BODY AND SYMPTOM:

ILLNESS IN PEYAMİ SAFA'S NOVELS

ŞERİFE SEDA YÜCEKURT ÜNLÜ

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2023

BODY AND SYMPTOM:

ILLNESS IN PEYAMİ SAFA'S NOVELS

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in Social Sciences

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Turkish Language and Literature

by

Şerife Seda Yücekurt Ünlü

Boğaziçi University

2023

BEDEN VE SEMPTOM:

PEYAMİ SAFA'NIN ROMANLARINDA HASTALIK

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Doktora Tezi

Şerife Seda Yücekurt Ünlü

Boğaziçi University

2023

Body and Symptom:

Illness in Peyami Safa's Novels

The thesis of Şerife Seda Yücekurt Ünlü

has been approved by:

Assist. Prof. Olcay Akyıldız (Thesis Advisor)	_____
Assoc. Prof. Fatih Altuğ	_____
Assoc. Prof. Zeynep Uysal	_____
Prof. Seval Şahin (External Member)	_____
Assist. Prof. Şehnaz Şişmanoğlu Şimşek (External Member)	_____

January 2023

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Şerife Seda Yücekurt Ünlü, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature ……

Date ……

ABSTRACT

Body and Symptom:

Illness in Peyami Safa’s Novels

This dissertation examines the representation of illness in Peyami Safa’s novels. It primarily aims to answer the question of how illness is embodied in both the human body and the body of fiction in Peyami Safa’s corpus. Additionally, this study explores the interplay between these bodies and raises the issue of illness being used as a literary device to portray marginalization. This study also takes into account the works published under the pseudonym Server Bedi, which have received limited attention in Turkish literary studies. In this dissertation, illness as a thematic and narratological element points to a fundamental difference between the novels signed with Peyami Safa’s name and those signed under the pseudonym Server Bedi. This study mainly argues that illness serves as a crucial aspect in Peyami Safa’s engagement with writing. It also problematizes the idea of finitude/infinity thematically and deepens the problem of writing a modern “novel” stylistically. The present study intends to offer a fresh and comprehensive perspective on Peyami Safa's corpus. Furthermore, it seeks to contribute to the illness and health studies in Turkish literature and provides a groundwork for further research in this field.[1]

[1] For an extended abstract in English, see Appendix A.

ÖZET

Beden ve Semptom:

Peyami Safa'nın Romanlarında Hastalık

Bu doktora çalışması Türk edebiyatının en üretken yazarlarından biri olan Peyami Safa'nın romanlarına odaklanır ve bu romanlarda inşa edilen hastalığın estetik temsilini inceler. Bu çalışmanın temel amacı, bu romanlarda hastalığın vücut bulduğu bedenle kurmacanın bedeni (*body of fiction*) arasındaki ilişkiyi çözümlemektir. Aynı zamanda hastalığın bir ötekileştirme/dışlaştırma stratejisi olup olmadığını sorgulayan bu tezin kapsamını Peyami Safa ve Safa'nın müstear adlarından biri olan Server Bedi imzalı romanlar oluşturur. Bu doktora çalışması, hastalığın tematik ve anlatıbilimsel bir unsur olarak bu romanlar arasında temel bir ayrılığa işaret ettiğini öne sürer. Bu ayrılıkta hastalık meselesi, tematik olarak sonluluk/sonsuzluk fikrini ve biçimsel olarak modern bir tür olan "roman" yazma derdini sorunsallaştırmaya ve derinleştirmeye imkân verir. Sonuç olarak bu çalışma, çoğunlukla metnin içeriğine odaklanarak yapılan tematik okumalardan farklı olarak, hastalık temasının aynı zamanda metnin biçimini de belirlediği iddiasını taşır. Böylelikle bu tezin Peyami Safa külliyatı üzerinden Türkçe edebiyattaki hastalık ve sağlık çalışmalarına bir kaynak oluşturması ve hastalık anlatıları türünü tartışmak için zemin oluşturması hedeflenir.

CURRICULUM VITAE

NAME: Şerife Seda Yücekurt Ünlü

DEGREES AWARDED

PhD in Turkish Language and Literature, 2023, Boğaziçi University

MA in Turkish Language and Literature, 2014, Boğaziçi University

BA in English Language and Literature, 2011, Boğaziçi University

BA in Turkish Language and Literature, 2010, Boğaziçi University

AREAS OF SPECIAL INTEREST

Modern Turkish literature; narratology; medical humanities, women's writing; genre studies

PROFESSIONAL EXPERIENCE

Instructor, Department of Humanities and Social Sciences, Özyeğin University, 2022 - present

Instructor, Türkçe Dersleri Koordinatörlüğü, Boğaziçi University, 2016 - 2022 (part-time)

Project Advisor, Scientific Research Project (BAP): "Kişisel Arşivi Işığında Leyla Erbil'in Edebi Dünyası", Under the coordination of Assist. Prof. Olcay Akyıldız, 2018 - 2020

Visiting Scholar, Department of Middle Eastern, South Asian, and African Studies, Columbia University, 2014 - 2015

Research Assistant, Department of Turkish Language and Literature, Boğaziçi University, 2011 - 2014

AWARDS AND HONORS

TUBITAK PhD Scholarship, 2015 - 2019

High Honors Certificate, Institute of Social Sciences, Boğaziçi University, 2014

The Vehbi Koç Foundation Graduate Studies Scholarship, 2010 - 2011

Dean's Academic Honors Certificate, Boğaziçi University, 2010

Turkish Prime Ministry Scholarship, 2005 - 2010

PUBLICATIONS

Book Chapters

Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2019). Adalet Cimcoz: Sanatta yeni bir soluğu müjdeleyen çevirmen. In Ş. Tahir Gürçağlar (Ed.), *Kelimelerin Kıyısında: Türkiye'de Kadın Çevirmenler* (pp. 155-173). İthaki Yayınları. Part of ISBN: 978-605-375-964-5

Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2017). Ayşe Kulin. In Ç. Günay-Erkol & B. Alkan (Eds.), *Dictionary of Literary Biography 379: Turkish Novelists Since 1960, Second Series* (pp. 205-217). Gale Cengage Learning. Part of ISBN: 978-078-769-654-2

Published Conference Proceedings

Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2021). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun kapanışları. In S. Şahin, D. Ardalı Büyükarman, B. Öztürk & T. Ural (Eds.), *Parçadan Bütüne: Peyami Safa Kitabı* (pp. 21-30). Ötüken Yayınları. Part of ISBN: 978-625-408-132-3

Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2015). A place for the act of writing: Rooms of women writers in Leylâ Erbil`s novels. In M. Meschiari & S. Montes (Eds.), *Spaction: New Paradigms in Space-Action Multidisciplinary Research | Spazio-Azione: Nuovi Paradigmi Di Ricerca Multidisciplinare* (pp. 507-518). Italy: Aracne Editrice, doi: 10.4399/978885488155634. Part of ISBN: 978-885-488-155-6

Other Conference Presentations

Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2022). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda hastalık, beden ve yazı*. Paper presented at Edebiyatta Buluşma XII- Edebiyatta Beden ve Beden Algısı Sempozyumu, Yeditepe University, Turkey, May 9.

Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2018). *Journey as a way to life in Yaşamın Ucuna Yolculuk.* Paper presented at ACLA Annual Conference 2018: Off the Road: Travel and Road Trip Narratives, Fragments, and Aesthetics Seminar, University of California Los Angeles (UCLA), USA, March 31.

Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2016). *Mektup Aşkları üzerinden Leyla Erbil'de sanatçının konumu*. Paper presented at Leyla Erbil Paneli, Boğaziçi University, Istanbul, Turkey, December 5.

Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2016). *Bir sürgünün gözünden 'ev'in temsili: Refik Halit Karay'ın Sürgün'ü*. Paper presented at Turkologentag Second European Convention on Turkic, Ottoman and Turkish Studies: Republican Poets and Novelists Seminar, Hamburg University, Germany, September 14-17.

Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2016). *Leyla Erbil, Mektup Aşkları, karşılaşmalar*. Paper presented at Hace-i Evvel: Nüket Esen Sempozyumu, Boğaziçi University, Turkey, January 18.

Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2015). *Writing as a way of surviving trauma: Tracing a woman writer's trauma in Leyla Erbil`s Kalan (The Remnant)*. Paper presented at ACLA Annual Conference 2015: Gender and Trauma Seminar, University of Washington, USA, March 26-29.

Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2014). *Yazma uğraşının mekânı: Leylâ Erbil romanlarında kadın yazarın odası.* Paper presented at Yazıdan Söze Lisansüstü Sempozyumu, Boğaziçi University, Turkey, May 22-23.

Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2014). *Tür ve cinsiyet ilişkisi çerçevesinde Mektup Aşkları.* Paper presented at Modern Türkçe Edebiyat Sempozyumları III: Leylâ Erbil, Kadir Has University, Turkey, April 3-4.

Other Publications

Yücekurt Ünlü, Ş. S. (2014). *"Tuhaf" kadınların yazma uğraşı: Leylâ Erbil'in romanlarında yazar kadın başkişiler* (Unpublished MA thesis). Boğaziçi University, Istanbul, Turkey.

TEŞEKKÜR

Tez danışmanlığımı üstlenerek zor zamanlarda bile desteğini eksik etmeyen sevgili Hocam Olcay Akyıldız'a; tez izleme komitemde yer alan, kıymetli eleştirilerini ve önerilerini benimle paylaşan Zeynep Uysal'a, Fatih Altuğ'a, Şehnaz Şişmanoğlu Şimşek'e; tez savunma jürimde bulunmayı kabul eden; değerli bilgi birikimini, ilgisini ve yardımlarını benden esirgemeyen Seval Şahin'e; tez önerimi anlattığımdan bu yana yüreklendirici sözleriyle beni motive eden Halim Kara'ya, kendi yazdığı doktora teziyle ve sonrasındaki çalışmalarıyla bu alana heyecan duymamı sağlayan Şima İmşir'e; ne zaman aklıma bir şey takılsa akademik ya da değil benimle birlikte düşünen Veysel Öztürk'e; bu tezin şekillenmesinde değerli önerilerini benimle paylaşan Erol Köroğlu'na teşekkür ederim. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Hocalarının hepsine ve Akgül Zorbay'a destekleri ve üzerimdeki emekleri için teşekkürü bir borç bilirim. Boğaziçi Üniversitesi Türkçe Koordinatörlüğü Birimindeki Hocalarıma ve arkadaşlarıma bu süreçte yanımda oldukları için teşekkür ederim. Yakın zamanda dahil olduğum Özyeğin Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümündeki Hocalarıma tezimin son dönemindeki tüm yardımları ve destekleri için müteşekkirim.

Bu tezin ortaya çıkmasını mümkün kılan kaynaklara ulaşmamı sağlayan bütün kütüphanelere ve kütüphanecilere, tez sürecinin heyecanını ve yorgunluğunu paylaştığım bütün arkadaşlarıma, özellikle Egem Atik'e, Yüce Aydoğan'a, Hülya Bulut'a, Fatma Damak'a, Murat Narcı'ya, Semiha Şentürk'e, Esra Yıldız'a; Peyami Safa külliyatı için yapılan projede emek veren herkese, özellikle Esin Hamamcı'ya; bu tez daha bir fikir aşamasında iken bile beni heyecanla dinleyen ve desteklerini

daima hissettiren canım dostlarım Zeynep Kürük Erçetin'e ve Esra Demirkoparan'a, bu çalışma boyunca sevgisini ve ilgisini eksik etmeyen herkese teşekkür ederim.

Bu çalışmayı görebilmesini çok arzu ettiğim ve emeklerini bu sayfalara sığdırmamın mümkün olmayacağı canım babam Mustafa Yücekurt'a, üzerimdeki emekleri konusunda babamdan aşağı kalır yanı olmayan ve büyük fedakârlıklarla emek vermeye devam eden canım annem Nuray Yücekurt'a, ablalarım Sevgi ve Ceyda'ya, ileriki yaşlarımda ailem olmuş sevgili Nilgün Ünlü ve Sait Ünlü'ye ve geniş ailemin bütün güzel insanlarına minnettarım. Güzel ruhunu, temiz kalbini ve şaşkınlık yaratan aklını her daim benimle paylaşan Saruhan'a ve doğumuyla bütün tez yazma sürecime eşlik eden, bu dünyayı benim için daha da anlamlı kılan canım kızım Zeynep'e ne kadar minnettar ve müteşekkir olduğumu anlatmam pek mümkün değil.

Bu tez çalışması için beni 2211-A Genel Yurt İçi Doktora Burs Programı kapsamında destekleyen TÜBİTAK'a teşekkürlerimi sunarım.

Bu tez çalışması, Boğaziçi Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri tarafından 17722 kodlu doktora araştırma projesiyle de desteklenmiştir. Bunun için Boğaziçi Üniversitesi BAP Komisyonuna, BAP Mali Koordinatörlüğü ve BAP İdari Koordinatörlüğü çalışanlarına destekleri için teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ 1

BÖLÜM 2: PEYAMİ SAFA İMZALI ERKEN DÖNEM ROMANLARDA HASTALIK: KAOS 21

2.1 Kaotik bedenin trajedisi: Havva'nın "düşüşü" 25

2.2 Kötücüllük: Don Juan ve ölümcül kadın 47

2.3 Erken kaybedenler: Patolojik erkekliğin inşası 54

2.4 Kaostan son çıkış: Metinsel revizyon 61

2.5 "Her yol Roma'ya çıkar": Kaos anlatılarından *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'na 70

BÖLÜM 3: *DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU*'NDA HASTALIK VE YAZI: YENİDEN DOĞUŞ 77

3.1 *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'na "eleştirel bir bakış" 81

3.2 Kapanışlar 86

3.3 Kesile*yazan* bir bacağın hikâyesi ya da bir hastalığın sonundaki arzu 95

3.4 Sonuç: Hastalık anlatıları tipolojisi çerçevesinde *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* 113

BÖLÜM 4: *DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU*'NDAN SONRAKİ PEYAMİ SAFA İMZALI ROMANLARDA HASTALIK: ARAYIŞ 116

4.1 *Fatih-Harbiye*: Neriman'ın yolculuğu 118

4.2 *Bir Tereddüdün Romanı*: Roman, hayatı tashih eder mi? 141

4.3 *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*: Ferit'in oto-mitolojisi (*automythology*) 162

4.4 Sonuç 177

BÖLÜM 5: SERVER BEDİ İMZASIYLA YAYIMLANMIŞ ROMANLARDA HASTALIK 179

5.1 Peyami Safa'nın meşhur müstearı Server Bedi ve külliyatı 180

5.2 Server Bedi külliyatına odaklanan çalışmalar 188

5.3 Server Bedi müstearıyla yayımlanmış romanlarda hastalık 193

5.4 Sonuç 219

BÖLÜM 6: SONUÇ 221

EK A: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT) 229

EK B: *DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU* 31. TEFRİKASI 234

EK C: *DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU* 32. TEFRİKASI 235

EK D: PEYAMİ SAFA / SERVER BEDİ ROMANLARI 236

KAYNAKÇA 239

BÖLÜM 1

GİRİŞ

"Beden ve Semptom: Peyami Safa'nın Romanlarında Hastalık" başlıklı bu doktora tezi[2], Türk edebiyatının en üretken yazarlarından biri olan Peyami Safa'nın romanlarında söylemsel olarak inşa edilen hastalığın estetik görünümü üzerine temellenir. Hastalık ve anlatı ilişkisi üzerine çalışma fikri, halihazırda deneyimlediğimiz COVID-19 pandemisinin birkaç sene öncesine ve Tıp Eksenli İnsani Bilimler (*Medical Humanities)* alanında yapılan benim için heyecan verici ve ufuk açıcı çalışmalarla karşılaşmama dayanır.[3] Bu doktora tezi her ne kadar COVID-19 pandemisi öncesinde tasarlanmaya başlasa da bu tezin araştırma sorularının temelini tam da bu pandemiyle düşünmeye çağrıldığımız, deneyimlediğimiz veya tanık olduğumuz etki ve tepki biçimleri oluşturmaktaydı. COVID-19 pandemisi canlıların diğer canlılarla, doğayla, toplumla vb. ilişkilenme biçimlerini dönüştürme gücünü; hastalığın/salgının sadece tezahür ettiği bedeni değil, o bedenin etkileşimde bulunduğu bütün unsurları- diğer canlıları, ekonomiyi, eğitimi, estetiği, siyaseti vs.- dönüştürme ve başkalaştırma potansiyeline sahip olduğunu gösterdi. Bu tezde de hastalığın -sahip olduğu bu potansiyeli göz önünde bulundurarak- anlatı evrenindeki temsilini incelemeyi ve bununla ilişkili olarak aşağıda yer alan iki temel soruya cevap aramayı amaçladım:

i. Hastalık, tıbbi tanımına dayanarak romanlarda her zaman "sağlıklı olanın karşıtı" ve bir ötekileştirme/dışlama stratejisi olarak mı kurgulanır?

[2] Bu tez çalışması, Boğaziçi Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BÜ Bilimsel Araştırma Projeleri) kapsamında "Beden ve Semptom: Peyami Safa'nın Romanlarında Hastalığın Anlatımı" başlıklı 17722 kodlu doktora araştırma projesinin çıktıları arasındadır.

[3] 24-25 Kasım 2016 tarihinde Çimen Günay-Erkol yürütücülüğünde gerçekleştirilen "Transcultural Dialogues in Medical Humanities" başlıklı çalıştay bu alanla tanışmamı sağlayan karşılaşmalardan biridir.

ii. Eğer hastalık, "sağlıklı olmama" olarak tanımlanıyorsa, yani hayatın devamlılığını ve bütünlüğünü bozan bir durum ise, hasta bedenin dağılışına, çürümesine (*decomposition*) karşılık, metnin kendi bedeni nasıl oluşur, nasıl bir komposizyona (*composition*) dönüşür?

Bu noktada hastalık ve anlatı ilişkisine dair bu soruları neden Peyami Safa romanlarına yöneltmeyi tercih ettiğimi belirtmem yerinde olacaktır. Peyami Safa imzalı romanların hemen hepsinde hastalığın tebarüz ettiği bir beden bulunur. Nitekim buna paralel olarak, literatürde sıklıkla Peyami Safa anlatılarındaki hasta bedenlerin varlığı ile Peyami Safa'nın kendisinin de uzun yıllar deneyimlediği hastalık hâlinin arasında ilişki kurulur ve zorlu bir hastalık tecrübesinin verimli bir yazın hayatına dönüşmesine vesile olduğunun altı çizilir. Yazarın hayatı ile sanatı arasında kurulan ilişkide haklılık payı yok değildir.[4] Ne var ki bu çalışmada Peyami Safa edebiyatına hastalık kavramı üzerinden bir okuma gerçekleştirmenin temel gerekçeleri arasında ne Peyami Safa'nın hastalıklı geçen yaşamı ne de sadece romanlarında hasta bedenlerle sıklıkla karşılaşılması yer alır. Nitekim Cumhuriyet döneminin ana akım romanlarını üreten Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin gibi yazarların eserlerinde de hasta karakterler mevcuttur. Peyami Safa'nın diğer yazarlardan farklılaştığı noktayı Nurdan Gürbilek'in (2012) şu sözlerinden yola çıkarak tartışmaya açmak mümkündür:

> Çoğu insanın hasta bir medeniyetin enkazından sapasağlam bir milletin doğduğu fikriyle meşgul olduğu bir dönemde, sağlıklı bedenin aydınlık bir zihnin temel koşulu olarak yüceltildiği yıllarda, genç bir yazarın [Peyami Safa'nın] 'ağaçların bile sıhhatine imren[ecek]' kadar hasta bir adamdan, durmadan zonklayan bir bacaktan; kan, ifrazat ve ilaç kokularının yükseldiği hastane koridorlarından söz ediyor olması şaşırtıcıdır. (s. 142)

[4] Peyami Safa'nın, romanlarında sanat-hayat, hayal-hakikat, sanat-sıhhat ikilikleriyle uğraştığı ve hatta bunları birbirinin yerine kullanmayı deneyerek ikilikleri bir ikizlik ilişkisine evirdiği görülür. Bu konuyu roman incelemelerinde daha detaylı olarak tartıştım.

Gürbilek bu sözlerinde Peyami Safa'nın 1929 yılında tefrika edilen ve 1930 yılında kitap olarak basılan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanına gönderme yapmaktadır.[5] Gürbilek'in vurguladığı bu farklılık, başka bir ifadeyle Safa'nın ulus inşası ve medeniyet tartışması içinde hastalığı bir mesele hâline getirmesi bu çalışmanın ortaya çıkış noktalarından birini oluşturur. Çünkü bu konu, Peyami Safa ile ilişkilendirilen "milliyetçi", "muhafazakâr" gibi birçok tanımlamayı da yeniden değerlendirmeyi sağlayacak bir alan yaratmaktadır. Bununla beraber, ruh-beden karşıtlığı çerçevesinde kurulan hiyerarşik yapıda tarih dışı bırakılan bedenin bu denli öne çıktığı Peyami Safa romanları üzerinden tam da bu hiyerarşiyi sorgulama fırsatı sunar.

Hastalık ve anlatı, bu tez çalışmasının iki temel meselesini oluşturur. Peyami Safa külliyatı bu tez çalışmasının iki temel meselesinden birini oluşturan hastalığı tartışmayı mümkün kılacak malzeme sunmanın yanı sıra, Safa'nın biçimsel denemelerinin de uygulama alanını oluşturur. İnci Enginün (2014), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* başlıklı çalışmasının Peyami Safa için ayırdığı bölümünde yazarın gazeteciliği etrafında ürettiği fikir yazılarının yanında, "romancılığa da getirdiği anlatım teknikleriyle, [Türk edebiyatının] önemli yazarlarından biri" olduğunu özellikle belirtir (s. 296). Peyami Safa'nın kendi adıyla yayımladığı eserlerin yanı sıra, gazete yazılarında ya da röportajlarında da sadece içeriğe değil, anlatının tekniği üzerine düşündüğü anlaşılır. Özellikle Ötüken Neşriyat tarafından yayımlanan *Sanat-Edebiyat-Tenkit* başlıklı *Objektif 2* (2016c) serisindeki yazıları doğrudan bu konuya odaklanır.[6] Bu derleme kitapta Peyami Safa, özellikle romanın

[5] Peyami Safa külliyatında hastalık anlatısı denildiğinde ilk akla gelen metin *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* olmasına rağmen yazarın Peyami Safa imzalı diğer romanlarında da hastalığın anlatımı dikkat çeker.

[6] Peyami Safa'nın fikir yazılarının çeşitli başlıklar altında bir araya toplandığı "Objektif" başlıklı seriler yayımlanır. Bunlardan biri "Sanat, Edebiyat, Tenkit" başlıklı seridir. Diğerleri için bkz. Safa, P. (2016b). Objektif 1: Osmanlıca, Türkçe, uydurmaca. İstanbul: Ötüken. Safa, P. (2016d). Objektif 4: Din, inkılap, irtica. İstanbul: Ötüken. Safa, P. (2016e). Objektif 6: Yazarlar, sanatçılar, meşhurlar.

ne olduğu, roman tekniği, romanın "dünü ve bugünü", okuyucu ve romancı arasındaki ilişki, roman ve biyografi, romanın konusu başlıkları altında birçok mesele hakkında fikirlerini paylaşır. Hatta roman hakkındaki düşüncelerini zaman zaman bedenle, vücut yapısıyla ilişkilendirerek, hastalık-sağlık metaforlarıyla aktarır. Başka bir ifadeyle, edebiyata ve özelde roman sanatına dair değerlendirmelerini paylaşırken hastalık-sağlık eğretilemesinden faydalanır.[7] Bu tezin ortaya çıkışında belirleyici olan bu yaklaşım, benim de hastalığın ne anlattığının yanında nasıl anlatıldığı sorusunu cevaplamaya çalışmamla benzerlik gösterir.

Peyami Safa romanın bünyesini ya da dünyadaki roman buhranını tartışırken de benzer bir anlamlandırma yolu kullanır. Örneğin 1951 tarihinde *Türk Dili* dergisinde yayımlanan "Dünya Romanının Aksaklıkları" başlıklı yazısında Peyami Safa'nın romanın yapısına dair şu sözleri dikkat çekicidir:

> Romanın yapısı, hayatın kronolojik değil, psikolojik yapısına tabi olmalıdır. Çünkü roman hayatın içinden bir "tercih" ve ona göre bir "tertip"dir. Bir tarih değildir. Kronolojik sıraya ancak her fasıl (chapitre) içinde "duree"yi bozmamak için uyulur. Fakat psikolojik yapı romanın tekniğine ait ilkeleri tayin eder. Hayatın kendisinde hareketten düşünceye, somuttan (müşahhastan) soyuta (mücerrede), varlaşmadan (existence'dan) cevhere (essence'a) ve duyumsaldan (sensible'den) anlamsala (intelligible'e) bir yükseliş olduğu için, romanın yapısı, dünyanın bütün romanlarının düştüğü inşa hatasından, yani çok defa tahlil, izah, tasvir unsurlarını hareket, vak'a, konuşma unsurlarından önceye almak hatasından kendini kurtarmalıdır. (1990, s. 246)

Hayatın kendisine dayalı bir anlatının tam da somuttan soyuta gitmeyi; maddeden öze geçişi esas alması gerektiğini belirten Peyami Safa için eserlerindeki bedenlerin

İstanbul: Ötüken. Safa, P. (2017c). Objektif 3: Sosyalizm, marksizm, komünizm. İstanbul: Ötüken. Safa, P. (2018e). Objektif 5: Kadın, aile, aşk. İstanbul: Ötüken. Safa, P. (2018f). Objektif 7: Eğitim, gençlik, üniversite. İstanbul: Ötüken. Safa, P. (2019a). Objektif 8: 20. asır Avrupa ve biz. İstanbul: Ötüken.

[7] Peyami Safa'nın dil ve edebiyat üzerine bu fikir yazıları, onun hem Avrupa edebiyatlarıyla karşılaşmasına dair hem de beynelmilellik ve milli/yerel olmak ekseninde "romanı" nasıl konumlandırdığına dair başka tartışmaları da doğurur. Bu tartışmalardan biri olarak Tuncay Birkan'ın (2021) *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri (1930-1960)* başlıklı kitabı hatırlanabilir.

ya da bedenselliğin öne çıkması anlam kazanır. Beden, soyut olanın somut olan üzerinden anlatılmasını sağlayacak; duyularla algılanabilir olanı, zihne aktarmak için aracı olacaktır. Maddi olandan çıkıp cevhere, öze ulaşmayı mümkün kılacaktır. Yani beden meselesi, Peyami Safa için, anlatının kurulumunu tayin ederken de işlevsel olur. Hastalıkla birlikte daha da belirginlik kazanan bu bedeni, maddi olanı, romanın gövdesi olarak düşündüğümüzde hastalık bu gövdeden "öz"e ya da "cevher"e varmayı mümkün kılabilir mi?

Peyami Safa'nın hastalık kurgusuna ısrarla başvurduğuna başka araştırmacılar tarafından dikkat çekilmiş ve bu, bir mesele olarak çeşitli araştırmalara konu olmuştur. Bununla beraber, hastalığın Peyami Safa metinleri için olay örgüsünün akışına yön vermekten daha fazlasını vaat ettiği göz ardı edilmiştir. Hâlbuki bu çalışma, Peyami Safa romanlarında hastalığın vücut bulduğu bedenle kurmacanın bedeni/gövdesi (*body of fiction*) arasındaki ilişkiyi çözümlemeyi amaçlar ve nihayetinde Türkçe edebiyatta hastalık anlatılarına dair kuramsal bilgiye katkıda bulunmayı hedefler. Bu alanda hastalık ve sağlık çalışmaları (*Illness and Health Studies*) ekseninde çoğunlukla metnin içeriğine odaklanan tematik okumalardan farklı olarak, bu çalışma hastalık izleğinin aynı zamanda Safa'nın metinlerinde metnin formunu da belirlediği iddiasını taşır. Hasta bedenin deneyimleri, anlatının da bu deneyimi özel bir kurulum içinde sunmasıyla sonuçlanır. Bu nedenle bu tezde hastalık deneyiminin merkezde olduğu Peyami Safa'nın romanlarında karakter, anlatıcı, zaman-mekân, olay örgüsü vb. anlatı unsurlarını da inceledim. Sonuç olarak, bu çalışmada Peyami Safa romanları üzerinden (i) hastalık deneyiminin/meselesinin her bir romanda görünürlük kazanma biçimini tespit etmeye (ii) bu tespitlerden yola çıkarak romanlardaki benzerlikleri, farklılıkları ve kırılmaları saptamaya ve (iii)

metinlerde kullanılan anlatım tekniklerini ve stratejilerini hastalık anlatıları türü açısından değerlendirmeye çalıştım.

Bu tezin başlığı üzerinden de işaret etmeyi denediğim gibi, bu tezde beden hem hastalığın vücut bulduğu alana hem de metnin gövdesine gönderme yaparken; semptom temel anlamıyla hastalığın belirtilerini imler. Semptom bir kavram olarak Jacques Lacan'ın ve Slavoj Zizek'in bu konudaki kuramsal çalışmalarını gündeme getirmekle beraber, daha çok Fredric Jameson'ın (2016) "Teorinin Semptomları mı, Yoksa Teorisi Yapılacak Semptomlar mı?" başlıklı yazısındaki kavramsallaştırması üzerinden bu tezin temel argümanıyla temas eder. Jameson'a göre edebiyat eleştirisi "bir tür teorik semptomatoloji" olarak konumlandırılmalıdır: "Edebi biçimler (ya da genel olarak kültürel biçimler), toplumsal adını verdiğimiz şu doğrudan ulaşılabilir olmayan şeyde nelerin hüküm sürdüğüne ilişkin elimizdeki en somut semptomlardır" (s. 402). Edebi biçimlerin kendisini birer semptom olarak okumak, semptomun sadece hastalığın vücut bulduğu bedendeki belirtilerini değil; aynı zamanda hastalığın metnin bedeninde yarattığı değişimi de irdelemeyi gerektirir.

Peyami Safa külliyatına dair çalışmalar genellikle Peyami Safa imzalı metinlere odaklanır ve Peyami Safa'nın Server Bedi müstearıyla yayımladığı metinler çoğunlukla göz ardı edilir. Server Bedi müstearı gerek bu adla ürettiği eser sayısı bakımından gerekse bilinirliği bakımından Peyami Safa'nın kullandığı Çömez, Serâzâd, Safiye Peyman, Bedia Servet, Bedii Nuri, Fuat Saygun, Bir Muharrir, P.S. gibi diğer müstearlarından ayrı bir konuma sahiptir. Bunun da ötesinde Server Bedi, edebiyat kamusu tarafından Peyami Safa müstearlarından biri olmaktan ziyade adeta ayrı bir yazar olarak konumlandırılır. Öyle ki genellikle aşk ve polisiye roman yazarı

olarak bilinen Server Bedi'nin metinleri hem Peyami Safa hem de edebiyat tarihçileri tarafından çoğunlukla ayrı bir kişiliğin ürünü olarak değerlendirilmiştir.[8]

Server Bedi metinleri, aynı kalemden çıkmış eserler olarak addedilmekten ziyade bölünmüş bir kimliğin ötekisi olarak konumlandırılır. Peyami Safa külliyatının önemli bir kısmını oluşturmasına rağmen edebiyat tarihlerinde de geri planda kalan (ya da bırakılan) Server Bedi imzalı metinler, akademik araştırmalar çerçevesinde de oldukça az incelenmiştir.[9] Server Bedi imzalı eserlere dair birkaç dikkate değer çalışma bulunsa da Server Bedi imzalı metinler Peyami Safa imzalı olan romanlarla bir arada inceleyen, kapsamlı bir çalışma mevcut değildir. Bu tez çalışmasının odağında Peyami Safa adıyla yayımlanmış eserler yer almaktadır. Bununla birlikte, bu eserlerde hastalığa bilinçli bir estetik unsur olarak yer verildiği iddiasını daha detaylı olarak tartışabilmek için müstear adlarından Server Bedi imzasını taşıyan metinleri[10] de araştırma kapsamına dahil ettim. Böylelikle Peyami Safa külliyatına dair daha bütünlüklü bir bakış elde etmenin mümkün olacağını düşünüyorum.

Edebiyat tarihlerinde birbirinden ayrı/uzak tutulan Peyami Safa ve Server Bedi imzalı eserlerin bu çalışmada bir araya getirilmesi ve böylelikle Peyami Safa

[8] 1937 yılında *Her Ay*'da yayımlanan bir röportajında Peyami Safa, Server Bedi imzasıyla ilgili şunları söyler: "Server Bedi benim müsveddemdir. Üstünde az düşündüğüm, az çalıştığım, mesuliyetten nefsime beraat kazandırmak için kullandığım bir maişet imzası..." (aktaran Tekin, 2003, s. 25). Safa, bu sözleriyle bir bakıma edebi bulmadığı eserlerini Server Bedi adıyla yayımlandığını ifade eder. Peyami Safa, bu müstear ismini kullanım amacını daha sonraki yıllarda başka röportajlarda da gazete yazılarında da tekrar eder. Edebiyat tarihleri de çoğunlukla Peyami Safa imzalı eserleri baz alarak Safa'nın milliyetçi-muhafazakâr tarafını vurgular. Bu hâliyle, Peyami Safa-Server Bedi anlatıları arasında edebi olanla edebi olmayan ya da seçkin edebiyat ile popüler edebiyat karşıtlıklarına dayanan bir sınıflandırma kurgulanmış olur.

[9] "Peyami Safa'nın Server Bedi İmzalı Romanları" (Yıkan, 2004) ve "Peyami Safa'nın Server Bedi İmzalı Polisiye-Macera Türündeki Eserlerinin Çocuk Edebiyatı Açısından İncelenmesi" (Yiğit, 2005) Server Bedi imzalı metinler üzerine hazırlanmış iki tezdir. Bu tezin Server Bedi imzalı romanlarını odağa alan beşinci bölümünde yukarıda adı geçen çalışmalardan bahsedeceğim.

[10] Server Bedi külliyatının tamamı günümüz okuruyla buluşmamış; kimisi gazete ve dergilerde tefrika olarak kalmış; kimisi Arap harflerinden Latin harflerine aktarılmamıştır. Bu eksikliğin farkında olarak Ötüken Neşriyat 2018 yılından itibaren Seval Şahin, Didem Ardalı Büyükarman ve Banu Öztürk'ün başını çektiği araştırmacıların katkılarıyla Peyami Safa külliyatını tamamlama projesini sürdürmektedir. Bu proje kapsamında Peyami Safa'nın Server Bedi imzalı daha önce kitaplaştırılmamış metinler basılmakta ya da kitaplaştırılmış olanların eleştirel basımları yapılmaktadır.

edebiyatına dair yeni bir bakış ortaya koyulması, bu tez çalışmasının söz konusu literatüre sağlayacağı katkılardan biridir. Bu çalışma, aynı zamanda Yeni Eleştiri akımının bir problem olarak öne sürdüğü yazarın niyetinin (*intentional fallacy*)[11] ne dereceye kadar metin analizinin temel dayanağı olduğu sorusunu da gündeme getirir. Her ne kadar yazarın kendisi, seçkin edebiyat ile popüler edebiyatı Peyami Safa ve Server Bedi arasında paylaştırma niyetinde olsa da[12] bu çalışmayla, Peyami Safa külliyatına dair kalıplaşmış saptamaları sorgulamayı ve bu külliyatı yeniden anlamlandırmaya çalışmayı amaçlıyorum. Bu çalışma her ne kadar Peyami Safa külliyatına[13] daha geniş bir açıdan bakmaya çalışsa da yeni keşfedilen metinlerle bu külliyat kendini yenilemeye devam etmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın ardında da Margaret Cohen'ın kavramsallaştırmasıyla muhtemelen hala "büyük okunmamış" (*the great unread*)[14] kalacaktır.

Bu tez çalışması, Peyami Safa ve Server Bedi romanlarında kurgulanan hasta bedenlerin varlığını, anlatının gövdesini nasıl şekillendirdiği sorusunu yanıtlamayı amaçlar. Bu amaç doğrultusunda Peyami Safa ve Server Bedi romanlarını yakın okuma teknikleriyle analiz ederek hastalığın romandaki karakterizasyonu, zaman-mekânı, anlatıcının konumunu, olay örgüsünü, başlangıçlar ve kapanışları ve benzeri unsurları biçimlendirişini değerlendirdim. Romanların yakın okuma teknikleriyle

[11] Yazarın niyeti hakkındaki kuramsal çalışmalara örnek olarak bkz. *The Intentional Fallacy* (Wimsatt & Beardsley, 1946), *The Varieties of Authorial Intention: Literary Theory Beyond the Intentional Fallacy* (Farrell, 2017).

[12] Server Bedi imzasına dair bu değerlendirme, Peyami Safa'nın (1954) *Milliyet* gazetesindeki şu sözlerine dayanmaktadır: "Bütün yazı hayatım, helva ve halva kelimelerindeki ince ve kalın 'l' sesinin temsil ettiği iki ayrı insan grubunun, münevverin ve halkın başka başka anlayış ve heyecanlarına tesir edebilmek için, iki ayrı ifade kullanmakla geçti. Bu ikisini birbirine karıştırmamak için de iki imzalı çalıştım."

[13] Peyami Safa ve Server Bedi imzalı romanları bir arada incelemenin getirdiği teknik bir mesele bulunmaktadır. Burada Peyami Safa külliyatı ifadesini sadece Peyami Safa imzalı romanları değil, müstear adlarıyla yazdığı metinleri de kapsadığını düşünerek kullanıyorum. Bununla birlikte, bu çalışmanın kaynakçasında APA kaynak gösterme kuralları uyarınca Peyami Safa adıyla yayımlanmış metinlerin yazarını Peyami Safa olarak; Server Bedi imzasıyla yayımlanmış metinlerin yazarını Server Bedi olarak verdim.

[14] Margaret Cohen (1999) "the great unread" terimini araştırmacılar tarafından analiz edilmemiş geniş edebiyat tarihi sahasına gönderme yapmak için kullanır.

çözümlenmesinin yanı sıra; metinleri, içine doğduğu tarihsel ve kültürel bağlamı da göz önünde bulundurarak okumak, onların dış dünyayla kurduğu bağı görmeyi mümkün kılabilir. Bu çalışmada, metne yönelik yorumlama sürecini salt kendisiyle sınırlı tutmayıp hastalığın tarihsel ve kültürel inşasının metne katkısını tartışmaya açmayı denedim.

Bu tez çalışmasının ilk aşamasında Peyami Safa adıyla yayımlanmış romanlardaki ve Server Bedi imzalı metinlerdeki hasta bedenleri tespit etmeye ve bu hasta bedenlerin farklı kesitler üzerinden benzerliklerini ve farklılıklarını belirlemeye çalıştım. Peyami Safa imzalı romanların yoğun bir biçimde anlatılan hastalık deneyimi, başka bir imzayla (Server Bedi) aynı kalemden çıkmış romanlarda da anlatılmaya devam etmekte midir? Yoksa Server Bedi imzası Peyami Safa'nın "sağlıklı" olan yazar-benine mi gönderme yapar? Bunların belirlenebilmesi için hasta bedenlerin nasıl bir hastalık deneyimine sahip oldukları, anlatı evreni içinde bu deneyimin nasıl sonlandığı, bu deneyimin kişiyi değiştirip değiştirmediği, eğer değiştiriyorsa bu değişimin hangi yönde olduğu, hasta bedenin diğer roman kişileriyle kurduğu ilişki, hasta bedenin zamanı ve mekânı nasıl algıladığı ya da hatırladığı gibi soruların cevaplarını erişebildiğim ölçüde derledim. Bu derlemenin sunduğu bilgilerden hareketle yaptığım çıkarımlar, bu geniş külliyat içerisinde hastalığın metinlerin inşasında kritik bir mesele olarak konumlandırıldığını ileri sürmeyi mümkün kılar.

Hastalık meselesi, Peyami Safa imzalı romanlarda tematik olarak sonluluk/sonsuzluk fikrini ve biçimsel olarak modern bir tür olan "roman" yazma derdini sorunsallaştırmaya ve derinleştirmeye imkân verir. Jale Parla (2011) *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* başlıklı kitabında yer alan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* okumasında "saat" ile "sanat"ın yer değiştirebilme potansiyelinden söz

eder. Peyami Safa'nın edebi dünyasında ise "sıhhat" ile "sanat", yer değiştirmekten ziyade birbirini yerinden edişe uygun düşen bir ilişkisellikle kurulur. Kabaca bir genellemeyle Safa imzalı romanlarda "sıhhat" olmadığında "sanat" olur. Peyami Safa romanlarına dair bu iddia, hastalığın tematik ve anlatıbilimsel bir unsur olarak Peyami Safa romanları ve Server Bedi metinleri arasında temel bir ayrılığa işaret etmesiyle desteklenir.

Bu tez çalışmasında Peyami Safa ve Server Bedi imzalı romanlar arasındaki bu ortaklıkları ve ayrılıkları daha detaylı olarak tartışmak için farklı başlıklar altında inceledim. Giriş ve sonuç dışında dört bölümden oluşan bu tezde bu dört bölümün üçünü ardı ardına Peyami Safa imzalı romanlara, diğerini ise Server Bedi imzalı romanlara ayırdım. Peyami Safa imzalı romanları üç farklı başlık altında incelememin temelinde romanların hastalığın farklı metaforik göndermeleri etrafında kümelenmesi yatar. Ağırlıklı olarak tıbbi bilgiden beslenen hastalığı yorumlama alanı Peyami Safa imzalı romanlarda bir kırılmaya uğrar. 1929 yılında tefrika edilen ve 1930 yılında *Resimli Ay* tarafından basılan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanından önce yayımlanmış Peyami Safa imzalı romanlarda ölümle, kaosla, acıyla, tüketmeyle ilişkilenen hastalığa bu romanla bir başka boyut daha eklenir ve hastalık aynı zamanda yeniden doğmaya, canlanmaya ve üretmeye işaret eder. Tezin bu temel argümanıyla ilişkili olarak, hastalığın karakterin ve metnin bedeninde vücut bulma şeklinin simgesel karşılığı, bu romanları hastalık anlatıları çerçevesinde Arthur Frank'ın *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics*'te [*Yaralı Hikâye Anlatıcısı: Beden, Hastalık ve Etik*] (1995) önerdiği tipolojiyle desteklenir.

Hastalık anlatıları ekseninde bir kırılma yaratan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* öncesi ve sonrası yayımlanan romanlar, kendi içinde hastalığın vaat ettiği meseleler ve metaforik karşılıklar üzerinden ortaklık gösterir. Dolayısıyla bu kırılma sadece

kronolojik bir bölümlendirmeye değil; aynı zamanda tematik ve biçimsel kesişmelerin gösterilmesine de hizmet eder. Tezin bölümlendirmesinde hem kronoloji hem de bu kesişmeler belirleyici olmuştur. Bu romanların hastalık bağlamında okura sunduğu ortaklıklar nezdinde her bir bölümde belli başlı meselelere odaklandım. Bununla birlikte, her bölümde incelenen romanlarda hastalık deneyiminin nasıl anlatısallaştığına ve bu izleğin anlatının unsurlarıyla kurduğu ilişkiye değindim. Buna göre, Peyami Safa imzalı erken dönem romanlarda çerçeve ve iç anlatı ilişkisini, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda anlatıcının konumunu ve kapanışları, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndan sonra yayımlanmış Peyami Safa imzalı romanlarda zaman ve mekânı, Server Bedi imzalı romanlarda ise zamansallık ve "söyleme" anlatı tarzını çözümledim.

Tezin giriş (başka bir ifadeyle birinci) bölümünden sonra gelen "Peyami Safa İmzalı Erken Dönem Romanlarda Hastalık: Kaos" başlıklı bölümde *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (tefrika 1929) öncesi Peyami Safa imzasıyla yayımlanmış *Sözde Kızlar* (1922), *Şimşek* (1923), *Bir Akşamdı* (1924) ve *Cânân* (1925) romanlarını inceledim. Peyami Safa'nın bu erken dönem romanlarında hastalık motifi çerçevesinde belli örüntülerin izlendiğini, buna dayalı olarak karakter şemaları ve bunların temsil ve ilişki biçimlerinin benzerlik taşıdığını ileri sürdüm. Hastalık, bu ilk metinlerde ötekileştirme ve dışlama stratejisi olarak kullanılmakta; yıkımla, çürümeyle, eksiklikle, kaybetmeyle ilişkilendirilmektedir. Peyami Safa'nın adıyla yayımlanan ilk romanlardaki pek çok ayrıntı, bu romanları Arthur Frank'ın yukarıda söz ettiğim çalışmasındaki hastalık anlatıları sınıflandırmasına dayanarak kaos anlatısı (*chaos narrative*) olarak okunabileceğini gösterir.

Tezin "*Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda Hastalık ve Yazı: Yeniden Doğuş" başlıklı üçüncü bölümünde ise sadece *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (tefrika 1929,

kitap 1930) romanına odaklanarak bu romandan önce yayımlanmış metinlerde ölümle, kaosla, acıyla, tüketmeyle ilişkilenen hastalığa bu romanla bir başka boyut daha eklendiğini; hastalığın aynı zamanda yeniden doğmaya, canlanmaya ve üretmeye işaret ettiğini ortaya koymaya çalıştım. Tefrikada yer alan ama roman kitaplaştırılırken çıkarılan "Son Safha: Nüzhet'in Mektubu" başlıklı bölümü de tartışmaya dahil ederek bu eksiltme/çıkartma tercihinde devreye türsel bir niyetin de girdiğini iddia ettim. Bu bölümde son olarak Arthur Frank'ın hastalık anlatıları tipolojisine dayanarak Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun yeniden doğuş (*restitution*) anlatısı olarak okunabileceğini öne sürdüm.

Tezin "*Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndan Sonraki Peyami Safa İmzalı Romanlarda Hastalık: Arayış" başlıklı dördüncü bölümünde ise *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndan sonra yayımlanan *Fatih-Harbiye* (tefrika 1930, kitap 1931), *Bir Tereddüdün Romanı* (tefrika 1932, kitap 1933) ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (kitap 1949) romanlarına odaklandım. Bu romanlarda da *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndaki gibi hastalığın çağrıştırdığı ve kurduğu bu yapıcı nitelik tespit edilir; fakat bu niteliğin tonu ve biçimi değişir. Hastalık izleği bu romanlarda yeniden doğuştan ziyade kendini arama/bulma yolculuğunun hikâyesini anlatmaya hizmet eder. Olay örgüsü de buna paralel bir biçimde "kopuş, savaş ve dönüş" adımlarını aktarır. Arayışın metaforuna dönüşen hastalık nihayetinde "iyileşme" umudunu yaratır ve öze/eve dönüş ihtimaline işaret eder. Bunlarla ilişkili olarak, Peyami Safa imzalı bu son romanları, arayış anlatıları (*quest narratives*) türü üzerinden değerlendirmek mümkündür.

