



## “Ev”den Uzakta: Peyami Safa’nın Romanlarında Kültürel Yozlaşma, Tehlike, Tekinsizlik

Ayhan Koçkaya <sup>1</sup>

**Öz:** Bu makalenin amacı Peyami Safa’nın *Sözde Kızlar*, *Şimşek* ve *Mahşer* gibi ilk dönem romanlarındaki merkezi temanın kültür olduğunu göstermektir. 19. yüzyıl Osmanlı romancıları için Osmanlı kültürünü muhafaza etmek onurlu bir hayat yaşamının birincil şartıdır. Kimliğini koruyamayan karakter Batılılaşır, kısmen efemineleşir, savruk bir hayat sürer, Batı(lı) tarafından bile hor görülür ve iflâs eder. Yirminci yüzyılda, Peyami Safa’nın romanlarında ise yerli kültürün dışı tekensizdir, sonu belli değildir hatta ölümcüldür. Kültürel olarak yozlaşan karakter son derece tehlikeli, hatta ölümcül olabilir veya bilinmeze doğru savrulup gider. Makalede gösterilmeye çalışıldığı üzere Peyami Safa’nın kültürel anlamda yozlaşmış karakterleri efemine bir züppeden çok daha karanlıktır.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür, Kültürel kimlik, Peyami Safa, Tekensizlik

## Away from “Home”: Cultural Degeneration, Danger and the Uncanny in Peyami Safa’s Novels

**Abstract:** This article aims to show that the central theme in Peyami Safa’s early novels entitled *Sözde Kızlar*, *Şimşek* and *Mahşer* is culture. For the 19th century Ottoman novelists, protecting the native Ottoman culture is the primary condition for living a dignified life. The protagonist who cannot protect his identity becomes Westernized, partially effeminate, leads an unruly life, and is despised even by the West(erners) and ends up bankrupt. However, in Peyami Safa’s early novels, outside of the national culture is uncanny, its end is uncertain and sometimes even deadly. The culturally degenerate character can be extremely dangerous, even destructive, or drift into the unknown. As the article attempts to show, Peyami Safa’s culturally corrupt characters are way too gloomier than an effeminate snob.

**Keywords:** Culture, Cultural identity, Peyami Safa, Uncanny

### Extended Abstract

Revolving around Peyami Safa’s first novels, namely *Sözde Kızlar*, *Şimşek* and *Mahşer*, this article aims to demonstrate the functions of the differences of binary oppositions between the late Ottoman era novels and those written in the first decades of the Turkish Republic. The Westernized characters of the nineteenth century Ottoman novels are simply a laughing stock and objects of mockery, whereas those characters who have lost their authentic/Oriental identity in the twentieth century Turkish novels can be

<sup>1</sup>Sakarya Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, Sakarya, Türkiye, kockaya@sakarya.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3438-2927

**Received:** 18 August 2023, **Accepted:** 13 March 2024, **Online:** 28 April 2024

**Cite as:** Koçkaya A. (2024). “Ev”den uzakta: Peyami Safa’nın romanlarında kültürel yozlaşma, tehlike, tekensizlik. *Universal Journal of History and Culture*, 6(1), 21-40. <https://doi.org/10.52613/ujhc.1345453>

very dangerous and one would scarcely laugh at them. There are lots of reasons to laugh at a character, say, like Felâtun Bey or Bihrûz, however only a few and eccentric people would find lots of Peyami Safa’s (especially male) characters funny. Additionally, a good deal of degenerate characters in Safa’s novels, Mebrure of *Sözde Kızlar* being one of them, try very hard to get back to where they came from, which signifies that they try to find or return to their cultural origins.

In addition to these, unlike the 19th century’s first Tanzimat novels, in the 20th century Turkish novels it is no longer women who pervert and deviate men, but the other way around. In Ahmet Mithat Efendi’s novels, women can be said to be dangerous in terms of causing a man lose his identity and fortune, but in the twentieth century and especially in Peyami Safa’s plots men become very dangerous and threatening for the lives of women. One can see this upon reading Safa’s first novel *Sözde Kızlar*. One of the main characters of the novel Behiç is famous for luring women in his trap and changing their lives in the most negative way possible. Behiç ruins Mebrure’s life, just like he had once ruined Belma’s, who is another female character of the novel. Once dreaming of becoming an actress, we read Belma shouting to Behiç, “You are the one who dragged me here from a quiet place like Cerrahpaşa and made me fall into such a disgrace.” Polini in Ahmet Mithat’s *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* can make Felâtun lose his fortune gradually, but Behiç can claim a woman’s life mercilessly.

One particular pattern is very symbolic in terms of Safa’s novels: For a character to change (leave) his or her environment means changing his or her culture. And outside the culture is very insecure. Thus, we can say that there is an underlying connection between environment and culture in Safa’s novels. The attempt of getting back to where once came from, the character wants to get back to his or her original, innocent way of life. And leaving home/culture is bound to end in frustration and regret. If being at home means safety, outside the home is uncanny. We can also put Mebrure in the very same context and understand more easily how she ends up in the middle of an uncanny environment by (forcefully) staying away from her home. In addition to these, for a good deal number of Safa’s novels, cultural degeneration does not only mean being dangerous for other people, but turns the characters into a national danger as well.

## 1. Giriş

Osmanlı İmparatorluğu’nda roman, form olarak Batı’dan alınmış fakat içerik itibariyle geleneksel anlatıları kısmen devam ettirmiştir. Roman Anglo-Sakson dünyada doğar (veya yükselir), buna karşılık Osmanlı İmparatorluğu’na gelmiştir. Osmanlı romanının sınıfsal temellere dayalı bir yükseliş hikâyesinin

olmadığı bir gerçektir: 19. yüzyıla ait olan Tanzimat romanı, düşüşe geçen aristokrasiye karşılık yükselen burjuvazinin bir tüketim nesnesi vasfını haiz olmamıştır. Gelgelelim Tanzimat dönemindeki ilk romanların Batı’daki muhtevayı birebir taklit ettiğini söylemek yanlış olacaktır, zira Osmanlı romanı, aradığı gerçekçi olay örgüsünü meddah hikâyeleri vb. hikâyeler gibi klasik anlatı türlerinde bulmuştur. Bu ise Batı’da romanın çıktığı tarihten önceki anlatı türlerinin 19. yüzyıl Osmanlı romanına etki ettiği anlamına gelmektedir. Örneğin Pertev Naili Boratav, *Leylâ ile Mecnun* gibi geleneksel anlatıların aşk romanlarının ana temasını oluşturduğunu ifade eder. Keza *Şehname* gibi manzum hikâyeler, Boratav’a göre “alelade ferdin mukadderatını” işleyen anlatılardır (Boratav, 1982, s. 306), ki romanın temel meselesi “alelade ferdin” başına gelen olaylardır.

Her ne kadar ferdi anlatsalar da klasik anlatılar, romanlardaki sebep-sonuç ilişkisine bağlı kalmaz, zira klasik anlatılarda birbirini takip eden olaylar arasında fantastik unsurlar yer almaktadır. Gelgelelim modern Türk hikâyeciliğinin/romancılığının bir diğer kaynağı olan meddah hikâyeleri gerçekçilik unsurunu da içermektedir. *Leylâ ile Mecnun* gibi nispeten epik anlatılarda, anlatıların uzunluğundan dolayı yer alan gerçekçilik, özellikle İstanbul meddahlarının hikâyelerinin “esas şartıdır”, zira İstanbul meddahlarının hikâyelerinde gündelik hayatta rastlanan olaylar anlatılır (Boratav, 1982, s. 308).

Kadim anlatıların yanı sıra, Osmanlı İmparatorluğu’nun 19. yüzyılda geçirdiği sosyolojik süreçler Tanzimat romanının olay örgüsünün bir diğer kaynağını oluşturur. 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yarısındaki Osmanlı-Türk romanını birbirine benzer kılan ana izleklerden birisi neredeyse tüm romanlarda kesif bir şekilde hissedilen ikiliktir. 19. yüzyılda bu ikilik bir yanda müsrif, Batılılaşmış, züppe, efemine karakterin yer aldığı; diğer yanda ise kültürüne ve kimliğine bağlı, hesap kitap konusunda hassas<sup>1</sup>, dikkatli yaşayan, efeminelikten uzak karakterin bulunduğu bir karakter zıtlığı şeklinde karşımıza çıkar. Berna Moran’ın altını çizdiği üzere, elde avuçta olanı tüketmek, mirasyedilik bize romanla birlikte girmiş bir tema değildir fakat ilk kez Ahmet Mithat romancılığında mirasyedilik ile alafrangalık arasında bir ilişki kurulur (Moran, 2019, s. 53). Mirasyedilik ve alafrangalık, kadim toplumsal düzenin bozulduğu ve beğenilerin, yaşayış biçiminin yeniden şekillendiği bir tarihsel uğrak anlamına gelir. Bir yüzyıl önce “derin bir medeniyet krizinin ürünü olarak doğmuş” (Şan, 2020, s. 47) olan roman türü bu medeniyet krizinin yirminci yüzyıldaki veçhelerini Peyami Safa’nın karakterleri üzerinden bize göstermektedir.

