ve başkalarına karşı utancı, hep yarıda kalmış nice tasavvurlar” (Safa 2000: 35).

Şinasi'yi harekete zorlayan ve dağınıklığı düzenlemeye zorlayan aklı, ruhu ile çatışır. Safa, roman boyunca doğuyu temsil eden Şinasi'ye hareket imkânı vermez. O, işleyen aklı ve oturan bedeni arasında gelgitler yaşar ve neticede çevresine yabancılaşır. Bu noktada, Şinasi tek başına bir kültürün temsili olmaya yeter. O, şarkı temsil eden bir minâre, derinden gelen alaturka musikidir. Statiktir, tasavvur eder ama eyleme geçmez. Şinasi kültürel belleği saklar, onaramaz, sadece yeri geldiğinde maziye hatırlatır. Neriman, Rus kızının hikâyesi ile benzer bir netice yaşamak istemez: *“Neriman'ın Fatih'e dönmesi belki Şarkın değil, şarkı temsil eden ihtiyar ve dul babasına olan merhametinin ve Şinasi'ye olan aşkının zaferidir” (Sıtkı 1940: 18).* Şinasi sadece bekleyen, hatırlatan adamdır. *“Neva teli akortsuzdu. Anahtarı o kadar şiddetli çevirdi ki, tel koptu” (Safa 2000: 68).* Kopan teller, aslında Şinasi'nin ruhundan, şark'ın içinden kopar. Akortsuz tel Neriman'dan, bir başka ifadeyle kültürün içinden çıkan seslerdir. Şinasi ve Faiz Bey, bu telleri elleri ile aynı terkibe ve ahenge ulaştırmaya çalışırlar.

4.3.1.2. Akşamları Ölen Adam Meliha'nın Babası: Bir Akşamdı romanında, Meliha'nın babasının ismi zikredilmez. O bu anlamda evinden “yaşama arzusu” ile kaçan; ailelerinin gözleri önünde gelenekten uzaklaşan kızların babalarının sembolüdür. O bir medeniyetin atasıdır, sürekli kesik kesik öksürür, çünkü ciğerleri hafızasını unutan kızlarına sızlar. Meliha'nın babası hafızadır, kızını yanlıştan alıkoymak ister. Bunu sembolik olarak öksürmeleri ile kızına hatırlatır.

Romanın en az konuşan ismi, aynı zamanda hafızada en çok kalan ismidir baba. Bu adamın devamlı öksürükleri, roman boyunca Meliha'nın kulağında çınlayacaktır. Baba mutsuzdur ve mutsuzluğunun iki nedeni vardır: karısı ve kaçan kızı. Öncelikle adamı bu hâle getiren, şerrinden şikâyet ettiği karısıdır. Ondaki defalarca boşanmak istemiş, dedikodulara inanmış, sonradan karısının gözyaşlarına dayanamayıp onunla barışmıştır. Meliha'nın dünyaya gelmesi adamı avutmuş, ancak karısının evden kaçması, bir hafta gelmemesi sonra ayağına gelip af dilemesi, babanın hasta olmasına neden olmuştur. Her şeye rağmen bu kadını, Meliha'nın annesi olarak gören babayı Safa şöyle anlatır:

“Baba, ya cellat ya kurban olacaktı. Cellat olmadı. Kabul etti. Şüphe içinde seneler... Ah İstanbul! Nihayet bu İzmit'e çekilmekten başka ne çare? Dört sene biraz rahat gibiydi, kadın da şartlarını biraz kesmişti, ama öksürükler azmıştı” (Safa 2002: 26).

Meliha'nın Kâmil ile İstanbul'a kaçışı, babanın hasta bedenine daha da ağır gelecektir. Çok sevdiği kızının ardından beddua etmez ve her şeye rağmen kızına şöyle dua eder: *“Yarabbi kızım sana emanet, fakat bana onun yüzünü bir kere göster yarım saat olsun. Yarabbi! Beni kadın şerrinden kurtarmadın, yaşamaktan kurtar. Yarabbi! Beni çok öksürtme ve az yaşat”* (Safa 2002: 26). Burada dikkatimizi çeken, babanın kızına kıyamayıdır. Zira baba, kızını evden uzaklaştıranın karısı olduğunu düşünür. Ondaki bu hezeyanlar, çırpınışlar özellikle kızının ardından düştüğü durum, kendisiyle aynı kaderi paylaşan babaların hisleridir.

Babanın şark kültürünü temsil edişi, romanda hem bedenen hem de fiilen görülür. Onun tevekkülünün anlatıldığı parça, Müslüman bir Türk erkeğinin hislerini ifade eder. Hareketlerinde derin anlam vardır:

“Elinde kovasıyla yere doğru eğilişinde bile bir tabiatı var: Tevekkül. Bazı yorularak doğruluyor, derin nefes alıyor: Tevekkül. Öksürüğü tutunca elleri topraklı ceketinin kolunu dudaklarına götürüyor ve ağzının içindeki kasırğa dininceye kadar hiçbir sabırsızlık tavrı, şikâyet hareketi yapmıyor: Tevekkül. Sonra eğiliyor ve kovasını sallıyor, su bitmiş ağır ağır tulumbaya gidiyor: Tevekkül” (Safa 2002: 23).

Burada tevekkül diye vurgulanan, bir anlam da çaresizliktir. Babanın yitirilenlere karşı duruşudur. Baba, bir taraftan eğilir, bir taraftan da dimdik ayaktadır. Zira eğilen tarafı kopan parçalarındandır. Onu ayakta tutansa tevekküldür. Baba, kızı gittikten sonra onu, hep beyazlar içinde hatırlar. Şüphesiz bu beyaz esvap, kızının saflığını temsil eder. Evinden beyazlar içinde rızası ile uğurlayamadığı kızını hayalinde bu renk ile tamamlar. Babanın her sabah çiçekleri sulaması manidardır. Onun hâlâ umudu vardır. Meliha, ondaki yaşamın kaynağıdır. Zihninde kızını beyaz esvapları ile hıfz eden babanın, bu beyazlığı kaybedişi hasta olmasına neticede ölmesine neden olacaktır. Babanın öksürüğünde kendini hissettiren “basil de koch”⁷ ları kızının gidişi harekete geçirir. Hayatı boyunca bedbaht olan babanın zavallı bedeni, bu mikroplara dayanamayacaktır. Safa, bu mikrobu insanı öldürme isteğini anlatır. Onların yaşaması için, birinin ölmesi gerekir. Hürriyet için ölüm şarttır. Ya mikroplar yaşayacaktır, ya da baba. Bu savaşı baba kaybeder. Zira o, kızının evi terk etmesiyle çoktan ölmüştür. Bu noktada “basil de koch”ların öldürme isteği ile Meliha’nın yaşama arzusu tek bir bedende etkili olur. Bu arzu, babanın asıl ölüm nedenidir. Keder paydasında birleşen, yaşama isteği ve asrın hastalığı verem, babanın üzerinde bu anlamda etkili olacaktır. Baba burada oldukça edilgen bir durumdadır. Kızına nasihat vermez, onu yalnız sevgisiyle kucaklar. Bu açıdan değerlendirildiğinde yaşama arzusu karşısında baba, çoktan hayata mağlup

⁷ “Mycobacterium tuberculosis, verem (tüberküloz) hastalığına yol açan bakteridir. İlk defa 24 Mart 1882 yılında Robert Koch tarafından tanımlanmıştır. Koch bu keşfi için 1905 yılında tıp alanında Nobel Ödülünü almıştır. Mycobacterium tuberculosisin genomu 1999 yılında çözülmüştür” (Lange McGrawHill, 2008: 156).

olmuştur. Meliha, babasının ölümü karşısında yıkılır. Safa, babanın şahsiyeti üzerinden ölümü anlatır:

“çünkü her ölü büyük bir şahsiyettir, en tesirli ve canlı kahramandan ziyade üstümüzde icâzı vardır: Bizi korkutur, düşündürür, kendi benliğine çeker; hangimiz, bir ölünün huzuruna çıktığımız vakit kendi şikâyetimizi ve enamızı kaybederek onun manevi varlığımız etrafına icazkâr muhasarada mahpus kalmadık? Hangimiz, onun karşısında, bir an ölmedik ve sağlığımızı biran unutmadık? Şu baba ve her ölü büyük bir şahsiyettir” (Safa 2002: 85).

Babanın varlığı da ölümü kadar temsilidir. Bu temsilde “baba” hem mâzinin hem istikbâlin sözcüsü konumundadır.

4.3.2. MADDE VE MANA ARASINDA YÜRÜYENLER

4.3.2.1. Gölgesi İle Konuşan Samim: “Yalnızız” romanı, bireysel yalnızlığın cemiyetin içine taşıdığı andaki buhranı ve kalabalıklardaki kimsesizlik psikolojisini anlatır. Yazar bu romanında, diğerlerinden farklı olarak daha dip tekliflerde bulunur. Daha evvel sorguladığı, bıçağı vurup masaya yatırdığı sosyal sorunlara tekliflerde bulunur; çözüm arar. Bu noktada Samim’in ütopyası “Simeranya”, Safa’nın olmasını arzuladığı dünya için okuruna teklifidir. Olabilirliğin azaldığı noktada muhayyileye sığınan yalnız ruhları, Safa ütopyası Simeranya da anlamlandırır.

Simeranya kitabın adıdır. Samim bu kitabın gelen parça parça ilhamlardan kurtarılıp, yeniden plânlanması gerektiğini düşünür. Bu kitap birkaç adamı düşündürürse hedefine varacaktır. Samim’in bu noktada bazı tedirginlikleri vardır. Bizde kitabı okura ulaştıran asıl kurumun yayın şirketi değil, tenkit yazarları oluşu duruma farklılık getirmektedir. Simeranya tenkit

noktasında noksan kalırsa hedef kitleye ulaşamayacaktır. Samim, böylesi bir sonuçta, kitabını hediye edebileceğini söyleyecektir. Simeranya yazarı, kitabının önsüzünde şunları söylemek ister:

“yirminci asrın ilk yarısını dolduran ve hepsi iflasla neticelenen ihtilâllerin ve dünya harplerinin neden bir çağ sonu işareti olduğunu, neden yeni bir dünya hasreti doğurduğu ve ‘anticipation’ romanlarını çoğalttığı izah edebilir” (Safa 2000: 110).

Simeranya bir roman değildir. Kitabın ne olduğunu şöyle izâh eder:

“Sadece bugünkü insanın kendi kendisi hakkındaki telâkisinden, bilgisinin temellerine metotlarına ve bütün sosyal müesseseleriyle değer sistemine kadar baştan başa inkılâba muhtaç bir dünyanın huzursuzluğunu duyan adamın 150 yıl sonraki tekamül imkanlarını düşünerek tasarladığı muhayyel bir ülkedeki hayali bir seyahatname şeklinde yazılacaktır” (Safa 2000: 110).

Safa'nın diğer romanlarında görülen mutsuzlukların, karakter bunalımlarının en özgün çaresi Simeranya'da açıklanmıştır. Simeranya, Safa'nın hayata karşı teklifidir, olmasını arzuladığı dünyanın adıdır. Burada en önemli değer insandır ve insana ait her türlü ayrıntı Simeranya'da mevcuttur. Samim'in *“Bu kitap benim, içinde yaşadığım obsasyonun mevzuunu da değiştirebilir. Meral'e karşı tek müdafaam budur”* sözleri oldukça dikkat çekicidir. Samim bu kitapla yepyeni bir âleme kavuşacaktır, bu kitap ona ve hayatın her alanına yön verecektir. Zira bu kitap, Safa'nın *“yapan adam”* hamlesi ile davrandığı tek yerdir. Bundan evvel sorunu anlatan sadece hastalığa teşhis koyan Safa yoktur. Çözüm bulan olarak da karşımıza çıkmaktır. *“Meral”* ismi ile simgelen kadın, aslında tüm cemiyetin bir kesimini etkisi altına alan kadınları temsil eder. Bu *“Meral'e karşı tek müdafaamdır”* sözü çok dikkat çekicidir. Safa'nın romanlarında birincil sorunsal kadının dönüşüm sürecinde aktarılır. Bu yaklaşım bir anlamda, kadına ithaf edilecek, örnek hayatın alanıdır, burası Simeranya'dır ve burada Safa'nın tüm hastalıklarına çare vardır.

Samim'in mutsuzluğu öncelikle cemiyetin içindeki çözümlerden ve yozlaşmadan kaynaklanır. Bu buhrandan sıyrılmak için Simeranya ülkesine sığınacak ve pek çok konuda olması gereken hayat nizamının altını çizecektir. Türkiye'deki eğitimi bu anlamda yetersiz bulur. Simeranya'da

eğitimin belirli bir yaşı yoktur. İnsan arzu ettiği alanda, her yaşta kendini geliştirebilir. Onlara kılavuzluk eden öğretmenlerin vazifeleri öğretmek değil, öğrenmenin yolunu göstermektir. İnsan öğrendiklerini ihtiyaçları doğrultusunda kullanır: *“Hayatta hiçbir işe yaramadığı anlaşılmış ve klasik mektepten eser kalmamıştır. Sınıf, kürsü, ders programı, nutuk söyler gibi derse veren öğretmen ve profesör yoktur. Diploma yoktur”* (Safa 2000: 35). Samim’e göre tüm bunlar nazariyedir. Klasik mektep anlayışı insana bir şey kazandırmaz: *“İş hayatından daha büyük mektep, tecrübeden daha büyük ders, ihtiyaçtan daha büyük mürebbi, tecessüsten daha büyük öğretmen, muvaffakiyetten daha büyük diploma yoktur”* (Safa 2000: 35). Safa, bugünün eğitim durumunu anlatmaya devam eder, bizde tecrübenin ikinci plânda olması, insanlara hamle şansı tanımamaktadır: *“Züğürtlerin bütün felaketi alfabeden başlar”* (Safa 2000: 36) düşüncesinden hareketle, insanın kitabî bilgi üzerinde kalması, onu hayata hazırlanmış kılacaktır. Bilgisi olan ama tecrübesi yetersiz kalan kişilerin, hayatları da maddi zorluklarla geçecektir. Zira hayat kitabın dışındadır. Harflerin kurduğu dünya ile insanın kuracağı bina arasında fark olacaktır. Kelimeler arasında kullanılacak mesafe manevidir, hisseldir, oysa tuğlaların mesafesi maddi yani sayısaldır, görünendir.

Öğrenciler ders çalıştıkları için şahsi araştırmalara vakit bulamamaktadır, hatta enerjisi de kalmamaktadır. Oysa Safa’ya göre; *“Halis kültürü de, meslek bilgisini de bu şahsi araştırmalar verecektir”* (Safa 2000: 36). Yazar, bugünün eğitim anlayışında insanın merkezde olmadığına dikkati çeker. Simeranya da, çocuk ve gençler isteklerine göre meslek seçerler, staj görürler, bu açıdan bakıldığında parazit değildirler. Büyüklerin yanında kalarak çıraklık evresi geçirirler. Meslek değiştirme hakları da vardır, araştırmalarını nazarî olarak da yaparlar fakat bu da kendi tercihleridir. Samim bunun nedenini şöyle açıklar: *“çünkü orada insan bir makine adam değil ve bir otomat değil kabiliyetlerini serbestçe geliştirmesine her yaşta ve her meslekte imkân verilen manevi bir şahsiyettir”* (Safa 2000: 37). Safa, eski dünyanın köhne mektep anlayışını eleştirmeye devam eder. Bu anlayışın ortadan kalkması için, sosyal bünyenin değişmesi gerektiğini düşünür.

Yalnızız romanında yazar “montaj” tekniğini kullanmıştır. Yazar, bu teknikten ya hazır kalıplar halinde ya da değişik düşünceleri eserin terkbine sindirerek faydalanmaktadır. Yazar gizli veya açık olarak şu isimlerden faydalanmaktadır: La Rochefocauld, Rausseau, J. Dewey, Kerschenteiner, Eflatun, Hegel, Novalis, Bergson, Sokrates, Thales, Pierre Loti, Dryden Thomas, Nietzsche⁸, Jung, Proust, Rilke, Goethe, Konfiçyüs. Yahya Kemal, Fuzuli, T. Fikret ve Abdülhak Hamid. Düşünce, edebiyat ve sanat âleminin güçlü simaları olan bu yazar, şair, sanatkâr ve filozoflardan gelen tesir, romanın fikri ve lirik cephesine derinlik kazandırır. Bu simalar yalnız düşünceleri ile değil, aynı zamanda, güçlü şahsiyetleriyle de okuyucunun şuuruna akisler kazandırır (Tekin 1990, 140). Bu isimlerin fikirlerine eğitim konusunda açıkça değinir:

“Rousseau’ dan Kerchensteiner’e ve John Dewey’ e kadar, iki asra yakın zamandan beri bütün pedagogların çırpınışları nafiledir. İnsanın kendi, kendisini hakkındaki bozuk telakkisini değiştiren dünyaya muhtacız. Dewey ne diyor? ‘Okul kitapları ve dersleri bize başkalarının bilgilerini ve keşiflerini gösteriyor ve güya, bilgi yolunda en kısa yoldan götürüyor. Hakikatte bu öğretim usulü, bize gerçekleri ve fikirleri anlamak yerine, hazırlap bilgileri ezberlemekten başka bir şey olmayan bir papağanlık öğretiyor’ ” (Safa 2000: 37).

Buna göre; şimdinin eğitim sistemi bir zekâ mezbahasıdır. Sürekli değişen sistemlerin, pilavları ile meşhur okulları, insana manevi bir şahsiyet katmaktan acizdir. Eski dünyanın terbiyecileri, bu samimi ve yüksek kültürün şimdiki okullarda olmadığını bilmektedir. *“Hepsinde öğretim usulü baskı, zorlama, hayvan yetiştirme ve tıka basa doldurma usulüdür” (Safa 2000: 38)* diyen yazar, zeki insanların bu sistemden geçtikten sonra kısırlaştığını düşünür.

Safa’nın Simeranya’da tamamladığı eksikler, şimdinin eğitim sistemindeki noksanlıklardır. O eğitimin ruha hitap etmediği ve kişilerin eğilimleri yönünde gelişmedikleri bir dünya da, tecrübenin nazariyeye feda

⁸ “Safa “Yalnızız” romanında Nietzsche’nin “Trajedinin Doğumu” isimli parçasından alıntı yapar. Samim bu kitap ve müellifi hakkında şöyle söyler: “Vaktim olsaydı, bütün kitabı tercüme etmek isterdim. Mânasız bir tesadüfle Nietzsche öldüğü gün, ben doğmuşum. Onun ruhundaki hidayetsiz ve cürete vâris olmadığım halde, fikirlerinin barutunda, benim özlediğim ziddi bile olsa, bambaşka bir dünyaya hasret çeken zekâların ihtilâci soyundan olduğumu bana haber veren bir dinamizmin içimdeki isyan kaynaklarına tıpatıp uygunluğu var” (Safa 2000: 335).

edilişini kabul etmez. Bunun için de, idealize ettiği, olmasını istediği eğitimi anlatır.

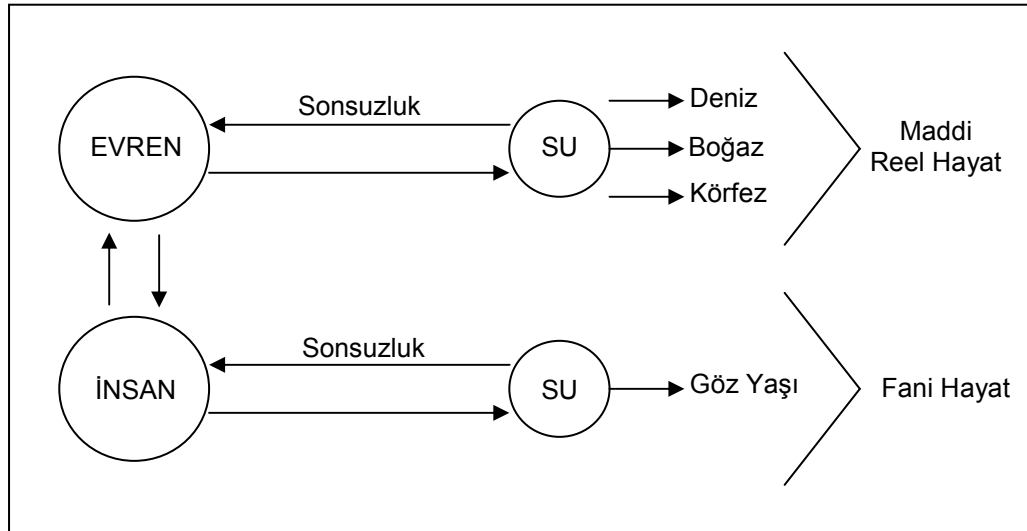
Peyami Safa, insan hayatını tüm boyutlarıyla Simeranya'da değerlendirmeye devam eder. Eğitim anlayışında bireyi ön plâna çıkaran tutumu, onu ruhandan ayrı tutmayan bir terkibe yönlendirir. Bu noktada psikoloji ön plâna çıkar. Safa'ya göre tüm hastalıklar, insan psikolojisi ile ilintilidir. İnsanın bedeni rahatsızlıkları ya da eksiklikleri kişiyi mutsuz eder, ama bundan evvel kaynağı ruhta arar. Yani ruhun marazîsi bedene sıçradığında hastalık nüksedecektir. Bu nedenle, bir hastalığın tedavisinde, ruhî ihtiyaçlar da gözetilmelidir.

