



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

PROF. DR. METİN AKAR'A ARMAĞAN

(Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2021)

Elif PALIÇKO

Arş. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram
Veli Üniversitesi
elif.palicko@hbv.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0001-5582-7070>

Ölümcül Kadın İmgesi Bağlamında Peyami Safa'nın *Cânân*'ı

*Peyami Safa's "Cânân" in the Context of Femme
Fatale Image*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 21.10.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 10.12.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.12.2021

Atıf/Citation

PALIÇKO, E. (2021). Ölümcül Kadın İmgesi Bağlamında Peyami Safa'nın *Cânân*'ı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5(4), 2519-2541. <https://doi.org/10.34083/akaded.1012863>

PALIÇKO, E. (2021). Peyami Safa's *Cânân* in the Context of Femme Fatale Image. *Journal of Academic Language and Literature*, 5(4), 2519-2541. <https://doi.org/10.34083/akaded.1012863>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Çağlar boyunca kötülüğün kaynağı olarak görülen kadın, sanat ve edebiyattaki temsillerinde de bu yönüyle ele alınmaktadır. Kötücül kadın tiplerinden biri olarak, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan “ölümcül kadın” (femme fatale) imgesi, cazibesi, güzelliği ve bedeni ile erkekleri baştan çıkaran, onları doğru yoldan şaşkırtan ve faciaya sürükleyen mühlik bir kadın olarak tasvir edilir. Bu özellikleri ile sadece erkekleri değil, aynı zamanda toplumun her bir parçasını tehlikeye sokan ve ataerkil düzeni sarsan “ölümcül kadın”, eserlerde ya cezalandırılır ya da öldürülür. Böylece erkeği ve toplumu tehdit eden kötücül, şeytani ve ölümcül kadın ortadan kaldırılmış olur. Peyami Safa'nın *Cânân* adlı romanında, “ölümcül kadın” imgesinin Türk edebiyatındaki örneğini görürüz. Bu çalışmada Peyami Safa'nın 1925'te yayımlanan *Cânân* adlı eseri; *Cânân*'ın ölümcül kadın olarak nasıl değerlendirildiği, kadının evlilik ve aşk ilişkilerinde hangi süreçlerden geçtiği, Türk erkeğinin evlilik ve aşk hususundaki hüsrani ve pişman olarak geri dönüşü, toplumsal cinsiyet ve “ölümcül kadın” imgesi çerçevesinde incelenecektir. Yazarın bu eserinde, “ölümcül kadın” tipi ile ataerkil sistemin kalıplarının ve sınırlarının tekrar çizildiği görülmektedir. Romanda “ölümcül kadın” *Cânân* ve “melek kadın” *Bedia*; kadının “öteki cins” olarak erkeğe göre tayin edilen yaşamının ifadesi olarak karşımıza çıkar. Böylece erkek ve kadın rollerinin “ideali” eser kişileri üzerinden belirlenir. Peyami Safa'nın incelenen bu romanı, “ölümcül kadın” imgesinin ataerkil kaygı ile ortaya çıktığının bir göstergesidir.

Anahtar Kelimeler: Peyami Safa, *Cânân*, Ölümcül kadın (femme fatale), toplumsal cinsiyet, ataerkil düzen.

Abstract

*Women, who have been seen as the source of evil throughout the ages, are also discussed in this aspect in their representations in art and literature. As one of the malevolent female types, the image of the “fatal woman” (femme fatale) that emerged in the nineteenth century is depicted as a deadly woman who seduces men, surprises deviates them from the right path and drags them into disaster with her charm, beauty and body. With these features, the “mortal woman”, who endanger not only men but also every part of society and shakes the patriarchal order, is either punished or killed in the works. Thus, the malevolent, evil and deadly woman who threatens the man and society is eliminated. In Peyami Safa's novel *Cânân*, we see the example of the “deadly woman” image in Turkish literature. In this study, Peyami Safa's work *Cânân* published in 1925; How *Canan* is evaluated as a fatal woman, what processes the woman goes through in marriage and love relationships, the frustration of the Turkish man in marriage and love and his regretful return will be examined within the framework of gender and the image of the “deadly woman”. In this work of the author, it is seen that the patterns and boundaries of the patriarchal system are redrawn with the type of “deadly woman”. In the novel, the “mortal woman” *Cânân* and the “angel woman” *Bedia*; appears as the expression of the woman's life determined as the “the second sex” according to the man. Thus, the “ideal” of male and female roles is determined through the characters. Peyami Safa's analyzed novel is an indication that the image of the “deadly woman” emerges with patriarchal anxiety.*

Keywords: Peyami Safa, *Cânân*, femme fatale, gender, patriarchal order.

Giriş

Türkçeye “ölümcül kadın” olarak geçen “femme fatale” terimi, “erkeği felakete sürükleyen kadın” anlamına gelmektedir. “Femme fatale, 19. yüzyılda Théophile Gautier ve Charles Baudelaire gibi yazarların, Gustave Moreau ve Dante Gabriel Rossetti gibi ressamın eserlerinde merkezi bir figür olarak ortaya çıkar” (Doane, 2008, s. 13). Sanatın her alanında yer alan ölümcül kadın, toplumsal cinsiyet kalıplarının tekrar üretildiği bir imgedir. Ölümcül kadın, kötülüğün kadın kaynaklı olduğu yargısının bir yansımasıdır. “Cinsiyet, kötülük ve beden arasında kurulan tarihsel, kültürel ve politik ilişkiyi yansıtan en tipik örneklerden biri kuşkusuz femme fatale imgesidir” (Arpacı, 2019, s. 140). Toplumsal düzeni tehlikeye sokan bu kadın tipi, ataerkil düzenin kaygısı olarak tanımlanmaktadır: “Femme fatale, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında cinsel farklılık anlayışındaki değişimlerin yol açtığı korku ve endişelerin boyutunun açık bir göstergesidir” (Doane, 2008, s. 13-14). Dolayısıyla ölümcül kadın imgesi, kadını tanımlayan bütün nitelikler veya kalıplar gibi erkekler tarafından inşa edilir:

“Ataerkil düzende, kadını tanımlayan simgeleri, kadın yaratmamıştır. Gerek ilkel ve gerekse uygar dünya erkeklerin dünyası olduğu için, kadına değgin kültürü biçimleyen fikirlerde erkeklerin kafasında gelişen fikirlerdir. Bize öğretilen kadın kavramı, erkeklerin yarattığı ve erkeklerin gereksinmelerine karşılık verebilecek biçimdeki kadındır. Erkeklerin bu gereksinmeleri, kadının ‘başkalığı’ndan gelen bir korkunun sonucudur” (Millett, 2011, s. 83-84).

Millett’in vurguladığı üzere, “erkeklerin gereksinmelerine karşılık verebilecek” bir kadın tipi olarak ölümcül kadın, cazibesi, bedeni ve cinselliği ile öne çıkar ve büyüleyiciliği, baştan çıkarıcılığı ile erkeğin “doğru yol”dan çıkmasına sebep olur. Ölümcül kadının cazibesi, öyle olağanüstüdür ki erkek onun aşkıyla kör olur ve canından bile vazgeçer. Ölümcül kadın imgesinin bir eril fantezi olarak anılmasının sebeplerinden biri, hiçbir erkeğin direnemeyeceği bir etkiye ve güce sahip olmasındandır:

“Femme fatale kötü olarak konumlandırılır ve sıklıkla cezalandırılır veya öldürülür. Metinsel olarak yok edilmesi, tehdit altındaki erkek öznenin umutsuz bir şekilde yeniden kontrol iddiasını içerir. Dolayısıyla onu bir tür modernite kahramanı olarak görmek yanlış olur. O feminizmin öznesi değil, erkeklerin feminizmle ilgili korkularının bir semptomudur” (Doane, 2008, s. 14).

Dolayısıyla ölümcül kadın, erkeğe karşı büyük bir tehdit oluşturduğu için yok olması veya cezalandırılması gereken biri olarak resmedilir. Edebi eserlerde bu tip kadınlar ölür. Peyami Safa'nın Cânân romanında da ölümcül kadın Cânân'ın ölümü ürpertici bir şekilde tasvir edilir.

Kadın hareketinin ortaya çıkardığı kaygı ve korkular, sanat ve edebiyatta kadın tipinin değişmesine sebep olur. Kaygı, bilinmezliği içerir ve bu bilinmezlik ise “ölümcül kadın”ın bir fantezi olarak erkeği tehdit etmesine sebep olur. Erkek tanımladığı sınırların dışına çıkan kadına dair, artık kesin bir bilgiye sahip değildir:

(...) kadınların, ulusal inşaya ancak simgesel olarak katılmalarına yer vardır. Onların simgesel olmayan gerçek alanları ise, ‘doğa’nın düzenini bozmayacak biçimde soyun yeniden üretilmesi ve bakılıp beslenmesiyle sınırlıdır. Kadınlar bu sınırların dışına çıkmak isterlerse, ‘duygusal ve irrasyonel doğaları’ yüzünden, varolan rasyonel uygarlık ve o uygarlığın yaratıcısı ve koruyucusu sayılan erkek için bir tehdit oluştururlar ve böylece ‘iyi anne’, korku ve kaygı uyandıran ‘meşum kadın’a (‘femme fatale’) dönüşür (Berktaş, 2010, s. 80).

