

Özgün Makale

Gelenek ve Kanon Dışı: Safiye Erol ve Peyami Safa'da Gelenegin Kullanımı¹

Tradition and the Noncanonical:
The Use of Tradition in Safiye Erol and
Peyami Safa

Çiğdem BUĞDAYCI*

Öz

Bu makale, kanon dışı edebiyatın dil içerisinde “söylenemeyeni” ifade etme kapasitesine sahip olduğunu ileri sürmektedir. Bu iddiayı desteklemek için kanonik romana bir örnek olarak Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'si ile Safiye Erol'un kanon dışında kalan eserleri, edebî ve kültürel gelenekle kurdukları ilişki bağlamında incelenmektedir. Müslüman Türk toplumunun yerleşik kültürel değerlerine bağlı kalan Safa'nın aksine, Erol geleneği ustalıklı anlatılarına dâhil ederek Türk edebiyatında büyük ölçüde keşfedilmemiş bir alana yönelir. Bu gelenek, özellikle Osmanlı şiirinde bulunan bir dizi imge ve metaforla karakterize edilen aşk kültürüdür. Erol'un eserleri “kadın edebiyatı” etiketinin ötesine geçerek Osmanlı aşk kültürünü cumhuriyetçi yeni Türk toplumu içinde yeniden yorumlar. Bu süreçte Doğu/Batı, geleneksel/modern ve söylenemeyen/söylenilen gibi ikilikler arasında ustaca manevralar yapar. Romanlarındaki derinlik ve zenginlik ile geleneğe dair getirdiği yorumun, kanon dışı edebiyatın kullanılmayan ifade potansiyeline işaret ettiği iddia edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kanon, Kanon Dışı, Gelenek, Aşk, Safiye Erol, Peyami Safa, Türk Edebiyatı.

Abstract

This article suggests that noncanonical literature possesses the capacity to articulate the “unspeakable” within language. To substantiate this claim, it examines Peyami Safa's *Fatih-Harbiye* as exemplary of canonical novel and Safiye Erol's noncanonical works in the context of their respective relationships with the literary and cultural tradition. In contrast to Safa, who conforms to the established cultural norms of Muslim Turkish society, Erol explores a largely uncharted domain within Turkish literature by skillfully weaving tradition into her narratives. This tradition is specifically the culture of love, which is characterized by a stock set of images and metaphors found in Ottoman poetry. Erol's works transcend mere labels of “women's literature” as she reinterprets Ottoman love culture within the context of the emergent Turkish republican society.

¹ Makalenin başvuru tarihi: 17.10.2023. Makalenin kabul tarihi: 12.11.2023.

* Dr., bugdayci@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-5467-3564.

In this process, she adeptly navigates dichotomies such as East/West, traditional/modern, and unspeakable/speakable. The article claims that, in her novels, the profundity and richness of her interpretation of tradition displays the untapped expressive potential of noncanonical literature.

Keywords: Canon, Noncanonical, Tradition, Love, Safiye Erol, Peyami Safa, Turkish Literature.

Giris

Kanonik edebiyat bazı eserlerin önemini vurgulayıp, kesinlikle okunması gerekenler listesine sokarken, belki de daha da önemlisi diğerlerini sessizleştirir, utandırır ve gizler. “Kanon oluşumunda belirleyici olan nedir” sorusu bu yüzden önem kazanır. Bazı eleştirmenler bu soruya estetik değer, yazım ve anlatım becerisi olarak cevap verirken diğerleri ideolojinin altını çizmiştir (Alter, 2004; Bloom, 1994; Eagleton, 1983). Kanon oluşumu, özellikle ilk olarak Goethe’nin kullandığı “dünya edebiyatı” çerçevesinde, gittikçe önem kazanmıştır. Bu doğrultuda her dilin, kültürün ve ülkenin kendi kanonunu gözden geçirerek dünya okuyucusuna sunması beklenmektedir (Fang, 2018; Longxi, 2016). Ancak son zamanlarda kanon seçimlerinin ağırlıklı olarak Batılı beyaz heteroseksüel erkek yazarları içerdiği tartışılmış ve mevcut kanonların bu perspektifle yeniden gözden geçirilmesi önerilmiştir. Bu çerçevede, kadın yazarların büyük oranda kanona alınmadığı, bu eğilimin ataerkil bir tutumun sonucu olduğu savunulmuştur (Felski, 2003; Gilbert ve Gubar, 2000; Showalter, 1977). Bu bağlamda, “kadın edebiyatı” bazen yüksek duyarlılık ve hassasiyet gösterdikleri için övülen yazarların eserlerini temsil ederken, bazen de popüler ama edebî derinliği olmayan romantik fanteziler yazan yazarların eserlerini tanımlamak için kullanılmaktadır.

Bu makalede, kanon dışında bırakılmış Safiye Erol ile kanona dâhil edilen Peyami Safa arasındaki tematik ve düşünsel farklılıklara seçili eserleri üzerinden odaklanılacaktır.² Bunu yaparken her ikisinin gelenek ile ilişkisi sorgulanacaktır. Safiye Erol’un, yaşadığı dönemde belli bir tanınırlığa sahip olmasına karşın, günümüzde kanon dışında kalma nedenlerine veya son zamanlarda güçlenen feminist edebiyat eleştirisinin etkisiyle yeniden görünür olmaya başlamasına derinlemesine girilmeyecektir. Makalenin temel meselesi, kadın oluşunun ötesinde hangi özelliklerinin onu kanon dışına ittiği, erkek kanon yazarlarıyla hangi konularda benzer veya farklı görüşlere sahip olduğu ve genellikle kadınlara –rahatlıkla ve küçümseme amacıyla– yapılandırılan “aşk-meşk” yaftasının onun düşünsel zemininde nasıl bir yeri olduğunu göstermektir. Bu perspektiften, kanon dışı edebiyatın sadece dışlanarak değersizleştirilmesi değil, aynı zamanda kanonun *söyleyemediklerini* ifade etme olasılığı da sorgulanacaktır. Bu bağlamda, bu yazının odaklandığı temel mesele, kanon dışı eserlerin dile getirebildikleri ve bunların egemen kültüre nasıl meydan okuduğudur.

Bunun için öncelikle edebî kanonun ve bu kanonun dışında kalan eserlerin gelenekle olan ilişkisi Aydınlanma ve modernite çerçevesinde ele alınacaktır. Gelenek ve edebiyat arasındaki bağlantı T. S. Eliot’ın 1919 tarihli makalesi aracılığıyla derinlemesine incelenecektir (Eliot, 2013). Safiye Erol’un aksine edebî kanon içinde kabul edilen Peyami Safa’nın, özellikle 1931 tarihli *Fatih-Harbiye* romanı özelinde, meseleyi kültürel anlamda hangi medeniyetin değerlerinin kabul göreceğine indirgemesi ve geleneği geçmişin bir taklidine dayanır şekilde resmetmesini, tam da bu yüzden geniş çevreler tarafından bir sentez romanı olarak kabul görmesini tartışacağım. Bu makalede ayrıntılı olarak tartışmak yer açısından mümkün olmadığından, Safa’nın geleneğe te-

² İstanbul Şehir Üniversitesi’nde 4 Aralık 2014’te düzenlenen *Safiye Erol Sempozyumu*’nda sunduğum bildiride ve makale olarak yeniden yazımında bu karşılaştırmaya daha çok madde ve mana ayrımı üzerinden yer geldikçe değinmiş ve Safiye Erol’un edebiyat tarihinden dışlanmasını bu çerçevede değerlendirmiştim (Buğdaycı, 2016). Neslihan Cangöz de Erol, Safa ve Tanpınar’ın eserlerine değinen benzeri bir karşılaştırma üzerine bir gazete makalesi yayımlamıştır (Cangöz, 2019).

mas eden diğer önemli eserlerine de yeri geldikçe değinilecektir. Michel Foucault'nun düşünme pratiğinde ve eserlerinde kullandığı şekliyle jeneolojik (soy bilimsel) bakış ve söylem analizi aracılığıyla Safiye Erol'un aşk teması ve imgelemi üzerinden, bir yandan gelenek ile süreklilik sağlarken diğer yandan da modern bireyi işe katarak gelenekle yaratıcı bir ilişki kurduğunu savunacağım (Koopman, 2013). Bu çerçevede, Walter Andrews ve Mehmet Kalpaklı'nın birlikte kaleme aldığı *Sevgililer Çağı* adlı kitaba başvurarak Osmanlı aşk kültürünü ele alacağım. Safiye Erol'un Andrews'un bahsettiği "aşk ekosistemini" söylemleştirerek kendisini gelenek içerisine yerleştirdiğini ve aynı zamanda bu hareketiyle onu yeniden değerlendirdiğini, dolayısıyla da geleneği yaratıcı bir şekilde ele aldığını göstereceğim (Andrews, 2016; Andrews ve Kalpaklı, 2005). Son olarak, bu iki yazarın gelenekle kurdukları ilişkinin temelinde farklı kabullerin yattığını ve bu sebeple Safiye Erol'un eserlerinde, Judith Butler'ın dil ve iktidar kavramları üzerinden ele aldığı, "söylenemeyen[ler]i" dile getirme kapasitesine sahip olduğunu savunacağım (Butler, 1996).

Safiye Erol'un Kanon Dışında Kalması

Safiye Erol 1902'de Edirne Uzunköprü'de doğmuş, 1964'te İstanbul'da vefat etmiştir. İstanbul'da önce Fransız Mürebbiyeler Okulu'na, sonra Haydarpaşa ve Beyoğlu'ndaki Alman liselerine devam etmiştir. 1917'de İstanbul ve Lübeck belediyelerinin bursuyla Almanya'da eğitime gönderilen ilk Osmanlılardanır.³ 1926 yılında Münih Ludwig Maximilian Üniversitesi'nde Safiye Sami adıyla Almanca yazdığı *Eski Arap Şiirinde Çiçek İsimleri* başlıklı doktora tezini tamamlayarak yeni Türkiye'ye dönmüştür.

Safiye Erol yaşadığı dönemde belli bir şöhrete kavuşmuş bir yazardı. Önce Dilârâ mahlasıyla küçük hikâyeler, çeviriler yayımlamış, Safiye Sâmî ve soyadı kanunundan sonra aldığı Erol soyadı ile *Millî Mecmua*, *Havâdis*, *Son Havâdis*, *Yeni İstanbul*, *Türk Yurdu* gibi dergilerde fikrî yazılar yazmış, Batı ve Doğu edebiyatından çeviriler yapmıştır (Açıkgöz, 2001, s. 83). Ayrıca romanları dönemin önde gelen gazetelerinde tefrika edildikten sonra basılmıştı: *Kadıköyü'nün Romanı* 1935'te *Vakit* gazetesinde tefrika edildikten sonra (Peyami Safa'nın diğer kitaplarının yanı sıra *Fatih-Harbiye*'sini ve takma adıyla Server Bedi'nin kitaplarını basmış olan) Suhulet Kitabevi, *Ülker Fırtınası* ise 1938'de *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1944'te Remzi Kitabevi tarafından basılmıştır. *Dineyri Papazı* 1955'te *Tercüman* gazetesinde tefrika edilmiş, Çiğerdelen ise 1946'da Becid Basımevi tarafından yayımlandıktan sonra 1963 yılında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilmiştir. Almanya'nın önde gelen üniversitelerinden birinden edebiyat ve felsefe doktorasına sahip olmasına rağmen, sadece 1943'te Belediye Meclisi üyesi olarak çalışmıştır (Uçman, 2020). Döneminde Ahmet Hamdi Tanpınar gibi doktorası olmadan profesörlük yapanlar varken hiçbir öğretim kurumunda çalışmaması soru işaretleri barındırır.

