

Huzursuzlukla Yuvaya Dönüş: *Fatih-Harbiye ve Bir Tereddüdün Romanı*'nda Aşılamayan Kriz

Come Back Home With Disquiet: Crisis That Couldn't Be Handled in *Fatih-Harbiye and Bir Tereddüdün Romanı*

Jale ÖZATA DİRLİKİYAPAN, Yrd. Doç. Dr. Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, E-posta:jozata@gmail.com

Anahtar Kelimeler:

Peyami Safa,
Fatih-Harbiye, Bir
Tereddüdün Romanı,
Ulusal Alegori,
Bireyselleşme.

Öz

Döneminin en önemli romancı ve düşünce adamlarından biri olan Peyami Safa (1899-1961), hemen her devride romanları üzerine düşünülen ve söz söylenen bir yazar olmuştur. Özellikle ilk dönem romanlarının şematik yapısından sıkça söz edilmiş ve bu romanlar çoğunlukla “ulusal alegori” düşüncesi etrafında değerlendirilmişlerdir. Fatih-Harbiye ve Bir Tereddüdün Romanı kitaplarındaki kadın-erkek ilişkileri çoğunlukla bir medeniyet krizinin görünümleri olarak ele alınmış, romanlardaki bazı önemli detaylar görmezden gelinmiştir. Her iki romanın sonunda da Batıyı temsil eden değerler savuşturulmuş gibi görünse de, aslında romanlar bir tür bezginlik, boşvermişlik ve huzursuzlukla son bulur. Peyami Safa genelde söylendiği gibi dışıl, irrasyonel, kozmopolit unsurları bünyesinden kovmayı arzular görünse de, tam da dışıl, irrasyonel veya “vahşi ölçüde samimi” olanın alanındayken kısmen daha özgür bir bilinçle nitelikli edebiyat yapıyordu. Birbirine sıkı sıkıya bağlı olan bu unsurlar, yazarın “milli ideal” etrafında ördüğü kürsü konuşmaları tarafından gizlenmeye, baskılanmaya çalışılsa da, bunları ele alışını sayesinde Peyami Safa'daki “büyük romancı” kendini gösterebilmiştir.

Keywords:

Peyami Safa,
Fatih-Harbiye, Bir
Tereddüdün Romanı,
National Allegory,
Individuation

Abstract

Peyami Safa (1899-1961) who was one of the most prominent novelist and thinker of his era is a writer whose novels are thought over in nearly every period. Specially the schematic structure of his first novels is always discussed and these novels are usually analyzed through “national allegory”. Relationships between men and women in these novels have been treated as aspects of civilisation crisis and some important details could be ignored. Although the values which represent the West are seemed to be escaped, in fact the novels end up with weariness, indifference and disquiet. Peyami Safa, as usually said, seems like trying to kick the irrational, cosmopolit, feminine and “brutal sincerity” out of his contexture, he builds his qualified literature with free mind just in the field of feminine, irrational and “brutal sincerity”. Although these components which are interconnected firmly to each other are being hidden or suppressed by “chair talks” that Safa build around the “national ideal”, by virtue of his dealing with them the “great novelist” in Peyami Safa could show itself.

Giriş

Peyami Safa, hayalini kurduğu ve bizzat gidip gördüğü Batıya olan hayranlığını şu sözlerle dile getirir:

Avrupa'da beni hayrete düşüren şey, onlarla bizim aramızdaki farkın resimde ve kitapta görünen bütün dereceleri aşacak kadar büyük olmasıdır. Tanzimat'tan beri Türkiye'ye bu fark lazım olduğu kadar anlatılamamıştır; çünkü zekânın madde üzerindeki tecellisini ancak göze ait ölçülerle tayin etmek mümkün olduğu yerlerde kitap, resim, fotoğraf, hatta sinema bile, üç bin senelik tarihi olan bu mucizeyi tanımaktan aciz kalıyor. Bildiğiniz maddelerden her birini yüz misli büyüklüğe, yüz misli güzelliğe, yüz misli halisiyete ve mükemmelliye darbedelim. İşte Avrupa! (aktaran Ayvazoğlu, 2008: 275).

Öte yandan yazar, “ilimci Batı” imgesinin model alınacağı bir modernleşme programının kültür hayatında, Batı'nın hâlihazırda yaşamakta olduğu hakikat/anlam krizlerini üreteceğini öne sürmüş, Türk inkılabının örnek alacağı modelin bu “modası geçmiş ilimci Batı” olmaması gerektiğini vurgulamıştır (aktaran İrem, 2002: 46).