Bu çalışmanın "Server Bedi İmzasıyla Yayımlanmış Romanlarda Hastalık" başlıklı beşinci bölümünde ise Server Bedi adıyla yayımlanmış geniş külliyatı tanıtmayı ve polisiyeden melodrama, tarihsel romandan bilimkurguya farklı türlerde

yazılmış metinler hakkında bilgi vermeyi amaçlayan ilk kısımın ardından, bu külliyat hakkındaki araştırmalara yönelik bir tartışmaya yer verdim. Bu bölümün son kısmında ise Server Bedi romanlarında hastalığın tematik ve anlatıbilimsel olarak nasıl teşekkül ettiğini çözümlemeye çalıştım. Hastalık temsillerinin öne çıktığı romanları, Peyami Safa imzalı erken dönem romanlardaki incelememe paralel biçimde kadın ve erkek karakterlerin sahip olduğu ortaklıklar üzerine bina ettim ve bu temsilleri cinsiyet odaklı iki temel alt başlık altında tartıştım. Bu bölümde aynı zamanda Fredric Jameson'ın *Gerçekçiliğin Çelişkileri* (2018) başlıklı kitabında yer alan *roman* ve *récit* karşılaş(tır)ması üzerinden bir okuma gerçekleştirdim. Hastalık meselesinin metinlerin biçimsel kurgusuna da hizmet eden ve anlatıbilimsel olarak Peyami Safa ile Server Bedi anlatılarının ayrılıklarına işaret eden bir unsur olduğunu iddia ettim. Sonuç olarak, hastalık ekseninde Peyami Safa külliyatına yönelik yeni bir tasnif önermeyi denedim.

Tezin girişini oluşturan bu bölümün devamında ise, bu tezin teorik arka planını oluşturan hastalık çalışmalarının özellikle anlatıbilimsel yönüne odaklanan uluslararası literatürden ve Türkçe edebiyatta, özel olarak Peyami Safa külliyatında öne çıkan hastalık çalışmalarından söz edeceğim.

Çeşitli biçimlerde deneyimlenmesi ve bedenin ve/veya ruhun acısıyla görünürlük kazanan/dile gelen bir hâli işaret etmesiyle hastalık canlı yaşamına içkin bir meseledir. Hastalık, canlının aynı zamanda dış dünyayla ilişkilenme biçimlerini belirleyen bir unsur olarak sadece tıp biliminin değil; birçok farklı bilim dalının araştırma konusu haline gelir. Hastalık deneyimini sözlü ya da yazılı olarak anlatma çabası kurmaca ve kurmaca dışı metinlerde de karşılığını bulur. Susan Sontag'in uluslararası üne sahip *Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Metaforları* (2015) başlıklı deneme kitabı buna örnek verilebilir. Sontag, çalışmasında farklı zaman dilimlerinde

hastalıklara ilişkin söylemin nasıl farklılaştığını analiz eder. Tüberküloz ve kanserin ölümün kendisiyle özdeşleşen hastalıklar olduğunu ileri sürerek, tüberkülozun kanserden farklı biçimde "görkemli, zarif bir hastalık" olarak görüldüğünü ifade eder. "İnsana soyluluk katan, dingin ve sakin tüberküloz ölümleri"ne karşılık "utanç verici bir şekilde ve ıztıraplar içindeki" kanser ölümleri arasındaki farkı vurgular (s. 20-26). Sontag'in mezkûr çalışmasına şu sözlerle başlaması ilgi çekicidir: "Hastalık, hayatın gece karanlığıdır; daha külfetli bir yurttaşlıktır. Doğup hayata gelen herkes, biri "sağlıklılar", diğeri "hastalar" ülkesinde olmak üzere çifte vatandaşlığa sahiptir bu yeryüzünde" (s. 13). Bu cümle ve ardından söyledikleriyle Sontag günün birinde herkesin bir süreliğine de olsa hastalık ülkesinde bulunacağının altını çizmek ister. Sontag'in bu sözleri, daha baştan hastalığın ve sağlığın toprakları ayrılmış olduğunu gösterir. Virginia Woolf da *On Being Ill* [*Hasta Olmak Üzerine*] (1930) başlıklı yazısında hastalık ve beden üzerine yazma meselesinden bahsederek hasta olmaya dair ayrı bir dil/lügat kullanılması gerektiğini söyler: "İlkel, duygusal fakat müstehcen bir değişiklik yapmak, yıkıcı bir değişiklik yapmak gerek bu lügat için; ihtirasların konumlarına dair mesela; aşk yerine 38 derece ateş getirilmeli, kıskançlık yerine siyatik ağrılarını koymalı, uykusuzluk acımasızlığa eş olmalı…" (aktaran Berilgen & Kaban, 2015, s. 103) Fark edileceği üzere Woolf'un önerdiği, hep lafı geçen duygulardan sıyrılıp beden hakkında, bedenin deneyimleri üzerine bir lügat kurmaktır. Böyle bir dile ihtiyaç olduğunu ortaya koymak için hasta olmanın sağlıklı olmaktan nasıl farklılaştığını anlatır: "Sağlıklıyken ise, aklımız duygularımıza hâkim olur. Hastayken kararlar yoktur" (aktaran Berilgen & Kaban, 2015, s. 104). Woolf, hastalık ve sağlığın alanlarını dil üzerinden de ayırmanın mümkün olacağını dile getirir.

Woolf'un söz ettiği hastalık ve beden üzerine ayrı bir dil oluşturma derdine paralel bir biçimde, daha baştan hasta ve sağlıklı ikiliği/karşıtlığı etrafında şekillenen bir anlatıda hastalık ya da sağlığın anlatının kendi kompozisyonunu belirlemesini de beklemek mümkündür. Bu ve benzeri sorunsalların ilhamını oluşturan ve bunlara bir cevap bulmaya uğraşan Tıp Eksenli İnsani Bilimler (*Medical Humanities*)[15] bu çalışmanın da dahil olduğu oldukça geniş disiplinler arası bir araştırma alanıdır. Hastalık ve sağlığın tarihsel ve kültürel bağlamla ilişkisi, toplumsal bir inşa olarak kurgulanması, etik açısından değerlendirilmesi gibi çok çeşitli meseleleri tartışmaya açmaktadır. Bu alanda yapılan çalışmalar oldukça kapsamlı olmakla beraber, bu tez çalışmasına özellikle *hastalık* ve *anlatı* ilişkisine odaklanan araştırmalar kaynaklık etmektedir.

Hastalık anlatıları tipolojisi üzerine çalışmış bir araştırmacı olan Arthur Frank'ın *The Wounded Storyteller: Illness, Body and Ethics* (1995) başlıklı kitabı bu çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Frank, bu çalışmasında hastalık anlatılarının farklı tipolojilerini ortaya koyarak bunların nasıl düzenlendiğini ve bu düzenleme sırasındaki problemleri tartışır. Hastalığın, onun belirdiği bedende ve ruhta nasıl bir değişim/dönüşüm yarattığını ve bu deneyimin anlatım biçiminin hangi metaforik göndermeler barındırdığını detaylandırır. Hastanın pozisyonunu aynı zamanda bir hikâye anlatıcısı olarak konumlandırarak bu deneyimin nasıl anlatısallaştığına dair çıkarımlarda bulunur. Bu sayede hastalık anlatılarını yapısalcı bir yaklaşımla şematize eder. Bu tez çalışmasının Arthur Frank'ın çalışmasında ayrıntılandırdığı bu tipolojik okumadan faydalanmasının temel sebebi, Peyami Safa külliyatını böyle bir şemaya yerleştirme çabasından ziyade, romanların yakın okumasında hastalık

[15] Tıp Eksenli İnsani Bilimler alanında yapılan temel çalışmalara örnek olarak bkz. *Medical Humanities* (Evans & Finlay, ed, 2001), *Medical Humanities Companion: Volume 1: Symptom* (Meakin, 2008), "Welcome Developments in UK Medical Humanities" (Hurwitz & Dakin, 2009), "Medicine and Narrative" (Hydén, 2005).

metaforlarının vaat ettiklerinin esas alınmasıdır. Romanların incelemesi sırasında bu metinlerin türün özelliklerini ne denli ihlal ettiği de tartışılmaktadır. *The Wounded Storyteller*'ın yanı sıra, bu çalışmayı kuramsal arka plan olarak besleyen başka çalışmalar da bulunmaktadır.

Bunlar arasında Shlomith Rimmon-Kenan'ın hastalık ve anlatı ilişkisine odaklanan "The Story of 'I': Illness and Narrative Identity" ["Ben"in Hikâyesi: Hastalık ve Anlatı Kimliği"] (2002) ve "What can Narrative Theory Learn from Illness Narratives?" ["Anlatı Teorisi Hastalık Anlatılarından Ne Öğrenebilir?"] (2006) başlıklı iki makalesi yer almaktadır. Zaman içinde bu alandaki çalışmalarını ilerleten Rimmon-Kenan, anlatı teorisinin hastalık anlatılarını aydınlığa kavuşturacağını düşünmesine ek olarak, hastalık anlatılarının da anlatıbilimdeki temel kavramları sorunsallaştıracağını düşünmektedir. Bu çalışmalarda bu tür anlatılardaki devamlılık ile kırılma arasındaki etkileşime, bedenin ve anlatının çöküşü arasındaki ilişkiye, anlatılamayanı (hastalık gibi bir derdi ya da felaketi) anlatılaştırma problemine, yazar ile okur arasındaki ilişkiye ve anlatı etiği konusundaki meselelere odaklanır. Bu araştırmacıların yanı sıra, hastalık anlatılarına; beden, hastalık ve anlatı ilişkisine odaklanan Thomas Couser ve Anne Hawkins hastalığın anlatıbilimsel tezahürü üzerine çalışan diğer isimlerdir. Couser'ın *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing* [*İyileşen Bedenler: Hastalık, Engellilik ve Yaşam Anlatısı*] (1997) ve *Signifying Bodies: Disability and Contemporary Life Writing* [*Anlamlandırılan Bedenler: Engellilik ve Çağdaş Yaşam Anlatısı*] (2010); Anne Hawkins'in *Reconstructing Illness: Studies in Pathography* [*Yeniden İnşa Edilen Hastalık: Patografide Çalışmalar*] (1999) başlıklı kitapları bu alana katkı sunan çalışmalardandır. Lars-Christer Hydén da benzer şekilde hastalık anlatıları üzerine yaptığı çalışmalarla öne çıkar. Tıp ve anlatı ["Medicine and

Narrative"] üzerine yaptığı çalışmalarda hastalık anlatılarının farklı yönlerinin altını çizer (2005). Adı geçen bu çalışmalar, hastalık çalışmaları ekseninde hem bu tezin kuramsal çerçevesini oluşturur hem de bu alandaki uluslararası literatüre işaret eder.

Türkçe edebiyatta da hastalık meselesine yönelik ilgi ve merakı ortaya koyan çok sayıda araştırmayla karşılaşılmaktadır. Bu araştırmalar genel itibariyle belli bir yazarın külliyatına odaklanmakta ve ilgili yazarın eserlerindeki hastalık temasını ele almaktadır. Cumhuriyet dönemi edebiyatının kanonunu oluşturan erkek yazarlarının öne çıktığı bu araştırmalardan biri Baki Asiltürk'ün *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık* (2010) başlıklı kitabıdır. Asiltürk, hastalıkların Güntekin'in romanlardaki tezahürünü incelemek için hastalıkları geçici, kalıcı veya ölümcül, yaralanmalar ve sakatlanmalar, çocukluk ve yaşlılık hastalıkları, psikolojik hastalıklar olarak sınıflandırır. Çalışma, bu sınıflandırmanın hangi verilere göre yapıldığı bilgisini sunmaz. Bu yönüyle, hastalık tanımının ve sınıflandırmasının dayanaklarını sunmak konusunda zayıf kalır. Bu kitabın edebiyat araştırmalarına en temel katkısı, hastalıkların Güntekin'in hangi metinlerinde, hangi karakterlerde görüldüğüne dair bir döküme yer vermesi ve bu konu özelinde Güntekin'in külliyatına dair yapılacak analiz ve sentezlere yönelik veri sunmasıdır. Yunus Alıcı'nın 2018 yılında hazırladığı yüksek lisans tezinden hareketle yayımladığı *Ahmet Hamdi Tanpınar'da Hastalık* (2019) başlıklı çalışması da benzer şekilde yazarın roman ve öykülerinde hangi "hastalıkların" kimlerde görüldüğünü belirten bir liste oluşturur. Bunun öncesinde "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hayatında ve Çevresinde Hastalıklar" başlıklı bir bölüme yer vererek dolaylı olarak yazarın yaşamı ile eserleri arasında bir ilişki kurar. Selçuk Çıkla'nın *Edebiyat ve Hastalık* (2016) başlıklı çalışması ise, başlığının işaret ettiği gibi, Türkçe edebiyata odaklanan en kapsamlı kitaplardan biri olarak görünür. Hâlbuki Çıkla, örneklem kümesinin

detaylarını ortaya koymadan seçtiği Türkçe edebiyat metinlerinde rastlanan hastalıkları sıralar. Bunları anlatı unsurlarını esas alacak biçimde sınıflandırmayı dener. Fakat bu sınıflandırma kuramsal bir çerçeveye ve bilimsel bir yönteme yaslanmaz. Örneğin, "hasta mekanlar" başlığı altında Beyoğlu, kerhane, meyhane gibi mekânları işaret ederek subjektif bir yaklaşım ortaya koyar.

Türkçe edebiyatta hastalık konusunda hazırlanmış dikkate değer akademik çalışmalardan biri Şima İmşir-Parker'ın yazdığı doktora tezidir (2017). Manchester Üniversitesi'nde yazılmış "Bodies of Exception: Literary Construction of Illness in Women's Fiction in Turkish, 1912-1994" [İstisna Bedenler: Türkçe Kadın Yazınında Hastalığın Edebi İnşası 1912-1994] başlıklı bu tez, hem hastalığa ve hasta bedenlere odaklanan bir çalışmayı örneklemesi bakımından hem de bu alandaki başvuru kaynaklarını paylaşması bakımından bu teze de yol gösterici olmuş çalışmalardan biridir. Yukarıda söz ettiğim çalışmalardan farklı olarak İmşir'in tezi kadın yazarların metinlerindeki ideolojik ve söylemsel olarak inşa edilen psikolojik, nörolojik ve fizyolojik hastalıklara odaklanır. Ulus-devlet inşası çerçevesinde ideal vatandaşların sağlıklı bedenleriyle ilgili normatif söylemlerin dışında duran bedenleri tartışır. Halide Edip Adıvar, Kerime Nadir, Tezer Özlü, Sevim Burak ve Aslı Erdoğan'ın metinlerindeki hasta kadınların, "istisna/hariç tutulan" (*exception*) bedenler arasında yer alıp almadığı sorusunu cevaplar. İmşir, bu çalışmasında sadece kadın yazarların hasta kadınları üzerine odaklanarak hastalık temasının anlatılarda nasıl "dışlayıcı" bir mekanizma olarak işlev kazandığını gösterir.

Peyami Safa'nın Türkçe edebiyat alanında çok çalışılmış yazarlardan biri olduğuna çeşitli derlemelerde ve bibliyografik çalışmalarda dolaylı olarak işaret edilir.[16] Dahası, bu çalışmanın da temel meselesi olan ve Peyami Safa anlatılarında

[16] Peyami Safa külliyatına ve araştırmalarına yönelik çeşitli bibliyografyalar hazırlanmıştır. Ocak 2015 tarihli *Hece* dergisinin Peyami Safa özel sayısında bir bibliyografya denemesi yer alır. Yusuf

sıklıkla karşılaşılan hastalık teması, edebiyat araştırmacıları tarafından bir tespit olarak sıklıkla dile getirilmiş ve tezlere, makalelere ya da denemelere konu edilmiştir. Fakat bu çalışmalar ya tespit seviyesinde kalmış ya da bir ya da birkaç eseri incelemekle yetinmiştir. Bunların arasında daha kapsamlı çalışmalar olarak iki yüksek lisans tezi sayılabilir: Bunlardan biri, Barış Can Kurt'un "Peyami Safa'nın Romanlarında Hastalık" (2015) başlıklı tezi, diğeri ise; Merve Toprak'ın "Peyami Safa'nın Romanlarında Ruhsal ve Bedensel Hastalıklar" (2017) başlıklı tezidir. İlk çalışma, romanlarda karşılaşılan hastalıkların bir listesini sunar ve bu hastalıkların hangi metinlerde göründüğünü ortaya koyar. Bu çalışma, Peyami Safa romanlarındaki hastalıkların dökümünü yapmakla birlikte, bu hastalıkların nasıl bir işlev kazandığını da kısmen tartışır. İkinci tez ise Peyami Safa'nın romanlarındaki ruhsal ve bedensel hastalıklar arasındaki ilişkiyi psikanalitik kuram üzerinden okur. Bu çalışmaların ikisi de bir bakıma hastalığın romanın içeriğindeki tezahürüne odaklanan okumalar yapar.

Bu tez çalışmalarının yanında, Peyami Safa külliyatında hastalık meselesine odaklanan makaleler de bulunmaktadır. Canan Sevinç (2015) *Hece* dergisinde yayımlanan "Peyami Safa'nın Romanlarında Metafor Olarak Hastalık" başlıklı makalesinde Safa'nın romanlarındaki "birey ve toplumun içine düştüğü bu buhranlar"ın hastalık metaforuyla simgeleştiğini ileri sürer (s. 94). Peyami Safa'nın romanlarındaki hastalıkları işaret ederek bu hastalıkların bireydeki yozlaşmanın metaforu olarak kullandığını ve "toplumun değerlerinden sapmalar, psikolojik ya da fizyolojik hastalıklar şeklinde" kendisini gösterdiğini iddia eder (s. 102). Sevinç'in bu çalışması Safa külliyatında hastalık meselesinin tartışılmasına katkı sağlasa da

Turan Günaydın ve Selma Günaydın tarafından hazırlanan bu bibliyografya oldukça kapsamlıdır. Sadece Peyami Safa eserleri değil, aynı zamanda Peyami Safa hakkındaki yazıları, kitapları, tezleri, özel sayıları, dosyaları da barındırır.

Safa'nın bütün romanlarını belli bir metaforik okumaya dayandırarak genelleme yapar. Romanlardaki ayrıntılara ve farklılıklara yeterince eğilmez. Ayten Genç (1990) de *Milli Kültür*'de yayımlanan "Peyami Safa'nın Eserlerinde Hastalık ve Ölüm" başlıklı makalesinde Peyami Safa imzalı romanlarda hastalık ve ölümün ahlaki boyutta buhrana gönderme yaptığını söyler:

> Safa'nın eserlerinde bu buhrana işaret eden fiziki göstergeler vardır. Frengi, verem, ruhsal bunalım, çıldırma vs. bu bağlamda ele alınan hastalık imgeleridir. Hastalıklar, toplumun sağlıksız bir gelişim içinde oluşunu simgelerle ve çöküşün bedensel değiş, ahlaki boyutta olduğunu gösterirler. Genellikle Batı özentisi ile Türk toplumuna yabancılaşan ve Batı'ya ve Batı'nın sunduğu değerlere yönelen kişilerin hastalıklı olmaları birer tesadüf değildir. Hastalık kavramı Türk toplumuna yabancılaşan bir toplumsal sınıfa özgü olarak ortaya çıkar. (s. 43)

Bu çalışmalardaki temel meselenin hastalığın bir metafor olarak kullanımı etrafında konuşlandığını ve daha da önemlisi hastalık ile ahlaki buhran arasında ilişki kurulduğunu söylemek mümkündür. Bunların yanında, metinleri münferit olarak inceleyen ya da belli bir hastalığın izini Peyami Safa anlatılarında süren çalışmalar da bulunmaktadır.[17] Ne var ki bu çalışmalar Peyami Safa romanlarındaki tekrar eden yapıların nasıl evrildiğini tartışmaktan ziyade külliyata yönelik genellemeler ortaya koymaktadır ve bunu yaparken sadece Peyami Safa imzalı olanlarının incelemesine yer vermektedir. Nitelikli akademik çalışmaların sayısının artmasına rağmen hâlâ uğraşılacak sorunsallar barındırdığını düşündüğüm Server Bedi metinlerinden söz edilmemektedir. Bununla beraber, anlatının inşası üzerine düşünen bir yazar olarak Peyami Safa'nın romanları üzerinden hastalık ve anlatı arasındaki ilişkiye odaklanan bir çalışmaya rastlanmamaktadır. Bu tez çalışması ise literatürdeki bu eksikliklerin azaltılmasına yönelik bir adım olarak, Peyami Safa'nın hastalık çalışmaları ekseninde sunduğu verimli alanın daha da derinleştirilmesini hedeflemektedir.

[17] Hastalık kurgularını münferit romanlar üzerinden inceleyen bu çalışmalara romanları çözümlediğim ilgili bölümlerde değindim.

BÖLÜM 2

PEYAMİ SAFA İMZALI ERKEN DÖNEM ROMANLARDA HASTALIK: KAOS

Peyami Safa, romancılığa 1920'lerin ilk yarısında oldukça üretken bir yazar olarak başlar. Bu yıllarda kendi imzasıyla ardı ardına yayımladığı romanların yanı sıra, müstear adlarıyla imzaladığı romanlar ve Cingöz Recai serisini oluşturacak metinler yaratır. Cumhuriyet döneminin ilk hastalık anlatılarından biri sayılan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* gibi bir metnin öncesinde yazılan Peyami Safa imzalı romanlarda da hastalık motifi tekrar tekrar örülür. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu bu noktada anmak önemlidir. Çünkü bu erken dönem romanlarında metnin anlamını kurmaya hizmet eden birçok öğe *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun dokusuna uymamaktadır. Bu durum, hastalığın metaforik göndermeleri ve bunun anlatı unsurlarındaki tezahürü için de geçerlidir. Peyami Safa'nın erken dönem romanlarında hastalık motifi çerçevesinde belli örüntülerin izlendiğini, buna dayalı olarak karakter şemalarının ve bunların temsil ve ilişki biçimlerinin büyük ölçüde benzerlik taşıdığını söylemek mümkündür. Oysa bütün bunlar 1929 yılında tefrika edilen *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanıyla bir kırılmaya uğrar. Bu tez çalışmasının bölümlerini de bu ilk bölümde incelenecek metinleri de belirleyen bu kırılmanın kendisidir.

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'na gelene kadar Peyami Safa kendi ismiyle *Sözde Kızlar, Süngülerin Gölgesinde, Şimşek, Bir Akşamdı, Mahşer* ve *Canan* adlı metinleri yayımlar. Peyami Safa, bu metinlerin öncesinde çeşitli öykü ve roman denemelerine girişmiştir. Beşir Ayvazoğlu'nun belirttiğine göre Peyami Safa on bir yaşındayken "Piyano Muallimesi" adlı bir hikâye, on üç yaşındayken *Eski Dost*

başlıklı bir roman denemesinde bulunmuştur. Vefa İdadisi'ne gittiği dönemde *Bir Mekteplinin Hâtıratı/Karanlıklar Kralı* (1329/1913) adlı kitabı yazmıştır. 1338/1922 tarihinde *Gençliğimiz* başlıklı uzun hikâyesi yayımlanmıştır (2017, s. 75-77, 86-87).

Sözde Kızlar romanı 1922 yılında *Sabah* gazetesinde tefrika edilmeye başlar; fakat gazetenin kapanmasıyla tefrika yarım kalır. Romanın tamamı, 1923 tarihinde Orhaniye matbaasında basılır. Aynı yıl Semih Lütfi Kitabevi tarafından *Şimşek* isimli romanın baskısı yapılır. Aynı kitabevi 1924'te bu kez *Bir Akşamdı* romanını yayımlar. *Süngülerin Gölgesinde* 1924 yılında Orhaniye matbaasında basılır. *Mahşer* adlı romanın ilk baskısı yine aynı yıl Orhaniye matbaasında yapılır.[18] 1925 senesinde de Orhaniye matbaasında Peyami Safa'nın *Cânân* adlı romanı basılır. (Büyükkavas Kuran, 2018, s. 45, 73, 111, 142, 164.)

Peyami Safa imzasıyla peşi sıra yayımlanan ve bu tez kapsamında incelenen ilk romanların ortaklaştığı temel özellik, bu romanlarda hastalıkların ilgili roman kişileri için "kaos" atmosferi yaratmasıdır. Romanlar ölümle, delilikle ya da başka "felaketlerle" son bulur. Karşıtlıkları bileyip keskinleştiren bu romanlarda hastalık, sağlıklı olmanın karşısında konumlandırılarak, ayrı(ksı) dünyalar yaratan tıbbi söylem yinelenir. Sonuç olarak hastalık bu ilk metinlerde ötekileştirme ve dışlama stratejisi olarak kullanılmakta; yıkımla, yitirmeyle, eksiklikle ya da kaybetmeyle ilişkilendirilmektedir. Hastalık, zikredilen bu metinlerde her durumda dışlayıcı bir

[18] Bunların arasından *Süngülerin Gölgesinde* ve *Mahşer* Mütareke ve Milli Mücadele dönemi askerlerinin hikâyelerini anlatmalarıyla ortak bir zeminde buluşmaktadır. Her iki metinde de savaşın yarattığı travmalarla şekillenen hayatlar öne çıkar. *Süngülerin Gölgesinde* çeşitli araştırmacılar tarafından uzun öykü ya da roman olarak konumlandırılmakta ve çoğu zaman türsel ayrıma dayanarak Peyami Safa imzalı romanlar arasında anılmamaktadır. (Bu konuya dikkat çeken araştırmalardan biri için bkz. Atay, 2021, s. 169-171). Bu romanda süngülerin gölgesinde savaşırken Şevket omzundan İhsan burnundan yaralanır. Romanda yaralıların hastalık deneyimi anlatılmaz; fakat nihayetinde her ikisi de iyileşir. *Süngülerin Gölgesinde* olduğu gibi, *Mahşer*'de de hastalık savaşın yarattığı sonuçlardan biri olarak karşımıza çıkar. Bu romanda başkarakter Nihad'ın sevdiği kadın Muazzez, kötü yaşam koşullarından dolayı hastalanır. Kısa bir süre sonra iyileşir. Sonuç olarak, hastalık her iki romanda da kurucu bir motif değil; savaş koşullarının ve zorluklarının sonuçlarından biridir. Bu nedenle bu bölümde *Süngülerin Gölgesinde* ve *Mahşer* romanları detaylı olarak analiz edilmemiştir.

söylem üretmekle beraber; hastalığın kadınlık ve erkeklik kurulumları arasındaki farklılık, toplumsal cinsiyet bağlamında ikincil bir ötekileştirmeyi de barındırır. Kadınlık-erkeklik üzerinden ayrıştırılan bedenler, onlara iliklenen hastalıklarla bir yarılmaya daha uğrar. Bedenleri kat eden hastalıklar, cinsiyet odaklı bir örüntüyü takip etmeyi mümkün kılar.

Bu bölümde incelenen romanların hepsi, bünyesinde hasta olarak kurgulanmış en az bir kadın ve bir erkek barındırır. Bu roman kişilerinin bedeninde hastalığı görünür kılan da bunu kaderlerinin bir parçası kılan da bu kişilerin "zaaflarıdır." Hastalığın adeta metonimik karşılığına dönüşmüş bu zaaf, romanlardaki bütün hasta bedenler için müşterektir. Ancak "kadın-oluş" ya da "erkek-oluş" zaafın kaynak noktasını farklılaştırır. Bu farklılıkta, kişilerin faillikleri (*agency*) belirleyici olur. Benzer semptomlar ve teşhisler üzerinden kadınlarda frengi ve ısrarlı bir biçimde histeri izlenir. Kadınların arzularının yarattığı eksiklik ile bu arzuyu gerçekleştirmesi ya da bunu gerçekleştirme hevesi, hastalığın tebarüz etmesinin kaynağı, nedeni olarak yorumlanır. Bunun da ötesinde cinselliğin frengi ve histeri hastalıkları ile kurduğu yerleşik ilişkilenme, bu arzunun cinsel deneyim etrafında şekillendiğine de dikkat çeker. Hastalanmak, kadının arzuladığı "başka" hayatın baştan sorunlu olduğuna işaret eder. Başka bir şeye dönüşmeyi, bir tür kılık değiştirmeyi, bir bakıma başkalaşmayı *seçen* kadının "hasta" olması trajik bir hata yaptığını imler. Buna karşın romanlarda tali konumda bulunan erkek karakterler genel olarak verem ya da kalp rahatsızlıklarıyla belirir. Bu erkeklerin zaafları, kadınlarda kurgulandığı gibi kendi seçimleri ya da hataları değildir. Bu kişiler zaten doğuştan zayıf, güçsüz ve metinde vücut bulduğu andan itibaren mariz olarak kurgulanır. Erkek figürlerin "zayıflıkları" onların heteronormatif kültür içinde kurgulanan "erkekliklerinin" sorgulanmasıyla sonuçlanır. Bu bedenler romanlarda

neredeyse sadece hastalıklarıyla mevcuttur. Bütün bunlar kadınlardaki hastalık durumunu *trajik,* erkek figürlerdekini *patetik* olarak yorumlamayı mümkün kılar.

Peyami Safa'nın özellikle ilk romanları; dert edinilen meselelerle ortaklaşan, adeta birbirine karılan ve her defasında sağaltılmaya çalışılan metinlerdir. Yukarıda Peyami Safa'nın erken dönem romanlarına dair söz ettiğim pek çok ayrıntı, bu romanları hastalık motifi çerçevesinde kaos anlatısı (*chaos narrative*) olarak okumanın yolunu açar. Bu metinler bünyelerinde bu türden hastalık anlatılarının niteliklerini barındırır. Arthur Frank'ın *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics* (1995) kitabında belirttiğine göre kaos anlatılarında hastalık, hayatı tamamen alt üst etmekte ve gelecek kestirilememektedir. Doğru düzgün (*proper*) bir yaşam ve anlatımdan uzak, bir karmaşa hâli hüküm sürmektedir (s. 97-114).[19]

Eğer anlatı dünyasını kaosa sürükleyen bir hastalıktan söz ediyorsak bu kaosun yarattığı dağınıklık nasıl toplanır? Bu çözülme, dağılma, ayrışma (*decomposition*) nasıl bir araya gelir, ne zaman bir komposizyona dönüşür? Bu sorular, hastalığın tebarüz ettiği bedenlerle şekillenen örüntülere daha yakından bakmayı gerektirecektir. Yapısalcı bir okumayı mümkün kılacak nitelikteki bu örüntüleri görselleştirmek adına romanlara dağıtılmış karakterleri Tablo 1'de bir araya topladım. Tabloda sırasıyla bu bölümün kapsamına dahil edilmiş romanlarda hasta olarak kurgulanan kadınlara ve hastalıklarına ve hasta olarak kurgulanan erkeklere ve hastalıklarına yer verdim. Bu tablodan yola çıkarak bu örüntülerin romanlardaki görünümlerini inceleyeceğim.

[19] Bahar Dervişcemaloğlu, "Edebiyat ile Tıbbın Buluştuğu Nokta: Anlatısal Tıp" başlıklı yazısında *chaos narrativ*e'in karşılığı olarak karmaşa anlatıları ifadesini kullanır (2012, s. 8). Arthur Frank, incelemesinde kaos kelimesinin neden tercih edildiğinden söz etmez. Yine de kelimenin Türkçe karşılığı olarak "karmaşa" sözcüğünü kullanmak yerine vaat ettiği çağrışımlar sebebiyle "kaos" kelimesini kullanmakta ısrarcı olacağım. "Evrenin düzenli işler hale gelmesinden önce bütün maddelerin içinde bulunduğu karışıklık" (TDK Sözlük, "kaos") tanımını hatırlatması ya da kaos teorisinin önerdiği kelebek etkisini çağrıştırması bakımından bu bölümün temel argümanlarıyla bütünlük oluşturacağını düşünüyorum.

Tablo 1. Erken Dönem Romanlarında Hasta Karakterler ve Hastalıkları

Roman Adı	Kadınlar	Kadınların Hastalıkları	Erkekler	Erkeklerin Hastalıkları	Don Juan/ Ölümcül Kadın
Sözde Kızlar (1922)	Belma	Frengi	Salih (Belma'nın ağabeyi)	Cinnet/ Aklını yitirme	Behiç
Şimşek (1923)	Pervin	Histeri ve aklını yitirme	Müfid (Pervin'in kocası, Sacid'in yeğeni)	Verem	Sacid
Bir Akşamdı (1924)	Meliha	Sinir (Histeri?)	Meliha'nın babası & Sermet	Verem & Aklını yitirme	Kâmil
Cânân (1925)	Bedia	Histeri	Şemseddin (Bedia'nın kardeşi)	Kalp	Cânân

2.1 Kaotik bedenin trajedisi: Havva'nın "düşüşü"

Yukarıdaki tablonun da işaret ettiği gibi Peyami Safa adıyla yayımlanan ilk romanlarda kadınlar çoğunlukla histerik olarak kurgulanır. İlk metinler arasında hastalık bağlamında bu örüntüye uymayan tek roman *Sözde Kızlar'*dır. *Sözde Kızlar* romanında frengili bir kadın karakterin yer alması bu anlamda yadırgatıcı gelse de bu hastalıkların tıbbi literatürdeki konumlanışı belli bir ortaklığa da işaret eder. Tıbbi literatürde bu hastalıkların müsebbibi olarak her şeyden önce cinsellik gösterilir. Bu bilgi, anlatılardaki frengi ve histeri tercihinin tesadüf olmadığını düşündürdüğü gibi, bu hastalıkların anlatıdaki işlevini ortaya koymayı mümkün kılabilir. Romanlar arası kurulan bu (b)ağlar içinde yinelenen önemli ayrıntılardan bir başkası, hastalıkla kadınlar arasındaki basamakta arzunun yer alması ve bu arzunun hemen her zaman "kötü(cül)lük" ile bağdaştırılmasıdır. En nihayetinde kadınlık üzerine inşa edilen hastalık, bu ilk romanların çoğunda trajik bir hataya işaret eder.

2.1.1 "Monden hastalıkmış": *Sözde Kızlar*'da frengi

Mehmet Tekin'in (2014) *Romancı Yönüyle Peyami Safa* başlıklı kitabında *Sözde Kızlar*[20] romanına dair tespitlerinden biri, romanın başlangıç ve bitiş şeklinin Türk toplumu ve insanı açısından "sembolik" bir anlam taşımasıdır: "Roman, millî ve bireysel bir felaketle başlar, yaşananlardan sonra millî ve bireysel bir saadetle son bulur" (s. 83). Tekin'in bu tespiti, metni ulusal bir alegori olarak okuma ihtimalini hatırlatmakla beraber, Mebrure karakterini merkeze alan bir anlatı olarak incelediğini de ortaya koyar. Çünkü Tekin'in kastettiği "bireysel" saadet, romanda özellikle Mebrure, babası ve birkaç arkadaşı için geçerlidir. Roman, Mebrure'nin Manisa'daki Yunan işgalinden kaçarken kaybettiği ve esir alındığını öğrendiği babası İhsan Efendi'yi bulmak için Şişli'de oturan süt babasının erkek kardeşi Nafi Bey'in köşküne gelmesiyle açılır. Nafi Bey'in ölümünden sonra eşi Nazmiye Hanım çocukları Nevin ve Behiç'le birlikte köşkte yaşar. Alafranga bir yaşam tarzı sürdürülen köşkte Mebrure, vatanperverliğiyle ve ahlak anlayışıyla farklılaşan Müslüman bir Türk kızı olarak belirir. Nazmiye Hanım'ın sefahat hayatı süren oğlu Behiç, Mebrure'yi kandırmak için her yolu dener. Mebrure yine köşkte tanıştığı Nadir'den ve onun arkadaşı Fahri'den babasını bulma konusunda yardım alır. Vatanperver, yoksul ve romantik bir genç olarak sunulan Fahri ile Mebrure arasında bir yakınlaşma başlar. Aynı zamanlarda Behiç, Mebrure'yi kandırma pahasına ona Anadolu'ya yerleşmeyi vaat ederek evlenme teklifinde bulunur. Babasını bulmak amacıyla bu teklifi kabul etmeyi düşünen Mebrure daha önce köşkte tanıştığı Belma'dan onun Behiç'le olan geçmişinin detaylarını öğrenir. Behiç, mürebbiyesi Rejina'dan frengi kapmış ve sonrasında Belma'ya bulaştırmıştır. Behiç ile Belma'nın

[20] "*Sözde Kızlar* romanının tefrikası gazetenin kapanması üzerine yarıda kalır. Tefrika ile ilk iki baskıda yer alan bazı kısımlar 1938'den sonraki baskılarda çıkarılır. Ayrıca roman 1924 ve 1968 yıllarında filme alınır" (Tekin, 2014, s. 77, dipnot).

birlikteliklerinden doğan bebek de frengili olarak dünyaya gelir. Bebeğin yaşamasını istemeyen Behiç, onu diri diri gömerek öldürür. Belma'nın yaşadıklarını öğrenen ağabeyi Salih çıldırır. Behiç ile ilgili bu gerçeği Mebrure'ye anlattıktan sonra Belma, bir not bırakarak intihar eder. Belma'nın, başından geçenleri yazdığı bu notun ardından Behiç tevkif edilir. Mebrure bu sırada babasının sağ olduğu ve Amasya'da bulunduğu haberini alır. Roman, Mebrure'nin babasının yanına Fahri ile birlikte gitmeye karar vermesiyle sonlanır.

Mehmet Tekin'in yukarıda paylaştığım tespiti romandaki felaket atmosferinin altını çizmesi itibariyle önemlidir. Felaket söylemi, ilk romanların hepsinde özellikle kadın karakterler etrafında üretilir. Felakete sürüklenme ihtimali olan kişiler hemen her zaman kadınlardır ya da kadınların "felakete" sürüklenmesi asıl mesele hâline getirilir. *Sözde Kızlar* romanının ideal kadın karakteri Mebrure olarak sunulsa da esasen Belma'nın "felaketi" romanın didaktik öğesini kurmak ve ahlaki mesajını vermek bakımından işlevseldir. Romanın sonlarına doğru Nadir de romanın niyetini ortaya koyacak benzer bir yorumda bulunur: "Belma intihariyle hepimize, hatta bütün memlekete hizmet etti. Evvelâ kendi kendisini cezalandırdı, sonra kendisi gibi yaşamak istiyenlere ders verdi" (Safa, 1999, s. 188). Fakat Nadir'in bu sözlerinde bahsetmediği ya da eksik bıraktığı bir nokta vardır: Belma, Nadir'in deyimiyle kendini cezalandırmadan önce zaten bir bakıma cezalandırılmıştır. Bunu romanda yine Nadir ortaya koyar:

> Tangolar, halis Türk, dini bütün Müslüman mahallelerinde yeni kadınlara verilen isimdi. Birkaç sene evvel, dekolte bir moda yüzünden işitilen bir isimdi. Birkaç sene evvel, kibar mahallelerine kadar her yere yayılmış, onlarca pek iğrenç bir zihniyete lakap yerinde kullanılmış, bugüne kadar sevmiyen; mahallesine, ailesine, isyan eden; ırzını, namusunu satan, her günahı işliyen ve böyle, Allah tarafından, bin türlü hastalıklarla, hırıldaya hırıldaya gebertilen mel'un karı demekti. Onlarca bu memlekette muhaberede ve açlık ölümüne kadar her felaketin: Yangınların, koleraların, İspanyol hastalıklarının, kuduzun bir tane sebebi tangolardı. Onlarca Allah, gavura

> acıyor, bu tangolar yüzünden Müslümanlara gazap ediyor, aman vermiyordu. (s. 179)

Bu uzunca alıntı Müslüman-gavur, erkek-kadın, eski-yeni, geleneksel-modern, Türk-yabancı, sağlık-hastalık gibi romanın yaratmak istediği bütün hiyerarşileri, karşıtlıkları, ayrıştırmaları özetleme ve böylelikle romanın ahlaki mesajını verme konusunda oldukça başarılı bir pasajdır. Paragrafın bu çalışma için öne çıkan önermelerinden biri; tangoların, modaya (moderne) uyan yeni kadınlar olarak günahkâr olmaları ve bunun sonunda "Allah tarafından, bin türlü hastalıklarla" öldürülmeleridir. Bu pasajın da işaret ettiği gibi hastalık ilahi gazabın bir aracı, işlenen günahların bedelidir ve bu gazabın tek sorumlusu olarak kadın cinsi gösterilir. Bu hâliyle insanın cennetten kovuluşunun müsebbibi olarak anlatılan Havva'yı hatırlatır Belma.[21] Belma'nın frengi olmasıyla sonuçlanan "günahının" ne olduğunun bilgisini veren, yine Nadir'den başkası değildir: "Eğer felaketlerimiz, zaaflarımızın cezalarıysa Belma'ya acınmaz. Çünkü Behiç'e karşı gösterdiği saflık yahut adale, sinir ve kalp zaafı pek fazlaydı" (Safa, 1999, s. 152) der Nadir. Belma'nın zaafı, felaketinin sebebi, hastalığının da kaynağıdır. Öyle ki romanda Belma'nın frengi olduğu açıkça belirtilmeden önce hastalığının "zaaf" olduğu söylenir:

> Nadir, Fahri'ye yaklaştı:
> [Belma'nın] [h]arareti otuz sekiz buçuğa çıkmış mı?
> Arkasından da Mebrure sordu:
> -Hastalığı nedir?

[21] Çalışmanın bu bölümünde incelenen romanlarda kadınlar için sıklıkla "Havva'nın kızları" göndermesi yapılır. Örneğin Behiç, "Havva'nın bütün kızlarını" gafil avlayacağını, onları nasıl zaafa düşüreceğini planlar (Safa, 1999, s. 54). Havva, literatürde sıklıkla ölümcül kadının (*femme fatale)* prototipi olarak anılır. Bu romanlarda resmedilen bazı kadınların da ölümcül kadın imgesinin mümessili olduğu iddia edilebilir. Fakat bu kadınlar, *femme fatale*'den ziyade, Berna Moran'ın "Âşık Hikâyeleri, *Hasan Mellah* ve İlk Romanlarımız" başlıklı yazısında bahsettiği Batı edebiyatındaki kurban kadın tipine daha yakın çizilmiştir: "Batı'daki kurban tipi genellikle, zengin bir erkek tarafından baştan çıkarılıp sonra korkunç kaderine terkedilmiş masum bir kızdır" (2018a, s. 45). Benim de bu kadınlarla Havva ile arasında kurduğum ilişki, bir *femme fatale* kurgusuna dayanmaz.

> -Harareti otuz sekiz buçuk. Hastalığı belli değil. Genç bir doktor gelip gidiyor, Belma'nın eski bir tanıdığı imiş. Bana "zaaf" dedi amma, galiba doğru söylemiyordu. (Safa, 1999, s. 114)

Belma'nın hastalığı için "zaaf" kelimesinin kullanılması dikkate değerdir. Çünkü hastalığın nedeni olarak sunulan bu zaaf, metin boyunca Nadir ve Mebrure'nin dilindedir. Nadir roman boyunca Mebrure'nin (ve Mebrure üzerinden kadın cinsinin) bir küçük zaafının onu felakete sürükleyeceğini hatırlatır durur (s. 71). Mebrure, Behiç'i arzuladığı kısacık anlarda her insanın zaaflarına kapıldığı ve iradeden mahrum kaldığı zamanların olduğunu düşünür (s. 63). Zaaf ile kastedilenin, kelimenin farklı anlamlarını göz önünde bulundurarak eksiklik hâli ya da irade zayıflığı olduğunu düşünmek mümkündür. Romanda özellikle Mebrure'nin zaaf konusundaki iç çözümlemeleri, aslında bahsi geçen zaaf ile tatmin edilmesi beklenen arzular arasında bağlantı kurulmasını sağlayan bir anlam alanı açar.

Belma'nın tango olarak yaftalanmasıyla frengiye yakalanması arasında kurulan bağ açıktır. Frengiye yakalanmanın ve bunun bir cezalandırma biçimi almasının, görünürde iki temel nedeni vardır: 1. Belma'nın bedensel arzusu, cinsel tutku. 2. Bu arzusunu kendi failliğini işaret edercesine eyleme dönüştürmesi.[22] Andrew Nikiforuk, *Mahşerin Dördüncü Atlısı: Salgın ve Bulaşıcı Hastalıklar Tarihi* (2018) başlıklı kitabında frenginin ortaya çıkışı, adlandırılması ve nasıl değerlendirildiğini ortaya koyan bir bölüme yer verir. Nikiforuk'un yazdığı "Frengi: Cinsel Münasebetler" bölümünün başlığının da işaret ettiği gibi, frenginin zührevi/cinsel bir hastalık olduğu özellikle vurgulanır (s. 137). Türkçe literatürde de frengi tarihine odaklanan çalışmalara bakıldığında, frenginin hem Osmanlı

[22] Ayşe Duygu Yavuz (2018) "Arzuyu Millîleştirmek: 1909-1928 Arasında Yazılmış Romanlarda Kadın Kimliği" başlıklı doktora tezinde *Sözde Kızlar* romanındaki kadın figürlerin eğlenceye, lükse ve cinselliğe olan düşkünlüklerinin hastalıkla özdeşleştirildiğini belirtir. Yavuz, bu hastalığın bilhassa orta hâlli ailelere bulaştığından söz ederek "ideal kimliğin ahlaki niteliği ile birlikte sınıfsal yönüne dikkat çekildiğini" ifade eder (s. 123). Buradan hareketle, milli kimliğin yitimi ile hastalık arasında kurulan kurgusal ilişkinin de altını çizer (s. 127).

döneminde hem de Cumhuriyet döneminde hayli "mücadele edilen" bir hastalık olduğunun ve *en fazla* genital yolla bulaştığı için cinsî bir hastalık olarak ele alındığının altı çizilir (Karatorğut, 2019, s. 113).[23]

Murat Arpacı'nın (2014) "Hastalık, Ulus ve Felaket: Türkiye'de Frengi ile Mücadele (1920-1950)" başlıklı makalesi bu "mücadeleyi" tartışmaya açan çalışmalardan biridir. Arpacı, çalışmasında erken Cumhuriyet dönemi Türkiyesi'nde frengi hastalığına dair üretilen tıbbi ve pedagojik nitelikli metinleri inceler. Arpacı'nın makalesinde dikkat çektiği hususlardan biri, 1918 yılındaki "Anadolu'da Endemik Frengi Hakkında Araştırmalar" başlıklı konferansta paylaşılan frengili çocuklarda "hastalığın izine cinsel bölgelerde rastlanmadığı" bilgisine rağmen erken Cumhuriyet döneminde frenginin ağırlıklı olarak cinsellik ve ahlaki dejenerasyon üzerinden sorunsallaştırılmasıdır. Bu bilginin yanı sıra, Arpacı çalışmasında erken Cumhuriyet döneminde frengiden daha fazla ölüme sebebiyet veren hastalıklar olduğunun bilinmesine rağmen, frengi hastalığının neden "sosyal bir mesele, 'içtimai bir yara' ve nesli tahrip eden bir tehlike", "şahıs ve sosyal sınıf tanımaz özelliği" ile "ulusu hedef alan düşman" olarak kavrandığını sorgular (s. 64-70). Arpacı bu sorgulamanın neticesinde frenginin ahlaki dejenerasyon, delilik ve fuhuşla özdeşleştirildiğini ve frengililerin ahlaki yargılamalarla kriminalize edildiğini belirtir. Buna dayanarak frengi hastalığı üzerine kurulan mücadelenin temelini "nüfusu biyopolitik stratejilerle iyileştirme, toplumu belirli ahlaki ilkeler etrafında

[23] Farklı tarihsel dönemlerde görülen frengiye dair araştırmalardan bazıları için bkz. Yılmaz, S. (2017). Love in the Time of Syphilis: Medicine and Sex in the Ottoman Empire, 1860-1922 (Yayımlanmamış doktora tezi). CUNY Graduate Center. New York. Korkmaz, Y. (2019). Osmanlı'da frengi ile mücadele (1880-1918) (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kırklareli Üniversitesi, İstanbul. Karatorğut, K. (2019). Cumhuriyet dönemi sağlık politikaları ve frengi ile mücadele (1923-1950) (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van. Karacan, M. O. (2021). 19. yüzyılda Anadolu'da frengi ve cüzzam (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gümüşhane Üniversitesi, Gümüşhane.