Peyami Safa’nın kadın konusundaki yazılarında da bu endişeler ile sıklıkla karşılaşılır. Yazarın çeşitli mecmualarda yayımlanan kadın konusuna değinen yazılarında, özellikle feminist ve komünist kadınların fikir ve taleplerine karşı şiddetli bir tavır aldığı görülmektedir. Peyami Safa’nın 1935 tarihli “Kadınların İstedikleri” başlıklı yazısındaki “Bu asrın başından beri kadının istedikleri ve iştahları arttı. Eskiden onu evinden dışarı çıkmaktan ürperten kibar ve çekingen ihtirasi, bugün sokaklara uğramış, büyük meydanlara doğru koşuyor ve bizden her şeyi istiyor: Her şeyi” (2018, s. 17) sözlerinde büyük bir korku ve kaygı vardır. Kadınların haklı taleplerine, “biz” diyerek erkekler adına cevap verdiği bu yazısında Peyami Safa, eril tahakkümün yıkılma tehlikesine karşı cephe alarak savunmaya geçer. Ona göre kadın, “öteki” olarak erkeğin karşısında yer alır ve erkeklerden almaya çalıştığı gücü alamayacaktır. “Kadınların evlerde bizden istedikleri şeylerle meydanlarda bizden koparmaya uğraştıkları haklar arasında büyük bir ideal farkı vardır” (2018, s. 17) diyen Peyami Safa, kadını birey olarak göremez, onun için kadın erkeğe bağlı ve bağımlı bir varlıktır. Yazarın “Kadınların İstedikleri” başlıklı bu yazısı, tam anlamıyla cinsel politika beyannamesidir.

Peyami Safa’nın feminizme karşı bu tavrı, aynı şiddetiyle komünist kadınlara da yönelir. Başka bir deyişle, Peyami Safa idealize ettiği “muhafazakâr-milliyetçi Türk kadını” tipinin dışına çıkan, kendi fikirlerine muhalif bütün kadınlara karşı bir duruş sergiler. Ancak yazarın bu söylemlerinde, ideolojik ayrışmadan kaynaklı bir çatışmanın yanı sıra, tüm kadınların değişeceğine ve eril tahakkümün sınırlarının dışına çıkacağına dair bir kaygı vardır. “Lilith misin Havva mı?” başlıklı yazısında Peyami Safa, Lilith efsanesinden bahseder ve Lilith’in “isyankâr”, “geçimsiz” ruhunun kadınlar arasında hala gezmekte olduğunu söyler. Bu kadınları ayırt edebilmek için de erkeklere bir yöntem önerisinde bulunur:

“Kâinatta hiçbir zerre kaybolmaz. Lilith'in zerrelere de binlerce asır içinde kim bilir nasıl bir gizli çalışmayla, yeni terkipler arayarak organize bir cevher haline gelmeye çabalamış ve nihayet, bugün, bir sürü komünist ve feminist kadının aralarındaki büyük sistem farkına rağmen müşterek zekâ bünyelerinin eczasına karışmaya muvaffak olmuş! Öyle ki bugün Lilith, hukuk ve kalite bakımından erkekleşmek isteyen kadını; Havva da kendi kendisi kalmaktan başka iddiası olmayan kadını temsil edebilir. Artık bir kadının hususî temayüllerinden sosyal telâkkesine kadar giden ihtiras ve düşünce sistemini anlamamız için ona 'Lilith misin, Havva mı?' diye sorabiliriz” (2018, s. 82).

Peyami Safa'nın Lilith'e benzettiği feminist ve komünist kadınlar, “Erkeklerle erkek olmak isteyen kalın sesli, elleri ve ayakları şişkin, derisi keçe gibi sert, kılı çenesi tahakküm iddialarıyla gerilmiş, çaçaron ve kavgacı”dır (2018, s. 82). Bu çirkin veya canavarca tasvir edilen kadına karşı, “Havva”nın kızları ise “yumuşak ve kıvrak, tatlı ve kolay intibakların cevherleriyle dolu, sokulgan ve güler yüzlü”dür (2018, s. 82). Peyami Safa'nın kadın tasvirleri, erkeklere bir seçim yahut ayırım tavsiyesinde bulunurken kadınlara da Havva'nın kızlarından olmaları gerektiğinin uyarısıdır.

“Kadın-Erkek Savaşı” başlıklı yazısında, erkek ve kadın arasındaki farklılıklardan bahseden Peyami Safa, toplumsal cinsiyet kalıplarını güçlendirmektedir: “Erkeklerle kadın arasında alâka ve mizaç farkının tâ çocukluktan, iki yaşından başladığı malûm: Erkek çocuk tüfikle, kız çocuk bebekle oynar. Sanki erkek dünyaya öldürmek için, kadın da doğurmak için gelmiştir. Aile içinde erkek çocuk harbi, kız çocuk sulhu temsil eder” (2018, s. 11) diyen Safa, çocuklara bu oyuncakların ve rollerin toplum tarafından atandığını düşünmez. Daha sonra kaleme aldığı bir yazısında ise bu oyuncak seçimini “tercih farkı”na dayandırır ve “Çevreden gelen tesirlerin ve terbiyenin neticesi olamaz” (2018, s. 17) der. Ona göre kadın ve erkek arasındaki farkın “Yumurtasını ana rahminde aramak lâzım”dır (2018, s. 17) ve “Neslin devamı için bebek, memleketin müdafaası için tüfek lâzımdır” (2018, s. 17). Peyami Safa yazılarında, sanki okurlardan veya çevresinden gelen tepkilere karşı bir cevap veriyor gibidir. Bazen fikirlerini değiştirse de kadın konusundaki fikirleri sabittir ve erkeği yücelten, kadının asla erkekle eşit olamayacağını vurgulayan tavrı değişmez. Onun kadın konulu yazılarının merkezinde şu görüşü daima yer alır: “kadının erkekle eşit olmak iddiasına bir hudut çizmek lâzımdır” (2018, s. 17). Dolayısıyla Berktaş'ın belirttiği kaygı Peyami Safa'nın eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır. O, kadının erkek tarafından belirlenen sınırların dışına çıkmasını istemez. “Kadın-Erkek Savaşı” başlıklı yazının devamında ise Safa, kadının dünyasının “güzellik, aşk ve hayat” (2018, s. 12) ile sınırlı olduğunu vurgular ve sonrasında bir kadın tasviri yaparak yazısını noktalar:

“Kadının bütün kudreti ve mizacı teslim olmaktır. Bunun için o uzun boylu mücadeleyi sevmeyiz; bunun için onun iğneden büyük süngüsü, firketeden büyük tüfeği yoktur. Fakat -söz aramızda- bazılarının öyle kirpikleri var ki, süngüden daha derinlere giriyor; öyle bakışları var ki, zehirli gaz gibi öldürücü bir baş dönmesi veriyor. Onların silâhları ve savaş usulleri bambaşka. Onlar belki çabuk teslim oluyor, fakat kaleyi içinden fethediyorlar. Esaretlerinde bile zafer ve hakimiyet var” (2018, s. 12-13).

Peyami Safa'nın kadın tasvirinde, cinselliği ve fiziki görünümü ile erkeğe karşı savaşı kazanan bir kadın vardır. Bu satırlar, yazarın Cânân karakterini çağrıştırmaktadır. Cânân da güzelliği ile erkekleri ele geçiren, kendine has yöntemleri ile erkeklere karşı savaşı kazanan yahut kazanmış gibi görünen bir kadındır. Fakat Peyami Safa'nın kadınlarından Cânân da makûs talihinden kaçamaz ve teslim olur.

“Kadın ve Sır” başlıklı yazısında da üç çeşit kadın tipinden bahseden Peyami Safa, kadınların “erkekleşme davası”ndan (2018, s. 23) yakınır. Safa'ya göre, “Kadın erkekle bir olabilir, çünkü insandır; olamaz, çünkü kadındır” (2018, s. 50). Onun gözünde kadınlar erkekler kadar gelişmemiştir ve “boş vakitleri en çok olanlar” da kadınlar olduğu için “en çok roman okuyanlar” (2018, s. 64) da onlardır. Kadınların roman okumaya meyilleri ise eksikliklerindedir:

“Kadın ve genç, cinsinin ve yaşının görgü şartlarına ait kifayetsizlik yüzünden muhayyilesi, keskin ve sağlam bir realite çemberiyle sınırlanmamış, henüz rüya çağından bir romantik insandır; fazla olarak tecrübe noksanını roman kahramanlarının görgüleriyle de telafi etmek ihtiyacındadır. Romanda hem muhayyilesini hem de müşahede ve tecrübe âlemine karşı tecessüsünü aynı zamanda tatmak ister; yalnız tahlil onu doyurmaz. Sinemayı sevda ve macera romanına, sevda ve macera romanını fikir ve tahlil romanına tercih etmesi bundandır” (2018, s. 64).

Peyami Safa “yanlış anlaşılmaktan” da endişe ederek ekler: “Kadınlar ve gençler arasında kadınlıklarının ve gençliklerinin şartlarını yenerek birer fikir adamı tecessüsü kazanmış olanlar yok değildir” (2018, s. 64-65). Server Bedi müstear adıyla aşk ve macera romanları da kaleme alan Peyami Safa'nın bu sözlerinden, eserlerine de bu roman anlayışını taşıdığı söylenebilir.

Türk kadınının nasıl olması gerektiği üzerine fikirlerini öne süren Peyami Safa, ideal bir kadın tasvir eder ve yalnızca belirlediği sınırlara hapsedtiği kadını onaylar. Onun kadın konulu fikri yazılarında, cinsiyet farklarından iş bölümüne, eğitimden sosyal hayata kadar kadının konumu belirlenir ve bu konum daima erkeğe göre, erkeğin yerini sarsmayacak şekilde, biçimlenir. Bu sebeple, yazarın eserlerinde kadın

tiplerinin değişimi ve toplumsal cinsiyet kalıpları da sıklıkla yer almaktadır. “Melek”, anne veya masum kadın tipinin karşısında, “Şeytan”, erkeği yoldan çıkararak ölümcül kadın tipi yer alır. Yazarın *Cânân* adlı romanı da değişen kadın tiplerine yer verdiği, toplumsal cinsiyet kalıplarını pekiştirdiği ve ölümcül kadın imgesini merkeze aldığı bir eserdir.

Ölümcül kadın, “erkeği felakete sürükleyen, onun da etrafında örülmüş toplumsal ilişkileri ve toplumsal birimleri krize uğratan kadın tipolojisi olarak temsil edilir” (Arpacı, 2019, s. 140). Dolayısıyla ölümcül kadın, toplumun ortak düşmanıdır. Onun tehdidi ve tehlikesi, bütün düzeni etkilediği için eserlerde öldürülmesi veya cezalandırılması mukadderdir. Bir başka deyişle, eserlerde bu şeytani kadının toplumdan uzaklaştırılması, tıpkı polisiye eserlerde suçlunun yakalanması ve toplum düzeninin yeniden sağlanması gibidir.