Yaşarken yalnızca Nihat Sami Banarlı'nın ilk kez 1948 yılında basılan *Resimli Türk Edebiyatı Târîhi*'nde adı geçmiştir. Ölümünden sonra ise adı pek anılmamış, kitapları (Türk-İslam kültürüne yaptığı vurgularla muhafazakâr kesim tarafından özellikle sahiplenilen *Çiğerdelen*'in 1974'te Boğaziçi Yayınları tarafından ikinci baskısının yapılması haricinde) yeniden basılmamıştır. 70'li yıllardan 2000'li yılların başına kadar, bazı edebiyat ansiklopedilerinde kısaca ya da bazılarında

³ Safiye Erol 28 Temmuz 1949'da *Edebiyat Âlemi*'ne verdiği bir röportajda Almanya'ya 1918 yılında 13 yaşında gittiğini söyler (Erol, 2010b, s. 47). Hakkında tüm kaynaklarda bu yıl 1917 olarak gösterilir. Her durumda, bu tarihlere göre kayıtlara 1902 olarak geçen doğum yılı hatalıdır; ya 1904 ya da 1905 olmalıdır. Başka bir yerde ise daha önceki kaynaklarda doğum tarihinin yanlış bir şekilde 1900 olarak yazıldığı belirtilir (Yardım, 2010, s. 151).

yanlış bilgilerle kendisinden bahsedilmiştir.⁴ Ancak *Türk Kadınları Kültür ve Sanat Derneği* tarafından 16 Mayıs 2001’de düzenlenen *Safiye Erol Paneli* ile adı tekrar anılmaya başlanmıştır.

Selim İleri “dönemi için çok aydın, çok cesur, dili ıslıl ıslıl, ruh çözümleri çok güçlü, anlatımı zengin bir yazarımız[dır]” dediği Safiye Erol’un kanon dışında kalmasını edebiyat tarihimizin bir “nankörlük tarihi” olarak da adlandırılabilir olmasıyla açıklar (İleri, 2010, s. 17). Murat Belge ise ilk olarak *Kitaplık* dergisinin Ocak 2004 sayısında yayımlanan “Türkiye’de Kanon” başlıklı yazısında, Safiye Erol’un bir kitabını rastlantı eseri yakın zamanda şaşırarak okuduğunu ve bunun Türkiye’de edebî kanonu neyin belirlediği üzerine düşünmeye başlamasına yol açtığını belirtir. Şaşkınlığının sebebi “piyasa romanı” zannettiği kitabın yazarının, yazarlık yeteneğinin hiç de az olmayan birisi çıkmasıdır. İlk tepki olarak, Safiye Erol’un oldukça bilinçli bir şekilde “kanonun dışında tutulduğunu” düşündüğünü, fakat hemen ardından daha genel olarak edebiyat ortamını düşününce, Safiye Erol gibi “başarıyla dışlanmış yetenekler” yerine Türkiye’de kanonun “yeteneksizliği içeri almak şeklinde tecelli etmiş” olabileceğini yazar. Belge yazısında, kanonun belirleyici faktörleri üzerine düşündüğünde, tarihimizde üç merci olduğunu tespit eder: Bunlardan ilki yazar, aydın, eleştirmen ve az sayıda akademisyendir, ikincisi siyasetçiler ya da devlet adamları gibi otorite sahipleridir, üçüncüsü ise daha az etkiye sahip olsa da toplum ya da okuyan halktır. İçlerinde en etkili olanı (diğer iki mercie karşı ya zaman içerisinde ya da genel kanıyı belirlemedeki gücü sebebiyle) birinci merci olduğu için, bizim kanonumuzun “meritokratik bir kanon” olduğunun söylenebileceği sonucuna varır (Belge, 2009, ss. 84-87).

İleri ve Belge’nin belirttiği gibi edebî anlamda iyi bir yazar olan Safiye Erol’un sadece kanon dışında kalması değil, varlığının bu dönemde neredeyse tamamen silinmesi kapsamlı bir şekilde sorunsallaştırmayı hak eden bir konudur. Ayrıca onun tasavvufi kimliğinin altının çizilerek hatırlanmaya başlaması da ancak 20. yüzyıla gelindiğinde tasavvuf kültürüyle ilgilenenlerin dikkat çekmesiyle olmuştur. Nitekim Mustafa Kara’nın hazırladığı *Metinlerle Günümüz Tasavvuf Hareketleri* adlı çalışmada Safiye Erol’dan kısa bir alıntı bulunur (Kara, 2002). Bu alıntı Erol’un şeyhi Kenan er-Rifâî’nin 1950’deki vefatının hemen ardından pîrdaşları Sâmiha Ayverdi, Sofi Huri ve Nezihe Araz ile birlikte yayımlanan *Ken’an Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık* adlı kitapta yazdığı metindendir. Aralarında Sâmiha Ayverdi’nin bulunduğu kurucu üyeler tarafından 1970’te kurulan Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı 2001’de Safiye Erol’un kitaplarının yeni baskılarını yapmaya başlar. 2014’te onun adına İstanbul Şehir Üniversitesi’nde Kubbealtı Akademisi’yle ortaklaşa bir sempozyum düzenlenir.⁵

Tasavvufla ilişkisinin altının çizilmesi meritokrasinin belli bir kesiminin Safiye Erol’u kabul etme çabasını gösterse de, onun romanlarında anlattığı tutkulu aşk sıradan bir romantik aşk olmadığı gibi, tam anlamıyla ilahi aşk da değildir. Cinsellik ve tensel arzuya yönelmelerinin ardından, esas olarak hayata manevi bir şekilde anlam verme tutkusu karakterlerinde belirginleşir. Bu aşkların maraziliğe kaçan yapıları ve aynı zamanda onun kadın karakterlerini (İleri’nin de yukarıdaki alıntıda belirttiği gibi) yargılamaması, ahlak çerçevesinden bakmaması, onun romanlarının Sâmiha Ayverdi’ninkiler gibi sadece din ve tasavvuf odaklı olarak nitelenmesini engeller. Bir fazlalık vardır onun romanlarında. Aşağıda bu fazlalığın ne olduğu ve nereden kaynaklandığı

⁴ Bunlar Dergâh Yayınları tarafından basılan Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Atilla Özkırımlı’nın çıkardığı *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, Milliyet Yayınları’nın Edebiyat Ansiklopedisi, İhsan Işık’ın *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi*, YKY Yayınları’nın bastığı *Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, *Tercüman* gazetesinin çıkardığı *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*’dir (Yardım, 2010, ss. 150-151). Ayrıca, Behçet Necatigil’in 1960’ta çıkardığı *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*’nde ve İnci Enginün’ün 1983’te yeni Türk edebiyatı üzerine yaptığı çalışmada kendisinden kısaca bahsedilmiştir (Enginün, 2004; Necatigil, 1968).

⁵ Konuşmacıların bulunduğu bildirilerin çoğu makaleleştirilerek Temmuz 2016’da *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* adlı hakemli dergide özel sayı olarak basılmıştır.

üzerinde durulacaktır. Fakat öncelikle edebî kanonun Batı’da nasıl şekillendiğini ve onun gelenekle ilişkisini Aydınlanma bağlamında sorgulanacaktır.

Kanon ve Gelenek

Edebî kanon Batı edebiyatında on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren önem kazanmış bir konudur. Matthew Arnold 1869’da yazdığı *Culture and Anarchy* (Kültür ve Anarşi) adlı eserinde, en iyinin bilinmesi gerektiğini savunarak, edebî kanonun oluşturulması gerektiğini belirtmiş; F.R. Leavis ise 1948’de yazdığı *The Great Tradition* (Büyük Gelenek) adlı eserinde İngiliz romanının klasiklerini ve onların belirleyici niteliklerini tanımlamıştır. Daha yakın bir zamanda Harold Bloom ise *Batı Kanonu* adıyla Türkçede yayımlanmış eserinde, Batı edebiyatında kanonik kabul edilen bir eserin temelde estetik değere sahip olması gerektiğini ve “derin okuma” kavramını vurgular (Bloom, 1994). Ayrıca kendisinden önceki yazarlara benzemek istemeyen, eşsiz olmak isteyen sanatçının, (*Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi* adıyla Türkçede yayımlanan kitabında tartıştığı) “etkilenme endişesini” taşımaya rağmen, kuvvetli yaratıcılığın ancak bu çekişmeyle doğabildiğini anlatır (Bloom, 1997).

Bu makalede ise bunlardan ziyade, Aydınlanma söylemi bağlamında önemli olan, T. S. Eliot’ın “Gelenek ve Bireysel Yetenek” adlı denemesi üzerinden, edebî kanon oluşumundan bahsedilecektir. Daha sonra, Safiye Erol ve Peyami Safa’nın gelenekle kurdukları ilişki Osmanlı edebiyatı açısından ele alınacaktır. Eliot’ın bu makalesi üzerinde durma sebeplerinden en önemlisi, onun yirminci yüzyıl modernist edebiyatındaki yeridir. Ayrıca Eliot gençlik çağlarından itibaren Almanya’da öğrenim gören Safiye Erol ile akrandır; dolayısıyla aynı sanat ikliminde, aynı felsefe ve sanat akımlarının etkisinde yaşamışlardır. Eliot’ın bu kısa ama yirminci yüzyıl edebiyat eleştirisine damgasını vuran denemesi, kendisinin de editörlüğünü yaptığı, döneminin ünlü modernist eserlerini basan *Egoist* (1914–1919) dergisinin son iki sayısında, Eylül ve Aralık 1919’da yayımlanmıştır. Kısa sürede ünlenmiş ve edebî teorinin “incil”i olarak adlandırılmıştır (Schuchard, 1999, s. 73). Bu denemeyi “modernist bir manifesto” olarak adlandıran Viorica Patea, iki ufuk açıcı metinle de tartışmaya girmesi açısından önemli bulur: Eliot’ın bu denemesinde doğrudan atıfta bulunduğu William Wordsworth’ün *Lyrical Ballads*’a (Lirik Baladlar) 1800’de yazdığı önsöz ve daha dolaylı olarak Edgar Allen Poe’nun 1846’da yazdığı “Philosophy of Composition” (Kompozisyon Felsefesi). Modernitenin kökeninde yer alan bu iki yazıdan ilki duyguların ve hislerin önceliğini, diğeri ise sanatsal kontrolün üstünlüğünü ön plana çıkaran zıt geleneklerin işaret taşlarını temsil ettiğinden, Eliot hem romantik estetiğe hem de “sanat sanat içindir” görüşüne karşı çıkmaktadır (Patea, 2016, ss. 7-8).

Eliot’ın anlatmaya çalıştığı gelenek ile sanat arasındaki ilişkinin öncesinde, bu denli yüklü bir kavram kullanmasından dolayı kendisine daha sonra yöneltilecek eleştirileri anlamak için, geleneğin Aydınlanma’dan bu yana modernite içerisinde hangi anlama geldiğini göstermek gerekir. David Gross moderniteyi gelenek açısından değerlendirdiği kitabında, gelenek teriminin “günümüzde var olan, ancak geçmişten miras alınan bir uygulamalar kümesi, inançların bir bütünü ya da bir düşünme biçimi” olarak ifade edildiğini belirtir. Bir eylemin “daha önce yapıldığı için tekrarlandığında” geleneksel hâle geldiğini vurgular (Gross, 1992, s. 8). Buna karşılık, modernite çoğunlukla geleneklere karşı bir hareket olarak tanımlanır. Geleneklerin değersizleştirilmesi Avrupa’da Rönesans ve Reform ile başlamış olsa da, bu dönemlerde geleneklerin bazılarının önceliği değişirken diğerleri de sağlamlaşmıştır. 18. yüzyıl Aydınlanması ise modern

Avrupa'daki ilk tam anlamıyla gelenekselcilik karşıtı hareketti. Aydınlanma filozofları Katolik Kilisesinde, köylü âdetlerinde veya aristokratik güç yapılarında geleneklerin varlığını gördüler. Onlara göre, gelenek ve geçmişten kalan diğer unsurlar ilerlemeyi ve toplumsal gelişme idealini engelleyen olumsuz bir güçtü. Geleneğin önyargıları, batıl inançları ve yanılırları bir nesilden diğerine aktarması kadar, insan yaratıcılığını da engellediğini düşünüyorlardı (Gross, 1992, s. 35).