1930'lu yıllarda yazdığı romanlarda, Batı'yı yalnızca bir “görüntü”, Batıya has nesnelere olan ilişkiyi yalnızca bir “pozisyon” olarak algılayan kadın algılayışına tepkili bir ses vardır: “Medeniyet kadının gözlerine hitap eder. Kadınların çoğu ellerinin zarif bir hareketi için piyano çalarlar ve musiki onlar için güzel bir ‘pozisyondan’ ibarettir” (Safa, 1999: 114). Bu tespit, Neriman'ın Fatih'ten Harbiye'ye giderken aklından geçenlerle birlikte düşünülebilir:

O Fatih meydanının önünden geçerken meydan kahvelerinde bir sürü işsiz güçsüz, softa makulesi adamlar oturuyorlar. Biraz temizce giyindin mi insanın arkasından fena fena bakıyorlar, kim bilir neler söylemiyorlar, insan yolda bile rahat yürüyemiyor. Sonra o dükkânların hali nedir? Adım başına açıcı ve kahve. Erkeklerin işi gücü kahvede, caminin önünde oturup sokağı seyretmek. Dün Tünel'den Galatasaray'a kadar dükkânlara baktım. Esnaf bile zevk sahibi. İnsan bir bahçede geziniyormuş gibi oluyor. Her camekân çiçek gibi. En adi eşyayı öyle biçime getiriyorlar ki mücevher gibi görünüyor. Sonra halkı da bambaşka. Dönüp bakmazlar. Yürümesini, giyinmesini bilirler. Her şeyi bilirler canım. (Safa, 1999: 26).

Safa bizzat Avrupa'yı gezerken, hayalini kurduğu Fransa'yı gördüğünde acaba hiç Neriman gibi düşünmemiş midir?¹ Avrupa izlenimlerini anlatırken, Neriman'ın uzun Fatih-Beyoğlu karşılaştırmalarında hep bir “nasıl anlatsam” duygusuyla yeterince aktaramadığını düşündüğü karşıtlıktan söz etmiyor mudur, Batıyı tanıtmaya “acizliğinden” söz ederken? Tereddüt etmeyi yavaş yavaş ölüme gitmekle bir tutan yazar (Safa, 2007: 181-82) Neriman'a “mezarlar arasında yaşıyoruz” dedirtmiştir (Safa, 1999: 28). *Bir Tereddüdün Romanı*'nda temsilcisi isimsiz kahraman üzerinden Vildan'a vahşiliğin samimiyet olduğunu ima eden yazar (Safa, 2007: 172), *Fatih Harbiye*'de Beyoğlu züppesi Macit'e söyler bunu (Safa, 1999: 107). *Fatih Harbiye*'yi Doğu ile Batı arasında kalan Neriman'ın hikâyesi olarak görmeyi bırakmak ve Safa'nın içinde çatışan fikirleri farklı kahramanlarda, hatta bazen aynı kahramanın farklı hallerinde görünür kıldığını fark etmek için, romanı bunları akılda tutarak okumakta fayda var.

Bu yazıda amaç, söz konusu iki romanı Jamesoncu anlamda alegorik birer metin olarak işaretlemenin gizlediği ya da yok saydığı meseleler üzerinde durmak, her iki romanda da

1 Tezcan Durna, “Türk Modern/Muhafazakâr İmgeleminde Kadının Kamusal Varlığının Sınırları: Falih Rıfkı Atay ve Peyami Safa Örneği” başlıklı yazısında tam da yukarıda verdiğim alıntıyı örnek göstererek Safa'nın Batı karşısında “çifte duygululuk içinde oluşundan söz eder. Durna'ya göre Neriman'ın sözleri Safa'nın “içselleştirdiği yorumlar gibi durmaktadır” (Durna, 2010: 104).

nihayetinde kahraman tarafından tercih edilenin Doğu olduğu fikrini tartışmaya açmaktır. Peyami Safa'nın izine Şinasi'den çok kendisinde rastladığımız Neriman, romanın sonunda samimi bir tercih yapabilmiş midir? İfade tarzındaki tereddütsüzlüğe ve kürsü adamı güvenine rağmen, *Bir Tereddüdün Romani*'nin kahramanı irrasyonel, kozmopolit, dişil ikizi "bünyeden" kararlılıkla atabilmiş midir?

"Küçük Hanım Asrileşmeye Karar Verdi", Peyami Safa Kaçmaya

Safa'nın bu romanlarında erkek kahramanlar aşk sözcüğünü pek ağzına almaz. "Günün hiçbir saatinde yalnız başına yapabileceği hiçbir şey olmayan" Şinasi, Neriman'ı seviyor "gibidir" ama bu sevgiyi ifade gücünden ya da bu sevgiye sahip çıkma iradesinden yoksundur. Beyoğlu'ndaki yaşantıya özenen Neriman'ın kendisine yalan söylediğini anladıktan sonra, endişe içinde dağınık odasına geldiğinde, yere düşmüş kemeçe torbasıyla mücadelesi ilginçtir:

Gözü hep koltuğun kenarında yere düşmüş kemeçe torbasına gidiyordu. Evvelâ onu oradan kaldırmayı arzu eder gibi oldu ve oraya doğru bir adım attı. Durdu, vazgeçti, etrafına baktı, odanın dağınıklığı içinde rahat oturamayacağını hissederek tekrar torbayı yerden kaldırmaya karar verdi, iki üç adım gitti, yere doğru eğilirken gene vazgeçti. İçinde büyük bir mücadele cereyan ediyordu; torbayı yerden kaldırmasını emreden bir çok fikirler, meçhul diğer bir çok fikirlerle şiddetli bir çarpışma halinde idi. (Safa, 1999: 34-35).