Tanzimat dönemi Osmanlı romanlarında Batılılaşmış karakterler ekseriyetle komikken, “doğru Batılılaşma”yı başaran karakter karizmatiktir. Alafranga karakter komiktir, zira kendisini komik duruma düşürür. Batılılaşmayı yanlış anlayan bu karakter, son tahlilde Batılılara da yaranamaz, onların gözünde de küçülür.

<sup>1</sup>Ahmet Mithat’ın en meşhur karakterlerinden Râkım Efendi’nin öğütlerinden biri de “Bir insan kazandığı kadar yaşayabilir”dir. Râkım ismiyle müsemma bir karakterdir: Rakam, hesap kitap gibi kelimeleri akla getirir.

*Felâton Bey ile Râkım Efendi*’nin alafranga karakteri Felâton Bey’e, roman boyunca Polini tarafından şu ifadelerle hitap edilir: “Maymun”, “şebek”, “tavşan”, “suda haşlanmış sümsük hindi”, “sarı tahta biti”. “Batılılaşmayı doğru anlayan” Râkım Efendi ise İngiliz kızlara Farsça beyitler okutur ve onları kendi medeniyetine hayran bırakır. Felâton Bey’e yukarıdaki ifadelerle hitap edenin Polini adlı karakter olması önemlidir ve yazar belirli bir durum üzerinden bize bir ders verir: Batılılaşmış, daha doğrusu “Batılılaşmayı yanlış anlayan” ve kimliğini yitiren kahraman sadece kendi insanı tarafından değil Batı(lı) tarafından *bile* horlanmaktan öteye geçemez. Bu sebeple Tanzimat romanındaki züppe, yozlaşmış tip acınası bir hâldedir. Gelgelelim 20. yüzyılda, Peyami Safa’nın romanlarındaki yozlaşan karakterler insan hayatına kastedecek, hatta daha doğmamış bir çocuğu annesinin karnında öldürmeye teşebbüs edecek kadar tehlikelidir. Felâton Bey’e veya Bihrûz’a gülebiliriz fakat bir sonraki yüzyılın, kendi kimliğini kaybetmiş karakterinde bizi güldürecek yanlar bulmakta zorlanırız. Ahmed Mithat’ın veya Recaizade Mahmut Ekrem’in romanlarını gülerken okuruz fakat Peyami Safa’nın romanlarına çok kasvetli bir hava hakimdir.

Örneğin, *Biz İnsanlar* romanındaki karakterlerden, evine Fransız bayrağı asan Samiye Hanım milli bir tehlikedir, üstelik onun vefat eden kocası da “Alman zırhlısı İstanbul’a geldiği zaman . . . soluğu bu zırhlıda al”mıştır (Safa, 2020, s. 51). Bir önceki yüzyılda olduğu gibi Peyami Safa’nın romanlarında da ikilikler vardır fakat, aşağıda da gösterilmeye çalışıldığı üzere artık Behiç ve Fahri, yalı ve Türk evi, Fatih ve Harbiye gibi ikilikler hastane köşelerinde yatan, aklını yitiren, ölüm düşüncesine saplantılı ve genç yaşta hayatı heba olan erkek ve kadınlara gebedir. Bu makalede Peyami Safa’nın üç romanı (*Sözde Kızlar*, *Şimşek* ve *Mahşer*) üzerinden bu durum gösterilmeye çalışılmaktadır.

## 2. Sözde Kızlar

Peyami Safa’nın ilk romanı *Sözde Kızlar*, Yunan saldırıları sonrası babasını kaybeden ve bulmak için İstanbul’a gelen Mebrure adlı karakterin İstanbul’da gördükleri, müşahede ve muhakemeleri üzerine kuruludur. Mebrure, içinde bulunduğu kültürü terk etmiş, yeni bir kültür dünyasının ortasına düşmek zorunda kalmıştır ve roman boyunca ait olduğu kültüre geri dönüş mücadelesi verir. Mebrure bu yeni kültürel atmosfere kendi isteğiyle geçmemiştir; şartlar onu buna maruz bırakır. Ayrıca romanda kültür, baba evi/baba ocağı ile temsil edilmektedir.<sup>2</sup> Romanda adeta yerli kültür ile baba ocağı birbirine eştir ve kültürün içi (baba evi) gayet emniyetli iken kültürün dışı son derece tekensiz ve meçhuldür.

Peyami Safa’nın sonraki romanlarında devam ettiğini gördüğümüz ikili karşıtlıklar *Sözde Kızlar* romanında da bize kendisini gösterir: Kültüre bağlılık, baba ocağı, halis bir Anadolu luk, yoksulluk

<sup>2</sup>Jale Parla’nın Tanzimat romanında ev ile kültür arasındaki temsiliyet ilişkisinden bahsettiği yazısı için bkz.: *A Carriage Affair*, “The Novel” içinde, ed. Franco Moretti.

ve mütevazılık olumlu tarafta yer alır; şehirlilik, yozlaşmışlık, nihilizm, israf ve kültürden uzaklaşma ise birincinin tam zıddıdır. Kendi kültürüne bağlı olan başkahraman Mebrure kültürden uzaklaştığında kendisini tekinsiz hissedecektir. Mebrure’nin uzaktan akrabası olan Nazmiye Hanım’ın müsrif ve yozlaşmış çevresi, ülkenin Yunan askeri tarafından taarruza uğraması karşısında bile son derece kayıtsızdır. Tahmin edileceği üzere bir yandan düşman istilâsı devam ederken tertip edilen eğlencelerin yeri üst ve yozlaşmış kültürün mekânlarıyla sınırlıdır. İşgal hengâmesinde edilen danslar kimliğini zaten kaybetmiş karakterlere her şeyi unutturur.

Burada “taarruz” kelimesinin üzerinde biraz daha durabiliriz, zira *Sözde Kızlar*’da taarruz kelimesi karşımıza birden fazla bağlam içerisinde çıkmaktadır. Romanın bir yerinde Nevin’in kardeşi Behiç, arkadaşı Siyret ile konuşurken, Mebrure’ye “bir taarruz daha” yapacağını söyler (Safa, 2020, s. 54). İlerleyen sayfalarda Yunan askerinin vatan toprağına saldırmasıyla ilgili haberleri aktaran Nadir Bey de “taarruz” kelimesini kullanacaktır: “Haberiniz var mı? Yunanlılar Bursa mntikasında taarruza geçtiler” (s. 59). Taarruzun heyecan vericiliğı bireysel özgüveni de gerektirir ve eğer istenilen elde edilirse sonuç “muvaffakiyet”tir. Behiç Mebrure’ye yönelik taarruzunu gerçekleştirmeden önce kendine güvenini ziyadeleştirmek için “o âna kadar birçok kadınlara ve kızlara yaptığı muvaffakiyetli taarruzları hatırlamaya çalışır”ır durur.<sup>3</sup>

*Sözde Kızlar* tekinsizlik teması veya tekinsizlik hissiyatı üzerine kuruludur ve kadın karakter Mebrure kendisini sürekli müteyakkız hissetmek durumundadır. Romanın bir yerinde Mebrure “Bu gece beni korkutuyor. Fena hissikablelvukular var.” (s. 55) dediğinde belki de yaklaşacak “taarruzu” hissetmiş olabilir. Mebrure için ne doğada ne de insanlar arasında bir umut vardır, o her yerde kendisini tehlikede hisseder. Gece, ağaçlar, insanlar, adeta yaşamının kendisi bile Mebrure için korku vericidir. Gelgelelim bir kadın için korku dolu olabilecek meçhuliyet erkek karakter için cezbedici olabilmektedir. Romanda Behiç, “İstanbul’dan ayrılmak, uzak... uzak yerlere gitmek” istediğini söylerken “yabancı insanların samimiyetlerine girmek” arzusunu dile getirmektedir (s. 142). Artık Behiç için Avrupa’da cezbedici hiçbir şey yoktur, zira kalıplaşmış haliyle Avrupa donuktur. Avrupa’daki bu donukluk ve her şeyin öngörülebilir olması Behiç için katlanılır şey değildir. Şöyle demektedir Behiç:

*“Avrupa’nın her zevki, her eğlencesi kalıp kola içindedir. Her şeyi muayyendir, hattâ kadınların kalpleri bile muayyen kanunlarla hissederler. Aşkın bile evvelden çizilmiş programları, muayyen safhaları vardır.” (s. 142)*

Behiç için İstanbul da Avrupalılaştığı nispette aşırı derecede muayyenleşmektedir. Behiç İstanbul’dan

<sup>3</sup>Tanzimat romanında ise baştan çıkarıcı olan taraf kadındır, ekseriyetle de Fransız kadındır. *Felâtn Bey ile Rakım Efendi* romanında İngiliz bir aile olan Ziklas ailesinin kızları için baştan çıkarıcı demek doğru olmaz, buna karşılık Felâtn’u yoldan çıkaran, Polini adlı bir Fransız aktristtir. Jale Parla’nın, Tanzimat romanında kadının baştan çıkarıcı rolü için bkz. Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, 2018

uzaklaşmak ve meçhule yol almak istiyor olabilir fakat bu, onun Anadolu kültürüne beslediği muhabbetten ileri gelmez. Kendisi için önemli olan bir yere ulaşmak değil bir yerden kaçmaktır. Ancak, Mebrure için taarruzla sonuçlanması muhtemel bir uzaklaşma Behiç için can atılacak bir keşif yolculuğu olabilir.