Gelenekten yararlanılabileceğini savunan Francis Bacon ya da geleneğin rasyonel bir çerçeveye dâhil edilebileceğine inanan René Descartes'ın aksine, Aydınlanma filozofları "karanlığın dünyası" yerine "ışığın dünyası"nı gerçekleştirmek için, geleneğin tamamen ortadan kaldırılması gerektiğini söylemekteydiler (Gross, 1992, s. 36). Kant'ın 1784 tarihli "Was ist Aufklärung?" (Aydınlanma Nedir?) adlı denemesinde yazdığı gibi, Aydınlanma insanın kendine yüklediği kısıtlamalardan çıkışıdır. Modern çağda insan "kendi zekasını kullanma cesaretine" sahip olmalıdır. Kant için bu, insanın kendine güvenmesi ve kendi sorularını sorması anlamına geliyordu (Gross, 1992, s. 36).

T. S. Eliot da gelenek kavramının artık pek kullanılmadığını, kullanıldığında da genellikle bir kişiyi eleştirmek amaçlı kullanıldığını belirterek yazısına başlar. Bir şairin övülmesine sebep olan yapıtının hiç kimseye benzemeyen yönleri, onda gizlenen bireysel özellikleri, insan doğasına özgü olan şeylerdir. Şair kendisinden öncekilerden veya bir kuşak öncesinden farklıdır ve Eliot bize keyif verenin de bu farklar olduğunu söyler. Ancak hemen ardından, ironik bir biçimde, geleneğe dair Aydınlanma'dan gelen hükümran bakış açısına karşı çıkararak kendi fikrini ortaya koyar: "Oysaki bir şaire bu önyargı olmadan yaklaşırsak, yapıtının yalnızca en iyi yönlerinin değil, aynı zamanda en özgün yönlerinin ölü şairlerin ve atalarının ölümsüzlüklerinin en güçlü biçimde öne çıktığı yerlerde olduğunu fark edeceğiz" (Eliot, 2013, s. 94).

Bu görüş, Aydınlanma'yla olduğu kadar, modernist edebiyatın aradığı dil ve anlatı vaatleriyle de ters düşer. Çünkü yirminci yüzyılda Batı'da ortaya çıkan modernist edebiyat geleneksel anlatı yapılarına, temalara, perspektiflere ve ölü şairlere meydan okuyan bir edebiyat hareketidir. O zamana kadar hâkim olan edebî geleneğin aksine lineer olmayan anlatılar, özellikle Virginia Woolf'un başlattığı bilinç akışı tekniği ve James Joyce'un kullandığı sembolik imgeler içeren dil özelliklerine sahiptir. Nietzsche ve Freud gibi dönemin önemli felsefi ve bilimsel isimlerinin yanı sıra, endüstri devriminin getirdiği toplumsal değişikliklerle dünya savaşlarının yarattığı travmalar, modernist edebiyatın özelliklerini şekillendirmiştir (Bradbury ve McFarlane, 1978).

Eliot da aslında gelenek kavramını modernist bir şekilde kullanmaktadır. Ona göre gelenek "bizden hemen önceki kuşağı ve onun başarılarını kör veya ürkek bir bağlılıkla takip etmek," yani bir tekrar değildir. Hatta tekrarlamaktansa "yenilik" yapmak, geleneği kullanmaktan çok daha iyidir. Çünkü bu durumlarda gelenek "devralınır [miras alınır]," halbuki onun bahsettiği gelenek tam da "devralınamayacak [miras alınamayacak]" şeydir, onu ancak "büyük bir emek sarf ederek" elde edebilirsiniz. Bunun için de şairin "tarihsellik idrakine" sahip olması gerekir; ancak bununla kastettiği şey, geçmişin nostaljik bir şekilde hatırlanan bir zaman dilimi olması yerine, onun bugün sahip olduğu yerdir. Homeros'tan bu yana olan Avrupa edebiyatı, sanatçının kendi ülkesinin edebiyatı ve sanatçının döneminde yaşayanların hepsi eşzamanlıdır. Gelenek, zamansız ile zamansal olanın idrakinin yanı sıra, ikisinin birlikteliğiyle ortaya çıkan tarihsellik idrakine sahip olmaktır (Eliot, 2013, ss. 94-96).

Eliot'ın ayrıntılı bir şekilde geleneği yeniden tanımladığı bu yazısında altını çizmeye çalıştığı şey, şairin ya da sanatçının tek başına anlam yaratamayacağı, her zaman önceki kuşaklarla

olan ilişkisi üzerinden öneminin ve değerinin belirlendiğidir. Bu anlamda, bahsettiği süreklilik içeren bir edebiyat geleneği içinde, her önemli yeni eser daha öncekilerle bir ilişki kurmalıdır. Sanatçının geçmesi gereken “sınav” da tam olarak bunu yaparken geleneği kendinden öncekilerden doğrudan miras almak değil, “yeni” bir eser vermektir. Yeni ve eski arasında kurulan bu ilişki içinde sadece yeni oluşmaz, eskilerin konumu ve değeri de yeniden tesis edilir. İki taraflı dönüşüm içeren bu süreç, dolayısıyla geleneğin tekrarı değil, her ne kadar gelenekten beslense de tamamen yeni bir düzenin yeni baştan üretimidir. Bu sebeple, Eliot’ın yeni sanatçının sık sık “ölü şairler ve sanatçılar” olarak bahsettiklerinin arasında yer alması gerekliliği tarihsel bir eleştiri değil, tersine estetik bir ilkedir (Eliot, 2013, s. 95).⁶

Eril Kanonun Söyledikleri ve Gelenekle İlişkisi

Aydınlanma idealleri özellikle Tanzimat Dönemi’nde Osmanlı İmparatorluğu’na girer. Bu dönemden itibaren artan Batılılaşma ve medenileşme hareketleri aynı zamanda “geleneksel-modern” ve “Doğu-Batı” gibi ikiliklerin yoğun bir şekilde hayatın her alanında etkili olmasına yol açar. Edebiyatta bu gibi ikiliklerin özellikle belirgin olduğu (eril) edebî kanonu temsil etmesi açısından, Safiye Erol’la hemen hemen aynı tarihlerde yaşamış ve eser vermiş Peyami Safa’nın (1899–1961) 1931’de yayımlanan *Fatih-Harbiye* romanı makalede konu edinilmiştir. Bu romanın seçilmesinin sebebi, öncelikle onun, Safa’nın sürekli kullandığı ikiliklerle Türk toplumunda Batılılaşma hareketlerine dair bir “tezin, teşhisin romanı” olması ve gelenekleri muhafaza ederek Doğu ile Batı arasında bir “sentez” yaptığının kabul görmesidir (Safa, 2000a, s. 4; Okay, 2015, s. 252). Ancak Nurdan Gürbilek’in de belirttiği gibi roman, sonunda “erkek kahramanların kendi aralarında ‘Doğu-Batı sentezini’ tartışıyor olmaları” dışında herhangi bir sentez içermez. Tersine, ideolojik hedefinin fazlasıyla belirgin olması yüzünden çok da başarılı bir roman sayılamayacak *Fatih-Harbiye* “kültürel bir yarık”a işaret eder (Gürbilek, 2015, ss. 85-88). İkinci olarak, baş kadın karakter olan Neriman evlenme aşamasında bir genç kızdır ve Safa’nın daha sonra yazdığı çoğu romandaki diğer genç kızlara benzer. Örneğin *Sözde Kızlar*’da (1922) Mebrure, *Mahşer*’de (1924) Muazzez, *Biz İnsanlar*’da (1959) Vedia da önce Batılı hayat biçimine özenir ve iki dünya arasında bocalasa da sonunda öz değerlerine dönen mazbut karakterlerdir (Ayvazoğlu, 1998, s. 288). Berna Moran da Safa’nın 1922–1939 arasında yazdığı romanlarda üçü erkek biri kız, başlıca dört ana karakter olduğuna dikkat çeker: “Erkeklerden biri Batı, öteki Doğu’dur; ikisi arasında kararsız bir genç kız, bir de yazarı temsil eden, bilgili ve Doğulunun dostu olan bir adam vardır” (Moran, 2008, s. 128). Safa’nın, *Bir Tereddüdün Romanı* (1933) ile *Matmazel Noraliya’nın Koltuğunda* (1949) ise Doğu ve Batı kültürü arasında bocalayan bir erkek karakter vardır. *Fatih-Harbiye* romanının bu makalede kanonik edebiyata örnek olarak seçilmesine bir üçüncü sebep ise Neriman’ın evleneceği erkek seçiminde belirleyici olan unsurun aşk yerine içinde büyüdüğü kültürel değerlere yakın kalmaya devam etmek isteği olmuştur. Makalede aşk hissi ve onun Erol’un karakterlerinin hayatlarında ezici öneme sahip olması gelenek ile ilişkisi açısından daha sonra tartışılacaktır.

Fatih-Harbiye’de Neriman, ayağında yeni yaptırdığı “dekolte rugan iskarpinler” ve üstünde “filiz manto”yla, Doğu kültürünün köhneliğine karşı Batı kültürünün vaat ettiği yeniliklere, zenginliklere, heyecanlara kendini kaptırmak üzere olan, Fatih’te yetişmiş bir genç kız olarak karşımıza çıkar. Her ne kadar kendisi gibi Fatih’li, kemençe çalmaktan “turnağının biri kırık,

⁶ 1928’de “edebiyatta klasikçi, siyasette kraliyetçi ve dinde Anglo-Katolik,” olduğunu söyleyen Eliot (Schuchard, 1999, s. 52), bu açıdan ve bu makaledeki geleneği anlayışının yanı sıra anlaması kolay olmayan, süslü ifadelerle dolu dili üzerinden de çok eleştirilmiştir (Bloom, 1985; Eagleton, 1983; Graff, 1987; Shapiro, 1960).

öbürü batık” Şinasi ile evleneceğine kesin gözle bakılsa da artık onu beğenmiyordur. Birlikte gittikleri Dârülelhan’da ut çalmaktan hoşlanmamaya, mahallesini ve kendisini orada bekleyen geleceği istememeye başlamıştır. Artık köhneleşmiş olan Fatih’in sokaklarında geçmiş tüm parlaklığını yitirmiş, mahalle sefillik, fakirlik kokmaktadır. Bunun karşısında Harbiye’nin ışıltılı camekânları, çekici kadınları ve erkekleriyle dolu balo salonları, Batı’nın tüm maddi kültürü Neriman’ı “ince uzun elleri, hafif manikürlü parmakları” olan şık Macit yoluyla çağırılmaktadır (Safa, 2000b, ss. 10-26). Neriman artık çünkü Neriman değildir ve Şinasi’yle yüzleşme cesareti göstermeden içinden şöyle geçirir:

Niçin mi? Çünkü, artık ben bir Fatih kızı olmak istemiyorum, anlıyor musun? Böyle yaşamaktan nefret ediyorum, eskilikten nefret ediyorum, yeniyi ve güzeli istiyorum, anlıyor musun? Eski ve yırtık ve pis iğrenç bir elbiseyi üstümden atar gibi bu hayattan ayrılmak, çıkmak istiyorum. İhtiyar adam, bozuk sokak, salaşpur ev, gıy gıy, hey hey, ezan, helvacı... Bıktım artık, ben başka şeyler istiyorum, başka, bambaşka, anlamıyor musun? (Safa, 2000b, s. 67)

Romanda gelenekle modernite arasındaki zıtlık öncelikle bir kadının evleneceği erkeği seçmesi, buna bağlı olarak da bir dizi kültürel simge üzerinden ilerlemektedir. Şinasi “tozlu potinleri(yle)” Fatih-Harbiye tramvayına binerken Macit kendi otomobiliyle gezer, köprü’nün öte yakasındaki balolara, davetlere gider (Safa, 2000b, ss. 8, 126). Alaturka musikinin yasaklanacağı söylentileri içerisinde, Neriman’a göre ut zavallı bir ses çıkarır, alaturka müzik zevksizdir; Macit’in —kısa sürede bıksa da— çaldığı keman ise asildir, alafranga müzik modernidir. Batı karşısında Doğu yenilmeye mahkumdur, artık istese de onun zenginliğine ulaşması mümkün değildir. Ancak son bir hamleyle, eksik olan şey bulunur: Batı’da da olmayan bir şey vardır. Doğu’nun sahip olduğu manevi zenginliğe sahip olmayı hayal bile edemez, çünkü Batı tüm o gösterişçi tüketim kültürünün ardında sığırdır; Macit’in kısa süreli hevesleri gibi geçici maddi zevkler peşindedir. Neriman en sonunda Şinasi’yi, udunu, ailesini, Fatih’i seçerek romandaki endişeyi de sona erdirir; Neriman ve dolayısıyla toplum, artık huzura kavuşmuştur.