Slavoj Žižek, ölümcül kadın tipinin erkeği tehdit eden bir tehlike veya sadece bir fanteziden ibaret olmadığını vurgular ve ölümcül kadın tipine farklı bir bakış açısıyla yaklaşır:

“Femme fatale’in bu denli tehditkâr olması, erkeği etkisi altına alıp onu kadının oyuncağı ya da kölesi haline getiren sınırsız keyfi yüzünden değildir. Yargı yetimizi ve ahlaki tavrımızı kaybetmemize neden olan şey, büyüleme nesnesi olarak Kadın değildir, tam tersine, bu büyüleyici maskenin ardında gizli kalan ve maskeler düştüğünde ortaya çıkan şeydir: Ölüm dürtüsünü bütünüyle kabullenen saf özne boyutudur. (...) Tehdidin gerçek boyutu, fantaziyi ‘kat ettiğimizde’, histerik çöküş yüzünden fantazi mekânının koordinatları kaybolduğunda ortaya çıkar. Bir başka deyişle, femme fatale’in asıl tehditkâr yönü, erkekler için ölümcül olması değil, kendi kaderini bütünüyle kabullenen ‘saf’, patolojik-olmayan bir özne örneği sunmasıdır” (2013, s. 95-96).

Žižek, ölümcül kadın tipine toplumsal cinsiyetin ya da feminist bakışın dışında bir yorum getirir. Bu bağlamda Peyami Safa'nın *Cânân* adlı romanına baktığımızda, “büyüleyici maskenin ardında” “saf özne” görünmektedir. Eser kişilerden Cânân, ölümcül kadın olarak, histerik bir çöküş ile kendi felaketini getirir ve Žižek'in bahsettiği, “kendi kaderini bütünüyle kabullenen saf, patolojik-olmayan özneye” dönüşür. Cânân'ın öldürüldüğü sahnede, düşünürün bu yorumunu doğrulayan kısımlar mevcuttur. “Kadın bu noktaya ulaştığında, erkeğe sadece iki tavrı kalır: Ya ‘arzusundan vazgeçer’, kadını reddeder ve hayali, narsisist kimliğini yeniden kazanır ya da semptom olarak kadınla özdeşleşir ve intiharı andıran bir eyleme girişerek kaderiyle buluşur” (Žižek, 2013, s. 96). Romanda, bu iki erkek tavrını da bulmak mümkündür. Lâmi, Cânân'ın histerik çöküşü ve ölümü ile “arzusundan vazgeçer” ve

Bedia'ya dönerek, “hayali, narsisist kimliğini” tekrardan kurar. Şemsi ise Cânân ile özdeşleşir ve intihara benzer bir şekilde (hastalığını göz ardı ederek) ölür.

Peyami Safa, edebi eserlerinde karşıtlıkları ve çatışmaları kurgunun etkin bir parçası olarak kullanmaktadır. Onun romanlarından “melek, anne, masum” kadın tipinin karşısında, “şeytan, ölümcül, tehlikeli” kadın tipleri yer almaktadır. Yazarın *Cânân* adlı eserinde de ölümcül kadın imgesinin bir örneği karşımıza çıkar. Peyami Safa'nın felsefe, psikoloji gibi birçok disiplinden faydalandığı, okuduğu ve üzerine kafa yordığı bütün meseleleri eserlerinde değerlendirdiği incelememizin konusu olan romanında da açıkça görülmektedir.

Cânân Romanı Hakkında

İlk basımı 1925 yılında yapılan *Cânân*, Peyami Safa'nın acemilik dönemi eserlerinden biri olarak anılır. Mehmet Tekin'e göre yazarın *Mahşer*, *Cânân*, *Süngülerin Gölgesinde* ve *Sözde Kızlar* eserleri, onun “roman sanatında ilk aşamayı oluşturmaktadır” (2014, s. 27). Peyami Safa da “*Sözde Kızlar*, *Mahşer*, *Cânân* çocukluk kitaplarımdır. Bunlar yirmi yaşımın etrafında doğmuşlardır. Hepsini, bilhassa *Cânân*'ı ele alınmayacak kadar kusurlu bulurum” der (Alıntılayan Tekin, 2014, s. 27). *Cânân*, iki kısımdan oluşmaktadır. Romanın adı eser kişisi Cânân ile örtüşse de odakta Cânân'ın hayatı yer almaz. Cânân, romanın ikinci kısmında aktif bir eser kişisi olarak görülür. Eser, Bedia ve Lâmi'nin evliliği, ziyadesiyle Lâmi'nin yaşamındaki kırılma noktaları ve çatışmaları çerçevesinde cereyan eden olayları konu almaktadır. Cânân, yaşanan olayların, felaketlerin bir sebebi olarak yer alır eserde.

Romanda olaylar Lâmi'nin yalıtı terk etmesi ile başlar. Bedia, kocası Lâmi'yi aramaya çıkar ve Şakir Bey'lerin köşkünde kocasıyla kavga eder. Bedia ile boşanıp Cânân ile evlenmek isteyen Lâmi, bu kavganın bir boşanma ile sonuçlanacağını düşünür. Romanın ilk kısmı, Bedia ve Lâmi'nin evliliğinin bitmesi üzerine kuruludur. Lâmi, Cânân ile evlenme arzusunu gerçekleştirmek için çabalar. Eserin ikinci kısmında, Cânân ve Lâmi ilişkisi odaktadır. Roman, Lâmi'nin Cânân'ın cazibesine kapılıp karısıyla boşanması ve Cânân ile evlenmesiyle başlar, Cânân'ın ölümü sonrasında Lâmi'nin eski karısı Bedia'ya geri dönmesi ile sonlanır. Roman; evlilik, aile ve aşk konuları çerçevesinde ilerlerken geri planda savaş vardır. Eserde “anlatılanlar Birinci Dünya Savaşı yıllarına rastlar. Bu dönemin bazı karakteristik olaylarına -geri planda da olsa- yer verilmesiyle, hem roman sosyal bir boyut kazanır, hem de vak'anın hangi zamana ait olduğu işaret edilir” (Tekin, 2014, s. 151). Peyami Safa'nın bu romanı, toplumsal cinsiyet ve ölümcül kadın imgesi çerçevesinde değerlendirilebileceği gibi, sosyal, siyasi ve felsefi boyutları ile de incelenebilir. Nitekim romanda, özellikle Selim'in uzun felsefi tartışmalarında, hem dönemin siyasi ve sosyal görünümüne hem de toplumun ve bireyin çatışmalarına, sorgulamalarına yer verilmektedir. Peyami

Safa'nın noksan bulduğu bu eseri, onun ilgilendiği bütün disiplinlerden bilgileri içermektedir. Romanda Peyami Safa'nın psikoloji ve felsefe bilgisini açıkça görmek mümkündür.

Modernleşmeye bağlı çatışmaları konu edinen Peyami Safa'nın birçok eseri, toplumsal cinsiyet bağlamında, özellikle modernleşmenin kadın kimliği merkezinde, tahlil edilmeye açıktır:

“[D]eğişen bir dünyada ve toplumda ulusal kimlik arayışındaki romancılarımızdan biri olan Peyami Safa, gerek cinselleşmiş düalizmi çok kullanması, gerekse psikolojik öğelere ve çeşitli felsefe akımlarına yaptığı göndermeler dolayısıyla toplumsal cinsiyete ilişkin klişeleri ve toplumsal/bireysel kaygıların nasıl bu alana aktarılıp çözülmeye çalışıldığını açık seçik izlememize olanak verir” (Berktaş, 2010, s. 78).

Çalışmamızın konusu olan *Cânân* romanı ise feminist hareketin etkisiyle artan toplumsal kaygıların bir ürünü olarak edebi eserlerde ortaya çıkan ölümcül kadın (femme fatale) tipinin bir örneğidir. Berktaş'ın da vurguladığı üzere, Peyami Safa'nın eserlerinde toplumsal cinsiyete dair kalıplar yer almaktadır ve incelenen bu roman özelinde ise eser kişilerinde cinsiyetçi söylemler ve mizojinik tavırlar sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Peyami Safa'nın bu romanı; *Cânân*'ın ölümcül kadın olarak nasıl değerlendirildiği, kadının evlilik ve aşk ilişkilerinde hangi süreçlerden geçtiği, Türk erkeğinin evlilik ve aşk hususundaki hüsrani ve pişman olarak geri dönüşü, yazarın fikri yazılarından da faydalanılarak incelenecektir.

***Cânân*'ın Ölümcül Kadın Olarak Tasviri**

Peyami Safa'nın ilk dönem romanlarından biri olan *Cânân*, popüler roman özelliklerini taşımaktadır. Aşk, arzu, tutku ve hırsların eser kişilerinin yaşantısını ve seçimlerini baskın bir şekilde yönlendirdiği romanda, *Cânân* bir ölümcül kadın tipi olarak olayların müsebbibidir. Eserde, bütün şahısların yaşamı ve fikirleri hakkında birçok bilgi vardır ancak *Cânân*'ın hisleri, fikirleri ve yaşantısına dair ayrıntılı bir bilgi yoktur. İkinci kısma kadar, *Cânân*'ın diyaloglardaki sözleri onun kişiliği hakkında okura bir ipucu vermez. İkinci kısımda *Cânân*'ı Lâmi ile evliliği çerçevesinde ayrıntılı olarak tanırız. Ancak roman boyunca, *Cânân*'ı kendi sesiyle duyamayız, farklı bir deyişle, *Cânân* daima ötekinin bakışı üzerinden değerlendirilir. Bu durum, *Cânân*'ın ölümcül kadın (femme fatale) olarak tasvir edildiğini gösteren niteliklerden biridir. Ahlaki normları sarsan, toplumsal düzeni alt üst eden ve erkekleri faciaya sürükleyen bir kadın olarak inşa edilen ölümcül kadın imgesi, daima ötekinin bakış açısından görünür. Dolayısıyla romanın adı *Cânân*'dır ama okur *Cânân*'ı objektif olarak tanıma imkânı bulamaz.