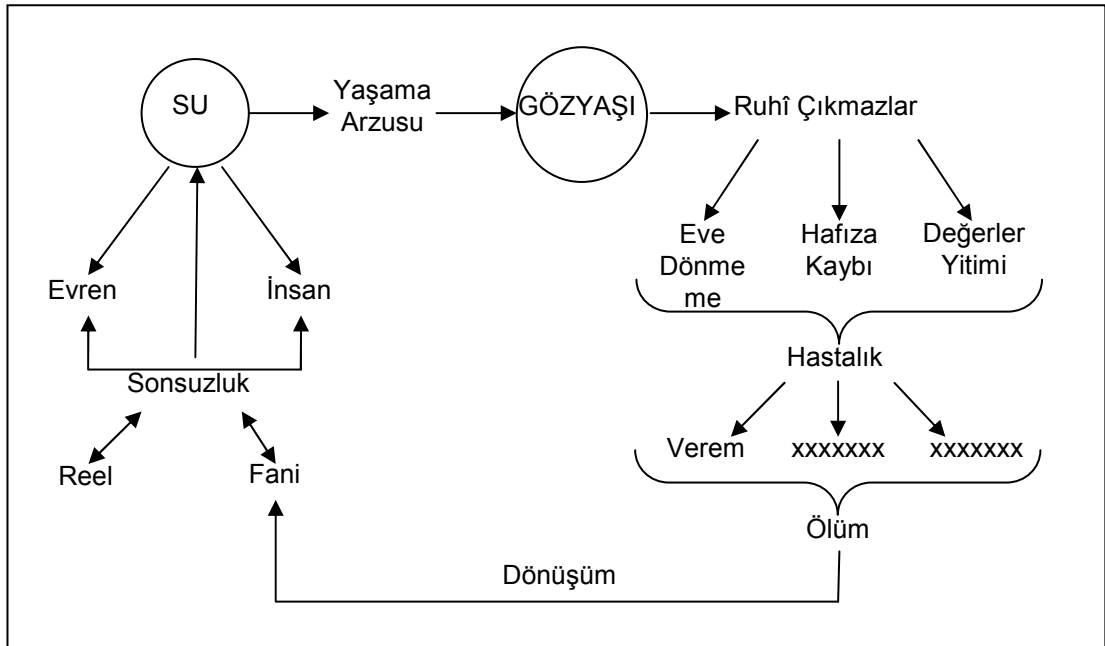
Samim şimdinin iki nazariyesi ve iki tatbikatı üzerinde durur. Bu esasların Simeranya'daki dünya hekimliğinin temeli olduğunu düşünür. Bunlardan ilkini şöyle anlatır:

“İstisnasız her hastalık uzviyetin, kendi işleyişine zıt tesirlere karşı bir ‘hyperreaction’ dur, vücudun öfkelenmesidir, isyanıdır. İkinci nazariyeye göre ki bu daha meşhurdur. İsviçre’de Tournier’in nazariyesidir birçok hastalıkların sebebini hastanın vücudundan evvel hayatında aramak lâzımdır. Yani hastalık birçok defa kaderin aksiliklerine karşı ruhun ve onun peşinden vücudun isyanıdır” (Safa 2000: 62-63).

Her sıkıntı bir isyan hazırlığıdır, ruhta başlayan isyanın, vücuttaki organik isyana dönüşmüş şeklidir. Simeranya'da tedavinin hareket noktası buradadır. Yani ruhta başlayıp, vücuda sirayet eden isyanı, Simeranya hekimleri tek bir mikrop ile anlamlandırmaz. Zîra mikroplu hastalıkların bile vücutta yer bulması için, sinir sisteminde müsait bir ruh olmalıdır. Samim bunu şöyle özetler: *“Yani insandaki hastalık, çok defa kaderin aksiliklerine karşı bir intibaksızlıktır” (Safa 2000: 63).* Buna göre her hastalık, hastanın ruhunda ve hayatında aranmalıdır. Çaresi olmayan talihsizliklerin insan üzerinde yaratacağı tesirlere işaret eder: *“Ümitsiz aşk, çok sevilen birinin ölümü, namus lekesi, vicdan azabı gibi çaresizliktir” (Safa 2000: 63).* Buna göre, tek çare ruhun tedavisidir, bu tedavi ile mucize gerçek olabilir. Peyami Safa'nın her romanında hasta insanlara rastlamak mümkündür. Bu hastalıklar genelde az evvel sıralanan ümitsizliğin neticesinde ortaya çıkarlar.

Hayatta tatmin edilemeyen ruhların, imkânsızlıklar ve ikililikler önünde zayıf düşmeleri, vücudun yorgunluğu ile bütünleşir. Mutsuzluk, bu noktada hastalıkların en temel nedenidir. Zira kişinin hasta olabilmesi için zayıflamış bir kalbin mikroba davetçi olması gerekir. Gözyaşı bu noktada önem taşır, mutsuzluğun bedende seyredilen tek yansıması olan gözyaşları, kişilerin ruhundaki zayıflamanın işaretleridir. Bu zayıflık neticesinde, hastalık gelecektir. Bu anlarda gözyaşı önemlidir, kişinin pişmanlığından ağlaması ya da kaybettiğine ağlaması en sık karşılaşılan tepkilerdir. Romanlarda “Su” ile yaşama arzusu duyan insanlar, ilk isyanlarını içlerinde biriken su ile atacaktır. Gözlerinde hayatı yaşamayı anlamlandıran su, onları yeni bir hayata çağıracaktır. Yeni hayata giderken, dönüşümü hesap etmeyenler kendilerini gözyaşı ile cezalandıracaktır. Dünya’da sonsuzluğu simgeleyen su, kişide nüksedip gözden süzülüp bir başka âleme akışı temsil edecektir:





Safa'ya göre; Simeranya'da insan hastalanmadan evvel, hayata karşı tedbirini alır. Sinirlenmemeyi, isyan etmemeyi öğrenir. Yazar bunu "ruh sporu" olarak adlandırır. Samim bunun bir ayini oluşunu belirtir:

"Öyle ki, bütün Simeranya'yı derin bir sükûn ve tevekkül havası sarmıştı. Oraya ilk adımını atar atmaz kendini her tarafa yayılmış bir umumî intibak ve ahenk atmosferi içinde bulursun. Herkes bu ruh sağlığının yollarını bilir ve hastalandıktan sonra, kendi kendisine isyandan tevekküle giden yolu açacak telkinlere uygun bir hazırlık bulur" (Safa 2000: 64).

Peyami Safa hastalıktan evvel hastalanmamanın formülünü verir. Ruhî sıhhat, hastalığa karşı en iyi tedbirdir der. Peyami Safa'nın bu noktadaki önermesi "Sabır"dır. İnsanın tehlike ve çaresizlik anında çırpınmasını, haykırmasını doğru bulmaz. Kadere teslim olmayı öngören bu anlayışı, miskin ve aciz bir tevekkül olarak görmez. Bu bir çeşit isyan karşısında insanın kullandığı tekniktir. Bu tekniği şöyle anlatır:

"Müspet, enerjik hedefli, iyimser bir sabır. Dikkat et bu sözüme. Bu dünyada ölümden başka hemen her şeyin bir çaresi vardır. Mesele diye karşımıza çıkan zorlukların çoğunu kendi ruhumuzun içinde halledebiliriz" (Safa 2000: 83).

Necmettin Hacıeminoğlu'nun romandan hareketle yaptığı altı değerlendirmenin üçüncü kısmı, Safa'nın hayata karşı tavrını özetler niteliktedir:

“Bugünkü dünyamızın buhrandan kurtulup huzur ve saadete kavuşabilmesi için, medeniyet terazisinin iki kefesi, madde ve mana kefesi, muvazene halinde olmalıdır. Bu da ancak Tanrı'ya, ruha, ve maneviyata inanmakla, onlara da en az maddeye olduğu kadar değer vermekle mümkündür” (Hacıeminoğlu 1962: 44).

Yazar, hastalığın kaynağını ruhun marazisinde arar ve çaresizlik karşısında sabrı tavsiye eder. Mutsuz insanlardan yola çıkarak, mutluluğu anlatan yazar, diğer romanlarındaki bakış açısını burada da vurgular. Kişinin manevi değerlere sarılması şartının altını çizer.

4.3.2.2. Bedeniyle Ruhuna Seyahat Eden Ferit: “Matmazel Noraliya'nın Koltuğu” yapı bakımından önemlidir. II. Dünya Savaşı günlerinde bir pansiyonda yaşayanlar vasıtasıyla Peyami Safa, İstanbul'daki değişik tipleri ve yozlaşmayı anlatır (Enginün 2003: 269). Roman, Ferit'in materyalizmden mistisizme giden yolculuğunda, onun yaşadığı buhranlar ve şüpheler üzerine kurulmuştur. Maddeden mânâya geçerken, benimsediği fikirlerin yerle bir oluşu, Ferit'in mutsuz ve huzursuz yanlarını oluşturacaktır. Ferit'in dönüşümünde, nerdeyse tüm maddeler sembolik bir anlam ifade edecektir. Peyami Safa, Ferit'i kendi zihninde başlayan ve ruhundaki öz ile neticelenen bir yolculuğa çıkaracaktır. Romanın adı romanda yaşanacakların madde ile ilişkisini ortaya koymaktadır. Matmazel Noraliya'nın koltuğu, tıpkı diğer nesnelere gibi semboliktir. Mekânın ve mekân içi eşyaların bu rolü, Ferit'in nazarında da aynı anlama sahiptir.

Roman, Ferit'in bir adada, kendi adının yankılarını işitişi ile başlar. Romanın ilk paragrafında, onun yaşayacağı sayıklama halinin altı çizilmiş olur. Bir rüya hali ile başlayan cümle, Ferit'in rüyadan uyanışı ile son bulacaktır. Fikrî bunalımın onda yaratacağı tramvatik etki, roman boyunca onu sayıklayan adam kılacaktır. Ferit, romanın ilk bölümünde Vafi Bey'in

apartmanındadır. Ferit, bu dönemde bilinmezliği, kaosu yaşayacaktır: “*Saatin kaç olduğunu bilmediği için zaman da mekân kadar karanlıktı ve onda güne ait zahmetlerin plânını yapmak cesaretini azaltıyordu*” (Safa 2006: 23). Saatin bilinmediği, mekânın karanlığı, plânsızlık, düşünmeyişin en temel göstergesidir. Altay Türklerinin, yaratılış mitlerinde de, Tanrı hiçbir şey düşünmez, düşünmeye başladığı anda kaosu kozmosa çevirir.⁹ Buradan da Ferit kendi mitini yazacaktır, onun düşünme sürecine girmesi ile aydınlığa, kozmosa kavuşması söz konusu olacaktır. Ferit düşünmeye, önce kendinden başlar. Kendisini nasıl gördüğünü şu sözler ile özetler:

“ben Türk değilim, insan değilim, hayvan değilim, tıbbiyeli değilim, felsefeci değilim, aşık değilim, zengin değilim, fertçi değilim, cemiyetçi değilim, milliyetçi değilim. Vafi Bey’in ecinniler arasında oturan iradesi çarpılmış, bir hafta sonra ne yapacağını bilmeyen tembel, hiçbir şeye yaramaz ve ömrünün yarısını Avrupa’da hariciye memurluklarında geçmiş ayyaş, zampara, hedonist, ciddiyetin yalnız hayvanlara yakıştığına inandığı için dünyanın bütün dramlarına kahkahayı basan ve bunun için ‘Gülener’ soyadını alan bir baba ile yarı sanatkar, yarı deli erkek düşkünü, veremli, veremden iki yetişkin kızını kaybetmiş, ayyaş, kokainman, Paris’te okuduğu için kültürlü, genç yaşta ölmüş bir ananın dejenere bir oğluyum” (Safa 2006: 60).

Ferit, kendisini anlatırken, ailesinden gelen tesirlerle kendini anlamlandırır. Her şeyi başlangıçta reddeder. Kim oluşunu bile söyleyecek durumda değildir. Dejenere oluşunu, anne ve babasından gelen genlerle çözümler. Ferit, kimliğinin farkındadır ve bu sözler onun kimliğinden gelen isyanların göstergesidir.

İnkâr anında bu cümleleri haykıran Ferit, gerçekten böyle biri olup olmadığını düşünür. Düşündükçe işin daha da kötü olduğunu hisseder. Kendi içinde ruhuna sarılacak bir sebep bulamaz. İşte bu nokradan sonra, Ferit’in hayatındaki dönüşüm başlar. Ona kendindekini fark ettiren ve kendi ağzından teşhis koydurtan Safa, Ferit’i başka boyuta sürükleyecek düşünme sürecine gönderecektir. Ferit az evvelki isyanından sonra kendini berber koltuğuna atmak ister, fakat sonra senelerce önünden geçtiği muhallebiciye gider. Safa oradaki insanı şöyle tasvir eder:

⁹ “Evvelce anca su vardı; yer, gök, ay ve güneş yoktu. Tanrı Kудay ile bir ‘kişi’ vardı. Bunlar kara kaz şekline girip su üzerinde uçuyorlardı. Tanrı hiçbir şey düşünmüyordu...” (Sakaoğlu, Duymaz 2003: 168)

“onun yalnız sakalını biri yukarı kalkık beyaz kaşlar altında sürmeli gibi siyah gözlerini ve başında sofuların giydiği kenarı yukarı doğru kıvrık, namazda secdeye engel olmayan ve şapka kanununa uymayan siyah külahını görebildi” (Safa 2006: 62).

Peyami Safa'nın, Ferit'in dönüşümü için onu muhallebiciye göndermesi manidardır. Senelerdir içine girmediği ama önünden geçtiği bu dükkân simgeseldir. Ferit'in yıllarca bildiği ama hiç düşünmediği maneviyat burada saklanmıştır. Muhallebici ihtiyara Ferit şunları söyler:

“elimden hiçbir iş gelmez. Kaderim irademe haciz koyuyor ve kaderlerine borçlanan sefih bir ana babadan alacaklarını benden istiyor. Arada bir, işte böyle müthiş bir bilânço ile kaşıma dikiliyor” (Safa 2006: 63).

Ferit, kaderinin haciz koyduğu iradesinin bedelini ödediğini düşünmektedir. Muhallebici “dinin sembolü”dür, muhallebiciden içilen su “kozmos”u temsil eder. “Kaderim” dediği ise şüphesiz ailesinden gelen tesirlerdir ve bu tesirlerin iradesine uyguladığı baskı onu mutsuz kılmaktadır. Vafi Bey'in apartmanında tıbbiye eğitimini bırakarak, sefil bir hayat yaşamasını kederi ile ilişkilendirir. Ruhu hasta olan Ferit'e şifa, buradaki ihtiyarın dilinden gelecektir

“Ben de sana bir şey diyeyim de baba sözüdür... ne zamanki sıkıntıdaşın bu hapları yutacağın yerde, derin bir nefes al, içinden tut nefesini, yüreğinden bir kere, ama yüreğinden ‘Allah’ım’ deyiver sonra nefesini birden koyuver” (Safa 2006: 64).

Ferit, ihtiyarın dediğini yapar ve içinde bir ferahlık hissederek buna şaşırır. “Gözlerinde, dükkânın boşluğuna ve yüzünün kararmış esmerliğine inat, yeni ve başka bir aydınlık vardı” (Safa 2006: 64). Ferit, sorgulamadan ihtiyarın dediğini yaptığında ferahlamıştır, ancak bu ferahlığın nedenini tek bir kelimenin telaffuzu olarak görmek istemez: “bir kelime olmaktan başka hiçbir haysiyeti olmayan bu sözlerden ve benzerlerinden nefreti yeni değildir” (Safa 2006: 65). Safa, Ferit'in inanç boyutunu da ortaya koyar. Ona bu his aslında babasından gelmektedir. Babasının “Allah’a inananların hepsi ahmaktır” (Safa 2006: 65) sözünü hatırlar. Safa Kavga Yazıları'nda, inançsız insanların inkârını şöyle özetler:

“Allah’ı körü körüne inkâr etmek kolaydır ve çok kârlı görünür. İnsanı hesap vermekten, mesuliyetten, vicdan azabından, ceza korkusundan

kurtarır. Fakat Allah'ı metafizik, felsefi ve ilmi delillerle inkâr etmek, ispat etmekten daha zordur. Allah fikri öyle bir güneştir ki, onsuz her izah karanlıkta kalır” (Safa 1997: 12).

Buna göre, Ferit'in inançsızlığı, Vafi Bey'in apartmanında yaşayacağı karanlık devre ile örtüşür. Zira Ferit, Vafi Bey'in apartmanında Nietzsche için yazdığı kitabın Türkçe tercümesini okur. Ferit'in inanç buhranı, ona babasından gelmektedir. Bu romanda da, babaya savaş açan oğul tipini görmekteyiz. Yazarın “Biz İnsanlar” romanında da Orhan, benzer nedenlerle babasına savaş açmıştır. Orhan'ın babası “dindar” iken; Ferit'in babası “dinsiz” dir, fakat çocukların baba otoritesine karşı isyanları söz konusudur. Ferit, babasından kaçan adamdır, ondan nefretle söz eder ama babası gibi olmaktan kendini kurtaramaz. Safa, karakterin bu eksikliğini, genlerin galibiyeti ile anlamlandırır. Safa, maddeye anlam veren ruhu bulması için Ferit'in karşısına Selma'yı çıkarır. Ferit, Selma'yı yalnızca beden olarak görür, onu tensel anlamda yorumlar. Fakat Selma “*Bende bir ruh yok mu?*” (Safa 2006: 73) diye sorar, Ferit ise “*fakat sen ve bütün kadınlar, bize evvela ruhunuzu değil, bacağınızı gösteriyorsunuz*” (Safa 2006: 73) cevabını verir. Burada Peyami Safa, Ferit'in nazarında tüm kadınları aynı düşkün algılayış ile düşündürür. Suç, kadındaki ruhu göremeyen Ferit'in değil; sanki ona bacağı gösteren kadınlardadır. Böylece cemiyetteki kadınların çıplak yerleri, onların ruhlarının görünmesine engel olmaktadır. Maddeci olan Ferit, kadını da madde olarak görür. Kadının ruhu bedeninden daha az önemlidir. Zira onun nazarında Selma'nın ipek çorabındaki ruhu –varsa- avuçları anlayacaktır. Ferit, kadınlara şöyle seslenir: “*Sen boyandığın ve süslendiğin vücudunla bende hangi duyguya hitap ediyorsan ondan cevap alıyorsun*” (Safa 2006: 73-74). Sadece kadını bir et parçası olarak gören Ferit, iştah ile şehveti aynı kefeye koyar. Lokantadaki pilice duyulan iştahın aleni oluşu ile ipek çoraplı kadına duyulan şehvetin gizli oluşuna anlam veremez. Onun için, içsel tüm arzular tenin bir yerinde anamlanır. O madde -kadın, yemek- hangi arzuya hitap ediyorsa, beden öyle çalışacaktır. Ferit'in temel mutsuzluğu da, maddeyi saran ruhu görmeyişindedir. Onun kadını saran ruhtan habersiz oluşu, aslında kendine yabancılığındandır. Her eylemini madde ile izâh etmeye çalışan zihni, kalbindeki mutsuzluğu ve huzursuzluğu

giderememektedir. Ferit, muhallebicide “Allah’ım” dediğinde içinde dolan ferahlığı bir kere daha “Allah’ım” dediğinden bulamayacaktır. Çünkü birincisinde sorgulamadan demiştir, oysa ikincisinde kelimenin ardındaki mânâyı boşaltır ve sıradan bir kelime gibi söyler. Ferit’in problemi, iman eksikliğidir. Ruhu, bir ferahlık dilenir Ferit’ten ama o ruhunu doyuracak mânâ zenginliğinden uzaktır. Ferit rahatsızlığını mânâ ile dolduramadığı için mutsuzdur. İçinde doyuma ulaşmamış yanları vardır. Bunu şöyle izah eder:

“Eğer zekânın işi madde ile oynamaktan ibaret olsaydı, onun mahiyetleri anlamaya kadar varmayan iştahı dar münasebetler arasında gıdasını bulacak ve doycaktı. Doymuyor işte ve bu açlık şimdi olduğu gibi onu rahatsız ediyordu” (Safa 2006: 85).

Selma’yı başlangıçta, zekâsı ile algılayan cinsel bir obje olarak gören Ferit, kadının ruhunu ve bedenini ikiye ayırır. Fakat Selma’nın Ferit’ten kaçışı, onu mutsuzlaştırır. Kaçan Selma’ya karşı bir istek duymaya başlar ve içinde sevgiye dair bir şeyler hisseder. Ferit roman boyunca mutlu olmaya direnen adamdır. Mutlu olmak istedikçe mutsuzlaşır. Selma’nın kaçışı onda, kıza karşı aşk nevinden hisler uyandırır fakat Selma’ya koşan, Selma’yı görünce kaçan da Ferit’tir. Bu durumunu şöyle izah eder: *“Beni kaçıran fikir onun benden evvel kaçmasını önlemektir. Kaçmak için kaçtım, korkumdan kaçtım” (Safa 2006: 128).* Ferit’in aşka bakışlarında da babasının tesiri vardır. İçinden, genlerinden gelen dürtüler, bir taraftan nefret edilen babaya yaklaşma sebebi olacaktır. Babadan kaçışı, kaçtıkça babaya dönüşü yaşayan Ferit’in içinden, sürekli babası konuşur. Bu noktada anne ya da babanın tesirlerinden kaçıldıkça ona benzeme sadece Ferit’te karşımıza çıkmaz. Yazarın “Bir Aşkamdı” romanındaki Meliha’da annesinin genlerinden kaçır ama annesinin kızı olmaktan kendini kurtaramaz. Ferit özellikle, ruhsal âlemde anlamlanmayı seçerken, babasını tam karşısında bulur. Peyami Safa şöyle der: *“İçinin bir köşesinde, babasının bir gözü, onun bütün ruh hallerini seyrediyordu” (Safa 2006: 130).* Ferit, Selma’ya âşık olduğunu düşünürken, babasının ona bakan gözlerinden kaçamaz. Ona *“deli ol, âşık olma” (Safa 2006: 131)* dercesine bakan babası, Ferit’in içinden Ferit’e şöyle seslenir: *“Delilik şüphesiz aptallıktan iyidir. Delilik var olmuş bir zekânın yok oluşudur;*

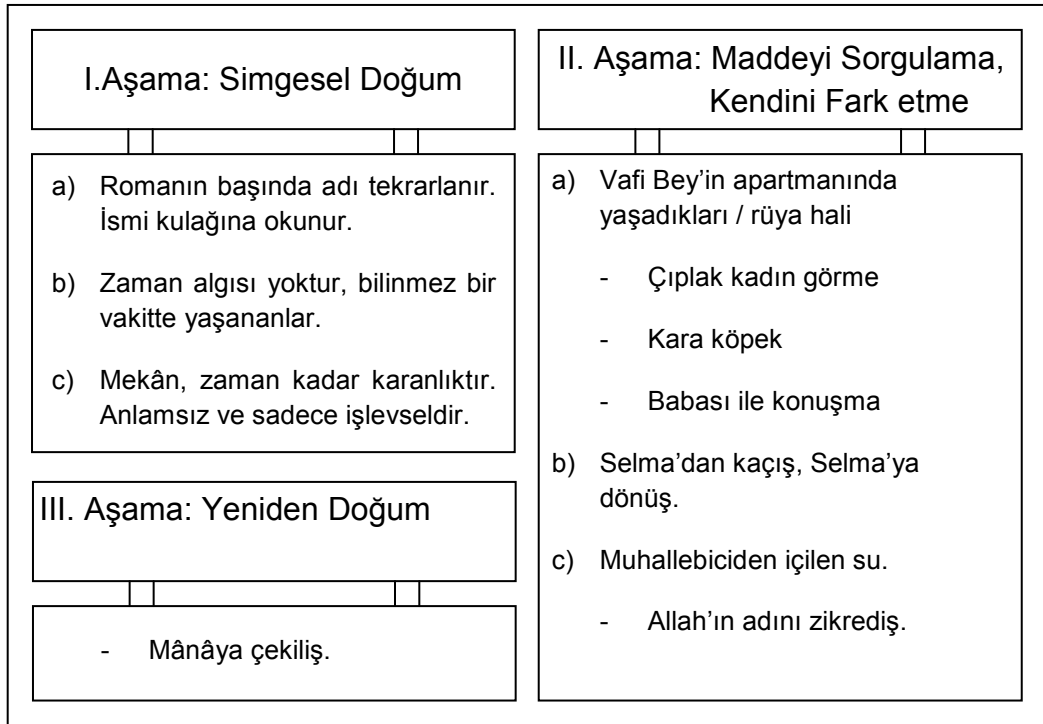
aptallık, var olmamış bir zekânın var olmamaya devam edişidir” (Safa 2006: 131). Ferit için aşk, babasının nazarında bütünleşince, aptallık olmaktadır.