Peki, ya aşk? Şinasi’nin mırıldandığı şarkıdaki gibi “Ne imiş aşk u muhabbet, sevdâ...” (Safa, 2000b, s. 12) Yakıcı, tutkulu bir aşk hissedilmez romanda. Neriman her iki talibine de âşık değildir. Aşk Neriman’ın hayallerinde pek görülmez, gelecek tahayyülünde belirleyici değildir. Şinasi’yle tanıştığında on beş yaşında “siyah saten gömleklî, siyah başörtülü” bir kızdır; onu görünce “korkusu giden ve sevinci artan gözleriyle yere bakar, hafifçe kızarırdı.” Şinasi’ye karşı hisleri, yedi senedir görüşmelerinin verdiği bir alışkanlık, yarı kardeş, yarı arkadaş, yarı sevgili, yarı aile dostuna karşı olan bir sevgidir. Bu çok katmanlı sevgi birbirlerini sahiplenmeleriyle perçinlenir: Neriman Şinasi’yi “kendisine ait bir şey” olarak gördüğünden, kendisini umursamadığını görünce ona karşı içinde bir “temellük hırsı” doğar; Şinasi de “onun üstündeki temellük hakkını kaybetmediğine inanmak ihtiyacında[dır]” (Safa, 2000b). Neriman’ın babası Faiz Bey Şinasi’yi oğlu gibi sever, Şinasi de ona öyle benzer ki neredeyse “genç bir Faiz Bey’di[r]” (Safa, 2000b, s. 58). Şinasi “Neriman’ın gözünde aileyi, mahalleyi, eskiyi, şarklıyı temsil ed[er]ken,” son altı aydır Beyoğlu’nda gizlice bulunduğu Macit ise “yeninin, garbın ve bunlarla beraber meçhul ve cazip sergüzeştlerin mümessili ve namzediydi” (Safa, 2000b, ss. 54-58). Şinasi’nin “büyük bir rikkatli kalbi” vardır, “sinsi ve mürâî değildi[r]” (Safa, 2000b, ss. 54, 62). Macit ise samimi-yetsizdir; “sahte bir insandır” (Safa, 2000b, ss. 54, 109). Ancak aşkından yanmak yerine, Şinasi de yenilik isteyen ve gizli gizli Macit’le görüştüğünü bildiği “bu kızla” evlenmeyi hem Faiz Bey’e verdiği söz hem de etrafta kendilerine evlenilecek gözüyle bakılmasından dolayı bir “vazife,” bir mecburiyet olarak görür (Safa, 2000b, ss. 90-97).

Roman romantik bir aşk yerine, maddeyi Batı'ya, manayı Doğu'ya ait sayarak bir kadının Doğu ile Batı dünyası arasındaki bocalamasını, ya da Gürbilek'in deyişiyle "bir bovarist kapılma" hikâyesini anlatır (Gürbilek, 2015, s. 89). Önemli olan Doğu'nun Batı'ya karşı galip gelmesi, Neriman'ın Harbiye'nin tüm çekiciliğine rağmen mahallesinde, ailesiyle, tanıdıklarıyla kalması, uduyla çaldığı alaturka musikinin temsil ettiği değerler dizisinin devam edecek olmasıdır. His dünyası, Doğu kültürünü temsil ettiğini düşündüğü tembel bir kedinin sobanın yanında kıvrılıp uyuması kadar, alaturka musikinin içerisinde artık rahattır. Bu yüzden de bir sentez romanı değil, "bir eve dönüş hikâyesidir" *Fatih-Harbiye* (Gürbilek, 2015, s. 91).

Peyami Safa Batı'yla karşılaşmanın ve Batı-Doğu terkipteki seçkinin nelerden oluşacağına dair bir muğlaklık yaratır. Muğlaklığın içerdiği bilinmezlik ve kesinsizlik, güvensizlik hissini sadece devam ettirecektir. Bu yüzden sürekli olarak her alanda ikili zıtlıkları ortaya endişeli bir şekilde koyar, onların yaratacağı sorunları gösterir ve nihayetinde onları geleneğe dönüş ile çözümler. Batı kültürünün ve modernitenin savaş açmaya geldiği, geleneklerin içinde barındığı eski mahalle, âdetler, musiki kişilerin kurtarıcısı olacaktır; çünkü onlar güvenli, denenmiş, bilinen, yerli bir alanı temsil ederler.

Fatih-Harbiye'de "köklerinden kopmuş, ahlakça çürümüş, para ve zevk için yaşayan alafranğa bir zümre[nin]" karşısında "İslami geleneklerle yoğrulmuş, milli ve manevi değerlere bağlı, yurtsever, dürüst bir zümre" bulunur ("Peyami Safa", 1974, s. 1206). Zengin Beyoğlu vitrinleri, geniş pastane salonları, Maksim, Pera Palas gibi mekanlarda görülen zenginlik, bolluk ve refahın içinde, hareketli fokstrot nağmeleri ile cazbantların karşısında gelenek artık albenisini yitirmiş Osmanlı mimari eserleri yerine kültürel simgeler aracılığıyla görülür: Faiz Bey'in okuduğu kara kaplı *Mesnevî* eskidir, fakat Batılıların Türklerden daha çok önem verdikleri bir kitaptır. Alaturka müzik bir hisler dünyasına geçit verir, karakterler kendilerini çok iyi ifade edemeseler de beraber müzik icra ederek teskin olurlar. Neriman ut, Şinasi kemençe, Faiz Bey ise ney çalar. Tanıdık bir dünya sunar gelenek. Kafeslerin dört köşe deliklerinden karanlık çabuk inse de, herkes miskin miskin erkenden yataklarına girse de, her akşam saatinde helvacı bağıra bağıra eğri büğrü sokaklardan geçse de, samimi, sahte olmayan bir yerdir Fatih. Her ne kadar Neriman artık okullarda okutulmadığı için o kara kitaplara değer vermiyor ve onları bilmiyor olsa da Batılıların hâlâ Sadî'yi, Gazalî'yi, Farabî'yi okuduğunu söyler babası. Ancak bu Şarklılar gibi düşünen adamın "hazine-i efkârı," yani batnî bir zenginliği varken, sürekli çalışan ve kazandıklarıyla iyi yaşayan Garplılar zahirî işler yapmaktadır: "birisi maneviyat ile, zihin gayretiyle yapılan iştir; öbürü vücut ile, bedenle yapılan iştir. Maneviyat daima daha âlidir, vücut sefildir" diye açıklar Faiz Bey (Safa, 2000b, s. 47). Faiz Bey'in romanın sonunda okuyarak rahat bir uykuya daldığı Gazalî'nin rubaisi de bütün arzular karşısında dünyanın geçiciliğini vurgular: "Arz, kayalar, denizler, hatta parlak yıldızları, ve emelleri ve dehası veya bunaklığıyla, beşerin ruhu, cümleten, bütün asumanın göğsünde kaybolmaya mahkûmdur" (Safa, 2000b). Mana aleminin maddeye karşı kazandığı kaçınılmaz galibiyetin huzuru çöker üstüne.

Peyami Safa dönem dönem radikal biçimde fikir değiştirmiştir; örneğin *Fatih-Harbiye*'de Türk musikisini savunduğu halde, daha sonra bu musikinin aleyhinde bulunmuş ve çoksesli Batı müziğini savunmuştur (Ayvazoğlu, 1998, s. 17). Bu ilk görüşü doğrultusunda, *Fatih-Harbiye*'de Türkiye modernleşmesini Doğu ile Batı arasında keskin bir değerler çatışması olarak, hatta "Türk ruhunun en büyük işkencesi" olarak algılamıştır (Ayvazoğlu, 1998; Gürbilek, 2012, 2015, s. 86). Ancak burada "sentez" kelimesinin bir tarafın üstünlüğü ve devamlılığı olarak algılandığı aşikârdır; dolayısıyla aslında ortada bir sentez ya da yeni bir öneri yoktur. Doğu kültürünün galip

geldiği, Doğulu erkeğin kızı “kaptığı” bir romandır, sentez olarak kutlanan *Fatih-Harbiye*. Önerilen sentezde kültür ve kimlik sorunumuza verilen yanıt, Tanzimat’tan bu yana pek bir değişiklik göstermemiştir: Batı’nın teknolojisini alalım ama kimliğimizi değiştirmeyelim. Buna rağmen, ya da daha doğrusu bu yüzden, bu roman muhafazakâr edebiyatın kanonudur, hatta MEB’in orta-öğretim kurumlarındaki öğrencilere tavsiye niteliğinde 2004’te kamuya açıkladığı 100 temel eser içerisinde de yerini almıştır.

Her ne kadar Safa geleneği Batı kültürü karşısında bir kalkan olarak kullansa da burada temel bir sorun yatmaktadır. Roman Batı’nın teknolojisini alma söyleminde kendini gösteren madde ile mana zıtlığını devam ettirir, ancak otantik kültürel bir biçim ya da içerik getiremez. Gelenek bu haliyle katılaşır, taşlaşır. *Mesnevi*, *Rubaiyat* başlıkları, Sadî, Gazalî, Farabî gibi isimlerin yanı sıra geçer, ama modern dünyada nasıl yer alacaklarına ya da nasıl katkı sağlayacaklarına dair bir fikir bulunmaz. Tam da Eliot’ın karşı çıktığı şekliyle, gelenek sadece miras alınır ve bunda taklit esas olduğundan onunla aktif bir ilişki kurulmaz. Ölü şairler, bu halleriyle zar zor ayakta durur, önemleri ancak Batılıların da değer vermesiyle açıklanır fakat onlarla bir ilişki kurulmaz.

Keskin zıtlıklar üzerinden, Doğu kültürünü muhafaza etmek isteşiyle Safa, geleneğin modern zamanda nasıl kullanılacağına dair tam olarak yeni bir şey önermez. Her ne kadar Safa *Bir Tereddüdün Romanı ve Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* gibi eserlerinde Doğu-Batı meselesine ve geleneklerle modern hayatı bir arada sürdürme konularına daha ayrıntılı girmiş olsa da, bu konular her seferinde uzun monologlarla açıklanır.⁷ İlkinde muharrir olarak tanıdığımız karakter, ikincisinde felsefe öğretmeni olan Yahya Aziz karakteri her iki romanda da yazarın sesini temsil eder. Yahya Aziz’in arkadaşı ve dinleyicisi olan ana karakter Ferit’in gerçekten de bir dönüşüm geçirdiğini görürüz; modern ve hiçbir şeye inananmayan bir gençken hem Yahya Aziz’le yaptığı konuşmalar hem de yaşadığı sıra dışı parapsikolojik olaylar neticesinde daha ahlaklı ve inançlı bir hayat sürmeye karar verir. Ancak Gürbilek’in ifade ettiği şekliyle, kahraman bir bocalama içinde gösterilse de taraflar arasındaki değer farkı en baştan net bir şekilde bellidir. Bu sebeple, Safa tereddüdü “araçsallaştıran bir yazardır” (Gürbilek, 2012, ss. 149-151). Araçsal hâle gelen tereddüt sonucunda varılan bohem yaşamdan uzaklaşmak, geleneksel ahlak, fazilet gibi değerleri benimsemek *gerekliliği* bu eserlerde de *Fatih-Harbiye* gibi ön plandadır. Buradaki sorun bu değerlerin gerekli olmasını düşünmesi değil, anlatılarında bu gerekliliği karakterin gelişimiyle göstermek yerine, bir karakter aracılığıyla vaaz etmesidir.