Mebrure’nin neden korku dolu hisler içerisinde olduğunu anlamak pek zor değildir: 19. yüzyılda yazılan ilk Tanzimat romanlarından farklı olarak, 20. yüzyıl Türk romanında artık kadınlar erkeklerin değil erkekler kadınların kötü yola düşmesine sebep olur. Artık yabancı (özellikle de Fransız) kadınlar eliyle yolunu şaşırın erkekler gitmiş, züppe ve hovarda erkekler eliyle hayatı kararan kadınlar görünür olmuştur. Tüm “taarruz” ve “muvaffakiyet”leriyle Behiç, kadınları kapanına kısıtıran ve onların hayatını olumsuz anlamda değiştiren, hovarda karakterlerin en başta gelenlerindedir. Muhtemelen Behiç Paris’te nerede kahve içileceğini bilir fakat İstanbul’daki semtleri birbirine karıştıracak veya bilmeyecek kadar etrafına kayıtsızdır. Behiç ağını sadece Mebrure’ye atmaz, daha öncesinde romanın bir diğer karakteri Belma’nın da hayatını karartmıştır. Vaktiyle bir aktris olma hayali kuran Belma, Behiç ile konuşurken “Beni Cerrahpaşa gibi sakın, temiz yerlerden buralara getiren, bu rezalet ocağına düşüren sensin.” diye haykırır.

Belma’nın aktris olma hevesi sadece kendi içinde bir heves değildir. Belma kendi evini, ailesini terk etmeyi ister, zira muhitinden de ailesinden de nefret etmektedir. “Evi terk etme” klişesi burada da karşımıza çıkmaktadır.<sup>4</sup> Evini (yani içinde bulunduğu zümreyi, geleneği, kültürü, ocağı) terk etmeyi istemek bakımından *Fatih Harbiye*’nin Neriman’ı ile *Sözde Kızlar*’ın Belma’sı ortaktır, keza her ikisi de bu uğurda gözyaşı dökmeye katlanmak zorunda kalır. Peyami Safa’nın bu karakterler üzerinden bize verdiği mesaj açıktır: Evi (yani kültürü) terk etmenin sonu mutlaka hüsrana ve pişmanlık olacaktır. Ev emniyetse evin dışı tekinsizliktir. Buraya Mebrure’yi de dahil edebilir ve onun da evinden (bu sefer mecburen) uzak kalarak kendisini nasıl bir tekinsizliğin ortasında bulduğunu daha kolay anlayabiliriz. Mebrure’nin kendisini bin bir uğraşla kurtardığı “taarruz” a Belma seneler önce maruz kalmış ve kendisini yoldan çıkaran bir erkek yüzünden güçsüzleşmiştir. (*Sözde Kızlar*’da taarruzu istediği gibi yürütebilen erkek muvaffak olurken taarruza maruz kalan kadın “düşür”, güçsüzleşir.)

Peyami Safa, Fatih ile Harbiye arasındakine benzer bir mekânsal ikiliği, *Sözde Kızlar*’da Galata Köprüsü’nün iki yakası arasında kurar. Belma’ya Galata Köprüsü’nü geçmek, ağabeyi Salih tarafından yasaklanmıştır. Kültür burada ikiye bölünür: Belma’nın kültürel çevresinin dışına çıkmaması ve hüsrana uğramaması için Galata Köprüsü’nün beri tarafında durması gerekmektedir. Elbette Nazmiye Hanım’ın

<sup>4</sup>Gerek Batı romanında gerekse Osmanlı-Türk romanında evi terk etmenin olumsuz bazı sonuçları vardır. Örneğin Don Quijote’nin evini terk etmesi de kendisine çok pahalıya mâl olmuştur. Keza Robinson Crusoe da kendi evinden, ailesinden ve sınıfından memnun değildir ve terk ediş onun için de birçok musibeti beraberinde getirir. Gelgelelim Robinson Crusoe için terk etmek aslında bir kültürü değil iktisadî bir sınıfı terk etmektir. Peyami Safa’nın terk eden karakterleri ise sınıfsal kaygılarla hareket etmez, onlar kültürlerini terk etmektedir.



konağı kültürün uzak durulması gereken tarafına denk düşer. Şayet dilerseniz Nazmiye Hanım’ın konağını Charles Dickens’ın *Büyük Umutlar* romanındaki Satis Konağı’na benzetebilirsiniz. Mrs. Havisham’ın Satis konağı tüm sessizliği ve ıssızlığı ile ne kadar tekinsizse, Belma Hanım’ın konağı da (fakat bu sefer fazla hareketli oluşu dolayısıyla) o derece tekinsizdir.

Nazmiye Hanım’ın konağının müdavimlerinden Behiç, Salih ve Siyret gibi karakterler kültürel yozlaşmışlığın birer simgesidir. Buna karşılık tüm hayatı bir asker olarak geçen, taşrayı, Anadolu’yu ve Rumeli’yi çok seven Fahri (s. 128) veya (Şişli’de değil) Şehzadebaşı’ndaki eski bir Türk evinde yaşayan Nadir, kültüre bağlılığı, temizliği ve saflığı temsil etmektedir. Fahri’nin gözleri kitap okumaktan yorulur ve kızarır (s. 162), Nazmiye Hanım’ın oğlu Behiç içinse kitap sadece “taarruz” gerçekleştirmek için kullandığı bir araçtır. Okumakta olduğunu söyleyeceği bir kitabı öncesinde Mebrure’nin odasına koyar ve sonra unutmuş olduğu bahanesiyle Mebrure’nin odasına dadanır (s. 64-65). Şayet Behiç bir yapmacıklık timsaliyse Fahri hasbîliğin güzel bir örneğidir. İki ayrı kültürü yaşayan insan iki ayrı kişilik özelliği ile aktarılmaktadır.

*Sözde Kızlar*’ın Mebrure’sinin görülmek gibi bir derdi yoktur, bu anlamda o bir önceki yüzyıl Osmanlı romanında resmedilen hoppa, züppe veya hovarda (erkek) tiplerden farklıdır. Mebrure için görülmek değil görmek önemlidir ve gördükleri karşısında elim bir sukût-ı hayale uğrar. Burada kültürel yozlukla kültüre bağlılık arasında, kısmen örtük bir tezat görmek mümkündür. Yozlaşan kişi görülmeyi ister; kendi kimliğini muhafaza edebilen kişi ise görür ve hükme varır.<sup>5</sup> Şayet görülmek aklın devre dışı kaldığı, muhakemeye ihtiyaç duymayan bir eylemse görmek akla müracaat etmek demektir. [Peyami Safa’nın *Sözde Kızlar*’dan sekiz yıl sonra kaleme aldığı *Fatih Harbiye*’de ise bu görme veya temaşa tam tersi bir sonuç verir. *Fatih-Harbiye*’nin Neriman’ı bakar fakat o sadece suretleri görür. Neriman’ın gözleri görünenin arkasını idrak etmekten aciz olduğu için, evden uzakta başına geleceklerin farkına varamaz. Bu sebeptendir ki romanın başkarakterlerinden Şinasi, “mayazalar”ın vitrinlerine bakan Neriman’daki arzuların değiştiğini sezince onu şöyle ihtar eder: “Bu camekânlar kimbilir kaç Türk kızını baştan çıkardı ve çıkaracak!” (Safa, 2021, s. 30.)]

19. yüzyıl Osmanlı romanında, özellikle de Batılı kadının “görevi” veya işlevi ayartmak ve yoldan çıkarmak olabilir fakat Peyami Safa’nın kimi romanlarında kadınlar başı bulutlarda erkekleri yola getirmekle görevlendirilmiştir. *Sözde Kızlar*’ın Mebrure’sinin bir görevi etrafını gözlemlemek ve Anadolu-luktan çıkmış bir düzenin/ailenin neye benzeyeceğini idrak etmekse bir diğeri de Behiç gibi bir züppeyi yola getirmek olacaktır. Behiç’in kardeşi ve konağın sakinlerinden Nevin, Mebrure’ye Behiç üzerinde

<sup>5</sup>Görmek ve görünmek ikiliği Tanzimat romanının da önemli bir motifidir. Alafrağa tipin öncülerinden Bihruz Bey “her nereye gitse, her nerede bulursa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek” (Ekrem, 2019, s. 59) olan bir karakterdir.

olumlu tesirler yaptığından bahseder. Mebrure sayesinde Behiç, “yirmi yaş büyümüş gibi sakin bir adam ol”muştur (s. 150). Elbette bu olgunlaşmanın kemale ermesi için, meçhullerle ve karmaşalarla dolu şehrin (İstanbul’un) terk edilmesi ve Anadolu’ya gidilmesi gerekmektedir.