Şinasi'nin bir torbayı yerden almak gibi basit bir işte bile iradesizliğini göstermek için yazılmış olabilir bu sahne. Zaten anlatıcı da hemen ardından Şinasi'nin iradesizliğinden dem vurur. Ancak Şinasi neden tam da o an böylesine kaybetmiştir iradesini? Ve irade gücünü test ettiği nesne, neden Neriman'ın artık nefret ettiği Şark enstrümanı kemeçenin torbasıdır? Peyami Safa'nın, romanlarında nesnelere çoğu zaman alegorik bir güçle donattığını biliriz. Batının "kadınsı (yani görsel) kavranışını" eleştirmek üzere nesnelere çoğu zaman sadece bir medeniyet dairesini temsil etmek üzere girdiği söylenir romanlarına. Yere düşmüş ve Şinasi'nin bir türlü yerde kaldırmadığı kemeçe torbası da belli ki yalnızca bir kemeçe torbası olarak düşünülmesin istenmiştir. Şinasi'nin haysiyeti, Neriman'ın Beyoğlu merakıyla, daha fenası Macit ilgisiyle yaralanmıştır. Yere düşmüş torba, işte bu haysiyeti yerlerde sürünen Doğu'yu temsilen orada olmalıdır; alegorik okuma bunu gerektirir. Bu durumda, roman hakkında yazılmış pek çok yazıda "Doğu'dan yana" olarak kodlanan Şinasi'nin kemeçe torbasını tereddütsüz, bir hamlede yerden alması gerekmez miydi peki? Öte yandan, genç bir kızın gayet anlaşılabilir bir hevesiyle koskoca medeniyetin haysiyeti yara alabilir mi? Acaba yoğun kıskançlık duygusuyla onuru zedelenen ve gayet "beşeri" bir hisse sahip olan Şinasi'yken, Safa bu onur zedelenmesini Doğu'ya ait ne varsa ona mı yüklemektedir? İradesiz olan, işlerini hep yarıda bırakan, kaçak güreşen, susarak mukavemet gösteren Şinasi'yken, onda tüm bir Doğu'yu görmemize neden olan ya da bizi bu doğrultuda örgütleyen nedir? *Bir Tereddüdün Romani*'nin yazarının dediği gibi "fazla beşeri, fazla adı" (Safa, 2007: 39) olduğu için mi, belki yalnızca Şinasi'nin ruhsal arızaları giderilse son bulacak olan problemler bir tür medeniyet çatışması olarak sunulmuştur? Oysa o "insan" hakkıyla araştırılmadan, içi dışı, ötesi berisi adamakıllı gözlenmeden, içte hissedilen "tamamen beşeri" endişeler toplumsal mesaj kisvesine, ulusal alegori kılıfına büründürüldükçe,

bireysel haysiyet zedelenmesi “dibine kadar” yaşanmadıkça, ortaya çıkan anlatı da ulusal alegori olamayacak kadar çelişkili ve bireyselleşmenin romanı olamayacak kadar buyurgan olacaktır.

Alışkın olduğumuz alegorik okumayı bir an için bıraktığımızda, Türk modernleşme sürecinde kadının kolay etkilenirliği ve “fantezi hududu”ndan çıkamayışı (*Fatih Harbiye* 94) üzerinden yürütülen “kadın sorunu” söyleminin romana hâkim olmaya çalıştığını görsek de, Neriman’ın acemilikle de olsa modernleşme meselesi üzerine kafa yordüğünü, fikir ürettiğini, üstelik bu fikirlerin Peyami Safa tarafından da kabul görebileceklerini fark ederiz. Ayrıca Batıyı yalnızca bir görüntü olarak algılayan kafası rahat kadınlardan değildir Neriman; endişelidir. Neriman’ın duygu ve düşüncelerini ifade etme arzusu, analiz etme, sorgulama ve şüphelenme iradesi, onu Şinasi’den daha güçlü ve cesur kılar. Şark-Garp karşılaştırması yaparken, kedi-köpek zıtlığından güç alarak, Şarkın tembel, Garbın çalışkan ve dinamik olduğu yolunda birtakım fikirler de üretiyordur. Romanda ideolog Safa’nın realist ve rasyonel sesi olan Ferit, Neriman’ın Fatih’te yaşamak istemeyişine hak verir ve şöyle der: “Oraya kadar haklı. Taş ev tahta eden, elektrik petrolden, otomobil arabadan, makine hayvandan ve lavanta hacıyağından daha iyidir” (Safa, 1999: 93). Balolara gidip eğlenme isteği de anlaşılırdır: “Ona anlat ki dünyanın her devrinde, her yerde, her zaman, her türlü eğlence vardır. Yaşı da müsait” (Safa, 1999: 96). Yani mesele balolar ya da konforlu yaşama arzusu değil, Neriman tarafından genç bir erkeğe benzetilemeyen, iradesiz ama inatçı Şinasi’nin rekabete asla kalkışamayacağı Macit’tir aslında. Romanda da “kadın sorunu” söyleminin yanı sıra, belki ondan çok daha baskın, “Şinasi sorunu”ndan söz etmek gerekir.