şekillendirme, denetleme ve normalleştirme kaygısının" oluşturduğunu öne sürer (s. 82-83).

Arpacı'nın incelediği metinlerle aynı zamanlarda üretilen *Sözde Kızlar* romanında da Peyami Safa'nın dönemin ahlaki ve biyopolitik söylemini tekrar ürettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu söylem ilk olarak frenginin "monden bir hastalık" olarak sunulmasıyla; ikinci olarak ise frenginin Belma ve Behiç'in "gayrimeşru" bebeğinin bedenindeki tezahürü üzerinden cisimleştirilmesiyle yinelenir. Frenginin Behiç tarafından kadın alemlerinde gezenlerde eksik olmayan monden bir hastalık (Safa, 1999, s. 162) olarak anlatılması hem böyle bir hayat yaşayan hem de böyle bir hayat yaşama hevesinde olanlara uyarı niteliği taşır. Coğrafi sınırları, sınıfsallığı aşan bu hastalıktan Behiç'ten çok Belma'nın muzdarip olmasıyla kadının fâilliği eleştirilir. Frenginin Behiç'e Viyana'daki mürebbiyesi Rejina'dan geçtiği iddiası bu temsili desteklemenin yanında hastalığın aslen "dışarıdan" geldiğine de dikkat çeker. Frenginin "ulusu hedef alan düşman" olarak adlandırılmasına dayanarak düşmanın kim olduğu da bir bakıma işaretlenir. Nitekim roman kişileri arasında frengiye yakalananlar, "dışarıya" en yakın olanlar, "dışarıya" en meyilli resmedilenlerdir. Türk ve Müslüman cemaatin sağlıklı bünyesini tehdit eden her şeyin dışarı atılıp ayrışmasını öneren roman, hastalığın "frengi-daülfrenç" ismine binaen "Frengistan"dan geldiğini de vurgulamış olur (Şükrü'den aktaran Arpacı, 2014, s. 66-67; Çavdar-Karcı'dan aktaran Karatorğut, 2019, s. 102).

Hastalığın semptomlarının Behiç ya da Belma'dan ziyade yeni doğan bebeğin bedeni üzerinden anlatılması bu biyopolitik söylemin romandaki inşasına hizmet eden diğer dayanağı oluşturur. Bebekle karşılaşmanın dehşetengiz bir atmosfer içinde sunulmasının yanında, bebeğin bedeni adeta galat-ı hilkat gibi anlatılır: "Bütün kemikleri, ince bir deri altında birer birer sayılıyordu. Kafası kocamandı,

başından ayaklarına kadar her tarafta sapsarı derisinin üstünde, nasıl söyliyeyim, tesbih böceklerine benziyen kabarcıklar, benek benek sivilceler, lekeler vardı" (Safa, 1999, s. 161). Bebeğin frengiyle doğması, en temel düzeyde Belma ve Behiç arasındaki ilişkinin "sağlıklı" bir ilişki olmadığını ima eder. Dolayısıyla evlilik dışı cinsel deneyiminin bir problem oluşturduğuna ve toplumsal normlar ekseninde bir anomali yarattığına işaret eder. Belma'nın yaşadıkları, ibretlik bir hikâye olarak sunularak bir anlamda gençlerin "ahlaki terbiye ve evlilik aracılığıyla hastalıktan korunması" önerilir. Romandaki bu detaylar, frenginin "ırkın tahribatı"na yol açan ve nüfusa nicelik ve nitelik olarak zarar veren toplumsal bir felaket olarak kurgulanmasıyla örtüşür. Arpacı'nın (2014) frenginin hem cinsel ve ahlaki ötekinin inşasında işlev gördüğü hem de dönemin yükselen öjenik eğilimlerine meşruiyet referansı olarak kullanıldığı iddiası (s. 70) *Sözde Kızlar*'ın kurmaca evreniyle desteklenmiş olur. Cinselliğe ve bedene ilişkin söylemlerle normal olanın ve olmayanın ne olduğunun bilgisi üretilir ve bir bakıma cinselliğin ve bedenin denetlenmesine hizmet eder.[24]

Belma'nın romanın didaktik aracı hâline getirilmesi toplumsala yönelik bir "iyileştirme/düzeltme" (*to correct*) niyetini de faş eder. Bu iyileştirmenin Belma'nın görünürdeki zaafını, yani Behiç ile yaşadığı evlilik dışı ilişkiyi, hedef aldığını söylemek mümkün olsa da bu niyetin, görünürdekini aştığı ve metnin daha örtük bir anlam katmanında yoğunlaştığı görülür. Belma'nın Mebrure'ye "sonunun" başlangıcını anlattığı şu cümleler bunu açık eder:

> Neden, bilmiyorum, mektepte arkadaşlar arasında anlatılan hikayelerden mi? Okuduğum romanlardan mı? Seyrettiğim piyeslerden, kurdelelerden mi? Kulağıma gelen meçhul saadetlerden mi? Tuhafiye mağazalarının camlarında, mecmualarda, kartpostallarda gördüğüm tuvalet eşyasından ve resimlerden mi bilmiyorum. Bilmiyorum, bir ilkbahara, bundan altı sene

[24] Şima İmşir'in doktora çalışmasının bir bölümü (2017) ve *K24*'te yayımlanan yazısı (2021) edebiyat araştırmaları sahasında frenginin inşasına odaklanan çalışmalardır. İmşir, "sonuna yaklaşan" Osmanlı imparatorluğunun Halide Edip'in *Mev'ut Hüküm* romanında frengili bedenle cisimleştiğini öne sürer.

> evvel, şu mahalleden, şu evden, şu köşedeki mescitten, babamdan, annemden, birdenbire iğrendim. Ama nasıl iğreniş. Tahmin edemezsin. Atılmak, başka bir dünyaya, başka bir hayata atılmak istiyor, bunun için deliriyordum. Kendi kendime süslü bir istikbal düşündüm: Aktris olmak! Aktris olmak! Huu… Dehşet!... İsmimden başlıyarak, kendime ait, her eski şeyi bıraktım: Hatice'ydim. Belma oldum. Cerrahpaşa kızıydım, Beyoğlu kadını oldum. Eskilerin "yapma" dedikleri, ihtiyarların çirkin buldukları, hocaların günah saydıkları ne varsa merakla ve zevkle yaptım. (Safa, 1999, s. 157)

Bu cümlelerin tamamı Belma'nın başka bir hayat yaşama, başka bir kılığa girme arzusunun altını çizer. Belma her ne kadar Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ındaki gibi bir "canavara" dönüşmese ya da Robert Louis Stevenson'ın *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ında olduğu gibi ikinci bir bedene sahip olmasa da kendi içinde bir iki(z)lik/*doppelganger* hikâyesi kurar. Hatice iken Belma, Cerrahpaşa kızıyken Beyoğlu kadını olur. Giyimiyle, görünümüyle, yeni edindiği becerilerle bir bakıma Hatice'yi gizler içinde (*disguise*).[25] Bu başkalaşma sadece fiziksel görünümündeki radikal değişimi değil, aynı zamanda dış dünyayı algılamayı dönüştüren zihinsel ve psikolojik bir dönüşümü de kapsar. Belma, Hatice'nin sahip olduğu kimlikten sıyrılmış ve başkalaşmış hâlidir aslında. Bu arzusunun açıkça bilemediği ama bir ihtimal olarak saydığı bütün kaynakları, bu başka hayatı deneyimleme hevesini imler. Romanlar, piyesler, mağaza camları, mecmualar, kartpostallar kendi deneyimlediğinin dışındaki yaşamlara şahitlik etmesine vesile olur; ama aynı zamanda Belma'da bu yaşama sahip olma hevesi uyandırır. Aktris olma uğraşı, başkalaşma arzusunun pratiğe dökülmesini sağlayacaktır. Belma içinde bulunduğu mahalleyle, içine doğduğu aileyle sınırlanan kendiliğin dışına çıkmak ister. Kendine ayrı bir kimlik inşa etmeye çalışırken Hatice de oradadır.

[25] Bu kılık değiştirme, başka bir kılığa bürünme deneyimi Server Bedi anlatılarında da sıklıkla kullanılan bir unsurdur. Birileri sürekli kılık değiştirir. Hatta Safa, bizzat kendisi Server Bedi müstear adını kullanmasını, başka bir kıyafetin içine girmek olarak anlatır. Bu başkalaşım konusu, Peyami Safa'nın sonraki metinleri için de öne çıkan bir meseledir.

Yukarıda alıntıladığım satırlarda Belma başlı başına bir başkalaşma hikâyesi anlatır. Bununla beraber, değişim-dönüşümden öte bir çağrışım evrenine işaret etmesi bakımından başkalaşma kelimesinin tercih edilmesi anlam kazanır. Türkçe edebiyatta başkalaşım üzerine yapılan en ufuk açıcı ve kapsamlı çalışmalardan biri Jale Parla'nın *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* başlıklı kitabıdır (2011).[26] Parla kitabının "Denetlenmemiş Değişim Başkalaşımdır" başlıklı giriş bölümünde değişim ile başkalaşım arasında bir ayrıma dikkat çeker. Parla'nın belirttiğine göre, Türkiye tarihinde çok hızlı, tempolu değişim süreçlerine paralel olarak, bu hızlı değişim süreçlerinde birbirini izleyen dönüşüm şoklarına maruz bırakılma söz konusu olur:

> Değişimi böylesine sancılı bir biçimde deneyimlemiş bir kültürün tarihinde, o değişimi denetlemek üzere bazı kişi ve kurumların ortaya çıkması kaçınılmazdı. Türk toplumunda aydının merkezî konumu, büyük olasılıkla, bu sancılı değişim süreçlerinin anlaşılması ve yönetilmesi ihtiyacından doğmuştur. Aydınlar gibi yazarlar da bu misyonu paylaşma gereğini duymuş olmalılar ki, romanlarında değişimin neden olduğu şokları karşılamak ve yönetmekle yükümlü ideal yazar tiplemelerine sıklıkla yer vermişlerdir. Daha önce de belirttiğim gibi, ideal yazar figürasyonları ait oldukları yapıtın ideolojik (dinsel, geleneksel, muhalif, ulusal) angajmanlarını öne çıkarır. (s. 12-13)

Bu doğrultuda, diğer alanlardaki değişimin kaçınılmazlığı karşısında değişimin denetlenmesine karşılık, başkalaşım denetlenmemiş değişim olarak kodlanır: "Başkalaşım ideolojik sınırlamaları hoş görmez. Başkalaşımı arzulamak her şeyi

[26] Jale Parla (2011), bu çalışmasında Türk romanında başkişi olarak yazar figürasyonlarını inceler. Türk roman geleneğinde karşılaşılan yazar ve yazan kahramanlarının yoğunluğunu, kültürel alanda yazarların merkezde bulunmasıyla ilişkilendirir ve Türkiye'de yazar figürünün her zaman aydın figürünün bir türevi olarak görüldüğünü dile getirir. Buna göre yazarlığın işlevi, aydın olmanın gerektirdiği toplumsal bilinç ve misyon çerçevesinde değerlendirilir (s. 9-10). Parla, incelemesinde iki tür ya da tip yazar figürasyonu olduğunu ileri sürer: "Başarılı, hem edebi rolüyle hem de entelektüel önderlik vasıflarıyla mükemmel yazarlar veya edebi alanda istediklerini gerçekleştirememiş, toplumun dışına itilmiş, yabancılaşmış, aciz ve yetersiz yazarlar. Mükemmel ve idealize edilmiş yazar figürasyonlarıyla yapıtın ideolojik (dinsel, geleneksel, muhalif, ulusal) angajmanları ön plana çıkar. İkinci kategorideki başarısız ve yarım yazar kahramanlar ise bir anlamda 19. yüzyıldan başlayarak romanda çok sık rastladığımız anti-kahramanlara tekabül ederler; marjinal, aciz ve yenik de olsalar egemen değerleri ters yüz eden, bu değerleri oluşturan siyasi ve ideolojik yapıları irdeleyip yadsıyan ve aynı anda da estetik alanın sınırlarını zorlayan onlardır" (s. 11). Peyami Safa imzalı bu ilk romanlarda yazar kahraman figürasyonuna rastlanmaz; fakat romanlarda "ideolojik angajmanı" öne çıkaran karakterler yer alır. Bununla birlikte Safa, sonraki romanlarında yazar kahraman figürasyonuna yer verir.

göze almak demektir; topyekûn ve kökten bir değişimin gidebileceği bütün yönleri, alabileceği bütün şekilleri, varabileceği bütün noktaları" (s. 14).

Bütün bu değişimi denetim altında tutma mantığının dönemin kültür politikalarıyla etkileşim içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Orhan Koçak (2009) "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları" başlıklı yazısında 1920'lere Ziya Gökalp'ın hars ve medeniyet sentezinin damga vurduğunu belirtir. 1910'larda ve 1920'lerin ilk yarısında "Batı gibi olmak" ile "kendimiz olmak" arasındaki uyum ihtiyacının Gökalp'in ulusal kültür ile uluslararası medeniyet sentezi argümanıyla karşılandığından bahseder (s. 374).[27] *Sözde Kızlar* romanının yayımladığı yıllara denk düşen bu kültür politikası, romanda neden Mebrure'nin olumlandığını ve Belma'nın "hasta" olarak kurgulandığını da açıklar. Mebrure İzmir Amerikan Mektebi'nde okumuş, piyano çalabilen, salon âdetlerinden haberdar; kısacası -her ne kadar lisan, piyano gibi belli simgeler üzerinden temsil edilse de- Batı kültürünü bilen bir kadın olmakla birlikte vatanperver bir içgüdüyle Yunan işgalinden endişe duyan ve Türk-Müslüman kimliğini yitirmemiş bir kadın olarak kurgulanır. Mebrure hem Batı medeniyeti hakkında fikir sahibidir hem de milli değerlerini ve kültürünü önemser. Peyami Safa'nın bileşik kaplar prensibine benzettiği[28] *Batı gibi olmak* ile *kendi kalmak* arasında dengeyi Mebrure'nin kurmayı becerdiği anlaşılır. Mebrure

[27] Koçak yazısında Gökalp'in 1922'de *Yeni Gün* gazetesindeki makale dizisinden Garp medeniyetine bakışına dair şu sözlerine yer verir: "Kabul etmediğimiz takdirde Garp devletlerinin esiri olacağız. Garp medeniyetine hâkim olmak yahut Garp devletlerine mahkûm olmak, bu iki şıktan birini kabul mecburiyetindeyiz. Bugün artık şu hakikat anlaşılmıştır: Avrupa'ya karşı hürriyetimizi ve istikbalimizi müdafaa edebilmek için, Avrupa medeniyetini iğtinam etmemiz (yağmalamamız, bir ganimet olarak ele geçirmemiz) lazımdır. Avrupa medeniyeti, müsbet ilimlerden ve sınai tekniklerden, içtimai teşkilatlardan ibarettir. Vaktiyle Avrupa'dan "Nizam-ı Cedit" asker mektebi almamış olsaydık bugün Anadolu'yu düşmanlarımıza karşı müdafaa edebilecek miydik? Avrupa'nın kuvveti, yegâne faikiyeti medeniyetindedir. Müslümanları mağlup etmesi ve bütün cihana hâkim olması yalnız medeniyeti sayesindedir."

[28] Peyami Safa 1935'te *Kültür Haftası*'nda çıkan "Şark-Garp Münaşakasına Bir Bakış" başlıklı yazısında doğu ile batı arasındaki ilişkilenme biçimini bileşik kaplar prensibine benzetir. Bu prensipteki temel mesele, değişik hacimlerde ve biçimlerde birbirine bağlı kaplar içinde yer alan sıvıların bir denge bulmaya çalışmasıdır: "Şarkın garba ve garbın şarka uzanması ve mütevasıl kaplardaki suyun gayretini andıran müsavi bir hiza araması da tasavvur edilebilir" (2019a, s. 232).

üzerinden muasırlaşmanın, alafrangalaşmanın bir bakıma değişimin/dönüşümün ölçüsü ve sınırı belirlenmiş olur.[29] Belma ise topyekûn bir değişimi arzulamıştır. O, "Türk hayatından acı acı şikâyet eden", evini barkını terk etmek isteyen, kısacası ailesini, maziyi, eskiyi silmeye çalışan bir karakter olarak sunulur (Safa, 1999, s. 60). Romanda her ne kadar Belma'nın frengi hastalığı öne çıksa da köşkün alafranga hayat tarzına kapılmış, kimisi "Frenkleşmiş" kimisi "müteredddi" (s. 64) olarak anılan kişilerin de "hasta" olduğunun belirtilmesi tesadüf değildir. Söz gelimi Belma "ötekiler de öyledir: Nevin de… Nazmiye de… benim gibi hastadırlar. Hep fena adamlar, hep ahlâksızlar…" (s. 171) diyerek romanda detaylandırılmamış bu hastalık hâline işaret eder. Bu cümlelerdeki hastalık vurgusu, modern anlamda bir ruh hastalığından ziyade kişinin ruhunun/karakterinin hasta oluşuna, "normal" olmayışına gönderme yapar.

Başka türlü bir hayat yaşama arzusu sadece *Sözde Kızlar*'ın Belma'sıyla sınırlı değildir. Peyami Safa'nın erken dönem romanlarında *hasta* olarak kurgulanan diğer birçok kadın da bunu arzular. *Bir Akşamdı* romanındaki Meliha, romanda asrî düstur olarak sunulan "yaşamak arzusuyla" İzmit'ten İstanbul'a gitmek ister (Safa, 2018b, s. 105). İzmit'te ailesiyle birlikte yaşayan Meliha buradaki hayatından sıkılır ve yaşamak istediği hayat için Kâmil'le İstanbul'a kaçar. *Şimşek* romanında ise Pervin, Müfid ile evlidir. Pervin aynı zamanda Müfid'in dayısı Sacid ile eskilere dayanan ilişkisini sürdürür. Pervin, kendini Müfid'i sevdiğine ikna etmeye çalışsa da Sacid'i arzulamaya devam eder. Kısacası Belma, Hatice'den ziyade Belma olmayı; Meliha İzmit'te kalmaktansa İstanbul'a gitmeyi, Pervin ise Müfid ile evliyken Sacid ile birlikte olmayı seçer. Bu kadınlar farklı ikilikler arasında kalmış gibi görünse de

[29] Ayşe Duygu Yavuz (2018) "Arzuyu Millîleştirmek: 1909-1928 Arasında Yazılmış Romanlarda Kadın Kimliği" başlıklı doktora tezinde Berna Moran'ın önerdiği "alafranga hain" adlandırmasından hareketle, Nevin karakterini analiz ederken romanın olumlanan kadın karakteri Mebrure arasında farklılıklardan bahseder ve Batılılaşmanın simgesel olarak alımlandığını detaylı olarak tartışır (s.110).

asıl mesele kadınların başkalaşmaya, "başka olana" temayülünde yatar.[30] Bu ikiliklerin bir tarafını arzulananlar oluşturur. Bu arzulananlar, romanlarda hep "öteki" hanesine yazılır. Bir kimlik çatışması ya da şahsiyetini yitirme olarak yansıtılan bu başkalaşma "zaafı" hastalıkla ilişkilendirilir. Peyami Safa'nın diğer erken dönem romanları için bu maraz genelde histeri olarak adlandırılır.

2.1.2 Mütelevvin tabiatlar, histerik kadınlar

Peyami Safa'nın erken dönem romanlarının her birini kendisinden öncekilerin adeta yeniden yazımı olarak düşünmeye sevk eden unsurlardan biri, bu romanlarda takip edilebilen *histerik kadın* örüntüsüdür. Peyami Safa'nın bu kadınları histeri/sinir hastası olarak kurgulamaktaki ısrarı, bu tez kapsamında ayrıca vurgulanması ve üzerine düşünülmesi gereken bir konudur. Safa, sadece bu bölümde ele alınan erken dönem romanlarında değil, sonraki yıllarda yazdığı birçok metinde de histeriye belirgin bir biçimde yer verir.

Mark S. Micale'in *Approaching Hysteria: Disease and Its Interpretations* [*Histeriye Yaklaşmak: Hastalık ve Yorumları*] (1995) başlıklı kitabı histeri üzerine kapsamlı bir çalışma sunmaktadır. Micale, histeriyi sadece tıbbi bir hastalık olarak incelemez, aynı zamanda histerinin bir metafor olarak kullanım mecralarını da dikkate alır. Histeriye dair yazdığı tarihçede, yüzyıllar boyunca histerinin tanımları ya da kaynağa dair bilgileri değişse de erkek egemen bilim dünyasının histeriyi hep kadın cinsiyetiyle bağdaştırdığını ifade eder. 19. yüzyıl, daha önceki yüzyıllarda üretilen teorilerin hibritleşmeye başladığı bir dönemdir. Yani hastalığın çıkış noktası olarak belirlenen rahimle beynin işlevleri birlikte ele alınmaya başlanır. Kadınlardaki

[30] Romanlarda bu "başka" hayatın neleri vaat ettiği, bu hayatın neyi/neleri temsil ettiği bu noktada akla gelebilecek sorulardan birkaçıdır. *Sözde Kızlar* romanında kurulan karşıtlıkların pek çoğu diğer romanlar için de bu başkalaşımın hangi yönde ve özelliklerde olduğunu ortaya koyar. Niyetim, bu tür detaylara girmeden önce ilk metinlerin sunduğu büyük resmi göstermek.

bütün sinir ve zihinsel hastalıkların kaynağının rahimden çıkıp bütün bedeni dolaşan sinir ağı olduğu iddia edilir. 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde cinselliğin histerinin asıl nedeni olduğu yönündeki iddialarla da karşılaşılır. Histeri üzerine yapılan çalışmalar konusunda akla gelen ilk isimlerden Sigmund Freud, "hastası" Dora'nın bastırılmış cinsel arzularının tatmin edilmemesi sebebiyle histerinin tebarüz ettiğini söyler. Buna karşın Fransız klinik nöroloji uzmanı Jean-Martin Charcot histerinin genetik olduğunu ve sadece kadınlarda değil bütün cinsiyetlerde görülebileceğini öne sürer (Micale, 1995, s. 19-29).

Bu iddiaların Türkçe edebiyattaki histeri temsillerinde nasıl bir karşılık bulduğuna bir örnek olarak Halit Ziya Uşaklıgil'in *Sefile* (1886-1887) romanı verilebilir. Burada histeri yine kadınlarda görülse de bunun nedeninin genetik olduğu işaret edilir. Fatma Aliye ve Ahmet Mithat Efendi'nin birlikte yazdıkları *Hayal ve Hakikat* metni (1891) de histerinin öne çıktığı anlatılardan biridir. Bu metinde karakterin histerik olarak kurgulanmasından daha öte bir durum söz konusudur. Üç bölümden oluşan bu anlatının son bölümü Ahmet Mithat tarafından yazılan bir histeri makalesi gibidir. Fatih Altuğ (2015) Ahmet Mithat'ın bu histeri bölümünde kadınlık ve histeri arasındaki zorunlu bağıntıyı reddederek başladığını fakat yine temel tezlerini bu bağıntı üzerine kurduğunu ileri sürer. Nihayetinde Ahmet Mithat'ın dikkat çektiği bütün noktaların yine Vedat (kadın karakter) için bir histeri belirtisi sayıldığından ve karşılıksız aşkın acısının histeri olarak yorumlandığından söz eder.[31] Bütün bu kadın ve histeri arasında ısrarla kurulan bağlantıya rağmen Meltem Şafak'ın 2015'te İstanbul Şehir Üniversitesi'nde yazdığı "Hysterical Men in the Ottoman Novel" [Osmanlı Romanının Histerik Erkekleri] başlıklı tez, aynı dönemde üretilen Türkçe romanlardaki histerik erkeklerle karşılaşıldığını iddia eder

[31] *Hayal ve Hakikat*'ı histeri bağlamında okuyan nitelikli bir başka çalışma için bkz. Arslan, 2019.

ve histerinin ortaya çıkmasında değişen sosyo-politik yapının ve modernleşmenin etkisi olup olmadığını inceler.

Peyami Safa'nın *Şimşek* romanındaki Pervin de *Cânân* romanındaki Bedia da histerik olarak tanımlanır. *Bir Akşamdı* romanındaki Meliha ise histeriyi çağrıştıran semptomlara sahip, zaman zaman sinir buhranları geçiren bir kadındır.[32] Söz gelimi *Şimşek* romanında Pervin'in geçmişinin anlatılması özel olarak bu histeri hikâyesinin dile getirilmesine hizmet eder. Pervin, Müfid ile evlenmeden önce bir doktorla nişanlanır. Bu doktor, romanın üçüncü tekil anlatıcısının belirttiğine göre Pervin'e "isteri" teşhisi koyar:

> Nişanlandığı doktorun iddialı teşhisine göre Pervin, "isterik" idi. Tabiatın ilk çizgisi; televvün. Bir gün, bir saat, bir dakika içinde, inanılmaz bir süratle sevinçten kedere, kahkahadan gözyaşına geçiyordu. Bazı, yanaklarını kızartan, güzellik derecesinde zengin bir talakatla konuşuyor; bazı, hayallere dalarak, yahut bir nevi zihin uyuşukluğu içinde hiç sesini çıkarmıyor, uzun müddet sakit kalıyordu. (Safa, 2016f, s. 22)

Pervin'in "isterik" doğasını aktarmak için kullanılan ilk sözcüktür "televvün". Kanar'ın *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*'nde (2009) "yanardönerlik" olarak karşılanan bu sözcüğün romanın dipnotlarında verilen karşılığı "bir durumda kalmayıp hâlden hâle geçme, sebatsızlık, kararsızlık"tır (s. 22). Kelimenin "yanardönerlik" ya da "kararsızlık" anlamları, Pervin'in ani duygudurum ve tavır değişikliklerini anlamlandırmaya bir imkân yaratır yaratmasına; ama "hâlden hâle geçmek" tam da

[32] Nâzım Hikmet'in Temmuz 1935'te *Aydabir* dergisinde yayımlanan "Bir Provokatör Üstünde Hiciv Denemeleri"nde *Bir Akşamdı* romanındaki hastalık meselesine dikkat çekilir. Nâzım Hikmet'in Peyami Safa'ya yönelik yazdığı ve neşrettiği bu hiciv denemesindeki ilgili dizeleri aşağıda paylaşıyorum:

> FİKİR dediğin şeyin
> Karabet ustanın uduna benzemez suratı.
> O, ne şapırtılarla çiğnenen bir sakız,
> ne "Vatan-Silistre"de Abdullah Çavuşun tiradı,
> ne de "Bir Akşamdı"da müteverrim bir bayanın ilâcıdır. (Aktaran Göze, 1995, s. 195-199)

Nâzım Hikmet'in *Bir Akşamdı* romanındaki müteverrim (veremli) vurgusu ilgi çekicidir; çünkü romanda veremli olarak kurgulanan aslında Meliha değil, Meliha'nın babasıdır. Bununla birlikte, Nâzım Hikmet'in *Bir Akşamdı*'dan önce Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'yi anmaktadır. Bunun yanında, Peyami Safa'nın Namık Kemal'i üstad olarak görmesini eleştirmektedir. Bu gönderme, aynı zamanda Namık Kemal ile Peyami Safa arasında edebi bir akrabalık üzerine düşünmeye ve bu bağlantıları tartışmaya açmaya sevk eder.

başkalaşmanın tarifi gibidir. Sacid ile Müfid'in "aklıselim" arkadaşı Ali, doktorun histeri teşhisine karşılık kendi teşhisini sunar ve Pervin'in "şahsiyetini bulmamış" olduğunu iddia eder:

> Pervin şahsiyetini bulmamış kadındır, yahut onun şahsiyeti, şahsiyetsizliktir. İlk nişanlısı doktor, ona "isterik" teşhisini koymuş. Bence asabiyecilerin vaktiyle sık sık söyledikleri bu kelimenin de sabit bir medlulü olmadığı için doktorun teşhisini olduğu gibi kabul edemiyeceğim. Fakat Pervin, amiyane manasiyle bir sinirli kadın gibi, henüz ruhî muvazenesini bulmamış ve bir şahsiyet sahibi olmamıştır. (Safa, 2016f, s. 81)

Ali'nin bu sözlerinin kaynağını Pervin'in Müfid'le de Sacid'le de ilişkisini sürdürmesi oluşturur. Pervin bir zaaf anında Sacid'e "teslim olmuştur" (s. 23). Sacid'in temellük etme uğraşları sonucunda Pervin bu ilişkiye sürüklendiğini düşünür. Pervin bu nedenle Sacid'den nefret eder; fakat bir yandan da onu arzulamayı sürdürür. Bunun üzerine Pervin, tıpkı kendisi gibi Sacid'den nefret eden Müfid ile evlenir. Çoğunlukla Sacid'in tahakkümü sebebiyle Pervin-Sacid ilişkisi bu evlilikten sonra da devam eder. Ali'ye göre Pervin, bu "birbirine zıt iki temayül" arasında bocalar ve bu kararsızlığın acısını çeker (s. 81). *Sözde Kızlar* romanındaki Belma'nın içinde hem Hatice'yi hem de Belma'yı barındırması gibi, Pervin de hem Müfid'i hem de Sacid'i arzular. Romanda Pervin'in, Sacid ile ilişkisi olduğundan şüphelenen Müfid, teyzesinin evine taşınır. Pervin ne Müfid'in yanına gitmeye ne de Sacid ile oturdukları evden ayrılmaya cesaret edebilir. Verem hastası olan Müfid, Pervin'den ayrılmaya karar verdikten sonra gitgide kötüleşir. Pervin'in ziyarete gelmesiyle birlikte Müfid iyileşmeye başlar. Müfid'in hastalığının ağır seyrettiği bir gece Pervin ve Sacid, Müfid'in yanında kalır. Müfid uyku ile uyanık arasında bir şimşeğin aydınlığında Sacid ile Pervin'in seviştiğini görür. Sacid ile Müfid arasında geçen boğuşma sonunda ikisi de ölür. Bu olay üzerine Pervin aklını yitirir ve bir hastaneye yatırılır.

Pervin'i histerikleştiren bu bakış, *Bir Akşamdı* romanındaki Meliha'da da kendisini gösterir. Tıpkı Ali'nin Pervin'e yönelik "sinirli kadın" yakıştırmasında olduğu gibi, Meliha'nın bazı geceler sinirinin tuttuğu ve bir sinir ilacı kullandığı özellikle belirtilir (Safa, 2018b, s. 22-23). Meliha'nın bu sinir hastalığı, histerinin rahimden çıkıp bütün vücudu dolaşan bir sinir ağından kaynaklandığını iddiasını hatırlatır. Bu durum Pervin'in "sinirli kadın" olarak tanımlanmasıyla bir arada düşünülürse, histerinin bu metinlerde alttan alta bir sinir hastalığı olarak değerlendirildiği çıkarımı yapılabilir. *Bir Akşamdı* romanında bu hastalık meselesi tam da Meliha'nın içinde bulunduğu şartları ve hayatı değerlendirdiği; hayallerini, arzularını dile getirdiği, *yaşamak arzusunu* gerçekleştirmek için *her şeyi değiştirmeye* karar verdiği noktada açığa çıkar. *Şimşek*'te hastalık ile eş tutulan şahsiyeti yitirme *Bir Akşamdı* romanındaki Meliha için de yinelenir: "Meliha Kâmil'in kollarında bir nevi 'ziya-ı hafıza'ya uğrar, şahsiyetini inhilal eder, benliği değişir ve mazisi kaybolur; belki de Kâmil'in yanında duyduğu bu yenileşme ve şahsiyet değişikliğindendir ki Meliha ona mecluptur" (s. 104). Meliha, "yaşamak arzusuyla" savaştan yeni dönen ve Şişli'nin ünlü çapkınlarından sayılan Kâmil adlı genç ile İstanbul'a kaçar. Meliha'nın Kâmil'le birlikteliği sonucu şahsiyeti değişir, yenilenir. Meliha'nın yaptığı seçim, diğer romanlarda da tekrar eden başkalaşma endişesini görünür kılar. Meliha'nın zaten hasta olan babası Meliha'nın kaçmasından sonra daha da kötüleşir ve ölür. Annesi de Yozgat'ta bulunan erkek kardeşinin yanına gider. Meliha ile Kâmil bir süre sonra evlenir. Fakat Kâmil, çok sayıda kadınla ilişki yaşamaya devam eder. Bu sırada Kâmil'in savaştan önce evlendiği Bert adlı bir Fransız gelir. Bert ile Kâmil'in Selçuk adlı bir çocuğu vardır. Aldatıldığını anlayan Meliha, Kâmil'den ve hatta erkek cinsinden intikam almak ister. Bu istekle sayısız erkekle birlikte olur. Meliha üçüncü tekil şahıs anlatıcının deyimiyle artık

"alüfte" bir yaşam sürer. Bir süre sonra Kâmil bu kez Millî Mücadele'ye katılmaya karar verir ve cepheden ölüm haberi gelir. Nihayetinde Meliha annesiyle İzmit'e döner.

Başkalaşmanın kelimenin kendinden menkul öncesi-sonrası ya da eski-yeni karşıtlıklarını işaret etmesine paralel olarak, bu romanlarda başkalaşma hep *Sözde Kızlar*'da Nadir'in topa tuttuğu "yeni kadınlar"da görülür. Ali karakteri için örneğin Pervin "yeni hava" dedikleri "erkekleşmiş kadınlar"dandır (Safa, 2016f, s. 71). Bu noktada, bu kadınların en temel ortaklıklarının hafızalarını yitirmeleriyle, onları geçmişle ilişkilendiren bağların zayıflamasıyla, bir anlamda maziyi silmeleriyle kurulması tesadüf değildir. Çünkü maziyi silmek, belirli kimlik tasavvurlarıyla inşa edilen "kendiliğin" dengesini bozma endişesini doğurur. Meliha Kâmil ile birlikteyken hafızası yiter, şahsiyeti dağılır, mazisi silinir. Ne var ki Meliha'nın, başından geçenleri defalarca hatırlamaya çalıştığı, şimdiye çağırdığı, geçmişi bir nebze olsun yakalamaya çalıştığı görülür. Metnin içinde Meliha'nın yakın geçmişinin anlara indirgenmiş hülasası çok kez yinelenir. Bu durum sadece Kâmil ile kaçmasının değil; ailesinden, evinden, kısacası geçmişinden kopmasının da bir sonucu olarak sunulur. "Hayatındaki vakaların sebeplerini neticelerine bağlıyabilecek zihni melekelerden, hele hafızadan pek mahrum" olan Pervin için mazisi, hayatındaki en büyük vakaların anımsanmasına dayanır (s. 104). Pervin'in geçmişine dair sunulan kısıtlı bilgi, çoğunlukla Pervin'in kopuk aile ilişkilerini ve aile kurumu hakkında bir fikre sahip olmadığını ortaya koyar (s. 49).

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu öncesi yayımlanmış *Şimşek* ve *Bir Akşamdı* romanları da kadın bedenleri üzerinden histerinin izini sürme olanağı tanır. *Cânân* romanı bu örüntüyü takip etmeyi mümkün kılsa da onun diğerleri arasında bir anomali yarattığını söylemek gerekir. Romanda Bedia karakteri histerik olarak teşhis

edilir: “Zavallı kadın, müthiş bir sinir hastalığı kaptı. Buna “isteri” derler. Fakat bu kadının hastalığı, isterinin çok şiddetli bir nevidir. Tedavisinde maddi tedbirlerden ziyade manevi tedbirlerden fayda görülür” (Safa, 2017a, s. 139). Bu ilk romanları birbirinin ışığında okuduğumuzda Bedia karakterinin histerik olarak kurgulanması yadırgatıcıdır. Çünkü Bedia’nın romandaki varlığı başkalaşmanın aksine başkalaşmama, sebat (sübut) üzerine kurulur. Bedia ve kocası Lâmi, Bedia’nın babası Abdullah ve ninesi Ferhunde Hanım ile birlikte Vaniköy’de bir yalıda yaşar. Esir pazarından saraya satılan ve sarayda ikbâl hırsıyla büyütülen Çerkes güzeli Cânân ile tanıştıktan sonra Lâmi, Bedia’dan ayrılmaya ve Cânân’la evlenmeye karar verir. Bu duruma çok üzülse de ailesinin telkinleriyle kocasının kendisine döneceğine ikna olan Bedia sadece kocasının değil, kardeşi Şemseddin’in de Cânân’a âşık olduğunu öğrenir. Zaten kalbinden muzdarip olan Şemseddin, Cânân’ın Lami’yle evleneceğini öğrenmesinden kısa bir süre sonra ölür. Cânân kendi tutkularını tatmin etmeyi önceleyen, oldukça kibirli, güzelliğiyle nam salmış, ikbâlperest bir kadın olarak sunulur. Neredeyse çevresindeki bütün erkeklerle ilişki yaşayan Cânân, Lâmi ile evlendikten sonra da bu ilişkilerini sürdürmeye devam eder. Lâmi, karısı Cânân’ın onu aldattığına dair türlü uyarılar alsa ya da çeşitli deliller bulsa da Cânân’a inanmayı sürdürür. Bu sırada Cânân’ın annesi olduğunu söyleyen bir kadın çıkagelir. Cânân ne gerçek kimliğini ne de annesini kabul edebilir. Lâmi nihayetinde bütün parçaları bir araya getirerek Cânân’ın onu aldattığına kâni olur. Fakat Lâmi’nin Cânân’a duyduğu tutkulu aşk, nefretine üstün gelir. İhanetin açık edilmesinin ardından, Cânân kabul etmediği annesi tarafından dövülerek öldürülür. Bu cinayetten sonra adeta bir *deus ex machina* işlevi gören Cânân’ın annesi ortadan kaybolur. Lâmi de eski karısı Bedia’ya geri döner.

Romanın yukarıda paylaştığım özeti bile Cânân'ın, Bedia'nın ötekisi olarak inşa edildiği argümanını çıkarsamayı mümkün kılar. Bedia ne kadar sadık, sabırlı, kanaatkâr ve inançlı bir kadın olarak sunulursa Cânân o kadar sadakatsiz, ikbâlperest, kötücül bir kadın olarak çizilir. Bedia, Lâmi'yi sabırla bekleyen ve Lâmi ona döndüğünde sorgulamadan kabul eden bir kadın imgesi yaratır. Hâlbuki *Şimşek* ve *Bir Akşamdı* romanlarında histerinin semptomlarıyla donatılmış kadın karakterlere eşlik eden özellik, onların arzularını kışkırtan bir başka alternatife meyilli olmaları ya da o öteki alternatifi yeğlemeleridir. Bu alternatif, metinlerin satır aralarında bir hata, suç ya da günah imasını beraberinde taşır. Oysa Bedia'nın bu minvalde ne yaptığı bir hata ne de işlediği bir günah vardır. Bu bölümde tartışılan diğer romanlarla yaratılan beklenti, Bedia'da başka bir hayat yaşama arzusuyla karşılaşılmasıdır. Hâlbuki romanda bu arzu, Bedia'dan ziyade kocası Lâmi'de görülür. Lâmi hem Bedia'dan hem de yalıdan nefret etmeye başlar. Cânân'ın güzelliğiyle büyülenen Lâmi, onun kocası olmayı Bedia'nın kocası olmaya tercih eder. Diğer romanlarda Belma, Pervin ve Meliha'da -kadın karakterlerde- görülen *televvün*, bu romanda Lâmi'nin karakterizasyonunda öne çıkar. Lâmi "mütelevvin tabiatlı bir adam" (Safa, 2017a, s. 108) olmakla beraber Bedia'nın tespitiyle son zamanlarda değişmiş, bambaşka birine dönüşmüştür (s. 29). Lâmi geçmişi silme gayretiyle şimdiye bağlı olmayan mazinin bir önemi olmadığına düşünür (s. 34). Bu hâliyle incelenen diğer romanlarda kadınlık ve erkekliğin belirleyici olduğu karakter şablonu, *Cânân* romanında cinsiyet ekseninde ters yüz edilmiştir. İçi dışına çevrilmiş bu dünya için sorulması gereken en az iki soru vardır: 1. Diğer romanlarda yapılan "yanlışların" geri dönüşünün olmadığı ve hatta kişinin bu yanlışın sonuçlarına katlanması gerektiği ısrarla vurgulanırken Lâmi buna maruz kalmak şöyle dursun, neden Bedia'ya ve mutlu aile yaşamına geri kavuşur? 2. İlk romanlardaki hastalık

şablonunu kısmen istikrarsızlaştırmasına rağmen neden Bedia'ya histerik teşhisi konur? Lâmi adeta Cânân tarafından fethedilmiş, ona kapılmış bir esir/kurban olarak resmedilir. Böyle bir "ölümcül kadın" tipiyle karşılaşan Lâmi'nin, hikâyesinin hastalıkla ya da başka "felaketlerle" son bulmaması ilginçtir.[33] Bunun nedeni, romanın Lâmi'nin felaketinden ziyade Bedia'nın saadetini esas almasındadır. Bedia'nın babası ve ninesi, Bedia'ya Müslüman bir kadın olarak inançlı ve sabırlı olmasını telkin eder. Romanda uzun uzadıya yer verilen bu kısımları metnin içinde anlamlı kılacak sonlardan biri kocasının Bedia'ya dönmesi olacaktır. Romanın sonunda Bedia kocasına kavuşarak bir bakıma ödüllendirilir. Bedia'nın histerik tanısı ise ardı ardına gelen yitirmelerin, kayıpların (önce kocasının sonra kardeşi Şemseddin'in) yani yine eksikliğin/arzunun tezahürüdür. Bu tanı ya da tanımlama, Şemseddin'in ölümünün ardına tekabül eder. Bedia'nın hasta oluşu yine de romanın "başarısını" azaltan kısımlardan biridir. Metinde Bedia'nın histerik olması ne bir daha mevzu edilir ne de hastalık nedenselleştirilir.[34]

Yukarıdaki okuma, yazarın kendince yine çok başarılı bulmadığı ilk romanlarından biri olan *Mahşer*'in bu çalışmaya dahil edilmemesini açıklamaya vesile olabilir. Hastalık motifinin oldukça arka planda bir detay olarak kalması; romanın formunu, akışını, kurgusunu şekillendiren bir nitelik taşımaması bunun en temel sebebidir. Romanda Muazzez karakteri kötü hayat şartlarından ötürü hastalanır ve kısa bir süre sonra iyileşir. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* başlıklı kitabında yer alan "Peyami Safa'nın Romanlarında İdeolojik Yapı" (2018c) adlı makalesinde *Mahşer* romanındaki Muazzez'i de örnek vererek romandaki iki

[33] Bir yanıyla, Lâmi'nin hikâyesinin türlü "felaketlerle" son bulmaması ilginç değildir. Her ne kadar burada Lâmi'nin zaafı öne çıksa da onun erkek oluşu bu zaafı baştan daha kabullenilebilir kılar.
[34] Peyami Safa'nın "çocukluk kitaplarım" dediği romanlardan olan *Cânân*'ı "ele alınmayacak kadar kusurlu" bulur (Tekin, 2003, s. 24). Bunun nedeni *Cânân*'dan önce yazdığı romanlardaki şablonu ters yüz etmesi mi, Cânân'ın annesinin bir *deus ex machina* gibi girip ölmesi gerekenleri öldürüp kurtarılması gerekenleri kurtarması mı, Bedia'nın histerik doğasının derinleştirilmemiş olması mı yoksa başka bir şey midir, belirtmez.

erkek ve bu iki erkeğin temsil ettiği dünya arasında bu kadının seçici durumda bulunduğunu söyler: "*Mahşer*'de (1924) Muazzez'i isteyen alafranga zümreden Aladdin Bey'in karşısında fakir Nihad vardır ve sonunda savaşımı Nihad kazanır" (s. 221). Moran, önerdiği bu şablonda seçici konumdaki kadının Batılı değerleri savunan erkeği seçtiği durumda cezalandırılacağını, Doğulu erkeği seçtiği vakit ise kadının düşüşünün önleneceğini ya da romanın mutlu sonla biteceğini öne sürer (s. 227-228). Berna Moran'ın önerdiği bu şablon oldukça ikna edici olsa da roman daha dikkatli okunduğunda Muazzez'in bu şablona ne denli uygun olduğu konusu soru işareti oluşturur. Çünkü Muazzez'in, Berna Moran'ın iddia ettiği gibi Nihad ile Alaaddin Bey arasında kalma durumu aslında hiç olmamıştır. Muazzez romanın başından beri alafranga zümreden Aladdin Bey ile ilgilenmediğini, ailesinin onu Aladdin Bey ile evlendirmek istemesine rağmen onun buna şiddetle karşı çıktığını, hatta Alaaddin Bey gibi insanlardan nefret ettiğini belirtir (Safa, 2016a, s. 92-96). Yani Alaaddin Bey Muazzez için hiçbir zaman bir alternatif olmamıştır. Alaaddin Bey ile evlilik fikrinden bile rahatsız olan Muazzez, Nihad'ı sevdiği için onunla kaçar. Bu ahval içinde romanın Nihad ve Muazzez'in saadetiyle bitmesi anlam kazanır. Berna Moran, önerdiği şablonla metinlerin genel yapısının görülmesini sağlasa da romandaki birçok detayı bu şablona feda eder ya da bunları görmezden gelir. Moran, çok geniş bir metin yelpazesini değerlendirir. Bu tez çalışması kapsamında benim önerdiğim şablon, hastalığın metinlerdeki metaforik karşılıklarını esas almakta, buna göre kırılmaları takip etmekte ve Moran'ın söz ettiği Doğu-Batı ilişkisine hastalık ve sağlık ikiliğini dahil etmektedir.

Berna Moran'ın yukarıda söz ettiğim şablonu, Peyami Safa'nın ideolojik ve ahlaki tutumunu açık eder biçimde bu erken dönem romanlarının temel kaygısını ortaya koyar. Bu romanların derdi, Belma gibi yaşamak isteyenlere ders vermek ya

da Meliha'nın yaşamak ihtirasının nasıl sonladığını göstererek okurların ibret almalarını sağlamaktır. Romanlarda toplumsal mesaj verme kaygısının özellikle ahlaki bir iyileştirme niyetini barındırdığı düşünülürse bu "iyileştirmenin" temelde bir iyi-olmayanın ya da çok iyi-olmayanın varsayımına dayandığı açıktır. Bu alt bölümde incelenen üç romanda hasta olarak kurgulanan kadınların yanında işte bu "kötücüllükleriyle" öne çıkan birer erkek karakter bulunması anlam kazanır. Bu erkek karakterler, kadınları yeni ya da başka hayata davet edenlerdir. Nitekim kadınlar üzerinden kurgulanan maraz bu erkeklerle karşılaşmanın ya da temasın izidir. Bununla birlikte, bu karşılaşmada ya da temasta kadının failliğinin vurgulandığına dikkat çekmek gerekir.