Mebrure’nin Behiç ile yakınlaşması, içine girdiği kültürün imkânları ile kısmen barışması anlamına da gelir. Şehzadebaşı’nda oturan, Anadolu veya Rumeli’ye İstanbul’dan daha bağlı olan, maddî imkânsızlıklar sebebiyle sade bir hayat süren, Mebrure’ye daha samimi gelen Fahri ile bir hayat kurma düşüncesi iyi bir düşüncedir fakat Mebrure yeni hayatının kendisine sunduklarını bir çırpıda elden çıkarmak istemez: “Yaşamak lâzım, rahat yaşamak lâzım. . . Mebrure için bu köşkteki refahı, vasıta bolluğunu bırakmak da güçtü. Artık hicretlerin, parasızlıkların, hastalıkların adı ve çirkin üzüntüleriyle titremeğe razı değildi.” (s. 155). Henüz görmediği veya tam olarak bilmediği bir hayattan azamî düzeyde etkilenen Neriman’dan farklı olarak Mebrure, gördüğü hayattan asgarî düzeyde etkilenir. Onun için bu hayatın sadece maddî kültür öğeleri caziptir. Şayet Mebrure hayat karşısındaki bu cüzî değişimin ardından hâlâ babasını aramaya devam ediyorsa bu, onun kendisini ait hissettiği kültürü araması olarak okunmalıdır. Romanda, adeta herkes Mebrure’yi ait olduğu kültüre geri götürme ihtimali olduğu oranda değerlidir. Mebrure, Behiç ile evlenme düşüncesine azıcık dahi sıcak bakıyorsa bunun sebebi Behiç’in kendisini Anadolu’ya götürme sözü vermesinden kaynaklanır. “Şartımız o” der genç kız “yoksa evlenmeyeceğiz” (s. 164).

Anadolu’ya dönme çabasında Mebrure’yi haklı görmemiz gerekir zira romanın sonunda Salih aklını oynatır, Belma (ki esas ismi Hatice’dir, evde kardeşleri ona hâlâ Hatice demektedir fakat şehirli kültüre adapte olmak için adını değiştirmiş ve Belma olmuştur) güçsüzleşir, gözlerinin ferî kaybolur ve yatağa düşer. Romandaki en acı sonu belki de en hayat dolu ve şen şakrak bir karakter olan Belma yaşar. Belma, Mebrure’yi şu sözlerle uyarır: “Burada, şu karşiki evlerde, başka semtlerde, hattâ uzak yerlerde, denizaşırı memleketlerde, İstanbul’da ve dışarıda yaşayan bazı genç kızlara, ‘Heyy yollarını şaşırınlar. . . Vazifelerini unutanlar. . . Ne yapıyorsunuz? Nereye gidiyorsunuz? Bir adım ilerinizde sizi bekleyen çukurları ve kuyuları görmeden nereye.. nereye?’ diye, avazım çıktığı kadar uzun bir çığlık koparabilsem” (s. 179). Belma’nın bu iç muhasebesinden yana şüphe duymamız gerekir mi? Onun feryatları acaba anlık mıdır yoksa kalıcı mı? Belma bir gösteriş olsun diye ya da Mebrure ile Behiç’in arasını açmak için böyle söylüyor olabilir mi? Yazar, Belma’nın samimiyetinden şüpheye düşmemizi istemezcesine bu konuya bir netlik kazandırır ve bilinçakışı veya “yazarın metne müdahalesi” denilebilecek bir üslupla bize şu bilgiyi verir: “Hayır, sahte değil, yalan söylemiyor, gizli plânı yok. . . hiç şüphe edilemez ki samimî, samimî.” (s. 180).

Belma’nın, romanın sonunda gördüğümüz hastalığı, yaşadığı sefâlet ve aciziyeti ile “ev”i (kültürü)



terk etmek arasında doğrudan bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. *Fatih-Harbiye*’nin Neriman’ı gibi Belma da başka muhitlerin cazibesine kapılmıştır ve kendi huzurlu mahallesini terk etmiştir. Mebrure ne kadar görme (idrak etme) kabiliyetine sahipse Belma bu kabiliyetten o kadar uzaktır. “. . . bundan altı sene evvel, şu mahalleden, şu evden, şu köşedeki mescitten, babamdan, annemden, birdenbire iğrendim.” der Belma (s. 180). Belma’nın bu sözlerinde “ev” ve “baba” kelimelerinin aynı cümlede kullanılması bu makalenin çıkış noktasını tekit eder. “Ev” kültürdür ve kültürün dışına çıkanlar meçhulün cazibesine kapıldığı için bunu yapar. Belma neden başka muhitlerin ve hayat tarzının cazibesine kapıldığı farkında değildir. Şimdi hasta yatağındaiken bile, neden mevcut aile “saadet”ini beğenmediğinin cevabını kendisine veremez. Belma’nın bu cevabı bulamamasının nedenini tefekkürden uzak bir “beğenme” hissiyatında, içgüdüsünde bulmak mümkündür. Peyami Safa’nın romanlarında kadınların ekserisi, pişmanlık duydukları âna dek akıllarıyla değil beğenileriyle hareket eder. Öte yandan kimi erkek karakterlerin akıllarıyla hareket etmeye, olanlardan ders çıkarmaya hiç niyeti yoktur. Behiç son anda bile olan biteni muhakeme edip mantıklı bir sonuca varmaya çalışmaz. Bir zamanlar “taarruzda” bulunduğu Belma’nın intihar etmesi, Belma’nın abisi Salih’inse aklını kaçırmayı karşısında gayet kayıtsız davranır. Hatta, vaktiyle Belma’dan bir çocuğu olan ve çocuğunu canlı canlı toprağa gömen Behiç, Belma’nın intiharı haberini alınca, bu kayıtsızlığı “Cerrahpaşa’da yaşayıp da ne yapacaktı? Akıllı davranmış, aferin, memnun oldum.” (s. 213) demeye kadar vardırır. Behiç karakterinde gördüğümüz üzere, 20. yüzyıl romanında alafranga olmak anlam değilse de içerik değiştirmiştir. Batılı erkek artık sadece bir züppe olarak görülemez; aynı zamanda nihilistleşir, çevresine karşı kayıtsızlaşır ve daha da önemlisi öldürücüdür. Kültürel yozlaşma artık insanı sadece başı bulutlarda bir hovarda yapmaz, bir bebeğin canını alacak veya canına kıyan bir kadına acımayacak kadar ölümcül biri haline getirir. Behiç bir çocuğun varlığına tahammül edemez, Belma hamile olduğunu söyleyince, Behiç “sert parmaklarını” Belma’nın karnında gezdirir ve nahoş bir şekilde gülerek şöyle der: “Burada mı çocuk? Sıkıvereyim, gitsin.” (s. 182). Sonrasında Behiç birçok kereler çocuğunu öldürmeye teşebbüs eder, Belma bunun önüne geçer fakat nihayetinde çocuğu öldürmeyi başarır.<sup>6</sup> Behiç kötülüğü sadece zevk için yapmaktan yalnızca birkaç adım uzaktadır. Bir bebeğin canlı canlı toprağa gömülmesinin ve sonrasında Belma’nın intihar etmesinin temel sebebi ise Belma’nın kendi kültür dairesinin dışına çıkmasıdır. Makalenin başında söylendiği üzere, Peyami Safa’nın romanlarında kültürün dışına çıkmanın (kültürel yozlaşmanın) sonu en iyi ihtimalle meçhule yolculuktur, hatta işin sonu ölüme bile varabilir.

Roman bize hem bir mesaj vermekte hem de perdenin arkasında neler olduğunu göstermeyi hedeflemektedir. Romanda verilen mesajı şöyle özetleyebiliriz: Şayet yerli kültürün dışına çıkılırsa sadece

<sup>6</sup> Söзде Kızlar’da Behiç ile Belma’nın çocuğunun frengi olarak doğması da üzerinde durulabilecek bir detaydır. Hastalığı sebebiyle çocuk adeta bir ucube olarak doğar ve Söзде Kızlar bu durumu aktarıırken bize bir mesaj daha veriyor gibidir. Yoz bir kültürün ürünü olan her şey normalden farklıdır, yozdur, ucubedir, hastalıktır.

ruh değil beden de ıstırap çeker. Hatice’nin “Belma” olmayı istemesi kendisine pahalıya mâl olur ve romanın sonlarına doğru Belma (nihayetinde hatasını anlayıp yeniden Hatice olarak) zehir içmek suretiyle intihar eder. Yukarıda belirtildiği üzere son nefesine yaklaşırken tek derdi de tevarüs edilen kültürü, baba ocağını terk etmenin neleri beraberinde getirebileceğini Mebrure’ye ve “bütün temiz, namuslu, öz Türk kızların”a anlatabilmektir (s. 197). Hatice’nin canına kıydığını öğrenen komşularından birisi ise şöyle haykırır: “Hatice... Hatice.. kız.. zavallı kız.. seni, tangolar öldürdüler.”<sup>7</sup>

Batılı kültür sadece Belma’yı değil Mebrure’yi de olumsuz etkiler. Romanın bir yerinde Mebrure “İstanbul’da yaşamak beni muazzep ediyor.” demektedir (ss. 219 – 220). Roman boyunca karakter içinden çıkmak durumunda kaldığı kültüre dönmek için uğraşır durur, zira dönmezse başına neler geleceği belli değildir. Bu durum Peyami Safa’nın ikinci romanı *Şimşek*’te Müfid’in yaşadıklarıyla benzeşmektedir, zira İstanbul’da, Nazmiye Hanım’ın konağında yaşamak Mebrure’yi ne derece muazzep ediyorsa, bir köşkte yaşamak da Müfid’i o derece muazzep etmektedir. Bu sebeptendir ki biz, *Şimşek*’te kahramanın köşkten kurtulmaya çalıştığını okuruz.