Ferit her ne kadar Neriman’ın “Ben medeni bir kız olmak istiyorum” sözüne, tartışmalı ve derin medeniyet fikrinin “Neriman’ın ağzında aldığı bu gülünç formüle” gülse de (Safa, 1999: 93), asıl gülünmesi gereken Şinasi’nin “Küçük hanım asrileşmeye karar verdi” (Safa, 1999: 93) formülüdür. Nitekim bu sözle de, Neriman’ın samimi ve açık değişim sancısı, onun her anlatma teşebbüsünü alaylarıyla ya da suskun mukavemetiyle sabote eden Şinasi’nin ağzında daha gülünç bir hal almıştır. Anlarınız ki, Şinasi’yi öfkelen diren Neriman’ın daha medeni bir hayata özenmesi değil, bu hayatı onun yerine Macit’le istemesidir. Özetle, ulusal alegoriden çok, Nurdan Gürbilek’in tespit ettiği gibi “cinsel alegori” devrededir. Şinasi’nin baskın Macit korkusu, erkekliği yitirme endişesinden kaynaklanır; suskun mukavemetiyle gösterdiği mücadelenin de “eril kalma mücadelesi” (Gürbilek, 2004: 178) olduğunu belirtmek gerekir. Ancak mücadele boşunadır, zira Şinasi, Neriman tarafından “genç bir erkeğe” bile benzetilemiyordu.

Bir aşk romanı gibi tasarlanmış olsa da, romandaki tek aşkın iki Rus genci arasında olduğu söylenebilir. Neriman, kuzenlerinden bu aşk hikâyesini dinledikten sonra, Şinasi’yi o kızın o erkeği sevdiği kadar sevip sevmediğini sorar kendisine, ama yanıt alamaz (Safa, 1999: 101). Birdenbire Beyoğlu hayallerinden vazgeçer; ancak tramvayla Fatih’e dönerken ne Macit’i, ne Şinasi’yi, ne de baloyu düşünür. İçinde her şey için bir nefret vardır (Safa, 1999: 108). Romanın sonunda içinde bir parça Peyami Safa taşıyan Neriman, Fatih’e aşkı için değil vicdan azabından korktuğu ve babasını üzmemek istemediği için döner.

Safa, farklı dillerde konuşan ikizlerini çarpıştırmak yerine Neriman'da cisimleşen ikizini öldürmeye teşebbüs etmiş, korkutarak kaçırmıştır.² Yüzeyde milli ve Doğulu değerlere dönüş, derinde ise bir bireyselleşememe, ketlenme, kaçma hikâyesi olarak okunabilir *Fatih-Harbiye*. Büyük resimde ketlenme yaşayan Safa, romana giren tüm “kürsü konuşmaları”na rağmen Şinasi'de taşıdığı parçasını devreye sokup susarak mukavemet göstermiş, inatla dağınık odasına kaçmış ve kemeçe torbasını yerden kaldıramamıştır.

“Fazla Beşerî Fazla Adi”: Vahşi Samimiyet Kıskaçından Kaçan Aşk

Bir Tereddüdün Romani, 1933 yılında, Peyami Safa'nın sosyalizm sempatisini bırakarak liberal-muhafazakâr kanata yakınlaşmaya başladığı yıllarda yazdığı ve yayımladığı bir romandır. Romanın isimsiz yazar kahramanı, Fransızca bir kitapta okuduğu “Evleniniz, çocuğum... Benim yaşımda yalnız yaşamının ne olduğunu bilmezsiniz” sözlerinden etkilenerek evlenmeye karar verir. “Asrilikten” bunalan ve “ananevî bir evlilik”le bu bunalımını aşabileceğini düşünen anlatıcı-yazar, bir toplantıda tanıştığı ve kendi kitabının da okuru olan Muallâ'ya, uzun bir konuşmanın ardından evlenme teklif eder. Kadının temsili söz konusu olduğunda, Türk romanının başlangıcından itibaren kendini kurtaramadığı melek-şeytan, melek-canavar, masum-şehvetli ikiliklerini bu romanda da görürüz. “İnce ve zayıf, kendini bırakan, hafif dalgalı, bol ve uzun bir rop içinde kenar çizgileri belirsizleşen ve maddiyatı kaybolan titrek” vücuduyla (Safa, 2007: 36) Muallâ'nın bir kadın değil adeta ulvi bir mahlûk olduğunu hissederiz. Muallâ Hanım'ın yazarda bıraktığı etki “beyaz bir gül, saf ve lekesiz bir zambak hayaliyle” karışmaktadır (Safa, 2007: 46) ve yazar, “ideal kadın”ını adeta kendi hayalinde yaratmakta ve bu hayali bilinçli olarak Muallâ'ya yansıtmaktadır: “Zevcemi ben yaratmak istiyordum ve onun ayakları yeryüzüne basmayan hayalî bir mahlûk olduğunu anlayacağım güne kadar, kendi kendime icat ettiğim bu kukla ile oynamak istedim” (Safa, 2007: 47).