Ferit, Vafi Bey'in apartmanında 6 gün kalmıştır: *“Demin hesapladım. Altı gündür buradaymışım. Bana altı ay gibi geldi. Hayatımın en büyük hayretlerini bu altı günde yaşadım”* (Safa 2006: 195). Ferit'in burada kullandığı “6 gün” kavramı önemlidir. Ferit'in kaostan, kozmosa geçişini anlatır. Romanın başında düşünemeyen, zamanı bilmeyen, mekânı tanımayan Ferit, madde ve ruh arasındaki sorgusunu 6 günde yapacaktır ve 6 günün sonundaki farkındalığı artacaktır. Bu noktada 6 formel sayısı önemlidir. Kur'ân-ı Kerim'de¹⁰ yerlerin ve göklerin yaratılışında 6 günden bahsedilir. Evrenin terkihi olan insanın yaratılışında da 6 evre vardır. Safa'da Ferit'in yeniden doğumunu 6 günde gerçekleştirmiştir.

“Görülüyor ki yazarın birinci bölümde amacı; metapsişik ve parapsikolojik birtakım olayların var olduğunu, bunların ancak medyumlukla ve duyularla aşan algılamayla açıklanabileceğini, bugünkü maddeci ilim ve felsefenin hakikati kavrayamayacağını, içgüdüye, sezgiye sırt çevirdiği için akla dayanan bu bilimin gerçekliğin sınırlarını çözemeyeceğini göstermektir” (Moran 1995: 189).

Romanın ikinci bölümünde Ferit, mistisizm ile tanışacak, ruhunun şifasını bulacaktır. Kozmik bir zamanda, bilinmez bir vakitte geçen zaman, Ferit'in mitidir. Başlangıcıdır. İlk madde ile görmeye çalıştığı hayat, artık ona yetersiz gelecektir. Ferit I. Bölümde sembolik olarak bazı aşamalardan geçer aşamaları bir şemada göstermek mümkündür:

¹⁰ Kur'ân Kerim'de 6 gün : “A'râf Sûresi'nin 54. Ayetinde, Yûnus Sûresinin 3 . Ayetinde, Hûd Sûresinin 7 . Ayetinde, Furkân Sûresinin 59 . Ayetinde, Secde Sûresinin 4 . Ayetinde, Kâf Sûresinin 38 . Ayetinde, Hadîd Sûresinin 4. Ayetinde” bahsedilir.



Romanın I. bölümü ve II. bölümü Ferit için yapılmış bir tasniftir. Ferit ilk bölümden, ikinciye geçerken, şu sözleri köprü olarak kullanır:

“eğer insanın aradığı mânâ kendi icâdı değilse, mânâya mânâ veren kendisi değilse, bu Allah'ın hikmetinden başka nedir? Bir zerresi insanın şuuruna dalan muazzam bir şuurun niyetinden başka nedir? Onun varlığı ve yokluğu hakkında bir karara varmak için, ya her biri kendi tecrübelerimiz yoluyla ferdi ve mistik bir sezisi kendimize rehber edeceğimiz veya evrensel bir anlayışı doğrulayan külli mefhumlar delaletiyle düşüneceğiz” (Safa 2006: 197).

Ferit, romanın ikinci bölümünde Matmazel Noralya'nın evindedir.¹¹ İnci Enginün bu noktada, Safa'nın kendinden esere kattığı çatışmaya dikkatimizi çeker:

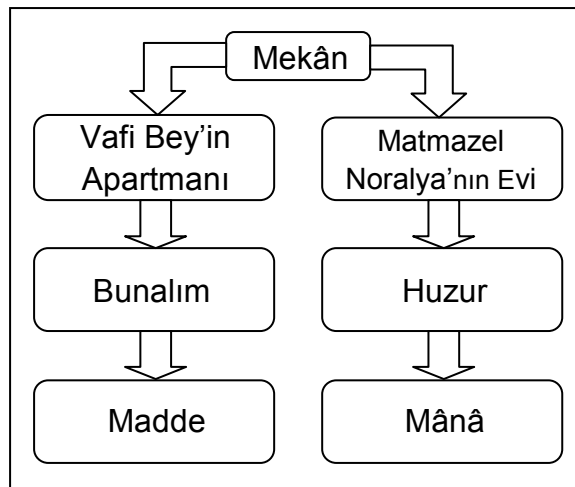
“Duyuş tarzı bakımından son derece huzursuz bir modern zaman kişisi olan yazar, kendi dünya görüşünü de kahramanlarına yansıtmıştır. Bu bakış tarzı eserlerinde beyaz ve siyah renklerle nitelenebilecek kesin bölümlere yol açmıştır” (Engünün 2003: 269).

¹¹ Vecdi Bürün, “Peyami Safa İle 25 Yıl” adlı eserinde, Safa ile Matmazel Noralya'nın evine gidişlerini anlatır: *“Büyükkada'nın Maden semtinde bir eve gittik. İçeriye girdiğimiz zaman, bizi karşılayan Rum hanımı, bir büyük salon kapısı açtı... biraz sonra tekerlekli araba içinde yaşı pek belli olmayan bir hanım görüldü. Peyami Safa ayağa kalktı. Bende ona uydu. İçeriye gelen Hanım Matmazel Noralya idi”* (Bürün 1978: 85).

Buradan hareketle romanın birinci bölümüne hâkim olan rengin “siyah”, ikinci bölüme hâkim olan rengin “beyaz” olduğunu düşünebiliriz. Berna Moran’a göre

“ilk bölümün sıkıntılı ve huzursuz havası, çürük değer ölçüleri, bir bakıma pansiyonun bulunduğu mahallenin sefaleti, pisliği ve çirkinliğini simgeleştirirken; ikinci bölümdeki ruh temizliği ve mutluluk Ada’nın gülleri, çamları ve sakin havasını oluşturur” (Moran 1995: 189).

Teyzesinin ölümü üzerine Ferit’in eline para geçmiş; Vafi Bey’in apartmanından taşınmıştır. Romanın bu bölümü semboliktir, zira maneviyatı yüksek Matmazel Noralya’nın evinde kalan Ferit’in, maddeden mânâyâ geçişi burada tamamlanır. Safa, Ferit’in daha burada neler yaşayacağını tasvirleri ile anlatır. II. Bölüm, geniş mekân, deniz ve hava ile başlar; bu, şüphesiz huzursuzluğun yani kaosun bittiğini anlatmak içindir.



Ferit, Matmazel Noralya’nın evinde kaldığı ilk gece yine huzursuzluk içindedir. Bir türlü uyuyamaz ve ansızın bir nefes, “gel” dercesine onu yanına çağırır. Ferit, gittikçe sesi daha net duyar, biri ona “gel” demektedir. Bu noktadan sonra Ferit, tavan arasında Matmazel Noralya ile karşılaşır. Aslında kadın çoktan ölmüştür ama Safa, maneviyatı yüksek bu kadını Ferit’e gösterir. Ferit, salonda gördüğü resimden tanır Matmazel Noralya’yı. Onu gördüğü anda içinden adını mırıldar ve Matmazel Noralya şu cevabı verir:

“hayır Nuriye. Demin, aşağıda baba Dimitri’nin sana dua etmesini istedim... Ben bu koltukta otuz iki sene oturdum. Kaçtım insanlardan. Her şeyi sildim. Ruhumun dibine indim. Ve...O’nu gördüm. Şimdi... Sen de göreceksin” (Safa 2006: 227).

Ferit bu aşamadan sonra bambaşka bir âlemlerle tanışacaktır. Matmazel Noraliya onu avuçlarından tutar ve koltuğa oturur. Koltukta

“İçine doğdu ve ben’ini aradı. İçine doğru ve ondan kopmaya çalıştı. Hafızasını tıkadı. Kendisi olduğunu hatırlayacak idraklerin kırıntılarını da şuurun üstünden silmeye uğraşıyordu... Çok zordu bu... Ben kimim? Diye sorarken, kendi kendini tanıyordu. ...Artık şuurunda kendi ben’ini değil, başka ve geniş ve her şeyle birleşmiş, sonsuz bir kendi vardı. Bu kendinden çıkan ve onu aşan, her şeyi kavrayan ve her şeyle bir olan bir kendi şuuruydu. Bu bir mutlak birdi. Ansızın gözleri kör edecek kadar keskin bir ışığa benzeyen ve hududu görünmeyen büyük bir aydınlık parladı ve ansızın her şeyi kavradı ve sonsuz derinliklere iner gibi bir duygu bütün ruhunu sardı” (Safa 2006: 227-228).

Bu noktada Ferit’in yaşadığı “dini bir tecrübe”dir.

“Bazı araştırmacılara göre dini tecrübe kognitif (zihni) muhtevadan mahrum olmamakla birlikte duygu yanı ağır basan bir tecrübedir. Bu durumda mantıkî tutarlılıktan söz etmek de tuhaf kaçmaktadır. Vecd hali sona erip mantık geri geldiğinde ise tecrübe artık geçmiş olmaktadır. Bütün bunlar çerçevesinde dinî-mistik tecrübenin özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür: 1. Doğrudan doğruya yaşanmış olması, âni olup, uzun sürmeyişi 2. Tahlile elverişli olmayışı 3. Kişiye özel oluşu 4. Nihayet bir vûsûl (buluşma) dan söz edilişi” (Kök 2001: 175).

Peyami Safa, Ferit’e rüya hali yaşatır. Ferit bu halden sonra gözünü yatağında açar ve karşısında Yahya Aziz’i görür. Her şeyin sadece bir rüya oluşunu düşünmek bu noktada Ferit için yetersizdir. Zira tarif ettiği çatı katı, koltuk Matmazel Noraliya ile konuşmalar gerçekçidir. Matmazel Noraliya, Ferit’e “32 sene bu koltukta oturdum, insanlardan kaçtım” der, bu bir nevi, riyazet¹² halidir. Safa Mistisizm adlı kitabında Allah ile birleşmeyi şöyle tanımlar:

¹² “Nefsi kırıp dünya nimetlerinden uzak yaşama, perhiz ve kanaatle gün geçirme. Dervişliğin ilk şartlarından biri riyazettir. Az yiyip, az içmek, az uyumak ve çok ibadet etmek ile başlanan riyazette, helal yoldan elde etmek gayedir. Belli bir usülle yapılan riyazette erbain de denir. Bu durumda riyazet ile çile arasında bir bağ ortaya çıkar. Bazı tarikatlarda riyazetin özel bir zamanı yoktur. Kelimenin gerçek anlamı “azgın atı zelil kılmak”tır. Sûfiler üç türlü riyazet kabul ederler: 1. Avamın riyazeti: İlimle ahlakın; ihlasla da amelin süslenmesidir. 2. Havasın

“Dosdoğru birleşmeye gelince, burada mahrem, ruhun içinde demektir. Dosdoğru, vasıtasız, aklın vasıtası olmadan, beş duyumuzun bize tanıttığı dışarı Dünya'nın içimizdeki tesirlerinden sıyrılarak varlığın prensibi ile veya Allah'la birleşmektir” (Safa 1961: 7).

Tasavvufta nefsinin arınma için, çilehaneye girmek gerekir. Bu dönemde kişi insanlardan kaçarak, nefsinin arındırır. Bu hâl, kişinin seyr-i sülûk¹³ anlamına gelir. Nefs-i emmâre¹⁴de olan insan tüm nefsani basamakları burada tamamlar ve yaradana ulaşır. Bu hal, kişinin riyazet dönemidir. Kişi bu dönemin ardından olgunluğa ulaşır, kâmil insan olur. Matmazel Noraliya da 32 yıl böyle bir süreçte olduğunu ve onunla olduğunu belirtir. Bu noktada, Matmazel Noraliya bir anlamda Ferit'i inayete¹⁵ erdirecek olmandır. Matmazel Noraliya, roman boyunca pasiftir. Safa'ya göre bu durum Mistisizmin “vecd” halinden kaynaklanır. Buna göre; *“vecdin en son haddinde, yukarıdan cevap alan bir kendinden geçiş halinin pasifliği vardır”* (Safa 1961: 12). Matmazel Noraliya'nın, Ferit'i elinden tutarak oturduğu koltuk, bir anlamda Ferit'in Allah'ı hissettiği yerdir. Peyami Safa'nın bu geçişi çok keskin olmuştur. Zira Ferit, birden bire Yaradan'ı idrak eder. Şüpheli bir adam olan Ferit'in ansızın geçtiği bu boyut romanın asıl anlatmak istediği yerdir. Peyami Safa, küfürde olan ve her şeyi reddeden Ferit'i, bunalımdan kurtarmak için önce mekânını değiştirtir sonra da onu Tanrı'nın birliğine kavuşturur. Ferit bu anlamda oldukça edilgendir: Bunalımdadır, çıkarılır; bunalımdadır, daha da bunalılır ve elinden tutulup kurtuluşa erdirilir. Bu keskin geçiş, şüphesiz Ferit için travmatik bir etkidir. Kendini tanımlamaktan acizken, alemi anlayan Ferit'in ağzından dökülenler oldukça şaşırtıcıdır. Peyami Safa onun artık kurtuluşa ermesini ister ama Ferit hâla o ışığın mahiyetini kavrayamaz. Koltukta geçen zaman bir an gibidir; Ferit, yaşadığı bu geçiş anında, şuurunu kaybetmediğini düşünür. İçinde “senin yaşadıkların bir rüyadır” gibi bir ses duysa bile, şuurunu kaybetmediğini düşündüğü için bu vesveseleri de bertaraf etmiş olur ve içinden şöyle devam eder:

riyazeti: İçteki tefrikanın giderilmesi, kalp huzuru ile ibadete yönelmektir. 3. Ahassın riyazeti: Şuhûd u meşhûd ikiliğinin giderilip Allah'ın sıfatlarının tecellisine mazhar olunacak makama ermeğidir” (Pala 2003: 390-391).

¹³ “Tasavvufta usûl-i aşere (on usul) denilen, kendini arındırmak için yapılan on kuraldır” (Pala 2003: 478).

¹⁴ “Tasavvufta kulun kötü vasıflarını, yerilen huy ve amelleri yerine “nefs” kelimesi kullanılır. Nefs-i emmâre: İnsanı kötülüğe sevk eden nefisdir” (Pala 2003: 368).

¹⁵ “İnâyet: lûtufluk, ihsân, iyilik” (Devellioğlu 1970: 519).

“Sonra derin bir sevgi hali... bunu hiç unutamam. O büyük aydınlık bir an sürdü. Fakat o, her şeyi kucaklayan bir âşk anıydı. “O’nu göreceksin” demişti hayalet. O kim? Bu ışık mı? Işık kim? Allah!” (Safa 2006: 240-241).

Ferit, bundan sonra Matmazel Noraliya’nın kim olduğunu merak eder. Onu tanımak için evin hizmetçisi Fotika ile konuşur. Fotika’dan Matmazel Noraliya’yı dinler ve Matmazel Noraliya’nın günlüklerini ele geçirerek okumaya başlar. Yahya Aziz, romanda Peyami Safa’dır; Ferit’in anlamlandıramadığı yerleri ona izah eder. Yahya Aziz’e göre Matmazel Noraliya’nın yaşadığı hâl, cemiyete intibaksızlıktır. Bu intibaksızlık, Matmazel Noraliya’yı kendi benine çekmiştir: *“Bu tiplerde ferdiyet artar”* diyerek onun topluma yabancılaşmasını ve benine çekilişini anlamlandırır (Safa 2006: 278). Matmazel Noraliya, temaşa devresinden sonra ben’in fırtınalarından kurtulacaktır. Temaşa merhalesinde, kendi kabuğuna çekilen Matmazel Noraliya temaşadan sonra fena merhalesine geçer. Yahya Aziz, bu devreyi şöyle özetler: *“Kendisini Allah’tan ayıran karanlık duvarların benlik olduğunu anlayınca, onu atıp kâinatın ruhuyla birleşme özleyişi duyuyor”* (Safa 2006: 279). Peyami Safa, Matmazel Noraliya’nın koltuğunu, yalnız onun bendinden sıyrılmış nesnesi olarak algılamaz. Burada tüm benlere, nefsanî her şeye isyan vardır. Bu benleri yıkıp, kendini Allah’ta eritmeye çalışacaktır. Yahya Aziz, Ferit’in karşısına onun farkındalığını arttırmak için çıkmıştır. Ona, Matmazel Noraliya’nın hayatından yola çıkarak, gerçek hayatı anlatır. Ben kuduzundan sıyrılıp bize dönmeyi Ferit’e telkin eder.

Yahya Aziz’e göre Matmazel Noraliya’nın koltuğu; *“isyanın ve insan düşüncesi kadar yeni bir aydınlığın sembolüdür”* (Safa 2006: 286). Buna göre, Matmazel Noraliya’nın koltuğunda bir an bile oturmak yeterlidir, çünkü *“Asırların hazırladığı bir istihale için, bir an yeter”* (Safa 2006: 286). Ferit, romanın sonunda ruhunun aydınlığına kavuşur. Öncelikle mânâyı anlayan Ferit, Matmazel Noraliya’nın koltuğu ile mânâyı hisseder. Bu hissediş onu Allah’a götürecektir. Babasının sürekli sesini duyan adam değildir artık. *“Onu artık yalnız baba olduğu için sevebilirim. Demonlu zekâsı için değil. İnsan değil o. Sadece baba”* (Safa 2006: 290). Babasının gölgesinden sıyrılan Ferit, artık Selma’ya da yakın olabilecektir. Selma’yı artık istemekle, onu sevdiğini

bilmektedir. Romanın sonunda Ferit, rahatlamak için Ayet-el kürsi okuyandır. Rahatlığa ve huzura kavuşan olduğu için Selma'ya da kavuşacaktır. Romanın son bölümünde, Peyami Safa şu cümleyi kullanır: “*Selma durdu, döndü ve denize baktı*” (Safa 2006: 314). Bu noktada roman biter. Biz, muhallebiciden içilen su ile gelen aydınlığın, romanın sonunda denize döndüğünü biliriz. Ferit ise kendinden ruhuna; eşyadan mânâya dönmüştür artık.

4.3.2.3. Tereddüte Tereddüt Ettiren Bir Muharrir: “Bir Tereddüdün Romanı” “*asıl mahiyeti itibariyle bireyin tereddüdünü, tereddütten karara geçemeyişinin getirdiği dramı anlatan bir eser*” (Tekin 1999: 194) olarak karşımıza çıkar. Romanda, büyük harpten sonra, ruhları istila eden o yaşamak yorgunluğu, o ahlâk buhranı, o sefalet, o intiharlar, maziden devraldığımız kıymetlerin birdenbire baş aşağı gelişi, o hiçbir şeye inanmamak azabı, iyilikle kötülük, muhabbetle nefret, isyanla tevekkül, yapmakla yıkmak arasında insan ruhunun uykusuz bir gece kadar uzayan o tereddüdü, hâsılı beşer cemiyetindeki o müthiş panik, Peyami'nin bu romanında bütün sebepleri ve neticeleri ile gözlerimizin önüne serilmiştir (Sıtkı 1940: 19). Safa, bu romanında kendi hayatına dair izler barındırmaya devam eder. Safa romanlarında alıştığımız gibi ikincil karakterlerden biri sözcü değildir romanda; “bir muharrir” şeklinde isimlendirilen baş karakteri doğrudan Safa'nın aynadan yansıması olarak kabul edebiliriz. Otobiyografik roman özelliği taşıyan romanda, yazar ve eser arasındaki ilişki Mualla tarafından tespit edilir:

“En afâkî zannettiğimiz romanlar bile, muharririn ruhunu muhayyel kahramanlar vasıtasıyla aksettiren bir otobiyografiden başka bir şey değildir... Bu kitabın kahramanı ile hakikat arasında yeniden mukayeseye başladı. Muharririn kendisiyle eserlerine akseden gölgesi arasında benzeyişler ve farklar pek çoktu” (Safa 2007: 79).