### 3. *Şimşek*

*Sözde Kızlar*’daki Nazmiye Hanım’ın köşkünün yerini, *Şimşek*’te, Mahmud Paşa’dan kalan üç katlı ve şimdi içinde başkarakterlerden Müfid’in de yaşadığı köşk alır. Bağlarbaşı’ndaki bu köşkte Müfid, karısı Pervin ve dayısı Sacid ile birlikte yaşamaktadır. Peyami Safa’nın romanlarında mekân ve kişiler üzerinden gördüğümüz ikilik bu romanda Sacid ve Müfid ve hatta müteveffa Mahmud Paşa karakterleri üzerinden karşımıza çıkar. Tıpkı *Sözde Kızlar*’daki Behiç’in, kendisinden başkalarının hayatlarını umursamaması gibi, *Şimşek*’te de Mahmud Paşa ve Sacid son derece hodgamdır. Mahmud Paşa, oğlu Sacid’e “Kanun men etmeseydi ben adam öldürmek bile isterdim” demeye kadar vardırır bu hodgamlığı (Safa, 2019, s. 19), buna karşılık Müfid ise daha küçük yaşından beri bir hayvan öldürmeyi bile beceremez.

Pervin’in nazarında “Sacid bir İngiliz fabrikatörüne, Müfid bir Hindli prene” benzetilir (s. 45). “Müfid’de kalbin kuvveti var”ken “Sacid daha iradeli adam”dır Pervin’e göre (s. 49). *Şimşek* romanında, Pervin’in arkadaşının kardeşi Ali; Müfid ve Sacid karakterlerini daha iyi anlamamızı sağlamaktadır. “Mütecessis” ve “yalnız anlamak merakıyla ve zevkiyle” etrafına bakan bir karakter olduğunu bildiğimiz Ali’ye göre “. . . ihtiyacın âzamîsi, cehdin âzamîsi, ihtirasın âzamîsi” Sacid’de bulunmaktadır; Müfid’de ise “bütün temayüller münfail, bütün hırslar, gayelerine vasıl olmadan ricat halinde, ruhun umûmî kuvvetleri

<sup>7</sup>Romanda tango “. . . dinini, milliyetini sevmeyen: mahallesine, ailesine, isyan eden; ırzını, namusunu satan, her günahı işleyen ve böyle, Allah tarafından, bin türlü hastalıklarla, hırıldaya hırıldaya gebertilen melun karı” olarak tanımlanır.

perişan, irade meyus ve cesaret münhezim, bütün şahsiyet ekseriya tevekkül içinde”dir ve yine Ali’nin nazarında “Sacid büyük seciyeleriyle garplı, Müfid bir şarklı adam timsalidir (ss. 61 – 62).

Tıpkı Behiç gibi Sacid de 20. yüzyıl romanında Batılı(laşmış) karakterin ne denli tekinsiz ve tehlikeli olabileceğini net bir biçimde sergilemektedir. Artık Batılılaşmış karakterler, gülüp geçilecek, içine girdikleri diyaloglarla, kendi kültürlerine yabancılaşmışlıklarıyla veya üzerlerine dökülen mayonezli elbiseleriyle bizi eğlendirecek birer züppeden ibaret değildir. Bilakis kültürel anlamda yozlaşmış karakterler artık başkalarının hayatlarını tehlikeye sokmaya başlar. Romanın yazarı bize Sacid’i, Pervin’in gözünden “dessa, mağrur, sinsî, kalles, sahte mahlûk” olarak sunmaktadır (s. 110). Kendi kültürüne yabancılaşan ve yozlaşan Sacid’i, bir önceki yüzyıldaki Bihrûz veya Felâtun beylerden ayıran bir husus da bu karakterlerin kitaplarla kurdukları ilişkidir. Gerek Bihrûz Bey gerekse Felâtun Bey hayatı okudukları kitaplardan öğrenen (veya öğrendiklerini zanneden) karakterlerdir. Ayrıca bu züppe karakterler sathî kitaplar da olsa kitap okurlar. Sacid ise kitaplara itimad etmemektedir, “kitapları faydasız ve mânâsız” bulur (s. 78).

Peyami Safa’nın ahlâk yoksunu, yozlaşmış, Batılılaşmış karakterlerini Bihrûz’a veya Felâtun’a benzetemeyeceğimiz gibi, Doğulu mizacını kaybetmemiş karakterlerini de örneğin *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanındaki Mansur’a benzetemeyiz. *Şimşek* romanındaki Müfid bir türlü adım atamayan bir karakterdir ve o hedeflerine büyük oranda “... hiç mâlik olamaz” (s. 80). Mansur ne kadar kararlı ve otorite sahibi bir karakterse Müfid de o kadar istediğini dile getirmekten aciz, evhamlı ve hezeyanlı bir karakter portresi çizmektedir. Hayatından sıkıldığı, her şeyden bıktığı, güç yetiremediği anda doğaya döner ve (insanlardan öğrendiği gibi) maziden, hatta kendi mazisinden de öğrenden bir tiptir. Müfid’in bu bî-karar ve hastalıklı/kırılgan hâli sebebiyledir ki Pervin, her erkeğin onun gibi olmasını isteyip istemeyeceği sorusuna hiç düşünmeden “Hayır” cevabını verir (s. 113). Şüpheler, tereddüt ve vehimler Müfid’in peşini hiç bırakmaz: Müfid “hisseder” fakat ne olduğunu bilemez. Çaresizliğinin bir doruk noktasında kendisini yeniden sokağa atar, başı döner, bir boşlukta salınır durur, tüm kuvvetini kaybeder (s. 119). Karısından yana şüpheler içerisindeki Müfid’in arabayla Bağlarbaşı’na giderken aktarılan şu tasviri, genel olarak mizacını yansıtması bakımından önemlidir:

*Bağlarbaşı’na gitmek için bir arabaya bindi. Sedyeye içinde götürülüyormuş gibi arabanın en küçük sarsıntısına mukavemet edemeyerek bir sarhoş gevşekliğiyle sallanıyordu. Düşünmek ve bir şey yapmayı tasavvur etmek iktidarından mahrum, şuuruna hücum eden bin türlü hayal cereyanlarının ve fikir silsilelerinin sermest hareketlerine kendini bırakmış, ruhunda vukua gelen büyük birtakım hadiselerle seyirci imiş gibi dalgın ve esir bakışlarla sakit duruyordu. (s. 136)*

Bir önceki asırda Mansur’u hayata karşı daha da bileyen ve onu karizmatik bir karakter haline getiren yozlaşmış kültür, bütün mütecavizliği ve acımasızlığıyla Müfid’in takatini tüketir: a) Müfid, kendi etrafını değil, evhamlarını ve hatta kendi bedenini bile kontrol edemez, sallanır durur, b) Sadece düşünür ve düşündüğü oranda bir şey yapma iktidarından mahrumdur, c) Tüm olan bitenin sadece seyircisidir ve bu da onu dalgınlıştırır, sükûfî biri yapar. 19. yüzyılda Bihrûz da bir noktada insanlarla olan bağını koparır ve doğaya döner fakat Bihrûz aşkıdan, âşık olduğu kadının öldüğünü zannetmesinden dolayı yapar bunu. 20. yüzyılda insanlardan, toplumdaki kopmak ve doğaya dönmek yoz bir kültürün başkalarına hayatı zindan etmesinden ve kısmen de üstesinden gelinemeyen bir kararsızlık halinden, evhamlardan kaynaklanmaktadır. Batılılaşmış, yozlaşmış kültür *Şimşek* romanında da meçhullikle teğellenmiştir: Müfid kendisini yalnız hisseder, cemiyetle alâkasını keser, “göze görünmeyen, *meçhul*, müphem tehlikeler arasında kalmış gibi ... dolaşı”r (s. 145).