Cânân'ın yaşam öyküsü, herkesin duydukları doğrultusunda aktarılır. Eserin ikinci kısmının sonlarına doğru, Cânân'ın Adapazarı'ndan öz annesi gelir. Bu yaşlı Çerkez kadın Türkçe bilmez ve Renknaz Hanım kadınla Çerkezce konuştuğunda, Cânân'ın gerçek adının Ayşe olduğu öğrenilir. Annesinin dönüşüyle, yaşam öyküsünün ve geçmişinin herkes tarafından bilinmesi Cânân'ı sarsar:

“Saraydan aldığı telkinle, kızını satan insanlara karşı tasasız büyümüş, ne muhabbet ne hasret ne kin beslemişti. Hâlâ kendini vahşi bir Çerkez kızı olmaktan kurtaran bahtına minnettardı bile. Bu ihtiyar Çerkez kadının koyu karanlıklardan birdenbire çıkışı onu pek şaşırttı: Kimdir bu? Ne biçim şey? İnsana bile az benziyor. Bu mahlûk, bir insan mı? Bu kadın, bir ana mı?” (2020, s. 206).

Cânân, bu kadının annesi olduğunun öğrenilmesini ve hatta bu kadının yaşamasını istemez. Cânân'ın annesine aldığı tavır ve hissettikleri ayrıntılı olarak anlatılır, hatta yaşlı kadınla dalga geçilir. Cânân'ın sonunda annesi tarafından öldürülmesi ise ölümcül kadının ailey ve anneliğe ihanetinin bir cezası olarak dikkat çekicidir.

Cânân ve Bedia iki karşıt karakter ve görünümde kadınlardır. Cânân'ın ölümcül kadın imgesi olarak inşasında, Bedia'nın varlığı önemlidir. Lâmi'nin “bir haşyet” (2020, s. 40) olarak tanımladığı yalıya Cânân'ın ilk ziyareti, onun iki kadını karşılaştırmasına sebep olur. Bu sahnede Cânân ve Bedia'nın arasında oturan Lâmi, iki kadının birçok açıdan birbirinin aksi olduğunu anlar. Bedia, “Saçlarıyla meşgul olmaz, yüzüne hiç pudra sürmez, en solgun günlerinde bile gözlerini sürmesiz, dudaklarını boyasız bırakır, lâvanta da kullanmaz” (2020, s. 41). Bedia'nın görüntüsüne dair bu saptamalar, onun fiziksel çekiciliğinin olmadığı ve bakımsız olduğu yönündedir. Nitekim Lâmi'ye göre, konukların beklenmedik bir anda gelmelerinden ötürü Bedia hazırlıksız olsa da her konuda özensizdir: “Hoş, bu kadın en kalabalık meclislerde bile sadelikten kurtulamamıştır” (2020, s. 41). Lâmi'nin karısına karşı bütün sevgi ve ilgisini kaybettiği, romanın başlarındaki bu karşılaştırmada ortadadır.

Cânân ve Bedia kıyaslaması, fiziki görünüm üzerine kuruludur: “Ama Cânân, o vakit yeni yaptırdığı krepdöşenden, şarâbî, bulut gibi hafif ve parlak esvabı içinde, kendine mahsus o rüzgârlı kokuyu bırakıyor, saçlarının altın sarısı, yüzünün pembeliği, gözlerinin mavisini, dudaklarının âteşin kırmızılığıyla başı, rengârenk bir ışık yığını içinde parlıyordu” (2020, s. 41). Lâmi'nin bakış açısıyla iki kadının anlatımı, kadına bir obje olarak yaklaşımın boyutunu göstermektedir. Bu durum, Lâmi'nin arzusunun yönünü değiştirir ve duygularını şekillendiren de iki kadın arasındaki görünüm farkı olur: “Lâmi, daha o gece, birkaç kere yüzünün derisine o işleyici mavi bakışların değdiğini hissetti ve daha o gece, Bedia'yla bu kadın arasında büyük bir ayrılığın farkına vardı” (2020, s. 41). Hal böyleyken Cânân görünümüyle, erkekleri

“ağına düşürecek” özelliklere sahiptir. Lâmi ilk gördüğü anda, Cânân'dan etkilenir ve ona âşık olur.

Eserde, Abdullah Bey dışındaki tüm erkekler Cânân'a ilgi duyar. Cânân, çevresindeki erkeklerin ilgisine kesin bir karşılık veya kesin bir cevap vermez. Fakat Cânân, duygusal olarak bir şey hissetmediği, bu erkeklerin alakasına karşı da kayıtsız kalmaz. Beğeniye, övgüye ve ilgiye alışık olan Cânân, erkekleri cezbedecek, etkileyecek bir söz etmez ama onlardan gelen iltifatları ve armağanları reddetmez. Lâmi'nin evlilik talebine de bir cevap vermez ve onu oyalar. Lâmi bütün işaretlere rağmen, Cânân'ın onu aldatabileceğine ihtimal vermez. Vapurda karşılaştığı arkadaşından Orhan Bey ve Cânân'ın bir mücevherât mağazasına girdiğini öğrenen Lâmi, “Küçücük bir tahkikle yahut kendiliğinden ortaya çıkacak bir yalana hiçbir kadın[ın] cür'et edeme[yeceğini]” (2020, s. 82) düşünür. Ancak Lâmi'nin bu inancının aksine, Cânân'ın çevresindeki bütün erkeklerle ilişkisi vardır.

Cânân, çevresindeki erkekleri manipüle etmesi, güzelliği ve büyüleyici cazibesiyle ölümcül kadın imgesinin bütün özelliklerini taşımaktadır. Ona âşık olan bütün erkekler, güzelliğine övgüler dizer ve sahip oldukları bütün maddi imkânları ona vermekten çekinmez. “Kadın bedeni sanatta, edebiyatta, felsefede ısrarla alegorize edilir ve mitleştirilir” (Doane, 2008, s. 12). Cânân'ın erkekler tarafından tasvir edildiği her anda, onun bedeni ve görünümü yüceltilir. Romanda Cânân'ın cazibesine kapılan erkeklerden biri olan Şemsi, onu şöyle tarif eder: “Et güzelliği denen şey Cânân'da vardır. Derisinin, gözlerinin, saçlarının rengi pek hususidir... Çerkez güzeli. Herkes pembe beyaz, mavi gözlü, sarı saçlı olabilir ama... böylesi değil” (2020, s. 119). Cânân'ın felaketine uğrayan erkekler arasında bir tek Şemsi'nin sonu ölüm olur. Şemsi, Cânân'a altı aydır âşıktır ve ilişkilerini ilk kez Bedia'ya açıklar: “O fettan, bizzat kendisi bana ümit verdi. Aramızda iki ay evveline gelinceye kadar, gizli bir mukavele vardı. Bana birçok vaadlerde bulundu” (2020, s. 122). Şemsi, Cânân'ın Lâmi ile evlenecek olmasına dayanamaz ve hastalanır. Şemsi'nin hastalığı ve hassas tabiatı, onun Cânân'a olan aşkıdan ölmesine sebep olacaktır.

Ölümcül kadın imgesini ele alan eserlerde, felakete doğru sürüklenen erkeği, yaşanacaklara karşı uyarıcı bir erkek kardeş de bulunmaktadır. Peyami Safa'nın bu romanında, Lâmi'yi Cânân'dan uzak durması için uyarıcı kişi Selim'dir. Selim'in sözleri, okura Cânân'ın kimliğini, nereden geldiğini ve yaşamındaki belirsizlikleri de bildirmektedir. Kadının yaşantısı hakkındaki belirsizlikler, erkeğin endişelenmesi için yeterli olmalıdır:

“Bir kadın harikulâde güzel olabilir, fakat sevilmesi için bu mühim bir sebep değildir. Zaten Cânân kim? Üç yaşındayken Adapazarı'ndan alınmış, satılığa

çıkartılmış bir Çerkez kızı. Saraya getirilmiş, on, on iki yaşına kadar büyütülmüş. Sonra kadın efendi, kızın güzelliğinden kuşkulanmış, onu Şakir Bey'in evine yollamış. Renknaz Hanım da şefkatli bir kadın. Cânân'ı atmamış, satmamış, dövmemiş, kızı gibi yetiştirmiş. Buraya kadar her şey iyi. Sonra iş değişiyor. Cânân, Kâzım Bey isminde bir binbaşıyla evleniyor. Balkan Harbi'nde Edirne'ye gidiyorlar. Rumeli'yi dolaşıyorlar. Sonra tekrar orada senelerce yaşıyorlar. Fakat Cânân binbaşıyla oturmuyor, boşanıp geliyor. Senin benim bildiğim bundan ibaret. Bütün bu hikâyede Cânân için şerefli bir şey yok, belki de gizlenen sayısız kusurları var. Mazisi şüpheli kadınlarla evlenmek, insanı sonraları rahatsız eder” (2020, s. 45).

Cânân'ın hikâyesi, başkasının bakış açısıyla öğrenilir ve Selim'in uyarısında bir erkek dayanışması görülmektedir. Romanın sonunda, Selim Cânân ile ilişkisini Lâmi'ye anlatırken, bu dayanışmanın Cânân'ı seven bütün erkekler arasında olduğunu vurgular:

“(...) ben de âşığı oldum. Bunu tabii görüyordum, çünkü adedini bilmediğim âşıklarına benim de katılmamda mahzur yoktu. (...) Bir aydan beri Mısırlı ile münasebete başladığını haber aldım. Mısırlı milyarder. Varını yoğunu verecek. Belki de onu Avrupa'ya götürecektir. O zaman biz, hepimiz, ben, sen, Orhan, Faik, Ali, hattâ Şakir Bey, dert ortağı olacağız. Şunu iyi bil ki, bir erkeğin bir kadına karşı hakkı, ona karşı incizabına müsavidir. İşte itiraf: Cânân'ı hep seviyoruz ve haklarımız müsavidir” (2020, s. 230).

Selim, arkadaşını uyarmıştır ancak bütün imalarına rağmen Cânân'ın masumiyetine inanan Lâmi, hakikati görmekte gecikir.