2.2 Kötücüllük: Don Juan ve ölümcül kadın

Peyami Safa imzasıyla yayımlanan bu ilk romanlarda hasta olarak kurgulanan kadınların yanında onlarla gönül ilişkisi kuran erkekler yer alır (bkz. Tablo 1). Bu erkek figürlerin müşterekliği, onların birer Don Juan olarak sunulmasıyla pekiştirilir. *Bir Akşamdı* romanındaki Kâmil, Meliha'yı İzmit'ten İstanbul'a kendisiyle birlikte kaçmaya ikna eder. Kâmil bir süre sonra Meliha ile evlenir; yine de birçok kadınla ilişkiyi yaşamaya devam eder. Şişli'nin ünlü çapkınlarından sayılan Kâmil "şıpsevdi bir Don Juan" olarak adlandırılır (Safa, 2018b, s. 117). Benzer şekilde *Şimşek* romanında Ali karakteri, Pervin'in Sacid ile Müfid arasındaki salınımı hakkında konuşurken Sacid'in bir nevi "asrî Don Juan" olduğunu söyler (Safa, 2016f, s. 81). *Sözde Kızlar* romanında ise Behiç doğrudan Don Juan olarak adlandırılmaz; fakat diğer romanlardaki Don Juan olarak tanıtılan erkek karakterlerle çok sayıda benzerlik taşır. Peki bu erkekler neden ısrarla Don Juan olarak adlandırılır? Don Juan

tipi neyi temsil eder? Bu tipin Peyami Safa romanlarında nasıl bir anlamı ya da işlevi vardır?

Samuel M. Waxman'ın "The Don Juan Legend in Literature" ["Edebiyatta Don Juan Efsanesi"] (1908) başlıklı makalesi ile Leo Weinstein'ın *The Metamorphoses of Don Juan* [*Don Juan'ın Başkalaşımı*] (1967) isimli kitabı uluslararası literatürde Don Juan hakkındaki en kapsamlı çalışmalardan sayılabilir. Waxman kendi çalışmasında Don Juan efsanesinin ilk ortaya çıktığı 17. yüzyıldan 19. yüzyılın sonuna kadar bu tipin temsilinin nasıl değişip dönüştüğünü ortaya koyar. Weinstein'ın çalışması da yine tarihsel bir yaklaşımı benimseyerek 20. yüzyılı da resme dahil eder. Waxman, Batı edebiyatının en önemli temalarından birini oluşturduğunu iddia ettiği Don Juan efsanesinin ilk dramatik yorumunun Tirso de Molina'ya ait olduğunu belirtir. Bu oyunda Don Juan'ın kişiliğinin tasasız bir düzenbaz (*carefree deceiver*) olarak sunulduğunu ve böylelikle oyunun ahlaki, dinî ve psikolojik açılımları mümkün kıldığını söyler (1908, s. 168-175). İsmin orijini sebebiyle Don Juan bir kadın avcısı (*lady-killer*) olarak adlandırılır. Don Juan tipi kadınları baştan çıkaran bir erkek olarak onları evlilik vaadiyle aldatır, bu kadınların "namusunu kirletir." Kadınlar da bu erkeklerin cazibesine kapılmaktan kendilerini alamazlar. Metinlerin genellikle Don Juan'ın ölümüyle sonlanması, Don Juan'ın işlediği suçlar ve günahlar için cezalandırılması olarak yorumlanır (s. 188).[35]

Bu bilgiler ışığında Don Juan anlatılarının, Peyami Safa'nın erken dönem romanlarındaki olay örgüsüyle önemli ölçüde örtüştüğünü söylemek mümkündür.

[35] Don Juan tipine dair bir başka tanım için bkz. "Batı kültürü ve yaşama ortamında boy atıp edebiyat eserlerine konu olan olumsuz insan tipine verilen ad. Yalnızca cinsel arzularına esir olup bunun dışında hiçbir şeye, Allah'a dahi inanmayan, değer vermeyen; 'benim dinim güzellik ve aşktır' diyen Don Juan tipinin en temel özelliği inançsızlık ve geleneksel olana, toplum değerlerine karşı olmaktır. Genel ahlakı hiçe sayan, şık, süslü ve modaya uygun giyinmekten öte olumlu bir yanı bulunmayan Don Juan ayıp nedir bilmeyen biridir." (Karataş'tan aktaran Büyükkavas Kuran, 2018, s. 151). Bu tanımı diğerlerinden kısmen farklı kılan, Batı kültürüne yapılan vurgudur. Safa'nın bu bölümde incelenen romanlarda Don Juan tipinde kurguladığı erkek karakterler, bu tipin çağrışımları üzerinden de Batı tarzı yaşamla ilişkilendirilir.

Don Juan tipinin söz edilen özelliklerine bu erkek figürlerde de rastlanır. Romanlardaki bu karakterler de cazibeleriyle kadınlar tarafından arzulanır, çok sayıda kadınla evlilik dışı ilişki yaşarlar. Romanın sonunda bu erkekler çoğunlukla ölür ve bu ölümler kimi zaman bir cezalandırma formu kazanır. Bu erkek karakterlerin işlediği "cürümlerin" bedeli, hayatlarının ölümle ya da hapisle sonlanmasıyla ödenir. Yani sadece "yoldan çıkan" kadınlar değil, aynı zamanda erkekler de cezalandırılır.

Süreyya Elif Aksoy (2009) da "Peyami Safa'nın Romanlarında Modernleşme ve Mekân" başlıklı doktora tezinde Don Juan tipinde kurgulanmış bu erkek figürlerden söz eder. Aksoy, romanlarda karşılaşılan Don Juan tiplerinin Batılılaşmanın sebep olduğu yozlaşmanın simgesi olarak kurgulandıkları iddiasındadır:

> Tensel zevkleri uğruna genç kızları felakete sürükleyen, eğlenmeyi ve serbest cinselliği en doğal hakları olarak gören birer karikatür gibidirler. Bu tablo, Tanzimat Meşrutiyet dönemi romanlarının köksüz ve şaşkın ama zararsız züppelerinin yerini artık toplum için tehdit oluşturan türden Batılılaşmış karakterlerin aldığı bir gelişme çizgisinin devamıdır. (s. 160)

Aksoy'un bu tespiti, Berna Moran'ın önerdiği "alafranga hain" tipini hatırlatmakla birlikte, Don Juan olarak kurgulanan erkek figürlerin ortak özellikleri bakımından anlamlı ve geçerlidir. Ian Watt'ın *Modern Bireyciliğin Mitleri* başlıklı kitabında Don Juan tipini, modern bireyselleşmenin temsili olarak okumasına (2014, s. 159-161) paralel olarak Don Juan, Batılılaşma kaynaklı yozlaşma tartışmasına cemaat algısını tehdit edip istikrarsızlaştıran bir figür olarak konumlandırılabilir. Nitekim Meliha, Kâmil için ailesini; Pervin, Sacid için aile kurumunu ve kocasını; Belma, Behiç için ailesini ve mahallesini bir kenara iter. Asrî, medeni barbar, gelenek karşıtı ya da garbın timsali olarak karakterize edilen bu erkek figürler, modernleşme/Batılılaşma tartışmasına alan açar açmasına; ancak bu figürler metinlerde daha çok "kötücül"

olarak kurgulanmalarıyla öne çıkar. Bu anlamda bu tipin ahlak meselesini problematize etmede işlerlik kazandığı söylenebilir.

Don Juan tipinin mezkûr araştırmalarda bahsedilen nitelikleri, bu tipi kötücül bir karakter olarak çizmeye hizmet eder. Don Juan için kullanılan genel tanımlardan birinin "şeytan" olması (Waxman, 1908, s. 185) en baştan bu kötücüllük ilişkisinin kurulmasını sağlar. Ian Watt (2014) yukarıda zikredilen çalışmasında Don Juan'ın oldukça "acımasız, düzenbaz ve istismarcı" (s. 136) olduğunu vurgularken onun "hangi yöntemle olursa olsun istediğini elde etmek ve sonra bu hileyle ün kazanmaktan derin bir gayrivicdani keyif aldığını"; çünkü "burla de fama"ya [düzenbazlık ününe] sahip olmayı arzuladığını belirtir (s. 137). Romanlarda da Don Juan olarak kurgulanan erkek figürler benzer şekilde aldatmaktan keyif almakta; kandırmayı bir beceri olarak sunmaktadır. Sadece kendi hazları ve arzuları için herkese zarar vermeyi göze alırlar. Kant'ın bahsettiği "radikal kötülüğe" benzer bu: "Kendinden başka amacı olmayan, sırf kötülük olsun diye yapılan…" (aktaran Jameson, 2018, s. 131). Söz gelimi *Sözde Kızlar* romanında Mebrure, Behiç'i "korkunç ve zararlı bir mahluk" olarak tanımlar (Safa, 1999, s. 63). Belma, Behiç'in "…Yalancı… kalpsiz…hain… menfaatperest… zevkine düşkün bir… bir adam… berbat bir adam…" (s. 171-172) olduğunu söyler. Behiç'in anlatıldığı her sahne, onun kötü niyetini, aldatmacasını işaret etmek için düzenlenmiş gibidir. Bu fenalık ve ahlaksızlık, diğer romanlardaki Don Juanlar için de metin boyunca vurgulanır. *Bir Akşamdı* romanında Kâmil'in yalanlarla kadınları aldatması onun için bir muvaffakiyettir. Kâmil'in günah ve sevap ağırlıkları "Kamil'in sol omzundaki melek bir cilt eser yazdı ve Allah'a takdim etti. Bu eserin adı, 'Bir medeni barbarın Roma tarihinden aldığı dersler'dir. Kâmil'in sağ omzundaki melek ise ne zamandır bir satır yazmadı" (Safa, 2018b, s. 145) sözleriyle aktarılır. Daha önce harbe katılmış bir

zabit olarak Kâmil'in Millî Mücadele'ye katılmaya ve Anadolu'ya gitmeye karar vermesiyle onun bir Don Juan olarak tanımlanması birbiriyle çelişiyor gibi dursa da Kâmil'in Millî Mücadele'ye katılması, onun ulusal bilince sahip bir karakter olarak kurgulanmasından değil; Kâmil'in imrendiği ve kendine örnek aldığı Roma İmparatorlarından, Kâmil'in büyük işler yapma arzusundan kaynaklanır. Aynı metinde Meliha'nın Kâmil ile evliliği sürse de Meliha ile birlikte olmayı kafasına koyan Ferdi de bir Don Juan olarak anılır. Meliha'ya ilgisi bittikten sonra başka kadınlarla görüşmeye başlayarak Meliha'yı bir daha aramaz. *Şimşek*'teki Sacid de ihtirasla, tahakküm arzusuyla, hazza dayalı öldürme arzusuyla kötücül bir karakter olarak kurgulanır. Bu figürler her şeyden evvel "kötülük" ile bağdaştırılır. Bu romanlardaki kadınlarda tebarüz eden hastalığa, "kötücül" olanla temasın sebep olduğu gösterilir bir bakıma.[36]

Peyami Safa'nın ilk romanlarında Don Juan olarak adlandırılan bir karakterin yer almadığı tek roman *Cânân*'dır. Yukarıda *Cânân* romanında hastalık motifi ekseninde belli bir örüntüyü takip etmeyi mümkün kıldığını; fakat bunun cinsiyetler üzerinden ters yüz edildiğini belirtmiştim. Don Juan tipindeki figürlerin de bu romanda yine ters yüz edildiği, yani erkeklikle ilintilenen Don Juan tipinin *Cânân* romanında ölümcül kadına (*femme fatale*) dönüştüğü söylenebilir. Don Juan tipi kadın avcısı bir erkek olarak ahlak-dışı konumlandırılırken, *Cânân*'da bu tipin adeta kadın cinsiyetiyle ilişkilendirilmiş kurulumu karşımıza çıkar.[37]

[36] Peyami Safa'nın erken dönem romanlarında süreklilik arz eden Don Juan tipi, Carl Gustav Jung'un söz ettiği "anne arketipi" üzerinden Don Juanizm bahsini hatırlatır. Jung'a göre (2005), anne kompleksinin erkek çocuklarındaki etkilerinden biri olarak Don Juanizm, annenin bilinçdışı olarak her kadında aranmasıyla ilişkilidir (s. 25).

[37] Berna Moran (2018a) "Aşık Hikayeleri, *Hasan Mellah* ve İlk Romanlarımız" başlıklı yazısında ilk Türkçe romanlarda karşılaşılan ölümcül kadın tipine değinir. Moran bu yazısında ilk romanlarda karşılaşılan bu tiplerin kaynağının Batı olmadığını savunur. Bu tipler Batıda görülse de ilk romancıların beslendiği kaynak âşık hikayeleridir (s. 44).

Yeliz Kelleci (2019) "1860-1950 Arası Türk Romanında 'Ölümcül Kadın (Femme Fatale)' İmgesi" başlıklı tezinde *femme fatale* imgesinin "ölümcül kadın, felakete sürükleyen kadın, uğursuz kadın" tamlamaları ile yorumlanabileceğini söyler. Bu araştırmada belirtildiğine göre "ölümcül kadının en belirgin özelliği dişiliğidir. Cazibesini kullanarak oyuna getirdiği erkeği baştan çıkaran kadını dayanılmaz, karşı konulmaz ve kaçınılmaz yapan da bu özelliğidir" (s. 11). Murat Arpacı (2019) da "Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası" başlıklı makalesinde *femme fatale*'in yukarıda söz edilen özelliklerine şunları ekler:

> *Femme fatale*'i üreten kültürel temsiller modern yaşamın yeni kadınlarına dair eril korkuları cinsellik, felaket ve ölüm üçgeninde işlemişlerdir. Bu temsiller *femme fatale*'i karşı konulamaz cinsel cazibeye sahip, şeytani amaçları olan, baştan çıkardığı erkeklerin toplumsal statüsünü, ekonomik yaşamını ve ahlaki değerlerini yıkıma sürükleyen bir özne olarak sunarlar. Bu temsillerde *femme fatale* suça eğilimlidir, ahlaki olarak toplumsal normativitenin dışında bir yaşam tarzına sahiptir, kaos, karanlık ve ölümle iç içedir. (…) *Femme fatale* 'ideal' bir eş, 'makbul' bir evlat ya da anne değildir. Temsillere göre o ölümcül bir tuzak ve tehlikeli bir maceradır. Çünkü temsillerin ideolojik mantığında *femme fatale* tam da aileyi, evliliği, anneliği ve bu kavramlar etrafında inşa edilen toplumsal normları ve değerleri tehdit eden bir figür olarak yer almaktadır. (s. 141)

Cânân romanının Cânân'ı yukarıda söz edilen niteliklerin neredeyse hepsine haizdir. İkbâlperest, karşı konulamayacak kadar güzel ve çekici, etrafındaki her erkeğin âşık olduğu bir kadındır. Erkekleri güzelliğiyle baştan çıkarır, sadece eğlendiği ya da hoşuna gittiği için erkeklerin eşlerinden boşanmasına sebep olur, maddiyata dayalı ilişkiler kurar. Romanda Cânân'ın *femme fatale* temsili olarak düşünülmesinin bir başka dayanak noktası, Lâmi'nin Cânân'a Kleopatra yakıştırması yapmasıdır (Safa, 2017a, s. 144). Lâmi'nin Kleopatra yakıştırması, sonraki cümlelerde açımlanan saltanat merakı ile ilişkili olduğunu düşündürse de Kleopatra'nın *femme fatale* olarak sunulan temsillerini akla getirir (Moran, 2018; Telseren, 2020).

Cânân'ın bu bölümde incelenen diğer kadın karakterlerden farklılaştığı nokta, baştan çıkan değil de baştan çıkartan, aldatılan değil de aldatan, kandırılan değil de kandıran olmasıdır bir bakıma:

> Kocası dışarıya çıkınca, genç kadın, bir aynanın önüne gitti, saçlarını düzeltti ve kendi kendisine bakarak, şeytanca gülümsedi: Bir saat evvel, kocasının öfkeli yüzünü gördüğü zaman, bir fırtına kopacağını tahmin etmiş fakat Lami'den evvel davranmış, onun bütün cesaretini kırmış, zavallıyı tekrar, bir daha aldatmıştı. Kendi muvaffakiyetine gülüyor, münakaşalarda Lami'nin ciddiyetine, kendi sahtekarlığına ve aktrisliğine gülüyordu. Aldatmak, tatlı şeymiş, hakikaten. (Safa, 2017a, s. 192-193)

Romanın anlatıcısı tarafından dile getirilen bu satırlar, Cânân'ın diğer romanlardaki Don Juan tipinin bir nevi muadili olduğuna işaret eder. Aralarındaki bu paralellik, aldatmaca ya da kandırmacadan öte kadına dair kötücül bir imaj yaratma çabasıdır. Murat Arpacı'nın (2019) adı geçen makalesindeki temel argümanlardan biri *femme fatale* imgesinin cinsiyet, kötülük ve beden arasında kurulan tarihsel, kültürel ve politik ilişkiyi yansıtan en tipik örneklerden olmasıdır (s. 140). Nitekim romanda da Cânân'ın hem etrafındaki erkeklerin hem de kendisinin felaketine sebep olduğu gösterilir. Cânân romanda çok defa ikbâlperest, fettan, yılan, sinsi olarak nitelendirilir (Safa, 2017a, s. 120-121). *Femme fatale*'i erkeğin felaketinin müsebbibi olarak kurgulayan bakış, *femme fatale*'i aynı zamanda bu erkeğin merkezde olduğu aile ve evlilik kurumuna ve bunlarla iç içe geçen toplumsal ve ahlaki normlara tehdit olarak algılar (Arpacı, 2019, s. 141). *Femme fatale*'in kültürel inşası, ıslah etme niyetini takip etmeyi mümkün kılar. Hangi arzuların ve hayat tarzlarının makbul olup olmadığına işaret eder. Arpacı da yukarıda adı geçen makalesinde *femme fatale* tipinin temsilinde çifte mesaj verildiğini öne sürer: "Erkeklere hangi kadınlardan uzak durmaları gerektiği, kadınlara ise ne olmamaları gerektiği öğütlenir. Bu temsillerde normun dışındaki yaşamları sürmek ya da bu yaşamlara temas etmek bedel ödemekle sonuçlanır" (s. 142). Geçmişini, annesini reddeden; asri bir kadın

olan Cânân romanın sonunda kendi annesi tarafından dövülerek öldürülecektir. Sadece toplumsal ve ahlaki normların dışındaki bir hayat tarzı yaşamak değil böyle bir hayata temas etmek bile makbul değildir. Diğer romanlardaki kadın karakterlerin bunu arzulamaları bile patolojikleştirilmiştir. Cânân hem bedenin arzularına kulak verir hem de bu tercihi yaparak failliğini ortaya koyar. Bu faillik eril tahakkümü zedeleyecek bir istikrarsızlık ihtimalini kontrol altında tutmaya ve kötülükle ilişkilenen kadın imgesiyle bu tehlikeyi bertaraf etmeye sevk eder. Bedia bile "Lâmi'nin değil, o kadının [Cânân'ın] iki yakası biraraya gelmesin, hep kabahatler onda.." diye beddua eder (Safa, 2017a, s. 108). Dahası *femme fatale* ya da değil, bu kadınlar istikrarlı bir biçimde hep öteki olarak konumlandırılır. Kandıran, aldatan, kötücül olan bir erkek olsa da toplumsal felaketlerin asıl sebebinin kadınlar olduğu yazgısı hiç değişmez. Hasta olarak kurgulanan karakterlerin bu kötücül erkeklerle ilişkisi özellikle cinsel arzu üzerinden kurulur. Peyami Safa imzalı bu ilk romanlarda henüz ayrıntılı olarak söz etmediğim başka mariz bedenler de yer alır. Onlar, erken kaybedenlerdir.

2.3 Erken kaybedenler: Patolojik erkekliğin inşası

Peyami Safa'nın erken dönem romanlarındaki kaotik anlatı dünyası kelebek etkisini hatırlatırcasına birbirine değen, dokunan, temas eden roman figürlerini o kaosun içine çeker. Romanlarda tali konumda bulunan erkek karakterler de bu kaosun içinde yer alır. Bu karakterler için kaos, yine hastalıkla somutlaşır. Kötücül olmalarıyla öne çıkan karakterler, bu bölümde detaylı olarak söz edeceğim hasta olarak kurgulanmış erkeklerin kırılganlıklarını dolaylı olarak tetiklerler. İlginçtir ki bu karakterler, hasta olarak kurgulanan kadınların yakınlık/akrabalık çemberindedir. *Şimşek* romanında Sacid'in yeğeni ve Pervin'in kocası Müfid, *Cânân* romanında Bedia'nın kardeşi

Şemseddin, *Bir Akşamdı* romanında Meliha'nın babası, *Sözde Kızlar*'da Belma'nın ağabeyi Salih[38] mariz olarak inşa edilir. Salih dışında, bu kişilerin hastalık deneyimi kadınlarınkine oranla çok daha detaylı aktarılır. Yukarıda kadın ve başkalaşma bireşiminin, hastalıkla sonuçlandığı denkleminin her romanda tekrar ettiğinden söz ettim. Peki, bu erkek karakterler bu resmin neresinde durur? Onlar neden hasta olarak kurgulanır? Çünkü bu erkek figürler de aslında başkalaşmanın alanına girmişlerdir. Romanda bu figürlere yönelik vurguların başında onların "erkekliklerini" yeterince iyi performe edememeleri gelir. Bu hâliyle, bu erkekler de bir biçimde başkalaşmanın ve/veya "şahsiyetini yitirmenin" alanına girer. Bu karakterler, "erkeklik rollerini ya da beklentilerini" karşılayamayan erkekler olarak kurgulandıkları için onların da kendiliklerinin dışına çıkmış oldukları düşünülebilir.

Daha önce söz ettiğim gibi kadınlarda frengi ve histeri; erkeklerde verem ve kalp rahatsızlığı görülür. Hastalıkların ortaya çıkmasındaki sebep de kurgulanan cinsiyetler üzerinden farklılaşır. Hastalık kadınlar için bir hatanın sonucudur, çoğunlukla bir cezalandırma formudur. Hastalık bu erkeklerin zaaflarına dayandırılsa da bu zaaf daha çok fiziksel bir zaaf/zayıflıktır. Bu kişiler zaten peşinen alîl ve aciz; yaratılışlarından zayıf ve güçsüz yani bir bakıma patetiktir. Trajik ve patetik olan arasındaki farkı/sınırı Nurdan Gürbilek (2015a) "Acı Anlatılabilir mi?" denemesinde şöyle dile getirir:

> Yunanca pathos sözcüğü, sanat yapıtının acıyla ilgili anlatımının seyirci ya da okurda üzüntü ve acıma gibi yoğun duygular uyandırmasını belirtir. "Patetik" sıfatı da "acıklı", "dokunaklı", "hazin", "yürek paralayıcı" gibi anlamlara geliyor. Ama "trajik"ten farklı olarak "patetik" daha çok haksız yere çekilen, çaresizce kabullenilmiş acıyı belirtir. "Trajik", kaçınılmaz kadere başkaldıran kahramanın bu seçimi yüzünden çektiği acıyı anlatırsa, "patetik" daha baştan kaderin sillesini yemiş, masum ya da korumasız, öksüz ya da yetim, ezilmiş

[38] *Sözde Kızlar* romanındaki Belma'nın ağabeyi Salih, bu bölümde söz ettiğim alîl erkeklerle benzerlik taşımamakla birlikte, Don Juan olarak adlandırılan karakterlere daha yakın çizilmiştir. Buna karşın Salih, Belma'nın yaşadıklarını öğrendikten sonra çıldırır. Bu anlamda Salih'in romanda bir dönüşüm geçirdiğini söylemek mümkündür. Ancak Salih'in aklını yitirmesi, romanda ibretlik bir detay olarak kalır.

> ve aşağılanmış olanın acısını anlatır. Shakespeare'de Hamlet trajikse, Ophelia patetiktir. Kral Lear trajikse, Cordelia patetiktir. Ya da Dostoyevski'de: *Suç ve Ceza*'nın yasaya meydan okuyan Raskolnikov'u trajikse, İnsancıklar'ın kimsesiz küçük Nelli'si patetiktir. Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu'*sunda kendi kötü sonunu hazırlayan Bihter trajikse, Nihal'e duyduğu karşılıksız aşkı içine gömerek tükenip giden biçare Beşir patetiktir. (s. 59)

Bu alîl erkeklerden biri *Şimşek* romanındaki Sacid'in yeğeni ve Pervin'in kocası Müfid'dir. Romanda Müfid'in belirdiği her sahne onun hasta olduğunun altını çizer. Müfid kendisini sürekli hasta hisseder. Hep yorgundur, çok sık ateşi çıkar, ağzından kan gelir. Bununla birlikte Müfid'in kişiliği, bu alîl ve zayıf bünyenin projeksiyonudur. Müfid, dayısı Sacid ve eşi Pervin ile beraber yaşamayı sürdürdüğü dedesinin dehlizlerle dolu köşkünden korkmakta; ama buradan ayrılacak gücü de kendisinde bulamamaktadır. Oldukça ürkek, hassas, güçsüz bir karakter olarak çizilen Müfid "elleri arkasında, başı öne eğilmiş, sendeliyerek yürüyen; zayıf, uzun, titrek, silik, mariz insan" (Safa, 2016f, s. 8) olarak resmedilir. Sacid de Müfid'i "onu hastalıklı, eksik, yarım doğmuş, kafası pek büyük ve bacakları pek uzun, yahut da büyük bir kuyrukla dünyaya gelen 'galatı hilkat'den biri" ve "zaafın timsali" (s. 22, 78) olarak görür. Daha da önemlisi, Sacid'in bütün bu özellikleri Müfid'in erkekliğiyle ilişkilendirmesidir. Sacid bunu Pervin ile konuşmasında özellikle belirtir: "… bir erkek olarak senin kocanın hiçbir kıymeti yoktur. Bu hastalıklı, aciz, biçare bir adamcağızdır" (s. 45). Sacid'in Müfid'in kıymetini ölçtüğü yer, onun erkekliğidir. Sacid bu düşüncelerini biraz da babasından tevarüs etmiş gibidir. Çünkü o da Müfid'in "adam" olmayacağını düşünür:

> [Sacid'in babası, Müfid'in dedesi] [k]arısını ve çocuklarını pek sevmedi. Ferhunde Hanım'dan ayrı yatıyordu. Yalnız Sacid'e karşı biraz zaafı olduğunu söylerler. Kızı Tabende hassas bir kadın olduğu için, Paşa onu da torunu Müfid'i de şiddetle istihfaf ederdi: "Bu oğlan da anası gibi *mızmız; yufka yürekli… Adam olmaz*! Diyor, bunu Tabende'nin yanında da, Müfid'in yüzüne karşı da her zaman tekrar ediyordu:
>
> -Bu oğlan adam olmaz!

> Paşa av meraklısıydı ve bu zevkini oğluna da vermek istiyordu. Birkaç kere, "flaber" tüfeklerinin nasıl kullanılacağını oğluna öğretmek için Sacid'le beraber koruya çıktı. Bir defasında, Müfid de yanında idi. Av tecrübelerini bitirdikten sonra köşke dönüyorlardı; yanlarından bir kurbağa geçti. Paşa torununa dönerek:
>
> -Müfid şunun üstüne bas! Dedi. Çocuk geriye çekildi. Sacid derhal ileri atılarak ayağını kurbağanın üstüne, hem öyle kuvvetli basmıştı ki hayvanın derisi altından parçalanmış kanlı et parçaları fırladı ve başı bir yılan gibi uzayarak dışarı aktı. Müfid o zaman onbir yaşında idi, ağlayarak köşke kaçmıştı. Paşa, arkasından "*Miskin*!" diye bağırdı, sonra Sacid'e dönerek:
>
> -Aferin! Dedi. Merd olmalı. Kanun menetmeseydi ben adam öldürmek bile isterdim. (s. 18-19, vurgular bana ait.)

Bu uzun pasaj, dedesinin gözünden Müfid'i tanıtmakla beraber Sacid'in Müfid'in (*evil*) ötekisi olarak sunulmasına da hizmet eder. Bu pasaj aynı zamanda üç erkek üzerinden erkeklik normlarını yeniden inşa eder. Paşa'nın katletmeyi, avlanmayı, öldürmeyi olumlayan tavrı, bunu güç sahibi olmakla eş görmesinde yatar. Paşa için erkek olmanın/adam olmanın kıstası da budur. Bu tür bir erkeklik inşasında Paşa dedenin kurbağayı öldürme emrine uymayan Müfid "miskin" olacak ama "adam" olamayacaktır. Sadece Müfid'in dayısı ve dedesi değil, karısı Pervin ve metnin üçüncü tekil şahıs anlatıcısı da bu meseleye dikkat çeker. Aynı zamanda Pervin de kocasının elinin küçücük, terlemiş, sıcacık, yumuşak "bir kadın eli gibi" olduğunu söyleyecektir (s. 16). Anlatıcı ise Müfid'in annesine ne denli benzediğini ve birçok özelliğini annesinden tevarüs ettiğini uzun uzun anlatacaktır. Müfid'in erkekliği "annesi gibi mızmız ya da yufka yürekli" olmasının dile gelmesiyle bir bakıma sorgulamaya açılır. Ali de Müfid'in "zayıf, yâni kadınlaşmış bir erkek" olduğunu dile getirir (s. 78). Müfid'in marazı onun yeterince "erkeksi" olmayan olarak kurgulanmasından bağımsız değildir. Bu ilk romanlar, hastalık motifinin kadınlıkla iç içe örüldüğünü gösterir.

Mariz olarak kurgulanmış bir diğer tali karakter, *Cânân* romanında yer alan Şemseddin'dir. Bedia'nın kardeşi olan Şemseddin Cânân'a aşıktır. Şemseddin

müzmin bir kalp hastalığına sahiptir. Rahatsızlığı nüksettiği zamanı nefesi tıkanır, gözleri kararır, kalbi durur gibi olup tekrar hızla atmaya başlar (Safa, 2017a, s. 104). Şemseddin de tıpkı Müfid gibi metnin başından itibaren zayıf ve güçsüz biri olarak sunulur: "Henüz otuzuna gelmemiş genç, pek halsiz görünüyor. Zayıf, esmer yüzünde siyah ve kalın bıyıkları uzamış, kenarları sarkmış, dar omuzları üstünde büyük başı onu daha fazla çelimsiz gösteriyor" (s. 22). Şemseddin de Müfid'in miskin olarak tanımlanmasına benzer şekilde, kayınpederi tarafından "pısırık" olarak adlandırılır (s. 58). Karısı Perihan tarafından defalarca aldatılır. Cânân tarafından terk edilir (s. 120-121). Yani Şemseddin ideal bir erkek hatta "yeterince erkek" olarak görülmez. Müfid için olduğu gibi, Şemseddin açıkça "kadınlaşmış" olduğu belirtilmez. Ataerkil ideolojinin kadını özel alan, irrasyonellik, doğa ve duygusallıkla özdeşleştirmesiyle (Berktay, 2007, s. 276) yarattığı kutuplu yapıda Şemseddin, yukarıda saydığım unsurlarla ilişkilendirilir. Nitekim burada önemli olan, Şemseddin'in "kadınsı" olmasının öne çıkarılmasından ziyade onun heteronormatif cinsiyet kurulumunun dışında olduğunun altının çizilmesidir.

Son olarak *Bir Akşamdı* romanındaki Meliha'nın babasının da Müfid'e ya da Şemseddin'e çok benzer bir portreye sahip olduğunu söylemek mümkündür. Meliha İzmit'teki ailesini terk edip Kâmil ile İstanbul'a kaçar. Evden ayrıldığı andan itibaren tek düşündüğü şey babasıdır. Öksürük, ateş, "basil dö koh" mikrobu göndermeleriyle Meliha'nın babasının verem olduğuna işaret edilir. Babanın belirdiği her sahne onun hastalıkla, öksürük nöbetleriyle boğuşmasını aktarır. Romanla ilgili bu tespiti, Peyami Safa yaşamı ve anlatıları üzerine kısa bir kitap yazan Cahit Sıtkı da dile getirir:

> Öksürüklü baba romanın belki de en çok yaşıyan tipidir. Romanı okuyup bitirdikten sonra, Meliha'nın hıçkırıklarından ve kahkahasından evvel onun öksürüklerini duyuyoruz. Meliha'yı kaçıran ve ikide bir "Roma tarihini oku!"

> diyen Kâmil, Meliha'nın kalbinde yer ettiği kadar kariin hafızasında yer etmiyor. (1940, s. 13)

Öyle ki babanın öksürükleri onun konuşmasını, romanda sesinin duyulmasını bile mümkün kılmaz. Bu sessizlik aynı zamanda onun aile içindeki pozisyonuna dair de bir ima barındırır. Eşi tarafından defalarca aldatılmış, bunların farkında olup sesini çıkarmamış ve "cellat" yerine "kurban" olmayı kabul etmiştir (s. 26). Babanın yaşama arzusunu yitirmiş "zavallı" bir adam olduğu sıklıkla tekrar edilir (s. 13, 14, 18). Patetik karakter olarak çizilen baba romanda belirmesinden kısa bir süre sonra hastalıkla olan "savaşını" kaybeder.

Bununla beraber Meliha'nın babasının veremle mücadelesinin aktarıldığı kısımlar, anlatım biçimi olarak diğer romanlardaki hasta erkeklerin anlatımından daha farklıdır. Müfid'in ve Şemseddin'in patetik hikâyesi, anlatım biçimini de belirlemekte ve metni "yoğun duygu aktarımının, yanık duygusallığın, yürek paralayıcı öykülerin alanı"na dönüştürmektedir (Gürbilek, 2015a, s. 59). *Bir Akşamdı* romanında farklı ve ilginç olan, buradaki *pathos*'un *bathos*'a evrilmiş olmasıdır. *Bathos* "[y]azarın yüceye uzanayım derken dibe, gülünç ve basmakalıp olana yuvarlanması. İçerik ve üslup açısından yüce bir yazıda birden beliren bayağı anlatım. İçten ya da inandırıcı olmayan, aşırı ve abartılı *pathos*" olarak tanımlanır (Gürbilek, 2015a, s. 60). Nurdan Gürbilek "Acı Anlatılabilir mi?" başlıklı denemesinde öne sürdüğü gibi, *pathos*'un *bathos*'a çok da bilinçli olmadan "duygu aktarımındaki en ufak bir abartının bile bir düşüklüğe, bir inandırıcılık kaybına, hatta gülünçlüğe yol açtığını, duygulandırayım derken güldürdüğünü, yücenin alanından gülüncün alanına" kaydığından söz eder (2015a, s. 59-60). *Bir Akşamdı* romanında ise *bathos* daha bilinçli işlemekte, yukarıda verilen ikinci anlama uygun olarak ciddi bir konuyu bayağılaştıran bir anlatım tercih edilmektedir. Cahit Sıtkı bunu "laubali bir üslup" olarak değerlendirir (1940, s. 13). Bu hastalık deneyimi ironik bir üslûpla

bir bakıma gülünçleştirilir. Basil dö koh mikroplarının dile geldiği birçok kısım buna örnek verilebilir: "Biz, Basil dö Koh'lar, tezayüd-i nüfus taraftarıyız, cemiyetçiyiz, milliyetperveriz. Mefkuremiz çoğalmak ve istila etmek! Ürüyor ve türüyoruz! Düşmanımız azot ve oksijene rağmen çoğalıyoruz. Bizden yaşamak hakkını nez etmek isteyenler, korkunuz!" (Safa, 2018b, s. 68). Bu mikroplar da kendi "ulvi" amaçları doğrultusunda azot ve oksijenle savaşır ve nihayetinde Meliha'nın babasının bedenini ele geçirirler. Babanın bedeninin bir bakıma sahipliğini yitirdiğini dile getiren bu cümleler babanın iktidarını, erilliğini kaybetmesini gülünçleştirerek sunar. Bununla beraber bu birkaç satır bile akla metinde adeta bir laytmotife (*leitmotif*) dönüşen Meliha'nın yaşamak arzusunu getirir. Bu mikropların yaşam mücadelesi üzerinden Meliha'nın "yaşamak" arzusuyla alay edilir.[39]

Yukarıda bahsettiğim romanlardaki erkek figürler de zaafları sebebiyle alîlleştirilir. Bu zaaf onları zaten baştan kaybetmiş, zayıf ve eksik kılar. Ölümlerinin görünürdeki sebebi verem ya da müzmin kalp hastalığı olsa da bunlara eşlik eden hep bir kayıp, eksiklik, yitirme vardır. Müfid Pervin'i, Şemseddin Cânân'ı, babası Meliha'yı yitirir. Bu erkek karakterlerin vereme ya da kalp hastalığına yakalanması onların kişilikleri ve duygudurumları arasında kurulan ilişkiye de ışık tutar. Örneğin, üzüntünün verem hastalığını beslediği sonucuna varıldığı ileri sürülür: "Tüberküloz araştırmacıları, ortalıkta bu kadar çok mikrobakteri varken, neden bazı insanların mikroptan hiç etkilenmediğini, bazılarınınsa mikroplar için güçlü bir kuluçka makinesi işlevi gördüğünü bir türlü anlayamadılar. 1950'lerin sonlarında, Glasgowlu araştırmacı David Kissen, tüberkülozun beslenmesinde üzüntünün önemli rol oynadığını ortaya çıkardı" (aktaran Nikiforuk, 2018, s. 172). Romanlarda sarih bir

[39] Romanda yer alan bu hayatta kalma mücadelesi daha temelde bir yaşam-ölüm diyalektiğini tartışmaya ya da gündeme getirmeye hizmet eder. İlerleyen sayfalarda bu konuyu biraz daha açımlayacağım.

neden-sonuç ilişkisi içerisinde kurulmasa da bu erkeklerin maraziliğinin yanı başında kaybolan "erkeklikleri" yer alır.[40] Bunlar çoğunlukla bu erkeklerin yoğun duygusallıklarıyla ya da ev içi ve doğa ile kurdukları bağlarda kendisini gösterir. Kadın karakterlerin başka birine dönüşme arzusunun bir hastalık olarak değerlendirildiği düşünülürse bu karakterlerin "erkekliğin" alanından sürülmesi, sağlığını yitirmiş olmakla ilişkilendirilir.[41]

2.4 Kaostan son çıkış: Metinsel revizyon

Peyami Safa'nın ilk romanları hastalık anlatıları türünün kaotik versiyonunu örnekler. Pek çok karakterin ölümüyle ya da "felaketiyle" sonlanan bu romanlar, Arthur Frank'ın hastalık anlatıları sınıflandırmasına dayanarak kaos anlatıları (*chaos narratives*) olarak okunabilir. Kaos anlatılarını diğer alt türlerden ayıran en belirgin özellik, hastalığın kişinin hayatını alt üst etmesi ve yaşamın hiçbir zaman daha iyiye gitmeyeceğini ima etmesidir. Dolayısıyla hastalık deneyimine sahip olan figür için mutlu son pek mümkün değildir. Hastalığın dağıttığı hayat, bunu yaşayan figürün kelimelerini, dilini yitirmesine; anlatma ediminin güçleşmesine sebep olur. Anlatının kendisi de bu duruma işaret edercesine ne anlamlı bir sıralamaya ne de anlaşılabilir bir nedenselliğe sahiptir. Dolayısıyla bu anlatılar dikilemeyen söküklere, kapatılamayan boşluklara sahiptir. Bu deneyimin anlatılabilmesi için, yani sözlü bir hikâyeye dönüştürebilmek için kimi zaman retrospektif bir anlatım tercih edilir. Bu deneyim sadece kelime hafızasını ya da anlatma becerisini değil; zaman-mekân algısını yitirmeye kadar varır (Frank, 1995, s. 97-114).

[40] Kathy Charmaz, kronik hastalığa sahip erkekler üzerine yaptığı bir çalışmada hastalığın erkeklik kimliğini tehdit ettiğini ve kimlik ikilemlerine/açmazlarına neden olduğunu iddia eder (1995, s. 267-268).Yani hastalık erkekliği yaralamaktadır.

[41] Türkçe edebiyatta eleştirel erkeklik çalışmaları bağlamında daha derinlikli tartışmalar için bkz. Atik, 2021; Günay-Erkol, 2018, 2021; Gür, 2019.

Yukarıda söz ettiğim hasta olarak kurgulanmış birçok karakter; kaosun içinde dağılır, kaybolur. Yine birçoğu dillerini, bilinçlerini, kendilerini yitirir. Karakterlerin, hayatlarından ve kendilerinden umutlarının kesildiği noktada dil de kaybedilir. Örneğin, *Şimşek* romanında Pervin önceki buhran anlarında da romanın sonunda aklını yitirmesinde de "dili tutulmuş, kül benizli ve sessiz, hiç kimseye bakmayan ve hiç kimse ile konuşmayan" (Safa, 2016f, s. 300) bir kadına dönüşür. Artık yaşadıklarını anlatabileceği ne dile ne de hafızaya sahiptir. Aynı romanda Müfid'in hastalığı onu da kelimeleri bir araya getiremez, bütünlüklü ve anlamlı bir biçimde anlatamaz duruma getirir: "kelime hafızası pek zayıflamış, basit şeylerin adını bile zahmetsiz bulamayacaktı. Bulsa da meram anlatmak için bir insanın çekmeğe mecbur olduğu zahmetler yalnız kelimeleri hatırlamaktan ibaret değil, bunlara mantıkî bir sıra vermek lazım" (s. 245). *Sözde Kızlar* romanındaki Belma, hasta yatağında travmatik deneyimini, yani anlatılması güç olanı müteselsil tekrarlarla Mebrure'ye anlatmaya çalışır. "Ben bittim" (s. 154, 172) cümlesini kesik kesik ama ısrarla tekrar eder Belma. Yine de Belma'nın kendi felaketini anlatması ancak belli bir zaman sonra yaptığı "hatayı" fark etmesiyle mümkün olur.

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu öncesinde yayımlanmış bu metinlerde kaosu yaratan temel sorun; tam da başkası olma arzusuyla kimliklerin istikrarsızlaşması, benliklerin bölünme endişesidir. Peyami Safa romanlarında işaret edilen bu arzudan Nurdan Gürbilek (2014) de "Erkek Yazar Kadın Okur" başlıklı denemesinde söz eder. "Başkalarının hikâyesini anlatan romanla *başkası olma* arzusu arasında, kitapla tüketimin kışkırttığı arzu, romanla vitrinler arasında, nihayet bütün bunlarla kadın arasında bugün de kurulan bu ilişki Peyami Safa'nın [*Sözde Kızlar*'dan] başka romanlarında da tekrarlanır" (s. 28. Vurgu bana ait.) der Gürbilek. Bütün bu tartışmayı *etkilenme endişesi* kuramı üzerinden yürüten Gürbilek'in çıkış noktasını

Tanzimat romanından Cumhuriyet dönemi romanına değin okuyan ama aynı zamanda okuduklarından aşırı etkilenen kadın imajının sıklıkla tekrar etmesi oluşturur. Nitekim bu bölümde de incelenen romanlarda histerik, sinirli ya da frengili olan bütün kadınlar roman okur. Gürbilek, söz ettiği romanlarda bu imajın yinelenmesini, kadının modernlikle ilgili endişelerin konuşulduğu bir alan olmasının yanı sıra- kendisi de yabancı bir türde üreten/yaratan yazarın yabancı bir kaynaktan beslenirken duyduğu özgünlüğünü ve benliğini yitirme endişesine bağlar. Yazarın "kültürel melezleşmesinin" kendi şahsiyetini unutma, millî benliğini kaybetme gibi bir endişeyi doğurduğunu ifade eder (s. 29-31). Yazarın kendi etkilenmişliğini savuşturma çabasının bir parçası olarak "'kadın' denen etkilenmeye açık 'okur'a yansıtmasının, yani etkilenmeden kalabilmiş sahici ve eril bir yazar sesi geliştirme gayretinin" romanda yer aldığını öne sürer (s. 33). Fatmagül Berktay (2007) da "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı" başlıklı makalesinde Nurdan Gürbilek'in yukarıda söz ettiğim argümanlarını destekleyecek değerlendirmelere yer verir:

> Türkiye toplumunun, çeşitli yazarların dile getirdiği, bir bölünmüşlük ve bastırılmışlık durumunun yarattığı korku, kaygı "ve hatta" paranoya duygularıyla yaşamak zorunda kaldığı açık. Ancak bu olguya ilişkin analiz ve tasvirlerin çoğunda eksik olan bir boyut var; o da, hemen her toplumda böyle kritik dönemlerde gözlendiği gibi, Türkiye'de de bölünme ve koğuşun yol açtığı kaygıların, simgesel olarak cinsel kimlikler alanına, özellikle de "kadın" kimliğinin kurgulanmasına projekte edilmiş olması. Yeni koşulların zorladığı yeni bir kimlik arayışı içindeki Türk aydını, çevresindeki bildik dünyanın değişiyor olmasının yarattığı yersiz yurtsuzluk (muhacırlık) duygusuyla ve geleneği temsil eden babanın artık varolmamasından kaynaklanan, gerektiğinde sığınabileceği güvenli bir korunaktan yoksunluğun yol açtığı paranoyayla baş etmek durumundadır. Ayaklarının altındaki zemin kayganlaşırken "tutunduğu dal" ise, Batı'daki modernleşmeci (erkek) kardeşinin yaptığı gibi, kendi denetiminde bir "yeni kadın" imgesi yaratmak ve yeni koşullar altında bile değişmeyen bir şeyler olduğunu kanıtlamak üzere eski ataerkil ideolojiyi yeni koşullara uygun biçimde yeniden üretmektir. (s. 275)

Berktay'ın söz ettiği "yeni kadın", Peyami Safa'nın romanlarında tekrar tekrar karşılaşılan temsillerdendir. Bunun yanında, Berktay da Gürbilek de toplumun bölünme ihtimalinin çeşitli yazarlarda yarattığı endişenin, simgesel olarak cinsel kimlik alanına, "kadın" kimliğine yansıtılmış olduğunu tespit eder. Bununla birlikte ikisi de yazılarında bölünmüşlüğün bir maraz olarak algılandığını hatırlatsa da bunların edebi metinlerdeki izdüşümüne bakmaz. Yazılarında hastalık motifine küçük bir göndermede bulunurlar; ama bu motif ne detaylandırılır ne de yazılarının yaslandığı temel dayanak olur.[42]

Fatmagül Berktay (2007) bölünme/başkalaşma endişesinin kadın kimliğe yansıtılmasının nedenini ataerkil ideolojinin yeniden üretilmesi olarak yorumlarken; Nurdan Gürbilek (2014) buna yazarın etkilenme endişesine içkin bir başka endişenin kaynaklık ettiğini söyler. Kadınsılaşma endişesi olarak tanımladığı bu endişe, yazarların anlatılarındaki eril gücü yitirmekten; sağlam, eril bir anlatıcı sesi kuramamaktan, bir efemineleşme korkusundan, yani kadınsılaşma ihtimalinden doğan bir endişedir. Nitekim bu endişe de Berktay'ın bahsettiği ataerkil ideolojiyle ilişkilidir. Dolayısıyla Gürbilek'in söz ettiği endişe sadece ulusal kimlikle değil, cinsel kimlikle de ilişkilidir (s. 54-56). Berktay'ın ve Gürbilek'in yazıları Peyami Safa'nın ilk romanlarındaki değişme ve başkalaşma motifine işaret eder.