Her iki roman arasındaki benzerlik mekân üzerinde de kendisini hissettirmektedir. *Sözde Kızlar*’da Nazmiye Hanım’ın konağı ne kadar tekinsiz ve kasvetli ise Müfid’in içinden çıkmaya çabaladığı köşk de o denli tekinsizdir. Romanın başlarında Müfid, köşkte Pervin’le gezinirken “Bilir misin ki bu köşk tuhaf gölgelerle doludur” der (s. 25). Keza bu köşkte tuhaf sesler, uğuldayışlar, etrafta kimse yokken merdivenlerden gelen çıtırdamalar, yumruk darbelerini andıran gürültüler eksik olmaz ve tüm bunlar, çocukluğunu bu köşkte geçiren Müfid’in ruhunda olumsuz tesirler bırakmış, onu vehham biri yapmıştır. Yüksek kültürün hayat alanı olan köşk böylece tekinsiz bir mekân olarak bir kere daha karşımıza çıkar. Tıpkı Mevrure’nin Nazmiye Hanım’ın konağından kurtulmak istemesi gibi Müfid de Mahmud Paşa’dan kalma bu köşkten kurtulmak ister. Romanda bu arzusunu Pervin’e şöyle dile getirir:

*Başımın ucunda bir musibet gezdiğini hissediyorum, korkuyorum, sebebini bilmiyorum, bu evden çıkalmam artık, Pervin. (s. 26).*

Romanda gördüğümüz üzere bir köşkte veya konakta, mutmain bir hayat yaşamak kimi zaman epey imkânsızdır. (Buna karşılık *Sözde Kızlar*’daki Fahri veya Nadir kendi mütevazı evlerinde gayet mutmaindir.) İçinde bulunduğu köşk Müfid’i kırılğan ve evhamlı biri haline getirir, gelgelelim nasıl ki yüksek kültürün ürünü olan bir köşk Behiç (veya kardeşi Nevin) için uygunsa, *Şimşek*’teki köşk de Sacid için uygundur. Köşk hayatına adapte olanlar her iki romanda da tekinsizdir, yozlaşmıştır, acımasızdır ve üzerlerinde saflıktan eser yoktur. Buna karşılık iyi ve bozulmamış karakterin tek çaresi sadece kendisini bu yozlaşmış kültür dairesinin dışına atmak olabilir. Peyami Safa’nın romanlarında erkekler kalp sıkıntısından mustarıptır, kadınlarsa yaşadıklarının tesiriyle hezeyanlı ağlamalara gark olurlar. Tıpkı *Biz İnsanlar*

romanındaki Orhan<sup>8</sup> gibi, *Şimşek*’teki Müfid de benzer bir kalp sıkıntısı yaşar. Keza, yine *Şimşek*’teki Pervin’in ağlaması *Fatih-Harbiye*’deki Neriman’ı akla getirir. Öte yandan Pervin de tıpkı Neriman gibi daimî ikilikler arasında kalır durur. Müfid hasta yatağında yatıyorken bile ona yönelik duygularından pek emin olamaz, “his ihtilâtları içinde bunalı”r (s. 245) ve bir bakıma o da Müfid gibi Hamletvârî’dir. Pervin olan bitene anlam verememenin ötesine geçmiştir: Bir şeylerin olup olmadığının bile farkında değildir o. Müfid’in hastalıklı, yarı uyur yarı uyanık ve garip hallerini müşahede ettikten sonra “Hiçbir şey olmadığı halde birçok şeyler olmuştu” diye düşünür (s. 227). Evhamları ve olumsuz düşünceleri Müfid’i kalbinden rahatsız ve son tahlilde hasta biri haline getirmişse bunun bir sebebi Müfid’in kararsız halleri<sup>910</sup>, diğeri ise Sacid’in sürdüğü yozlaşmış hayatın Müfid’in yaşamını mahvetmesidir. Hasta yatağında Müfid, Sacid’i *ölüm* ile özdeşleştirir ve “Ölüm bu adamdır. Beni o öldürdü.” diye geçirir içinden. Müfid’in nazarında o anda Sacid “. . . eski zamanlardakinden daha korkunç bir tecessümle yine bir servi hayaletine istihale etmiştir” (s. 250).

Gelgelelim bu yozlaşmış, yüksek kültür sadece Müfid’i değil, Müfid’in karısı Pervin’i de içinden çıkamayacağı bir duruma sokmuştur. Müfid, Pervin’i (ve köşkü) terk eder ve teyzesi Şayeste Hanım’ın yanında kalmaya başlar. Teyzesi Şayeste’nin evine, Müfid’i görmeye giden Pervin, Müfid’den beklediği ilgiyi göremeyince “birden bire, gözlerini dehşetle açarak kısa, keskin, bir çığlık kopar”ır, “kanepeye boylu boyunca düş”er “saçlarını yolarak başını vurmaya, haykırmaya başla”r ve “sonrasında ağla”r (s. 204). *Fatih-Harbiye romanında, bir “alçak” olmadığını ispatlamaya çalışan Neriman, romanın sonlarına doğru insanların muhakemelerine artık daha fazla tahammül edemez ve o da ağlar. Bu sahnede Neriman babasının evini terk etmeye yeltenir ve Beyoğlu’na gideceğini söyler. Fakat bunu gerçekleştiremez, babasının evini terk edemeyecektir. Babası Faiz Bey’in evinde yaşanan bu sahne romanda şu şekilde sunulmaktadır: “Sustu, oda kapısına baktı, çıkmak için bir hareket yapmak istedi. Fakat bütün kuvvetleri bir ânda kesilerek sandalyeye çöktü, ağlamaya başladı.” (Safa, 2021, s. 121). Romanında sonunda Pervin iyi edilmesi mümkün olmayan bir “deli kadın” olur çıkar. Tekrar etmek gerekirse, bir asır önceki Osmanlı romanında fenalık yapan, yozlaşan, Batılılaşan, amelî kahraman gülünç olabilir, gelgelelim şimdi bir aileyi yıkmış, bir kadının aklını oynatmasına neden olmuş ve bir kişinin ölümüne sebebiyet vermiştir.*

<sup>8</sup> Şu satırlar Biz İnsanlar romanında geçmektedir:

“Geceyi çok fena geçirdi. Hep göğsünün içinde bir yumruğun dönmesine benzer ihsaslarla uyanıyor, sol tarafında geçici sancılar duyuyor ve muvakkat bir zaman için dahiyordu.” Böyleleri bir dertten mustarip olan Orhan ile askerî doktor Fehmi Bey arasında şu diyalog geçmektedir:

- “[Doktor] Rahatsız mısınız? diye sordu.

Orhan omuzlarını kaldırarak:

- Bilmiyorum, dedi, epey zamandan beri göğsüme, kalbime bir şeyler oluyor. Bazen bir çarpıntı, bazen bir sancı, bazen bir sıkıntı. (Safa, 2020, s. 307).

<sup>9</sup> Romanda Müfid’in, âdetâ Hamletvârî kararsızlığını anlatan en iyi cümle şu olsa gerektir: “Hep o iki zid ihtiyaç karşısında şaşırıyordu: Muhabbet ve nefret; merhamet ve intikam; arzu ve izzetinefs; ümit ve korku, istiyor ve istemiyordu; seviyor ve öğreniyordu; acıyor ve kızıyor; beğeniyor ve utanıyordu; umuyor ve korkuyordu. Mahut his tenakuzları.” (Safa, 2019, s. 205)

<sup>10</sup>Romanda Müfid’in, âdetâ Hamletvârî kararsızlığını anlatan en iyi cümle şu olsa gerektir: “Hep o iki zid ihtiyaç karşısında şaşırıyordu: Muhabbet ve nefret; merhamet ve intikam; arzu ve izzetinefs; ümit ve korku, istiyor ve istemiyordu; seviyor ve öğreniyordu; acıyor ve kızıyor; beğeniyor ve utanıyordu; umuyor ve korkuyordu. Mahut his tenakuzları.” (Safa, 2019, s. 205)

## 4. Mahşer

Diğer iki roman gibi *Mahşer* de önümüze iki kutuplu bir dünya serer. Romanın baş karakterlerinden Seniha Hanım, kocası Mahir Bey<sup>11</sup> ve mebus Alâaddin birer ahlâksızlık ve işgüzarlık timsalidir; saflık, şaşkınlık ve hayret ise (ülkesi için harbe katılan, Kafkas cephesinde yaralanan ve sonra Çanakkale’ye götürülen) Nihad, (Mahir Bey’in babasının yeğeni) Muazzez ve Faik’in payına düşer. Mahir Bey, ikamet ettikleri apartman dairesini bir işgüzarlık sonunda edinmiştir, Seniha Hanım ise daha ilk gençlik yıllarından itibaren ahlâksızlığıyla tanınmaktadır. Ev sahibi Mahir Bey ile Seniha Hanım, küçük kızları Perizad’ın “ahlâkını boz”dukları için küçük kız Türkçe ders okumak istemez, Fransızca okumak ister. Nihad ile Muazzez elbette bunu yozlaşmış bir tavır olarak görecektir ve epey sinirlenecektir (Safa, 2019, ss. 37 – 38).

*Mahşer* romanında siyaset, ticaret ve iffetsizlik aynı karede poz verirler: Mahir Bey bir tüccardır, Alâaddin Bey siyasetçidir, Seniha Hanım iffetsizliğini güce dönüştürür.<sup>12</sup> Nihad’a göre, vatan, vicdan, Allah, güzellik, fazilet gibi manevî ve ulvî kavramlar bu karakterler için herhangi bir anlam ifade etmemektedir fakat ilginç bir şekilde (yine Nihad’ın tesptine göre) bu kişiler para için yaşıyor da değillerdir. Mahir Bey’in ticaretten gelen parası, Alâaddin Bey’in siyasî nüfuzu ve Seniha Hanım’ın güzelliği fenalık ve günah işlemek için, başkalarının ıstıraplarından keyif alma yolunda sarf edilmektedir. Mahir, Alâaddin ve Seniha kötülüğü sırf keyif almak için yapıyorlarsa bu onların gerçek anlamda birer kötü olduklarını gösterir. Nitekim Nihad’a göre bu karakterler kötülüğü araç değil bir amaç haline getirmişlerdir; yaptıkları fenalığın kendilerine ne kazandıracığı onlar için önemli değildir, önemli olan birilerinin ıstırapından keyif almaktır.