Benzer bir şekilde, Süleyman Seyfi Öğün Peyami Safa’yı “paternalist muhafazakâr” olarak adlandırdığı yazısında, genel olarak muhafazakârlığın, özel olarak paternalist muhafazakârlığın “kültürel hayattan kopuk soyut kitabi hikmetler yükle[diğine]” ve “günlük hayatın özgür tecrübi dinamikleriyle ilişkilendirmekte sıkıntıya düş[tüğüne]” dikkat çeker. Bunun en önemli sebeplerinden birisi, bu muhafazakârlığın “başından itibaren kültüre şatafatla yüklediği tarihsel ama aslında son derece de tarih-ötesi, nominalist anlamın, bu kavramın somutluğunu gölgede bırakmış olmasıdır.” Öğün’e göre, paternalist muhafazakârlar öyle olmadığını iddia etseler bile, “hayatın akışı içinde rasyonalist kültür kurguları kültürün sosyolojik anlamını bastırmaktadır.” Bu yüzden onlar kültürün “somut ve daha az somut veçhelerini bir bütünlük içinde” göremezler. Safa da aşağıdan yukarıya bir inkılabı savunsa da, muhafazakâr bakışında “soyut aklın ürünü olan pozitivist devrim nazariyelerinden hiç de geri kalmamıştır” (Öğün, 1997, s. 148).

⁷ Peyami Safa Safa ölümünden dört yıl önce kendisiyle yapılan bir söyleşide gençlik yapıtlarının (*Sözde Kızlar*, *Canan*, *Bir Akşamı*) “ilkel” bulunduğunu ve romanlarından yalnızca *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*’nu, *Fatih-Harbiye*’yi, *Bir Tereddüdün Romanı*’nı ve *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*’nu gönül rahatlığıyla sahiplenebildiğini söylemiştir (Tekin, 2003, ss. 24-25; aktaran Gürbilek, 2012, s. 151)

Elbette Safa'nın eserlerinin kanon olmasında bu gibi tezli romanlarındaki açık tavrın yanı sıra, fikir anlamında muhafazakâr çevrelerde çok kabul görmüş *Türk İnkılâbına Bakışlar* (1938), *Doğu-Batı Sentezi* (1963) gibi eserlerinin de payı vardır. Ancak özellikle bahsi geçen romanlarında gelenekten bahsetmiş, Doğu-Batı sorunu üzerine uzun söylevler veren karakterlere ses vermiş olsa da, T. S. Eliot'un kullandığı anlamda gelenek ile yeni bir ilişki kurmamıştır. Bu makalede ayrıntılı olarak *Fatih-Harbiye* özelinde gösterildiği şekliyle, Safa edebî anlamda akıcı bir dille dönemini açıklayan çok zengin sıfatlar ve tabirler kullansa da, gelenek ile girdiği ilişki yeni bir üretim yerine eskinin muhafaza edilmesi olarak gerçekleşmektedir. Bu romanında özellikle alaturka müzik ısrarı açısından döneminin resmî ideolojisine karşı çıkmasına rağmen, Müslüman Türk değerleriyle kurduğu yakın ilişki sayesinde kanonda bu denli sağlam bir yere sahip olmuştur.

Kanon Dışının Söyleyebildikleri ve Gelenek

Peyami Safa'nın geleneği siper gibi kullanarak sabit bir şekilde muhafaza etmek istemesinin getirdiği soru, elbette geleneğin modern toplumda başka türlü yer alabilmesinin nasıl mümkün olacağıdır. Geleneğin kabulü, genel çizgisini eril kanonda bulduğu şekliyle, Batı kültürünü dışlamayı gerektirmez mi? Tanzimat'tan beri kafa yordüğümüz bu birliktelikte “gelenek” nasıl var olanları korumak ve devam ettirmek dışında kendini gösterebilir?

Gerçekten de bu sorulara, özellikle edebî kanon üzerinden vereceğimiz pek fazla örnek bulunmaz. Çoğu örnek aynı hiyerarşiyi devam ettirirken, bir kısmı da bu sorulara cevap verememenin yarattığı endişeyi, huzursuzluğu anlatır. Ancak bu makalede Safiye Erol'un tam olarak bu sorulara cevap vermek üzere yazdığı, Eliot'ın bahsettiği şekilde geleneğe şimdiki zamanda sahip çıktığı ve ironik bir şekilde, tam da bu yüzden kanon dışına itildiği savunulmaktadır. Bunun için öncelikle, onun temel hikâye olarak kullandığı aşk hikâyesinin özellikleri tartışılacak, daha sonra da hikâyesinin gelenekteki yeri Eliot'ın görüşleri doğrultusunda sorgulanacaktır. Benzer bir şekilde, Selim İleri de Safiye Erol'un *Kadıköyü'nün Romanı*'nda sunulan Osmanlı ve modern Türkiye'nin yeni yaşama tarzlarının bir “uyum içinde” olduğunu, “âdeta senteze” vardığını yazar. Daha da önemlisi, Erol'un gelenek konusunda gösterdiği yeniden yorumlama çabasına değinir: “Safiye Erol, Cumhuriyet dönemi romanımızda geçmişin değerleriyle yeninin ihtiyaç duyduklarını birleştirme çabası gütmüş ender yazarlardan” (İleri, 2010, s. 15).

Safiye Erol'un çoğu romanında ana kadın karakterleri Doğu'yu ve Batı'yı bünyesinde harmanlamaya çalışan yeni Türk kadını temsil eder. Bu anlamda, *Fatih-Harbiye*'nin Neriman'ını hatırlatsalar da hemen hemen hepsi eğitilmiş, Batılı hayat tarzına sahip, orta-üst sınıfa mensup kadınlardır. Onların sevgilisi olarak ikincil konumda yer bulan erkekler ise Doğu kültüründe takılı kalmışlardır: ya *Kadıköyü'nün Romanı*'ndaki Burhan gibi Doğu kültürüne burun kıvrırken karısıyla bir Batılı gibi eşit bir ilişki kuramaz, ya *Ülker Fırtınası*'ndaki Sermet gibi hem kültürel olarak hem de toplumsal kodlar uyarınca Doğu kültüründe yaşamaya devam eder ya da *Dineyri Papazı*'ndaki Ayhan gibi sevgilisi Gülbün'ü kontrol altında tutarak ve “asrî bir kız” (Erol, 2014b, s. 86) olmasına izin vermeyerek Doğulu despotun üstünlüğü fikrinde takılı kalmışlardır.⁸ Bu anlamda, Tanzimat'tan beri süregelen Doğulu Osmanlı/Türk kimliğini eril olarak tahayyül ederek, karşısına baştan çıkarıcı Batılı kadını yerleştiren, hatta genellikle bunu Tanzimat şairi Şinasi'nin yaptığı gibi evlilik metaforu üzerinden kurgulayan kimlik arayışı hakkında başka bir şey söylemektedir Safiye Erol (Parla, 1990, s. 17). Bu, esasında bahsi geçen önerinin zıddını söylemek değildir; hatta kadınlarla özdeşlik kurarak şimdiye kadar eril özne olarak kurgulanan kimlik ara-

⁸ Bunun istisnalarından biri, diğer bazı yan karakterlerin yanı sıra, *Kadıköyü'nün Romanı*'ndaki Necdet'tir. O da içinde bulunduğu topluma göre demode bir gençtir. Ona benzer bir diğeri de Çiğdem'deki Turhan Tuna'dır.

yışına bir başkaldırı da değildir. Zaten reaksiyoner zihniyete dayalı böylesi başkaldırıları yeni bir şey öneremezler.

Evlilik metaforunda gizli hegemonik bir yaklaşımdan, alt-üst ilişkisinden ziyade, Safiye Erol'un harmanlamaya çalıştığı değerler silsilesi ne erillik kaygısıyla boğuşur ne de kadınlığın kutsallığını idealize ederek onu yüceltir. Hatta her kitabında gayrimeşru ilişki yaşayan bir kadın karakter vardır ve toplum nezdinde gayri-ahlakilik olarak görülen bu durum, yeniyile gelen bir durum da değildir: *Kadıköyü'nün Romanı*'nda alaturka Osmanlı hanımefendisi Mihriban Hanım ya da *Ciğerdelen*'deki Osmanlı Balkanlarında yaşayan Zühre de, yeni Türkiye'nin çocukları olan *Ülker Fırtınası*'ndaki Nuran, *Dineyri Papazı*'ndaki Gülbün kadar gayrimeşru bir ilişkiye mecbur olduklarından değil, âşık olduklarından dolayı razı olurlar. Toplum kurallarına karşı yaptıkları bu ihlal, Safa'nın gördüğü gibi modernitenin getirdiği bir yozlaşma, kadının ahlaksızlaşması değildir. Tersine, Safiye Erol'a göre, ancak bu kadar kendinden vermeye hazır ve kendini teslim eden bir aşk, modern değil, alaturka bir his olduğundan dolayı Osmanlı Türk geleneğiyle bağlantılıdır.

Mihriban Hanım “aşkla kanatlanıp yükselmeye müstait” bir kadınken aşkın kendisini “süp-rüntülüye düşürdü[ğünü]” söyler (Erol, 2010a, s. 178). Nuran ya da Gülbün bu aşkla kendi değerlerinden ne kadar uzaklaştıklarını söylerken, bir yandan da bu aşkla nasıl zelil bir duruma düştüklerini bildiklerini ifade ederler. Yaptıkları topluma başkaldırı değildir, böylesi büyük bir aşkı yaşamamanın kaderleri olduğunu sık sık ifade ederler. Ancak bu kader, sahip oldukları bir potansiyeldir ve herkese nasip olmaz (Erol, 2010a, s. 184). Bu cinsiyete dayalı bir durum da değildir: *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Necdet, *Ciğerdelen*'de Turhan da aynı yola baş koymuşlardır. Bu çileli bir yol olsa da, hepsi bu aşkla kendilerini yeniden yaratacaklardır.

Sıklıkla “aşk-meşk” denilerek önemsizleştirilmeye çalışılan, günümüzde hoyratça tüketim nesnelere kadar her yerde kullanılan aşk kelimesiyle bu makalede iki şey kastedildiğinin belirtilmesi gerekir. Birincisi bildiğimiz, gündelik anlamda, bir kişinin bir diğere karşı hissettiği tutkulu, kendisini o kişiye her anlamda bağlayan, ancak bu mahpusluğun canı gönülden istendiği aşk. İkincisi ise birincisinden arzu edilen nesne konusunda hem ayrışan hem de onu basamak olarak kullanan bir aşk; yani genellikle dinî anlamda ilahî aşk diye bahsedilen, burada Safiye Erol özelinde kullanılan haliyle tasavvufî aşk. Onun karakterlerinin âşık olma potansiyelleri, önce bir diğere âşık olma cesareti ile başlar. Potansiyel olarak insanların elinin altında bulunan, fakat herkesin tercih etmediği bir şeydir aşk. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Necdet bunu kendisinde, modern gençlerde görülmemeyen, “–belki tevarüs yoluyla edinilmiş– bir şarklı mizacı” olarak ifade eder (Erol, 2010a, s. 82). Bedriye de aynı şekilde, kendi hissettiklerini, geçmişteki gibi bir muhabbete sahip olma arzusu içinde taşıdığını idrak ederek ifade eder. İkisinin de içinde taşıdığı özlem, artık makbul olmayan, zamana uygun bulunmayan bir aşktır. Ancak aşk gibi bir duygunun zamana uygun olması ya da demode olması ne demektir?