“Bir Tereddüdün Romanı”nın kahramanı olan muharrir'in, “Bir Adamın Hayatı” adlı romanından aktardığı parçalar, Peyami Safa'nın hayatından bazı

sahneleri yansıtır (Ayvazoğlu 2008: 126). Bu açıdan değerlendirildiğinde, muharririn şüphe ve tereddütlerini Safa'nın izlerinden takip etmek mümkündür ancak Safa, böylesi tereddütlerin hayatında asla bir inanç bunalımına neden olmadığını, "Kavga Yazıları"nda şu cümleler ile ifade eder:

"Ben Allah'a öteki dünya düşüncesinden en uzak olduğum çocukluk çağımda inanmaya başladım. Bütün ömrüm bu inancımı kontrol etmekle geçti. Mizacım bakımından, inanmaktan ziyade şüphe etme meylim vardır. Boşuna inanmaktan ve boşuna şüphe etmekten sakınırım. Bence şüphe edilmeyecek şeyden şüphe etmek ahmaklıktır. Benim imanım, şüpheyeye karşı adım adım kazanılmış bir dikkat, inceleme, tenkit ve bilgi zaferidir" (Safa 1997: 12).

Muharrir mutsuzluğun bir cemiyet meselesi olduğuna dikkati çeker. Cemiyetten topluma, oradan da insana sirayet eden tereddüt, mutsuz insanları hazırlayacaktır. *"Zekânın en sivri noktası şüphe ve tereddüttür"* (Safa 2008: 178) diyen muharrir, şüphe ve tereddüdü gerçekte ölümden başka bir şey olarak değerlendirmez.

"İnsanın ve müşahhas dünya içindeki azamî kıymetlere varabilmek için, tereddütten karara geçmesini bilmek lâzımdır. Çünkü bu, ölümlerle hayat arasındaki huduttur. İşte ben dünyada ve kendimde bu dönüşümü hissediyorum" (Safa 2008: 179).

Bu aşamanın ardından *"yeni bir devir doğuyor"* (Safa 2008: 179) diye ekleyen muharrir, her şey, kökünden sallanırken, "yeni insan tipinin" çıkacağına altını çizer. Bu tipin şimdikinden büsbütün farklı olacağını da düşünür. Safa burada her şeyin yıkıldıktan sonra, nasıl ve ne şekilde inşa edileceğini anlatır: *"Yeni tahminimizin fevkinde olacaktır, bununla beraber gayet sade, beşeri ve klasik. Her halde çok samimi"* (Safa 2008: 179). Muharrir tereddüt çıkmazlarındayken geleceğe karşı ümidini korumaya devam eder: *"yıkılıyor, her şey yıkılıyor diyorum. Yıkılmıyor, sallanıyor. Her şey başkalaşmak üzere, yerinde kalacak"* (Safa 2008: 179). Safa'nın romanlarına hâkim duygu olan kaosu burada da görmekteyiz. Değişen değerler arasına sıkışan ruhlar, devrin çalkantısı içinde savrulmaktadır. Sürekli ve hızlı değişen madde, onların nazarında "sallanıyor" kelimesi ile ifade edilir. Beşeri iradenin çöküşü, sarsıntıları şiddetlendirmiştir. Her fikri telakkinin yıkıntısı üzerinden sızan tereddüt bulutu insanlığın fikrini sardıkça, şüphe devreye girecektir. Böylece

bir sis perdesi altından bakan gözler, kendilerini tam anlamıyla göremeyecek, realite bakışlardan silinecektir. Gerçeklerden kaçan ve aklın sinsi çukurlarında kendini tahrip eden bedenler, tabiatın onlara yüklediği misyonu da unutacaktır. Bu unutuş, birkaç asrın evvelinden şimdiye uzanan bir sürecin devamıdır. Dünya topyekun sarsılmaktadır. Bu, şüphesiz, kaostan kozmosa geçiş sancısıdır. İnsanlığın, tıpkı evrenin yaratılışında olduğu gibi sarsılmasını konu alan Safa, bu sarsıntıdaki insan psikolojisini anlatır.

Romanda insan ve hayvanlar arasında da benzerliklere dikkat çeken muharrir göre, *“İnsan, bütün hayvan nevelerinin seciyelerini üzerinde toplamış bir mahluktur, bir behime yekunudur”* (Safa 2008: 186). Buna göre; hayvanî yanlarını aklı ile kontrol eden insanın, hayvandan tek farkı da buradan gelir. İnsanın tırnaklarını kesmesi, boyaması, cilalaması, çıplak yanımızı gizlemek içindir. Manikürü en çirkin yanımızla mücadele olarak gören Safa, *“ellerimizde gizlenen vahşi pençeye insanî bir şekil veriyoruz”* der. Buna göre, yaşamak, yaralamak ve yaralanmaktır (Safa 2008: 186).

Muharrir her şeyin sona doğru gittiğini düşünür. *“Her şeyin canına okunuyor”* (Safa 2008: 202) diye haykırır. İnsanlığın istikametini bu cümle ile sorgular. Bu sorguyu ise, “tereddüt” kelimesiyle izah eder. Ona göre insanlık 1918’den itibaren hiç olmadığı kadar tereddüt içindedir. Tüm dünya ağaç gibi silkinmektedir. Bu sarsıntıya dayanamayan değerler yıkılmaya mahkum olacaktır. Tüm felsefi sistemler de iflas ettiğine değinen Safa, sistemlerin ölü birer kalıp olduklarının altını çizer. Sistemlerin statik ve mantıklı oluşu yarını keşfedilemez kılmaktadır. Ona göre; *“harpten sonra yıkılmaya başlayan şeylerin biri de nazariyelerin sonuna ilave edilen ‘izm’ edatıdır”*. Safa’ya göre, insanlık ‘izm’siz düşünebildiği gün hürriyete kavuşacaktır (Safa 2008: 204). Muharrir neticede bir teklifte bulunur. Kehaneti bırakmak şarttır. Tarihteki büyük felaketler önceden tahmin edilmemiştir.

“Mademki hiçbir anın ötekine benzemediğini ve tarihin tekerrür etmediğini öğrendik, yarını tahmin etmeye niçin cüret ediyoruz ve ilimle fal kitabı arasındaki büyük farkı niçin anlamıyoruz? Kararsız bir dünyada olduğumuz bilelim ve statik fikirlerimizle hayatı kalıplamak gibi sonu gelmeyen maceralardan vazgeçelim” (Safa 2008: 205).

Safa romanının sonunda, muharririn tereddütten kurtulamadığının altını çizse de, bu tereddüt ve şüphe devrinin ardından muharririn, gelecek dünya için ümitvâr olduğunu da vurgular.

4.3.2.4. Mahşerini İstanbul'da Yaşayan Nihad: “Mahşer” romanı, Çanakkale Savaşında gazi olan Nihad'ın, vatani uğruna verdiği mücadeleden sonra, İstanbul'a dönüşünde yaşadığı dramı anlatır. Nihad, umutla geldiği İstanbul'dan beklediğini bulamaz, bunun ardından yaşayacağı hayal kırıklığı, hayatta kalma çabası “Mahşer” çizgisinde anlamlanır.

Nihad, Çanakkale Savaşında gazi olmuştur, uzun yıllar cephede kalmış, vatani için mücadele etmiştir. Bu açıdan bakıldığında, Nihad, Türk ruhunun temsilidir. Cephedeyken hayalini kurduğu tek yer İstanbul'dur, buraya geldiğinde bambaşka bir hayat yaşayacağını düşünür; çünkü o, gazidir; onlar için çarpışmıştır; bu yüzden fark edilip saygı görmelidir. Herkes onu anlayarak, Nihad'ın istikbali için yol açacaktır. Fakat Nihad, bunların hiçbirini bulamaz. İstanbul onun “gazi” oluşunu umursamaz:

“Görünüyor ki askerim, sırtımda eşya... burası benim mahallem... Çanakkale'den geliyorum, vapurdan şimdi çıktım... gaziyim ben. -...Ne olursan ol!” (Safa 2000: 11). *“Efendim hep gaziyiz... cephede vazifenizi yapmışsınız bana ne?”* (Safa 2000: 21).

Nihad'ın asıl trajedisi buradan sonra başlayacaktır. Romanın ilk sayfasında, cephede hasretle beklediği İstanbul, kavuşulduktan sonra cefaya dönüşeceği sevgiliye benzeyecektir.¹⁶ Nihad, bu şehrin içine girdikçe yalnızlaşacak ve daha derin umutsuzluklara kapılacaktır. İstanbul'a geldiği ilk gece Nihad'ın mutluluktan kasti, üç kelimelik maddesel saadettir: *“aah bir şilte, bir yastık, bir yorgan”* (Safa 2000: 13). Sokakta kalan gazinin insanlara haykırışı da aynı anlamdadır: *“Ey İstanbullular! ...siz bu rahatınızı, benim bu gece, sokak ortasında kalışıma medyunsunuz”* (Safa 2000: 13). İstanbulluların rahat

¹⁶ “Nihad, vapurun İstanbul'a girişini görmek için, geceleyin uyandı, güverteye çıktı, karnını demir parmaklıklara yaslayarak, üç senedir hasretini çektiği İstanbul'a gözlerini kırmadan baktı.” (Safa 2000: 1)

uykusu için, rahatı kaçan ve kan dökmek zorunda kalan Nihat'ın ve gazilerin müşterek isyanları bu aşamadan sonra başlayacaktır.

Nihad'ın bu kadar hayal kırıklığı yaşama nedeninin temelinde ne işsizlik, ne parasızlık vardır. Nihad, emin olduğu bir davanın hiçe sayılmasına tepkilidir. O cephedeyken zenginleşen ceplere öfkelidir. Fakirleşen halkın sırtından geçinen İstanbul'a haykıracaktır. Ona göre gözünü kırpmadan şehit olan Türk, kanını kim için akıtmıştır, anlayamaz. İşte çatışma burada başlar: Bir taraftan vatan sevgisi ile gazi olan gencin, bir kez daha gazi olacak kadar vatanını sevmesi söz konusuysen, bu şuuru hiçe sayan İstanbul'un rahat uykusu onu üzecektir. Nihad, cephede eksilmiştir ve zor şartlarda mücadele etmiştir, lâkin bu özde mutsuzluk sayılmayacaktır. Asıl keder, İstanbul'da yaşananlardır. Nihad, cephede ölüm korkusu çekerken, kutsal değerler uğruna çektiği sıkıntı kalbinde bin anlama karşılıkken, İstanbul'da dışlanması onu sıcak yatağında mutsuz edecektir. Bu anlamda, cephenin kutsal toprağı ile İstanbul'unun sıcak yatağı manevi değerler açısından farklılık yaratacaktır. Nihad'ın isteği, mücadelesinin sonunda ödül değildir, onun tek beklentisi şu cümle ile özetlenebilir: *“İstanbul'u müdafaa edenlerden biri de sen değil misin? Başım üstünde yerin var, dile benden ne dilersen?”* (Safa 2000: 13). Şüphesiz onun bu dileğinin, yastık ve yorgandan öte bir anlamı yoktur.

Nihad, hayatını devam ettirmek için iş aramaya başladığı süreçte daha büyük hayal kırıklığı yaşar. Çaldığı kapılar yüzüne kapanacak, ona göre gazi oluşu bir avantaj olmaktan ziyade olumsuz bir etki yaratacaktır. Bu süre içinde çaldığı kapıların birinde umulmadık bir hayat onu bekleyecektir. Kızlarına Türkçe dersi vermek için girdiği evde, İstanbul'un farklı bir yüzü ile karşılaşacak, Muazzez ise burada karşısına çıkacaktır. Seniha Hanımların evi, İstanbul'da her felâketten rant elde etmeye çalışan, yabancıların uğrak yeri olan bir mekandır. Nihad'ın burada tanık oldukları onu sükûtu hayale götürecektir. Seniha Hanım'ın kocasının işbirliği ile başka erkeklerle beraber oluşuna ve bunun kocasına fazladan servet getirmekten başka bir faydasının olmayışına şahit olan Nihad, cephedeki günlerini ve kimler için harp ettiğini sorgulayacaktır. Zihninde parlayan, vatan, millet, fazilet kelimeleri bu ortamda ona *“üç soyтары ismi”* (Safa 2000: 53) gibi gelecektir.

Muazzez, Nihat'ın bu durumunu İstanbul'un değişen yüzü ile daha da aralayacaktır: *“inanılacak şey değil ama böyledir Mahir Bey, kârlı bir iş plânı kurdu mu o işte, hangi erkeği kandırmak isterse zevcesini araya koyar”* (Safa 2000: 59). Nihad için İstanbul'un anlamı giderek farklılaşacaktır. Cephede kızıl renkler içinde hayal ettiği şehir, onun felaketi olmaya başlamıştır. Cephede vatan için, kutsal bir mefkûre için ölen insanlar, burada yaşayan dirileri sorgulayacaktır. Yazar, burada asıl ölünün kim olduğunu sorgular. Buna göre Çanakkale'de kimse gerçekten ölmemiştir. İstanbul ise, üstüne çektiği örtünün altından cesetten farksızdır onun gözünde. Nihad Çanakkale'yi şöyle anlatır:

“Size şunu temin ederim ki Muazzez Hanım, adi hayat mücadelesi, yaşamak için şu her gün yaptığımız kavga harpten bin kat daha müthiştir. Emin oluz ki, İstanbul'a geldiğim günden beri, cephenin mermileri arasında geçen günlerimi aradım” (Safa 2000: 85).

O, cepheyi kutsarken oradaki mücadele sebeplerini anımsar. Vatan ve millet için ölenleri düşünür. Nihat, ölümden çok ölmeyi göze alan tüm cephe askerinin sesidir. Birazdan öleceğini bilerek vatani için çarpışanlardan ölüme kavuşanlar şanslıdır çünkü Nihad'ı bekleyen cepheden sonraki vaziyet onları ölümden kötü kılacaktır. Gaziliğin kıymetsizliği, yitirilen uzuvların değersizliği onların cepheyi özlenen sevgili gibi anmalarına neden olacaktır.

Nihad yaşadıklarının yorgunluğunu Muazzez'in gözlerinde dinlendirecektir. Mutsuzluğu, genç kızın sevgisi ile dağılmaya başlayan Nihad'ın şimdiye kadar yaşadığı hayal kırıklıkları, bu defa da onu harekete geçmemeye sevk edecektir. Safa, ondaki geri çekilişi kaybediş ile eşleştirir.

“Her mâziye bakışında, uğradığı sükûtu hayallerin yekûnu biraz daha kabarmış, ya tiksinerik ya hiddetlenerek yâd edilen hatıraların mecmuunu biraz daha artmış bulduğu için, bir şeyi fazla ümit etmekten çekinir, kendini elinden geldiği kadar tevekküle götürür, fakat yine arzularıyla muvaffakiyetleri arasında muvazene bulamazdı” (Safa 2000: 87-88).

Muazzez, Nihad'a başka bir istikbali işaret eder ama Nihat'ın, yaşadığı aksiliklerin onu Muazzezden uzaklaştırır. Fakat Nihat'ın Muazzez'e olan hislerini yok edemez; sonunda Muazzez'le evlenecektir.

Nihad'a göre buradaki insanlar "acayip mahluklar"dır. Onlarda ne mefkûre, ne vatan, ne Allah'a inanç ne de fazilet vardır. Safa, burada, Nihad'ın ağzından devreye girer ve yozlaşmış insanların amacını anlatır: *"Fenalık için yalnız günah işlemek, yalnız başkalarının ızdıraplarına bir zebani istihzasıyla çirkin çirkin gülmek için, rezaletin gübresinde iğrenç bir taaffünle pişmek için yaşıyorlar"* (Safa 2000: 93). Nihad, bu noktada yine cepheye döner ve tekrar sorgulamaya başlar: *"Çanakkale'de gözlerimin önünde kafaları futbol topu gibi koparak havaya fırlayan Türk gençleri bunlar için mi can verdiler?"* (Safa 2000: 93). Nihad, Türk milletinin cepheden dönen adamıdır ve onun isyanında, cephede açlıktan kırılanların, arazilerinin mahsulleri elinde alınanların isyanı vardır: *"İnsan vatanperver olduğuna değil enayi yerine konulduğuna yanıyor"* (Safa 2000: 93) diyen askerin, Çanakkale'de, Anafartalar'da çocuk yaşta ölenleri gördükten sonra İstanbul'da gördükleri gözlerini oymaktadır. Bu ihanete, bu kötülüğe isyan etmemek mümkün değildir. Nihad, cephede yaşadıklarını anlatırken şunları söyler:

"Ben Arıburnu'nda en korkak bir ihtiyar zabitanın bir düşman bombasını yerden kapıp tekrar düşmana attığını gözlerimle gördüm. Artık eski Yunan masalları beni hiç şaşırtmıyor. Bunları adî vaka'lar gibi hatırlıyorum" (Safa 2000: 93).

İnsanlar cephede aç ve perişanken, bir avuç insanın bundan faydalanması Nihad'ı kahreder. Kerim Bey, romanda muharrirdir ve Nihad'a bu mevzuyu daha iyi tahlil eder. Mahir Bey ve ailesini levazım ambarındaki fareye benzeten yazar, bu aile ile bir dönemin para ve servet için düşülen durumuna dikkat çeker. Mahir Bey ve karısı sadece örnektir, onlara benzer başkaları da vardır. Kadınlarını her işte kullanan kocaların ahlâklarından söz etmek imkânsız olacaktır diyen Kerim Bey, şöyle devam eder: *"Nazırlarla, saray adamlarıyla yatar. Âşıklarını evine bile alır, kocası aldırılmaz. Sizi ve beni böyle züğürt bırakan üç beş ahlâkî telakimizdir. Herif hurafeden kafasını kurtarmış, işlerini tıklarına koymuş gidiyor"* (Safa 2000: 101). Ahlâkın, ahlâksızın yanında düştüğü komik durumun göstergelerinden biri de parasızlıktır. Paraya kıymet vermemelerine rağmen hayatlarının devamlılığı

için paraya ihtiyacı olan insanların bu dünyada düşecekleri durum anlatılır. Kerim Bey'e göre:

“Abdülhamit’in sarayına mensup adamların oğulları babalarından fazla ahlâksız oluyorlar. Çünkü hasbîlik terbiyesini de çocukken gündelik gibi babamızdan alırız. Oğulların babalarına çekmeleri ekseriye pek doğrudur. Hayvanlarda kendinden fazla hayırhahlık, diğer gamlık bize cemiyetten gelir. Terbiyenin bu işteki rolü büyük. Çünkü bize adi bir vehmi, şeniyet olarak kabul ettirir” (Safa 2000: 102).

Terbiyenin ahlâk üzerindeki rolünü vurgulayan yazar, Nihad'ın “millet, memleket ve fazilet” kavramı ile büyüdüğünü anlatır. Zaten asıl nokta da buradadır; kutsal değerleri aileden, babadan alanlar, Çanakkale’de şehit olmuş, orada çarpışmıştır. Milliyet mefkûresini tatmamış vicdanların, cepheden habersiz kalışları, onların ailevi ahlâk boyutu ile sorgulanır. Kerim Bey'in düşüncesine göre; *“zekâmızı ahlâk gibi sevki tabilerimizin aleyhine kullandığımız vakit hayatı kazanamayız. Bilakis cinsi temayülleri ile zekânın istikameti birleşirse muvaffakiyet yüzde yüzdür”* (Safa 2000: 102). Bu şeytani ruhun tek kazancı zekâyı kullanmasıdır. Zekânın sevki tabilerin aleyhinde görünmesini sağlayan dinler, nefsi emmareyi ruhun düşmanı saymışlardır. Kerim Bey, *“konusuz ve mahkemesiz bir memleketteyiz, tarihimizde suiistimalsiz geçen bir saniye yoktur”* (Safa 2000: 103) diyerek İstanbul'un iç yüzüne ışık tutar. Mefkûre kelimesini ağızından düşürmeyenlerin, yayan yürüdüğüne şahit olmayan millet, onların mefkûre kelimesini söyleyerek zengin olduğunu bilir. Buna göre *“Bizans bizden ahlâksız değildi, ...Türk Milleti Avrupalıdan ziyade fazilet perverdir, onun için ahlâksızlar tarafından idare edilmiştir”* (Safa 2000: 103). Safa, burada Türk halkının faziletlerinin, suiistimal edilmesini anlatır. Hükümete çok inanan faziletli, namuslu Türk insanının, göz göre göre soyuluşunu, bu duygunun Türklere şeniyet gibi verilmesine bağlar. Safa'nın teklifi ise şöyledir:

“halka fazilet mukaddes bir vehim olarak tanıtılmalı. Ta ki dolandırıcılara aldanmayacak kadar gözü açılsın. Bir halkın fazilete çok inanması hükümeti tarafından aldatılmasını intaç eder” (Safa 2000: 103).

Yazar, *“şahsi dediğimiz ızdırapların menşei de cemiyettir”*(Safa 2000: 304) diyerek, insanın mutsuzluk sebeplerini de cemiyetin yapısında arar. Ona

göre, Nihad'ın yaşadığı acıların kaynağı buradadır. Eğer inkıraz devrinde olunmasaydı, toplumun ahlâk yapısı bu denli çökmeyecekti, Nihad'ın şahsi mutsuzluğu da olmayacaktı. Yazar'a göre böylesi bir dönemde: *“Sen büyüsun, senin binlerce senelik mazin var cengâversin, hünerversin demek saflıktır”* (Safa 2000: 304). Bunun yanında, pek çok açıdan eksik durumda olan Türkiye inkırazın alametlerinden olan tekebbüre yakalanmıştır. *“Biz ne bedbinlerimizin zannettiği kadar küçük, ne de nikbinlerimizin tasavvur ettiği kadar büyüğüz”* (Safa 2000: 305) diyerek, yaşadığımız devri gerçekçi bir bakış açısı ile yorumlamaya devam eder. *“Fazilet, menfaate zıt olmamalıdır.”* Bu açıdan bakıldığında fazilet, fertle cemiyetin ararsındadır. Kişiyi menfaatperest diye alıkoymak, 20. Asırda doğru bir tavır değildir. Bu noktada fazilet ve menfaat bugün aynı şeydir. *“ferdin gayrı için fedakârlığı değil, insanın insan için fedakârlığıdır”* (Safa 2000: 305). Fazileti menfaatle aynı kökten değerlendiren yazar, kendini de gözeterek, etrafına faydalı olan insanı bu açıdan anlamlandırır. Safa'ya göre bizi muvaffakiyete çıkaracak en kısa yol *“hatt-ı müstakim”*dir (Safa 2000: 305).