Romanda erkek karakterlerin kadınlara karşı tutumu ve kadınlar hakkındaki fikirleri genellikle cinsellik çerçevesindedir ve erkeğin üstünlüğünü vurgular. Selim'in Lâmi'yi uyarması, bir arkadaş tavsiyesi olarak görünmesinin yanı sıra, onun cinsiyetçi ve mizojinik tavrının bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Cânân'ın boşandığını duyduktan sonra, “kadın koleksiyonuna” (2020, s. 45) onu da eklemek isteyen Selim, sonra bu isteğinden vazgeçer. Selim'e göre, “Vücutça güzel kadınların”, “içi boştur” (2020, s. 45). Selim'in “kadın hakkındaki telakkisi” (2020, s. 45), erkeğin üstün bir cins olduğunu vurgular:

“Bunların ehemmiyetlisi yoktur yahut bütün kadınlar aynı derecede mühimdirler. Birbirlerinden ancak vücutça farklıdırlar. Havva Ana'larından beri bugüne kadar, erkeklere karşı hep aynı usulleri kullanırlar. Bir erkek bu hileleri bilirse, hiçbirine yakalanmaz, iş tersine döner. Kadın, bir erkeğin tahlil ve muhakemesi altında, basit bir mahlûktur. Onlar bütün cazibelerini, tılsımlarını, çıldırtıcı ve bayıltıcı

kuvvetlerini bizim hassasiyetimize borçludurlar. Erkekler biraz daha soğukkanlı olsalardı, kadınların ebedi esareti muhakkaktı” (2020, s. 45-46).

Selim'in söylemi hem yazarının hem de toplumun sesini içinde barındırır. Selim'in kadın hareketinin canlanması müsebbibi olarak da “soğukkanlı” olmayan erkekleri gördüğü söylenebilir. Nitekim ona göre, bu erkeklerin müsaadesiyle kadın “ebedi esaretinden” kurtulmuştur. Romanda Selim ve Lâmi arasında süregelen ve Cânân özelinde tüm kadınlar hakkındaki yargılar, Beauvoir'ın “Öteki Cins” tanımını örneklendirir:

(...) kadın, erkek neye karar verirse odur; bu yüzden de ona, erkeğe özellikle cinsel yanı ağır basan bir varlık gibi gözüktüğünü belirtmek üzere ‘dişi’ sıfatı verilir: erkek için kadın tepeden tırnağa cinselliktir, erkek için öyle olduğuna göre de, bu onun mutlak değeridir. O, kendine göre değil, erkeğe göre belirlenip ayrılmaktadır; özsel (temel) varlığın karşısındaki özsel olmayan varlıktır. Erkek Özne'dir, Mutlak Varlık'tır: kadınsa Öteki Cins'tir (Beauvoir, 1993, s. 17).

Ölümcül kadın veya “Şeytan” kadın tipleri, “erkeğe göre” tanımlanmıştır. Cânân'da erkek karakterlerin kadına karşı bakış açısı, cinsellik üzerine kuruludur ve kadın “özsel olmayan varlık” yahut “basit bir mahlûk” olarak değerlendirilir. Ayrıca Selim'in “Havva Ana'larından beri” kadınların hep aynı yöntemle kötülüğü ürettiklerini vurgulaması, ataerkil düzenin kadını bütün kötülüklerin kaynağı olarak görmesinin bir yansımasıdır: “Ataerkilliğin en etken denetim ve baskı araçlarından biri, kadının yapısı ve kökenine değgin öğretilerin yaygın karakteri ve cinselliğe yüklenen her türlü kötülük ve tehlikenin kadından geldiği yolundaki görüşüdür” (Millett, 2011, s. 92). Bununla birlikte eserde, Selim'in bütün fikirlerinde onun mizojinik tavrı açıkça görünmektedir. “Mizojiniyi var eden soru, dünyaya kötülüğü kimin getirdiği sorusudur” (Altun, 2019, s. 15). Selim'in kadın tanımlaması, Cânân özelinde tüm kadınlara yöneliktir. Dolayısıyla o, arkadaşı Lâmi'yi sadece Cânân'a karşı değil tüm kadınlara karşı dikkatli olmaya davet eder.

Cânân ve Lâmi evlendikten sonra, Lâmi karısının kölesi olur. Lâmi, evde bir Rum hizmetçi olmasına rağmen, her sabah Cânân'ı baştan ayağa giydirir, onun her işini yapar (2020, s. 143). Cânân'ın, romanın ikinci kısmında anlatılan, Lâmi ile olan evliliğindeki beklentilerinde saraydaki yaşantısının etkisi görülür:

“Ne isterim biliyor musun Lâmi? Sabahları göz kapaklarımı kımıldatırken... baş ucumda... halayıklar yorganımı kaldırsınlar, beni kollarımdan tutarak... hiç incitmeden... nasıl diyeyim, bir... bir örümcek ağı tutmak ister gibi... hafif hafif... zümürüt karyolamdan indirsınlar... Pencerenin yanındaki yakut koltuğa oturtsınlar... Birkaçı yere çömsin... Ayaklarıma bulunmaz çiçeklerin

kabuklarını sürsünler... Dizlerimi, bütün vücudumu, belimi bu kokularla ovsunlar... Sonra, hep... altın kutulardan mücevherlerimi çıkararak vücuduma taksınlar...” (2020, s. 143).

Cânân'ın “masallardaki kadınların debdebeli hayatına imrenmesi” (2020, s. 144), onun ölümcül kadın olarak tasvirini pekiştiren ayrıntılardır. Onun arzu ve hayallerinin masallar ile olan bağı, Berna Moran'ın Türk romanlarındaki ölümcül kadın tipinin kaynağının halk hikâyeleri olduğu savını destekler:

“Ölümcül kadın tipine gelince, Batı edebiyatında Clymnestra, Cleopatra ve Carmen gibi bu kategoriye giren ünlü karakterler çoktur ve bu karakterlerin arketipi, Adem'e elmayı yediren Havva'ya kadar götürülmüştür. Ne ki bizdekilerin kaynağı bunlar da olmamıştır. (...) Mehpeyker kategorisine giren diğer ölümcül kadınların kökeni, Hançerli Hanım hikâyesini de içeren, 17. yüzyıla ait bir grup meddah hikâyesinde yatar” (2011, s. 45).

Romanlardaki kadın tiplerinin kaynakları, önceki edebi tür veya eserlerle ilişkilendirilebileceği gibi, toplumsal cinsiyetin edebiyata yansımaları olarak da görülebilir. Nitekim kadının erkeğe göre konumlandırıldığı ve bir eril fantezi olan ölümcül kadın, erkeğin üstünlüğünü, toplumsal konumunu, yani özne olarak varlığını korumaya hizmet eder.

Cânân, erkeklerin arasındaki güçlü konumundan mutludur ve kocası tarafından Kleopatra'ya benzetildiği zaman bu benzetmeden keyif alır (2020, s. 144). Bu durum, onun kendilik bilincini ve farkındalığını gösterir. O, kocasının ve çevresindeki tüm erkeklerin ona bir tanrıça gibi davranmasından büyük bir zevk alır. Cânân'ın bu arzuları, romanın ilk kısmında onun geçmişi hakkında söylenenleri de destekler niteliktedir. Ayrıca Lâmi ile evlilikleri, bir efendi-köle ilişkisinden farksızdır:

“[G]enç adam, zevcesine, yavaş yavaş bir köle gibi teslim oldu. Onun emrini yerine getirmekten mahkûmane bir zevk alıyor. Birçok defalar salonda, Cânân'ın ayaklarının altına aldığı ipek yastıklara Lâmi de başını koyuyor, bu tuhaf manzarayı hizmetçi kızın görmesinden bile utanmayarak, öylece, belki bir saat yatıyor, zevcesiyle konuşuyordu” (2020, s. 145).

Lâmi, Cânân'ın bütün ihtiyaçlarını anında karşılar ve Cânân'ın hayallerindeki halayıklardan birine dönüşür. Bu durumun manevi yönünden hiçbir rahatsızlık duymayan Lâmi, karısının masraflarından dolayı şirkete borçlanır.

Orhan Bey'in eşinin Cânân'ın kocası ile olan ilişkisini söylemesinin üzerine ise Lâmi, Cânân'ın kendisini aldattığından şüphelenir fakat bu durumla başa çıkacak cesareti bulamaz: “Şimdiye kadar ona karşı, hiçbir meselede bir iğne iplik için bile muarız olmamıştı. Ona karşı, hiçbir sitemde bulunmamıştı. Eğer bir kavga başlayacak

olursa, maazallah dili tutulacağını, zevcesine bir kelime, bir tek kelime bile söyleyemeyeceğini hissediyordu” (2020, s. 158). Lâmi, yaşadığı bu endişenin ardından, esaretten asla kurtulamayacağını farkına varır: “O zaman anladı ki, Cânân'ın kendi üzerinde kat'î bir nüfuzu vardı; bu nüfuz, bir sultanın kölesine tahakkümünden bile fazladır; o zaman anladı ki Cânân'a karşı bir esirden daha mahkûm, daha iradesiz, daha zavallıdır” (2020, s. 158). Bu farkındalık, Lâmi'nin duygularını değiştirmez. Lâmi, aldatıldığını öğrense de “ona isyan edemezdi” (2020, s. 159). Lâmi, Orhan Bey'in eşinde gördüğü notu sormak için karısının yanına gider ve onu gördüğü anda bütün endişesinin yerini arzuları alır. Lâmi'nin bu büyülenmiş hali, ölümcül kadının ağına saplanmış erkeğin halidir. O, Cânân'ın söyleyeceği yalanlara inanmaya hazırdır. Bu bakımdan Lâmi, aşktan gözü kör olmuş bir divaneye dönüşür. Cânân'ın ölümcül kadın imgesi, Lâmi'nin davranışlarında ve onun duyguları ile hareket ettiği, akıldan uzaklaştığı zamanlarda belirginleşir. Bir başka deyişle, Cânân'ın varlığı ve görünürlüğü, Lâmi ile mümkün olur.