Nükheth Sirman, “Kadınların Milliyeti” başlıklı yazısında Tanzimat sonrası yazılmış romanlarda erkeklerin hayal ettikleri kadınları şöyle tanımlar: “Bu erkeklerin bir de tahayyül ettikleri kadınlar vardır. Bunlar ‘lüks kadınlar’ gibi bencil, ‘geleneksel’ kadınlar gibi cahil olmayan kadınlardır. Okumuş, bilgisini vatanı ve ailesi için kullanmayı bilen fedakâr ‘yeni kadınlardır’ bunlar” (Sirman, 2008: 237). Bu hayalî kadını Peyami Safa da “eski ailelerin kapalı ahlâkî terbiyesiyle yeni ailelerin açık fikrî terbiyelerini haiz bir genç kız” (Safa, 2007: 47) formülüyle özetleyecektir. Ancak romanında büyük bir keyifle konuşturduğu ve konuştuğu, âşık olduğu ve seviştiği, deyiş yerindeyse “var ettiği” kadın, kendisinden bekleneceği gibi bu kadın olmayacaktır. Safa, fikirsel düzeyde “ideal terkip” Muallâ'yı var etmek ister görünürken, romanında onu yaşatamaz.

Sohbetleri sırasında, klasik bir Safa erkeği olan yazar kendinden emin, buyurgan ve akıl verici bir tonda uzun uzun konuşurken, Muallâ daha endişeli ve kısık seslidir. Endişesi elbette kendi mutluluğuna değil, erkeği tatmin edip etmemeye yöneliktir: “Ben, dedi, bir de kendimi değil, sizi mesut edememekten korkarım; çünkü siz çok taşkınsınız (...) hayatınızda daima kuvvetli his azgınlıkları arayacaksınız, ben bunları tatmin edebilecek miyim?” (Safa, 2007: 53). Romanda Muallâ, “erkek seviyesine yaklaşan [ama

2 Nurdan Gürbilek'in “İkizini Öldürmek” yazısına bir sonraki bölümde değinilecektir.

asla ulaşamayan] münevverliği” ve “iptidaî koketriden ayrılışı” ile Safa’nın ideal kadını olduğu ölçüde silik, adeta yok hükmünde bir kadındır.

Yazar, Muallâ Hanım’ın yanıtını beklerken sayfiye yerine gider ve bir otelde kalır. Romanın ikinci ve “gerçek” kadını Vildan, işte gece yarısı bu otelde çıkacaktır karşımıza. Yazarın Mualla’ya evlenme teklif ettiğini duymuş ve o kendine has inatçı ve takıntılı tavrıyla yazara hesap sormaya gelmiştir. Teknik anlamda asıl “roman” bu noktadan sonra başlayacaktır. Anlatıcı-yazar geri dönüşlerle Vildan’la olan ilişkisini anlatır.

Bu romanın, kahramanının yazar olması dışında geçmişinde bohem bir yaşam tarzına sahip olmasıyla da otobiyografik özellikler taşıdığı bilinir. Ama romandaki yazar ile Peyami Safa arasındaki asıl ilginç benzerlikler ayrıntılarda gizlidir. Adeta sayıklar gibi yazdığı onlarca mektuplarının birinde şöyle der Vildan: “Senin niçin üst dudağın yok? Hiç buna dikkat ettin mi? Senin üst dudağının ortasında kırmızı bir et noktası var, kenarları bomboş” (Safa, 2007: 133). Peyami Safa’nın fotoğraflarına bakıldığında, dikkati çeken özelliklerinden biri de yok denecek kadar ince olan üst dudağıdır. Safa, yazarın fiziksel özelliklerine de damgasını vurmuş, okurun zihninde canlanan görüntü bizzat kendisi olsun istemiş gibidir. Üstelik Vildan, Safa’nın romandaki karşılığı olan yazara “Meleğim [...] Benim dahi kumralım” (Safa, 2007: 133), “pırlanta zekâlı dostum” (172) diye seslenmektedir. Nurdan Gürbilek’in deyişiyle “narsisist bir yara”yla karşı karşıyayızdır burada (Gürbilek, 2004: 177). Bu yara, Vildan gibi bir kadının kendisine “dahi kumralım” diyebileceğinin hayaliyle az da olsa iyileşecektir. Safa, kendisinin temsil eden erkeğin kadınlar tarafından beğenilen biri olduğunu sık sık ifade etmekten kaçınmaz. Bazen birden çok kadını aynı anda “idare” etmek zorunda bile kalır: “Benim hayatımda nöbet nöbet bir kadın rüzgârı eser. Aylarca bana çok yakın bir kadın yüzü görmem. Senelerce bile sürer bu. Fakat ansızın, hayatımda bir kadın istilâsı başlar ve birbiri arkasından birkaçıyla tanışırım. Bu yeni epidemi içinde üç dört cepheye ayrılan münasebetlerin merkezden idâresi lazım gelir” (Safa, 2007: 147).