Gürbilek, tekrar etmek gerekirse, karakterin başka birine dönüşüm motifini yazarlık endişesi üzerinden okur. Oysa romanlarda dile getirilen ya da ima edilen bu arzu, Peyami Safa anlatılarında bu endişeden daha fazlasını vaat eder. Bir motif

[42] Bu hatırlatmayı Fatmagül Berktay (2007) şöyle yapar: "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçişe eşlik eden Doğuculuk/Batıcılık eksenindeki tartışma Türkiye toplumunu çeşitli biçimlerde ifade edilen (eski/yeni, geleneksel/modern, sağ/sol, resmî/öteki, İslamcı/laik vb.) kutuplara böldü. Bazılarına göre, bu kutuplaşma, "toplumsal sembol repertuarımızın tam ortasından dramatik bir biçimde çatallaşmış bir toplumsal bilinç durumuna, yeni bir toplumsal *şizofreni*ye tekabül etmektedir. Başka birçok yazar da bu bölünmenin yol açtığı sonuçları "*şizofreni*", "yarılma", "çatlak", "kopuş", "kırılma" deyimleriyle karşılıyor." (s. 275. Vurgu bana ait.) Bununla birlikte Ayşe Duygu Yavuz (2018) *Sözde Kızlar* romanındaki tangoların anlatıldığı bölüme dayanarak milli kimliğin yitimi ile hastalık arasında kurulan bağa dikkat çeker (s. 127-128).

olarak başkalaşım, bu ilk romanlarda metne dayalı bir başka okumaya daha imkân verir. Yine yazarlık (yazma) endişesiyle dirsek temasında olan bu imkân, bu başkalaşım arzusunun metinlerin kendisini de başkalaşmaya açmasının temsili olarak okumaktır. Kadınsılığın alanına çekilen bu başkalaşma arzusunu metnin başka bir metne dönüşmesi, metinsel bir revizyona açık hâle gelmesi olarak yorumlamayı mümkün kılar. Kai Mikkonen (1996), "Theories of Metamorphosis: From Metatrope to Textual Revision" ["Başkalaşım Teorileri: Mecaz-ötesinden Metinsel Revizyona"] başlıklı makalesinde bunu öne sürer, metamorfozun özne pozisyonlarını dönüştürmenin; öznenin, bu öznenin ötekisiyle kurduğu ilişkinin temsili olarak okunabileceğini iddia eder. Bununla birlikte başkalaşmanın hem metinsel üretimi/yaratımı hem de farklı metin formları arasında karşılıklı ilişkiyi ve kombinasyonları mümkün kılacak bir figür olarak düşünülebileceğini ileri sürer (s. 329-330). Mikkonen'in başkalaşımı, revizyon[43] ya da düzeltme ediminin karşılığı olarak okuması Peyami Safa'nın bu ilk metinleri için de anlamlıdır. Metinlerin revize edildiğini ve bu revizyonun bir yanıyla metnin yeniden üretimini/yaratımını mümkün kıldığını söylemek, bu romanların kendi konstrüksiyonları üzerine de düşünüldüğünü açığa çıkarır. *Sözde Kızlar* romanında örneğin metnin revizyonu, iç hikâye ile çerçeve hikâyenin kullanımında görünürlük kazanır. Belma'ya benzer bir "felakete" sürüklenmek üzereyken kurtulan Mebrure gibi, Belma'nın yaşadıklarını ve hastalığını anlattığı iç hikâye de metnin başını ve sonunu belirleyen Mebrure'nin hikâyesiyle kurtarılır bir bakıma. Mebrure'nin hikâyesi, Belma'nınkini içine alan, adeta onun eksik taraflarını tamamlayan bir yeniden yazımdır. İki kadın da Behiç'i ve Behiç'in vaat ettiklerini arzular. Bu kadınların arzularının başladığı yer benzer

[43] *Revision* (revizyon) kelimesinin *Cambridge Dictionary, WordReference.com, Oxford Wordpower Dictionary* gibi sözlüklerde karşılaştığım Türkçe karşılıkları şu şekildedir: Gözden geçirme, düzeltme, yeniden inceleme, (bir öğretiyi) asıl doğrultusundan saptırma, yönünü değiştirme, yenileme, bir öğreti ve uygulamayı yeni durum ve koşullar doğrultusunda gözden geçirme.

olsa da sonlandığı yer değişir. Metnin bedeni, farklı sonlu iki benzer hikâyenin iç içe geçirilmesiyle iki(z)li bir yapıya sahip olur. Belma'nın "hastalıklı" iç anlatısının üzerine Mebrure'nin hikâyesi anlatılarak roman bir bakıma revize edilir, düzeltilir, tashih edilir, iyileştirilir. Çözülmeyi, dağılmayı, bir araya gelememeyi, bir bütün olamamayı (*decomposition*) çağrıştıran hastalıkla metnin gövdesinin nasıl uğraştığı; hastalığın kaotik dünyası içinde bu bedenin/gövdenin nasıl ve nelerle bir araya geldiği (*composition*) sorusu da burada cevap bulur.

Bu anlatım biçiminin, metnin toplumsal mesaj verme ve öğretici olma kaygısına eşlik ettiği söylenebilir. Yazarın ahlaki mesajlarının ardındaki niyetin bir ıslah etme (*to correct*) projesine dayandığı düşünüldüğünde *Sözde Kızlar* romanında iç hikâye ve çerçeve hikâye işlerlik kazanır.[44] Başkalaşmanın sağlıklı bünyeyi bozacağı endişesini yansıtan metnin içeriğine karşılık, aynı motifin metnin kendi bedeninde iki kadının hikâyesi arasında bir "düzeltme" imkânı yarattığı görülür.

Başkalaşmanın eski-yeni ya da öncesi-sonrası olarak kendi içinde yarattığı ikilik ve metnin bedenindeki iki(z)li yapının varlığı, karakter şemasının ikilikler (çoğu zaman karşıtlıklar) üzerine kurulmasıyla da bir bakıma örtüşür. Başkalaşımdan söz ediyorsak, en temelde bunun bir orijinalinin olduğu varsayımıyla ilerlemek anlamlıdır. Sonuç olarak bu yeni konstrüksiyonu oluşturanın; bir formun diğeriyle yer değiştirmesi ya da iki veya daha fazla formun yeni ve anlamlı başka bir imge üretimi olduğunu teslim etmek gerekir (Mikkonen, 1996, s. 310). Bu romanlardaki hasta bedenlerin de neyle/kimle yer değiştirdiğini somutlaştıran; kimi zaman birbirinin ötekisi kimi zaman birbirinin devamı (*continuum*) olarak kurgulanan karakterlerdir. Her ne kadar romanlarda bu ikilik, çoğunlukla karşıtlık biçiminde

[44] Bernard Duyfhuizen (2005) çerçeve anlatılarla ilgili yazdığı ansiklopedi maddesinde çerçeve yapının arzu anlatılarına oldukça uygun bir form olduğunu dile getirir. Arzunun merkezde olduğu bu anlatılar için çerçeve yapının işlevi daha da belirginlik kazanır (s. 187).

kurulsa da ikili(k) kelimesini kullanma tercihim, karşıtlıktan daha fazlasını vaat ediyor olmasına dayanır. Buna aynı zamanda oldukça geniş okuma pratiğine açılan "*double*" [45] literatürünü de gündeme getirmesi eklemlenebilir. Dünya edebiyatının birçok kanonik metninde bu motifin yer aldığını ve bu motifin, -Peyami Safa'nın bu romanları aracılığıyla tam da şahsiyetin yitirilmesinden söz ederken- benlik (self) inşasının merkezde yer aldığı çok sayıda kuramsal incelemenin konusu olduğunu görmek mümkündür.

Bu geniş literatürü kapsayıcılığı konusunda yeterli olamayacağına bilsem de Trevor Pederson'ın (2019) aktardığı "*double*" araştırmalarında öne çıkan üç ekolü hatırlatmayı deneyeceğim. Bunlardan ilki, tıpkı başkarakter gibi görünen, başkarakterin bedeninin fiziksel bir kopyası (*duplicate*) veya bir bedenin çeşitli kişilikler tarafından kontrol edilmesiyle görünürlük kazanan fantastik veya doğaüstü *double*. Otto Rank'ın çalışmalarından mülhem, bu kopyanın patolojik duyguları ve toplumsal olarak kabul edilemeyen arzuları temsil edildiği öne sürülür. İkincisi, *double*'ın tek bir bedenle sınırlandırılmayan biçimde sunulmasıdır. Bu tür bir okuma, eleştiriyi başkarakterin bedeninden sıyırarak karakterler arasında ahlaki karşıtlıkların (*moral opposition*) kurulumuna ulaştırır. Sonuncusu, feminist literatüre yaslanan ve *double*'ın baskıcı patriyarkal toplumsal düzenden doğduğunu öneren ekoldür. Başka bir ifadeyle *double* bu patriyarkal düzeni temsil eder. Hasta olarak karakterize edilmiş figürlerin detaylı analizinde söz ettiğim gibi, bu üç ekolün önerdiği temsil biçimlerinin kimi zaman aynı metin içinde bir arada sergilendiği görülür. Peyami Safa'nın bu bölümde incelediğim erken dönem romanlarındaki ikilikler, yoğunlukla

[45] *Double* kelimesinin *Cambridge Dictionary, WordReference.com, Oxford Wordpower Dictionary* gibi çeşitli sözlüklerdeki Türkçe karşılıkları şunlardır: İkili, çift, ikiz, duble, dublör, iki kat, iki misli, kopya, hilekâr, eş, aynı, ikiyüzlü.

ahlaki karşıtlıklara dayanır. Bu ahlaki karşıtlıklar aynı zamanda patriyarkal düzenin bekasını da sağlamaya hizmet eder.

Sözde Kızlar romanında bahsettiğim (zıt) ikiz anlatıların sağladığı "düzeltme", "iyileştirme" imkânının, bu bölümde incelediğim diğer romanlarda da farklı biçimlerde yaratıldığı görülür. *Bir Akşamdı* romanında da *Sözde Kızlar*'dakine benzer şekilde Meliha ile Kâmil arasındaki ilişkinin bir ikizi yaratılır. Kâmil harbe gitmeden önce Bert adlı bir Fransız kadınla evlenmiştir. Harp çıkınca ailesini görmek için Fransa'ya giden Bert İstanbul'a dönememiştir. Kâmil ile Bert'in Selçuk adında bir de oğlu vardır. Dört senedir Kamil'den haber almayan Bert, onu görmek için İstanbul'a gelir. Yukarıda bahsettiğim ikizlik/benzerlik, Meliha ile Bert'in Kamil'le ilişkilerinin başlangıcına ilişkindir ve bu benzerlik metinde ısrarla yinelenir. Meliha ve Bert karşılaşıp her biri diğerinin Kamil'in eşi olduğunu anladığında ikisi de bayılır ve sonra konuşmaya başlarlar:

> -Siz ne zaman, nerede, nasıl evlendiniz? Nerede, nasıl yaşadınız madam?
> -Ah! Paris'te… Ben… Babamın bir kumaş mağazası vardı… kasada otururdum orada… Kamil bizden kumaş alırdı… Hoşuma giderdi… Tanıştık… Babam istemeyecekti.. Kamil'le İstanbul'a kaçtım… Evlendim.
> Meliha sıçradı. A! *Aynı hikâye*!
> -Babanız sağ mı madam?
> -Öldü.
> Meliha'nın ağzından bir "A!" daha. *Aynı hikâye*, canım.
> -Hasta idi… (…)
> Meliha'nın ağzı açık. Hayret, hayret! *Hep aynı hikâye*, dayanamadı:
> -Tıpkı benim gibi, madam.
> Ve anlattı.
> İkisinin de gözleri açık. Ağızları açık… Hayret! Hayret!
> *Aynı hikâye*. (Safa, 2018b, s. 167-168. Vurgular bana ait.)

Bu benzerlik romanda daha uzun bir biçimde ve kararlılıkla vurgulanmaya devam eder. Peki, neden bu benzerlik bu denli tekrar edilir? Meliha da Bert de Kâmil ile ilişkilerinin başında benzer şeylerden vazgeçmiş, ailelerini geride bırakmışlardır. Bu haliyle aynı hikâye adeta bu romanın içinde tekrar yazılmış olur. Vurgulanan bu benzerlik, Kâmil'le ilişkilerinin başlangıcının ayniyet taşıdığını gösterse de aslında

romanın devamındaki farklılığın daha da belirmesini sağlar. Yani benzer hikâyeye yönelik bu vurgu, bu benzerliğin kırıldığı bir noktanın da var olduğunu işaret eder. Kâmil, Meliha ve Bert'i ayrı ayrı ikna eder; fakat daha sonra Milli Müdafaa'ya katılacağını söyleyerek gider. Meliha ile Bert arasındaki fark da burada belirir:

> Meliha ile Bert arasındaki bu fark dikkat edilecek şeydir.
> Bert yolunu değiştirmeye hazırlanıyor.
> Bert katlanıyor.
> Bert bekleyecek.
> Bert ihtiraskârdır.
> Bert, Meliha gibi hareket etmeyi hatırından geçirmiyor, çünkü erkeklere galip gelmek için onların oyunlarını tekrar etmek değil, aksini yapmak lazımdır. (Safa, 2018b, s. 220)

Bu alıntı her iki kadının Kâmil'in gidişinden sonra nasıl bir yol izleyeceğine dair fikir verir. Meliha, Bert'ten farklı olarak "erkeklerin oyunlarını" tekrar etmeyi planlar. Kâmil'in onu aldatmasının intikamını erkek cinsini yaralayarak, başka erkeklerle birlikte olarak almayı tasarlar. Nihayetinde Meliha'nın yaşamı, beklediğini bulamadığı bir hayata dönüşür. Bert'in hikâyesi metnin içinde tekrar kurularak yine bir (zıt) ikizlik yaratır. Kurguya Bert'in hikayesinin eklenmesiyle Meliha'nın hikayesi bir biçime yeniden gözden geçirilir. Bert'in varlığıyla Meliha'nın hikâyesi onarılmaya çalışılır. *Cânân* romanında da Bedia'nın romanın sonunda eski kocası Lâmi'yle ödüllendirilmesiyle Cânân'ın arzu dolu hikayesi tashih edilir. *Şimşek* romanında, Belma ve Mebrure ya da Meliha ile Bert gibi iç içe geçen, birbirine "benzer" iki hikâyenin anlatıldığını görmeyiz. Fakat roman açılışı, bu yeniden yazmanın (yenilemenin, düzeltmenin) bir fikir olarak bulunduğunu düşündürür:

> Pervin herkesin hoşlandığı bu kokuyu, bahar yağmuruyla ıslanmış hafif toprak kokusunu içine çekerek nefes alırken, okuduğu kitabın verdiği hayalleri, gözünün önündeki manzaranın hakiki renklerine ve gölgelerine karıştırarak, tembel, müphem, tatlı bir hisle gözlerini kırptı……
>
> Şuuru yavaş yavaş uyandı, yavaş yavaş farketti ki, okuduğu kitabı düşünüyor; sonra kitapta bir kadınla kendisinin benzeyişlerini düşünüyor; sonra kitapta

> bir kadınla kendisinin benzeyişlerini düşünüyor! Sonra onunla çok benzeştiklerini düşünüyor! Sonra kendisi için böyle bir kitap yazılabileceğini düşünüyor. (Safa, 2016f, s. 7)

Bu kez detayları paylaşılmasa da Pervin ile kitaptaki kadın arasında benzerlik vurgulanır. Bu benzerlik romanda bir daha gündeme gelmez; fakat yine de bu metnin başka bir metinle kurduğu ilişkiye gönderme yapar. Bunun yerine Pervin'in, akıl "sağlığı" için hastaneye kapatılması uygun bulunur. Dahası Pervin'in "hasarlı" arzularının "sakıncalarına" yönelik başka bir yol yordam tahsis edilir.

Peyami Safa imzalı erken dönem romanlarında tezahür eden başkalaşım arzusu, hastalık deneyimi etrafında bir kaos atmosferi yaratır. Her ne kadar bu başkalaşım tematik olarak sakıncalı bir hâli işaret etse de ilk romanlarda biçimsel olarak metinlerin revizyona açık hâle gelmesini mümkün kılar. Yazma/yazarlık endişesiyle dirsek temasında olan bu imkân, başkalaşım arzusunun metinlerin kendisini de başkalaşmaya açmasının temsili olarak okumaktır. Kadın(sı)lığın alanına çekilen bu başkalaşma, tıpkı romanlardaki karakterler gibi metnin; başka bir metne dönüşmesini gündeme getirir. Bu metinsel revizyon, kaosla gelen ikircimin, karmaşanın, dağınıklığın derlenip toplanmasına imkân verir. Hastalık deneyimiyle birlikte bir kaosun içine düşmüş olan karakterin hikâyesi revize edilir; adeta yeniden yazılır.

2.5 "Her yol Roma'ya çıkar": Kaos anlatılarından *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'na

Peyami Safa'nın çoğunlukla ikili karşıtlıklara indirgenen bir anlatı dünyası kurduğu birçok araştırmacı tarafından paylaşılan bir tespittir. Bu bölümde incelediğim dört romanda da birbirini iten ya da çeken iki(z)liklerin izleri takip edilebilir. Söz gelimi *Şimşek* romanının bu iddiaya uygun bir karakter şemasına sahip olduğu açıktır. Müfid ile Sacid karakterlerinin zıt kutupları temsil ettiği romanda defalarca tekrar

edilir: “Biri saf, öteki tecrübeli; biri masum, öteki hain; biri mahkûm, öteki hakim”dir (Safa, 2016f, s. 48). Ancak bu dört romanın arasından özellikle *Şimşek* ve *Bir Akşamdı* romanlarında bu karşıtlıkların varlığının tesadüf olmadığı ve felsefi bir düşünme pratiğine işlerlik kazandırdığı dikkat çeker. Zıtların vahdetine odaklanan bu felsefi tartışmanın nüveleri romanlarda kimi zaman bir ima ya da anımsatma olarak belirir kimi zaman açıkça dile getirilir. *Şimşek* romanından devam edersek, Ali karakteri kadınlar ve erkekler konusunda çıkarımlar yaptığı sırada bu konudan söz eder:

> Erkek kadını esaretten kurtarmıya ne kadar çalışırsa çalışsın, tabii sevklerinin boyunduruğundan kurtulamayan bu mahluk, daima efendisini arayan bir esir menzilesinde kalacaktır. Yalnız, Ali bir şeyi daha biliyordu ki her kadının bu aczi, en büyük kuvvetidir. Erkek de kendi kölesine esir olan hürriyetsiz bir efendiden başka nedir? Her iki cinsin birbirine oynadığı büyük tahakküm oyununda kadın esaretiyle galebe çalar, erkek hakimiyetiyle mahkûm olur. Burada da *zıdların garip bir vahdeti* vardır. (Safa, 2016f, s. 236, vurgu bana ait.)

Bu diyalektik yaklaşımı gündeme getiren Ali; Müfid ile Sacid’in akıl danıştıkları, duygularını ve düşüncelerini paylaştıkları bir arkadaş olarak kurgulanır:

> Ali, bütün hareketleri gayet batî, ağır, tenbel, âdeta uyuşuk, her şeye ve herkese karşı bîtaraf ve tatlı bir merak sahibi, mütecessis, etrafındaki vakalara ve insanlara, oyunlara hiç karışmadan, yalnız anlamak merakiyle ve zevkiyle bakan, bu vakaların ve insanların gülünç, eksik, hazin taraflarını bulmaktan hoşlanan, müşahedelerinin sonunda kıymetleri izale*, tezatları telif eden* bir felsefe çıkarmış, *ebedî hiçliğe* inanmış, zekâsının istiklâliyle maruf bir genç; bunların arasında, kimseyi incitmeden, haklarındaki fikirlerini söylemekten de çekinmeden, kinsiz ve emelsiz, bîtaraf ve hâkimane yaşıyor, Sacid’e varıncıya kadar hepsinin hürmetini, muhabbetini kazanıyordu. (s. 61-62, vurgu bana ait.)

Yukarıda Ali’ye dair yer verdiğim bu alıntılar, başta Berna Moran olmak üzere birçok araştırmacı tarafından yazarın romandaki temsili olarak konumlandırılan karakterlerin fonksiyonunu da açık eder.

Peyami Safa imzasıyla yayımlanmış ilk romanları *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’ndan ayıran en bariz niteliklerden biri anlatıcı seçimidir. *Dokuzuncu*

Hariciye Koğuşu'ndaki birinci tekil şahıs anlatıcıdan farklı olarak bir facia atmosferi içinde "anlatılamayan" ya da anlatılması güç deneyimi, bu kurmaca dünyanın kişilerden biri olmayan üçüncü tekil şahıs anlatıcı aktarır. Varlığını metinlerde yoğunlukla hissettiren bu üçüncü tekil şahıs anlatıcı romanlarda bir bakıma ıslah etmenin, düzeltmenin yükünü de üstlenir. Fakat yine de Peyami Safa, Berna Moran'ın "yazarı temsil eden, bilgili ve Doğulunun dostu olan bir adam" dediği (2018c, s. 219), Şeyma Büyükkavas Kuran'ın "yazarın sözünü emanet ettiği kişi" (2018, s. 100) olarak tanımladığı karakterlere yer verir. Sadece sesiyle değil, aynı zamanda bedeniyle de metinde vücut bulan; felsefi yaklaşımlarıyla öne çıkan figürlerdir bunlar. *Şimşek* romanında Ali, *Canan* romanında Selim, *Bir Akşamdı* romanında Cevat ve *Sözde Kızlar* romanında Nadir, bahsedilen bu rolün temsilleridir. Neden anlatıcının değil de bu karakterin "yazarı temsil ettiği" konusu, araştırmacılar tarafından ideolojik mesajlara bağlansa da yeterince detaylandırılmaz. Hâlbuki bu ilk romanlarda varlığını gizlemeyen, hatta kimi zaman müdahil olduğunu fazlaca hissettiren anlatıcılar yer alır. Bu noktada anlatıcının yanı sıra, yazarın adeta çoklu kişiliğinin farklı hatta zıt bir yönünü gösteren bir karakter daha kurguladığını düşünmek imkân dahilindedir. Nitekim bu, metinde kurulan iki(z)li yapıyı destekleyen bir başka grup karakterizasyon olarak da okunabilir. Çünkü bu romanlarda çoğunlukla bir yanda hastalığın yarattığı kaos ortamını tasvir eden ve bu hastalığın özellikle kadınların hayatını bir trajediye dönüştürdüğünü dile getiren bir anlatıcı yer alır. Diğer yanda, romanda görünür olan ilişki yapılarının analizini ve sentezini yapma; analitik çıkarımlarla metnin kısmen öne süreceği "bilgiyi" üretme fonksiyonuna sahip, çoğunlukla diyalektik bir yöntem benimseyen determinist ve akılcı bu roman kişileri yer alır. Bunu, Peyami Safa'nın gençlik yıllarındaki Abdullah Cevdet etkisinin sürdüğü ve "henüz pozitivist ve materyalist eğilimleri"

terk etmediği; ancak Mütareke yıllarında ideolojik tereddütlerinin arttığı bir dönemin yansıması olarak değerlendirmek mümkündür (Ayvazoğlu, 2017, s. 83). Nitekim *Bir Akşamdı* romanında bu kez müdahil anlatıcının metin boyunca diyalektik materyalist bir yaklaşım benimsediği dikkat çeker. Meliha'nın yaşamak arzusu ve babanın mikroplarla mücadelesi, yaşam-ölüm diyalektiğini hatırlatır: "Yaşamak için öldürmek lâzım. Birinin hayatı ötekinin ölümü pahasınadır. (…) Basil dö koch'ların hürriyeti! Onlar da yaşamak istiyorlar" (Safa, 2018b, s. 54-55). Fredric Jameson (2018) "diyalektik formüle" dair ikiz güçler arasında giderilmez antagonizmadan söz eder: "Bunlar hiçbir zaman uzlaşma içine girmezler, hiçbir zaman nihai bir barışma ve özdeşlik içinde birbirinin aynısı haline gelmezler" (s. 21). Mücadele, tarafların birinin ya da öbürünün lehine sonuçlanmaması gerekir. Bu nedenle onları birbirine sıkıca sarılmış DNA şeritleriyle imgeleştirir (s. 20). *Şimşek* romanında Pervin'in arzusu Sacid'in ve Müfid'in kişilik özelliklerinin tek bir vücutta toplanmasıdır. Bir biçimde sentez arzu eden Pervin'e romanın sonunda bunun gerçekleşemeyeceği gösterilir; çünkü Sacid ile Müfid bir araya geldiklerinde birbirlerini öldürür. Bu başkalaşımın neden bir sorun olarak gösterildiğini de ortaya koyar. Başkalaşım; iki işareti, iki zıtlığı, iki şeyi bir arada getirmeyi, birbirinin içinde eritmeyi, kaynaştırmayı çağırır.

Romanlardaki "vahdet" vurgusu sadece karşıtlıkların birliği ilkesi bağlamında kullanılmaz. Bunun yanı sıra, doğululuk, ebediyet, mefkurecilik ile "vahdet" anlayışı arasında bir ilinti kurulur. *Şimşek* romanında vahdet fikri, Ali'nin Müfid'in kişiliğinin çözümlemesi sırasında belirir. Ali öncelikle Sacid'i garplı, Müfid'i şarklı adamın timsali olarak nitelendirir ve sonrasında bahsettiği bu şarklılığı açımlar:

> O [Müfid], bir kadına tamamiyle, ebediyen mâlik olmak, onu yalnız kendisine hasretmek ister, başkalarıyla münasebetine asla dayanamaz,

> dehşetli kıskançtır ve yalnız bir kadını severek ötekilerden mahrum yaşamaya katlanabilir. Çünkü, mefkûreci olduğu için, onda "vahdete karşı iştiyak" vardır; mefkûreciler, faniliklerinin ıstırabını herkesten fazla hissettikleri için ebediyete de müştakdırlar. Aşkta aradıkları şey budur. Şüphesiz eflâtuni aşktan bahsetmek istediğimi anlıyorsun. Müfid şarklıdır, mutasavvıfdır, vahdeti sever, aşkında eflâtunîdir… (Safa, 2016f, s. 80-81)

Bu sözlerin çok benzerini Peyami Safa 1935'te *Kültür Haftası*'nda yayımladığı "Şark-Garp Münaşakasına Bir Bakış" başlıklı yazısında bazı fikirlerini revize ederek adeta yeniden yazar.[46] Bu yazıda da Doğu'nun vahdeti, genişliği, nâmütenahiliği öncelediğini dile getirir.

Bu vahdet fikri ve bu fikrin ebediyete erişme ve genişliği kucaklamayla ilişkilendirilmesi, *Bir Akşamdı* metninde de ara ara hatırlatılır. Romanda Kâmil'in bir kutsal kitap gibi elinden ve dilinden düşürmediği, her fırsatta Meliha'ya okuması için telkinde bulunduğu bir *Roma tarihinden* söz edilir. Kâmil ya da Meliha kendi pozisyonlarında belirlemede bu metni referans noktası alır. Bu nedenle romanda sıklıkla bu metinden sözde alıntılar yer alır. Roman bu şekilde Tarih ile kurmacayı, Roma ile Meliha'yı bir araya getirmektedir:

> Bak, sana Roma tarihinden üç dört satır okuyacağım.
>
> Kâmil okuyor: Roma'nın baş dönmesi. Hadsiz hesapsız sefahatler. Mermerli ve mozaikli salonlarda bitip tükenme bilmeyen ziyafetler, cariyeler, rakkaseler, hokkabazlar, muganniler ve şairler, davetliler, yastıklar ve yataklar üstünde bitap uzananlar, tekrar yemek için kusanlar… Namütenâhî sarhoşluk… Bu Roma'nın son günleridir. (Safa, 2018b, s. 36-37)

[46] Romandan alıntıladığım pasajla birlikte düşünülebilecek bir bölüm olarak bkz.
"Bir bakıma şark, garbın bir nevi gayri şuur alemidir: Parçaların değil, bütünün şartlarını, imkânların imkânını saklayan bu büyük ve gizli ruh diyarı içinde vahdetlerin mırıltısı uzanır. Daima hepleri, bütünleri kucaklamak için alabildiğine genişleyen şark tecessüsü, tahlilden ziyade terkibe gider, parçadan ve sayıdan kaçar; eşya ile perakende muameleyi hakir gören toptancı bir tefekkürdür o; büyük sezişin gıdalarını tahlilci ilmin vitrininde değil, *vahdetçi* felsefenin depolarında arar. Maddenin fethine çıkan garp, tabiatla kavgasında teferruata daldı; tahlil neşterinden başka elinde silahı yoktu; dikkati ancak varlığın mikroskop adesesinen isabet eden parçası üstünde kaldı; külü göremedi ve vahdetten uzaklaştı. Şark terkiplere sadık kaldı ve yaratılış manzumesinden başka hiçbir noktaya alâkasını dağıtmadı. Biri garp, gözlerini toprağa ve maddeye sapladı; öteki, şark, bakışlarını yıldızlardan ayırmadı. […] Genişlikleri ve nâmütenahiliği içine almağa, cihetleri tanımağa çalışır. Vahdetleri kavrayan her fantezi kabiliyeti yalnız onda vardır" (Safa, 2019a, s. 229).

Kâmil'in okuduğu bu kısım sadece Roma'nın tarihi değil, aynı zamanda Meliha'nın da hikayesidir. Roma ile Meliha arasında özdeşlik kurarak Kâmil'in örnek aldığı harisler gibi Meliha'nın da temellük edilebileceğini işaret eder. Bu Roma tarihi, aynı zamanda Kâmil'in ve dolayısıyla anlatıcının diline pelesenk olan "Her yol Roma'ya çıkar" düsturunun öne çıkmasını sağlar. Anlatıcının Meliha'nın "yaşamak arzusuyla" alay ettiği hemen hemen her durumda bu cümle okurun karşısına çıkar. Romanda bir laytmotife dönüşmüş olan bu önermenin ne anlam taşıdığı metnin bir noktasında açımlanır:

> Bütün yollar Roma'ya mı çıkarlar? Her türlü hareketlerimizin akıbetleri - bunlar birbirlerine ne kadar zıt olurlarsa olsunlar- döne dolaşa bu mabadettabii vahdete mi ulaşırlar? Roma'dan kast bu vahdet midir? Nâmütenahi bir münhani üzerinde miyiz ki hangi noktasından ve hangi istikamete doğru hareket edersek edelim, âkıbet aynı noktalara vasıl oluruz? (s. 202)

Bu satırlar, önermede yer alan Roma ifadesiyle vahdet fikrinin karşılandığını ortaya koyar. Her türlü karşıtlık bir vahdete mi ulaşacaktır sorusuyla yine nâmütenahilik, ebediyet, kucaklayıcı bir genişlik söz konusu olur. Daha da önemlisi, *Bir Akşamdı* romanı "Her yol Roma'ya çıkar" önermesini, bir harf değişikliğiyle "her yol *roman*a çıkar" olarak okumayı mümkün kılar. Çünkü metin boyunca Roma ve roman kelimeleri birbirinin yerine kullanılabilir biçimde sunulur. Kâmil, kendini "Roma kahramanlarıyla" birlikte olduğunu tasavvur ederken aynı zamanda roman kahramanları arasında da yer alır (s. 109). Meliha kendisini bir "roman kızı" olarak tanımlar. Kendini romanın sahifelerinde araştırır (s. 105). Meliha'nın (Roma) tarihi, aynı zamanda onun romanıdır (s. 212, 248). Bu tür bir okumayla romanın bizzat kendisini, vahdetin metonimik karşılığı olarak değerlendirmek mümkündür. Bu noktada sonsuzluğa erişim fikrinin maddeci bir yaklaşımla yorumlandığı söylenebilir. Yazdığı romanla yazar, sonsuzluğa ulaşma fırsatı yakalar. Roman ve

ebedilik arasında kurgulanan bu geçişkenlik, Peyami Safa'nın sonraki yıllarda yayımladığı metinlerde de mevzubahis olur.

Kaos anlatıları olarak değerlendirdiğim Peyami Safa'nın bu erken dönem romanlarında hastalık, ötekileştirme ve dışlama stratejisi olarak kullanılmakta; yıkımla, yitirmeyle, eksiklikle, kaybetmeyle ilişkilendirilmektedir. Peyami Safa'nın bu ilk romanlardan sonra tefrika edilen *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında hastalığın çağrışım evrenine ve tematik işlevine başka bir boyut eklenir. O romanda da hastalıkla başkalaşan ama başkalaşarak adeta (yeniden) doğan bedenler yer alır: Hem hasta bir bedenin yeniden doğuşu hem de bir romanın bedeninin doğuşu.

BÖLÜM 3

DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU'NDA HASTALIK VE YAZI: YENİDEN DOĞUŞ

Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanı 7 Teşrinisani 1929 – 10 Kanunuevvel 1929 tarihleri arasında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilir, daha sonra 1930 yılında Resimli Ay matbaasında kitap olarak basılır.[47] Cumhuriyet dönemi edebiyatının ilk önemli hastalık anlatılarından biri olarak (Gürbilek, 2012, s. 142) anılan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun edebi başarısı hem romanın yayımlandığı dönemde hem de sonrasında birçok edebiyat eleştirmeni ve tarihçisi tarafından onaylanır. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'na dair eleştiriler çoğunlukla bu romanın, yazıldığı dönem ve bu dönemin öncesinde yayımlanmış romanlardan ne denli farklı olduğunun altını çizer. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar (2016), 1 Temmuz 1930'da *Görüş*'te yayımlanan "Dokuzuncu Hariciye Koğuşu" başlıklı yazısına bir Türk romanı olup olmadığı sorusuyla başlar. Tanpınar muharrirlerin, hakiki hayatla alaka kurmadıkları ithamından kurtulabilmek için romanda sadece bir dekor, bir kadro olarak kalan unsurlar dahil ettiklerini ve psikolojinin, insan ruhu üzerine düşünmenin sanattaki önemini bilmediklerini öne sürer. Tanpınar'ın iddiasına göre Peyami Safa, bunun aksine, "kısır ve kopyeci muhayyilenin tabiî malikânesi olan cicili bicili salonları, otomobil gezintilerini, kıranta bekârlarla muhteris kızların aşklarını bir taraf bırakıp da, alil ve sakattan, hastahaneden bahsedebiliyor"dur (s. 378). Peyami Safa'nın roman kahramanının "etinin ve ruhunun acılarını" anlatma becerisinden övgüyle söz eden Tanpınar, bahsettiği

[47] *Attilâ*, Peyami Safa imzasıyla 1928 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmeye başlanan, 1931'de Resimli Ay matbaasında kitap olarak yayımlanan bir romandır (Gür, 2012, s. 54). Hastalık temsilinin yer almaması sebebiyle *Attilâ* (2018a) romanı bu çalışmanın kapsamına dahil edilmemiştir.

edebiyat ortamında *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun nasıl yazılabildiğine şaşırdığını ifade eder (s. 378). Mehmet Tekin (2012) de ben-anlatıcının kullanımının romanda yarattığı aksaklıkları tartıştığı "*Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* Romanında 'Ben Anlatım' Yöntemi ve Sorunları" başlıklı yazısında *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun "konusu, teknik yönü ve kompozisyonu itibariyle" daha önceki romanlara benzemediğini belirtir. Romandaki psikolojik çözümlemelerin yetkinliğinden söz eder (s. 195). Beşir Ayvazoğlu (2017) *Peyami: Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı* başlıklı kapsamlı çalışmasında *Dokuzuncu Hariciye Koğuş*u'nun edebiyat tarihi içindeki önemine dair şu cümlelere yer verir:

> Otobiyografik bir eser olan ve Peyami Safa'nın çocukluk yılları, şahsiyetinin oluşumu ve yakalandığı kemik veremi yüzünden yaşadığı büyük acılara dair son derece önemli ipuçları taşıyan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, insan ruhunun derinliklerinde ve labirentlerinde dolaşan ilk roman olması bakımından ayrı bir önem taşımaktadır. (s. 227)

Bu yorumlar, romanın edebi başarısının hangi ölçütler etrafında belirdiğini gösterirken aynı zamanda romana dair sıklıkla tekrar edilen değerlendirmeleri ortaya koyar. İlk olarak, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun "[i]nsan ruhunun derinlikleri"nde dolaşması, bu "ruhun acıları"nı anlatması ve Peyami Safa'nın "psikolojik çözümlemedeki yetkinliği" gerekçeleriyle *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun psikolojik roman olarak sınıflandırılmasıdır. Burada şöyle bir soru açığa çıkar: Literatürde psikolojik bir roman olarak anılmasına rağmen, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* neden "o yıllarda Türkçede eşine az rastladığımız bir bedenselliği" (Gürbilek, 2012, s. 144) anlatır? Hastalığın, etin ve ruhun acılarının, Peyami Safa'nın bu bedenselliği inşa etmesinde nasıl bir anlamı ve işlevi vardır?

Romanla ilgili öne çıkan değerlendirmelerden bir diğeri, romanın "otobiyografik" nitelik taşımasıdır. Peyami Safa da verdiği bir röportajda *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun otobiyografik olup olmadığı sorusuna karşılık romanın kendi

hayatından parçalar taşıdığı cevabını verir. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun "otobiyografik" bir roman olduğu çok kez dile getirilmiş olmasına rağmen (Göze, 1987, s. 100; Kösoğlu, 2011, s. 356; Cahit Sıtkı, 1940, s. 15), Peyami Safa'nın bu romandaki ben inşasını otobiyografi türünden farklı olarak nasıl gerçekleştirdiğini ya da bu olası farklılıkların ne gibi bir anlamı olabileceğini tartışan bir çalışma bulunmaz. Ancak yine de yazarın kendisi ve eserindeki kahraman arasında bulunan benzerlikler gibi, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'na dair okumalar da Peyami Safa'nın biyografisine dair yapılan değerlendirmelerle paralellik gösterir. Peyami Safa'nın hayatı ve eserleri hakkında hazırlanan kitapların, makalelerin, tezlerin büyük çoğunluğunda Peyami Safa'nın trajik bir hayata sahip olduğu vurgulanır (Göze, 1987; Ayvazoğlu, 2017). Peyami Safa'nın yaşadığı "dramların" bir dökümü yapılarak yazarın yaşamının facia ile, acı ile yüklü olduğu gösterilir. Romanın "otobiyografik" bir metin olarak anılmasının hem nedeni hem de sonucu olarak düşünebileceğimiz hastalık deneyimi; acı, ızdırap, ruhsal çöküntü üzerinden anlatıldığı bu romana dair okumalarda oldukça üzerinde durulan bir konudur. "Yayımlandığı andan itibaren, güç beğenir tenkitçilerin bile ilgisini çekmiş olan" (Enginün, 2014, s. 295) ve "100 Temel Eser" arasında yer alan bu romanın birbirini tekrar eden yorumlarla sınırlı kalması şaşırtıcıdır. Şüphesiz haklı gerekçelerle yapılan bu değerlendirmelerin düşündürücü kısmı; örneğin, romanda "Değişiyorum" alt başlıklı bir bölüm yer almasına rağmen, hasta gencin "bu değişiminin" hiç anılmamasıdır. Söz gelimi, bu gencin hastaneden taburcu edilmesi ya da roman yazma arzusu ya bir cümleyle geçiştirilir ya da bundan hiç bahsedilmez. Demek istediğim, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (2016) *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* üzerine yazdığı metinde ifade ettiği gibi, romandaki "hastanın mukadderatı" gerçekten

"sessiz ve hareketsiz" (s. 379) midir? Yoksa bu gencin yazma arzusu bir değişimin işareti sayılabilir mi?

Yukarıdaki bu sorular, romanda hastalık izleğinin izi sürerek yanıtlanabilir. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanı, söylemsel olarak inşa edilen hastalığın anlatının unsurlarıyla kurduğu ilişki bağlamında Peyami Safa külliyatında bir kırılma yaratır. Çalışmamın ikinci bölümünde detaylı olarak incelediğim üzere, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndan önce Peyami Safa adıyla yayımlanmış romanlarda hastalık; kaosla, yitirmeyle, kayıpla ve çoğunlukla ölümle ilişkilenir. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* ile birlikte hastalığın çağrışım evrenine başka bir boyut daha eklenmekte ve hastalık yeniden doğmayı, canlanmayı ve üretmeyi de işaret etmektedir. Bu hâliyle, Arthur Frank'ın (1995) *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics* başlıklı çalışmasındaki hastalık anlatıları tipolojisine dayanarak *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun yeniden doğuş (*restitution*) anlatısı olarak okumak mümkündür. Roman kahramanı uzun süren hastalık deneyiminin ardından kısalan/eksilen bacağıyla iyileşir ve bu yeni bedeniyle adeta yeniden doğar. Daha da önemlisi bu beden, eksikliğini bir biçimde yazıyla tamamlamaya çalışır ve hem yazarın (kendisinin) bedenini hem de yazının bedenini/gövdesini görünür kılar. Çünkü hastalık süreci hem roman kahramanının yeni ve eksik bir bedenle sağlıklı olanın dünyasına doğmasıyla hem de anlatıcı olan roman kahramanın deneyimlerini dile döktüğü bu romanın doğuşuyla sonuçlanır. Karakter anlatıcının bedeniyle romanın bedeni/gövdesi arasında bir özdeşlik kurulur; romanın doğuşu, ölümle yakınlaşan karakter anlatıcıya bir bakıma ebediyete ulaşma imkânı tanır. Bu mesele, aynı zamanda metnin yazılma anının bu kırılmanın gerçekleşmesinde ne denli belirleyici olduğunu da gösterir. Başta trajik bir durum olarak anlatılan hastalığın evrilerek yeniden doğuşa işaret etmesi, Peyami Safa'nın spiritüalizm sorgusunun ve eserinde

materyalist bakışın ağırlık kazanmasının bir göstergesidir. Bu bakımdan Peyami Safa hastalık meselesini düşünsel tartışmaları için işlevsel kılar. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun Peyami Safa külliyatında kırılmayı işaret ettiği yönündeki argümanımı tartışabilmek için ilk olarak Berna Moran'ın Peyami Safa romanlarındaki kırılmanın değil, sürekliliğin izini sürdüğü incelemesiyle hesaplaşmak gerekir.

3.1 *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'na "eleştirel bir bakış"

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu romanı "Çocuklar Hastahanesi", "Paşa", "Zavallı Yorik", "Değişiyorum", "Tehlike", "Dokuzuncu Hariciye Koğuşu" üst başlıklarıyla altı bölümden oluşur. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanının hem anlatıcısı hem de başkahramanı kemik veremine yakalanmış bir gençtir. Metnin tamamı, karakter anlatıcı olan hasta gencin tuttuğu notların gözden geçirilerek bütünlüklü bir metne dönüştürülmesinden oluşur. İstanbul'un kenar mahallelerinin birinde annesiyle birlikte yaşayan bu genç, Erenköyü'nde yaşayan akrabalarından Paşa'nın köşkünü sıklıkla ziyaret eder. Paşa'nın kızı Nüzhet'e ilgi duyar/sever. Bu gencin dizi hastalığından ötürü kötüleşir ve iyileşmek için bir süre köşkte kalır. Hasta gencin Nüzhet ile gitgide yakınlaştığı bu süreçte Ragıp adlı bir doktorun Nüzhet ile evlenmek ve onunla birlikte Berlin'e gitmek istediğini öğrenir. Hasta gencin dizi daha da kötüye gider. Hatta bacağının kesilmesi tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Dizinden ameliyat olmak için hastanede kaldığı sürede Nüzhet'in Doktor Ragıp ile evleneceği haberi gelir. Romanın sonunda bu yazdığı notları "hastanelerde okunmak üzere" bir romana dönüştürme arzusunda olan genç, ameliyat sonrası hastaneden taburcu edilir.

Romanın bu kısa özeti, hastalığın kimin bedeninde ve nasıl görünürlük kazandığını, yaşam ve ölüm arasındaki eşiği de imleyen hastalığın bu ikiliğin

neresinde durduğunu, başka bir ifadeyle nasıl sonuçlandığı sorularının cevabını verir. Dolayısıyla bu özet, aynı zamanda *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanının hastalık anlatıları bağlamında Peyami Safa imzalı ilk romanlardan farklılaştığı temel hususları da açık eder. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun bir kırılmayı imlediğini ileri sürmemin aksine Berna Moran, Peyami Safa'nın 1939'a kadar yazdığı romanları birlikte ele alır ve bu romanların benzer yönlerine işaret eder. Bu romanlarda tekrar eden karakter şemalarını ve bu karakterlerin fonksiyonlarını araştırır.

Berna Moran'ın *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* çalışmasında, eserleri üzerine yazılan iki bölümle Peyami Safa öne çıkan isimlerden biridir. Moran'ın bu yazılarının çok sayıda atıf alan, Peyami Safa külliyatına dair yapılan çalışmalarda söz edilen, nitelikli incelemeler olduğu görülür. Bunların arasından "Peyami Safa'nın Romanlarında İdeolojik Yapı" (2018c) başlıklı makalesi yukarıda belirttiğim şablonları aktaran ve böylelikle bu çalışmadaki pozisyonumu tartışmayı mümkün kılan incelemesidir. Çalışmamın ikinci bölümünde de kısaca değindiğim bu incelemesinde Berna Moran, Peyami Safa'nın (bir ikisi dışındaki) 1939'lara kadar yazdığı romanlarda belli bir karakter şablonunun tekrar ettiğini ve Peyami Safa'nın bu sayede "Batı-Doğu çatışması"nı ele alan ideolojik metinler ürettiğini iddia eder (s. 219). Moran'a göre bu çatışma bir aşk çatışması ile temsil edilir: "Erkeklerden biri Batı, diğeri Doğu'dur; ikisi arasında kararsız bir genç kız, bir de yazarı temsil eden, bilgili ve Doğulunun dostu olan bir adam vardır" (s. 219-220). Çalışmamın bu bölümü için daha da önemlisi, Berna Moran *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında da bu şablonun tekrar ettiğini, kişi ve durumun öteki romanlarındakinin aynısı olduğunu not eder (s. 231).