Yeni yeni ses getirmeye başlayan duygular tarihi alanına göre, duyguların hakikaten zaman içinde değiştiği tespit edilir. Adları aynı olsa bile, bugün anladığımız anlamda aşk, yüz yıl önce adlandırılan duygu ile aynı içerikte olmaz (Rosenwein, 2022). Bunun yanı sıra Judith Butler'ın *Excitable Speech* adlı kitabında “söylenebilen” (*speakable*) ve “söylenemeyen” (*unspeakable*) kavramlarına atıfta bulunarak dilin, kimliklerin ve anlamların nasıl üretildiğini ve sınırlandırıldığını göstermek de önemlidir. Butler için “söylenebilen,” toplumsal normlar ve iktidar yapıları tarafından kabul edilen, tanınan ve ifade edilebilendir. Öte yandan “söylenemeyen,” toplumun ana-akım söylemleri içinde yer bulamayan, marjinalize edilen veya yadsınan anlamları ve kim-

likleri temsil eder. Bu ayırım dilin belirli kimlikleri ve kavramları meşrulaştırma ve diğerlerini dışlama kapasitesini gösterir (Butler, 1996). Bu açıdan Necdet ile Bedriye'nin özlemini duydukları, fakat bir o kadar da demode olduğunu bilmekten dolayı kendilerinden utandıkları aşk, kendi dönemlerinde “söylenemeyen”dir. Onun yerine “söylenebilen” başka kelimeler revaçtadır. Bunu en iyi bir diğer karakter, Mükerrerem ifade eder:

Fakat her nedense “aşk” kelimesi ağzından çıkmıyordu. Mükerrerem, bütün gençler gibi “aşk” kelimesinden utanıyordu. Bu tabiri kullanmamak için türlü ıstılahlar arasında çırpındı: Sevmek, hoşlanmak, hazzetmek, yakın olmak, cana yakın bulmak, sempati, alaka, rabita... Hatta bir aralık durdu, “seksapel” dedi, beğenmedi “amour” dedi (Erol, 2010a, ss. 104-105).

Fakat mesele bir duygu olarak aşkın demode olması, onun yerine Fransızcada aynı anlama gelen *amour*'un daha popüler ve kabul edilebilir olması değildir. Aşk kendisiyle birlikte, hislerin ötesinde bir anlamlar bagajı getirir: Osmanlı İmparatorluğu, Divan edebiyatı ve tasavvuf şiiri. Bütün bunlar yeni cumhuriyetin reddettiği, arasına mesafe koyarak kendinden uzaklaştırmaya çalıştığı kültürel geçmiştir. Dolayısıyla aşk sadece değişen bir hissin değil, aynı zamanda kasti olarak reddedilen bir geçmişin hatırlatıcısıdır. Bu yüzden de (her ne kadar resmî olarak olmasa da) bir çeşit yasaklı kelime olduğu anlaşılır, ya da tıbbi söylemde sapkınlık olarak addedilip patolojikleştirilerek normalin dışına, anormal alana itilerek uzak tutulmaya çalışılır. Örneğin, Cumhuriyetin erken dönemlerinde, 1927'de basılan *Genç Kız ve Kadınlarda İntihar* adlı kitabında Doktor Cemal Zeki aşktan, genç kızların dikkatli olması gereken, onları intihara sürükleyebilecek “altın tuzak” olarak bahseder (Toprak, 2002).

Böylesine reddedilen bir kelimeye karşı duyulan yakınlık ise sadece tutkulu bir aşka kendini bırakmak değil, Osmanlılık, Divan ve tasavvuf edebiyatlarının içerdiği anlamlar, imgeler, metaforlar silsilesiyle bu geleneği devam ettirmektir. Aşağıda daha ayrıntılı şekilde tartışılacak bu aşk geleneğini devam ettirmeyi, Safiye Erol T. S. Eliot'ın geleneğe atfettiği anlam üzerinden ifade eder: Bu aşk ne geçmişi reddetmek ne geçmişi tekrar canlandırmaya çalışmak ne de geçmişin izlerini sürerek melankolik ve nostaljik bir halde var olmak demektir. *Kadıköy'ün Romanı'nda* Necdet ile Bedriye, *Ülker Fırtınası'nda* Nuran, *Dineyri Papazı'nda* Gülbün ve *Çiğerdelen'de* Turhan yeninin peşinden koştuklarından, geçmişlerini görüp (bilfiil derin bir aşk yaşayarak) kabullenirler ve ancak bu kabulleniş ile şimdide var olup geleceği yaratabilecek yaratıcı güce ve cesarete sahip olurlar.

Yazarın kendisini bir söyleşisinde “fatalist” olarak tanımlaması gibi, karakterleri için de başlarına gelen aşk kaderleridir (Erol, 2010b, s. 49). *Ülker Fırtınası'nda* Nuran'ın yaşadığı aşkı Yahuda'nın Hazreti İsa'ya ihanet etmesine benzeterek anlatır. Hazreti İsa'nın diğer havarilerle birlikte Yahuda'ya “ezelden beri bana mukadderiniz” ya da ona bir parça vermeden önce “Bugün ekmeğimi yiyen yarın beni ayaklar altında çiğneyecektir” diyerek içlerinden birinin bir gün kendisine ihanet edeceğini söylemesi gibi, Nuran da Yahuda'yı kendi hayatında “görmüştür” (Erol, 2014c, ss. 17-18). Hazreti İsa gibi başına gelecekleri bilir, fakat kaderini yaşaması ve ancak sonrasında onun ötesine geçebilmesi gerekir. Babasına bunu şöyle açıklar: “bende benim anlayışından üstün bir tabiat unsuru, bir ilahi emanet vardı ve işte ben o en mahrem, en mukaddes yerimden vuruldum” (Erol, 2014c, s. 134).

Topyekûn bir ret üzerine kurulu yeni cumhuriyet anlatısının tersine, Safiye Erol'un kabullenişin, hatta İslamî bir kavram olan tevekkülün altını çizmesi, söylemekten kaçınılan aşk kelimesi gibi pek demodedir. Necdet sevdiği Bedriye'nin Burhan'dan etkileneceğini bir görüşte anlar ve “yorgun bir tevekkülle” boynunu büker: “Çarpışmak, sevilen kadını her ne bahasına olursa ol-

sun elden kaçırmamak; fakat bu Necdet'in yapacağı iş değildi. O irsî bir temâyülle, mukadder şeylerin er geç gelip çatacağına iman etmişti" (Erol, 2010a, s. 52).

Ancak Safiye Erol'un anlatısında yenişen, üstünlük sağlamaya çalışan medeniyetlerin çatışması yoktur; var olan daha çok bir geçiş sürecinin bilincinde olmaktır. Geçiş süreci ise ne kendini tamamen terk etmek ne de tek başına kendisi olmayı kabullenmek demektir. Tersine, geçiş süreci dinamik, oluş halindedir, o yüzden de sonuçları sabitlemeyecek bin bir imkana sahiptir. Burada *Fatih-Harbiye*'nin Neriman'ı gibi ne Doğulu erkek tercih edilerek düzen korunur ne de udu eline alınca kültürel yarık kapanır.

Aşk ve Gelenek

Bu noktada, aşkın kader olarak yaşanmasının, âşığın başına gelen tüm zorluklara katlanmasının pek de orijinal bir konu olmadığı şeklinde bir itiraz dile getirilebilir. Gerçekten de çeşitli kültürlerin edebiyatlarında, farklı dönemlerde yazılan sayısız eserde böylesi bir aşk karşımıza çıkabilir: Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'i, Jane Austen'in *Gurur ve Önyargı*'sı, Tolstoy'un *Anna Karenina*'sı hep aşkı ve âşıkları anlatsa da, buldukları döneme göre aşk farklı şekillerde ifade bulur. Bu her dönemin farklı duygu kodlarına sahip olmasının yanı sıra, dinî, toplumsal ve siyasi normların aşkı yaşama biçimlerine yaptıkları müdahaleden kaynaklanır. Ayrıca Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*, *Matmazel Noraliya*'nın Koltuğu gibi diğer romanlarında aşk ve tasavvufa dair bahisler geçtiği itirazı da gelebilir. Ancak yukarıda değinildiği gibi, bu hususlar karakterlerin hayatlarında izlenmek yerine, yazarın sesini temsil eden bir karakter üzerinden bildirilir. Bu romanlarda en belirgin haliyle Matmazel Noraliya çok kuvvetli bir aşk yaşamıştır; Yahya Aziz'in tasavvufi terimler kullanarak yorumladığı hayat hikâyesinde, Matmazel Noraliya sevgilisinin kaybıyla bir çeşit evliya olmuştur. Ancak ne onun hikâyesini tam olarak kendi ağzından duyarız, ne de onun aşkı için bir fedakarlıkta bulunduğu tanık oluruz. Onu tekâmül ettiren belirleyici faktör aşkı değil, "temiz Müslüman iman"dır."

Bu makalenin okumasına yönlenebilecek bir diğer önemli itiraz ise aşkın kader olarak yaşanmasının, âşığın başına gelen tüm zorluklara katlanmasının sadece Safiye Erol gibi kanon dışı bırakılmış bir kadın yazara özgü bir konu olmadığı, gayet kanonik kimi romanların da böylesi bir aşkı temsil ettiği halde kanonik olabileceğidir. Buna verilebilecek en önemli örnek Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'u olabilir. Ancak *Huzur*'da Mümtaz ile Nuran'ın yaşadığı aşk, her ne kadar Nuran'ın evli olması dolayısıyla zorluklar taşısaya da, karakterlerin tekâmülüne dair çok bir şey söylemez. Belli konularda Safiye Erol'un anlatılarındaki aşk tecrübesiyle benzerlikler görülse de, *Huzur*'un gelenekle ilişkisi Erol'daki gibi geleneğin yeniden üretilmesi olarak görünmez.

Safiye Erol'un romanlarında anlattığı tutkulu aşk her ne kadar (yukarıda bahsedildiği gibi) Cumhuriyet rejimine geçen yeni Türkiye için farklı anlamlar ifade etse de, eski bir geleneğe hem söylemsel olarak hem de ifade açısından eklenir. Walter Andrews ve Mehmet Kalpaklı'nın *Sevgililer Çağı*'nda belirttiğine göre, Osmanlı kültüründen gelen bu aşk anlayışı on beşinci yüzyılın sonlarından on yedinci yüzyılın başlarına kadar yaşanan, Avrupalı tarihçilerin uzun on altıncı yüzyıl olarak nitelendirdiği dönemde zirveye ulaşmıştır (Andrews & Kalpaklı, 2005, s. 10). Andrews ve Kalpaklı'nın en çok meyhanede, kahvehanede ve tekkede ifadesini bulan, "Sevgililer çağı" olarak adlandırdıkları bu dönemde, Avrupalılar gibi Osmanlılar için de edebiyatı şiir temsil ediyordu. Onlar tasavvuftan ve dönemin sanat akımlarından etkilenen şiir kültüründe aşk ve aşka dair tarihsel kurguları, yani "belgelenmemiş duygu tarihleri"ni bulurlar (Andrews & Kalpaklı, 2005, s. 8). Bu aşk kültürü içerisinde aşk, şiir ve cinsellik hayatın diğer alanlarından ayrışan değil, tam tersine onlarla örtüşen alanlardır. Hatta tüm hiyerarşik ilişkiler ağını anlatan

ilişki, seven ile sevilen arasındaki aşk ilişkisidir (Andrews, 2016; Andrews & Kalpaklı, 2005, s. 24). Bu şekilde düşünmek, o çağdan itibaren Avrupa ve Osmanlı'nın karşılıklı olarak birbirlerini erotik bir şekilde nesneleştirmelerine, genellikle on dokuzuncu yüzyılda, tahakküm edilen kadının sevgili ya da eş olarak tahayyül etmelerine kadar gider. Andrews ile Kalpaklı'nın dikkat çektiği, tüm edebî ve sanatsal kültüre hâkim olan, daha genel bir aşk kültürüdür. Bu kültür söylemsel olarak sadece kelimelerden değil aynı zamanda görsel imgeler, müzik ve sembollerden oluşmakla kalmaz, dekorasyon, peyzaj düzenlemesi, mimari, törenler, ritüeller gibi diğer tüm kültürel (sanatsal) eserleri de içeren “duygusal sözcük dağarcığı[nda]” kendini gösterir (Andrews, 2016, s. 23). Andrews'a göre, geniş bir duygusal topluluğun dili, uzun on altıncı yüzyıl boyunca Osmanlılar arasında duygusal bir “senaryo” olarak gelişti ve “duygusal bir ekosistem” yarattı (Andrews, 2016, s. 24). Bu senaryo Osmanlı özelinde, temelde tasavvufi özellikler gösterir. Her ne kadar bu duygusal ekosistem on altıncı yüzyıldan sonra kısmen etkisini kaybetmiş olsa da, günümüzde hâlâ duyguları belirtmekte aynı imgelemin kullanılması da dikkati çeker (Andrews, 2016, ss. 24-47; Andrews ve Kalpaklı, 2005, s. 337).