Yazar Vildan’la olan ilişkisinde ona sık sık yalan söylemekten, başından atmak için onu kandırmaktan, yani “idare etmekten” çekinmez. Örneğin oteline geldiği gece görüşme ısrarlarından kurtulmak için otomobille gezme teklifini kabul eder ve gidecekleri gün onu kaldığı otelden aramasını ister. Vildan gittiğinde ise çok sevdiği oteli terk etmemek için otel görevlisine, arayan olursa çıktı demesini tembih eder (Safa, 2007: 103). Hatta bir gün, içkili bir halde ormanda gezerken Vildan’a tokat bile atar (Safa, 2007: 120). Muallâ’yla birlikte Vildan da, “dahi kumralının” egosunu okşamak için romanda yerini almış gibi görünse de, erkeklerin romanlarına bu amaçla dâhil olmuş kadınlar adına intikam almaktan da çekinmez:

Beni bu kadar düşmeğe muktedir bir insan mı sanıyorsun? Hayır. Ben senin hizana indim. Seninle ancak bu nokta üstünde buluşup anlaşmak kabil oluyor. Seninle çekişmek lazım, büyük hareketlerin mânasını anlamıyorsun. Bu saatte, bu kadar yoldan sana gelen bir kadını adı adamların gururuyla, adı bir mücadele psikolojisiyle karşılıyorsun. Beni tahkir etmeğe kadar varıyorsun. Fakat bu kuvveti benim sana verdiğimi düşünmüyorsun. Kendi haline kalırsan nesin sen? (Safa, 2007: 102).

Aşkına tutkulu bir karşılık alamaması, yazarın kontrolünü hiçbir şekilde yitirmemesi kadını gittikçe daha cüretkâr yapsa da, şu gerçeği dillendirirken çok haklıdır Vildan: “Sen kendine benim sana verdiğim ehemmiyeti veremezsin. Benim verdiğim şey gene benimdir.

Benden ayrılınca sen ne isen o kalacaksın!” (138). Böylece Safa, Vildan’a kendisi için sadece “dahi kumralım” dedirtmekle kalmamış, aynı anda kahramanın nezdinde “erkek yazar kibri”ne eleştirel yaklaşılmasının da önünü açmıştır. Ancak bu sözleri, “deli”, “histerik” ve “geveze” olarak kodladığı bir kadına söyleterek etkisini azaltmayı da ihmal etmez. Bu özelliği romanın modernist ve eleştirel tonunu öne çıkaracaktır.³

Alegorik okumada kozmopolitliği ve etkiye açıklığı temsilen orada olduğu düşünülen Vildan, romanı ayakta tutan, okuru heyecanlandıran tek unsurdur. Peyami Safa, Vildan’ı tipleştirmeye çalışsa da, ona olan ilgisi bunu hakkıyla yapmasını engeller. Vildan’ın mektuplarında ya da konuşmalarında çoğunlukla kadını sansürleme, onu bir kalıba sokma yoluna gitmez. Tersine, bu mecralarda Safa’nın bastırıldığı, çıkmasını engellediği irrasyonel, dağınık ve yaratıcı tarafı, Vildan’ın iç çelişkilerini ve ruhsal debelenmelerini özgürce sergileyişiyle kendini ifade edecek bir alan bulur. Dolayısıyla Safa bilinç düzeyinde kendisini romanın erkek kahramanı haline getirmiş ama bu kendiliğin bir parçası da bilinçdışı düzeyde Vildan’ın şahsında romana girmiştir.

Nurdan Gürbilek, ufuk açıcı yazısı “İkizini Öldürmek”te Vildan’ın “Peyami Safa’nın ideal yazar olabilmek için saf dışı etmesi gereken gizli ikizi” olduğunu söyler (Gürbilek, 2011: 153). Romanın kahramanı da zaten Vildan’ın kendisinin gizli ikizi olabileceğini ima edecek şeyler söyleyecektir: “Hayatımda tanıdığım kadınlardan çoğunun böyle isterik olmaları bir tesadüf mü idi? Kitaplarımda da kadın kahramanlarımın hemen hepsi bu nevidendirler. Belki de şahsiyetimle öteki insanların mizacı arasındaki gizli tecazüb, beni aynı seciye vî vasıfları haiz beşerî daireler içinde bulunduruyor. Onları tanıyorum ve onlarla anlaşıyorum” (Safa, 2007: 104). Şu sözlerle de ikizinin kendisine yönelik nefretini pekiştirdiğinden söz edecektir: “Vildan’ı özlediğim günler oldu. Fakat aramağı düşünmedim. Onun hayalinde bile arzularımı daima kesen sivri ve keskin bir köşe vardı. Neydi bu, neydi bilmiyorum. Belki de onun bana benzeyen tarafıydı ve kendime karşı nefretlerimle birleşiyordu” (146).