Peyami Safa, faziletin Türk toplumundaki algısına dikkati çeker, *“Türkiye’de fazilet, bir fedakârlık telakki edildiği için, herkes bundan korkuyor, hatta namuslu bir adama ‘ne saf mahlûk’ diyoruz”* (Safa 2000: 306). Faziletin belahat sayılışını, ahlâk anlayışımız olarak düşünen Türk insanının bünyesinde fazilet ve menfaati terkip eden yazar, bunların ayrı değerlendirilmemesi düşüncesindedir. Fazileti saadetin tersi sayanlar

“ya namuslu kalmaya karar vererek bir köşeye çekilip oturuyor, miskin, faidesiz, çekingen yaşıyor yahut namussuzluğu kabul edip bir taraftan halka faydalı olmaya çalışıyor öte taraftan çalıp, çırpıyor” (Safa 2000: 306).

Hükümet adamlarının ahlâksızlıklarını burada bulan Safa, cemiyetin tüm acılarını bu hercümerçte arayacaktır.

Halkı ya da insanı mutlu etmek için, elem ve hazzı aynı doğrultuda gören yazar, Nihad'ın acısını ve hazzını bir yerde bütünleştirir. Nihad'ın temelde kedersiz bir haz anlayışı yoktur, aslında bunu beklememektedir, o sadece toplumun değişen yüzünü kendi yüzüne benzetmez. Aynı kalbin

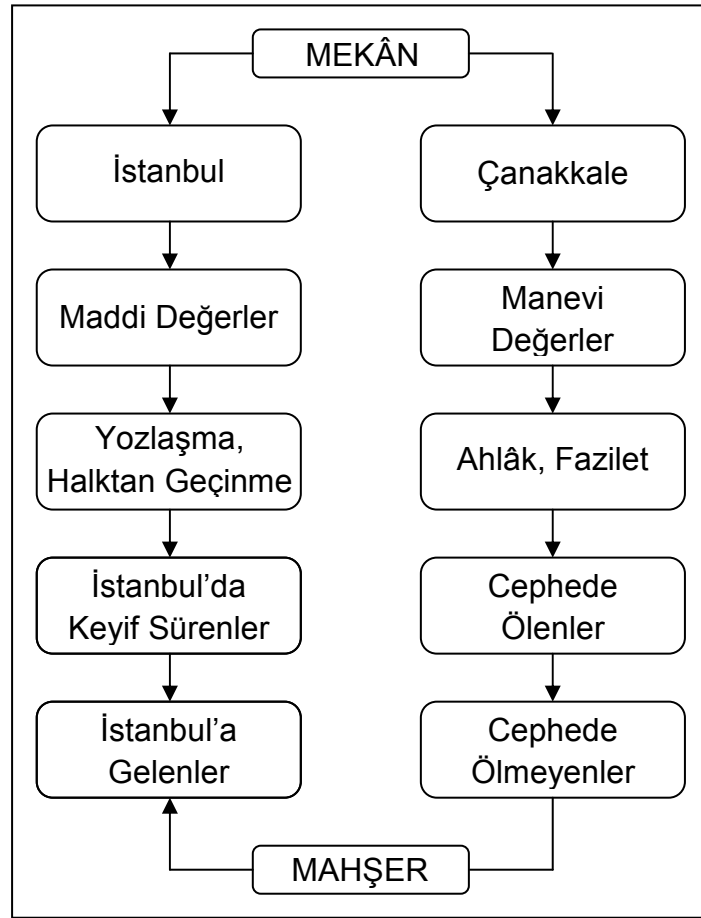
cephede düşman karşısında atışı ile para karşısında atışına isyandadır. Türk Milletinin bir yandan ölüp, bir yandan dirildiği dönemde; birkaç yüz kişinin ahlâk anlayışları tüm cemiyeti bedbaht etmektedir. Halbuki her kişi, her toplum hem kederlenmeli hem haz duymalıdır: *“Elemsiz haz, hazzsız elem tasavvuru, pek mücerret ve batılıdır”* (Safa 2000: 306). Safa, romanlarındaki mutsuz karakterlerin acılarında gizli bir hazzın olduğunu burada da anlatır. *“Şiddetli bir hazzın muhtevası hazzdır. Haz ve elem diye iki mübariz haz yoktur, ancak muğlâk bir heyecan vardır”* (Safa 2000: 307). Saadeti ve felaketi aynı yüz ifadelerinde arayan yazar, derin kederler karşısında çarpınan insana seslenir. Kimine göre yaşamanın felaketi, kimine göre yaşamın saadeti aslında bir tanedir diyerek, insanın kedere tutkunluğunu anlatır. Cemiyetin temelde kederden kaçışında bir mana görmeyen Safa, kederi yaklaştıkça haz duyulan ama hep kaçılan realite olarak yorumlar: *“Bunu hassas adamlar daha çok bilirler, sanatkarların çoğu, hüngür hüngür ağlamakta en uzun süren kahkahaların tadını duymuşlardır”* (Safa 2000: 307) diyerek, bedbin ve nikbin oluşu gaflet olarak değerlendirir.

Nihad'ın Muazzez ile evlendiğinde yaşadığı süreçte, parasızlık onu intihara sürükleyecektir. Oysa Safa'nın teklifinde, Nihad'a geri dön çağrısı vardır. Nitekim onu öldürmeyen yazar, genç adamın derin elemelerini haz boyutunda anlamlandırır.

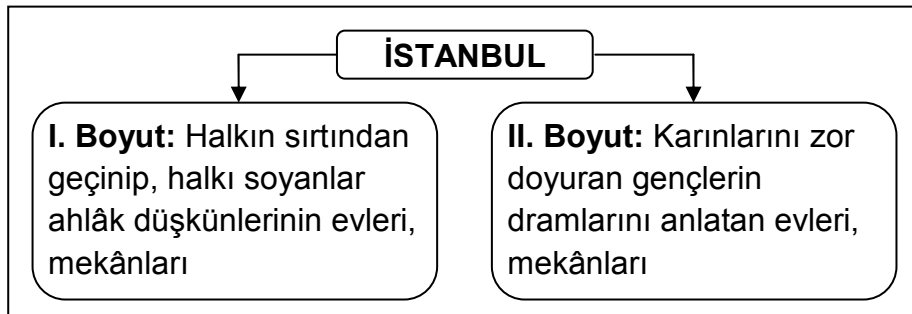
Nihad çaresizliğini intihar ile anlatacaktır. İntihar etmeden önce Muazzez'e yazdığı mektup *“çok eziyet çektim”* (Safa 2000:286) cümlesi ile başlar. Nihad ölümü seçerken gittiği yolda yine bir asker ile karşılaşır. Askerin açlığını, durumunu görünce yine kendindeki acizliği anımsar. Askerin *“hükümet bakmadı ki. Süründürüyor bizi işte”* (Safa 2000: 291) feryadı, aynı vapurla cepheden gelen ve İstanbul'da açlığa, sefaletle itilen Türk insanının temsilidir. Çanakkale'den İstanbul'a geldikten sonra tüm ümitleri yıkılan insanların kulağına Nihad şu sözü fısıldar: *“Mahşere geldiniz”* (Safa 200: 291). Ona göre; *“Türkün bedbaht olduğu yer Türkiye'dir. Harp cepheleri şehirlere daha güzeldir, daima namuslu Türkler, ölümü Türkiye'deki hayata tercih etmişlerdir”* (Safa 200: 291). Türkiye artık onların nazarında mahşerdir. Masumları, ahlâk ve fazilet sahiplerini; çalıp çırpanlar, sonradan görmeler,

hainler mahvetmiştir. Nihad, *“Niçin haber vermediler size?”* (Safa 2000: 291) diye haykırarak, Türkiye'nin temsili olan İstanbul'u suçlar. Bu şehirde yaşamak ona göre artık anlamsızdır. Bu şehirde, tıpkı bir mahşer gibi herkes omuz omuza yaşamaktadır. *“Onlar ki bir türedi nesildirler, yalnız kendi ömürlerini iyi sürmek için memlekete kahraman görünerek toprağı satarlar”* (Safa 2000: 291). Nihad cephede ölmeyen ama İstanbul'da ölen ruhun aksidir. Cephede ölmeyen bedenini, mahşer yerinde boğmaya karar verir. Nihad bu sürecin ardından denize doğru koşar, kaosu burada kozmosa çevirmek ister. Suyun sonsuzluğunu, kendisinde sonlandırmayı hedefleyerek denizle bütünleşmeyi arzular. Nihad, bu noktadan sonra, yaşam ve ölüm arası sessizliği dinleyecektir. Kulaklarını âleme kapatacak, yalnız kendi acısını duyacaktır. Belinden kemerini çıkarıp, ayağına taşı bağladığında, yavaş yavaş suyun derinliğini hissedecek ve ansızın dibe batmaya başlayacaktır. Nihad denizin dibinde o anda çırpınmaya başlayıp, yaşama isteği ile nefes almaya gayret edecek, uzun bir mücadelenin ardından sudan çıkmayı başaracaktır.

Nihad, su ile ölümü seçerken aslında ölüme yürüyüş cesareti ile umutsuzluğunu öldürmüştür. Su, ona hem hayatını hem istikbalini geri vermiştir. Cephede ölmeyen Nihad, İstanbul'da ölmüş, mahşer'de suya atlayıp, suda yeniden dirilmiştir. Bu açıdan bakıldığında mekânın sembolik tarafları ile yeniden karşılaşırız:



Peyami Safa, İstanbul'u dejenere şehir olarak suçlar romanında, cephede ölmeyenlerin mahşer yeridir burası. Lâkin romanda İstanbul iki boyutu ile işlenir:



Peyami Safa, romanın sonunda Nihad ile Muazzezi mutlu bir sona kavuşturarak, cephede gazi olan genci sembolik olarak rahata kavuşturur.

4.3.2.5. Biz İnsanların İçinden Şüphe Dolu Bir Ses Orhan: Peyami Safa, “Biz İnsanlar” romanında bir edebiyat öğretmenin, öğrencilerin kendi aralarında yaşadıkları bir olaydan hareketle, nasıl fikri değişim içine girdiğini anlatır. Orhan, materyalizmin gölgesinden çıkarak, kendini saran maneviyata kulak vermesi ile fikri ve ruhî dönüşümü başlar. Bu değişim sürecinde yaşadıkları, inandığı değerlerin kalbinde yıkılışı, onu mutsuz edecek ve bu mutsuzluğu mânâ ile dağıtmaya çalışacaktır. Orhan, henüz bu sürece girmeden evvel, okulda bir olay yaşar. Boğaziçi’nde özel bir okulun lise birinci sınıflarının başmuallimi olan Orhan, öğrencilerinden Cemil ve Tahsin arasındaki kavga neticesinde pek çok şeyi sorgular.

Cemil’in, bahçede oynarken Tahsin’e “*Eşek Türk*” demesi ve Tahsin’in yerden taş alıp, Cemil’in kafasını yarması, Orhan’ın hayatında dönüşümün hareket noktası olacaktır. Orhan’a göre, Cemil’in söylediği bu söz, on yaşında bir çocuğun içinden gelerek söylediği bir şey değildir. O, bu sözü Cemil’in ailesinde arar ve yanılmadığını anlar. Cemil’in annesi, Fransız bayrağını konağına çeken, evini yabancılara açan bir kadındır. Vaktiyle Tahsin’in babasına da benzer bir hakarete bulunmuş, Tahsin’in babası bu nedenden dolayı hapse girmiştir. Kadın, Cemil’in söylediği bu sözü savunarak şöyle der: “*Eşek Türk! Eşek Türk ya! Eşek olmasa bunu yapar mı? Doğru söylemiş. Elbet bu sözü de benden öğrendi, Eşek Türk! Bu rezalet çocuğumun başına Türk okulundan geldi*”(Safa 1999: 42). Orhan, Cemil’in annesinde görülen bu öfkeyi, kadının erken yaşta dul kalmasına, Tahsin’in babasına olan kinine bağlar. Çocuğun attığı taş ise, babadan oğula intikal eden bir kinin şiddetinden başka, kozmopolit bir aileye karşı milli vicdanın, hem de refahlı bir sınıfa karşı halkın öfkesi olarak değerlendirir. Orhan’a göre;

“Eşek Türk sözü yalnız bir çocuğa değil, etrafındaki bütün çocuklara, bütün bir idare ve tedarik bünyesine, bütün bir cemiyete, büyük babamızın mezarına ve bütün tarihimize tevcih edilmiştir” (Safa 1999: 45).

Orhan için bu mesele, milli şuur demektir. Böyle bir olayda, nüfuslu olan Cemil’in cephesinde olmayan ve Tahsin’i müdafaa eden Orhan, okulu bırakmak zorunda kalacaktır. Anadolu’da vatani müdafaa eden insanların, cephede ölenlerin, kimin için öldüklerini düşünmeye başlayan Orhan, bu olayı

Türk ruhunun izzet-i nefsi olarak görecektir. Peyami Safa bu noktada “Mahşer” romanı ile aynı doğrultuda düşünür. Orhan için bu memleket ve tarih vakası olacaktır. Anadolu’nun İstanbul ile mücadelesinin minyatürü olan bu hadise, Tahsin ve Cemil’in münakaşasından daha fazla bir anlam taşımaktadır. Anadolu’da Türklüğü için var olma çabası veren halka atılan bu taş, tüm cemiyetin vicdanına vurulmuştur.

Peyami Safa, İstanbul üzerinden bu romanında da konuşmaya devam eder. Mahşer’de İstanbul’un ölmeyen askerlere yaşattıkları, burada da söz konusudur. Çünkü İstanbul bu memleketin battığına inanarak Sevr’i imzalamıştır. Ondaki Avrupalı düşkünlüğü evine başka bir milletin bayrağını taktıracak hassasiyettedir. Anadolu ise, cephede Sevr’e direnerek, kendi şuurunu ortaya koymuştur. Anadolu’nun mutsuzluğu, vicdanından şüphe ettiğinden değildir, kalbinin –İstanbul’un- Avrupa’ya satılışındandır (Safa 1999: 70). Orhan da, Nihad da bu nedenle bedbahttır. Nizama uymadıkları için, fazileti menfaatten ayırdıkları için cezalandırılacaktır. Parasızlık çekecekler ama milli davadan ödün vermeyeceklerdir. İşte İstanbul terkinin Orhan’ı da isyana sürükleyen bu yapısı, “*Eşek Türk*” sözünün cephede ölen askere değmiş olmasındandır. Evlerine Fransız bayrağı çekmemek, birkaç yüz insan için eşekliliktir. Bu olayın muhatabı Tahsin değil, Türklerdir; faili ise Cemil’den öte, vatanını içten kemiren, Türk olduğu halde Türk’e hakaret eden kişilerdir. Orhan “*Cemilleri çoğaltınız bir İstanbul olur; Tahsinleri çoğaltacağız bir Anadolu olur*” (Safa 1999: 78) derken, İstanbul’un yabancıya teslim olan düşkünlüğünü işaret eder. Peyami Safa’ya göre, İstanbul’dan kasıt, İstanbul halkı değildir, bu isyanın muhatabı sadece hükümet ve onun gibi düşünenlerdir. Tahsin’in attığı taşı, milli müdafaadan farksız gören Orhan, cephedeki kurşun ile taşı aynı anlamda değerlendirir. Bu açıdan bakıldığında, Tahsin’e acımayan Orhan, ona sadece minnet duyacaktır; tıpkı cephede savaşıyan kahramanlara duyduğu minnet gibi.

Orhan bu noktada, maddeci ruhunu sorgulayacaktır. Kendinde ilk kez fark ettiği merhameti, cemiyetin merhameti ile aynı doğrultuda algılayacaktır. Maddeci bir yaklaşımla, içindeki akisleri anlamlandıramayan Orhan, bundan evvel, materyalist bir ruha sahip olduğundan, bu fikrin başlangıcını zihninde

aramaya başlar. Onu, mânâdan maddeye sürükleyeninin temelinde “baba otoritesi” olduğunu fark eder.

“Ben babamın evinde ilim namına hadisten ve tefsirden başka söz duymadım. Tecessüs ve izah yasaktı. Körü körüne imana mecburdum. Mantık bile, Müslümanlığa ait prensibi kabul ettikten sonra onu tenkit eden ve onun şerefini tahkim eden bir esirden, yani mantık bile Allah’ın dalkavukluğundan başka bir şey değildir. Babam dinî ve şer’î meselelerde çok mutaassıp, müsamahasız bir adamdı” (Safa 1999: 113).

Orhan, babasının nasıl bir Müslüman olduğunu anlatırken, baba otoritesine isyanı dile getirir. Tıpkı Oğuz Kağan gibi, babayı sarsmak için verdiği mücadele, Orhan’ı babasından ve evinden koparacaktır. Babasının fikirlerine en zıt yeri, kendine sığınak kabul ederek, böylece materyalizmi nasıl benimsediğini zihninde yorumlayacaktır. *“Ben o cehennem içinden çıkmak için önüme gelen ilk fikri cazip bulmaya mahkûmdum. İctihad, zekâ mecmualarını ve bütün o materyalist kütüphane”* (Safa 1999: 114). Orhan o güne kadar savunduğu materyalizmden artık şüphe etmektedir. *“acaba diyorum, kendi kendime benim materyalist fikirlere saplanışım, denize düşenin yılanı sarılmasına mı benziyor”* (Safa 1999: 114). Orhan’ının, evinin içinde, kendi isyanını serinletecek bu fikirlere karşı şüphesi iyice koyulaşır.

“o halde benim bu fikirlere bağlanışım onları doğru bulmaktan ziyade babamın taassubuna karşı nefretimin babamın istibdadına karşı isyan ihtiyacının neticesi mi? Veyahut ben böyle bir nefret ve isyan ihtiyacının sevkiyle mi o fikirleri doğru bulmaktan hoşlanıyordum?” (Safa 1999: 115).

Bu aşamadan sonra, Orhan materyalizmden maneviyata yaklaşmaya başlayacaktır. Ona göre maddeye ait nazariyeler sadece nazariye olarak kalmaktadır. Zekâ, pek çok şeyi anlatmakta yetersizdir. Orhan, nazariyelerin saçma olduğunu, Tahsin olayından sonra fark eder.

“Bu hislere karşı aciz kalışıma hayret ediyorum. Her yerde beni onlar idare ediyor. Beni sinemaya göndermeyen babamın hadislerine ve tefsirlerine isyanım bir ‘his’ değil mi? Haritada hiç yokken, bir gün dolup taşarak evi bırakıp gitmem saiki bir his değil mi?” (Safa 1999: 116).

Çocuklara karşı merhamet duyan, Tahsin için üzülen Orhan, gözlerini yaşartan okuldaki son geceyi yine his olarak değerlendirir. Ona göre, bir jest lazımdı ve Orhan parasızlığı göze alarak okulu bıraktı. Tüm bunları, madde ve nazariye ile tahlil edemeyen Orhan, bildiği şeylerden iman gibi gördüğü materyalizmden şüphe edecek, hatta bu fikri anlamsız bulacaktır. Bu noktada ideal boşluğu yaşayan Orhan, Nietzsche'yi düşünmeye başlar. *“Merhametsiz cemiyet olabilir mi? Nietzsche her şeye rağmen bir anarşist değildir. Fakat istediği ahlâk, bir anarşi ahlâkına benzemiyor mu?”* (Safa 1999: 87). Safa, Nasyonalizm, Sosyalizm, Mistisizm adlı kitabında, Nietzsche'nin “La Genealogie De La Morale” Türkçe karşılığı “Ahlakın Soykütüğü Üzerine”¹⁷ kitabındaki konuyla ilgili düşüncelerine yer verir.

“Nafile! İdealsiz insanı büyük bir boşluk çeviriyor, bu insan kendisini teyit etmeyi, tefsir etmeyi, ikrar etmeyi bilmiyor, hayatın mânası problemi önünde ızdırıp çekiyor. Fakat bu idealsiz insanın en büyük meselesi ızdırabın kendisi değildir. O daha ziyade niçin ızdırıp çekmeli? Sualine cevap verememenin azabı içindedir” (Safa 1979: 62).

Nietzsche'nin burada işaret ettiği boşluğu yaşayan Orhan, zihinsel olarak çektiği acının kaynağını sorgulamaktadır.

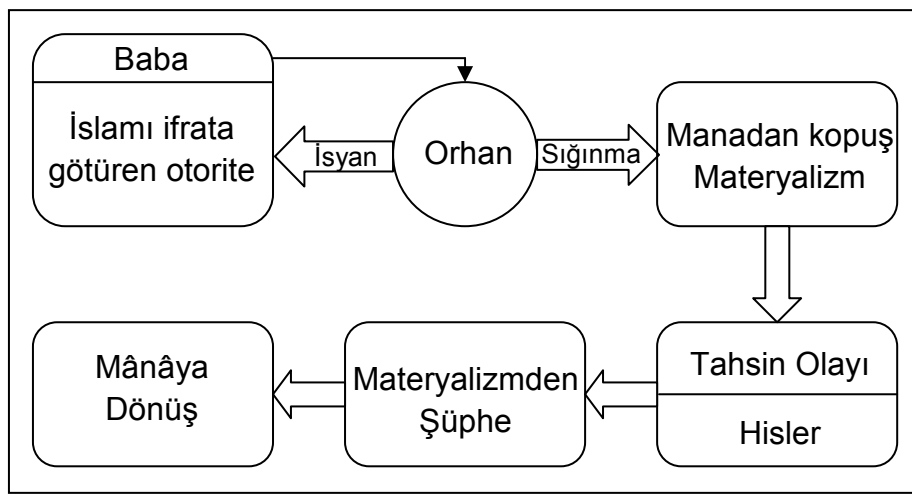
Orhan'ın arkadaşı Necati'ye göre materyalizm bir nazariyedir. *“Maddenin sembolik izahıdır”* (Safa 1999: 91) oysa Baha Tevfik'e göre; *“Hassasiyet marazidir”* (Safa 1999: 91). O, bu nedenle Ahmet Haşim ile alay etmektedir. Orhan *“teceddüd ilmi kütüphanesi'nin”* (Safa 1999: 91) sarı kapaklı kitaplarını giderek hayattan uzak bulur. Safa, Yedigün'de çıkan “Acaba?” adlı yazısında kitapların yararlarının yanında, zararlarını da sorgular. Buna göre;

“Kitabın en büyük zararı, yalnız maddî gözlerimizi değil, ruhumuzun gözlerini de zayıflatması ve hayatı görebilmemiz için size kendi gözlüğünü takmasıdır. Pek çok insanlar bilirim ki Durkheim'i, Karl Marx'ı, Bergson'u vesaireyi okuyarak kendi gözleri ile görmek hassasını kaybetmiştir” (Safa 2006: 27-28).