Sevgilinin cinsiyetinin belirsiz olmasının ya da çoğu zaman androjen çekicilikte bir erkeği konu edinmesinin yanı sıra, gerçek aşkın fiziksel bir aşk mı olduğu, yoksa metaforik bir şekilde ilahi aşkı mı temsil ettiği de muğlaktır. Ancak erken modern Osmanlı şairleri, Londralı Petrarkan çağdaşları gibi, beşerî aşkın bütünüyle ruhanîleşmeyeceğinden dolayı, insan bedeninde temellenmesi gerektiğini düşünürler. Asketiklerin bedene karşı küçümseyici tutumları, onlar için bu yüzden anlamsızdır: gerçek bir sevgilide bedenlenen metaforik aşk olmadan, Tanrı'yı sevmenin yolu yoktur (Andrews ve Kalpaklı, 2005, ss. 289-295).

Osmanlı aşk kültüründen gelen fakat yeni bir ülke, yeni bir kültür yaratma arzusunda olan Safiye Erol'un okuyucularının ise kafası karışıktır. Batı edebiyatının birçok ünlü eserini okumuş bir okuyucusunun sorduğu “Aşkta maddi birleşme olsun mu?” sorusuna şöyle cevap verir Erol:

İster olsun ister olmasın, aşkın mukadder seyrini değiştirmez. Aşk, doğum ve ölüm gibi bir alemde diğer aleme geçiş, mahiyeti bilinmez bir metamorfoz, yaratıcı kuvvetin bizce meçhul bir gaye uğruna giriştiği meçhul bir tasarruftur. Aşk, bakir ve ergin ruhların, beneksiz kristal gibi billurlaşmış vücutların imtiyazıdır (Erol, 2010b, s. 318).

Bu açıdan bakınca, Safiye Erol'un kadın karakterlerinin hemen hepsinin, toplumun onaylamamasına rağmen, gayrimeşru ilişki yaşamaları ve yaşadıkları bu aşkı kutsal olarak görmeleri anlam kazanır. Toplumsal normlar açısından tezat teşkil eden bu bakış açısı, ilişkinin gayrimeşru olması ve bu yüzden çeşitli engeller ve çekincelerle dolu olması yüzünden, kendini meşrulaştırmak amacıyla kullanılan bir gerekçe değildir. Bu karakterler hangi koşullarda olursa olsun aşkın kutsal olduğunu bilirler. Örneğin, *Dineyi Papazı*'nda aşk orta yaşlı, düzenini korumaya kararlı, evli Ayhan Bey için “hayalini kovaladığı yasak bir eğlence” iken, sevgilisi genç Gülbün için “tapınarak aradığı kutsiyeti” temsil eder (Erol, 2014b, s. 85). Gülbün'ün “iskeleti bile aşkın imzasından derlenmiş bir tuğra[dır]” (Erol, 2014b, s. 207).

Ayrıca Gülbün, *Kadıköy'ünün Romani*'ndeki Mihriban Hanım ve Bedriye, *Ülker Fırtınası*'nda ise Nuran sadece toplumun onaylamadığı değil, kendilerinin de onaylamadığı bir aşk içindedir. Viyana'da uzun bir müzik eğitimi gördükten sonra İstanbul'a gelen Nuran, yalnızca evli ve dört çocuklu bir adamla ilişki yürütmez, aynı zamanda karısıyla artık ayrı yattığını söyleyen Sermet'in evinde misafir olup onların birlikteliğini yan odadan işitir, yine de bu ilişkiye bir son veremez. Fakat onunla Kanlıca'da geçirdiği o aşk günlerinde “saadet, gökyüzünden yıldız yağmuru gibi dökülü[r]” (Erol, 2014c, s. 52).

Ezildiği, öldüğü, isimsiz kıymetler kaybettiği yetmiyormuş gibi bir de bu çılgın hasret (...) Doğrusu, o şimdi tacını tahtını feda etmiş bir hükümdara benziyor. Öyle bir sultan ki, mülkünden ayrılp kalbinin büyük matemiyile çöllere düştükten sonra birdenbire hatırlıyor ki, taç ve taht şöyle dursun, şu anda kendisine su ve ekmek lazımdır (Erol, 2014c, s. 74).

Aşk tanımlarken kullandığı şiirsel dil bir yana, âşğın her şeyini kaybetmiş bir hükümdara benzetilmesi, Osmanlı şiirinde sık kullanılan bir metaforudur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın açıkladığı gibi, Osmanlı şiirinde sevgili her zaman "kalb âleminin hükümdarıdır." Sevgili isterse iltifat eden isterse kıskanç, lütufkâr, işkenceci olan bir hükümdar gibidir (Tanpınar, 1988, s. 6). Ancak Nuran gücünü kaybetmiştir, artık sevgili değil, her şeyini bırakıp "çöllere" düşen âşık, modern bir Mecnun olmuştur. Safiye Erol'un romanlarında gelenek tekrar görünür: ana karakter aşkından terk-i dünya eder ve âdeta insanların barınmadığı, suya bile muhtaç olduğu çöllere düşer. *Çiğerdelen*'in içindeki "Yedi Peçeli" hikâyesinde, âşık Zühre sevdiğinden türlü eziyet görür. Çünkü Sinan "sevdiğini hem güldürüp, hem ağlatmadan" duramaz. Sinan'ın "yedi peçesi" vardır: "Kendini sevdiren, kendinden korkutan, meraktan çıldırtan, peçelere dokunulmasını yasak eden Sinan" (Erol, 2014a, s. 147). *Dineyi Papazı*'ndaki Gülbün de sevgilisi Ayhan'ı "hüküm sahibi bir Tanrı gibi kendisine tapılan" olarak tarif eder (Erol, 2014b, s. 95).

Ancak Tanpınar "bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir" diye hatırlatır. O bir hükümdar gibi "rastladığını aydınlatır" (Tanpınar, 1988, s. 6). *Kadıköyü'nün Romanı*'nda da Mihriban Hanım, yine kendisinden evli olduğunu saklayan sevdiği Faruk'u önce "güneş"e sonra da "kör kandil"e benzetir:

Ey güneş! Artık güneş değilsin. Zâten hiçbir zaman güneş değildin. Sana bütün şâaayı bahşeden benim gönlümdü. Senin küçük parlıtını ilahi bir pertavsız gibi namütenahi büyüterek seni güneş yapan gönlüm. Sen bu muakkisi kırdın, kendi saltanatını yıktın. Var şimdi kuytu- larda ışılda, kör kandil! (Erol, 2010a, s. 186)

Çiğerdelen'de Turhan da eski destanlardaki gibi toplumdan uzaklaşma arzusunu Cangüzel'e olan aşkı anlatmak için kullanır:

İkiliği ortadan kaldırmak isteyen âşık, hayatın düşmanı oluyor. Çünkü bütün varlığın başlangıcı ayrılıktır. Ezeli cevher, bölünüp ayrılmak, türlü değişik şekiller almak suretiyle kâinat vücûda gelmiştir. Ayrılık bertaraf edilince sen yok, ben yok, insan yok, hayvan yok; ancak yekpâre bir hamur var. Ey korkunç güzelliğiyle beni ölüm dehşetine uğratan mânâ! Evet sen busun: Âşık, hayatın ve insanlığın düşmanıdır. Tevekkeli değil, bir yerde barınmaz olurlar. Mecnun sahralara düşer, Kerem; Turan, Geylan, İran demez, dağ tepe dolaşır. Topluluk içinde artık yerleri kalmamıştır. Çıplak tabiata sınırlar (Erol, 2014a, s. 109).

Osmanlı şiiri imgeleri, tasavvufi destan karakterleri derin bir aşkıta tekrar yüzeye çıkarlar. Ancak ne estetik olarak ne de tema olarak birebir bir aynılık söz konusudur. Onlar Keremler, Mecnunlar gibidirler, fakat bu aynılıkları sadece oldukları yerde kalarak kendi içlerine dönmekle mümkün olmaktadır. Toplumun düşmanı olmaları ise devam eder; bunun sebebi içlerine doğdukları dünyada hüküm süren "ikilik"tir. Onlar bu ikiliği ortadan kaldırmak istediklerinden "hayatın düşmanı" olurlar.

Tanpınar'ın bahsettiği şekliyle "ikilik" kültürdedir; bizim orta çağımızda "yüksek tabakayı halktan gelen her şeye karşı" kapatır (Tanpınar, 1988, s. 28). Turhan için ise "ikilik" tasavvufi bir varoluş anlayışını gösterir. Buna göre insan dünyaya gelir gelmez "ikilik" başlar; bu yüzden de ilk "ayrılık"ı bertaraf edip, ortadan kaldırmak ister. Aşk hem bu ilk ayrılığı hatırlatır hem de tekrar birleşmeyi. Safiye Erol "söylenemeyen" bir kelime olan aşkı "söylenebilen" haline getirerek hem tasavvufi ve edebî gelenekle bağlarını sağlamlaştırır hem de bu aşk geleneğini günceller. Bu yenilenmiş ilişkide, tasavvufi ve edebî çizgileri ağır basan Osmanlı "aşk kültürünü" imgele-

riyle ve metaforlarıyla devam ettirir. Ancak o, geleneği, T.S. Eliot'ın bahsettiği şekliyle, "büyük bir emek sarf ederek" elde etmiştir (Eliot, 2013, s. 94). Bu yüzden romanlarındaki âşıklar sürekli aşkından gözü görmeyen âşık olarak kalmazlar, en sonunda hayatlarını uğruna feda ettikleri sevgililerinden ayrılırlar. Her biri başka bir yola gitse de romanın sonunda onlar artık yeni hayatlarına yeni baştan başlayan genç kadınlar ve erkeklerdir. En önemlisi de kadınlar yaşadıkları bu maceradan dolayı ne kendi gözlerinde ne de toplumun gözünde "lekelenmişlerdir." Hatta tersine, bununla zenginleşmişlerdir. *Dineyri Papazı*'nda Gülbün orta yaşlı bir adamın metresi olmasında aşkın kendisini yönlendirmiş olduğunu kendine itiraf eder ve bununla neler kazandığını düşünür: "Talebin aşkı, yani artık devrilmek ve yeniden doğmak sevdasıydım. İyi ya işte, dost bildiğin kimse seni olduğun gibi teşhis etmiş, seni yıkmış devirmiş. Amma sen dibe çökerken ondan alacağını almışsındır. Senin yeni terkipte o sevilmışten de bir katık buluncaktır" (Erol, 2014b, s. 271).

Tasavvufi anlamda bir başkasına duyulan metaforik aşk, gerçek sahibini bulduğunda kişiyi ilahi aşka yönlendirir. Bu yüzden, Gülbün'ün fark ettiği gibi, Zümrüdüanka misali yok oluş ve yeniden doğuş yaşamak âşığın yanına kâr kalır. Safiye Erol'un tüm diğer ana karakterleri, Mihriban Hanım, Bedriye, Nuran, Zühre, Cangüzel ve hatta Necdet ve Turan'ın da payına düşen budur. Osmanlı aşk geleneği içinde yeni âşıklar yerlerini alırlar. Ancak yeni Türk gençleri susuzluktan bitap bir şekilde kendilerini çöllerde harcamak istemezler; gelecek idealleri, yeni Cumhuriyet'in idealleri doğrultusunda, modern şehirlerde kültür ve sanata katkıda bulunmak, farklılıklarıyla yaratma istekleridir. Bu yüzden *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Necdet yazar, Bedriye piyanist, *Ülker Fırtınası*'nda Nuran müzik, *Dineyri Papazı*'nda Gülbün bir ilim kadını, *Çiğerdelen*'de Cangüzel öğretmen, Turhan ise mimarlık kariyerine odaklanarak yeni Türkiye'ye hizmet edeceklerdir.