Nihad’ın (İstanbul’da gidecek kimsesi olmadığından) kendisini içinde bulduğu yüksek veya yoz kültür ortamı onun tüm hayatını gözden geçirmesini sağlar. Mutantan bir apartman, kalabalık sofralar ve cemiyetler, henüz askerlerin cephede savaştığı bir dönemde kaldırılan kadehler, cilâlı tabaklar, dekolte kadınlar, şarap içmekten suratları pembeleşen misafirler Nihad’a şunları söyler: “Üç senedir.. meğer.. biz kimler için harp edip durmuşuz!” (s. 54). İlerleyen sayfalarda Nihad, gördükleri karşısında yeniden içerlediğinde hislerini şu cümlelerle ifade eder:

<sup>11</sup> Mahşer romanında karakterlerin dış görünüşleri ile hayattaki konumları arasında bir münasebet vardır. İyi karakterlerin dış görünüşleri de ekseriyetle iyidir. Romanın başlarında Seniha Hanım’ın kocası zayıf omuzlu, etsiz bir yüzü olan, gözleri sinsi bir figür şeklinde tasvir edilir (s.53). İlerleyen sayfalarda bir Alman askerinin, “kıpkırmızı, yuvarlak bir surat’a sahip ve “yanakları[nın] birer ur gibi şiş” olduğu, “burun delikleri[nin] bir vahşi hayvan burnu gibi fosurdarak açılıp kapan”dığı, ... “çıplak göğsünün damarları[nın] yılan gibi kabarmış” olduğu belirtilir (s.132). Faik’in arkadaşlarının dış görünüşü de romanda tek tek ve çoğunlukla olumlu bir surette belirtilmektedir: Muharrir Faik’in ince kaşları, “gözlerinin derin ve ruhani bakışı”; şair Haldun’un “parlak ve cevval gözleri”; ressam Nâil’in gölgeli ve sürmeli gözleri ve yüzünü kibarlaştıran kaşları; Necdet’in parlak bakışları; Şevket’in gülen gözleri vardır ve Nihad “bu gençlerin ayrı ayrı güzellikleri”nden pay almıştır (s. 168). İlerleyen sayfalarda, Nihad ile Muazzez’in “murâbahacı” ev sahibi kadın da olumsuz bir şekilde tasvir edilir: “Nu tuhaf surat! Bir kurda benziyor. Alın basık. Çene içerlek, burun sivri. Gözler çukurda. Korkutan bakışları var. Ağız açılıp kapandıkça yüzün bütün etleri de buruşup açılıyor. Korkunç şey. Yahut bu akşam göze öyle görünüyor.” (s. 178).

<sup>12</sup> Şu cümleler Seniha Hanım’ın, kocası Mahir ile müşterek iffetsizliğine bir örnek olabilir: “Mahir Bey, zevcesinin Alâaddin Bey’le de, Almanlarla da, başkalarıyla da münasebetini biliyor.” (s. 59) ve “Mahir Bey, kârlı bir iş, bir plân kurdu mu, o işte hangi erkeği kandırmak isterse zevcesini araya koyar.” (s.60).

“Çanakkale’de gözlerimin önünde kafaları futbol topu gibi, koparak havaya fırlayan Türk gençleri bunlar için mi can verdiler? Tevekkeli değil, ordu, ahali açlıktan, hastalıktan kırılıyor. İki milyon kilometre murabba arazinin mahsullerini İstanbul’da üç beş yüz kişi yiyor. Yine kör boğazlarına doymuyorlar.” (s. 95)

Peyami Safa’nın romanlarında, maruz kalan karakterler daha masum ve çırpınış içindeki karakterlerdir. Kahramanın kaçıp kurtulma isteği bu romanda da karşımıza çıkar: Muazzez, içinde yaşadığı kalabalığa tamamen yabancılaştığından, bir noktada Nihad’a şu sözlerle yakınır: “Bilmezsiniz.. yalnızlığı o kadar özlüyorum ki. Bu apartman hayatı beni bitirdi.” (s. 49). Nihad da Muazzez gibi lüks apartman hayatına meraklı değildir; her ikisi de yaşadıkları hayata maruz kalmaktadırlar. İkisinin de annesi ve babası vefat etmiştir, üstelik Mahir Bey allem etmiş kalem etmiş, Muazzez’in annesine miras yoluyla intikal edecek bu apartmanı kendi üstüne geçirmiştir (s. 60). Dolayısıyla Nihad ile Muazzez’in payına *tutunma çabası* kalmaktadır. *Sözde Kızlar*’da Mebrure, *Şimşek*’te Müfid içinde buldukları köşkten kaçıp kurtulmayı istiyorlardı; *Mahşer*’de Nihad ile Muazzez “bu evin şüpheli muhitinden ayrılmak istiyakları” duymaktadır (s. 79).

Romanda Mahir, Seniha ve Alâaddin’den oluşan grubun karşısına Nihad, Muazzez ve Faik üçlüsü yerleştirilir. Birinci grup hırs, tamah ve yozlaşmışlıkla adeta özdeştir; ikinci grubun el üstünde tuttuğu değerler ise (vatan, gazilik vs. yanı sıra) “hürriyet ve aşk”tır. Muazzez, Alâaddin Bey’in kendisiyle zorla evlenme talebi karşısında çareyi Mahir Bey’in apartmanından kaçmakta bulur. Peyami Safa’nın daha önceki ve daha sonraki romanlarında gördüğümüz mekânsal ikilik *Mahşer*’de Mahir Bey’in apartmanı ile Faik’in “bir viran Türk evi” (s. 142) arasında kurulmaktadır. Muazzez’in Nihad’la birlikte lüks bir apartmanı terk edip Faik’in evine kaçmaları her ne kadar korkutucu olsa da Nihad, içinde bulunduğu zor duruma “Hürriyet ve aşk her şeyden üstün” diyerek göğüs gerer (s. 125). Sonuç olarak burada kültür ve mekân arasındaki ilişki devam ettirilmiş olur. Apartman dairesi, tüm yozlaşmış veçheleriyle bir kültürel sapmaya tekabül eder. Kültürel anlamda daha saf ve yozlaşmamış olan Nihad ve Muazzez’in böylesi bir mekânı terk etmesi onlar için kaçınılmazdır.

*Mahşer*’de Mahir, Alâaddin ve Seniha bir nevi müesses nizamı, çıkarıcılığı ve pragmatizmi temsil ediyorlarsa, Nihad, Faik ve arkadaşları (ve bir yere kadar Muazzez) bu müesses nizama bir karşı koyuşu temsil eder. Mahir veya Alâaddin’de idealist herhangi bir özellik yoktur, gelgelelim Nihad’ın arkadaşları isyankâr ve cüretlidir. Bu yedi genç dünyayı yıkmak ve yeniden yapmak isteyecek kadar cüretkâr, ay sonunu nasıl getireceğini düşünecek kadar da çaresizdir ve öte yandan şiddete meyyal ve de isyankârdırlar. Bir sinir ve fakirliğe isyan ânında Faik, bütün mahalleyi ve tüm İstanbul’u yakıp yıkmak ve sonra da



hayattan çekip gitmek arzusunu dile getirir (s. 191); bir aktör olan Rıza kanunların parasız insanlar için olduğunu belirtir ve arkadaşlarına gözlerini açmalarını, dünyanın zannettikleri gibi bir yer olmadığını söyler. Nihad’ın arkadaşları “Bu tahammülfersâ yaşayışı değiştirmek” ve “günlerin yeknesaklığına biraz heyecan katmak” peşinde oldukları kadar “mütegallibenin başını ez”menin de peşindedir. Bir yandan düzeni değiştirmek istemeleri, diğer yandansa “otomobilleri durdurmak” ve “tramvay tellerini koparmak” arzuları onları karikatürleştirir. Elbette bu gençlerin müesses nizam karşısındaki (şiddete meyyal) tavırları yazar tarafından onaylanmayacak, önce “şiddetli mefkûrecilik” olarak görülecek sonrasında ise “zırdelilik” ile eş tutulacaktır (s. 214).

Romanın ilerleyen sayfaları Muazzez’in kararsız halini yansıtır, zira Muazzez kaçıp kendisini kurtardığı apartmana (birkaç günlüğüne) geri dönme isteğini dile getirir. Yaşadığı kararsızlıklar onu *Sözde Kızlar*’daki Belma ile Fatih Harbiye’deki Neriman’a yaklaştırır. Şinasi, mağaza vitrinlerinden etkilenen Neriman’ı “Bu camekânlar kimbilir kaç Türk kızını baştan çıkardı ve çıkaracak!” diyerek ihtar etmişti, benzer düşünceler Nihad’ın da aklına gelir fakat o bunları dile getiremez. Nihad “Sen de nihayet bir kadınsın, tabii sevklerine mahkûmsun. Bütün monden kadınları aldatan şey, seni de cezbediyor...” diyecek olur fakat “onları göreceğin geleceğini tahmin etmiyorum değildim.” demekle yetinir. (s. 232).