Gürbilek, *Bir Tereddüdün Romanı* için tekinsiz ikizi “sağlıklı’ bünyeden şeytan çıkarırmış gibi bir an önce çıkarıp atma”nın romanı der (Gürbilek, 2011: 153). Doğrudur, Safa diğer romanlarında da kendisine endişe veren kozmopolitliği, kolay etkilenirliği ya da bu durumda irrasyonelliği çoğu zaman kadın kahramanlara yüklemiş, böylece millileştirmeye çalıştığı benliğini zararlı otlardan arındırma gayretine girmiş gibidir. Ancak bir de tersinden düşünelim: Romanı roman yapan da yazarın aklının sürekli o tekinsiz ikizde olduğu, dönüp dolaşp kendisinin onun yanında bulduğu, Vildan’ın kendisiyle modernist bir şiirle konuştuğu anlar değil midir? Safa, Vildan’ı anlattığı ya da konuşturduğunda varoluşsal ve edebî bir sarhoşluğa kapılmış gibi görünmez mi? Vildan’ı yaratışında, betimleyişinde, ona yazdırdığı mektupların ayrık dilinde Safa’nın irrasyonelden aldığı keyif okunur. Bununla doğru orantılı olarak roman şematik anlatımlardan, buyurgan üsluptan sıyrılır. Vildan’ın olmadığı yerlerde, bireyleşme ve beraberinde getirdiği açmazlar ideolojik gevezelikler içinde silikleşir, yani roman sönükleşir. Öyle ki, şeytan bünyeden atıldığında, roman teknik anlamda da roman olamaz

3 Süreyya Elif Aksoy, “Peyami Safa’nın Romanlarında Modernleşme ve Mekân” başlıklı doktora tezinde *Bir Tereddüdün Romanı*’ndaki eleştirel perspektife, romandaki üslubun tartışmacı tondan buyurgan bir tona dönüşmesi ve bunun Vildan tarafından fark edilmesi ve romanın mutlu sonla bitmemesi gibi başka örnekler de vermektedir (Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Eylül 2009).

artık. Batı romanını iyi bilen, modernist roman tekniklerinin erken örneklerini vermiş ve romancılığını pek çok kez ışılatmış bir yazarın bunun farkında olmaması imkânsızdır. Ama yarattığı karakter bu kadına kapılırsa, Safa'nın zaten roman yazdığı için sızlamakta olan vicdanı, bir de kökünü reddettiği ve kozmopolitleştiği için sızlayacaktır. Dolayısıyla romancı Safa'yı ketleyen güç, kozmopolit, dekadan, irrasyonel, dişi ikiz değil, milli, rasyonel, erkek ikizdir. "Milli ideal"den kurtulabilse, Vildan'ın sere serpe, döke saç sergilediği "iç"i, o alev topunu elinde evirip çevirebilse, çatışmaya ve bunalıma rağmen bireyselliğini kazanmayı tercih edebilse, derinlerde nasıl uçacağını farkındadır Peyami Safa. Ama tüm bunlarda onun "arzularını kesen sivri ve keskin bir köşe" vardır. Tutunduğu milli ideal, yoldan saparsa kendisini bekleyen vicdan azabı ve atalarının kemiğini sızlatma kaygısı, içindeki Neriman'la okurların gözü önünde yüzleşmesine engel olur. Yazarın adeta kendini bulduğu anlar Vildan'lı anlarsa, bireyselliğini milli idealleri uğruna bastırmak zorunda oluşuna, rasyonel olma zorunluluğuna yönelik bilinçdışı bir tepki bağlamında yorumlanabilir Vildan. Yüzeyde, bu tepkinin bastırılması ve tekinsiz ikizden "derhal" kurtulması gerekebilir; ama Safa Vildan'ı tümünden yok etmemiş, onun kendi kararıyla çekip gitmesine müsaade etmiş, hatta romandaki yazar-kahramana onu aratmıştır. Bu "tekinsiz ikiz" bünyeden uzaklaştırıldığında, onunla birlikte ideal kadın Muallâ da yok olacak, anlamak ve anlatmak anlamsızlaşacak, kısaca yaşantı dolu olan kadın gittiğinde yazarın üzerine de ölü toprağı serilecektir. Romanın sonunda herhangi bir seçim ya da "tereddütten karara geçiş" söz konusu değildir. Roman, Safa'nın "histerik" Vildan'la sereserpe bir aşk yaşama imkânının, bireyin karanlık ve "hiç de milli olmayan" dehlizlerine dalma arzusunun ketlenmiş bir ifadesi olarak okunabilir.