Orhan'ın bir zamanlar o kitaplarla kapanan gözleri ve ruhu, yaşadıklarının etkisi ile açılmıştır. Tüm bildikleri onun gözünde pedagoji ile

¹⁷ Kitabın çevirisi Ahmet İnam tarafından yapılmıştır.

nazariyedir artık ve merhamete, vicdan azaplarına düşman Nietzsche'nin nazariyeleri Orhan'a uzaktır. Kalbinde hissettikleri ile davrandığını anlar. Nazariye ile öğretmen olunmadığını yine nazariyelerin boşluğu ile fark eder. Maddeyi izâh eden materyalizmde "tecrübe" yoktur. Nazariye, tecrübe ile birleşmeden görüntüsü ile anlatılmaktadır. Fikirlerin tecrübe edilmeden gideceği yol, tıpkı Orhan'da oluşu gibi çıkmaz olacaktır. Zira kendini fark ettikçe hislerini duyacaktır. Orhan artık babasına karşı da, amcasına karşı da öfkeli değildir ki bu da şüphesiz fikriden ziyade bir histir.



Tahsin olayından sonra Orhan'ı, fikirleri hakkında düşünmeye sevk edecek kişi Süleyman'dır. Süleyman, materyalisttir ve Orhan'ın paraya ihtiyacı olduğu dönemde ona çeviri yapmasını teklif eder. Ancak Orhan'ın yapacağı çevriler materyalist felsefeye uygun kitaplardır. Orhan, Necati ve Süleyman'ın materyalizm hakkında girdikleri münakaşa, Orhan'ın tekrar fikirlerini sorgulamasına neden olacaktır.¹⁸ Bu tartışma sahnesi, Safa tarafından özenle kurgulanmıştır. Materyalizmden şüphe eden Orhan'ın tanıklığında iki zıt fikrin temsilcileri çarpışır. Süleyman'ın düşüncelerine Necati karşı çıkar; onun "*toptan insan, yekûn insan*" (Safa 1999: 131) fikrinin materyalizm ile çeliştiğini düşünür. Madde ve manayı birbirinden ayıran zihniyetin geçerliliğini sorgular Necati şöyle düşünür:

¹⁸ "Peyami Safa, Süleyman'ın ağzından "Şark Milletine Hitap" adlı yazıyı okur. Burada, Materyalizmin ilkeleri insanlar üzerinden anlatılmıştır"(Safa 1999: 135-147).

“Ben Hegel’e karşı itirazlarınızı biraz biliyorum. Realiteyi tefekküre irca eden o zamanın idealizmini siz tamamiyle tersine çevirdiniz. İdealist bir diyalektik yerine materyalist bir diyalektik koydunuz. Hegel manadan başlıyordu, siz maddeden hareket ettiniz... siz onu mefhumculukla itham ederken, sadece kelimeleri değiştirerek aynı mefhumculuğu yaptınız. Sisteminizden bu mefhumları çıkarınız, tek kelime konuşamazsınız” (Safa 1999: 131-132).

Necati materyalizmin ilham aldığı kaynakların temelini Hegel’e bağlar¹⁹, hatta “tarihi maddecilik”²⁰ fikrinden bahsedenler Hegel’i ilk tenkit edenler olmakla birlikte, ondan ilham alarak bu felsefeyi yapanlarıdır.

Orhan bu noktadan sonra hisleri ile madde arasındaki ilişkiyi anlamlandırmaya çalışır. Ona ilk his Tahsin olayından sonra gelmiştir. Orhan şimdi de Necati’ye karşı minnet duymaktadır. Necati, Orhan’ın en kötü zamanlarında yanında olmuş, ona evini açmıştır. Orhan içinde giderek şiddetlenen “minnet” duygusundan kaçmak isteyecektir. Zira ona göre minnet, gurunun tarihinde “dilenci felsefesidir”. Maddi olarak Necati’ye borcunu ödeyebileceğini de düşünür ama ötesine bir şey yapamayacağını anlar. Bu noktada aklına Süleyman gelir, Süleyman kimseye minnet edilmemesine çalışan adamdır. Ona göre; *“Tarihi maddecilik minnetle mücadele ediyordur”* (Safa 1999: 157). Çalışmak isteyen adama işveren ve çalışan adamı minnetten kurtaran bu nazariye, Orhan’ın içinde gizli bir cazibe uyandırır, fakat yine düşünmeye başlar: *“Minneti ortadan kaldıran bir cemiyeti nizam kadar insanın haysiyetini kurtaran bir nizam olabilir mi?”* (Safa 1999:

¹⁹ *“Bak sana hülâsa edeyim: Hegel, hareketi, faalyeti, çalışmayı insan şuurunun, fikrin bir inkişafı telakki ediyordu. Bu, müşahhas, reel, mahsus bir faaliyet değildi ve sadece surî bir karaktere sahipti. Kendine göre, bir realitesi olan yalnız fikir’di. Hegel şuurun haricileşmesi telakki ettiği müşahhas objeyi insanın içinde kaynatarak ortadan kaldırmaya doğru gidiyordu. Böylece hakikî hayal yalnız fikrin diyalektiğinden ibaretti; insanın faaliyeti yalnız ruhuna münhasırdı ve bilgide hülâsasını buluyordu. Bu idealizmi evvela Bauer ve Feuerbach tenkit ettiler. Senin tarihi maddecilin ilk önce bunlardan ilham aldı”* (Safa 1999: 132).

²⁰ *“Marxizmin metodu tarihi maddeciliktir. Karl Marx “Ekonomi Politığın Tenkidi” adlı eserinde bu metodu şöyle izah eder: “Hegel’in hukuk felsefesini incelerken anladım ki, devletler ve kanunlar ne kendi kendileriyle, ne de insan zekasının umumi tekamülü ile izah edilebilirler. Bunları izah için maddî şartları incelemek lazımdır. Bu inceleme bana gösterdi ki, toplumun anatomik yapısını ekonomide aramak icap eder. Bundan çıkardığım ve daha sonraki araştırmalarımda bana yol gösteren netice, kısaca şöyle formüllendirilebilir. İnsanlar hayatlarının sosyal istihsalinde, mukadder bazı durumlar, bazı istihsal şartıyla aratırlar, ki bunlar, maddî istihsal kuvvetlerinin tekamülünün muayyen bir derecesine karşılıktır. Bu istihsal şartlarının topu toplumun istihsal yapısını teşkil eder ki bu temel üzerine sosyal şuurun bazı derecelerini ifade eden hükümet ve adalet binası kurulur. Maddî hayatın istihsal şartları, sosyal ve siyasi ve fikri hayatı vücuda getirir. İnsanın, varlığa şekil veren şuuru değildir, bilakis sosyal varlığı şuuru tayin eder”* (Safa 1979: 139).

155) diye düşünür. Ancak bu fikir de ona başka bir anlam ifade ettirir çünkü insanlar birbirlerine yalnız iktisaden değil; her hususta tıpatıp müsavi olsalar bile bazı durumlarda birbirlerin muhtaç ve minnettar olabilirler.

Orhan materyalizme sarılırken, Materyalizmin, Küçükayasofya'daki evlerinde kapıdan girdiği vakit onu küf kokusuyla karşılayan rutubetli ve karanlık taşlıktan en üst kata kadar o köhne binayı tıka basa dolduran kasvetten kurtulmanın ümidi olduğunun farkındadır:

“Onun nazarında materyaliz, yalnız akidenin değil, bütün medeniyetin adıydı; elektrik ışığı, otomobil sürati, gramofon sesi, telefon kolaylığı, her şey hatta bir kadının gülüşü, bir ipeğin parıltısı, bir kitabın sağlam ve zarif cildi, güzel bir lavanta kokusu, her şey materyalizm idi. Gerilikten, çirkinlikten ve yoksulluktan nefretinin adı materyalizmdi” (Safa 1999: 156).

Peyami Safa, böylece, Orhan'ın materyalizmle ilişkisini, babasından, gerilikten ve yoksulluktan gelen felaketlerden kurtuluş ümidine bağlar. Yazara göre Orhan, *“medeniyetin adını materyalizm koymuştu ve tekniğin madde bilgilerinin inkişafıyla materyalizmi birbirine karıştırmıştı”* (Safa 1999: 156). Fakat babaya isyanın mazeretini materyalizm ile anlamlandıran Orhan, artık bu fikrin maddeye ait tüm güzellikleri izâh etmekten uzak olduğunu düşünecektir. Orhan, tecrübelerinden hareketle, gururun menfaatlerden daha yüksek sesle konuştuğunu ve bedeninin tüm arsızlığını bir ulvî sesin susturduğunu düşünmeye başlar.

“köklerdeki madde ne olursa olsun, dallarındaki mânâ inkâr edilemez ve bu mânânın o maddeden olduğunu zannetmek hiçbir şeye doğru tekâmül veya istihale edemeyeceğine inanmak gibi kaba saba ve dasdaracık bir idrakin içinde bocalama olur” (Safa 1999: 157).

Süleyman, Orhan'ı düşünmeye sevk ederken bir taraftan da ondaki sosyal mücadele arzusunu uyandırır.

Peyami Safa'nın, romanda Necati'nin ağzından konuştuğunu söylemek gerekir. Bu konuşmaların temelinde Orhan'ın yaşadığı inanç buhranı yatar. Necati, Orhan'a mânâyı telkin eden adamdır. Ona göre, devrin problemi iktisadi değildir, cemiyet topyekûn bir inanç bunalımına yakalanmıştır. Türk Milletine bir hastalık gibi sirayet eden bu fikri Necati,

genel ahlâk bozukluğu olarak değerlendirir. Türkiye'nin yaşayacağına inanmayan kişilerin kaç ahlâkı olduğunu sorgular. Buna göre, Peyami Safa değişen insanın bir ahlâki tasnifini de yapar.

- Her şeyden vazgeçen, bedbin insanlar (Hüsnü Bey)
- Nefsinin selâmeti için sefil ve ikiyüzlü politika yapanlar (Celal Merkez Memuru)
- Beşeri ideallere sarılanlar, milli camialarını unutanlar (Süleyman)

İnanç bunalımını, insanların iktisadi kaygılarından daha ön plânda tutan Safa, evine Fransız bayrağı çeken kadının, bunu aç kalma korkusundan yapmayacağından emindir. Süleyman sınıf ihtilaline, o kadınsa Avrupa emperyalizmine sarılmaktadır. Safa, romanında medeniyet softaları ve İslamiyet softalarını aynı çemberin içine alır. Halim Bey'in yalısı bu açıdan itilaf kuvvetlerinin de dostudur, zabitanın da, fakat ne var ki aynı zabıta, Halim Bey'in yalısındaki kadın kafasını Rus kadını gibi sarıyor; postacı, likör içiyor diye *"İslam adabını"* öne sürer. Orhan'ı da aynı düşünceye sevk eden Safa, batının medeniyet getirmekten öte, bizim ilerlememize mani olmak ve esir etmek için geldiğini düşünür. Malta'ya sürülen fikir adamları, medeniyetin boyutunu gözler önüne sermektedirler.

Orhan, roman boyunca kendini sorgular; kimi zaman materyalist düşüncenin gölgesine sığınır; fakat nihayetinde maddeye ruh veren mânâyı fark eder. Onun dönüşümü, babaya isyanla ve maddeyle başlamış ama hislerin gücüyle mânâda noktalanmıştır. Çünkü ölüm gerçeğinin altındaki acziyeti madde karşılamamaktadır. Romanın sonlarında zengin olan Orhan, bunu çok daha iyi kavrar ve gerçekleri idrak ettiğini düşünür. Buradan geriye baktığında kendini daha serinkanlı değerlendirir; hayatını düşünür ve bu hayatın her alanında fikirlerinin çatışma içinde oluşunu seyrederek:

"Kendimi materyalist sanıyordum. Üç seneden beri aşkların en romantik cinsiyle seviyorum. Hayatımın en büyük kararları, içimin en büyük saldırırları fikirlerime tamamıyla zıt çıktı" (Safa 1999: 414).

Orhan, tek gerçeğin ölüm olduğunu anlamıştır. Şüphenin, kıskançlığının, fikirlerin... her şeyin ölüm karşısında acziyetini seyretmiştir.

Romanın sonunda ansızın ölen Orhan, maddeden mânâyâ geçmiş, ruhunda “sınıf atlamış” ve öylece “bilerek” Allah’a gitmiştir.

4.3.2.6. İçimizdeki İntiharı Yaşayan Bahri: “Biz İnsanlar” romanında Bahri, ahlâk veremine ve seciye kanserine dayanamayarak intihar eden genç bir zabittir. Orhan ile ortak noktalarından biri de Vedia’dır; Bahri’de Vedia’yı sevmiştir. Hatta bir süre Vedia ile arkadaşlıkları olmuştur. Bahri buna rağmen, Orhan’ı rakip olarak görmez çünkü onu asıl üzen sadece Vedia’nın aşkı değildir. Ondaki asıl buhran ahlâki çöküşten kaynaklanır. Bahri, yalıtı dolduran ecnebileri, işgal altındaki İstanbul’u hatta cephedeki savaşı bile gerçek bir üzüntü olarak görmez çünkü istenilirse bir düşman yurttan, şehirden, evden atılabilir. Bahri asıl kovulmayacak olanlardan, maddi güç ile gitmeyecek unsurlardan endişelenir. İşgal ve inkırazı farklı gören Bahri, kalplerindeki inkırazından ahlâkın işgalinden ötürü mutsuzdur. Kendini gırtlığına kadar batmış hisseden genç zabıt, romanda sürekli yakası ile oynayan bir marazisi varmış gibi davranan adam olarak verilir. Oysa Bahri, bu çöküşten ve değer yitiminden boğulmaktadır. Bahri’ye göre çaresiz tek bir hastalık vardır, onun adı da ahlâk veremidir; seciye Kanseridir. Bahri, romanın sonlarında intihar eder, onu bu intihara sürükleyense Vedia’ya olan aşkı değil, toplumsal yozlaşmadır.

4.3.3. KİŞİSEL YETERSİZLİK YAŞAYANLAR

4.3.3.1. Hasta Bacağının Kederiyle Kaderine Sürüklenen Hasta

Genç: “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu”, Peyami Safa’nın hayatından izler taşır.

Beşir Ayvazoğlu’na göre;

“yazarın çocukluk yıllarına, şahsiyetinin oluşumuna ve yakalandığı kemik veremi yüzünden yaşadığı büyük acılara dair önemli ipuçları taşıyan Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, insan ruhunun derinliklerinde ve labirentlerinde dolaşan ilk roman olması bakımından ayrı bir önem taşımaktadır” (Ayvazoğlu 2000: 18).

Cahit Sıtkı, “Peyami Safa’nın Hayatı ve Eserleri” adlı kitabına, Safa’dan *“otuz dokuz senelik hayatından ve otuz dokuz senelik yazı faaliyetinden bahsetmesini ister”* (Sıtkı 1940: 1). Bunun üzerine Safa’nın söyledikleri, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu’nun otobiyografik yapısını ortaya koyar:

“Dokuz yaşımda başlayan bir hastalık ve on üç yaşımda başlayan hayatımı kazanmak zarureti, beni, edebiyattan evvel, kendini anlamaya ve yetiştirmeye mecbur bir küçük insanın tamamıyla hayatı zaruretlerden doğma bir terbiye, psikoloji ve felsefe tecessüsü ile doldurdu. On dokuz yaşıma kadar hem kendime hem de muallimlik ettiğim mekteplerde çocuklara bir rehber olarak yaşadım. Harbi Umumî ortasında on beş yaşımda muallimlik ediyordum” (Sıtkı 1940: 1).

Safa’nın çocukluk arkadaşı Eli Naci, Safa’nın dramını yıllar sonra şu sözlerle anlatacaktır:

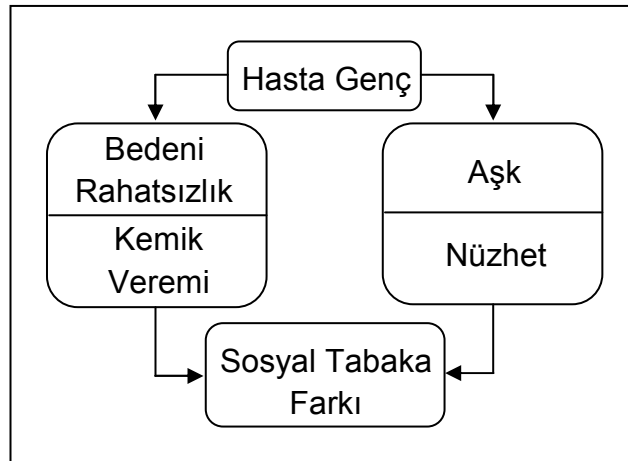
“Bütün yaşamında Peyami Safa hastalıkları ile didinmiş, çok acı çekmiş bir insandı. Yedi yıl kolunda dinmeyen bir ağrı, işleyen bir yara... doktorların koyduğu teşhis: Sağ kol mafsasında “Arthrite tuberculeuse” Ha bugün ha yarın o kol kesilecekti. Sonradan yazar olacak bir çocuk için sağ kolunu kaybetmenin dramını bende yaşadım onunla birlikte. Hastane dönüşlerinde bana gelir, dertleşirdi. Bütün tıp deyimleri ile hastalığını hoyrat doktorların o gün ne dediklerini en ince ayrıntılarıyla anlatırdı; karşılıklı ağlaşırdık sabahlara kadar. Gerçi

ankylose olup kolu kesilmekten kurtuldu ama Türk edebiyatı "Dokuzuncu Hariciye Koşuşu"nu kazandı" (Naci 1980: 66).

Tanpınar, "Türk romanı var mı, yok mu?" tartışmalarına "Dokuzuncu Hariciye Koşuşu"nu gerçek anlamda romanın varlığını kanıtlayan eser olarak değerlendirir.²¹ (Tanpınar 1992: 361) Mustafa Miyasoğlu'na göre ise;

"Bu roman Cumhuriyet Dönemi ilk romanlarında görülen güdümlü edebiyat anlayışından çok farklıdır. Roman kişisi ilk kez sokağa çıkar. Romancı eserinin gerektirmediği hiçbir fikrî desteği benimsemez" (Miyasoğlu 2001: 49).

"Dokuzuncu Hariciye Koşuşu" romanındaki hasta gencin mutsuzluğunu bir şekilde şöyle özetleyip değerlendirmek mümkündür:



Peyami Safa, hasta gencin adını vermez; onu mekân ile arasında geçecek münasebetlerle, hastalık acılarıyla ve ümitsiz aşkı Nüzhet ile isimleştirir. Hastalığın genç bir bedende yarattığı tesirler, sosyal tabaka farkı olan kıza tutku ile birleşince, sonuç gencin derin mutsuzluğu olacaktır. Hasta

²¹ "Eskiden yazılmış birkaç iyi ve taşıdığı isme lâyık romanımız olduğu gibi, bu son senelerin cılız ve lezzetsiz mahsülleri içinde de ara sıra bazı cazibeleri ve hususiyetleri taşıyan eserlere de tesadüf etmek mümkündür. İşte Peyami Safa Bey'in Dokuzuncu Hariciye Koşuşu bu nadir kitaplardandır. Okuyup bitirdiğim zaman, edebiyatımızın bu uyuşuk havası içinde böyle bir kitabın nasıl olup da yazılabildiğine hayret ettim. Nasıl olup da bir romancı kısır ve kopyeci muhayyilenin tabîi malikânesi olan cicili bicili salonları, otomobil gezintilerini, kıranta bekârlarla muhteris kızların aşklarını bir tarafa bırakıp da, alil ve sakattan, hastaneden bahsediyor. Bu sahifelerde ne ay ışığında buse, ne zarif ve kibar çay alemleri, ne baygın gözlü aşık ve ne de gurbette hâtıra defteri tutan afif ve sadık sevgili vardı. Ve güzellik namına kazanılmış birer zafer addedilecek bu yoklukların yanında, insan, hakikî acıyı, ızdırabı, bir gölge hâlinde bile olsa, seferberliğin aç İstanbul'unu buluyor" (Tanpınar 1992: 361).

gencin, dokuzuncu hariciye koğuşuna giderken “ağaçların bile sıhhatine imrenerek yürüdüm” (Safa 2000: 7) şeklinde düşünmesi, Safa'nın romanın ilerleyen bölümlerde hasta ve mekân ilişkisini özenle çizeceğini gösterir. “Bu kısa romanın daha ilk sayfasında okuyucunun genzini dolduran keskin hastane kokusu, roman boyunca hasta gençle birlikte okuyucu tarafından da hissedilir” (Enginün 2003: 269). Aslında hasta genci hayata bağlayan, kendisine duyduğu merhamet ve aşkı olacaktır. Kendisine merhamet ettikçe yaşama tutunacak, aşkı ümit ettikçe hayatı sevecektir. Mekân ve mekânın insan üzerindeki tesirleri ile yaşayan genç, bütün halleri ve düşünceleriyle madde ile ilişki içinde olacaktır. Yaşadığı muhiti kendisi ile anlamlandırırken, semtinin evleri hakkında da şöyle düşünür:

“Kiminin kaplamaları biraz kararmıştır, kiminin şahnişini biraz daha yumrulmuştur, kimi biraz daha öne eğilmiş, kimi biraz daha çömelmiştir ve hepsi hastadır, onları seviyorum çünkü onlarda kendimi ve hepsi iki üç senede bir ameliyat olmadıkça yaşayamazlar, onları çok seviyorum ve hepsi rüzgardan sancılıandıkça ne kadar inilderler ve içlerinde ne aziz şeyler saklar, onları çok... çok seviyorum” (Safa 2000: 13).