Cânân'ın ölümcül kadın olarak tasvir edilmesinde, Lâmi'nin yanı sıra, Bedia da önemli bir rol oynar. Evlilik, aile ve aşk konusunda Bedia ve Cânân karşıt kutuplarda yer alır ve böylece Cânân'ın bir “şeytan”, Bedia'nın ise bir “melek” olduğu bu zıtlıklarda ve çatışmalarda daha açık görülmektedir. Cânân'ın iktidarı, gücü ve etkinliği karşısında; Bedia boyun eğen, ailesine bağlı, tevekkül eden bir kadındır:

“[Femme fatale'in] gücü, genellikle bilinçli iradesine tabi olmadığı ve dolayısıyla edilgenlik ile etkinlik arasındaki karşıtlığı bulanıklaştırdığı için tuhaf bir türdendir. O, iktidarın öznesi değil, taşıyıcısı olduğu için ikircikli bir figürdür (burada hastalık çağrışımları uygundur). Gerçekten de femme fatale bedeni aşırı temsil ediyorsa, bunun nedeni, onun bilinçten bağımsız olarak faillik verilmiş bir bedene atfedilmesidir. Bir anlamda, kendisine rağmen gücü vardır” (Doane, 2008, s. 13).

Cânân, erkekleri etkisi altına alır ve bütün isteklerine ulaşır. Onun bu gücü ve etkinliği, erkeğin bakış açısıyla tamamen onun bedeni ve cinselliği ile ilgilidir. Onun iktidarı ile kastedilen bu sınırlar ile belirlenmiştir. Nitekim Lâmi, Cânân'ın yahut bir kadının erkekleri aldatabileceğine, buna cesaret edebileceğine inanmaz. Kadının “Öteki Cins” (Beauvoir, 1993, s. 17) olarak görülmesinin en açık ifadesi, erkek karakterlerin kadına karşı tutumlarında görülür. Aldatan kocaların hepsi karılarının onları affedeceğini bilir ve bunun aksini düşünmez. Bedia'nın ve Cânân'ın birbirinin karşıtı olarak eserde yer alması da bir kadının nasıl olması veya nasıl olmaması gerektiğini göstermek içindir.

Bedia'nın kocası Lâmi'yi aramak için gitmeye karar verdiği zamanki hisleri şu şekildedir: “Bir an evvel davranmak için öyle sabırsızlanıyor, öyle içi içine sığmıyor ki,

becerikli bir kadın değilken bile, kendisinde bir erkek iradesi hissediyordu” (2020, s. 10). Romanın ilk sayfalarında yer alan Bedia hakkındaki bu ifadeler, onun yaşamı hakkında söz sahibi olmadığını ve edilgen bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bir başka deyişle, Bedia'nın her ne olursa olsun Lâmi'yi kabul edeceği daha ilk sayfalardan bellidir. Bedia, kocasının kendisini aldattığını bilir ancak onun peşinden gider ve onunla tartışmak istemez. Bedia'nın tartışmadan kaçınmasının sebebi ise “Ufak bir kıskançlığın erkekler nazarında kadını gözden düşüreceğini” (2020, s. 13) bilmesidir. Toplumsal cinsiyet rollerinin keskin kalıpları, Bedia ve Lâmi'nin ilişkisinde açıkça görülmektedir. Kadın, kocasının her hatasına göz yummakla yükümlüdür. Nitekim Bedia, suçu kocasında değil, “fahişe”, “âdi bir kadın” (2020, s. 13) diye andığı Cânân'da görür. Onun için en önemli mesele, Lâmi'nin Cânân'ı sevip sevmediğidir: “Kocası, o kadını seviyor mu? Yoksa ona karşı geçici bir heves mi duyuyor? İşte, her şey burada. Eğer seviyorsa felâket, Bedia'nın bütün gayretleri boşa gidecek; sevmiyor, hevesini almak istiyorsa, genç kadın, kocasını yeniden kazanacağına emin” (2020, s. 14). Bedia'nın evliliğinin ilk zamanlarındaki endişesi gerçekleşmiştir ve kocası onu aldatmaktadır. Fakat Bedia, onunla yüzleşmeden önce onu affetmeye hazırdır. Bedia'nın kocasının ihanetine isyan etmemesi, Peyami Safa'nın “Kadın-Erkek Savaşı” başlıklı yazısındaki şu sözlerini hatırlatır: “Kadının bütün kudreti ve mizacı teslim olmaktır. Bunun için o uzun boylu mücadeleyi sevmez; bunun için onun iğneden büyük süngüsü, firketeden büyük tüfeği yoktur” (2018, s. 12-13). Bedia, aldatılsa da boşansa da, yalıda Lâmi'nin ona geri dönmesini bekler.

Toplumsal cinsiyet normlarının bir başka izi de yine Bedia'nın iç sesinde yankısını bulur. Aile, kadının anne olduğu bir konumda, erkeğin eşine ve evine bağlılığını da pekiştirmektedir. Bedia, vapurda gördüğü “emzikli annelerin” (2020, s. 14) mutluluğu ile kendisini kıyaslar:

“Keşke şimdiye kadar bir çocuğu olsaydı... Bir çocuk ne büyük teselli! Bir çocuk onu bu felâketinde ne iyi avutabilir, bir çocuk, belki babasını da aileye daha iyi bağlar, böyle düzensizliklere engel olur, hiçbir geçimsizliğe meydan bırakmazdı. Hakikaten ne iyi şey, ne saadet, bir çocuk anası olmak” (2020, s. 14-15).

Bedia, evi terk eden ve kendisini aldatan kocasına karşı bir öfke duymaz. Onun Lâmi'nin Cânân ile ilişkisini sorgulamasının hemen ardından, vapurda gördüğü annelere gıpta etmesi yaşadıklarından kendini sorumlu tuttuğunu sezdirmektedir. Böylece Bedia ve Cânân karşıtlığının, romanın başlangıcından itibaren inşa edildiği görülmektedir.

Bedia'nın kocası tarafından aldatılması, ailelerin erkek büyükleri tarafından hoş görülür ve Bedia'ya bunun gayet tabii olduğu anlatılır. Şakir Bey, Lâmi'nin davranışlarının normal ve hata yapmasının genç bir adam için gerekli olduğunu belirtir. Ona göre, bir erkeğin karısını aldatması doğaldır. Zaten İstanbul'un “modern sayılan muhitlerinde” (2020, s. 20) buna benzer olayların hep yaşandığını söyleyen

Şakir Bey, “Zevcesini aldatmayan erkekler ya tekkelerde ya medreselerde ya da türbelerde bulunur.” (2020, s. 20) diyerek yaşananları modernlik ile bağdaştırır. Şakir Bey’in Bedia’ya verdiği öğütler modernleşmenin cinsiyet boyutunu da gözler önüne sermektedir:

“Bu hakikate alışmak pek kolay bir şey değil... Bedia Hanım, bir gün yaşlanacaksınız, bir gün, bütün hayatı bambaşka anlayacaksınız, düşüncelerinizin çoğunu değiştireceksiniz. Tecrübenin size öğrettiği şeylerle, âdeta yeni bir dünyada yaşayacaksınız. O zaman bunlar size müthiş gelmez. Görürsünüz ki zevcelerini aldatan erkekler, aldatmayanlardan çoktur. Mamafih öğrenmek bugünden lâzımdır” (2020, s. 20).

Şakir Bey gibi, Bedia’nın babası Abdullah Bey de kocaları tarafından aldatılan birçok kadın olduğunu söyleyerek kızını teselli eder ve Lâmi’nin pişman olup geri döneceğini söyler (2020, s. 99). “İnsanlık dediğimiz şey erkeklerden oluşmuştur ve erkek kadını kendi varlığı içinde değil, kendisine göre tanımlamaktadır; kadına özerk bir varlık gözüyle bakmaz” (Beauvoir, 1993, s. 17). Bu durumun en açık ifadesi de romanda, önce Bedia’nın sonra da Orhan Bey’in eşinin, aldatılan kadınlar olarak hep aynı tutumla karşılaşmasında görülmektedir.

Eserdeki kadınlar, Cânân hariç, erkeklerin yönlendirdiği hayatları yaşarlar. Bu kadınların kaderinde, eve ne zaman döneceği belli olmayan kocalarını tevekkülle beklemek vardır. Romanın bir de mistik yönü bulunmaktadır. Bedia ve Lâmi boşandıktan sonra, Bedia zor günler yaşar. Ferhunde Nine, “bir aya kalmaz, gönlünün bütün diledikleri olur... tecrübe et...” (2020, s. 104) diyerek Bedia’ya “Bahtiyarlık muskası... ömür muskası...” (2020, s. 103) verir. Bu muskayı Ferhunde Nine’ye, “Padişah’ın müneccimbaşısı göndermiş” ve “Bundan bir tane de... Sultan Aziz’in boynunda asılıymış” (2020, s. 103). Bedia bu muskayı boynuna taktıktan sonra bir rüya görür:

“Rüyasında Cânân’ı gördü. Lâmi, onun arkasında, eli kolu zincirlerle bağlı sürükleniyor. Hâlbuki Cânân, Kalamış’da, bahçede Bedia’ya son rast geldiği zamanki gibi, güneşte parlayan bej rengi çarşafıyla, pembe, kurnazca boyanmış yüzünde müstehzi bir tebessümle gülüyor, sultanlar gibi mağrur görünüyor. Lâmi, yalvarışlı bir gözle Bedia’ya bakıyor, af diler gibi başını önüne eğiyordu.

Rüyasında Şemsi’yi de gördü. Genç adam bembeyaz bir örtüye bürünmüş, yüzü bembeyaz, dudakları bembeyaz, gözleri bembeyaz. Bedia’ya bakıyor, hiç kımldamıyor, gayet müteessir, hasta görünüyordu” (2020, s. 135).

Bedia’nın bu rüyayı gördüğü gecenin sabahında, Şemsi ölür. Abisinin ölümü üzerine Bedia, histeriye yakalanır. Bedia’nın rüyası, mistik ve aynı zamanda haberci bir rüyadır; Şemsi rüyasındaki gibi ölür, sonrasında Lâmi de ona dönecektir. Ferhunde

Nine'nin "bahtiyarlık muskası" ve Bedia'nın rüyası; kadınlara tevekkül ve sabır ile beklemelerinin mükafatını alacaklarının bir göstergesi olarak okunabilir.