Seniha Hanım’ın apartmanına geri dönmek isteyen Muazzez, Nihad’a önemli bir şey öğretmiştir: Muazzez tek bir kişi değil, iki kişidir. Burada artık sadece karakterler (örneğin Mahir Bey-Seniha Hanım-Alâaddin ve Nihad-Muazzez-Faik gibi) ve mekânlar (örneğin apartman ve Türk evi) ikiye ayrılmaz, tekil karakterler de şizofrenik bir biçimde iki ayrı kültüre tekâbülden bir bölünme yaşar. Muazzez bir vesile/bahane ile apartmana geri dönmek ister, Nihad ise buna karşılık Muazzez’in “tabii sevklerine mahkûm” olduğunu düşünür (s. 232). Muazzez içinden çıktığı apartmanın ışıklı hayatına meftundur ve bu yüzden ona geri dönmek ister, buna karşılık Nihad kendisini çok çaresiz hisseder ve gitmemesi için Muazzez’i uyarır fakat bir bahane ile Muazzez, Mahir Bey’in apartmanına geri döner. Muazzez’in gitmesi Nihad için mutlak bir yalnızlık anlamına gelir, zira o artık sadece Muazzez’den değil sevdiği arkadaşlarından hatta hayattan da kopar. Bu bölüm romandaki (*Fatih-Harbiye*’deki Şinasi ve Neriman ikiliğini akla getiren) bir kadın erkek karşıtlığı üzerinden okunabilir. Muazzez’in içinde onu lüks bir apartmana, yüksek ve yoz bir kültüre çeken bir saik olduğu kadar Nihad’ın içinde de kendisini viran bir hayata çeken güdüler bulunur. Muazzez’in yokluğunda Nihad “Bayezid’le Kumkapı arasında, çukur mahallelerde, faki[r] bir ihtiyar kadının evine taşın”ır ve insanların “hep muztarip” olduğu bu yeni mahallesini sever (ss. 268 - 269). Şayet *Mahşer*’deki Nihad ile Shakespeare’in IV. Henry’indeki Falstaff arasında bir benzerlik varsa, bu benzerlik her ikisinin de izbe ve köhnemiş olanda huzur bulmasıdır. Nasıl ki Falstaff “kendisini düklerden ziyade ayyaşlarla birlikteyken evindeymiş gibi rahat hisseder”se (Eagleton,

2022, s. 26) Nihad da yüksek kültür mekânlarından ve resmî insan ilişkilerinden uzakta, izbe ve köhnemiş mekânlarda rahat hissetmektedir.

Muazzez’in yokluğunda Nihad birkaç kere ölümü/intiharını düşünür zira mutlak yokluk onun gözüne adeta mutlak bir iyilik, bir kurtuluş olarak görünür. Gelgelelim Nihad intihar edemez, hayatta kalmayı başarır ve Muazzez tekrar dahil olduğu apartman hayatını ikinci kez terk ederek Nihad’a geri döner. Şayet romanın sonunda Muazzez bir cinnet geçirmiyor veya sefil bir ölümle hayata veda etmiyorsa bunun sebebi Muazzez’in ışıltılı apartman hayatını terk edip Nihad’a geri dönmesidir. Berna Moran, *Mahşer*’in mutlu bir sonla bitmesini, genel bir çerçeve içerisinde ve şu şekilde yorumlar: “Kız kahramanın sonunda doğru seçimi yaptığı *Sözde Kızlar*, *Mahşer* ve *Fatih-Harbiye* mutlu biterken, Pervin ile Vedia’nın bir türlü karar verememeleri yüzünden *Şimşek* ve *Biz İnsanlar* ölüm ve acıyla son bulur.” (Moran, 2019, ss. 227 – 228). Moran’ın bu “doğru karar” ve “yanlış karar” ikiliği kendisini *mekânda* açığa çıkarır. Doğru mekânda olmayı seçen kahraman doğru kararı vermiş ve cezadan, *nemesisten* paçayı kurtarmış demektir.

## 5. Sonuç

Peyami Safa’nın ilk romanlarında kültür son derece merkezi bir temadır ve mekân kültürün yansıtıldığı bir motif olarak karşımıza çıkar. Romanlardaki muhtelif karakterler yozlaşmış bir kültürün mekânını terk etmeye uğraşır ve şayet terk edemezlerse kendilerini meçhul bir gelecek, hatta ölüm beklemektedir. Bunun sebebi artık alafangalığın ve yozlaşmanın 20. yüzyılda, 19. yüzyılda olduğundan çok daha farklı bir anlama gelmesidir. Tanzimat romanında yozlaşan, alafanga tipler kendi yaptıklarının cezasını sadece kendileri çeker ve Tanzimat romanının züppe kahramanları büyük oranda komiktir. Kendi kimliğini kaybeden karakterin 20. yüzyıl Türk romanındaki karşılığı ise ölümcül bir nihilisttir. Bu sebeptir ki Felâtun Bey’in üzerine mayonez dökülmesine veya kendi dilini tam bilmeyişine gülebiliriz fakat Sacid karakterinde bizi güldürecek hiçbir şey yoktur. Kültürel yozlaşma kimi zaman kahramanı milli bir tehlike haline getirir kimi zamansa kişiyi canavarlaştırır. Yukarıda ele alınan üç romanda da karakterlerin hayattaki varoluşları ile kendilerini ait hissettiği mekânlar arasında ayrılmaz bir bütünlük vardır. Kimliğini muhafaza eden, kültürüne bağlı kahraman apartmanlarda, köşklere, yalı veya konaklarda barınmaya pek yanaşmaz; onlar daha ziyade viran Türk evlerine yakındır. Peyami Safa ile hemen hemen aynı dönemde romanlar yazan Halide Edip için de kültür ve mekân arasında bir ilişki bulunur: “ahşap ve iki katlı”, “köhne çatılar”ı olan muhitinden çıkıp Selim Paşa Konağı’na giden ve “yeni bir dünya keşfetmiş gibi sevin”en (Adıvar, 2021, s. 39) Rabia da benzer bir kültürel geçiş yaşar. Peyami Safa’da “viran Türk evi”ne karşılık gelen mekân Halide Edip’te asık yüzlülüğün, neşesizliğin müzminleştiği bir ortama karşılık gelir; Selim Paşa’nın

konağında ise “muntazam ve şen hayat” sürüp durmaktadır (Adıvar, 2021, s. 46).

Öte yandan Peyami Safa’nın alafranga olmayan karakterleri de 19. yüzyıldaki muadillerinden farklıdır. 19. yüzyılda kimliğini koruyan karakter mağrurdur; 20. yüzyılda, Peyami Safa özelinde gördüğümüz üzere yozlaşmamış karakter de ayağını yere sağlam basamamakta, mağrur bir görünüme bürünmemektedir. Sadece yukarıda ele alınan üç romanda değil, Peyami Safa’nın daha sonraki romanlarında da bu durum barizdir. *Biz İnsanlar*’daki Orhan manevi gelgitler yaşar, o da baba evini (bu romanda *da* kültürün mekânı baba evidir) terk eder fakat roman boyunca herhangi bir noktada mağrur bir karakter niteliği taşımaz. Gelgelelim Tanzimat romanında “Batılılaşmayı doğru anlayan” karakter etrafındaki kişileri kendisine hayran bırakır. Şayet 19. yüzyılın tamamı ile 20. yüzyılın başındaki yozlaşmamış, kültürel kodlarına bağlı karakterler arasında böylesi bir fark varsa, bunun, 20. yüzyılda yazarın artık neyin doğru neyin yanlış olduğu konusunda 19. yüzyıl yazarı kadar özgüvenli olmamasıyla açıklanması mümkündür.

## Kaynaklar

- Adıvar, H. E. (2021) *Sinekli Bakkal*. İstanbul: Can Yayınları.
- Boratav, P. N. (1982). *Folklor ve edebiyat 1*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2022). *William Shakespeare*. İstanbul: Ketebe.
- Ekrem, R. M. (2019). *Araba Sevdası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2019). *Türk romanına eleştirel bir bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2006). *A Carriage Affair (Recaizade Mahmut Ekrem, Türkiye, 1896)*. F. Moretti (Ed.), *The Novel*. Princeton University Press.
- Parla, J. (2018). *Babalar ve oğullar: Tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Safa, P. (2019). *Şimşek*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Safa, P. (2019). *Mahşer*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Safa, P. (2020). *Sözde kızlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Safa, P. (2020). *Biz insanlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Şan, M. K. (2020). *Toplumsal gerçeklik ve roman*. Ankara: Pruva Yayınları.

### Makale Bilgi Formu

**Çıkar Çatışması Bildirimi:** Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

**Telif Beyanı:** Yazar dergide yayınlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

**Destek/Destekleyen Kuruluşlar:** Bu araştırma için herhangi bir kamu kuruluşundan, özel veya kar amacı gütmeyen sektörlerden hibe alınmamıştır.

**Etik Onay ve Katılımcı Rızası:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

**İntihal Beyanı:** Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.