Genç hasta, kendi bedenindeki hastalığı, semtinin evlerine yansıtır. Burada gördüğümüz mekân, diğer romanlarda karşımıza çıkanlardan büsbütün farklıdır. Hasta gencin semti, oradaki evler, kendinden bir parça gibidir; kendisi onlarda, onlar da kendisinde yaşar. Diğer romanlarında olduğu gibi mekân, tercih edilen ya da kaçılan mekân değil; sorgulanmadan sevilen, tüm harabeliğiyle bile kendini sevdiren bütün bir çevredir. Safa, roman boyunca, mekâna ruh izafe etmeye devam eder. Evlerin insanlara teşbihinde, hasta bir beden tanımlanamaz sancılarının ayniyeti vardır. Evin duvarlarından dökülen sıvalar... Her rüzgârda inleyen, sancılanan evler... (Ameliyata) bakıma muhtaç oluşları... Tüm bunlar hastanın kendi bedeninde yaşadıklarının, mekânda da duyulmasıdır: “Onları çok seviyorum” diye sıkça haykıran genç, onları (evleri) kendini sever gibi sever. Çünkü “kendimi çok sevdiğim an, kendime çok acıdığım an” diyecektir. Evlerin bu harabesi onda acıma ve merhamet hissi uyandırır, bu nedenle de kendinden, evine; evinden semtine karşı bir sevgi takibi ortaya çıkar.

Halbuki hasta gencin, koğuştaki odası ona evindeki ya da semtindeki anlamı vermez. Zira o burada, hatalığın veremi ile yüz yüzedir: *“Gittikçe artan karanlık, iki parça eşyayı da benden uzaklaştırıyor ve beni daha yalnız bırakıyor”* (Safa 2000: 93). Mutsuz bir ruh hâli ile etrafına bakan genç, şüphesiz bu koğuşu soğuk ve kendinden uzak bulacaktır. Hasta bir bedenini, hasta yatağında bekleyişi de aynı anlamda korkunç olmaktadır: *“Zaman yürümüyor, dakikalar korkunç bir sıkıntı, içinde uzuyorlar hatta dağılıyor, birikmiyor, toplanmıyor ve bir çeyrek saat olamıyorlar”* (Safa 2000: 94) hissi onda zaman ve mekân arasındaki ilişkiyi anlatacaktır. Safa, “Duvarlar” başlığı ile gencin içindeki duvarlar ile hastane duvarlarını anlatır. Duvarlara baktıkça, onları içindeki zindanlar ile aynı doğrultuda gören genç hasta, hastalığının etkisi ile eksik yaşamaktadır. Hastalığı, tıpkı bu duvarlar gibi hayatına engel olmaktadır: *“Bakıldıkça uzuyor, yükseliyorlar; sertleşiyor ve korkak, yumuşak bakışlarıma kaskatı çarpıyorlar, gözlerimi ezecekler”* (Safa 2000: 96). Genç hasta, istikbaline de duvarlara baktığı gibi bakar. İstikbal ona başlangıçta ümit verirken, şimdi tutmayan bacağı ile umutsuzluğu işaret etmektedir. Geleceğe bakmaktan korkan genç, duvarlardan kaçtıkça bir başka duvara çarpacaktır.

Başlangıçta Nüzhet onun için, sadece bir ışıktır ama ışığı aşka dönüştüren genç farkında olmadan hasta bedenini geri dönülmez bir acıya atacaktır:

“Yatağa girerken, her büyük felaketimde olduğu gibi, kendimi birkaç yaş birden büyümüş hissettim. Kırkını geçmiş insanların tecrübelerine sahip oluşuma inanıyordum, fakat hâlâ Nüzhet’e âşık oluşumu kendime itiraf edemeyecek kadar çocuktum” (Safa 2000: 25).

Hasta gencin hastalığının seyri ile Nüzhet’e olan aşkın seyri arasında doğru orantılı bir ilişki vardır: İçindeki umut ve Nüzhet iyi olduğunda hastalığının acısı azalmakta; içinden Nüzhet’ten koptuğunda hastalığı büsbütün hastalanacaktır.

Safa, hastalık temasını birçok romanında işler. Yazara göre; hastalık bedenden evvel, ruhta aranmalıdır. Her rahatsızlık, rahatı kaçan ruh ile bedene sızacaktır. Bu yüzden hasta gencin psikolojisi Nüzhet ile değişecek,

bu aşk, onun hastalık sürecini ve boyutunu da ruhunda yaşamasına neden olacaktır. Hasta genç Nüzhet'in içindeki varlığını şöyle anlatır:

“Nüzhet ile beraber büyüdük... Ben ondan evvel ruhen çocukluktan çıktım, daha evvel ciddileştim... Kendimde kaybettiğim şeyleri onda buluyordum, fakat bütün bunları arkadaş hisleri sanıyordum... Büyüdükçe yabancılaştığımızı fark ettim... Birbirimize açıldıkça kapanıyorduk” (Safa 2000: 26).

Aslında, âşık olduğunu geç fark eden gencin mutsuzluğu aşkından kaynaklanmaz. O, sadece paşa kızı olan Nüzhet'in, kendisi ile olamayacağını bilir, hisseder. Aşk, onun gizli yaralarına iyi gelse de, imkânsızlığı onu bedbaht edecektir: *“Emin olmak ihtiyacı.. yalancı istikbalin, şüpheli vaatlerine değil, teminatına ve senedine ihtiyacım var”* (Safa 2000: 27). Gencin aşka ait ilk hisleri, kendisine rakip çıktığını hissettiği gece şiddetlenir. Temelde, Nüzhet'in kendini tercih meselesi olarak bile görmeyeceğini bilir; hatta kendindeki bu yetersizlikle bir kadını mutlu edemeyecek olmanın bilinci onu kahredecektir. Kendini, sevdiği kızın karşısında bir seçenek olarak bile sunamayacak kadar acizdir. Hem fizyolojik yetersizliği, hem de maddi olanaklardan yoksunluğu onun Nüzhet'e karşı *“Bende varım!”* demesine engel olacaktır. Aralarında Nüzhet'in de referansı ile aşka dair bir şeyler geçer ama bunlar genellikle cinsi bazı yakınlaşmalardan ibarettir (Safa 2000: 55). Ancak genç, onun karşısında aşkını itiraf edecek güçte değildir. Nüzhet de kendisi de bu yakınlaşmayı ister ama her ikisi de bu yakınlaşmanın bir istikbal müjdelemeyeceğinden emindir. Nihayet, Nüzhet ile uzaklaşması ve genç kızın Ragıp Bey'i tercih etmesi, hastanın hastalık sürecini hızlandırır. Giderek kötüye giden bacağı için yapılacak tek şey ameliyattır.

“Büyük bir hastalık geçirmeyenler, her şeyi anladıklarını iddia edemezler” (Safa 2000: 106). Peyami Safa, genç yaşta hastalık ile mücadele eden bedene, her şeyi anlayacak, sezecek bir idrak bahşeder. Onun kendine merhameti, kendine sevgisi ile büyüyecektir. Nüzhet'ten kopuşu ile bacağıнын kopuşu aynı anlamdadır. İlk aşk tecrübesinde bedeninin ve ruhunun bir parçasından olan genç, bundan sonra hep eksik yaşayacaktır. Nüzhet'in gölgesi üstünden kalktıkça, bacağı hafifleyecek böylece yitirilenler ile yeni hayata adapte olacaktır. Artık acıdan haz duyan biridir genç hasta. Romanın

sonunda şöyle diyecektir: *“İstirabın derinlerine indikçe kaybetmek korkusu kalmadığı için, yeni bir sevinç başlıyor: ıstırapın ilacı ıstıraptır. İkisinin hâsıl-ı zarbı: Sevinç”* (Safa 2000: 108). Önceleri kaybetmekten korktuğu bacağı ve Nüzhet artık yoktur. İkisini birden kaybediş, kaybetme korkusunu da silecektir. Böylece acı, derinde ona kaybedilecek bir şeyin kalmadığını müjdelemektedir. Ümit ve korku denkleminde çıkan genç, artık korkacağından ve ümit edeceğinden uzaktır. Onu bekleyen hayattan, beklentisi korkusuzdur. Romanın son cümlesi *“Haydi”* dir. Bu kelime genç hastanın meçhul istikbaline söylediği son sözüdür.

4.3.3.2. Hassas Ama Marazi ve İradesiz Bir Karakter Müfid:

Konusunu doğrudan kadın-erkek ilişkisinden alan başarılı romanlardan biri de *“Şimşek”* tir. Üç kişi arasındaki amansız bir psikolojik güç mücadelesini anlatan roman, kadın-erkek ilişkisini, yasak ilişki, zaaf, irade kavramları arasındaki geliş gidişleri psiko-sosyal gerçekleri ile yansıtır. Yazar, romanın aksiyonunu Yalçın’ın da belirlediği gibi, aile içi bir entrikaya dayandırır ama titiz gözlemiyle, İstanbul’un seçkince bir grubunun değer yargılarındaki değişme ile eğitimi, anne ve babadan gelen kalıtım unsurlarının karakterlere yansımaları iç içe geçirerek başarılı bir şekilde işler (Yalçın 2002: 238). *“Şimşek”* romanında Müfid, Pervin ile evlidir. Pervin’i onunla tanıştıran dayısı Sacit’ tir ama aynı zamanda Sacit’in Pervin’le ilişkisi vardır. Hatta Pervin’in başka erkeklerle de ilişkisi vardır. Müfid’in karısından şüpheleri, onun mutsuzluğunun hareket temelidir.

Müfid’in Pervin’e olan aşkı gerçekleri görmesine engel olsa da kuşkuyla yaşayamayacağı için karısından ayrılmaya karar verir. Teyzesinin yanına taşınır. Müfid’in mizacı ve bedeni çok yorgun düşmüştür. Kısa bir süre sonra vereme yakalanır. Pervin, kocasının kalbini kazanmak ister fakat bu, artık imkânsızdır. Bir gece Müfid, Sacit ile Pervin’i birbirlerine sarılıp uyduklarını görür. İntikam almak ister. Müfid, dayısını öldürürken, kendi

hayatına da son verir. Bunu gören Pervin aklını kaçıır ve akıl hastanesine yatırılır.

Peyami Safa, karakterlerini bir evin içine sıkıştırır ve açık mekânı romana dâhil etmez. Hatta Müfid roman boyunca köşkten çıkmayı ister, bu duvarın dışına çıkılırsa her şeyin değişeceğine inanır: *“Başımın ucunda bir musibet gezindiğini hissediyorum, korkuyorum, sebebini bilmiyorum, bu evden çıkalım artık, Pervin”* (Safa 1999: 23). Bir ara tümüyle köşkü suçlayan Müfid’e göre; *“bu köşk tuhaf gölgelerle doludur”* (Safa 1999: 22). Onun kıskanç mizacı somut bir delil arama içgüdüğü içindedir. Müfid’in elle tutabildiği tek şey bu köşktür: *“Bütün hayatını burada geçiren Müfid’in ruhî teşekkürü üzerine bu köşkün büyük tesirleri olmuştu, muhayyilesinde ‘daima bir facia beklemek’ vehmi bu binadan geldi”* (Safa 1999: 23). Müfid’in “bir facia bekleyen vehmi”, Safa’nın hayatından izler taşır. Cahit Sıtkı’nın kitabında şöyle der Safa:

“Benim şuurum bir facia atmosferi içinde doğdu. Ben iki yaşımdayken, babam ve kardeşim Sivas’ta on ay içinde öldü. Böyle kısa bir fasılayla hem kocasını hem çocuğunu kaybeden bir kadının hıçkırıkları arasında kendimi bulmaya başladım. Belki bütün kitaplarımı dolduran ‘bir facia beklemek vehmi’ ve yaklaşan her ayak sesinde bir tehlike sezmek korkusu böyle bir başlangıcın neticesidir” (Sıtkı 1940: 1).

Safa’nın bu tedirgin gölgesi, roman boyunca Müfid’in üzerine düşer ve onu takip eder. Müfid de roman boyunca *“bir uçuruma gerilen ip üstünde yürüyormuş her an sukut korkusuyla, yüreği çarparak, emniyetsiz yaşıyormuş”* (Safa 1999: 23) gibidir. Bu yüzden daima kasvet ve şüphe içindedir.

Safa, diğer bazı romanlarında olduğu gibi “Şimşek”te de karakterlerle irsiyet arasında ilişki kurar. Müfid’in karısına duyduğu aşk, mizacının bir yansıması olarak işlenir, zira Müfid yaradılışı gereği hastalıktır. Ona bu kimya, genleriyle geçmiştir; annesi de marazi bir hassasiyete sahiptir. Romana kötülüğün kaynağı olan Sacit’in babası Mahmut Paşa ise tam bir kötücül ve acımasızdır. Romanda Sacid’in babası Mahmut Bey ile Müfid’in

annesi tamamen zıt mizaçlar olarak işlenmiştir.²² Müfit'in annesi öldükten sonra, Müfit'e Sacid bakmıştır. Sacid için Müfit, hastalıklı ve önemsiz bir adamdır. *"O, hastalıklı, eksik, yarım doğmuş, kafası pek büyük veya bacakları pek uzun yahut da büyük bir kuyrukla dünyaya gelen 'galatı hilkat'ten"* (Safa 1999: 19) bir adamdır. Pervin'in gözünde ise Müfid, Hintli bir prence benzemektedir: *"Daha kısa boylu, omuzları düşük, saçları yumuşak ve donuk, alını geniş ve yuvarlak, yüzü soluk buğday renkli, gözleri yorgun, tatlı, derin bakışlı"* (Safa 1999: 41). Müfid, Sacid'in nazarında "galat-ı hilkat" iken; Pervin'e göre, "derin bakışlı" dır. Bu tasvirlerin ortaya çıkardığı Müfid, fiziğinin garabetinden çıkan kaba seslerle ve ruhundaki ince tellerin titremesi ile çok sesli bir senfoniye benzer.

Müfid, en küçük şeylerden bile kolay vazgeçemeyecek yaratılıştadır. Güçsüz fiziği, zayıf kimyası ile Müfid, "klasik edebiyat" âşıklarınının 1920'lerde yaşayan şeklidir.

"mefkûreci olduğu için, onda 'vahdete karşı iştihak' vardır; mefkûreciler faniliklerinin ızdırabını herkesten fazla hissettikleri için ebediyete de müştaktırlar... Müfid, şarklıdır, mutasavvıftır, vahdeti sever, aşkında eflâtunîdir ve bir hayali muhalin tahakkümünü bekleyerek daima içini çeker. Bu insan İstanbul'da, eski asırlardan kalma bir sevdalı numunesidir" (Safa 1999: 73).

Sacid, Müfid'in kadınlar üzerindeki tesirine hayret eder, zira Müfid; *"ruhen zayıf adamdır, vücutça da öyle. Kadınlar daima kuvvete perestiş ederler. Bu çocuk; küçükten beri zaafın timsalidir. Bu bir şark çocuğu, ne diyeyim, meclis çocuğudur"* (Safa 1999: 71). Safa bu noktadan sonra bir şark erkeği olarak değerlendirdiği Müfid'in üzerinden "Şark erkeğini" anlatır:

"Müfid amelî değildir, çünkü hayalperver ve mefkurecidir; 'tûl-i emel' sahibidir, hedeflerine giden yollar pek uzun, namütenahi uzundur, bunun için istediği şeye çabuk, belki de hiç mâlik olamaz. Büyük arzularını tatmin edecek vasıtalarından mahrum kalır. Böylece, her tatmin edilemeyen arzu, yeni bir sukûthayal ile onu sarar ve yeise götürür" (Safa 1999: 73).

Safa, onun mutsuzluğunda, şarklı düşünce yapısının niteliklerini gösterir. Bu noktada Müfid'i o dönemin Mecnun'u olarak işlese de, Müfid roman boyunca

²² *"Annesi Ferhunde Hanım, Paşa'nın zıddıydı: Faziletkâr ve dindar bir kadın. Paşa'nın zemmedildiği yerde, Hanımefendinin adını göklere çıkarıyordu"* (Safa 1999: 18).

ne gerçek bir Mecnun gibi davranır ne de Mecnun olmayı bırakır. Aslında Müfid, âşıklığın da dejenere olduğunu gösteren bir ruh gibi romanda oradan oraya savrulur: Bir aşığın iradesinden yoksundur ve rakip karşısında güçsüzdür. Müfid'in Pervin'e olan hisleri hep bir rakibin ardından yüksek sesle duyulur. Sacit ve kuşkulandığı diğerleri onu Pervin'in cazibesine biraz daha yaklaştırır. Sanki burada yaklaşılacak ve uğruna acı çekilen aşk değil, bir çeşit elde etme, sahip olma arzusudur. Müfid'i roman boyunca kuşkulandıran olaylar özenle işlenmiştir, fakat Müfid bir süre bunlara gözlerini kapar gibi yapmıştır. Bunun temel nedeni, Müfid'in karısını çok sevmesi değil, bir rakip ile mücadele dirayetinin olmayışıdır. Müfid ne zaman kızsın, o saniye ateşler içinde kıvrılır ve yataklara düşer. Onun bir başkası ile mücadele edecek ruhsal olgunluğu yoktur. Şüphesiz yazar bu hastalıkları, Müfid'in ilerde yaşayacağı verem belirtileri olarak işaretler ama Müfid roman boyunca, bir hayaletten farksızdır.

Pervin, kocasını sevmekle birlikte onun bu zayıf yönünden olumsuz yönde etkilenmekte ve karşısında her yönü ile gücü gösteren Sacit'e ilgi duymaktadır. Aslında kadının sevdiği Sacit değildir, o yalnızca kocasında olmayan özellikleri Sacit'te bulduğu için onunla beraber olmaktadır.

Müfid, aşık olduğunu düşündüğü kadına roman boyunca hiç aşkı göstermez. Onu sürekli sadakati konusunda sınar. Müfid kuşku duymaktan, aşık gibi davranmaya vakit bulamaz. Sürekli ikinci adam kompleksi ile kendi kendinin sonunu hazırlar. Müfid'in verem oluşu bile, doğrudan Pervin ile alakalı gibi görünse de, onun karısından evvel de hastalıklı olduğu roman boyunca tekrarlanır. Safa, Müfid'i "zayıf adam" terkibi ile anlamlandırmaz, zira onun mizacına ince duyguların zenginliğini katmıştır. Romanda yazarın sözcüsü olan Ali, Müfid hakkında şöyle düşünür:

"Belki buna mukabil iradesi zayıftır; fakat 'irade' kelimesi maznundur. Histen kuvvet alan irade kastediliyorsa Müfid'in iradesi de kuvvetlidir; fakat hissiyatı zapt altına alan ve halk ağzında 'nefse hâkimiyet' denilen bir nevi akıl iradesi kastediliyorsa Müfid'in iradesi zayıftır" (Safa 1999: 72).

Müfid roman boyunca iki yerde irade gösterir. Bunlardan ilki, Pervin'den ayrılma kararıdır ve bu karar da bir süre direnişidir. Bir diğeri ise, romanın

sonunda dayısını öldürmesidir. Müfid'in irade kullanmasında bile bir iradesizlik vardır. O karısını terk ederken de, dayısını öldürürken de güçsüzdür. Onu irade göstermeye iten tek duygu: öfkedir. Müfid'in aşkı, ani öfke patlamalarının, tutkulu bir terkibidir.

Tanzimat dönemi aşkları, yazarların klasik duyuştan beslendiği bir yapı içindeyken, Servet-i Fünun aşkları daha tensel, daha görünür niteliktedir. Peyami Safa'nın aşkı işleyişi ise, klasik motiflerin yer yer çözülüşü, tenselliğin birinci plana çekilişi ile karşımıza çıkmaktadır. 'Şimşek', yasak aşkların üstünü bir kez aydınlatıp, karartan yapısı ile dönemin insanı huzursuzlaştıran marazi aşklarının ve âşıklarının romanıdır.

5. SONUÇ

Peyami Safa, düşünce adamı olarak toplumun ve bireylerin siyasal kültürel hayatıyla, yirminci yüzyıl ideolojilerinin modern devletimize etkileriyle ilgilendiği kadar, romanlarında da toplumumuzun özellikle on dokuzuncu yüzyılın sonlarıyla ve yirminci yüzyılın başlarındaki hayatını, arayış ve dönüşümlerini, umut ve çıkmazlarını yansıtmış ve yorumlamıştır.

Peyami Safa'nın romanları üzerine yapılan hemen hemen bütün çalışmalar da yazarın muhafazakar tutumu, daha çok Gazali ve Bergson merkezli mistik arayışları, manayı maddeye tercih edişi ve doğuyu mâna ve fikir açısından önemli ve üstün buluşu tespit edilmiştir. Bizim çalışmamız da bu tespitlerin içinde sayılabilecek bir çözümlerdir. Ancak onun romanlarında mutsuzluğun kaynaklarına yönelerek, çatışmanın dipteki gerçekliklerini hem doğrudan ifadelerde hem de simgesel düzeyde çözümlenmeye çalıştık.

Çözümlememizde, romanları yayımlanma sıralarına göre ele almadık. Bunun nedeni, mutsuzluğun kaynağı olarak tespit ettiğimiz başlıkların, farklı zaman dilimlerini kapsamasındandır. Eserlerde geçen şahısların hepsi incelenmiştir fakat asıl başlıklar, mutsuzluğu, huzursuzluğu ve buhranı ile ön plana çıkan kişilerin özelliklerine göre düzenlenmiştir.

Peyami Safa'nın romanlarında kadın ve erkek mutsuzluğunun kaynakları farklıdır. Bu farklılık, devrin sosyal ve kültürel yapısında meydana gelen değişim ve dönüşümden kaynaklanır. Kadınların mutsuzluğunun

merkezine, medeniyet değişim sürecinde yaşanan, kültürel çözümleri alan Safa, erkek mutsuzluğunun temeline ise, değişim sürecinde yaşanan fikrî-felsefi buhranlar ile kişisel yetersizlik ve hastalıkları koyar.