Berna Moran, Peyami Safa'nın romanlarındaki şablondan söz ederek bu romanlar hakkında yapısalcı bir yaklaşımla ufuk açıcı bir okuma önerir; ancak bu

okumada ya bazı metinleri yeterince ayrıntılı analiz etmez ya da romanlardaki bazı detayları görmezden gelir. Peyami Safa'nın 1939'lara kadar yazdığı metinlerde söz ettiği şablonun *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda da işlediğini ileri sürse de makalesinde bu roman hakkındaki tartışmanın sığ kalması dikkat çekicidir. Söz gelimi "iki tip erkeğin, başka bir deyişle, iki değerler sistemi arasında kalan" kadınların "Batı modeli adama karşı duydukları zaafın" bir "suç" olarak belirdiğini ve bu suçun sürdüğü durumda kadının cezalandırılacağını söyler: "Pervin ve Vedia'nın bir türlü karar verememeleri yüzünden *Şimşek* ve *Biz İnsanlar* ölüm ve acıyla son bulur" (s. 228). Ancak *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndaki Nüzhet'in Batı'yı temsil ettiğini ileri sürdüğü Doktor Ragıp'ı seçmesini ve onunla evlenmesini değerlendirmeye almaz. Romanın sonunda Nüzhet de cezalandırılır mı örneğin? Benzer şekilde Moran yazısının başında Doğu-Batı çatışması çerçevesinde "bu iki zümreden birincisinin kokuşmuşluğunu, ikincisinin de sağlıklılığını göstermeye çalışırken" Peyami Safa'nın "değişmeyen bir roman şeması" yarattığını söylediği halde, yazısının devamında bu "kokuşmuşluk" ya da "sağlıklılık" meselesine hiç değinmez (s. 219).

Ne var ki Berna Moran incelemesinde öne sürdüğü şablonun *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanı için de geçerli olduğunu söylerken haksız sayılmaz. Moran'ın argümanının odağında yer alan Doğu-Batı çatışması, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında tali kalan bir meseledir.[48] Fakat yine de romanın Doğu-Batı meselesine açılmasını sağlayacak kısa bir bölüm yer alır ve yine romanın karakterizasyonu bu ikiliğe yaslanarak inşa edilir. "Kozmopolitlerin Hücumu"[49]

[48] Nan Lee (1997) *Peyami Safa'nın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi* başlıklı çalışmasında *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda bu meseleyi "Batılı Kelimelere Özenti" başlığı altında bir tespit olarak belirtmekle yetinir. Nüzhet'in piyano çalması, Lee'nin simgesel okumasına dayanarak Doğu-Batı meselesine dair dikkat çektiği bir başka unsur olarak belirir.

[49] Mehmet Tekin (2012) "*Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* Romanında 'Ben Anlatım' Yöntemi ve Sorunları" başlıklı yazısında romanın "Kozmopolitlerin Hücumu" başlıklı bu bölümünün romanın genel bağlamının dışında kalan bir konu olduğunu belirterek aslında kurmaca metnin mantığını

başlıklı bu bölüm, karakterlerin temsil ettikleri değerlere dair fikir edinmeyi sağlar. Bu bölümde örneğin Fransızca ve Türkçe kullanımına yönelik bir tartışma yer alır:

> …Kime yaranmak olursa olsun, güzel Türkçe dururken, sokak levhalarına, tabelalara Fransızca ibareler yazılmasına aleyhtar olduğumu söyledim. Paşa ve doktor, basit kozmopolit fikirleriyle bana hücum etmeye başladılar. Paşa, Fransızlar'a sevgisini içtimai bir akide seviyesine çıkarmak için nafile yoruluyor. Fransa'nın bizim kültürümüz üstündeki tesirlerine dair alelade Tanzimat fikirlerini sıralıyordu. Doktorun samimi olup olmadığını bilmiyordum, fakat onun bütün delili, Türkçe'nin kifayetsizliğini iddiadan ileri geçmiyordu. "Reçetelerimizi bile Fransızca yazıyoruz" diyordu. (Safa, 2000, s. 70)

Türkçeyi kullanma taraftarı olan hasta gencin karşısında Paşa ve Doktor Ragıp hararetle Batı dillerini savunur. Milli değerleri savunan hasta genç için Paşa ile Doktor Ragıp "en basit içtimai davaları anlamayacak kadar yabancı tesirler altında şahsiyetlerini kaybe"tmişlerdir (s. 71).[50] Yine bu bölümde hasta genç ülkedeki yabancı okulların etkisi altında kalanların, aşkında "rol oynayacak kadar ileri" gideceklerini belirtir (s. 71). Diğer bir deyişle, gencin Nüzhet ile ilişkisinde Doktor Ragıp'ın özellikle Batılı değerlerin taraftarı olarak karakterize edilmesinin belirleyici olacağına dikkat çeker. Hasta gencin bu kişileri kozmopolit olarak tanımlaması, ilgili dönemde Ziya Gökalp'in hars ve medeniyet tartışmasıyla ilişkilendirilebilir. Orhan Koçak (2009) "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları" başlıklı makalesinde Ziya Gökalp'ın hars ve medeniyet tartışmasına dayanarak kültürel alanda esas düşmanın kozmopolitizm olarak görüldüğünü belirtir:

> Gökalp, "beynelmilel (Garp) medeniyete" katılmaktan yana olduğu için, kozmopolitizmle enternasyonalizmi birbirinden ayırıyordu. Enternasyonalizm, ulusların yan yana yaşaması ve kendi benliklerini yitirmeden birbirinden etkilenmesiydi; bu açıdan, herkesin, mensup olduğu ulusun harsını unutmadan, başka ulusların kültürünü sevmesi, takdir etmesi

zorlayan, hatta zedeleyen bir kısım olduğunu dile getirir. Tekin'e göre, "Peyami Safa, bu sayfalarda metne 'polemik' havasının hâkim olmasını engelleyemez. […] On beş yaşındaki bir çocuğun, böyle bir havanın hakim kılınmasında asıl rolü oynadığını kabul etmek, çocuk adına hangi donanım ve deneyim gerekçesi hazırlanırsa hazırlansın, mümkün değil"dir (s. 203-204).

[50] Çalışmamın ikinci bölümünde hastalıkla ilişkilendirdiğim başkalaşma hâlinin, dil konusundaki bu tartışma etrafında yine gündeme geldiği görülür. Hasta genç, Paşa'nın ve Doktor Ragıp'ın şahsiyetlerini yitirdiklerinden söz eder. Hastalık ve başkalaşma arasındaki dinamiğin *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda nasıl bir görünüm kazandığını aşağıda detaylandıracağım.

> mümkündü. Ama uluslararası "medeniyet zümresini, hususi bir medeniyete mensup milletlerin [toplamı] gibi telakki etmeyen adamlar da vardır. Bunlara göre ayrı ayrı medeniyetler yoktur, bütün insanların mecmuu, bir tek medeniyet zümresinden ibarettir ve bu bir tek medeniyet zümresi milletlerden değil fertlerden mürekkeptir. Bu fikirde bulunan insanlara kozmopolit adı verilir. (s. 377)[51]

Gökalp'ın kozmopolitizm yorumuna paralel bir karakter şeması sunan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Paşa ile beraber kozmopolit olarak sunulan Doktor Ragıp'ın karşışına ulusun kültürel değerlerini savunan hasta genci koyar. Roman, milliyetçiliği ve kozmopolitizmi, Berna Moran'ın mezkûr tartışmasında dile getirdiği şekliyle Doğu ve Batı'yı, temsil eden iki erkek arasında kalan kadın karakter şablonunu büyük oranda yineler. Fakat tam anlamıyla bu yapıya sadık kalmaz. Safa'nın erken dönem romanlarında olduğu gibi karakterlere belli roller biçilmiş olmasına rağmen, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda bu rollerin farklı biçimlerde oynandığını söylemek mümkündür. Söz gelimi, yazarın (Peyami Safa'nın) temsili olduğunu öne sürdüğü bilgili, Doğulunun dostu pozisyonunun bu romanda karşılığı yoktur. Yazar bir bakıma Moran'ın söz ettiği Doğu'yu temsil eden bu karakter anlatıcıyla, hasta genç ile özdeşleşir. Peyami Safa'nın ilk dönem romanlarında hastalık araçsallaştırılıp kadınlar bir biçimde "cezalandırılırken" Nüzhet'in akıbeti anlatılmaz.

Nüzhet'in akıbeti, hem Berna Moran'ın argümanının sağlamlığını yeniden düşünmek hem de *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu Peyami Safa'nın ilk

[51] Orhan Koçak (2009) Ziya Gökalp'ın kozmopolitizmi şu şekilde tanımladığını aktarır: "'Osmanlılar, Türk ve Müslüman bir millet olarak Avrupa medeniyetine giriyorlar. Bu medeniyetin hangi unsurları halkımız tarafından kabul edilirse, ancak o unsurlar harsımıza katılmış sayılabilir. Halkın hoş karşıladığı kurumlar, yüksek tabaka tarafından kabul edilmiş olsalar bile, millî harsın dışında kalırlar. Çünkü harsın içinde yer alan unsurlar, ancak cemiyetin bütün fertlerinde duygu birliği meydana getiren, yani cemiyetin fertleri arasında uyumu ve dayanışmayı sağlayan kurumlardır. Bir milletin fertlerini duygu birliğinden yoksun bırakan ya da fertler arasındaki iş bölümünü engelleyen kurumlar millî harsa zarar verir. Bizde levanten yahut kozmopolit adı verilen bir sınıf vardır ki, Batının bilimsel metodları ve teknikleri yerine, estetik, ahlak ve felsefe ile ilgili inanışlarını ve genel adetlerini, gösterişli hayatlarını ve huylarını almaya çalışırlar […] İşte böyle bir sınıfın ve bu sınıfa ait millî olmayan kurumların varlığı, hem vicdan birliğine hem iş bölümüne engel olur.'"

romanlarından ayıran hususları tartışmak için önemlidir. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun yukarıda yer verdiğim özetinden anlaşılacağı gibi, hasta çocuğun aşkı Nüzhet, Doktor Ragıp ile evlenmeyi tercih eder. Romanda Doktor Ragıp'a dair çok fazla ayrıntıya yer verilmez. Bununla birlikte, doktorluğu, sağlıklı oluşu ve Türkçeden ziyade Fransızcayı tercih edişiyle hasta gencin tam zıttında yer alan bir pozisyona yerleşir. Yani metinde Batı'yı temsil eden erkeği seçer. Moran'ın argümanından hareketle, özellikle *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanından önceki metinlerde asri, Batılı olanı tercih eden kadının "ceza"landırıldığı öne sürülürken, bu durum Nüzhet için nasıl sonlanır? Bu son nasıl yorumlanır? Bununla bağlantılı olarak ilk romanlarda şahsiyetini, özünü, kimliğini yitirmiş (başkalaşmış) kişilerin "hastalanmasına" karşılık, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda "hasta" olarak karşımıza neden milli değerleri savunan genç çıkar? Bu denli "sonlardan" ve "sonuçlardan" bahsetmişken, bu soruları cevaplamaya ve romanı tartışmaya romanın başından değil; sonundan başlayacağım. Çünkü bu "son" tartışması, romanın pek değinilmeyen kısımlarını dikkate alacak bir okumayı ve Peyami Safa'nın özellikle türsel olarak bu metni nasıl konumlandırdığını anlamayı mümkün kılacaktır.

3.2 Kapanışlar

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nu sonundan tartışmaya başlamayı anlamlı kılan özelliklerinden bir diğeri, romanın öncelikle tefrika, daha sonra kitap olarak yayımlanması ve yayımlanmış bu metinlerin farklı sonlara sahip olmasıdır. Mehmet Tekin de *Romancı Yönüyle Peyami Safa* (2014) başlıklı çalışmasında bu farklılığa değinir (s. 162). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, 7 Teşrinisani (Kasım) 1929-10 Kanunuevvel (Aralık) 1929 tarihleri arasında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilir. 1930 yılında da Resimli Ay matbaasında kitap olarak basılır. Tefrikada yayımlanan "Son Safha: Nüzhet'in Mektubu" adlı son bölüm, kitap formunda yayımlanırken

çıkarılmıştır.[52] Bu noktada akla gelen ilk soru şudur: Bu bölüm tefrika edilirken neden yazılmış ve daha sonra neden çıkarılmıştır? Bu eksiltme/çıkartma işlemini, metni türsel olarak farklı bir konuma yerleştirmek arzusunun bir neticesi olarak okumak mümkündür. Anlatının unsurlarından biri olan *kapanış* da farklı formlarda yayımlanmış metni anlamlandırmada işlevselleştirilir. Marianna Torgovnick, *Closure in the Novel* [*Romanda Kapanış*] (1981) çalışmasının girişinde "son"ların (*ending*), özellikle uzun kurmaca metinlerde önemli olduğunu belirterek hafızada daha kolay yer ettiğinden bahseder. Böylelikle metne dair bütünlüklü bir fikir edinmek mümkün olur (s. 3). Anlatının "son"uyla ilgili bu tartışma için, anlatıyı anlamlandırmada kullanılan kritik bir kavramdan daha söz etmek gerekir: kapanış (*closure*). Torgovnick'in tanımına göre, kapanış romanın "yeterli ve uygun" bir sonuca (*conclusion*) varmasıdır. "Yeterli ve uygun" bir sona varmayı, David Richter'in kapanış üzerine hazırladığı çalışmadan hareketle "tamamlanmışlık" (*completeness*) ve "gerekli hiçbir şeyin eserin dışında kalmaması" olarak yorumlar (s. 6).

H. Porter Abbott'ın *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* [Routledge Anlatı Teorisi Ansiklopedisi] için yazdığı "Closure" ["Kapanış"] (2005) maddesinde belirttiğine göre, kapanış herhangi bir anlatıda ortaya atılan soruların cevaplanmasına ve beklentilerin tatmin edilmesine gönderme yapar (s. 65-66). Benzer şekilde Erol Köroğlu da "Yahya Kemal Şiirinde Anlatısallık, Kapanışlar ve Tarih Anlayışı" (2011) başlıklı makalesinde Paul Ricoeur'ün anlatılardaki anlam üretimine odaklanan çalışmasından faydalanarak kapanışı şöyle açıklar: "Burada [kapanışta] söz konusu olan, başı sonu olan bir bütünle karşı karşıya olduğumuza ikna olmamız

[52] Şu an için tefrikadaki son bölüme kitapta yer vermeme tercihinin kime ait olduğuna dair net bir ifadeyle karşılaşmadım. Fakat "[g]ünün birinde" kitaplarını "yeniden yazmak ve bastırmak" (Tekin, 2003, s. 24) istediğini söyleyen Peyami Safa'nın bunu tercih etmesi epey yüksek bir ihtimal gibi görünüyor.

ve metinle ilgili anlam ve duygu beklentilerimizin karşılandığını düşünmemizdir" (s. 65). Dolayısıyla kapanıştan beklenen; bir anlatının çözüme ulaşması, yaratılan gizemin çözülmesi ya da saklanan sırrın ifşa edilmesidir. Nihayetinde her anlatı sona erer; kapanış ise anlatının okur olarak "beklentileri" karşılayan bir şekilde sonlanmasıdır.[53]

Noël Carroll (2007), kapanışı değerlendirirken başvurduğu temel stratejinin romanın anlatının başından itibaren okurun kafasında yarattığı soruları cevaplamak olduğunu söyler (s. 4). Yani anlatı sürekli olarak okurların kafasında sorular silsilesi oluşturur ve anlatının kapanışı bu sorulara verilmiş okuru tatmin edici cevaplardır. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu şekillendiren iki temel izlek vardır ki bunlar da romanın okur için ürettiği iki soruyu oluşturur: Hastalık deneyimi ve (Nüzhet'e duyulan) aşk. Romanın yarattığı iki temel sorudan biri romanın başında tanımaya başladığımız hastanın iyileşip iyileşmeyeceğidir. Diğer soru ise, bu hastanın Nüzhet'e duyduğu aşkın nasıl neticeleneceğidir; yani hasta gencin Nüzhet'e duyduğu aşk sürecek mi, yoksa hasta genç Nüzhet'in aşkından vaz mı geçecek?

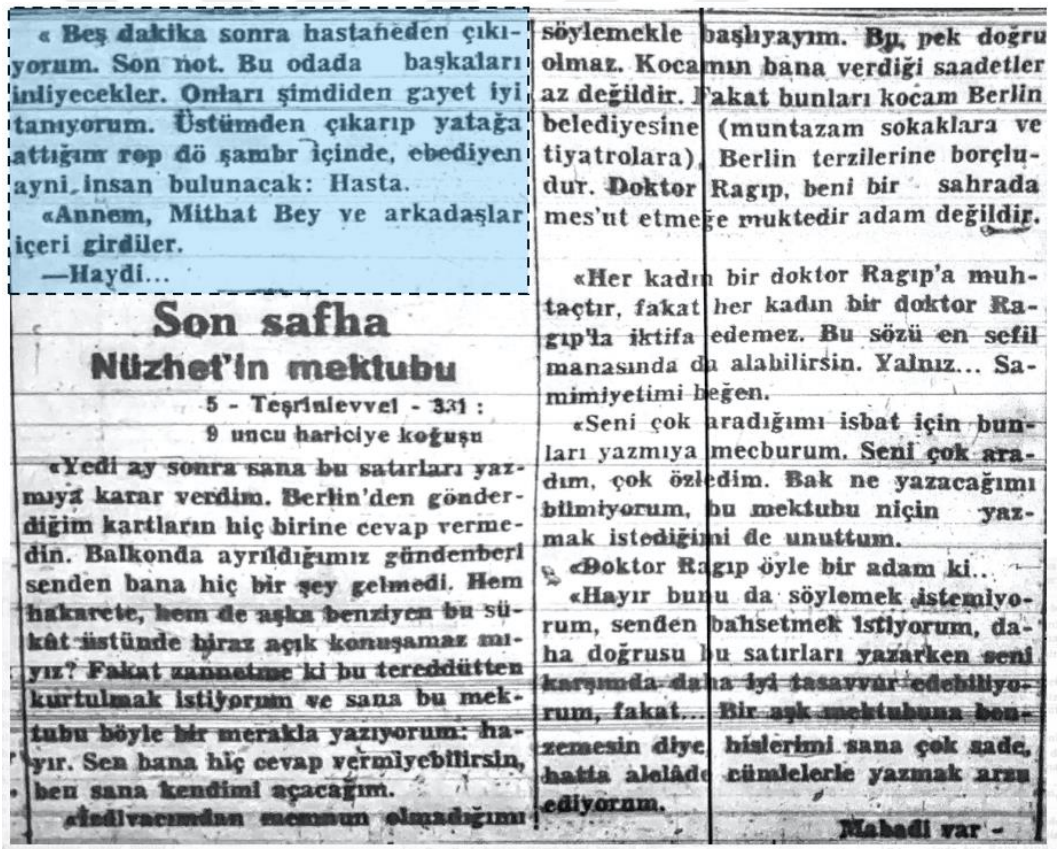
Romanın kitap formundaki "eksik" hâliyle ilk sorunun cevabı olarak hasta ameliyat edilir. "Eksilen" bedeniyle de olsa yaşamını sürdürmeye devam eder ve hastaneden taburcu edilir. İkinci soru olan Nüzhet'e duyulan aşk ise yarım kalmış gibidir; hasta genç, Nüzhet ile Ragıp Bey'in nikahlanacakları haberini alır. Her ne kadar bu haber, hasta genç ile Nüzhet'in aşkının nasıl neticelendiğine işaret etse de bir başka soruyu da gündeme getirir: Nüzhet ile Ragıp Bey nikahlanmışlar ve birlikte Berlin'e gitmişler midir? Nüzhet'in romandaki hikâyesi, kitap formunda yayınlanmış haliyle bir sona işaret eder; ama roman, Nüzhet'in evliliği ya da Doktor Ragıp ile ilişkisi konusunda "anlam ve duygu beklentilerimizi" tam anlamıyla karşılamaz. Söz

[53] Kapanışlara dair bir başka çalışma için bkz. Şişmanoğlu Şimşek, 2018.

gelimi Nüzhet'in Berlin'e gidip gitmediği, hasta gencin Nüzhet'e karşı beslediği "aşk"ın roman boyunca karşılıklı mı karşılıksız mı olduğu, Berna Moran'ın makalesinde iddia ettiği gibi, Nüzhet'in hakikaten bir tercih etme durumunun söz konusu olup olmadığı gibi soruların cevapları okura sadece sezdirilir. Yukarıda Berna Moran'ın Doğu-Batı sorunsalı özelinde Nüzhet'in hasta Doğu'yu değil de adeta hastaya deva olacak Batı'yı seçmesini makalesinde tartışmadığından bahsetmiştim. Moran'ın bu konu üzerinde durmamasının, romanın bu "kapanışıyla" ilişkili olduğu düşünülebilir. Çünkü Moran'ın incelediği diğer romanlardan farklı olarak Nüzhet'in Doktor Ragıp ile evliliklerinin neticesi kitapta yer almaz.

Romanın sonunun, Torgovnick'in önerdiği gibi, "yeterli ve uygun" bir sonucunun olup olmadığını belirleyen unsurlardan biri, Peyami Safa'nın ilk romanlarından itibaren yarattığı yazar imajıyla da ilgilidir. Peyami Safa'nın özellikle *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndan önceki romanlarında kadınların yaptıkları seçimin sonuçları açıklıkla ortaya konur. Bu romanlarda Nüzhet gibi başka türlü bir hayat yaşama arzusunda olan, başkalaşan kadınlar hastalıkla ilişkilendirilir. Berna Moran'ın argümanına dayanarak belirtmek gerekirse bu kadınların kimisi "yanlış" kararından ötürü "cezalandırılır", kimisi "doğru" erkeği seçerek "hata" yapmaktan kurtulur. Aslında Peyami Safa, roman tefrika edilirken yine okurunu şaşırtmaz ve yukarıda sorduğum soruların cevaplarını Şekil 1'de görüldüğü üzere "Son Safha: Nüzhet'in Mektubu" başlıklı bölümde verir. Roman kitap formunda yayınlanırken bu bölüm Şekil 2'de görüldüğü gibi çıkartılmıştır. Bu tezin EK B ve EK C bölümlerinde romanın 31. ve 32. tefrikalarında görüleceği üzere, "Son Safha: Nüzhet'in Mektubu" adlı son kısım, Doktor Ragıp ile birlikte Berlin'e giden Nüzhet'in hasta gence yazdığı mektup ve hasta gencin Nüzhet'e yazdığı; fakat hiç göndermediğini söylediği bir mektuptan oluşur. Nüzhet, mektubunda Doktor Ragıp ile evliliğinden

memnun olmadığını, hasta genci çok özlediğini ve aslında yaptığı tercihin bir hata olduğunu dile getirir. Berlin'in ona yeknesak geldiğini, İstanbul'a gelmek istediğini söyler. Gencin olumlu cevabını beklediğini tekrar tekrar dile getirerek mektubuna son verir. Bunun ardından genç, Nüzhet'in gelmesini istediğini belirten bir mektup yazar. Fakat genç ne bu mektubu ne de başka bir mektubu Nüzhet'e gönderir. Aradan geçen on iki yıl sonunda Nüzhet ve Doktor Ragıp'ın iki çocuğu olmuştur. Romanın tefrikadaki son cümleleri şu şekildedir: "Aradan on iki sene geçti. Şimdi onun iki çocuğu da var. Bana kinli gözlerle bakıyor. Gözlerimi hafifçe önüme eğiyorum ve ancak onun görebileceği kadar gülümsüyorum" (Safa, 1929, s. 3).



« Beş dakika sonra hastaneden çıkıyorum. Son not. Bu odada başkaları inliyecekler. Onları şimdiden gayet iyi tanıyorum. Üstümden çıkarıp yatağa attığım rop dö şambr içinde, ebediyen ayni insan bulunacak: Hasta.

«Annem, Mithat Bey ve arkadaşlar içeri girdiler.

—Haydi...

Son safha

Nüzhet'in mektubu

5 - Teşrinievvel - 331 :

9 uncu hariciye koğuşu

«Yedi ay sonra sana bu satırları yazmıya karar verdim. Berlin'den gönderdiğim kartların hiç birine cevap vermedin. Balkonda ayrıldığımız gündenberi senden bana hiç bir şey gelmedi. Hem hakarete, hem de aşka benziyen bu sükût üstünde biraz açık konuşamaz mıyız? Fakat zannetme ki bu tereddütten kurtulmak istiyorum ve sana bu mektubu böyle bir merakla yazıyorum: hayır. Sen bana hiç cevap vermiyebilirsin, ben sana kendimi açacağım.

«Nişanlımdan memnun olmadığımı söylemekle olmaz. Kocamın bana verdiği saadetler az değildir. Fakat bunları kocam Berlin belediyesine (muntazam sokaklara ve tiyatrolara), Berlin terzilerine borçludur. Doktor Ragıp, beni bir sahrada mes'ut etmeğe muktedir adam değildir.

«Her kadın bir doktor Ragıp'a muhtaçtır, fakat her kadın bir doktor Ragıp'la iktifa edemez. Bu sözü en sefil manasında da alabilirsin. Yalnız... Samimiyetimi beğen.

«Seni çok aradığımı isbat için bunları yazmıya mecburum. Seni çok aradım, çok özledim. Bak ne yazacağımı bilmiyorum, bu mektubu niçin yazmak istediğimi de unuttum.

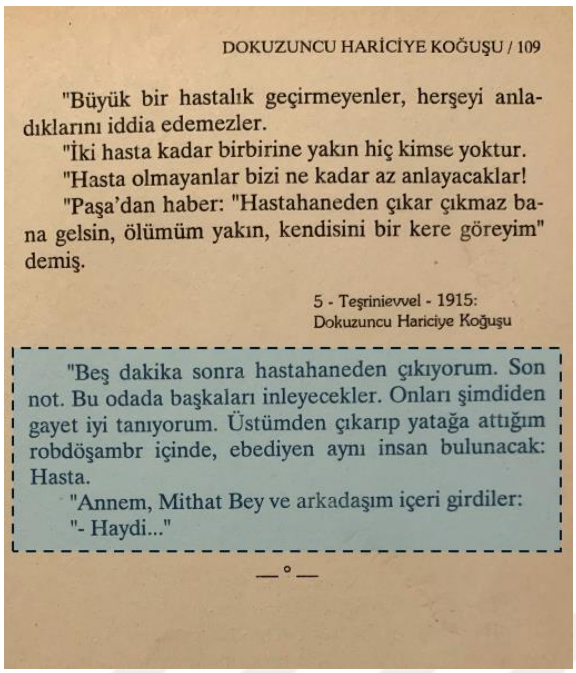
«Doktor Ragıp öyle bir adam ki...

«Hayır bunu da söylemek istemiyorum, senden bahsetmek istiyorum, daha doğrusu bu satırları yazarken seni karşımda daha iyi tasavvur edebiliyorum, fakat... Bir aşk mektubuna benzemesin diye hislerimi sana çok sade, hatta alelâde cümlelerle yazmak arzu ediyorum.

Mabadi var -

Şekil 1. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* tefrikalarının kapanışı ve kitap kapanışında olmayan "Son safha Nüzhet'in mektubu" bölümü

Kaynak: [*Cumhuriyet,* 10 Aralık 1929]



DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU / 109

"Büyük bir hastalık geçirmeyenler, herşeyi anladıklarını iddia edemezler.

"İki hasta kadar birbirine yakın hiç kimse yoktur.

"Hasta olmayanlar bizi ne kadar az anlayacaklar!

"Paşa'dan haber: "Hastahaneden çıkar çıkmaz bana gelsin, ölümüm yakın, kendisini bir kere göreyim" demiş.

5 - Teşrinievvel - 1915:
Dokuzuncu Hariciye Koğuşu

"Beş dakika sonra hastahaneden çıkıyorum. Son not. Bu odada başkaları inleyecekler. Onları şimdiden gayet iyi tanıyorum. Üstümden çıkarıp yatağa attığım robdöşambr içinde, ebediyen aynı insan bulunacak: Hasta.

"Annem, Mithat Bey ve arkadaşım içeri girdiler:

"- Haydi..."

—°—

Şekil 2. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* kitabının kapanışı

Kaynak: [Ötüken Neşriyat, 2000]

Susan Zeelander (2012) *Closure in Biblical Narrative* [*İncil Anlatısında Kapanış*] başlıklı kitabında belirttiğine göre, kapanış için "başarı"yı sağlayan iki unsur, yazarın niyeti ve okurun beklentisidir. Başka bir deyişle, yazarın belli değer yargılarına sahip olması ve bunu tutarlı olarak metinlerinde sürdürmesi, okurun yazara duyduğu güveni besleyeceği gibi, okurun halihazırda "beklediği" o ahlaki yapıyla, değerlerle karşılaşmasını sağlayacaktır. Böylelikle okur metni okumaya huzurla devam edebilecektir (s. 171-173). Peyami Safa adının okurun gözünde yarattığı imaj düşünüldüğünde, tefrikanın böyle bir kapanışa sahip olması çok da şaşırtıcı olmaz. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'na kadar ahlaki mesajlar içeren, kıssadan hisseye benzer, didaktik ve ideolojik anlatılar üreten Peyami Safa imajı, tefrikadaki bu kapanışla da desteklenir. "Son Safha: Nüzhet'in Mektubu"nda Nüzhet Berlin'i ve Doktor Ragıp'ı tercih ederek bir hata yaptığını ve bunu büyük bir "can sıkıntısı"yla ödediğini söyler. Hatta sinirlerinin yıpranmış olduğunu, artık "hasta" olduğunu dile

getirir. Bir mektupta paylaşacağı sınırlarda bu aşkın karşılıklı olduğunu ima eder. Yani Nüzhet Doğulu erkeği değil, Batılı erkeği tercih ederek bir "hata" yapmıştır. Ve hatta bu "hata" hakikaten Batı'ya, Berlin'e -giderek daha da büyük bir soruna dönüşmüştür. Nüzhet artık sinirlerinden "hasta" bir insandır. Fakat yapılan bu hatadan geri dönme şansı kalmadığı da hasta gencin tavrı üzerinden gösterilir. Hasta genç, Nüzhet'in kinli bakışlarına karşılık ona sadece bir gülümsemeyle bakar.

Nüzhet'in "hasta" olması Peyami Safa imzalı ilk romanlardaki şahsiyetini yitirmenin, asrî hayata meyl etmenin ve bir bakıma başkalaşmanın sınırlarını aşmanın bir çıktısı gibi sunulur.[54] Batı'yı hararetle savunan ve hasta genç tarafından şahsiyetini yitirdiğinden bahsedilen Paşa'nın felç geçirmesi de yine milli kimliğin sınırlarının ihlal edilmesiyle ilişkilendirilebilir. Bu, bir yanıyla başkalaşmanın cezalandırılması olarak yorumlandığı fikrini güçlendirir.[55] Peyami Safa da böyle bir son yazarak hem tefrika okurunun "beklentilerini" karşılayacak hem de tutarlılığını sürdürecektir. Peyami Safa'nın nerdeyse her metninde yarattığı "aşk" hikayelerinin bir benzeri olarak romanın acı bir "aşk" hikayesine yaslanması, yine okurun beklentilerini karşılama niyetine işaret eder. Bir yandan ahlaki mesaj vermeyi sürdürürken diğer yandan belki de gazetenin satışını ve tefrikanın işlerliğini sağlayan hüzünlü bir aşk hikayesinin varlığıyla melodrama evrilen bir metin yaratır. Gazete üzerinden daha geniş bir halk kitlesine ulaştığını varsaydığımız bu kapanışla, Peyami Safa'nın verdiği ahlaki ve ideolojik mesajlarla halihazırdaki "aydınlatıcı" ya da "yol gösterici" yazar imajı korunmaktadır.

[54] Bu durum esasen Berna Moran'ın önerdiği karakter şemasına uyar. Moran, muhtemelen romanın tefrika versiyonunu bilmediği ya da esas almadığı için bundan söz etmez.
[55] Şeyma Büyükkavas Kuran (2018) *Peyami Safa'nın İnsanları* çalışmasında Paşa'nın felç geçirmesini yine bir cezalandırma olarak ele alır; fakat farklı bir açıdan: "[P]aşanın felç geçirmesi gencin aşkını anladığı halde ona yardımcı olmaması ve hatta ona bu aşkın imkansızlığını hatırlattığı için yazarın verdiği bir ceza gibi de algılanabilir" (s. 209).

Peki, tefrikadaki hâliyle romandaki taşlar yerine oturuyorsa kitaplaştırılırken bu bölüm neden çıkartılmış olabilir? Nitekim romanın tefrika olarak yayımlanmasıyla kitap olarak basılması arasında zamansal olarak uzun bir süre yoktur. Eğer tefrikada bir kapanış olduğundan bahsediyorsak, kitapta, yerine bir alternatif de konulmadığı için, bir karşı-kapanış (*anti-closure*) bulunduğunu ya da açık uçlu (*open-ended*) bırakıldığını söylememiz lazım gelir. Hem Susan Zeelander (2012, s. 192) hem de H. Porter Abbott (2005, s. 66) bir kapanış stratejisi olarak karşı-kapanıştan bahseder. Bu hâliyle romanın her iki teması etrafında şekillenen bir kapanışının olduğunu; ama bu kapanışın karşı-kapanışa hizmet eden, yani kapanışa ayak direyen öğeler barındırdığını dile getirmek mümkündür. Yukarıda bahsettiğim gibi, kitapta anlatıcı genç ile Nüzhet'in ilişkisine dair bir cevap bulunsa da bu cevabın okuru bir başka soruya yönlendirmesiyle roman yeni sorular üretmeye devam eder. Bu durum tefrikada ve kitapta iki farklı okur kitlesi tahayyül edildiğine işaret eder. Tefrikadaki kapanışta "doğru"nun ya da "yanlış"ın ne olduğunun peşinen verilmesiyle okurun nasıl düşünmesi gerektiğine işaret edilir.

Bunların yanında, tefrikadaki kapanışın varlığını meşru kılan "gerekçe"lerin kitapta ters yüz edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Yani romanı, didaktik ve ideolojik bir metne dönüştürmekten bir bakıma vazgeçilir. Bu vazgeçiş aslında metnin türsel olarak belli bir yere konumlanmak istendiğini de gösterir. Peki "eksilen" metinde geriye ne kalır? Yani anlatı nasıl sonlanır? Bu bahsi biraz daha açmak için kitaptaki son bölümü alıntılıyorum:

> "Bir gün hastahanelerde okunmak için bir roman yazsam ve bu notlarımı içine karıştırsam…" "Büyük bir hastalık geçirmeyenler, her şeyi anladıklarını iddia edemezler."
>
> …

> "Beş dakika sonra hastahaneden çıkıyorum. Son not. Bu odada başkaları inleyecekler. Onları şimdiden gayet iyi tanıyorum. Üstümden çıkarıp yatağa attığım robdöşambr içinde, ebediyen aynı insan bulunacak: Hasta."
>
> "Annem, Mithat Bey ve arkadaşım içeri girdiler:"
>
> "-Haydi…" (Safa, 2000, s. 109)

Bu son bölümde hemen hemen her cümle bu hikâyenin devam edeceği fikrini verir. Anlatıcının üzerinden çıkardığı robdöşambrın bir başka hastanın giyeceğini hatırlatması, kendisi iyileşse ve hastaneden çıksa dahi bu robdöşambrın bir varisi olduğuna, yani hastalıkların ve hastaların hikayelerinin devam edeceğine işaret eder. Anlatıcının arzusu olarak beliren roman yazma isteği, bu hikâyenin bir roman olarak başka bir düzlemde devam edeceğini, yeniden yazılacağını gösterir. Bu devamlılık fikri, romanın, ardından başka bir şey daha söyleyecekmiş gibi duran ama yarıda bırakılmış hissi veren "Haydi…" cümlesiyle sonlanmasıyla dil bilgisel olarak da desteklenir. Bütün bunlar roman sona yaklaşırken aynı zamanda onun devam edeceğini hissettirir. Bu nedenle de kapanışa *karşı* bir içerik ve biçim sergiler.

Susan Zeelander (2012) böyle bir tercihin nedenlerinden biri olarak yazarın söylemek istediklerinin henüz sonlanmadığını ve söylemek istediklerine devam etme arzusunda olduğunu ifade eder (s. 191-195). Benzer şekilde Marianna Torgovnick (1981) bir kapanış stratejisi olarak "bağlantı"dan (*linkage*) söz eder (s. 14). Bu tür kapanışta öne çıkan, romanın devamının yazılacağı fikrini vermesidir. Bu tür bir sonun, romanı kendi başlangıcına ya da ortasına bağlamaktan ziyade henüz yazılmamış olan bir başka romanın gövdesine (*body*) bağladığını ileri sürer (s. 14). Bu noktada akla Peyami Safa'nın birkaç sene sonra (15 Temmuz 1932) yine *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika etmeye başladığı *Bir Tereddüdün Romanı* gelir. Bu romanda da iç içe geçmiş iki anlatıda yine "hasta" insanın hikâyesi öne çıkar.

Bu eksiltme/çıkartma sonucunda romanın belli temalar üzerine inşa edilme çabası görünürlük kazanır. Romanın başlangıcından itibaren düşünüldüğünde bu

temanın hastalık olduğu ve bir bakıma (yeniden) doğum-ölüm döngüsünün kurulmasına imkân verdiği görülür. Öyle ki romanda zamanın kullanımı açısından da geçmişteki deneyimler, gözden geçirilerek anlatının şimdisiyle buluşur. Yani aslında "geçmiş" ile "şimdi" üst üste biner. Sonuç olarak, bu eksiltme/çıkartma tercihi aynı zamanda metni türsel olarak farklı bir yere konumlamayı mümkün kılar. Eğer metnin kapanışı metnin bütüncül anlamını belirleyen bir unsursa (Köroğlu, 2011, s. 65) kitap formundaki "eksik" metnin hastalık deneyimine önem/ağırlık verdiğini gösterir. Metin bir hastalık anlatısı olarak sona erer ve bu son satırlarda anlatıcının hastalığın getirdiği deneyimle değiştiğine dikkat çekilir. Bu "hastalık sonrası değişen insan" karakterizasyonu ölümle, kaosla, acıyla, tükenmeyle ilişkilenen hastalığın bu romanda aynı zamanda yeniden doğmaya, canlanmaya ve üretmeye işaret ettiğini ortaya koyar. Bu argümanın temel dayanağını hasta bedenin yazıyla kurduğu ilişki oluşturur. Bu hasta beden bir bakıma yazan bedene dönüşür. Sonuç olarak, tefrikadaki son bölümün kitaba geçilirken çıkarılmasıyla roman; hasta gencin hastalık deneyiminden sonra yaşadığı aydınlanmayı birkaç cümle ile özetlemesiyle ve bu doğrultuda "okuru hayatın anlamını sezmeye" (Benjamin, 2014, s. 91) çağıran bir biçimde sonlanır.

3.3 Kesile*yazan* bir bacağın hikâyesi ya da bir hastalığın sonundaki arzu

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nun, bundan önceki bölümde tartışılan metinlerden anlatıbilimsel açıdan en bariz farkı; metnin üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından değil, hikâyenin aynı zamanda kahramanı olan birinci tekil şahıs anlatıcı tarafından anlatılmasıdır. "Hasta" olan karakter anlatıcının hastalığını anlatma yetkisi de önceki metinlerden farklı olarak karakterin kendisine aittir. Önceki romanlarda hasta bedenlerin üçüncü bir anlatıcının bakışından değerlendirildiği göz önünde tutulursa,

metnin anlatıcısının aynı zamanda kendi hasta bedenini ve hastalık deneyimini anlatması, hastalığı anlatısallaştırma niyetinin de farklı olduğunu işaret eder. Yazarın önceki romanlarında hastalık araçsallaştırılarak bir tür ceza mekanizması olarak kullanılır; *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda ise bu hastalık deneyimi romanın temel meselesi hâline dönüşür.

Anlatı otoritesi meselesine girdiğimiz bu noktada, bedenin anlatı otoritesindeki rolü üzerine düşünen Daniel Punday'ın *embodiment* (tecessüm, vücut bulma, somutlama) ve bunun karşıtı için kullandığı *disembodiment* (bedenden ayrılma, ruh, dağılma) kavramsallaştırmalarından söz ederek hastalıkla beden arasındaki ilişkilenme biçiminden söz edilebilir. Punday (2003) *Narrative Bodies Toward A Corporeal Narratology* [*Bedensel Anlatıbilime Doğru Anlatı Bedenleri*] çalışmasında farklı anlatı türlerinde tecessümün (*embodiment*) değişik niyetlerle kullanıldığını ve farklı işlevlere sahip olduğunu dile getirir. Punday'ın argümanına göre, anlatıdaki otorite de karakterlerin tecessümlerinin (*embodiment*) müzakeresine dayanır. Örneğin, didaktik anlatılarda tecessümün (*embodiment*) madde ile ilişkilendirildiğini ve metinde olumlanan karakterden ziyade, bu olumlanan karakterin "ötekisi" olarak beliren tali karakterler için kullanıldığını söyler. Olumlanan karakter ise bedensel arzulardan sıyrılmıştır. Benzer şekilde santimantal romanlarda da duyguyu ön planda tutmak esas olduğu için, yine ötekileştirme ya da olumsuzlama yolu olarak bedene odaklanma söz konusudur (s. 149-185). Bu bedene odaklanma, hastalıkla bir araya gelince ikinci bir ötekileştirmeyle karşılaşılır. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında ise, karakter anlatıcının yani gencin, hasta bedeni ve hastalık deneyimi hakkında söyleyecek çok sözü vardır. Hastalık deneyimini anlatabilmek ve bu hastalığın bilgisini ifşa edebilmek için yani soyut olanı anlatabilmek için somut olana, tecessüme odaklanır. Bu durum tecessümün

(*embodiment*) yorumlanışının türe dayalı olarak değiştiğini, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndaki beden vurgusunun didaktik ya da santimantal bir romandakinden farklı bir biçimde işlediğini ortaya koyar. Romanın inşasında kullanılan belli anlatıbilimsel unsurlar, bu işlerliği daha detaylı tartışabilmemize imkân verir. Bu nedenle, romandaki anlatıcının konumuna odaklanarak bu anlatıcı türünün metindeki işlevinden söz etmek gerekir.

Romanın açılışındaki ilk cümle, aynı zamanda epigraf olarak kullanılan "Beklemesini onlar kadar bilen yoktur" (Safa, 2000, s. 5) cümlesidir. Bu epigrafla birlikte açılan "Çocuklar Hastahanesi" bölümü, henüz karakter olup olmadığını bilmediğimiz üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından anlatılır. Hasta bedenler, hastane kokusu, korku ve acının iç içe geçtiği bekleyişleri anlatan bu bölümün tamamında tanrısal anlatıcının söylemsel tavrı hakimdir. Hâlbuki metnin ilerleyen bölümlerinde Genette'in deyişiyle otodiegetik olduğunu söyleyeceğimiz bir anlatıcıyla karşılaşırız. Otodiegetik anlatıcı, anlattığı öykünün ana kahramanıdır (aktaran Dervişcemaloğlu, 2016, s. 123). Dolayısıyla "biz" demek yerine "onlar" demeyi tercih eden anlatıcının bu söylemsel tavrı, onun bu hastalık dünyasının dışında tuttuğunun altını çizer. Söylemsel olarak yaratılan bu mesafe, bu bölümün ardından gelen kısa bölümün başlığında da kendisini gösterir: "Yalnız Çocuğun Azabı." Bu bölümde artık birinci tekil şahıs anlatıcının sesinin duyulmasına rağmen bu bölüme koyduğu başlıkla anlatıcı kendi hasta bedeniyle de arasında bir mesafe yaratmış olur. Bölümde yer alan cümlelerdeki zaman kipi tercihi de bu mesafenin yaratılmasına hizmet eder. Aslında kendisinin kemik veremi olduğunu ve bunu sekiz yaşından beri çektiğini dile getirse de kullandığı kip, bu hastalık deneyiminin bittiğine işaret eder. Örneğin, "Ağaçların bile sıhhatine imrenerek yürürdüm" … "beklerdim, korkudan büzülürdüm" (Safa, 2000, s. 7) cümleleri dil bilgisel olarak düşünüldüğünde

geçmişte bir süre devam etmiş ve bitmiş bir eylemi, oluşu anlatır. Fakat bundan sonraki bölümde karakter-anlatıcının yine hastaneye gittiği, öykü-şimdisine gönderme yapan zaman kipi kullanımıyla anlaşılır. Sonuç olarak, anlatının şimdisindeki "ben"in değiştiğini ve geçmişte kalan hastalığı deneyimleyen "ben"den farklılaştığını ortaya koyar.

Anlatıcının konumundaki bu değişkenliğin, metne içkin bir başka sebebi daha bulunur. Bu sebep, romandaki birinci şahıs anlatımla ilişkilidir. Manfred Jahn (2015) *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı* kitabında "birinci şahıs zamiri"nin "hem anlatıcıya (anlatan ben ya da anlatan kendilik) hem de öyküdeki karaktere (tecrübe eden/deneyimleyen ben) atıfta bulun"duğunu söyler. "Eğer anlatıcı öykünün ana karakteriyse, "başkahraman olarak ben"dir […] Odaklanma açısından birinci şahıs anlatı ya "anlatan ben"in geçmişte olanlarla ilgili aklında kalanlardan (tipik söylemsel tavır: Şimdiki aklım olsaydı) ya da "tecrübe eden ben"in (iç odaklayıcı işlevi görerek) daha sınırlı ve saf olan kavrayış düzeninden anlatılabilir" (s. 72).

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'na bakıldığında bu yapı daha karmaşıktır. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu,* hasta gencin notlarıyla oluşan bir romandır. Bu notları tutan kişi, öykü zamanında (olayların yaşandığı zaman) hem (hastalığı) deneyimleyen-ben hem de anlatan-bendir. Fakat bu notların üzerinden tekrar geçerek bir romana dönüştüren; öykü zamanındaki anlatan-ben'den farklı, söylem zamanındaki (hikâyenin/olayların anlatıldığı zaman) anlatan-bendir. Dolayısıyla romanda iki farklı zaman, yani öykü ve söylem zamanları, üst üste binerken, iki farklı zamanın anlatan-ben'i de üst üste gelir. Romanın girişinde üçüncü tekil şahıs anlatıcı gibi görünen anlatan-ben, öyküleme/söylem zamanının anlatan-benidir ve deneyimlerini anlatış biçimi araya zamansal bir mesafe girdiğini gösterir.

Metnin ilerleyen bölümlerinde deneyimleyen-ben ile anlatan-ben'in üst üste bindiği bir anlatım devam ederken, metinde zaman zaman parantez içlerinde bazı açıklamalar yer alır. Bu anlatıbilimsel yapı, parantez içinde yer alan yorumların geçmişte yaşanmış olaylara ya da durumlara dair üst katmandaki anlatan-ben tarafından eklenmiş olduğuna işaret eder. Parantez içindeki yorumlar, anlatıcının geçen zaman içinde edindiği deneyimlerle yaşadıklarına dışarıdan bakmaya çalıştığını ve onları retrospektif bir bakışla değerlendirdiğini ima eder. Bu tür bir anlatıcının işlevlerinden biri de *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda olduğu gibi, her şeyden öte karakterin geçen zaman içinde değiştiğine dikkat çekmesidir. Değişen ben'in hikâyesi, bu noktada, olay örgüsünün nasıl kurulduğu ve buna bağlı olarak zamanın nasıl kullanıldığı konuları üzerine düşünmeyi gerektirir.