Sonuç

Safa'nın her iki romanda da kaçtığı şey sadece aşk ya da bireyselleşme değil, bunlarla epey bağlantılı olan "samimiyet"tir. Yazar Vildan'a onu samimi bulduğunu söylediğinde Vildan bir an için bunun bir övgü olduğunu düşünse de, yazarın yaptığı açıklama, Safa'nın tutunduğu milli ideali bırakmayıp bireysellikten ve beraberinde getirdiklerinden kaçtığına yönelik yorumumuza bir yanıt niteliğindedir:

Şüphesiz, vicdanımızın vahşi ormanlarına sinen ejderhaları, canavarları tanımalıyız; içimizde gizlenen ve pusu kuran müthiş ihtimallere cesaretle bakmalıyız; bunları şuurumuzun aynasında pervasızca seyrederek hem kendimize hem de başkalarına göstermeliyiz; ben de senin bu itiraflarını ve samimiyetini beğenmiyorum. Şüphesiz, insan, bütün hayvan nevelerinin seciyelerini kendinde toplamış bir mahlûktur. (...) Fakat bu vahşet imkânlarını beşeri seciyemizin çelikten kafesleri içinde hapsedtiğimiz için insanız ve boğa yılanından farkımız budur. (Safa, 2007: 172-173).

Edebi söylemde bu "vahşi samimiyet"in alanı, modernist romandır. Peyami Safa, romanlarında yazar-kahramanın yapılması gerektiğini söylediği "vicdana sinen canavarları tanıma", "içteki müthiş ihtimallere bakma" ve en önemlisi "bunları şuurun aynasında pervasızca seyretme ve başkalarına da gösterme" işini, kaçak güreştiği için tam anlamıyla yapamaz. Romandaki yazar bunalımda olduğunu, sık sık kriz geçirdiğini, sakinleştirici ilaçlarla ayakta durduğunu söylese de (147, 152) Safa, okuruna bu anları göstermekten kaçınır. Romandaki erkek sesi, buhranının farkında olan ama göstermeye yanaşmayan, histerikliğinin farkında olan ama göstermeye yanaşmayan, rasyonel ve

eril bir sestir. Ya da şöyle diyebiliriz: Safa, romandaki temsilcisinin bu anlarını okura göstermez ama kendi bunalımını Vildan'la hedef şaşırtarak gösterir. Vahşet imkânlarını beşeri seciyesinin çelikten kafesleri içinde “fazlasıyla” ve “hedef şaşırtarak” hapsettiği için roman da tutuklaşarak biter. *Bir Tereddüdün Romanı* seçmenin beyhudeliğiyle, “anlama veya anlatma” imkânsızlığını ima ederek, yazarın beyninin gıcırdayan dişleri arasına bir “fikir sakızı” atmasıyla son bulur. *Fatih Harbiye*'nin sonunda ise Şinasi ile nefret duygusuyla eve dönen Neriman uykuda huzur bulurlar. Romanın kadın kahramanı bir seçim yapmıştır yapmasına, ama bu seçim, benliğinde “doğru yolu” bulduğuna dair bir etki yaratmaz. Fatih dâhil, “her şeyden nefret ederek” dönmüştür yuvaya. Safa, kendi içindeki çok taraflı kavganın her bir tarafını farklı bir karakterde somutlaştırıp dondurmaya çalıştığından, her iki roman da hakiki bir tereddüt krizinin romanı olamamıştır. Yazar, kurguda “samimiyetle” göster[e]mediği tereddüdü, söylemsel düzeyde her zikrettiğinde aşktan da, bireyselleşmeden de, “roman”dan da uzaklaşmıştır.

Kaynaklar

Aksoy, Elif, (2009). *Peyami Safa'nın Romanlarında Modernleşme ve Mekân*, Yayınlanmamış doktora tezi, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara.

Ayvazoğlu, Beşir, (2008). *Peyami: Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Durna, Tezcan, (2010). “Türk Modern/Muhafazakâr İmgeleminde Kadının Kamusal Varlığının Sınırları: Falih Rıfki Atay ve Peyami Safa Örneği”, Durna, T. (der.) *Medyadan Söylemler* içinde, İstanbul: Libra Kitap, 85-121.

Gürbilek, Nurdan, (2011). “İkizini Öldürmek”, *Benden Önce Bir Başkası*, İstanbul: Metis Yayınları, 141-165.

Gürbilek, Nurdan, (2004) “Çocuk Ülke Edebiyatı”, *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları, 171-194.

İrem, Nazım, (2002) “Cumhuriyetçi Muhafazakarlık, Seferber Edici Modernlik ve ‘Diğer Batı’ Düşüncesi”, *SBF Dergisi*, 57(2), 41-60.

Safa, Peyami, (2007 [1933]) *Bir Tereddüdün Romanı*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Safa, Peyami, (1999 [1931]) *Fatih Harbiye*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Sirman, Nükhet, (2008) “Kadınların Milliyeti”, *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce: Milliyetçilik*, 4, 226-244.