Safa, kadınların mutsuzluk ve buhranını üç boyutta işler. Bunlardan ilki, kadınların medeniyet değişimi sürecinde yaşadıkları ikilemlerdir. Yazar, şark ve garp arasında kalan kadınların, yaşadıkları değerler çatışmasını farklı yaş grupları üzerinden, farklı boyutları ile anlatmıştır. “Fatih-Harbiye” romanında Neriman’ın, “Sözde Kızlar”da Mebrure’nin ve “Cumbadan Rumbaya”da Cemile’nin yaş ortalaması 18 ile 21 arasındadır. Bu yaş arasındaki kızların mutsuzluklarının ortak noktası, ailelerinin geleneksel yaşantılarından ve içinden geldikleri mekândan uzaklaşarak, daha yeni ve daha Avrupai bir hayata özenmeleridir.

Fatih-Harbiye romanında Neriman, şark kültürünü temsil eden bir aile yapısı içerisinde, garbın yaşayış tarzına merakı vardır. Tanımadığı bir kültüre yakınlaşma süreci, onun öz değerleri ile çatışma yaşamasına neden olur. Bu çatışma ise onu, kendinden ve kültüründen nefret boyutuna kadar taşır. Bir yanı ile hâlâ şarklı olan kızın, kendini bir garplı kalıbına sokma hevesi, onun mutsuzluğu ile noktalanır. “Sözde Kızlar” romanında Mebrure de Neriman ile benzer bir süreçten geçer. Anadolu’dan İstanbul’a gelen kızın, içindeki değerler ile özendiği değerler, kimi zaman çatışır ve bu da neticede mutsuzluğu getirir. “Cumbadan Rumbaya” eserinde Cemile, kendi değerlerini koruyarak değişime ayak uydurmaya çalışır ama beslendiği kaynaklar ile öğrendiği garp arasında sıkışır; böylece Neriman ve Mebrure ile benzer bir buhranın içine düşer. Safa, Neriman, Mebrure ve Cemile’yi yaşadıkları ikilem nedeni ile cezalandırmaz, onlara kendi kültürlerine dönme şansı verir. Safa bu anlamda genç kızların mutsuzluklarını geçici bir buhran olarak işler, evlerine yani ait oldukları yere döndüklerinde onların saadete kavuşmalarını sağlar.

Huzursuzluktan, mutsuzluğa oradan da buhrana sürüklenen kadınların sayısı fazladır. Safa, “Sözde Kızlar”da Belma’yı, “Şimşek”te Pervin’i, “Bir Akşamdı”da Meliha’yı, “Canan” romanının baş kişisi Canan’ı, “Yalnızız”da Meral’i, “Biz İnsanlar”da Vedia’yı ve son olarak “Bir Tereddüdün Romanı”nda

Vildan'ı aynı sürecin içine dahil eder. Buradaki kadınların yaş ortalamaları ise 20 ile 25 arasındadır ve hemen hepsi güzellikleri ile ön plandadır. Onların bir diğer özelliği ise yeterli bir aile terbiyesinden geçmemiş olmalarıdır. Yazar, burada kurguladığı kadınların, mutsuzluğunun hareket noktasına, yine medeniyet değişimi sürecinde yaşanan çatışmayı koyar fakat kadınların kendilerine tümüyle yabancılaşması ve hafıza kaybının bireysel çatışmayı tetiklemesi, mutsuzluğun derecesini artırarak çatışmayı buhrana dönüştür. Yazar artık, ikilem yaşayan kadınların buhranı yerine, yapılan tercihlerin sonuçlarının altını çizmiş olur.

“Sözde Kızlar” romanında Belma, adından başlayarak her şeyini değiştirir. Önce kendine, ardından semtine ve insanlarına duyarsızlaşır. Yapay bir adla yoluna devam eder fakat neticede kendine dönemeyecek kadar değişim yaşar ve mutsuzlaşır. Belma'nın Hatice isminden sıyrılıp, sembolik olarak başlayan ölümü, gerçek ölüm ile sona erer. “Canan” romanında da, Canan, güzelliği ile ön plandadır. Annesiz büyümüştür, aile kutsallığını bilmez. Bu yönü ile yazar onu bir tereddüt geçirecek kapasite ile donatmaz. Neticede, yaktığı aile kurumun bedelini canı ile öder. Roman bu tarafı ile ötelenen aile kurumunun en kutsal unsuru anneyi sembolleştirir ve Canan'ın canını alma fırsatını anneye verir. Romanların sonunda ölen şahıslardan biri de “Yalnızız”daki Meral'dir. Annesi ve babası ayrı olan Meral'in çatışması hem toplumsal hem de bireyseldir. Genç kadını roman boyunca iki benlik arasında bırakan Safa, onun mutsuzluğunu kültürel çözümlüştür, kişisel ayrışmaya götürür. Kendi içinde iki ses duyan Meral'in buhranı, bu seslerden hiçbirini dinleyememesinden kaynaklanır. Kendi sesini kaybeden Meral'in çırpınışları, belirsizlik içinde noktalanır. Meral'in tercihinin sonucu, yanarak ölmektir. Safa, bu sürecin sonunda ölen kadınların yanı sıra, fiziksel ve ruhsal bakımdan hasta olanları da anlatır. “Şimşek” romanında Pervin, kocasını aldatan kadındır. Yazar onun da yeterli bir aile terbiyesinden geçmediğinin altını çizer. Pervin'in, eşi ile sevgilisi arasında çatışma yaşaması, zaten hastalıklı bir mizaçta olan kadının mutsuzluk nedenidir. Safa, romanın sonunda Pervin'i akıl hastanesine gönderir. “Biz İnsanlar” romanında Vedia da romanın sonunu hastanede tamamlayan kadınlardandır. Onun da ailesi yoktur, ne istediğini bir türlü bilmez. Erkekler arasında seçim

yapmak için roman boyunca çırpınır. Safa'nın karşısına çıkardığı geleneğin temsili Orhan ile garbın temsili Rüştü arasında sürekli gidip gelir. Ne istediğini bilemeyeşi, onu buhrana sürükler. Kararsızlık yaşayan kadının mizacı, tıpkı Pervin gibi hastalıklıdır. Pervin'e tercih yaptıran ve bedelini ödeten Safa, Vedia'yı sadece çatışma boyutunda bırakır. Bir tercih yaptırmaz, bu nedenle sonu Pervin'e nazaran daha iyidir. Zira romanın sonunda Safa, Vedia'yı komadan çıkarır fakat bu kez de bunan sonlarının ne olacağını belirsizlik içinde bırakır. Geleceği belirsiz olan kadınlardan biri de, Bir Tereddüdün Romanı'ndaki Vildan'dır. Safa, onun kimliğini bile açıklamaz. Kadın hangi medeniyet dairesine mensup olduğunu bile bilmez; bir şeyler için çırpınır fakat Vildan'ın mutsuzluğunun nedeni kadın olma buhranından da kaynaklanır. Ailesi hakkında bir bilgimiz yoktur. Adının bile Vildan olduğundan şüphe ettiğimiz kadın, bir sabah ortadan kaybolur. Romanda nereden geldiğini bilemediğimiz kadın, bilmediğimiz bir yere gider. Böylece buhranının neticesi de meçhul kalır. Sonları meçhul kadınlardan biri de Bir Akşamı romanındaki Meliha'dır. Meliha, yaşama arzusu ile İstanbul'a kaçan ve tercihindeki hatayı her boyutu ile yaşayan bir kadındır. Geleneği temsil eden babasını bir akşam terk eden kız, roman boyunca mutsuz olur. Meliha mutlu olmak için çırpındıkça mutsuzlaşır. O, ne tam anlamıyla bir eş olur ne de sevgili. Meliha'nın her ne kadar bir ailesi varsa da, annesi kocasını aldatan bir kadındır. Safa, evlenmek niyeti ile de olsa, evden kaçan kadınları asla affetmez; onlara benzer sonlar hazırlar. 20-25 yaş grubundan seçtiği kadınları eksik bir aile terbiyesinden geçirir ve onların karşısına kültürel değerlerin zıttı semboller çıkartarak, onları sınar ve ne yapacaklarına bakar. Neticede bu kadınlar ya ölür ya da belirsiz bir sonla ruhi buhran boyutunda kalırlar.

Safa, romanlarında her kadını sınar fakat bunlardan bazılarında kültürel ve ahlakî değerleri ile asla çatışma yaşatmaz. Onlar için yaşanan olaylara sadece sabredilir. Canan'da, yazarın, kaderini olumsuzluklarla çizdiği Bedia, aldatılan eştir. Kocasını elinden alan Canan'dan intikam almaz. Kocasının ona yaptığını yapmaz. Eşini aldatmayı bile düşünmez. Onun mutsuzluğu bir buhran değildir, o yalnızca ailesini ayakta tutma çabası içindedir. İyi bir aile

terbiyesi alan Bedia, kaybettiği eşini sadakatle evinde bekler ve yazar onun mükâfatını romanın sonunda verir; eşi Lami, evine döner.

Safa'nın kadın karakterleri içinde en kendine mahsus olanı "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu"ndaki, Matmazel Noraliya'dır. O, mutsuz bir kadın değildir. Hayatın ona sunduğu olumsuzluklardan yola çıkarak içsel huzura kavuşmuştur. Mistik boyutta bir hayat süren Matmazel Noraliya'nın, yaşadığı sıkıntıların bir benzeriyle, başka romanlarda karşılaşmayız. Matmazel Noraliya'nın diğer kadınlardan farklı olan taraflarından biri de sıkıntılara gösterdiği sabırla maneviyatını güçlendirmiş bir tip olmasıdır.

Safa'nın romanlarında erkek mutsuzluğunun da nedenleri tek boyutlu değildir. Erkeklerden 50 yaş ve üzerinde olanların huzursuzluğu, kültürel çözümlerin aileye verdiği zararlardan kaynaklanır. "Fatih-Harbiye" romanında Faiz Bey, "Bir Akşamı" romanında Meliha'nın babası benzer sıkıntılar yaşarlar. Faiz Bey, kızı Neriman'ın garba temayülleri karşısında tedirginlik içindedir. Onun kendi evinden uzaklaşmasını seyretmek, Faiz Bey için mutsuzluk nedenidir. Meliha'nın babası ise, kızının evini terk edişi karşısında daha pasiftir. Sürekli öksüren adam, kızına öğüt bile veremez. Meliha'nın İstanbul'a gidişinin ardından kısa bir süre sonra veremden ölür. Safa'nın bu iki romanında babanın rolü semboliktir. Onlar geleneği temsil eden atadır. Faiz Bey ile Meliha'nın babası arasındaki fark ise, kızlarına verdikleri değer merkezidedir. Faiz Bey'in kızı Neriman, iyi bir terbiyeden geçer, zaten romanın sonunda hem kız hem baba kazanır. Meliha'nın babasında durum büsbütün farklıdır. Eşini aldatan kadının kızı da, ahlakî değerler anlamında iyi yetişmemiştir. Meliha'nın evden kaçma isteğinin temelinde, annenin rolü büyüktür. Safa, Meliha ve Babasını romanda bedbaht ederek, bir kere daha aile içi eğitimin ve aile sadakatinin önemini vurgulamış olur. Fatih-Harbiye romanında Şinasi de huzursuz bir tiptir. Safa'nın genç Faiz Bey olarak kurguladığı Şinasi, Neriman'ın evden kopuş sürecinde Faiz Bey ile benzer sıkıntıları yaşar.

Peyami Safa'nın, "Yalnızız" romanında Samim, "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu"nda Ferit, "Mahşer"de Nihad, "Bir Tereddüdün Romanı"nda Muharrir, "Biz İnsanlar"da Orhan ve Bahri 25 ile 35 yaş arasındadırlar. Yazar, belli bir

kültürel seviyede olan bu erkeklerin mutsuzluğunu, medeniyet değişim sürecinde yaşanan fikrî ve felsefî buhranlara bağlı olarak anlatır. Buradaki gençlerin hepsinin okumuş olması, bir diğer ortaklıktır. “Matmazel Noraliyanın Koltuğu”nda Ferit, tıp fakültesini yarıda bırakan, oradan sosyoloji bölümüne geçen, onu da tamamlamayan bir üniversite öğrencisidir. Aynı zamanda dejenere olmuş bir ailenin çocuğudur. Babasının gölgesini üzerine düşüren Ferit, her şeye isyan eden materyalist bir tiptir. Bütün otoritelere isyanı vardır ve katı bir maddeciliğin içindedir. Huzursuz ve mutsuz olan Ferit, yaşayacağı mistik tecrübenin ardından buhrandan kurtulur. “Biz İnsanlar” romanındaki Orhan öğretmendir; o da Ferit gibi materyalisttir. Orhan, babaya isyan neticesinde, maddenin varlığına sığınır. Yaşadığı olayların ardından ortaya çıkan hislerini, madde ile anlamlandıramaz. Bildiği tüm değerler ile çatışmaya başlayan Orhan, fikirlerini yeniden sorgulamaya başlar. Zihni ve kalbi arasında savaş yaşayan Orhan’a, yazar maddeden kaçma ve manaya sarılma sürecini yaşatırsa da, onu romanın sonunda öldürür. Orhan’ın Ferit gibi mutlu sona kavuşamayışının perde arkasında, sınıdığı değerlerden, hala emin olamayışı vardır. Emin olamama buhranı, “Bir Tereddüdün Romanı”nda da baş kişi olan “muharir” üzerinden anlatılır. Tanınmış bir yazarın, bohem hayatında yaşadıkları, devrin insana verdiği şüphe, bir neticeye ulaşmadan noktalanır. Safa, dönüşümü değişim olarak yaşayan toplumun tereddütlerini anlattığı romanda, buhranı bir dip not olarak değil, doğrudan kaynak olarak anlatır. Yazar, kendi benliği ile çatışma yaşayan insanların, topluma yabancılaşma süreçlerini anlatır. Bu yabancılaşma “Mahşer” romanının da hareket noktasıdır. Nihad, cepheden İstanbul’a döndükten sonra dejenere olmuş insanların içinde kendini sorgulamaya başlar. Cephede ölemeyen askerlerin mahşerini İstanbul’da yaşayan Nihat, bu açıdan bakıldığında hem kendine hem de çevresine yabancılaşır. Onun buhranı, savaşta ölen askerlerin ne için mücadele ettiklerine dair bir cevap bulamamasıdır. İstanbul’un yozlaşmış çevresinde nefes almaya çalışan Nihat, mücadelesi ve yaşadıkları arasında kalarak buhrana düşer. Yazar, Nihat’ın sonunu kötü olarak kurgulamaz. Neticede bir asker olan Nihat, kutsal değerler için verdiği mücadele ışığında saadeti hak eder.

Safa'nın mutsuz erkekleri yalnız felsefi ya da fikrî bir çatışmanın içinde değildir. "Dokuzuncu Hariciye Koğuşu"ndaki, hasta genç, sağlık problemleri nedeniyle mutsuzdur. Sağlıklı olma savaşı veren gencin mutsuzluğunun nedeni bacağına kaybetme korkusudur. Genç her ne kadar aşk acısı da çekse, onun üzüntüsünün asıl nedeni hastalıktır. Bedenî ve ruhî hastalık yaşayan erkeklerden bir diğeri de "Şimşek" romanındaki Müfit'tir. Müfit, hastalıklı mizacı ile yaşama savaşı verir. Karısı tarafından aldatılan Müfit, irade göstermekten bile yoksundur. Bu açıdan Müfit, son derece edilgen bir tiptir.

Görüldüğü gibi, Peyami Safa kadın ve erkeklerin mutsuzluk kaynağını farklı boyutlarda işler. Yazarın bu ayrıma giderken, şahısların yaş gruplarını, eğitim seviyelerini ve aile yapılarını göz önünde bulundurduğu açıktır. Türk toplumunun medeniyet değiştirirken yaşadıklarını, mutsuzluk kaynaklarının çeşitliliği ile kurgulamış olan Safa, romanlarının bu tarafı ile bir devrin değişim ve dönüşüm sürecini sistematik olarak yansıtmış ve yorumlamıştır.

KAYNAKÇA

- Aça, Mehmet. (2004). **Yaratılış Mitleri, Şamanizm ve Tasavvuf Bağlamında Düşüş, Mahrumiyet ve Hapis**. Milli Folklor Dergisi. Yıl: 16.Sayı: 62.
- Akyüz, Kenan (1995). **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Ayata Yunus, Tonga Necati. (2008). **Psikolojik Roman, Romana Yansıyan Yazar ve Türk Edebiyatındaki Bazı Örnekler Üzerine Bir İnceleme**. İlimi Araştırmalar. Sayı: 25.
- Ayvazoğlu Beşir. (2008). **Peyami, Sanatı, Felsefesi ve Dramı**. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir. (2000). **Doğu-Batı Arasında Peyami Safa**. İstanbul: Ufuk Kitapları.
- Bürün, Vecdi. (1978). **Peyami Safa İle 25 Yıl**. İstanbul: Yağmur Yayınevi.
- Büyükkavas Kuran, Şeyma. (2005). **Peyami Safa'nın Romanlarında Şahırlar Kadrosu**. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Devellioğlu, Ferit. (1970). **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**. Ankara: Doğu Matbaası.
- Enginün, İnci. (2003). **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ergin, Muharrem. (2004). **Dede Korkut Kitabı**. C. I. Ankara: TDK Yayınları.
- Friedrich, Wilhelm. (1990). **Ahlakın Soykütüğü Üstüne**. (Çev: Ahmet İnam). İstanbul: Ara Yayıncılık.

- Genç, Ayten. (1992). **Peyami Safa'nın "Fatih-Harbiye" Adlı Romanında Doğu-Batı Çatışması**. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. Sayı: 7.
- Göle, Nilüfer. (1992). **Modern Mahrem ve Örtünme**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (1992). **Hafız Divanı**. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Gülendam, Ramazan. (2006). **Türk Romanında Kadın Kimliği**. İstanbul: Kitapevi Yayınları.
- Gün, Kerem. (2002). **Peyami Safa'nın Yalnız Romanında Ruh ve Beden Sorunsalı**. Yayımlanmamış Mastır Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi. Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hacıeminoğlu, Necmettin. (Ağustos 1962). **Yalnız II**. Türk Yurdu, Sayı: 299.
- Kök, Mustafa. (2001). **Mistik Dünya Görüşü ve Bergson**. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Lange McGrawHill, Levinson. (2008). **Medical Microbiology and Immunology (Tıbbi mikrobiyoloji ve İmmünoloji)**. (Çev: Dr. Tuncay Özgünen). Ankara: Güneş Tıp Kitap Evi.
- Lee A Nan. (1997). **Peyami Safa'nın Eserlerinde Doğu-Batı Sorunsalı**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Levent, Agah Sırrı. (1980). **Divân Edebiyatı**. İstanbul: Enderun Kitapevi.
- Miyasoğlu, Mustafa. (2001). **Peyami Safa'nın Romancılığı**. Türk Yurdu. Sayı: 164.
- Moran, Berna. (1995). **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna. (1997). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, Elif. (1980). **Anılardan Damlalar**. Milliyet Sanat Dergisi
- Naci, Fethi. (1990). **100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Narlı, Mehmet (2002). **Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Narlı, Mehmet. (2007). **Roman Ne Anlatır**. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Özbalcı Mustafa. (2000). **Kültür Köprüsü**. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Pala, İskender (2003). **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık.
- Safa, Peyami. (1961). **Mistisizm**. İstanbul: Bâbıâîlî Yayınevi.
- Safa, Peyami. (1979). **Nasyonalizm, Sosyalizm, Mistisizm**. İstanbul: Yağmur Yayınevi.
- Safa, Peyami. (1997). **Kavga Yazıları**. (Haz: Ergun Göze). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Safa, Peyami. (1999). **20. Asır Avrupa ve Biz**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (1999). **Biz İnsanlar**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (1999). **Şimşek**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (1999). **Yazarlar, Sanatçılar, Meşhurlar**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (2000). **Canan**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (2000). **Cumbadan Rumbaya**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (2000). **Dokuzuncu Hariciye Koğuşu**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (2000). **Fatih-Harbiye**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (2000). **Mahşer**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (2000). **Yalnızız**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (2002). **Bir Akşamdı**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (2005). **Sözde Kızlar**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (2006). **Eğitim, Gençlik, Üniversite**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (2006). **Matmazel Noraliya'nın Koltuğu**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (2006). **Türk İnkılâbına Genel Bakışlar**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, Peyami. (2007). **Bir Tereddüdün Romanı**. İstanbul: Ötüken Yayınları.

- Safa, Peyami. (2007). **Edebi Akımlar ve Fikir Cereyanları**. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Safa, Peyami. (2007). **Kadın Aşk Aile** (Objektif 5). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Sakaoğlu, Saim, Duymaz, Ali. (2003). **İslamiyet Öncesi Türk Destanları**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Seyfettin, Ömer. (1999). **Yeni Lisan**. Genç Kalemler Dergisi. (Haz: İsmail Parlatır, Nurullah Çetin). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sıtkı, Cahit. (1940). **Peyami Safa Hayatı ve Eserleri**. İstanbul: Semih Lütfi Kitapevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (1992). **Edebiyat Üzerine Makaleler**. (Hzl. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2003). **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: Çağlayan Kitapevi.
- Tekin, Mehmet. (1999). **Peyami Safa'nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerine Bir Araştırma**. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Tekin, Mehmet. (1999). **Romancı Yönüyle Peyami Safa**. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tekin, Mehmet. (2003). **Peyami Safa ile Söyleşiler**. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu. (1970). **Türkçe Sözlük**. Ankara: Bilgi Basımevi
- Yalçın, Alemdar. (2002). **Siyasi ve Sosyal Değişmeler Açısında Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı. 1920-1946**. Ankara: Akçay Yayınları.
- Yalçın, Alemdar. (2003). **Siyasi ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946-2000**. Ankara: Akçağ Yayınları.