İki katmanlı anlatan-ben gibi, "değişim" konusu da romanda iki boyutlu olarak ele alınır. Yukarıda öykü zamanı ile söylem zamanı arasında geçen sürede işaret edilen bir değişimden söz ettim. Buna ek olarak, romanda karakter anlatıcının hastalığı deneyimlediği sürede kendisinin de bir değişim yaşadığı anlatılır. Bu değişime, bariz bir biçimde romanın "Değişiyorum" başlıklı bölümüyle dikkat çekilir. "Değişiyorum" başlıklı bu bölüm, romanı kaba bir biçimde ikiye ayırır ve değişimin öncesini ve sonrasını tartışmayı mümkün kılar. Metnin ilk yarısında özellikle ölüm, yitirme, tükenme hastalığın çağrışımsal anlamlarını/evrenini oluşturur. "Değişiyorum" başlıklı bölümle birlikte karakter-anlatıcı, bedensel ve ruhsal olarak değişir ve hastalığa bakışına başka bir boyut daha eklenir. Romanın neredeyse ilk yarısı olan bölümde trajik bir durumu imleyen hastalık evrilerek bu bölümden sonra başka bir bedenin doğuşuna işaret eder. Bu evrilme, Peyami Safa'nın spiritüalizme dair sorgulamalarının ve materyalist yaklaşımı metne hâkim kıldığının göstergesidir.

"Değişiyorum" başlıklı bölüme gelene kadar romanda "Çocuklar Hastahanesi", "Paşa", "Zavallı Yorik" bölümlerinden oluşan kısım nerdeyse romanın ilk yarısını oluşturur. Romanda ilk olarak, daha önce belirttiğim üzere kendi hasta bedenine dahi mesafe koyan bir anlatıcı bulunur. Karakter anlatıcı, metnin girişinden itibaren kendi hasta bedenine odaklanmaktan ziyade, dışındaki dünyadan, kendi bedeninden ziyade çevresindeki insanların bedenlerinden bahseder: "Sıralarda hiç düz oturan yok. Hastalar sarılı bir kol veya bacağın bozduğu muvazene ile, hep, amutları kırılmış, yamrı yumru duruyorlar […]" (Safa, 2000, s. 5). Anlattığı bu bedenlerin hep eksikliklerine, fiziksel ahenksizliklerine, dengesini kaybetmiş hâllerine odaklanır. Bu ilk bölümlerde anlatıcının bakışı üzerinden resmedilen diğer bedenler ise, bir kadavra ve *Hamlet* oyunundaki kralın soytarısı Yorik'in kurukafasıdır; yani sadece maddeye indirgenmiş olandır.

> Bir ölü. Çırılçıplak, sapsarı, upuzun bir vücut. Sivri yerleri morarmış, kaburgaları siyahlanarak fırlamış. Adaleler düşük. Kollar ve bacaklar incelmiş. Bir bacağı uzamış, öteki hafifçe yana kıvrık ve dizi yukarı kalkık. Başı yana dönük ve masanın kenarına doğru biraz kaymış. Ucu sivri ve etrafı mor bir daire ile çevrili burun uzamış, şakakları çökmüş ve traşı gelmiş. Alnı çok buruşuk. Yüzünde de şiddetli nefret ve azap: Hala yaşıyormuş gibi, işkence çekiyormuş gibi, hala içinde büyük duygular varmış gibi. (s. 35)

Karakter anlatıcının yani hasta gencin, kadavrayı anlattığı bu bölümün dikkat çekici noktalardan biri onun, bu ölünün fiziksel olarak nasıl bir görünüm kazandığını ve yaşamın ondan nasıl çekildiğini anlamaya gayret etmesidir. Onun için ölü "hala yaşıyormuş gibi"dir. Çünkü bu ölü beden, -kokusu dışında- onun yıllar boyunca karşılaştığı hasta bedenlerde gördüğünden çok da farklı değildir. Nitekim karakter anlatıcının diğer hasta bedenleri anlatımı, bu ölü beden tasviriyle de benzerlik gösterir. Hastane koridorlarında bekleyen hastaların bedenlerinin tasviri kadavranınkinin çok da uzağında değildir:

> Başının her tarafı sargılarla kaplı, yalnız bir yanağı ve bir gözü dışarda kalmış küçük bir kız çocuğu, ağzını oynatamadığı için, babasına elleriyle işaretler yapıyor; ötekilerin hepsi, alçının kaskatı uzattığı bir bacakla, sargıların dimdik tuttuğu bir boyunla, asılmış bir kola, her tarafları kıskıvrak bağlanmış gibi hareketsizdirler. (s. 5-6)

Kadavranın yaşıyormuş gibi görünmesine karşın bu yaşayan bedenler, tıpkı bir ölü gibi ağızlarını oynatamaz, bağlanmış gibi ve hareketsizdirler. Anatomik tasvirin öne çıktığı bu cümlelerde hastalarla ölüler arasındaki yakınlığa ve bedensel benzerliğe dikkat çekildiği gibi, bedenin yaşamının ve ölümünün ne kadar iç içe geçtiği de ima edilir. Bu fikir yine "Değişiyorum" başlıklı bölümün hemen öncesinde yer alan "Zavallı Yorik" bölümünde *Hamlet* trajedisindeki mezarlık sahnesinin karakter-anlatıcı tarafından hatırlanmasıyla desteklenir:

> Hatta şimdi, şu ağzının yanındaki buruşukla gülmeye sen bile muktedir değilsin. Ne yanak kalmış, ne ağız. Haydi, git, şimdi güzel kadınlarımızdan birine, tuvaleti arasında görün; ve ona de ki, yüzüne bir parmak kalınlığında boya süredursun, günün birinde şu cazip şekle istihale etmekten kurtulamayacaktır. (s. 37)

Hamlet'in Yorick'in kurukafasını eline alarak yaptığı konuşmada öne çıkan, Hamlet'in çürüme ve yok olma düşüncesiyle meşgul olmasıdır. Fakat daha da önemlisi Hamlet'in mezarlık sahnesi, yukarıda yer verdiğim diğer beden tasvirleriyle beraber düşünüldüğünde ölümün, bedenin yaşamına ne kadar içkin olduğunun altını çizer. Beden yaşam döngüsü tamamlandığında çürüyerek yok olur. Bu meselenin romanın özellikle ilk yarısında bu denli vurgulanması, ölümü salt hastalıkla ilişkilendirmekten öte bir duruma işaret ettiğini düşündürür. Şafak Ural (1991) "Diyalektik Düşünce ve Mantık" başlıklı makalesinde M. Cornforth'un çalışmasından hareketle, hayat ve ölüm ikiliğinin, materyalist felsefenin diyalektik anlayışı içinde tezin ve antitezin somut nesnelere gönderme yaptığını örneklediğini belirtir (s. 4). Hasta bedenler, kadavra ve kurukafa; yani hayat-ölüm arasındaki dinamik, materyalist felsefeye dair düşüncelerin ifade edildiği bir mecraya dönüşür.

Yukarıda yer verdiğim alıntıda başkalaşma anlamına gelen bir nesnenin/maddenin önceki durumundan başka bir duruma dönüşmesi olarak tanımlanan "istihale" sözcüğünün seçilmesi de materyalizmin "değişimi/başkalaşmayı" esas alan yaklaşımıyla uyumludur. "Materyalist felsefeye göre canlı, cansız her türlü nesne bir hareket ve değişim içindedir. […] Materyalist felsefeye göre değişmeyi, hareketi kabul etmek, adeta zorunlu bir şekilde diyalektiğin kabul edilmesini gerektirmektedir." (Ural, 1991, s. 5) Hasta gencin *Hamlet* tragedyasındaki Yorick sahnesini hatırla(t)ması, romanın ilk yarısında yaptığı beden tasvirleri ve bunlar üzerine not ettikleriyle bir arada düşünüldüğünde trajedinin doğurduğu yazgı fikri ile maddi olana (bedene) vurguyu birlikte okumayı mümkün kılar.[56]

Bununla birlikte Nurdan Gürbilek (2012) Peyami Safa'nın "trajedinin" kapısından "sırıtan kurukafanınki"yle girdiğini söyleyerek "Zavallı Yorik" bölümünü başka bir okumaya da açar:

> "Zavallı Yorik": *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun kemik veremiyle boğuşan genç anlatıcısının ameliyathanede ürkütücü iskeletler, kaburgaları fırlamış cesetler, yüzlerinde güçlü bir azabın işaretleriyle kasılıp kalmış kadavralar arasında dolaştığı bölüm bu başlığı taşır. Peyami Safa'nın romanında, insanı bekleyen dehşetengiz sonun temsilcisi olarak yerini almıştır Yorick. (s. 142)

Gürbilek'in bu sözleri *Hamlet* okumaları paralelinde düşünüldüğünde ölüm trajik bir sondur ve bu trajik son "Zavallı Yorik" bölümünde Yorick sahnesinden yapılan alıntılarla sürekli hatırlatılır. Hamlet'in sözleri, sanki karakter anlatıcının belli buhran anlarına işaret edermişçesine kendi sözleri ve notları arasından çıkıverir. Tragedyada son genelde ölümle gelse de romanda alıntılanmış Hamlet'in sözleri, ölümü trajik yapanın aslında onun kaçınılmazlığı olduğuna işaret eder. "Güzel kadınlar" bile bir

[56] *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndaki bu Hamlet göndermesi, Derrida'nın *Specters of Marx* [*Marx'ın Hayaletleri*] (1994) metnini akla getirir. Bu doğrultuda, Peyami Safa'nın da *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında hem Marx'ın hem de Shakespeare'in hayaletleriyle uğraştığı düşünülebilir. tartışmaya açılabilecek bir meseledir. Bu, bir bakıma Peyami Safa'nın Avrupa edebiyatlarıyla ve düşünce dünyasıyla karşılaşması olarak tartışmaya açılabilecek bir meseledir. Ayrıca *Tutunamayanlar* üzerinden yapılan ufuk açıcı bir Hamlet okuması için bkz. Gürle, 2016.

ölüye "istihale etmekten kurtulamayacaktır" (Safa, 2000, s. 37). Ölümün kaçınılmazlığı, yazgı ve özgür irade arasındaki çatışmayı da ortaya koyar (Bloom, 1999). Trajik kahraman her ne kadar kendi seçimlerini yapmış olsa da nihayetinde yazgısının ona yazdığı hayatı yaşayacaktır. Yazgıya dikkat çeken bu alıntılar, sadece maddeye odaklanan materyalist yaklaşım içinde tam da bu yaklaşımın reddettiği metafiziksel sorgulamaları metne dahil eder. Yukarıda bahsettiğim buhran anları, materyalizmin mesele edildiği bir anlatıda, tam da ona şüpheyle bakmanın bir sonucu olarak, spiritüalizmin sorgulanma anları gibidir.

Yine bu bölümün sonunda hastalık daha açık ve basit bir şekilde ölümle ilişkilendirilir: Hasta genç için "[m]esele gayet basit"tir: "İnsan hastalanır ve ölür" (Safa, 2000, s. 39). Onun için ölüm hastalığın bir sonucudur, yani hastalık ve ölüm birbirlerinin ardı sıra gelir. Bu cümle, hastalık ve ölüm arasında dolaylı olarak bir nedensellik ilişkisine işaret eder gibi görünse de ölümü hastalığın kaçınılmaz yazgısı olarak okumamızı da sağlar. Fakat bu "kaçınılmaz" olarak sunulan yazgının, tam da "kaçınılmaz" olmadığı romanın ikinci yarısında gösterilir. "Değişiyorum" bölümünün hemen öncesinde yer alan bu cümle, romanın sonunda hasta gencin ölmemesiyle yalanlanır aslında. Yani bütün fizikötesi sorgulamaların bir bakıma altı oyulur. Romanın geri kalanında Hamlet de Yorick de bir daha okurun karşısına çıkmaz. Romanın ilk yarısında hastalığın ölümle kurulan ilişkisi, romanın ikinci kısmında hasta gencin iyileşmesi ve hastaneden taburcu olmasıyla değillenir. Bu genç; bedenen, fiziksel olarak değişmiştir ve bu eksilen beden; yeni, sağlıklı bir başka bedeni var etmeyi arzular. Bir maddenin başka bir maddenin doğuşuna imkân vermesidir bu: Romanın doğuşuna.[57]

[57] *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* hakkında şu ana kadar karşılaştığım yazılar arasında sadece Ergun Göze (1987) roman değerlendirmesinde hasta gencin yazarlığına değinir: "…roman onu hastaneye giden dostlarının çıktığını sıhhate kavuştuğunu müjdeleyen bir kelimeyle biter "Haydi". Bu yeni bir hayata başlayışın ifadesidir. Romanın güzelliği de buradadır. Bir bitiş değil de bir başlangıca

"Değişiyorum" başlıklı bölümle birlikte hasta genç hem bedensel hem de ruhsal olarak değişir ve onun durumunda hastalığa başka bir boyut daha eklenir. Hasta bedenin ölümle, yıkımla, çözülmekle, parçalanmakla ilişkilenen durumu; yeniden doğuşu, yenilenmeyi, dirilmeyi de beraberinde getirir. Bu nedenle romanın sonraki bölümlerinde en dikkat çekici kısımlar, romana "Notlar" başlığı altında kaydedilmiş olanlardır. Metinde daha önce karşılaşmadığımız bu "notlarla" yazma ediminin kendisi devreye girer ve metnin bedeni de inşa edilmeye başlar. Çünkü bu "Notlar" hastalığın sonundaki bir arzu olarak beliren ve yazılmak istenen romanın parçalarını oluşturur. Yine "Değişiyorum" bölümünden itibaren hasta genç, artık görmezden gelinemeyecek seviyeye gelen hastalığının semptomlarını kendi bedeni üzerinden anlatmaya başlar. Hasta gencin kendi bedenine bakışına denk, metinde aynı zamanda bir başka gövde tebarüz eder: romanın gövdesi. Yani tecessüm (*embodiment)* iki katmana yayılır: 1. Hastanın/yazarın bedeninin metinde vücuda gelmesi. 2. Metnin kendi bedeninin vücut bulması. Yukarıda bahsettiğim hastalığın "başka bir boyutu" da hasta gencin yazıyla kurduğu bu ilişkide ortaya çıkar. Onun bedeni hastalık sebebiyle eksilirken, yine bu hastalık sebebiyle romanın gövdesini vücuda getirmeye başlar. Metin de tefrikadan kitap formuna eksilerek geçer. Bu yeniden doğuş hem hasta gencin ölümü beklenen bacağının başka bir formda yaşamasıyla hem de bu romanın yazılmasıyla gerçekleşir. Bir roman yazma arzusu, aynı zamanda hastalık deneyimiyle elde ettiği bilginin yüceltilerek bir biçimde yaratıcılığa dönüştürmesi olarak okunabilir. Mezarlık sahnesinde Yorik'in "zavallı" olarak nitelendirilmesinin sebeplerinden biri, "o güzel kelimelerini," şarkılarını, şakalarını yitirmiş olmasıdır. Bu sözler bir bakıma Yorik'in ölümlü ve insan olmanın sonuçlarından biri olarak sanatını yitirdiğine de gönderme yapar (Triggs, 1990, s.4).

getirmiştir okuyucuyu. Bu başlangıç aynı zamanda Peyami Safa'yı romancılık çizgisine getirmiştir" (s. 102).

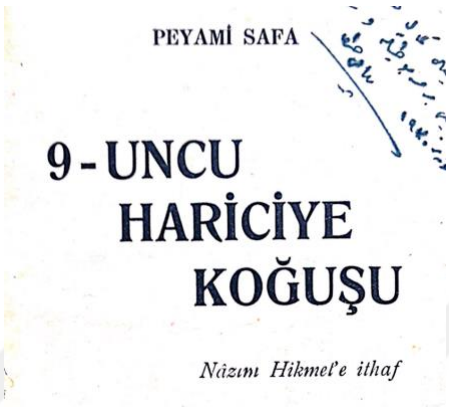
Hasta genç de kendi yaşam sanatını somutlayacak ve bu yaşamdaki eksikliği dolduracak bir yol arar.

Yukarıda belirttiğim üzere Nurdan Gürbilek, Peyami Safa'nın trajedinin kapısından girdiğini söyler. Fakat çıkış neredediir? Yani trajediyle başlayan roman nasıl devam eder? Romanda hasta gencin zihninde yer etmiş iki metin öne çıkar: Bunlardan biri, Shakespeare'in *Hamlet* trajedisidir. Diğeri ise Tevfik Fikret'in *Rübâb'ın Cevâbı* adlı eserinde yer alan birkaç dizedir:

> Hep samt ü râşe saklı bu vadî-i muzlimin
> Her hatvesinde şüpheli bir hufre, bir kemîn
> Hep samt ü râşe… Kaynaşıyor canlı gölgeler
> Bir mahşer-i cünun gibi pürcûş u bîhaber. (Safa, 2000, s. 84)

Hasta gencin bu dizelerin ardından söyledikleri incelendiğinde kendisinin o anki duygularını dile getirmek için Tevfik Fikret'e ait bu dizelere başvurduğu düşünülebilir. Nitekim Peyami Safa'nın eserlerinde Tevfik Fikret'in şiirlerine yer vermesine dikkat çeken bazı araştırmacılar, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndaki bu dizelerin "hasta çocuğun psikolojisini yansıt"tığını söyler (Şen, 2015b, s. 13). Eğer niyet sadece hasta gencin ruh halini, bedbinliği anlatmaksa hasta genç Fikret'in mısralarının neden "o günlerde beyni[ne] dadan"dığını özellikle belirtir (Safa, 2000, s. 84)? Fikret'in *Rübâb'ın Cevabı* adlı eseri, Mehmet Akif Ersoy ile arasında bir tartışmanın da ortaya çıkmasına sebep olan "Tarih-i Kadim" isimli şiirine yazılmış bir zeyl barındırır. Mehmet Akif'e bir cevap niteliğinde olan bu zeylin temel konusu, Fikret'in dinsizliği ve semavi dinleri reddetmesidir (Uçman, 2012, s. 11). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndaki hasta gencin beynine dadanan bu dizeleri, onun ruh halini anlatmakla birlikte -Ayvazoğlu'nun deyişiyle -o günlerde "spiritüalizm ile materyalizm arasında yalpalayan" Peyami Safa'nın spiritüalizmi sorgulamasının ve materyalizme yönelmesinin işareti olarak okumak mümkündür.

Bu iddiayı destekleyebilecek bir başka veri ise, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'*nun günümüzdeki baskılarında yer almayan bir ithaftır. Şekil 3'te görüldüğü gibi, Peyami Safa *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun Resimli Ay tarafından yapılan ilk baskısında bu romanı Nâzım Hikmet'e ithaf eder.



Şekil 3. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* kapağında Nâzım Hikmet'e ithaf

Kaynak: [*Dokuzuncu Hariciye Koğuşu,* Resimli Ay Matbaası, 1930, 1. Baskı]

Peyami Safa'nın bu metni Nâzım Hikmet'e ithaf etmesi bir bakıma çok da şaşırtıcı değildir. Çünkü metnin yazıldığı ve yayımlandığı dönemde Peyami Safa ve Nâzım Hikmet'in sıkı bir dostluğu olduğu bilinir. Her ne kadar bu dostluk, yazılar üzerinden sürdürülen bir kavgayla sonuçlansa da *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun yazılması ve yayımlanması aşamasında bu dostluğun dikkate değer bir etkisi olduğundan bahsedilir. Sabiha Sertel, *Roman Gibi* başlıklı anılarında Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu Nâzım Hikmet'in etkisiyle yazdığını söyler:

> "Resimli Ay" artık sol yazarların toplandığı hikayelerini yayınladıkları bir dergi olmuştu. Sadri Ertem, Suat Derviş, Sabahaddin Ali ve diğer yazarların hikayeleri dergide yayınlanıyordu […] Nâzım yeni bir edebiyatın temelini atmakla kalmıyor, aynı zamanda sosyalizm davasına yeni unsurlar kazanmaya çalışıyordu. Bir zamanlar Peyami Safa'yı da kazanmak sevdasına tutulmuştu. Peyami *o zamana kadar vasat hikayeler, romanlar yazardı. Nâzım'la temasa geçtikten bir müddet sonra*, "Dokuzuncu Hariciye Koğuşu" romanını yazdı. Nâzım "Resimli Ay"da bu kitabın tenkidini yaparken

> Peyami'yi övüyor, kendi sanat görüşünü belirtiyordu. (1987, s. 118, vurgu bana ait.)

Sabiha Sertel'in bu sözleri, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu Peyami Safa külliyatında ayrı bir yere oturttuğunu ve Safa'nın diğer romanlarından daha başarılı bulduğunu gösterir. Nitekim Peyami Safa, 1937'de kendisiyle *Her Ay*'da yapılan röportajda *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'*ndan önceki romanların kimisini çocukluk kitapları olarak değerlendirecek, kimisini kusurlu bulduğunu söyleyecektir (Tekin, 2003, s. 24). Sertel'in sözlerinde daha da dikkat çekici olan, Sertel'in *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun başarılı olmasında Nâzım Hikmet'in de etkisi olduğunu ima etmesidir.

Peyami Safa, Nâzım Hikmet'in şiirini yayımladığı için çalıştığı gazeteden ayrılmak zorunda kalır ve *Resimli Ay*'da yazıları yayımlanmaya başlar. Bu süreçte Nâzım Hikmet, "komünist olmadığı halde nesil gayretiyle aralarına katılan Peyami [Safa]'yı davasına kazanmak iste"miştir (Ayvazoğlu, 2017, s. 230). Bununla beraber Ergun Göze (1995), *Peyami Safa Nazım Hikmet Kavgası* başlıklı kitabında Peyami Safa'nın "komünizm davasına kazanılması" arzusunu tekrar ederek Peyami Safa'nın da "Nazım Hikmet'i komünizmden kurtarma derdinde" olduğunu belirtir (s. 96).[58] Bu durum Peyami Safa ve Nâzım Hikmet'in, birbirlerinin eserlerini değerlendirmelerinde de tebarüz eder. İkisi de eser değerlendirmelerinde adeta kendi arzuladıkları Peyami Safa'yı ve Nâzım Hikmet'i görür. Peyami Safa, Nâzım Hikmet'in "Jokond ve Si-Ya-U" şiiri hakkında 1929'da *Resimli Ay*'ın onuncu sayısında bir yazı yayımlar. Yazının öne çıkan taraflarından biri Peyami Safa'nın bir şair olarak Nâzım Hikmet'i anlattığı kısımdır:

[58] Sabiha Sertel (1987) *Roman Gibi* başlıklı kitabında Peyami Safa ile ilgili olarak şunları yazar: "Peyami demokrasi durağına varmadan trenden indi, harp yılları içinde Hitler'in arabasına bindi. Faşizmin, ırkçılığın, Hitler'in en büyük savunucusu oldu. Nâzım ve benim hakkımda en çirkin yazıları yazan Peyami olmuştur. Daha sonraları eski yazarların Nâzım'a yaptıkları hücumlara Peyami de katılmış, onun aleyhinde yazmıştı" (s. 119).

> Hemen hemen bütün bedii iddia sahipleriyle eserleri arasında bu fark vardır: Birçok natüralist eserler, romantizmin devamından başka bir şey değildirler ve daima zihnin yaptığı basit bir riyaziyeden ibaret olan bütün bedii nazariyelerle, bunların tatbikatı olan eserler arasında büyük bir fark, hatta tearuz görünür. Bu tearuz Nâzım Hikmet'te barizdir.
>
> Nâzım Hikmet felsefi idealizmin ve spiritüalizmin düşmanı görünür (Berkley, Makinalaşmak). Realist görünür, nikbin görünür, materyalist görünür; halbuki bir muşamba üstündeki hareketsiz tasviri canlandıran ve satirik bir fantezi içinde yaşatan Nâzım hayatta idealist ve liriktir; dünyanın en meşhur tebessümü altında gizlenen haileyi sezen Nâzım bedbindir; gemicileri yaldızlı yıldızlara doğru çeken Koşinşin mefkuresi herhangi bir bedii akidenin tahakkukunu görmekten ibaret kalmıyor, fevkalbeşer emellerin tahakkukunu isteyen her şairin metafizik iştiyakına kadar yükseliyor. (Aktaran Ayvazoğlu, 2017, s. 224-225)

Safa, Nâzım Hikmet'in materyalist görünmesine karşın, metafizik iştiyaklara sahip olduğunun ve "spiritüalizmin düşmanı" olmadığının özellikle altını çizer. Şubat 1930 tarihinde *Resimli Ay*'da çıkan yazısında Nâzım Hikmet ise benzer şekilde *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu kendi ideolojisi üzerinden okur:

> Bu kitap, bütün bir fakir çocuklar hastahanesinin romanıdır. Burjuvanın çocuğu Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda yatmadı. O ve onun anası ve babası, o beyaz duvarların kabusunu duyamaz. Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda halkın çocuğu yatıyor, benim oğlum yatacak. Onu ancak biz anlarız.
>
> …
>
> İşte Dokuzuncu Hariciye Koğuşu böyle dokümanter bir eserdir ve muazzamlığının bir tarafı da burdan gelmektedir.
>
> Bu kitabın ruh tahlilleri bile dehşetli ve derin hakikat vesikalarının senfonisidir.
>
> Peyami'nin romanı realisttir. Fakat eski manada fotoğraf realizmi değil, şe'niyetlerin abidesini yapan ve bunu yapmak için bir sıra tahlil ve terkiplerden mürekkep bir komposizyon vücuda getiren diyalektik bir realizm. (Göze, 1995, s. 98-100)

Nâzım Hikmet'in *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu beğenmesindeki temel sebep, "diyalektik bir realizm" kompozisyonuna sahip olmasıdır. Nâzım Hikmet, bu romanı varsıllık-yoksulluk ekseninde toplumcu gerçekçi roman sınıfına sokmaktadır (Ayvazoğlu, 2017, s. 226). Bütün bu tartışmalar, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun

üretildiği zaman diliminde Peyami Safa'nın hangi düşünsel meselelerle meşgul olduğuna da işaret eder. Nitekim Sabiha Sertel'in hatıralarında *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu Nâzım Hikmet'in etkisinde yazdığını söylemeleri bu fikri güçlendirir. Beşir Ayvazoğlu (2017) kitabının "Peyami ve Nâzım" başlıklı kısmında Nâzım Hikmet ile ilişkisinin Peyami Safa'nın dünya görüşünü nasıl etkilediğini göstermeye çalışır.

> Hiçbir zaman, o günlerde TKP'nin legal faaliyetlerini yürüttüğünü bugün kesin olarak bildiğimiz Nâzım Hikmet gibi "sicilli" bir komünist olmayan Peyami Safa'nın, […] belli bir süre sola sempati beslediği düşünülebilir. Ancak Nâzım'ın *Jokond ile Si-Ya-U* adlı eseri hakkında yazdığı yazıdaki bazı cümleler, onun o günlerde kafasının bir hayli karışık olduğunu, hatta materyalizmle felsefi idealizm ve spiritüalizm arasında yalpaladığını göstermektedir. (s. 224)

Beşir Ayvazoğlu'nun Peyami Safa'nın bu yıllardaki "yalpalamasın"dan söz etmesine paralel olarak, mezkûr yıllarda tefrika edilen *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu,* Peyami Safa'nın spiritüalizme dair şüphelerini tartışmaya açtığı ve materyalist bakışın ağırlık kazandığı bir roman olarak okunabilir. Hastalık meselesi tam da bu felsefi tartışmayı yürütmeyi mümkün kılar.

Romanın "Değişiyorum" bölümünden sonra hastalık, daha çok sağlıklı olmakla karşıtlık içerisinde kurulur. Bu hastalık-sağlık karşıtlığı karakterizasyon üzerinden somutluk kazanır. Anlatının merkezindeki ve çevresindeki karakterler yine fiziksel özellikleri ve anatomik tasvirleri ile tanıtılır. Söz gelimi Doktor Ragıp'ın bedeni bu bölümde şöyle anlatılır:

> Uzun boy. Seyrek, ince ve sarı saçlar. Etlerinin her parçası aynı pembelikte, sıhhatli bir baş. Daima gülmeye alışmış ve ciddi halinde bile gülümseyen bir ağız. Ameli ve harici bir zekanın daralttığı muzip, derinliksiz, kıvrak mavi gözler… Kenarları biraz yayvan enli bir İslav burnu. Az kımıldayan bir vücut, dik duruş, gözlerin sinirsiz ve ölçülü bakışı. Mutedil bir zerafet. Bütün şahsiyette bir itifal, gayelere hendesi bir gidiş, sathi bir ahenk: Doktor Ragıp. (Safa, 2000, s. 60)

Hasta gencin gözünde Doktor Ragıp'ı tanımlayan iki kelime, sıhhat ve ahenktir. Nitekim hasta bedene sahip bir anlatıcının karşısına sadece Ragıp'ı değil, Doktor Ragıp'ı koymak, karakterizasyondaki karşıtlığın Doktor Ragıp'ı anlatmadan bile kurulmasını sağlar. Benzer bir hastalık-sağlık karşıtlığı, karakter-anlatıcı ile onun yakınındaki diğer insanlar arasında kurulur. Örneğin, karakter-anlatıcı "sağlığı", Doktor Mithat'ın "kırmızı yüzünde, çelikli damarlarında", arkadaşının "otururken rahat gerilişlerinde, bacaklarını uzatışlarında, korkusuz bakan gözlerinde" görür (s. 104). Onun gözünden kurulan bu karşıtlık, kendi hastalıklı bedeninin farkında olduğuna işaret eder. Bu farkındalık ya da kabullenmeye denk, metne yukarıda bahsettiğim notlar girer ve hasta gencin yazmakla uğraştığı özellikle vurgulanır.

> Mithat Bey geldi. Bana soruyor:
> - Ne *yazıyorsun*?
> - Bu odada gördüklerimi. (s. 62, vurgu bana ait)

Çok benzer bir diyalog bir sonraki sayfada bu kez operatör ile tekrar edilir. Bunların yanında hasta gencin kelimelerle uğraştığı, yazmaya çalıştığı zaman zaman hatırlatılır. Dolayısıyla hastalık, aynı zamanda yaratma, üretme, doğurma çağrışımlarını yaratan *yazının* vücuda gelmesini sağlar. Ve hasta beden, aynı zamanda yazan bedene dönüşür. Nitekim metnin geri kalanında hasta gencin arzusunun, yazının sınırlarını aşarak hep yaratmakla, üretmekle ilişki olduğunu görürüz: "Görülecek, işitilecek, tadılacak, okunacak, yazılacak, yapılacak o kadar çok şey birikiyor ki, bundan sonra hayatımın bütün bunlara yetişmeyeceğinden korkuyorum" diye not düşer örneğin (s. 107). Benzer şekilde metnin sonunda "bir gün hastahanelerde okunmak için bir roman yazsam ve bu notlarımı içine karıştırsam…" (s. 108) diyerek arzusunu tekrar eder. Bu notları romana dönüştürme fikri, hayatının bu dilimini, düzenli ve anlamlı bir bütün haline getirme çabası olarak düşünülebilir. Yani sadece yazıyı değil, kendi hayatını da yeniden kurar. Zaten

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu başlıklı bu roman da bu arzunun sonucu olarak doğmuştur. Anlatan-ben, hastalığı deneyimleyen-ben'in notlarının üzerinden geçerek romanı inşa eder. Zaten notlar ile romanın geri kalanı arasında bazı farklılıklar dikkat çeker. Deneyimleyen-ben'in notları parça parça, kesik kesik, adeta yarıda bırakılmış gibi duran ya da tek kelimeden ibaret cümlelerden oluşmaktadır. Hastalık sürecinin kişide yarattığı dağılmanın, yabancılaşmanın metin üzerindeki yansımasıdır bu notlar. "Zaman"ın yürümediği; dağılan, birikmeyen, toplanmayan ve bir çeyrek saat olamayan dakikaların "korkunç bir sıkıntı içinde" uzadığı (s. 94) hastanede sadece o anda gördüklerine odaklanan, anı kaydeden bir yapıdadır yazdıkları. Anlatan-ben ise, deneyimleyen-ben'in notlarını bir araya getirerek bütünlüklü, derli toplu bir metin yaratmaya çalışır.

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu romanının sonunda anlatıcı genç, hastanede geçirdiği son güne dair yazdığı notların sonuna o günün tarihini de ekler. Hasta gencin iyileşip hastaneden çıktığı ve son notunu yazdığı zaman "5 Teşrinievvel 1915" olarak kaydedilir. Bu tarih, ilk olarak otobiyografik bir roman olarak konumlandırılan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda anlatılanların, yazarın hayat hikayesindeki verilerle örtüştüğünü gösterir. 1899 yılında doğan Peyami Safa, takvim 1915'i gösterdiği sırada tıpkı romanın karakter-anlatıcısı gibi on beş-on altı yaşlarındadır. Bu beklentiyi karşılamak dışında bu tarih, metnin akışı içinde çok da fazla dikkat çekmez. Bununla beraber, Birinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı bir zaman dilimi olarak, metinde iki defa "harp" lafının geçmesinin dışında, metnin içeriğinde bu vurgunun bir işlevi öne çıkmaz gibi görünür. Öyleyse yazar/anlatıcı bu tarihe spesifik olarak neden yer verir? Mehmet Tekin (2014) *Romancı Yönüyle Peyami Safa* başlıklı kitabında bu tarihin not edilmesini şöyle değerlendirir:

> 1915 yılı, aynı zamanda Birinci Dünya Savaşı'nın en acılı ve en bunalımlı dönemi olarak bilinir. Ancak, romanda bu dönemin karakteristik olaylarına

> pek yer verilmemektedir. Kenar mahallelere hâkim olan sefalet manzaraları ile hastanelerdeki insanların dramatik tablosu, bu döneme işaret ederse de romancının amacı, bu manzaralarla dönemin genel panoramasını çizmek veya anlatmak değil, çocuğun çevresini tanıtmaktır. Zamanın olumsuz şartlarıyla şekillenen çevre içinde, çocuğun bireysel macerası daha bir ağırlık kazanmaktadır. (s. 169-170)

Tekin kısmen haklıdır. Kenar mahallelerdeki "sefalet manzaraları"nı açıklayabilmek için harbin hatırlatılması anlamlıdır. Fakat bu tarihin, sadece çocuğun çevresini tanıtmak için kullanıldığını söylemek de bu tarihin varlığını yadsımak olur. Tefrikadaki "Son Safha: Nüzhet'in Mektubu" bölümünde öykü zamanından sonra 12 yıl geçtiği belirtilir. Romanın tefrikadaki haliyle söylem zamanı 1927 yılıdır. Yani artık Millî Mücadele kazanılmış, Cumhuriyet kurulmuştur. Peki Peyami Safa neden 1929'da tefrika ettiği bu metnin anlatı zamanı için Çanakkale Savaşı'na tekabül eden bir tarih seçer? Çanakkale Savaşı'nın edebiyattaki temsilinin ne gibi bir anlamı ya da önemi vardır? "Bellekte Süren Savaş: Cihan Harbinin Mütareke'den Erken Cumhuriyet'e Edebi Temsili" makalesinde Erol Köroğlu, Çanakkale Savaşı'nı Millî Mücadele'nin bir prototipi olarak ele alındığını öne sürer (2019, s. 52). Bağımsızlığını elde eden Türk milletinin yeniden doğuşuna gönderme yapan Millî Mücadele'ye koşut olarak, hasta genç de iyileşerek hastaneden çıkar. İddia edildiği gibi, Türk askerinin Çanakkale'deki mücadelesine ve başarısına denk, gencin de hastalıkla savaşı sona ermiş ve hasta galip gelmiştir. Romana düşülmüş bu tarih, Mehmet Tekin'in iddia ettiği şekilde çevreyi tanıtmadan ziyade, hastalık ve savaş arasında alegorik bir ilişki kurulduğuna işaret eder. Benzer şekilde Ergun Göze (1987) romana dair değerlendirmesinde gencin hastalıkla kurduğu ilişkiyi savaş üzerinden sembolleştirir: "Hastanede genç, hastalığa, gönül kırgınlığına ve hayatın güçlüklerine karşı savaşmaktadır. Bu savaştan galip çıkar. Henüz bunun farkında belki değildir, çünkü gönül kırıklığının tesiri vardır" (s. 102). Bu tarih, Çanakkale zaferini Millî Mücadele'nin ve cumhuriyetin kurulmasının ilk başarısı olarak ele

alındığından[59] bu hastalığın ardından kendini yeniden inşa edecek kişiye gönderme yaptığı düşünülebilir. "Yeniden doğuş" ihtimalini sunması sebebiyle Peyami Safa'nın hastalık ve harp arasında bir paralellik kurduğunu da söylemek mümkündür.[60] Bu noktada daha önce bahsettiğim ama cevaplamadığım- *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda "hasta" olarak karşımıza neden milli değerleri savunan genç çıkar- sorusu da kısmen cevaplanmış olur. Hastalık bu roman özelinde, incelediğim önceki romanlarda olduğu gibi trajik bir yazgı değil; yeniden doğma ihtimali sunar.

3.4 Sonuç: Hastalık anlatıları tipolojisi çerçevesinde *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*

Arthur Frank (1995) *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics* başlıklı çalışmasında hastalık anlatılarının olay örgüsüne odaklanarak üç tür hastalık anlatısı olduğunu ileri sürer: Kaos (*chaos*), yeniden doğuş (*restitution*) ve arayış (*quest*). Bu tez çalışmasının ikinci bölümündeki romanlarda hastalığın, kaos atmosferi yarattığından ve böylelikle Peyami Safa imzalı erken dönem romanlarında bir kaos metaforu olarak kullanıldığından söz etmiştim. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, hastalık anlatısı türü açısından bu romanlardan farklılaşır ve hastalığın metaforik karşılığı olarak yeniden doğuşu öne çıkarır. Bu sebeple, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanı türsel olarak *restitution* anlatısı olarak okumak mümkündür.

Yukarıda *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında hastalığa ilişkin anlattığım birçok husus, Frank'ın önerdiği *restitution* anlatılarının türsel özellikleriyle ortaklık taşır. Tıpkı hasta gencin bedeninin eksilmesi fakat yenilenmesi gibi, *restitution* anlatıları da yenilenebilir (r*estorable*) bedene odaklanır. Bu noktada bu tür

[59] 5 Ekim 1915 tarihinin ise bu süreçte önemli bir zamanı işaret ettiği görülür. Bu tarihte Birinci Dünya Savaşı sırasında Enver Paşa tarafından Meclis-i Mebusan'da yapılan konuşmada Türk askerinin İngiliz ve Fransız donanmalarına karşı Çanakkale cephesinde büyük bir kahramanlık gösterdiği bilgisi verilir.

[60] Peyami Safa 1940'ların başında *Çınaraltı* dergisinde yayımlanan, 1943'te *Millet ve İnsan* başlığıyla kitaplaştırdığı kimi yazılarında harbin milli ruhun canlandırılması, uyandırılması, harekete geçirilmesi için gerekli olduğunu söyleyecektir (s. 78).

anlatılarda çok temel bir olay örgüsü yer alır. "Bugün" hasta olan bedenin "yarın" iyileşeceğini anlatan bir hikâye sunulur. Bu olay örgüsünde çok sayıda test, konsültasyon, tedavi ve bunların olası sonucu anlatılır. Kısacası, hikâyenin temelde sağlıkla ilgili olduğu ortaya koyulur. Metnin çekirdeği, hasta insanın daha önceki -sağlıklı-hâline (*status quo ante*) geri döneceği varsayımına yaslanır. Daha da önemlisi, böyle bir hikâye hastalığın ölüm ve ölümlülük fikriyle kurduğu yakın ilişkinin sönümlenmesine hizmet eder. Bu tür *restitution* anlatılarında beden geçici olarak işlerliğini yitirmiş (*broken-down*) durumdadır ve tedavi edilmesi beklenmektedir. Dolayısıyla bir biçimde umut etmeyi sürdüren bir ben (*self*) vardır. Beden, her ne kadar ben'den ayrı olarak ele alınsa da onun tedavi edilmesi arzulanır. Dolayısıyla bu tür anlatıların ölümlülüğü yapısöküme uğrattığı ileri sürülür (Frank, 1995, s. 83-90).

Romandaki hasta gencin de yaşam-ölüm diyalektiğine dair sorgulamaları ve hastalığın yaratıcılığa dönüştürülmesiyle ebediyetle ilişkilendiren bir üretime girişmesi, tam da bu ölümlülük fikrinin önünü almaya hizmet eder. Romanın hasta gencinin son notları, bir roman yazmasıyla kendi ölümlülük gerçeğini alaşağı etme/aşma arzusunu gösterir. Böylelikle hasta, yeni bir ürün vücuda getirecek ve bu yolla kendinden çıkıp kendisiyle benzer deneyimlere sahip olanlara yazı üzerinden ulaşabilecektir. Bu nedenle roman, sadece hasta gencin hikâyesi olarak değil, "hasta"nın hikâyesi olarak sonlanır. Buradaki ebediyet fikri spiritüalist bir eğilim gibi görünse de aslında yine maddeyi -somut olarak romanı- odağa alır. Bunun üzerinden ölümlülükle uğraşır. Ölümden sıyrılmayı, bir biçimde iyileşmeyi umut eden hasta genç, benzer deneyime sahip diğer hastaları da bu umuda davet eder. Terry Eagleton (2015) *Edebiyat Nasıl Okunur?* kitabının "Açılışlar" başlıklı ilk bölümünde romanın açılış cümlelerinin "bir bütün olarak kitabın küçük bir modelini"

sunduğunu ileri sürer (s. 25). Roman boyunca, girişte anlatılanlara benzer bir süreç geçiren hasta genç hastaneden iyileşerek taburcu olurken, romanın bu ilk bölümünün sonunda vurgulanan yine ümittir: "… ağır tecrübelerin kırıştırdığı ve soldurduğu manalı yüzler, tahammülün düşürdüğü başlar, ve ümit…" (Safa, 2000, s. 6). Bu açılış, romanın kitaptaki kapanışıyla beraber düşünüldüğünde hikâyenin döngüselliğine de gönderme yapar.

Bu tez çalışmasının ikinci bölümünde ölümle, kaosla, acıyla, tüketmeyle ilişkilenen hastalığın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda aynı zamanda yeniden doğmaya, canlanmaya ve üretmeye alan açtığı görülür. Hastalık bir anlamda hem "eksik" ama yeni bir bedenin/gövdenin doğuşunun hem de anlatıda bir arzu olarak beliren romanın doğuşunun sebebidir. Yazma eylemi, bu yeniden doğuş potansiyelini açığa çıkarır. Hastalığın, ölümle bağlantılı olarak, ebediyeti yakalama arzusuna yönlendirmesi, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* sonrası yayımlanan Peyami Safa imzalı romanlarda daha da belirginlik kazanır. Bu nedenle onları bir sonraki bölümde (ebediyeti) arayış anlatısı (*quest narrative*) olarak okuyorum.

BÖLÜM 4

DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU'NDAN SONRAKİ PEYAMİ SAFA İMZALI ROMANLARDA HASTALIK: ARAYIŞ

Bu tez çalışmasının üçüncü bölümünde *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda hastalığın sadece kaosun, ölümün, kaybın değil; aynı zamanda yeniden doğuşun, canlanmanın, üretmenin de metaforu olarak okumuştum. Bu noktada *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'*nu Arthur Frank'in hastalık anlatıları sınıflandırmasına dayanarak "yeniden doğuş" (*restitution*) anlatısı olarak yorumlanabileceğini ileri sürmüştüm. Çünkü *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda billurlaşan hastalık deneyimi, bir kaosu andırsa da yeni başlangıçlara vesile olur. Hastalığa yüklenen metaforik çağrışımlar bağlamında *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında izlenen kırılmanın, bu romanın ardından yayımlanan Peyami Safa imzalı romanlarda başka bir biçime büründüğü görülür. Hastalık, dışlayıcı bir söylem üretmeye devam etse de bu kez arayışın hikâyesini anlatır. Bu bölümde inceleyeceğim *Fatih-Harbiye* (tefrika 1930, kitap 1931), *Bir Tereddüdün Romanı* (tefrika 1932, kitap 1933) ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (kitap 1949) başlıklı romanlar, yayımlanma tarihleri bakımından "genişçe" bir zaman dilimine yayılsa da kronolojik olarak *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* sonrası yayımlanmalarıyla ortaklık arz eder. Daha da önemlisi, her birinde farklı biçimlerde de olsa hastalık temsili arayışla ilişkilendirilir.[61]

[61] *Biz İnsanlar* (1999 [tefrika 1937]) ve *Yalnızız* (2017d [tefrika 1950]) Peyami Safa imzasıyla *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* sonrası yayımlanmış diğer eserlerdir. Bu romanların tezde kapsamlı bir incelemesi bulunmamaktadır. Bununla beraber, bu romanlarda hastalık olarak kurgulanan bedenlerin yer aldığını belirtmek gerekir. Hastalık temsili bağlamında özellikle *Biz İnsanlar* romanı öne çıkar. Romanın iki ana karakteri de, Vedia da Orhan da hastalıklarla uğraşır. Vedia, menenjit geçirmekte ve hastanede yatmakta; Orhan kalp ağrılarıyla boğuşmaktadır. Romanın sonunda Vedia iyileşme eğilimi gösterirken, Orhan kalp krizi geçirir. Bu romanda hastalık, tam da *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndan sonra yayımlanmış romanlarla tutarlı bir biçimde Orhan'ın da Vedia'nın da açmazlarını somutlaştırmaktadır. Hastalık roman boyunca bu bedenler üzerinden kendini okura hatırlatır. Onların yaşamlarına içkin bir hâli ortaya koyar. Hastalık, özellikle Orhan'ın karakterizasyonunun ayrılmaz bir parçası olarak sunulmakla beraber romanda bu deneyimin anlatıldığı bölümler sınırlı kalır. Sonuç

Arthur Frank'in "*arayış* anlatısı" (*quest narratives*) olarak adlandırdığı metinlerde hastalık Campbell'ın "Kahramanın Yolculuğu"nda bahsettiği bir yolculuğun hikayesini andırır. Olay örgüsü de buna paralel bir biçimde "kopuş, savaş ve dönüş" adımlarını okura aktarır. Hastalık bağlamında yolculuk aşamaları şöyledir: 1. Çağrı (*call*) yani semptom 2. Fiziksel, duygusal ya da sosyal acı deneyimi. 3. Hastalık deneyimine sahip olanın (ama artık hasta olmayanın) dönüşü. Bu yolculuk, kişinin kendi içine yaptığı yolculuktur ve kişinin kendi ben'ini bulmasının yollarını imler. Yukarıda bahsettiğim bu üç romanı birbirine ilikleyen bir üst başlık olarak *arayış* anlatılarında hastalık, arayışın yolunu açan acı verici deneyimdir. Bu deneyimi yaşayanlar hastalığı kabullenmeyle birlikte onu kendi arayışlarına vesile kılarlar ve bu arayışın sonu bu romanlarda ebediyet fikrine varır.