Romanın sonunda, Cânân öz annesi tarafında feci şekilde öldürülür. Ölümcül kadının cezalandırılması ve ölümü, Peyami Safa'nın bu eserinde karşımıza çıkmaktadır. Lâmi, Cânân'ın kendisini Selim ve başka erkeklerle aldattığını öğrendiğinde onu öldürmeye çalışır. Ancak Cânân, korkusuz tavrı ve "müstehzi" gülüşüyle Lâmi'yi şaşırtır:

"Lâmi, biraz evvel biten bir güzelliğin şimdi, azar azar dirilmesini bir harikaya bakar gibi seyrediyor. Ne gözler! Hâlâ müstehzi, hâlâ, bebeklerin ortasında, iğne ucundan daha küçük bir ince nokta var ki, tahakküm ve istihza ile sivriliyor. Ölüm bile mi onları korkutamıyor. Hani can çekişen insanların gözlerindeki o pas? Tersine, bu kadının gözlerine cilâ gelmişti" (2020, s. 234-235).

Lâmi Cânân'a duyduğu öfke ile saldırdığında, "bu büyüleyici maskenin ardında gizli kalan ve maskeler düştüğünde ortaya çıkan şey" ile "ölüm dürtüsünü bütünüyle kabullenen saf özne" (Zizek, 2013, s. 95) ile karşılaşmıştır. Bu anda her şey tersine döner ve durmaksızın çalınan kapıya başını çeviren Lâmi, Cânân'ın saldırısına uğrar. Lâmi'nin boynundan bir parça et koparan Cânân tırnaklarını bu yaraya saplar ve sonrasında sadist-mazoşist bir dengesizlikle karı koca arasındaki boğuşma sonlanır. Eserdeki bu sahneler, ölümcül kadının belirsizliğinin ve tehlikesinin bir göstergesidir:

"Kadın hem adamların hayatlarını mahveder hem de bir iktidar arzusu takıntısı olduğu için kendi keyif şehvetinin kurbanıdır, hem birlikte olduğu kişileri fena halde manipüle eder. (...) Ona bir gizem halesi veren şey, tam da, efendi-köle karşıtlığı içinde net bir yere oturtulamamasıdır. Yoğun bir haz yaşıyormuş gibi görüldüğü anda, birdenbire feci acı çektiği anlaşılır; korkunç, ağza alınmaz bir şiddetin kurbanıymış gibi görüldüğü zaman, birdenbire bundan keyif aldığı anlaşılır. Keyif mi alıyor, acı mı çekiyor, insanları manipüle mi ediyor yoksa kendisi de manipülasyon kurbanı mı hiçbir zaman emin olamayız" (Zizek, 2013, s. 94).

Ölümcül kadına karşı duyulan korku ve endişe de bu belirsizliğin sonucudur. Lâmi bu belirsizlik sebebiyle, onu öldürmeye çalışırken Cânân'ın cazibesine yeniden kapılır. Lakin Cânân'ı öldüren öz annesi olur. Yaşanan kavgayı duyan Çerkez kadın kırılan kapıdan içeri girer ve kızına saldırır. Lâmi'nin Cânân'dan vazgeçmesi ancak onun ölümü ile mümkün olur.

Erkeğin Hüsranı ve Eve Dönüşü

Peyami Safa'nın ölümcül kadın imgesi etrafında kurguladığı romanı *Cânân*'da, erkekler evlilik, aşk ve kadın konusunda hayal kırıklığına uğrarlar. Eserde, hüsrana

uğrayan bu erkekler, davetlerde ve eğlencelerde yabancı kadınlarla gönül eğlendirirler ve eşlerini aldatmakta bir beis görmezler. Bu durum, modern yaşamın erkeğe sunduğu bir gereklilik gibi kabul edilir.

Cânân'ın manevi babası Şakir Bey, Batı'yı simgeler. "Ecnebler gibi" (2020, s. 17), "Frenklere mahsus" (2020, s. 19) diye anılan Şakir Bey'in davranışları yabancılar gibidir, ayrıca onun evlilik, aşk ve kadın-erkek ilişkileri hakkındaki görüşleri de Türk geleneği ile örtüşmez. Şakir Bey, karısını aldatmasına ve yabancı kadınlarla gönül eğlendirmesine rağmen, gece daima evine döner. Eşi Renknaz Hanım, onu taparcasına sever. Dolayısıyla Şakir Bey, her ne yaparsa yapsın daima dönecek bir yuvaya sahiptir.

Eserde ölümcül kadının gazabından kurtulamayan tek erkek Şemsi'dir. Şemsi'nin hastalıklı ve hassas olması, onun ölüm ile sonuçlanan felaketinin tek sebebi değildir. Şemsi, eserdeki erkeklerin içinde ayrıksı bir konumdadır. Davetlerde Şemsi bulunmaz ve bu topluluğa yalnızca Cânân'a âşık olduğu için dâhil edilebilir. Şakir Bey damadı Şemsi'yi torununa sorarken "pısrık baban nerede? Göğsüne lâpa mı koyuyor?" (2020, s. 61) der. Şemsi'nin ölümcül kadının tehlikesiyle başa çıkamaması, onun yeterince güçlü bir erkek olmamasındandır. "Güçsüz erkeklerin kadın durumuna indirgenmesi, ataerkil düzenin değişmez törelerinden biridir" (Millett, 2011, s. 89). Şemsi'nin Cânân'a âşık olmasının ve karısını aldatmasının sebebi de eserdeki diğer erkeklerden farklıdır. O, Perihan'ın kendisini aldattığını öğrendikten sonra Cânân Edirne'den gelir ve karısına olan düşmanlığı onu Cânân'a yönlendirir (2020, s. 123). Ancak Şemsi, bu karmaşık ilişkilerle baş edemez ve uzun zamandır mustarip olduğu kalp hastalığından vefat eder. Şemsi'nin ölümünde Bedia, abisini Cânân'ın öldürdüğünü söyleyerek feryat eder (2020, s. 139). Şemsi, evlilik ve aşk hususundaki hayal kırıklığı ile baş edemez ve eve dönemeyiz.

Romanda, Bedia ve Cânân karşıtlığı gibi, Selim ve Lâmi de birbirine zıt iki karakter olarak yer alır. Lâmi'nin Bedia ile boşanıp Cânân ile evlenme arzusuna karşı, "Otur oturduğün yerde, keyfine bak. Teyzenin evinde yatıp kalkarsın. İstedığın gibi yaşarsın" (2020, s. 47) diyen Selim, bohem bir yaşantı sürer ve daima arzuların peşinden gitmek gerektiğini düşünür. Ona göre "yaşamının sırrı", "hiçbir kaideye kulak asmamaktır" (2020, s. 48). Lâmi günaha girme kaygısı yaşarken, Selim "Saadet ve günahın" (2020, s. 47) aynı öze sahip olduğunu düşünür.

Eserde Selim'in uzun felsefi tartışmaları, "cinsel politika" üzerinden de okunabilir. "Cinsel politika, ruhsal yapı, toplumsal yer ve durum açısından her iki cinsin temel ataerkil tutuma göre 'toplumsallaştırılması' yoluyla gönüllü destek kazanır" (Millett, 2011, s. 49). Selim'in erkekleri üstün, kadınları basit varlıklar olarak görmesi, kadınların Havva'dan beri kötülüğü ürettiklerini öne sürmesi ve kadınlara

aldanan erkekleri soğukkanlı olamamak ile suçlaması gibi örneklerini çoğaltabileceğimiz birçok söylemi, cinsel politikanın “gönüllü destekçisi” olduğunu göstermektedir. Romandaki erkeklerin hepsi toplumsal cinsiyet rollerine göre hareket eder. Ancak Selim’in mizojinik tavrı apaçık ortadadır. O, arkadaşı Lâmi’yi koruma isteğinden ziyade kadınlara dair fikirlerini ve nefretini dışa vurmak için konuşur. Eserde, hüsrana uğrayan Türk erkeğinin farklı bir örneği olarak Selim, “kadın koleksiyonu” içindeki bütün hayal kırıklıklarını cinsiyet üzerinden tahlil eder.

Lâmi, Selim’in “Yalıya gitme. Cânân’la evlenme. Teyzenin evine çekil, otur, istediğin gibi yaşa. Cânân’ın olmasına düşmemeye çalış” (2020, s. 48) uyarısına aldırılmaz ve Cânân ile evlenirse onun çevresindeki bütün erkeklerin kaybolacağına inanır. Evlilik, Lâmi için ahlaki kaideleri sağlayan ve sağlaştıran bir kurumdur:

“Cânân gibi süslenmek, beğenilmek, yükselmek hırsıyla titreyen bir kadın, günün birinde, paranın vadettiği saltanatlara kapılabilir ya... Lâmi, zaten bu korku yüzünden aşkını her türlü tehlikeden kurtarmak için, çabucak izdivacı tasarlamıştı. Kararında hiç yanılmadığını biliyordu. Kanunun erkeğe verdiği bu hak, iyi kullanmak şartıyla, Lâmi’yi korktuğu şeylere karşı lüzumunda esirgeyebilecek mükemmel bir siperdi” (2020, s. 83).

Lâmi, evliliğin bu koruyuculuğuna güvenir. “Ataerkil düzenin temel kurumu ailedir. (...) Aile, birey ile toplumsal çatı arasında bir aracı olarak, politik ve diğer faktörlerin yetersiz kaldığı yerde denetim görevini yüklenip, düzenin devamını sağlar” (Millett, 2011, s. 60). Lâmi, Cânân ile evlendiğinde her şeyin düzene gireceğine ve ailenin denetleyici işlevine inanır. Bu güven sayesinde de Lâmi, Cânân tarafından aldatıldığına dair işaretleri ve açıkça ortada olan şeyleri anlayamaz.