Sonuc

Bu makalede gelenek ile kanon dışının ilişkisini sorgulamak üzere, erken Cumhuriyet döneminde eser veren iki yazar konu edinilmiştir. Kanonu ve onun gelenekle kurduğu ilişkiyi anlatabilmek için, Peyami Safa'nın romanı *Fatih-Harbiye* ele alınmış, diğer bazı eserlerine yeri geldiğinde kısaca değinilmiştir. *Fatih-Harbiye*'nin, her ne kadar ana karakteri bir kadın olsa da, kadını Doğu ile Batı kültürü arasında bocalar bir şekilde göstermesinin dönemin eril kanonunu temsil etmesi tartışılmıştır. Safa'nın gelenekle kurduğu ilişki, kadının toplumdaki yeri, Doğu kültürünü Batı kültürüne karşı koruma çabası ve hayatın her alanında kurduğu ikili zıtlıklar çerçevesinde ele alınmıştır. Geleneği sabit bir şekilde sürdürme isteğinin, T. S. Eliot'un açıkladığı şekilde, modernist sanattaki gelenek kullanımına uymadığı gösterilmiştir. Geleneği taşlaştıran kullanması, onun Doğu-Batı çatışmasını ikilik olarak anlayıp bu ikiliği her kavrama yansıtmaya çalışması açıklanmıştır. Buna göre, Safa Batılılaşmaya ve modernleşmeye Tanzimat'tan gelen anlayışla bakmaktadır. Fakat Safa bununla Oryantalizmin ötekileştirme kültürünü devam ettirir. Safa'nın güvenle kurduğu ikilikler, *Fatih-Harbiye*'de "söylenebileni" söyleyerek gelenekle ilişkilendirir; bu da kanonun kabul gören hâkim fikirlerle bağını gösterir.

Kanon dışına örnek olarak Safiye Erol'un dört romanı (*Kadıköyü'nün Romanı*, *Ülker Fırtınası*, *Çiğerdelen* ve *Dineyri Papazı*) merkeze alınmıştır. Bunlardan sadece birinin seçilmesi karşılaştırma açısından daha doğru gibi görünse de, Erol'un romanlarındaki aşk temasının kullanımının devamlılık göstermesi ve bunların hiçbirinin kanona dâhil edilmemesi sebebiyle tüm romanları ele alınmıştır. Kendi döneminde belli bir okuyucu kitlesi olan, çeşitli gazetelerde romanlarını tefrika ettiren ve fikir yazıları yazan Safiye Erol'un 2000'li yılların başına kadar unutulmuş olması ilginçtir. Daha yakından bakıldığında, dönemindeki çoğu yazardan daha iyi yazan, tasavvufi ve

felsefi bir derinliğe sahip olan Safiye Erol'un bu kadar keskin bir şekilde dışlanmasının sebepleri çok çeşitlidir. Bu makalede bu sebeplere, romanlarında görülen tematik benzerlikler ve bunların Osmanlı aşk geleneğine nasıl eklemelendiği üzerinden işaret edilmiştir. Judith Butler'ın kullandığı, dilde iktidar ilişkilerini görmemize yarayan "söylenebilen" ve "söylenemeyen" ifadeleri üzerinden, Erol'un aşkı yeni Türkiye Cumhuriyeti'ndeki "söylenemeyen" halinden çıkarıp "söylenebilen" bir kelime olarak kullandığı tartışılmıştır. Bunu yaparken Walter Andrews ve Mehmet Kalpaklı'nın ayrıntılı bir şekilde anlattıkları uzun on altıncı yüzyıldaki Osmanlı aşk kültüründen yola çıkarak söylemsel benzerliklere odaklanılmıştır. Safiye Erol'un klasik aşk kültürünün imgeleri ve metaforlarıyla anlattığı aşkın geleneğe eklemelendiği, ancak bunları yaşayan yeni Türk kadınları ve erkeklerinin kendilerini taşlaşmış bir gelenek fikri içerisinde hapis tutmadıkları anlatılmıştır. Tersine, onların yeni imkanlar sunan bir gelenek olarak yaşadıkları aşkı yeniden yorumlamaları ve onu Doğu ile Batı arasındaki benliklerinin farkına varma aracı olarak kullanmaları örneklenmiştir.

Bu makalede, Safiye Erol'un sıra dışı aşk anlatılarında karşımıza çıkan, gelenekle kurduğu yaratıcı ilişkinin ve bu şekilde ortaya çıkan imkânın, tam olarak onu kanon dışında bırakan şey olduğu düşünülmektedir. Safa'nın kurgusunda geleneğe dair söyledikleri yeni şeyler değildir; eskinin devamı olarak da kabul edilen fikirlerdir. Erol ise yepyeni ifadeler arayarak, yeniyle eskiyi yeniden harmanlayarak hem gelenekle hem de moderniteyle ilişki kurmuştur. Ancak Murat Belge'nin makalesinin başında belirttiği gibi, meritokratik olan kanonumuzun aradığı nitelik yetenek değildir. Bu anlamda, Safiye Erol'da fazlalıklar vardır; bunlar o kadar sıra dışıdır ki ölümden sonra adı ironik bir şekilde ancak popüler romancılar kategorisi üzerinden hatırlanmıştır. Kendi kültür geleneğine bağlı kalıp onu yorumlayarak orijinal eserler yaratmasının yanı sıra, çok alelade görünen roman konularını kullanarak tasavvufi ve felsefi anlamda derin eserler bırakmış olmasının onun sıra dışılığında payı büyüktür.

Kaynaklar

- Açıkgöz, H. (2001). Safiye Erol'un yazı dünyası. *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, 30(4), 80-88.
- Alter, R. (2004). *Pleasure and change: The Aesthetics of canon*. Oxford University Press.
- Andrews, W. (2016). Ottoman love: Preface to a theory of emotional ecology içinde J. Liliequist (Ed.), *A History of Emotions 1200-1800*. Routledge.
- Andrews, W., ve Kalpaklı, M. (2005). *The Age of beloveds: Love and the beloved in early-modern Ottoman and European culture and society*. Duke University Press.
- Ayvazoğlu, B. (1998). *Peyami: Hayatı, felsefesi, dramı*. Ötüken Neşriyat.
- Belge, M. (2009). Türkiye'de kanon. *Sanat ve edebiyat yazıları* içinde (ss. 81-93). İletişim Yayınları.
- Bloom, H. (Ed.). (1985). *T.S. Eliot*. Chelsea House Publishers.
- Bloom, H. (1994). *The Western canon: The Books and school of the ages*. Riverside Press.
- Bloom, H. (1997). *The Anxiety of influence: A Theory of poetry*. Oxford University Press.
- Bradbury, M., ve McFarlane, J. (Ed.). (1978). *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Penguin Books.
- Buğdaycı, Ç. (2016). Bir Aşk Üçgeni: Safiye Erol'un *Kadıköyü'nün Romanı*'nda aşk, ıstırap ve modernleşme. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 7(15), 100-119.
- Butler, J. (1996). *Excitable speech: Contemporary scenes of politics*. Routledge.
- Cangöz, N. (2019, 5 Şubat). Safiye Erol'u kim sahiplensin? T24. <https://t24.com.tr/k24/yazi/safiye-erol,2264>

- Eagleton, T. (1983). *Literary theory: An Introduction*. University of Minnesota Press.
- Eliot, T. S. (2013). Gelenek ve bireysel yetenek (O. Tecimen, Çev.). *NOTOS*, (40), 94-98.
- Enginün, İ. (2004). *Yeni Türk edebiyatı araştırmaları* (5. baskı). Dergâh Yayınları.
- Erol, S. (2010a). *Kadıköyü'nün Romanı* (5. baskı). Kubbealtı Neşriyatı.
- Erol, S. (2010b). *Makaleler* (H. Açıkgöz, Ed.; 3. baskı). Kubbealtı.
- Erol, S. (2014a). *Çiğerdelen* (11. baskı). Kubbealtı Neşriyatı.
- Erol, S. (2014b). *Dineyri papazı* (H. Açıkgöz, Ed.; 4. baskı). Kubbealtı Neşriyatı.
- Erol, S. (2014c). *Ülker fırtınası* (5. baskı). Kubbealtı Neşriyatı.
- Fang, W. (Ed.). (2018). *Tensions in world literature: Between the local and the universal*. Palgrave Macmillan.
- Felski, R. (2003). *Literature after Feminism*. The University of Chicago Press.
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (2000). *The Madwoman in the attic: The Woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (2. bs). Yale University Press.
- Graff, G. (1987). *Professing literature*. Chicago University Press.
- Gross, D. (1992). *The Past in ruins: Tradition and the critique of modernity*. University of Massachusetts Press.
- Gürbilek, N. (2012). *Benden önce bir başkası* (2. baskı). Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2015). *Sessizin payı*. Metis Yayınları.
- İleri, S. (2010). Safiye Erol'a saygı yazısı. H. Açıkgöz (Ed.), *Makaleler içinde* (3. baskı, ss. 15-18). Kubbealtı Neşriyatı.
- Kara, M. (2002). *Metinlerle günümüz tasavvuf hareketleri*. Dergah Yayınları.
- Koopman, C. (2013). *Genealogy as critique: Foucault and the problems of modernity*. Indiana University Press.
- Longxi, Z. (2016). Canon and world literature. *Journal of World Literature*, 1, 119-127.
- Moran, B. (2008). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1*. İletişim.
- Necatigil, B. (1968). *Edebiyatımızda isimler sözlüğü*. Varlık Yayınevi.
- Okay, O. M. (2015). *Batıllaşma devri Türk edebiyatı*. Dergâh Yayınları.
- Öğün, S. S. (1997). Türk muhafazakârlığının kültür kökleri ve Peyami Safa'nın muhafazakâr yanlığı. *Toplum ve Bilim*, 74, 102-154.
- Parla, J. (1990). *Babalar ve oğullar: Tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İletişim.
- Patea, V. (2016). Eliot's modernist manifesto. *Transatlantica*, 1.
- Peyami Safa. (1974). H. Devrim, N. Araz, N. Gezgin, A. Kazancı, G. Devrim (Ed.), *Türkiye 1923-1973 Ansiklopedisi içinde* (C. 4, ss. 1206-1207). Kaynak Kitaplar.
- Rosenwein, B. H. (2022). *Love: A History in five fantasies*. Polity Press.
- Safa, P. (2000a). Birkaç söz. *Fatih-Harbiye içinde*. Ötüken Neşriyatı.
- Safa, P. (2000b). *Fatih-Harbiye*. Ötüken Neşriyatı.
- Schuchard, R. (1999). *Eliot's dark angel. Intersections of life and art*. Oxford University Press.
- Shapiro, K. (1960). *In Defense of ignorance*. Random House.
- Showalter, E. (1977). *A Literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19uncu Asır Türk edebiyatı tarihi*. Çağlayan Kitabevi.
- Tekin, M. (Ed.). (2003). *Peyami Safa ile söyleşiler*. Çizgi Kitabevi.
- Toprak, Z. (2002). Genç Kız ve Kadın İntiharları II: Cumhuriyet Erkeğinin Kadın İmgesi. *Toplumsal Tarih*, (99), 15-19.
- Uçman, A. (2020). Safiye Erol. *TDV İslâm Ansiklopedisi içinde* EK-1 (ss. 418-419). TDV. <https://islamansiklopedisi.org.tr/erol-safiye>
- Yardımlı, M. N. (2010). *Safiye Erol (Aşk Çiçeği Ketaki)* (2. baskı). Anonim Yayıncılık.