Lâmi, Cânân’a âşık olmasının ardından Bedia’ya karşı bir tikslenme ve nefret hisseder. Onun bu duygularını anlamlandırma çabasında, evlilik hakkındaki fikirlerinin deneyim sonrasındaki değişimi görülmektedir:

“Zamanın her genci gibi Lâmi de bu nefreti şöyle tahlil ediyor: İlk aylarda zevcenin ruhu kapalıdır; insan onun şahsında kendi kadın mefkûresini tasarlar; onu bir yandan bu gizli hüviyetinin mübalâğalı görünüşüyle, varlığının bu meçhul hayaletiyle sever; bir taraftan da en kuvvetli tecessüsünü onun karanlık ruhuna, her gün, azar azar sevk ederek, orada örtülü kalan binlerce huyu, itiyadı, meyelânı, vaktiyle müşahededen kaçan binlerce küçük mizacı keşfeder. Gitgide, kadının hüviyetinde gizli hiçbir şey kalmaz. Artık zevce esir. Zevce, bir kere bu marifet vasıl oldu mu, bitti” (2020, s. 38-39).

Lâmi’nin aşka ve evliliğe dair bu fikirleri, deneyim sonrasındaki hüsrânını dile getirmektedir. Yaşantısını ve duygularını tahlil etme çabasındaki Lâmi, yaşadığı değişimin sebeplerini arar. Selim ile felsefi bir sohbetin derinliklerine dalan Lâmi,

evliliğindeki hayal kırıklığını kendi değişimine değil, Bedia'nın değişimine bağlar. “İzdivaç da, aşk da, eşimizi tanımadığımız vakitler caziptirler, ondan sonra feci: Kadının eskivişi, artık yeni bir heyecan yaratmaya iktidarsızlığı, aynı yalıda geçen uzun seneler, itiyatların derin uykusu içinde ruhun uyuşukluğu, arzuların ve ihtirasların istikamet değiştirmek istemeleri Lâmi'yi kanıksatıyor” (2020, s. 39). Dolayısıyla “kadının eskivişi” olarak tanımlanan, aslında arzu nesnesinin değişmesidir. Eserde eril bakış açısı, anlatıcıda ve erkek karakterlerin söylemlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Kadının evlilikte bir “esir”e dönüştüğü anda, erkeğin evden uzaklaştığı Lâmi'nin sözlerinden anlaşılmaktadır. Bu durumda da Türk erkeği evlilikte ve aşta, hep hüsrana uğrayan bir mağdur olarak resmedilir.

Lâmi, karısından ayrılmayı başarabilmek için her türlü yolu dener ve en sonunda evi terk ederek Bedia'nın kendinden ayrılmasını sağlar. Lâmi, Cânân ile beraber olabilmek için karısını oyuna getirir: “Boşamak gibi haşin bir hareket yapmadan evvel, bir kadını kendi kendine kocasından ayrılmaya sevk etmek için Lâmi bu son mücadeleyi hazırladı” (2020, s. 33). Onun Bedia ile boşanma isteği, aile kurumunun toplumsal düzeni sağlayan niteliğiyle de ilgilidir. Lâmi, karısını aldatan bir koca olmaktansa, başka bir kadına âşık olduğu için karısı tarafından terk edilen bir erkek olmayı ister. Dolayısıyla Lâmi, yaşantısını masumiyet kisvesi altına saklamakta mahirdir. O, Şakir Beylerin köşkünde yaşanan kavgada, Bedia'ya “kendi arzusuyla kocasından ayrılan bir kadının hürriyetini ve izzet-i nefsinin verdiğini” düşünür (2020, s. 33). Bedia'ya özgürlüğünü ve gururunu bir armağan gibi sunan Lâmi, yaşadıklarında bir beis görmez. Hatta Bedia'nın, Cânân'a olan aşkını anlayamayacağından yakını ve böyle bir olgunluğun hiçbir kadında mevcut olmadığını vurgular (2020, s. 34). Roman boyunca Lâmi, kendine ve iç dünyasına dönüp bakan bir karakter olarak yer almaz. O, evlilikten ve aşktan beklediklerini bulamayan, hüsrana uğramış bir erkektir. Fatmagül Berktaş, Lâmi'nin ölümcül kadına kapılmasını “akıl-duygu çatışması” ile açıklar:

“Akıl/duygu çatışmasında Canan duyguları, Lami'nin 'hayvansı yanı'nı, içgüdülerin zorunlu dünyasını temsil eder! Nitekim, sonunda karısına dönen Lami, kendisini değil de 'zorunlu objektif koşulları' suçlayan bir açıklama yapar. (...) Romanda sonuçta akıl galip gelir ama bu, meşum kadının ölümü sayesinde olur. Femme fatale'den kurtuluş ancak onun yok olmasıyla mümkündür!” (2010, s. 85).

Ölümcül kadının yok olması, duygulara karşı aklın galibiyeti, bir başka deyişle kadına karşı erkeğin zaferini temsil eder. Lâmi'nin yaşantısında hayal kırıklıklarının ve hüsranınin sebebi iki kadındır: Eserin ilk kısmında, onu evlilik hayatı boyunca bir sıkıntıya hapseden Bedia, ikinci kısımda ise kendisini aldatan Cânân suçludur. Cânân öldükten sonra Bedia'ya dönen Lâmi, yine bir evlilikten hüsrana uğramıştır. “[O] büyük düşman artık sağ değildir” (2020, s. 256), bir başka deyişle, Lâmi'yi yoldan

çıkarcak kadın artık geri dönemez. Eserde, ölümcül kadının şerrine uğrayan ve tehlikeleri atlatabilen erkeğin her zaman döneceği “güvenli” bir yuvası vardır. Sonuçta erkek, ölümcül kadının cazibesine kapılıp yoldan çıkarsa da evde onu bekleyen bir “anne” veya “melek” bulunmaktadır. Erkeğin karşılaştığı tüm tehlikelere rağmen sığınabileceği ve dönebileceği bir evi daima vardır.

Sonuç

Peyami Safa'nın yaşamı boyunca toplumsal ve siyasal bütün gelişmelere tanıklık etmesinin etkisinin yanı sıra şahsi hayatındaki sıkıntılar onun gibi velut bir yazarın kalemine de yansımıştır. Dolayısıyla onun eserlerinde modernleşmenin, toplumun ve bireyin bütün yönlerini, çatışmalarını ve aksaklıklarını görmek mümkündür. Kadın hareketleri ve kadınların talepleri konusundaki görüşlerini de fikri yazılarında dile getiren Peyami Safa'nın bu görüşlerinin etkisi eser kişilerinde ve kurguladığı kadın tiplerinde görülmektedir. Yazarın 1925'te yayımlanan *Cânân* adlı romanı, ataerkil düzenin kaygısının toplumsal düzeyde bir korkuya ve tehlikeye dönüştüğünü gördüğümüz ölümcül kadın tipinin bir örneğini teşkil eder.

Romanda, ölümcül kadın örneği olarak karşımıza çıkan *Cânân*, olayların sebebi olarak odakta olsa da eserin tamamı düşünüldüğünde merkezde Lâmi'nin bulunduğu açıktır. Eserin bu özelliği, kadının “öteki”liğinin yahut “başka”lığının erkek için bir endişeye ve korkuya dönüşmesinin bir ifadesi olarak okunabilir. Romana adını veren *Cânân*, çevresindeki erkeklerin anlatımları ve tanımlamaları ile görünür olur.

Ölümcül kadının bütün özelliklerini taşıyan *Cânân*, Abdullah Bey dışındaki bütün erkekleri etkisi altına almıştır. Onun şeytani ve öldürücü etkisinden kimse kurtulamaz. Yalnızca erkekleri değil, toplumu ve aileyi tehlikeye sokan *Cânân*, eserin sonunda öldürülerek cezalandırılır.

Eserdeki bütün kişiler toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilebilecek özelliklere sahiptir. Ayrıca romanın şahıs kadrosu, karşıtlarıyla var olan kişilerle doludur: “Şeytan kadın” *Cânân* ve “melek kadın” Bedia, Lâmi ve Selim, Şakir Bey ve Abdullah Bey gibi. Bu durum, Peyami Safa'nın düalizmi ile alakalı olduğu gibi, ideal kadın ve erkek vurgusunu da aşikâr kılmaktadır.

Eserde erkek ölümcül kadının ağına düşer, hüsrana uğrar ve eve döner. Romanın sonunda Lâmi Bedia'ya “düşmanın” öldüğünü haber verirken, yaşananların bir “zaruret” (2020, s. 256) olduğunu vurgular. Yaşanan felaketlerin ardından Lâmi ve Bedia aynı yerdedir. Böylece roman, ölümcül kadının cezalandırılması sayesinde, “mutlu” bir son ile neticelenir. On dokuzuncu yüzyıldan beri sürekli olarak üretilen ölümcül kadın (femme fatale) imgesinin bu romanda da benzer motiflerle işlendiği görülmektedir.

Kaynakça

- Altun, E. (2019). *Türk milliyetçi-muhafazakârlığında mizojini: Peyami Safa'nın romanlarını okumak*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arpacı, M. (2019), Cinsiyet, kötülük ve beden: femme fatale imgesinin kültürel inşası. *Fe Dergi* 11, no. 1, 140-154.
- Beauvoir, de S. (1993), *Kadın "ikinci cins" I – genç kızlık çağı*. Payel Yayınevi.
- Berktaş, F. (2010). Yeni kimlik arayışı, eski cinsel düalizm: Peyami Safa'nın romanlarında toplumsal cinsiyet. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 0 (9), 77-90.
- Doane, M. A. (2008), *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. Routledge.
- Millett, K. (2011). *Cinsel politika*. Payel Yayınevi.
- Moran, B. (2011). *Türk romanına eleştirel bir bakış – 1*. İletişim Yayınları.
- Safa, P. (2018). *Kadın, aşk, aile*. Ötüken Neşriyat.
- Safa, P. (2020). *Cânân*. Ötüken Neşriyat.
- Tekin, M. (2014). *Romancı yönüyle Peyami Safa*. Ötüken Neşriyat.
- Zizek, S. (2013). *Yamuk bakmak – popüler kültürden Jaques Lacan'a giriş*. Metis.