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu için söz ettiğim "yeniden doğuş" (*restitution*) anlatılarında aktif rol tedavinin kendisine yönelir. İlaç, doktor ya da başka bir tedavi öne çıkar ve tıbbın zaferi parlatılır. Peyami Safa adıyla yayımlanmış ilk metinler için bahsettiğim kaos anlatıları ise acı çekenin kendi hikayesi olarak kalır. Fakat acı, kişinin kendi anlatması için oldukça büyük ve yoğundur. Anlatanın sesi kaos sebebiyle kaybolmuştur ve bu kayıp kaosu devam ettirir. Bununla birlikte, *arayış* anlatıları hasta olanın perspektifini yansıtır ve kaosu kıyıda tutar (Frank, 1995, s. 115-119).

Arayış anlatılarına dair aktarılan bu nitelikler, romanlarda farklı tezahür eden yönleri olmakla (yani türün kurallarını ihlal eden tarafları bulunmakla) birlikte, mezkûr romanların aynı başlık altında bir araya getirilmesini mümkün kılar. Bununla

olarak, hastalık meselesinin metnin gövdesiyle de teması sınırlıdır. Bu nedenle bu tez çalışmasında bu romanlar, ayrı bir bölüm altında incelenmemiştir.
Bununla birlikte, tez çalışmamın sonlarına doğru Peyami Safa imzalı bir başka romanın daha tefrika edildiğini öğrendim. 1956 yılında *Milliyet* gazetesinde tefrika edilen *Sabaha Karşı* başlıklı bu romanın Georges Simonen'den iktibas edildiği not düşülür. (Bu tefrikadan haberdar olmamı sağlayan Prof. Dr. Seval Şahin'e teşekkürü bir borç bilirim.)

beraber bu bölümde her bir romanı, kendi alt başlığı altında ayrı kısımlar olarak yayımlanma sırasına göre incelemek anlamlıdır. Çünkü hem romanları üretildikleri bağlam içerisinde konumlandırıyor hem de her bir romanı arayış anlatılarının farklı bir örneği olarak değerlendiriyorum. *Fatih-Harbiye* romanını bu alt türlerden "manifesto", *Bir Tereddüdün Romanı* adlı eseri "anı/biyografi" (*memoir*), *Matmazel Noraliya Koltuğu'*nu da "oto-mitoloji" (*automythology*) olarak okuyorum.

4.1 *Fatih-Harbiye*: Neriman'ın yolculuğu

Peyami Safa 1937 yılında *Her Ay* dergisinde yer alan söyleşide *Fatih-Harbiye*'yi -*Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* ve *Bir Tereddüdün Romanı* ile birlikte- çalışma hedefine daha çok yaklaştığına inandığı üçüncü devre kitaplarından sayar (Tekin, 2003, s. 24).[62] Buna rağmen Safa, bu söyleşiden birkaç yıl önce, 1935'te *Kültür Haftası*'nda kaleme aldığı "Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış"ta bu eseri "natamam bir müsvedde" olarak telakki ettiğini dile getirir (Safa, 2019a, s. 217). Nitekim bu makaleyi de şark ve garp meselesini bir sefer daha "kurcalamayı" istediği için *Fatih-Harbiye* romanının "bir apandisi" olarak kaleme aldığını ifade eder (s. 217). Bu ifadelere dayanarak Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'yi çalışma hedefini hala tam olarak gerçekleştiremediği ama bir yanıyla bu hedefe gitgide yaklaştığını düşündüğü eser olarak ilginç bir noktada konumlandırır. Safa, *Fatih-Harbiye* ile bu metinden önce yazdığı metinler arasında "çalışma hedefi" bağlamında görecelik üzerinden bir ilişki kurar. Burada yazarın sözünü esas almak gibi bir kaygı olmasa da Peyami Safa –en azından bir niyet olarak- romanlarındaki meselelerin müştereklikleri olduğunu beyan eder. *Fatih-Harbiye*, önceki romanları birbirine ve *kendisine* bağlayan

[62] Mülakatın yapıldığı tarihte Peyami Safa henüz ne *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nu ne *Yalnızız* metinlerini yazmıştır. Bununla birlikte, yıllar sonra yazdığı *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* için "bu esere kadar roman namına bir şey yazmadığını" söyleyecektir (Soydan, 5 Aralık 2019).

şemaların ya da örüntülerin ötesinde bir şey sunuyorsa, ne sunmakta; öncekilerden nasıl farklılaşmaktadır?

Bu çalışmanın ilk bölümünde incelenen *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* metni öncesinde yayımlanmış eserlerdeki belli başlı meseleler, temalar ve örüntüler *Fatih-Harbiye*'de süreklilik gösterir. Safa'nın ilk romanlarından aşina olduğumuz "hasta kadın" örüntüsüne uygun olarak *Fatih-Harbiye*'de de Neriman karakteri karşımıza çıkar.[63] Bununla birlikte aynı örüntünün metin içinde yüklendiği anlamlar başkalaşır ve *Fatih-Harbiye*'yi ilk romanlardan farklılaştıran bir temsil biçimi içinde sunulduğu görülür. Hastalık, Peyami Safa imzalı erken dönem romanlarında olduğu gibi hala dışlayıcı bir işleve sahip olmayı sürdürür sürdürmesine; fakat ilk romanlardan farklı olarak *Fatih-Harbiye* bu hastalıktan kurtulma, iyileşme umuduna da alan açar. Bu durum, bu çalışmanın argümanı, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanıyla birlikte hastalığın vaat ettiği metaforik anlam alanının genişlediği iddiasıyla da tutarlılık gösterir.

Darülelhan'da alaturka kısmında ut eğitimi alan Neriman, Şark kültürünü benimsemiş babası Faiz Bey ve evin halayığı Gülter ile Fatih semtinde yaşamaktadır. Aynı semtte oturan ve Darülelhan'da kemençe eğitimi alan Şinasi ile yedi yıldır nişanlıdır. Fakat Neriman Darülelhan'ın alafranga bölümünde kısa bir süre keman eğitimi alan Macit ile tanıştıktan sonra, memleketteki asrileşme sürecine paralel Beyoğlu ve Harbiye'de gördüğü ve imrendiği batılı hayat tarzına dair arzuları yoğunlaşır. Neriman sürekli olarak Fatih ile Harbiye, Şinasi ile Macit, Doğu kültürü ile Batı kültürünün temsilleri arasında karşılaştırmalar, kıyaslamalar yapar. Macit'in daveti üzerine Perapalas'taki baloya katılma arzusu içerisinde dayısının asrî olarak tanıtılan kızlarından fikir almak ister. Neriman, dayısının kızlarını evlerinde ziyarete

[63] Bu örüntünün, tefrikası dikkate alındığında *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında da takip edildiğini söylemek mümkündür.

gittiğinde orada yaşlı bir Rus kadın olduğunu görür. Dayısının kızları, bu kadının kızının başından geçen olayları Neriman'a anlatır. Neriman, yaşlı Rus kadının kızıyla kendi arzuları arasında benzerliği fark eder. Bu kızın deneyimini, kendi arzularının nasıl sonlanacağına dair bir ibret olarak değerlendiren Neriman baloya gitmekten vazgeçer. Romanın sonunda Neriman, babası ve nişanlısı Şinasi ile birlikte mahallesine döner.[64]

Yukarıda detaylı olarak söz etmediğim fakat Neriman'ın karakterizasyonunun önemli bir parçasını oluşturan hastalık her şeyden önce bu çalışmanın ilk bölümünde incelenen kadın karakterler ile Neriman arasında bir akrabalık kurmayı mümkün kılar. Romanda Neriman'ın zaman zaman sinir buhranları geçiren bir kadın olduğu anlatılır ve o buhran anlarının bazıları olay akışı içerisinde gösterilir. Bunlardan biri, Şinasi ile münakaşa ettikten sonra Neriman'ın geçirdiği sinir krizidir:

> Kendine geldiği vakit büyük bir sinir nöbeti başlamak üzereydi. Şinasi otomobille onu bir eczaneye götürdü. Dükkânın arka tarafında onu bir şezlonga yatırdılar. Daha otomobilde iken şiddetli bir titreme ile başlayan asabi buhran iki saat sürdü. Eczacıyı, sonradan gelen doktoru, fennin bütün

[64] Darülelhan'daki alaturka ve alafranga eğitim alan roman kahramanlarının bulunması ve alaturka kısmının lağv edilip edilmemesine yönelik tartışmaların yer alması, romanın anlatı zamanına dair fikir edinilmesini sağlamakla birlikte, Doğu ve Batı kültürü meselesini de irdelemeye yönelik bir zemin hazırlar. Beşir Ayvazoğlu, *Peyami* isimli kapsamlı biyografisinde Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanından söz ederken romanda bahsi geçen lağvedilme meselesine dair tarihsel bilgi verir: "Darülelhan'la birlikte kurulan Musiki Encümeni 1923, İstanbul Şehremaneti'ne bağlanan Darülelhan'ın Türk musikisi kısmı ise 1926 yılında kaldırılır. Bu uygulama, devletin Türk musikisini artık devrini kapamış bir musiki olarak gördüğü ve müzeye kaldırmak istediği anlamına geliyordu. Nitekim Muzıka-yı Hümayun'un Fasl-ı Atik bölümünün bir uzantısı olarak kurulmuş Riyaset-i Cumhur İnce Saz Heyeti de çok geçmeden aynı akıbete uğrar" (2017, s. 280). Bu dönemdeki alaturka-alafranga tartışmasının, rejimin ilgili dönemdeki kültürel politikalarının merkezinde yer aldığı anlaşılır. Orhan Koçak, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları" başlıklı makalesinde bu meseleye değinir: "Rejim, eski estetik kültürü toptan reddedip bir yenisini yoktan var etmeye yönelirken, inandırma, cezbetme ve yönlendirme araçlarından da önemli ölçüde yoksun bırakıyordu kendisini. (…) 'Halka gitmek' amacıyla Yakup Kadri'nin önerdiği gibi zorluğun inkârı ve basitliğin yüceltilmesi, içerdiği regresif eğilimle (…), yönetici elitin 'kendi' standartlarına bile cevap vermiyor, çünkü içselleştirdiği 'Batı' bakışı açısından hep yetersiz kalıyor, 'milli' olsa bile 'medeni' olamıyordu. Ve bu da millî kültürün kendi ideallerine yetişmesinin hep ertelenmesi demekti. (…) Bu araçsız kalışın bir başka örneği de 'Alaturka' müzik konusunda ortaya çıkıyordu. 1926'da bu müziğin okullardan kaldırılmasından sonra, 1935'te de radyoda 'Alaturka' müzik yayını durdurulmuş, ama bu yasak ancak sekiz ay sürmüştü. Rejim, iki düşmanı (Osmanlı ve Batı) karşısında da hegemonik bir konuma ulaşamıyordu: Yabancı okulu cezalandırıyor ama tam yasaklayamıyor, 'Alaturka' müziği dışlamak istiyor ama vazgeçiyordu" (s. 393).

> vasıtalarını âciz bırakan muvakkat felçler, hıçkırıklar, kahkahalar, kendini oraya buraya atmalar, nefes tıkanıklıkları, boğulmalar, ihtilâçlar gibi… Hayvanî varlığın bütün sefaletini ilân eden en korkunç ârazı gösterdi ve nihayet hastayı tam bir hüzal haline düşürdü. (Safa, 2018d, s. 71)

Roman boyunca Neriman'ın "hastalığına" dair bir teşhise ya da tanıya yer verilmez; fakat Neriman'ın sinir buhranları, birçoğu histerik olarak kurgulanan ve sinir krizleri geçiren ilk romanlardaki kadın karakterleri hatırlatır. Şeyma Büyükkavas Kuran, *Peyami Safa'nın İnsanları* (2018) başlıklı çalışmasında Neriman'ın şiddetli buhran anlarındaki semptomların "küçük histeri nöbetleri ile benzerlik" gösterdiğini öne sürer (s. 215-216, dipnot 18). Erol Köroğlu (2021) da benzer bir görüştedir: "Neriman'ın eskiden beri sinirsel bir sorunu vardır. Bunun adı konulmasa da verilen betimlemeden bunun Freud'dan itibaren kadınlara özgü bir hastalık olduğuna inanılan histeri olduğunu düşünürüz" (s. 16). Bu noktada Peyami Safa imzalı ilk romanlardaki kadınların sadece hasta olmaları değil, aynı zamanda histerik olarak kurgulanmaları da Neriman karakteriyle ilişki kurulmasını sağlar. Sadece sinir krizleri bağlamında değil, başka birçok noktada da bu kadınların hikâyeleri kesişir.

Olay örgüsünden de sezilebileceği gibi bu kadınların hikâyelerinin kesiştiği noktaların başında başka türlü bir şey yaşama arzusu gelir. Neriman'ın kendinden daha başka, kendinden daha farklı biri olmaya meylettiği birçok kez tekrar edilir. Neriman gün geçtikçe kıyafetine, tavırlarına, yaşayış tarzına yansıyacak biçimde değişir ve bu durum hem Faiz Bey'in hem Şinasi'nin hem de muhitin dikkatini çeker (Safa, 2018d, s. 57). Bu başkalaşma öyle bir seviyede sunulur ki evin kedisi bile Neriman'ın değiştiğini fark eder: "Ne zamandır, Neriman bu kediyi de okşamaz olmuştu; Sarman da Faiz Bey, Şinasi ve Gülter kadar hanımının son zamanlarda *başkalaştığını* anlıyor ve onun yanına sokulmuyordu. Bu gece hanımında eski hallerini gördü ve kucağına atlamakta çok tereddüt etmedi" (s. 45, vurgu bana ait). Çevresindekiler tarafından fark edilen bu başkalaşmanın yönü-yörüngesi Neriman'ın

iç konuşmalarında açıklık kazanır. Neriman'ın bir türlü dile getiremediği ama içten içe haykırdığı arzular şöyle aktarılır:

> Kendi kendine cevap veriyordu: "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? (s. 69, vurgu bana ait.)

Romanı "Bir yer değiştirme, bir başkası olma hikâyesi olarak" (Gürbilek, 2015b, s. 90) okumayı mümkün kılan bu sözler *Sözde Kızlar*'daki Belma'nın Cerrahpaşa kızından Beyoğlu kadınına dönüşümünü hatırlatır. Yine Belma'da ya da *Bir Akşamdı* romanındaki Meliha'da karşılaşılan bovarist etkilenmeler, "İstanbul'un dekorundan, kitaplardan, resimlerden, tiyatro ve sinemalardan gelen bu telkinler" (Safa, 2018d, s. 57-58) Neriman'da da görülür. Şinasi de *Sözde Kızlar'*daki Nadir'in sözlerini ödünç almış gibi Beyoğlu vitrinlerinin kim bilir kaç Türk kızını baştan çıkaracağını söyler (s. 31). Şinasi'nin bu sözlerinde olduğu gibi, medeniyet fikrinin kadınlar tarafından bir şekil zarafetinden ibaret olduğu iddiası *Fatih-Harbiye* romanındaki çok sayıda karakter tarafından tekrar edilir. Bu konudaki en temel argümanlar Şinasi'nin arkadaşı (ve aynı zamanda yazarın temsili olduğu düşünülen) Ferit tarafından dillendirilir. Ferit kadınların medeniyet meselesini kültürel olarak değil, şeklen değerlendirdikleri yargısında bulunur. Yine Ferit'in evinde yapılan toplantıda kadınların "şuursuz olarak beriki kültürü" sevdikleri ve yalnız şeklin estetiğine dikkat ettikleri belirtilir. Şinasi tarafından bu durumun kadınları züppeleştirdiği ve hatta sükût ettirdiği ifade edilir (s. 113-116). Sonuç olarak "beriki" Batı kültürüne duyulan bu arzunun makbul olmadığına işaret edilir.

Peyami Safa'nın erken dönem romanlarında bu başkalaşmayı ya da şahsiyetini yitirmeyi ötekileştirme çabası içerisinde hastalıkla ilişkilendirilmesine

paralel, *Fatih-Harbiye*'de başkalaşan Neriman'ın yine sinir krizleri geçiren bir kadın olarak kurgulanması anlamlıdır. Romanda başkalaşım ile hastalık arasındaki ilişki doğrudan, sarih bir biçimde kurulmaz. Fakat hem ilk romanlarda kimlik çatışmasının ve başkalaşmanın sakıncalı olduğunu işaret edercesine bir hastalık olarak konumlandırılması hem de Neriman'ın başkalaşma arzusunun belirmesi ile buhranlarının tarihçesinin kesişmesi, *Fatih-Harbiye*'de hastalıkla başkalaşma arasında bir bağ kurmayı mümkün kılar. Sinir buhranlarının ne zaman başladığı tam olarak belirtilmemekle beraber bu buhranların bir süredir devam ettiği anlaşılır. Neriman'daki "yenileşme" ise her ne kadar onun Macit ile tanıştığı zamana, anlatı zamanının altı ay öncesine işaret etse de Neriman'ın asrileşmeye yönelik arzuları çok daha erken bir zamanda, çocukluk yıllarında belirmiştir:

> Anadolu'da, birçok memuriyetlerde gezen Faiz Bey, Neriman'ı yedi yaşına kadar saf Türk muhitlerinde büyütmüştü. Fakat İstanbul'da yerleştikten sonra, Neriman'ın akrabalarından, bilhassa büyük dayısının ailesinden aldığı tesirler bambaşkadır. Galatasaray'dan çıkan ve tahsilini Avrupa'da bitiren büyük dayısı ve kızları, Neriman'da Garp hayatına karşı incizap uyandırmışlardı. (s. 57-58)

Yine bir kadın karakterin hasta olarak kurgulanması, yine bu hastalığın sinir buhranıyla ilişkilendirilmesi ve en nihayetinde başkalaşma arzusu gibi noktalarda bu çalışmanın ilk bölümünde incelenen romanlarla bazı müştereklikler göstermekle birlikte, *Fatih-Harbiye* ile bu romanlar arasında temel bir farklılık bulunur. Peyami Safa'nın erken dönem romanlarında başkalaşma arzusu ya da şahsiyetini yitirmenin sonucu olarak tebarüz eden hastalığın, bu arzunun sürdüğü noktada "iyiye gitmesinin" mümkün olmadığını gösterir. Bunlar "hatanın" romanlarıysa *Fatih-Harbiye* bu "hata"dan dönmenin, "doğru yolu bulmanın" romanıdır. Neriman, romanda baloya gitmekle somutlaştırılan asrileşme ve sınıf atlama arzularından hızlı bir biçimde vazgeçer. Roman nihayetinde bir ceza ya da felaket söylemiyle sonlanmaz. Romanda hastalık ötekileştirme ve dışlama aracı olarak inşa edilmeye

devam ederken aynı zamanda bu "hastalıktan" kurtulmanın, bir bakıma iyileşmenin mümkün olduğu iması yer alır. İlk romanlarla bu denli ortaklık taşımasına rağmen *Fatih-Harbiye*'yi *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* sonrası romanlar arasında incelememin dayanağını da bu farklılık oluşturur. Peyami Safa'nın ilk romanlarında hastalığın çoğunlukla ölümü, yitirmeyi, çürümeyi yüklenen temsiline yeniden doğuşun, yeni bir bedene ulaşmanın eklemlenmesiyle *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun bir kırılmayı işaret ettiğini iddia etmiştim. *Fatih-Harbiye*'de de hastalık adeta bir tereddüt anını, kişinin "kendini" bulma yolculuğunu andırır. Kronikleşen bir durumdan ziyade geçici bir hâli işaret eder.

Peki, neden ilk romanlarda hatadan dönme şansı sunulmazken ya da hasta olmak ilk romanların belli kadın ve erkek karakterlerinin tükenmez bir özelliğiyken *Fatih-Harbiye'*de bu "iyileşme imkânı" yaratılır? Bu bölümün girişinde söz ettiğim yazarın tam olarak ifade edemediği ama gitgide yaklaştığını söylediği çalışma hedefi, tam da yapılan bu manevrayla, yaratılan bu imkânla ilişkilidir. Safa, "Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış"ta (ilk basım 1935) *Fatih-Harbiye*'yi "natamam bir müsvedde" olarak telakki eder. Buna ek olarak, "bir tramvay hattıyla iki kıt'ayı, iki metafiziği ve iki hayat anlayışını birbirine bağlamağa özenen" bu kitabın "şark ve garp davasına ferahlık vermekten çok uzak" olduğunu dile getirir (Safa, 2019a, s. 217). Bir anlamda romanda Doğu-Batı meselesinin temsilini amaçladığını ama bunu tam anlamıyla gerçekleştiremediğini ifade eder. Neriman'ın bir anda Macit'ten ve balodan vazgeçmesi yani bir bakıma "şifa bulması" ve Batı ile karşılaşan, temas eden kadının hala "evine" dönebileceği, "özünü" koruyabileceği mesajını vermesi; ilk romanların hemen hemen hepsinde kesin sınırlarla çizilen kendi/öteki, Doğu/Batı, eski/yeni, hasta/sağlıklı gibi ikilikleri bir terkibe dönüştürme çabasına mı işaret eder?

Benliğini yitirme, başkalaşma gibi meseleleri öne çıkaran Peyami Safa adıyla yayımlanan ilk romanlar, yukarıda söz ettiğim karşıtlıkları temsil eden karakterlerin iki ayrı kutbu resmetme çabası içindedir. Bu ayrıştırmalar, sınıflandırmalar, "biz ve onlar" arasındaki sınır sarih bir biçimde ortaya konmaktadır. Buna paralel olarak bu romanlarda kadının başkalaşması, başka bir kimliğe bürünme arzusu düzenli olarak bir sorun ya da hata şeklinde resmedilir. Bununla birlikte *Şimşek* romanında Pervin'in Doğulu olarak tanımlanan Müfid ile Batılı olarak adlandırılan Sacid'in tek bir vücutta birleşmesini ve ancak bu iki erkeğin birbirlerine karıştıkları zaman arzuladığı ideal erkeği elde edeceğini düşünmesi Peyami Safa edebiyatındaki Doğu-Batı terkibinin ilk nüveleri olarak değerlendirmek mümkündür. Fakat romanın sonunda bu terkibin mümkün olamayacağı, Sacid ile Müfid'in boğuştukları sırada ikisinin birden ölmesiyle ima edilir.

Fatih-Harbiye romanında da Neriman'ın bakışı üzerinden çok sayıda ikilik ve karşıtlık sunulur. Bu ikilikler en temelde karakterizasyon üzerinden Neriman'ın nişanlısı Şinasi ve babası Faiz Bey'in Doğu kültürünü, Macit'in ise Batı kültürünü temsil etmesiyle ilişkilenir: "Şinasi Neriman'ın gözünde, aileyi, mahalleyi, eskiyi, Şarklıyı temsil ediyordu; Macit yeninin, Garbın ve bunlarla beraber meçhul ve cazip sergüzeştlerin mümessili ve namzediydi" (Safa, 2018d, s. 59). Bu kültürel farklılık üzerinden mazi-şimdi/an, alaturka-alafranga, kedi-köpek, hacıyağı-parfüm, Fatih-Harbiye, kemençe/ut-keman gibi çok sayıda kıyaslama ve sembol metinde yerini bulur. Nitekim *Fatih-Harbiye*'ye dair literatür incelendiğinde var olan yayınların büyük çoğunluğu bu Doğu-Batı çatışmasını, metinde bu çatışmayı sembolize eden unsurları, Batılılaşma sorunsalına dair birbirinden çok da farklılaşmayan tespitleri ortaya koyar.[65] Roman, Doğunun ve Batının taraflarını belli edecek kıvamda

[65] Bu çalışmalara örnek olarak bkz. Oskay, 2020; Özcan, 2002; Genç, 1992.

düzenlenmiş olsa da *Fatih-Harbiye*'nin Doğu-Batı sentezinin romanı olarak değerlendirildiği çalışmalar da yer alır. Örneğin Mehmet Tekin (2014) romanda "'Doğu' ile 'Batı' arasında bir senteze gitmenin" amaçlandığını ve Neriman'ın "red veya kabulüyle bu sentezin gündeme gelmesine vasıta" olduğunu dile getirir: "Ancak -ve her şeye rağmen- Fatih'i kabul, Beyoğlu'nu ret anlamına gelmemektedir. Çünkü bu iki semtin gerisinde yer alan 'Doğu' ile 'Batı', aslında birbirini tamamlayan iki ayrı dünyadır" (s. 196). Mehmet Tekin'in de önerdiği sentez niyetini romanda en görünür kılan kısım, Ferit'in evinde düzenlenen toplantıda erkek kahramanların Doğu-Batı terkibini tartışmalarıdır. Bu tartışmada terkip fikrini açıklıkla dile getiren Ferit şunları söyler:

> Şark ve Garp, mütevasıl kaplardaki su gibi birbirlerinin eksik taraflarını tamamlamak suretiyle, hem bugünkü müthiş kültür buhranını halledecek, hem de yeni terkiplere doğru gideceklerdir.
>
> Şarkla Garbın mültekasında olan Türkiye, Garptan tesir almakta tereddüt etmemelidir. Ancak, bu tesir, bizim tarafımızda yapılacak mukabil bir tesiri ihlal etmeyecek derecede kalmalı, yani kültürümüzün güzel ve halis köklerine kadar nüfuz etmemelidir. (Safa, 2018d, s. 117-118)[66]

Ferit'in ileri sürdüğü bu terkip teorisi pratiğe dökülebilmiş midir peki? Bu sorunun cevabı kısmen Ferit'in yukarıda yer verdiğim sözlerinde saklıdır. Ferit'in sözleri, Tanzimat aydınlarını hatırlatırcasına kültür buhranını çözecek bir terkip önerir; fakat bu terkip kültürün sınırlarını aşmamalıdır. Doğu-Batı terkibi mümkündür ama yerel kültürün sınırına yaslanana dek. Bu noktada Neriman'ın Harbiye'ye gidişleriyle birlikte artış gösteren hastalık hâllerine babası Faiz Bey'in tedavi minvalinde aklındaki ilk çözümünün, Neriman'ın uzun süredir nişanlı olduğu Şinasi ile evlenmesi olduğu (Safa, 2018d, s. 73) hatırlanabilir. Bir Şarklı olarak konumlandırılan Faiz Bey'in aklında da sökükleri gözetmeyen bir terkip fikri vardır.

[66] Romanda Doğu-Batı meselesine dair yapılan birçok tartışma, daha önce belirttiğim gibi, Safa'nın bu romanın apandisi saydığı "Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış" (2019a [ilk yayım tarihi 1935]) makalesinde de tekrar edilir.

Bu evlilik fikri, Tanzimat aydınlarının savundukları terkip fikrine bir referans olarak düşünmek mümkündür. Jale Parla (2018) *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* başlıklı kitabında "Tanzimat'ın amacı, Şinasi'nin deyişiyle 'Asya'nın akl-ı pirânesi ile Avrupa'nın bikr-i fikrini izdivaç ettirmek'tir" der (s. 16-17). Faiz Bey'in Neriman'ın hastalığına şifa olarak hemencecik evlendirmek istemesi, onun aslında probleme sahici bir çözüm sunmaktan uzak olduğunu da işaret eder.

Romanda her ne kadar Doğu ile Batıyı birbirine tutturmaya çalışan bir bileşim çabası söz konusu olsa da bunlar bir araya gelip bir bütün oluşturmaz; dikiş izleri, gedikleri hep oradadır. Romanda Doğu'nun kültürünü, geleneği temsil eden Şinasi'nin kimi zaman Şarklı etiketinin tam tersi, hatta Garplıya mahsus özelliklerle hareket ettiği ifade edilir:

> Daima "pasif" dövüşüp yenmesini isteyen bir mizacı vardı. Hücumu ekseriya karşı tarafa bırakarak sarsılmaz ve sessiz bir müdafaa ile muzaffer olmayı sevenlerdendi. Bir Şarklı, hakiki Şarklı. Vakıa, dünyada, vasıfları değişmeyen umumi bir Şarklı enmuzeci mevcut olmamakla beraber, Şinasi, bir Garplı ile kendi arasındaki nisbi farkları ekseriya muhafaza edenlerdendi; bunun için, Şark ekseriyetle "Lazım" ve Garp "Müteaddi"dir. Fakat bu, faaliyet tarzlarının farkından başka bir şey değildir. Bu faaliyetlerin köklerine bakılırsa, aynı beşerî kaynaklardan geldiği görülür. Ancak, birinin cehdi, içeriden dışarıya, ötekininki dışarıdan içeriyedir.
>
> Şinasi de cehdlerini dışarıdan içeriye doğru yapar. Bunun için sükutidir. Şekilleri istihfaf etmesi, meseleleri hep kendi içinde halletmeye çalıştığı içindir. Bununla beraber, coştuğu zamanlar, bu şahsiyetinin tamamıyla tersine döndüğü, son derece müteaddi bir hale geldiği ve Şarklıya mahsus farzettiğimiz hususi seciyenin tamamıyla aksini gösterdiği de vakidir. (Safa, 2018d, s. 89)

Şinasi hakiki bir Şarklı olmayı sürdürür sürdürmesine; ama Batılı karakterine mahsus farz edilen eylemler de gerçekleştirir. Bunun yanında şapka, yakalık, boyun bağı gibi Batıdan mülhem bir kılık kıyafet içerisindedir. Bir taraftan Şinasi'nin Şarklı olduğu özenle ve ısrarla vurgulanarak Macit ile arasında kesin hatlar çizilir; diğer taraftan şeklen ve bazen seciye bakımından bir Batılıyı anımsattığı vurgulanır. Bununla

beraber, her ne kadar Şinasi'nin Batı'yı yorumlayışının detayları metinde yer almasa da Şinasi'nin pasif agresif tutumuyla onun hala Doğunun mümessili olarak kalması şaşırtıcı olmaz. Çünkü asrileşme meselesi, roman boyunca hemen her zaman kadınlar üzerinden tartışılır. Kadınlar medeniyet-kültür meselesini ancak "şekilcilikle" kavrayabildikleri ileri sürülür örneğin. Bu şekil düşkünlüğü, Ferit'e göre, bazı kadınları "züppeleştiriyordur" hatta (s. 117-118). Bu konuda erkekler dünyasının ne denli çatışmalar yaşadığı, Şinasi'nin odasının dağınıklığı ile resmedilmeye çalışılsa da erkeklerin medeniyet ve kültür meselesini yorumlamasına yönelik yargılar yer almaz.

Bu noktada sadece Şinasi'nin değil, Batıyı temsil eden Macit'in de nasıl tanımlandığını, kurgulandığını belirtmek gerekir. Batıyı temsil ettiği belirtilen Macit'in bu romandaki varlığı ancak Neriman'ın dile getirdikleri, yani Neriman aracılığıyla gündeme gelir. Bunun dışında, ne Macit'in bakışına odaklanma söz konusudur ne de anlatıcı Macit'in ne yapıp ettiğini, nasıl bir tutuma sahip olduğunu dile getirir. Öyle ki Peyami Safa imzalı ilk romanlarda Batılı değerleri temsil ettiği söylenen erkek karakterlerin birer Don Juan oldukları dile getirilirken Macit Don Juan olarak adlandırılmaz veya Macit'in Don Juan benzeri niyetlere sahip olduğu söylenmez. Neriman, Macit'i başta ince bir adam olarak tanımlar. Sonraları fikri değişir ve Neriman, tramvayda Macit'e rast geldiği kısa bir zaman diliminde onun samimi olmadığına kanaat getirir. Bu hâliyle Neriman'ın Macit'i neden samimi bulmadığı da açık değildir. Romanın *Son Posta*'daki tefrikasında yer alan ancak kitaplaştırılırken çıkarılan birkaç paragrafın birinde Neriman ve Macit medeniyet ve samimiyet arasındaki ilişkiye dair görüşlerini paylaşırlar. Bu sohbet sırasında Macit, medeni olmanın samimiyetsizliği gerektirdiğini uzun uzadıya anlatır (Safa, 2 Aralık 1930, s. 5). Neriman'ın Macit'i sahte, yapmacık ya da samimiyetsiz bulması, bu

diyalogla daha fazla anlam kazanır. Dolayısıyla tefrika kitaplaştırılırken romandan bu paragrafın çıkarılması, Macit'e yönelik olumsuz bir intiba yaratmama niyeti barındırdığını düşündürür.

Bu terkip çabası hem romanın adı hem de bu romana adını veren Fatih-Harbiye tramvayının pozisyonuyla belirginleşir. Fatih-Harbiye tramvayı Neriman'dakine benzer bir gelgit hareketi uygular. Bu tramvay bir nevi bu iki semt arasında hareket halindeki, şimdinin dinamizmini işaret eden bir araçtır. Bununla birlikte, romanın adında yer alan kısa çizginin kimi zaman kullanmamasından da mülhem, Fatih'in Harbiye olduğu, Fatih ve Harbiye'nin yan yana durduğu bir dünya yaratma uğraşına da işaret eder. Romanın adı, yazarın diğer kitaplarının adlarında kullandığı ikilikler, karşıtlıklar gibi "Fatih ve Harbiye", "Fatih veya Harbiye" ya da "Fatih'ten Harbiye'ye" değildir. Peyami Safa'nın Şarklı ve Garplı sentezini yaratma üzerine kafa yorduğu anlaşılabilir. Bununla beraber aynı tramvay Neriman'da "bütün arzuları şiddetle uyandıran bir münebbih (uyandıran, uyarıcı)" olarak anılır (Safa, 2018d, s. 29). "Fatih-Harbiye tramvayı iki kültürü birbirine bağlayan değil, tersine yarığı açan, Beyoğlu'nu Fatih için görünür kıldığı için fark yaralarını daha da kanatan" uyarıcıdır (Gürbilek, 2015b, s. 88). Nitekim Nurdan Gürbilek, "Fatih-Harbiye, Son Durak: Büyük Yarılma" başlıklı denemesinde bu romanın edebiyat tarihlerinde "bir sentezin romanı" olarak yer aldığını; hâlbuki bu konunun romanın sonunda erkek karakterlerin Doğu-Batı sentezi tartışmaları nedeniyle gündeme geldiğini; fakat aslında romanda bir sentezin bulunmadığını detaylı olarak anlatır (s. 88).

Bu romanı Fatih-Harbiye tramvayı bir araba olmasa da Jale Parla'nın Türkçe edebiyatta bir alt tür olarak önerdiği araba anlatıları başlığı altına almak mümkündür. Parla (2003), Türkçe edebiyatın farklı dönemlerinde üretilmiş olan eserleri göz

önünde bulundurarak incelediği araba anlatılarında arabanın ev ile cadde arasında bulanık bir sınırlılıkla yarı özel bir alan yarattığını, bunun da ötesinde arabanın metaforik olarak romanın başkarakteriyle ve onun bedeninin bir uzantısı olarak bilinç ile bilinçdışının buluştuğu linguistik bir alana işaret ettiğini ileri sürer (s. 548). Araba (*Fatih-Harbiye* için tramvay) yazarların modernleşme konusunu tartıştığı bir ortam (*setting*) olarak roman karakterlerinin zihinsel ve ruhsal karışıklığı özetlemektedir (s. 549). Neriman'ın bedeninin bir uzantısı gibi olan bu Fatih-Harbiye tramvayını metaforik olarak Neriman'ın zihinsel ve ruhsal karışıklığına hamletmek mümkün olsa da Neriman'ın bu kafa karışıklığı ve tereddüdü romanda ivedilikle çözülür. Neriman *Sözde Kızlar*'daki Belma gibi başkalaşma arzularına sahip ("artık Fatih kızı olmak istemiyorum") bir kadından Mebrure gibi babasının ve nişanlısının sözünü tutan bir kadına dönüşür. Neriman'ın değişimi, romanın akışı içerisinde o kadar ani ve hızlı olur ki birçok eleştirmen tarafından Neriman'ın bu vazgeçişinin çok hızlı gerçekleştiği ve daha da önemlisi bu değişimin nedeninin de açıklıkla anlatılmadığı vurgulanır.[67] Her ne kadar bir sentez yaratmaya çalışsa da roman alelacele Doğu kültürünün galip çıkmasını sağlar. Galip çıkması diyorum; çünkü Neriman'ın baloya gitmekten vazgeçmesi ve Şinasi ile evlenmek istemesi üzerine Şinasi'nin "galebesinin rahatlığını" tattığı belirtilir (Safa, 2018d, s. 125). "[S]entezin değil, senteze girmesi hayal edilen iki bileşenden yıldızı sönmüş olanı, kadının gözünde 'eksik ve silik şahsiyet'e dönüşmüş yerli erkeği ideolojinin desteğiyle yükseltme çabasının romanıdır *Fatih-Harbiye*" (Gürbilek, 2015b, s. 91-92). Bu bir yanıyla Neriman'daki bu ani değişimin arkasındaki boşluğun kaynağını ortaya koyar. Böyle bir galibiyet yaratarak kültürün dokunulmazlığı öne çıkarılır. Nihayetinde bu

[67] Bu eleştiriler için bkz. Büyükkavas Kuran, 2018; Gürbilek, 2015b.

diyalektik arzusunun, terkip umudunun içi boşaltılarak Doğu yine Batı'nın karşısında yer alır.

Terkip arzulanan bir şey olsa da kültürü koruma hevesi bu arzunun önüne geçer. Pratiğe dökülen anlamlı bir terkip de bu nedenle ortaya çıkmaz. Bir araya getirilse bile aralarındaki yarık epey derin olmakta, dikiş izleri çok bariz kalmaktadır. Bu izler, temel anlatı unsurları üzerinden (tam da bu "kültür buhranını" deneyimleyen) Neriman ve Şinasi'nin zaman ve mekân/uzam değerlendirmeleri üzerinden belirginlik kazanır. Hem anlatıdaki zaman kullanımı hem de karakterlerin zamana bakışı ya da zamanı yorumlama biçimi bu izleri işaret eder. Anlatıda zamanın kullanımına ilişkin olarak roman, Neriman'ın gitmeyi arzuladığı Perapalas'taki baloya düzenli olarak kaç gün kaldığını hesaplamasıyla ilerler. Romanda bu zaman/süre hesaplarına sürekli biçimde yer verilmesiyle bu hesapların kritik olduğu algısı yaratılır. Bununla beraber, bu hesaplar zamandaki sıçramaları/atlamaları (*time lapse*) görünür kılar. Erol Köroğlu'nun (2021) "Zaman Kaçığı: *Fatih-Harbiye*'de Bir Gerçekçilik Sorunu Olarak Yanlış Batılılaşma" başlıklı yazısında "zaman kaçığı" olarak adlandırdığı (s. 17) bu durum romanda iki kez karşımıza çıkar. Bunların ilkinde Neriman'ın baloya dokuz gün kaldığını hesapladığı akşamın ertesi sabahında baloya altı gün kalmış olduğu belirtilir (Safa, 2018d, s. 51). İkinci sıçrama ise Neriman'ın baloya beş gün kaldığını hesapladığı dördüncü öykü gününün gecesinde görülür. Yani aslında gün içinde baloya beş gün kaldığı söylendikten sonra o günün gecesinde balonun "yarın akşam" olduğu ifade edilir (s. 78). Dolayısıyla bir biçimde baloya kalan dokuz günün tamamlandığı belirtilmiş olur.

Romandaki bu zaman sıçramalarını tespit eden araştırmacılardan Mehmet Tekin (2014) bunu *Romancı Yönüyle Peyami Safa* isimli çalışmasında bariz bir

yanılgı olarak sunar: "Ancak burada bir çelişkiye değinmek gerekir. Romanın yapısında yer alan olayların anlatılma süresi altı gün iken, yazar, sonlara doğru bariz bir şekilde yanılgıya düşer ve anlatılma süresini 'on gün' olarak gösterir" (s. 147). Hâlbuki romanda ilk zaman sıçramasının/kaçığının görüldüğü yerde bunun basit bir yanılgı ya da hesap hatası olmadığı anlaşılır: "Evvela babasını hazırlamak lazım. Geceki münakaşayı *ayrıldığı zamandan beri geçen* bu üç gün içinde babasını ne dereceye kadar kazanabildiğini hesap etti" (Safa, 2018d, s. 51, vurgu bana ait). Neriman'ın baloya dokuz gün kaldığını hesapladığı gece, babası Faiz Bey ile Doğu-Batı tartışması yapar. Ertesi sabah uyandığında baloya altı gün kalmıştır. Yukarıdaki alıntı da aradan üç gün geçtiğinin farkındalığına işaret eder. Erol Köroğlu (2021) bu zaman kaçıklarının romanın "süper gerçekçiliğini" de göz önünde bulundurarak oldukça dikkatle ve hatta kamufle edilerek örüldüğünü söyler (s. 15). Fakat yine de akla gelen sorulardan biri, romanın tefrikadan kitabın basımına geçilirken bazı kısımların atlanmış olup olmayacağıdır. *Fatih-Harbiye* 21 Ekim-14 Aralık 1930 tarihleri arasında *Son Posta* gazetesinde tefrika edilmiş, 1931 yılında da Semih Lutfi Kitabevi'nde kitap olarak basılmıştır. Romanın *Son Posta*'daki tefrikasıyla kitap birlikte incelendiğinde sadece birkaç noktada birer paragrafın çıkarıldığı görülür. Fakat bu paragraflar da romandaki zamansal sıçramalarla ilişkili değildir. [68] Eğer bu sıçramalar maddi bir yanılgı ya da eksiltili bir basım değilse, neden oradadır? Neden bu günler bir biçimde tarihten silinmiş, anlatılmamış ya da anlatılamamıştır?

Bu zamansal sıçramalar bir bakıma Neriman'ın arzularının dile getirmesindeki tutuklukta (Dündar, 2015, s. 75) olduğu gibi, anlatının kendisinin de tutulduğunu, anlatının söküklerini, gediklerini gösteren izlerdir. Düzenli olarak

[68] Erol Köroğlu (2021) da "Zaman Kaçığı: *Fatih-Harbiye*'de Bir Gerçekçilik Sorunu Olarak Yanlış Batılılaşma" başlıklı makalesinde bu zamansal sıçramaların sebeplerinden biri olarak *Fatih-Harbiye*'nin tefrikası ile kitap baskısı arasında birtakım farklılıklar olabileceğini düşünmüş; fakat tefrika ile romanı karşılaştırmasını gördükten sonra sebebin bu olmadığını fark etmiştir (s. 18).

akmayan, ilerlemeyen zamanı yan yana getirmeye çalışan, bu anlatının/romanın dikilmeye çabalanan fakat yine de söküklerin ya da yırtıkların görünürdeki işaretleridir.[69] Metinde sürekli olarak hatırlatılan bu zamansal ifadelerle bu zaman kayıpları kamufle edilmeye çalışılır adeta. Bir bakıma geçmiş, şimdi ve geleceği bir örüntü olarak okumaya çalışan anlatı, bu "zaman kaçıklarıyla" bir türlü bu örüntüyü yakalayamadığını gösterir. Bu zamansal sıçramalar, geçmiş zamanla ilişkilendirilen bu geleneği/kültürü şimdiye, moderne bağlama çabasına işaret eder.

Bu noktada mazi ve şimdinin romanda Şinasi ile Neriman'ın ilişkisi üzerinden derinleştirilen bir mesele olduğu akla gelir. Aralarındaki birkaç günlük soğukluktan sonra Neriman ile Şinasi görüşürler. Bu görüşmede her zaman birlikte yürüdükleri sokaklarda yürürler. Bu sırada her ikisinde de maziye dair anılar belirir; ama aynı zamanda ikisi de bu mazinin silinmeye başladığını fark eder. Öyle ki iki üç ay öncesinin hatıraları seneler önceymiş gibi gelir:

> ….ikisinde de, maziye ait intibalar bir anda uyandı. İkisi de hissettiler ki, şu birkaç günlük ayrılık içinde, münasebetlerinin tarihi büyük bir devir geçirmişti ve daha üç beş ay evvelki hatıralar bile senelerce uzak bir maziye ait gibi görünüyorlardı. Aşk meselelerinde zamana ait ölçülerin içimizde ne garip farklarla değiştiğini sezdiler. Daha iki üç ay evvel gördükleri bu yollardan senelerce geçmemiş gibidirler. (Safa, 2018d, s. 66)

> İkisine de mazi hakimdi. Hep geçen günleri düşünerek yürüyorlardı. Bir kibrit alevinin muvakkat ışığında görünüp kaybolan eşya gibi, birçok hatıralar parlayıp sönüyordu. Şinasi bu hatıralara dalarken her vagonunun penceresinde bildik bir baş gülümseyen şimendifer katarının hızla geçmesi karşısında hissi duyuyordu: Bu bildikler, çoğu aziz dostlar ve hep aziz dostlar, mendile sallayarak uzaklaşıyorlardı ve bir daha dönmemek üzere uzaklaşıyorlardı. (s. 68)

Şinasi Neriman'a "-Niçin, sen artık dünkü sen değilsin? Niçin, biz bugün ikimiz de kıymetli bir şey kaybetmiş gibiyiz? Niçin bugünün düne benzemiyor? Niçin dünkü

[69] Romandaki bu gedikler, kaçıklar, sökükler sadece zamansal bir kayıpla ilişkili değildir. Romanda öne çıkan Doğu-Batı meselesine paralel olarak, Fatih ve Harbiye (ve onlarla ilişkilendirilen diğer her şey) Nurdan Gürbilek'in (2015b) "Fatih-Harbiye, Son Durak: Büyük Yarılma" denemesinin alt başlığında işaret ettiği gibi bir "yarılmayı" somutlaştırır.

gibi rahat adımlar atamıyorsun? Niçin böyle oldun?" (s. 69) diye sorar.[70] Şinasi'nin Neriman'a yönelttiği bu sorular bir yanıyla Şinasi'nin bir araya getirmeye çalıştığı geçmiş ile şimdinin neden bir araya gelemediğinin sorusudur. Romanda maziye ve şimdiye dair yer alan bu pasajlar, hem bu anlatının neden bu zaman hesaplarıyla uğraştığını hem de bu zamansal sıçramalarına yer verdiğini gösteren metnin içinde bırakılmış ayrıntılardır. Böylelikle, deneyimi silen modernitenin, "an"a sıkıştığını işaret eder. Modernlik olgusu ve bunun sonucundaki deneyim yoksunluğu bu bireşimi yaratmayı engellemektedir. Roman boyunca mazi ile ilişkilendirilen kültür/gelenek, her şeyin kendine özgü hatırasının silindiği bir zamanda şimdiyle birleşmesi, an ile bir araya gelmesi güçleşir.

Ahmet Oktay da romandaki zamanla ilgili uğraşın farkında olarak *Fatih-Harbiye*'yi geçmişe duyulan özlemin dile getirildiği bir roman olarak kabul eder: "Lozan sulhunden sonra, resmi Türkiye'nin de kanunla kabul ettirdiği asrileşme sorunu üstünde odaklaşan *Fatih Harbiye*, bir bireşim (sentez) arayışından çok geriye yönsemeli (*regressive*) bir nostaljiyi açığa vurur. Bir iç çekiştir: Geleneksel Türk-İslam uygarlığının gündelik yaşama içselleşmiş kültürel/törel değerlerini ve pratiklerini özleyen bir iç çekiş" (1997, s. 201). Ahmet Oktay, yazısında nostalji iddiasına dayanarak geleneğin özleminden söz etmekten ziyade terkip meselesine odaklanır. Geleneğe yönelik bu nostalji konusunu yeterince detaylandırmaz. Oktay kısmen haklıdır; nostalji fikri *Fatih-Harbiye*'de kendisini gösterir. Fakat bu nostalji maziden ziyade şimdiye ve geleceğe dönüktür. Svetlana Boym *Nostaljinin Geleceği* (2009) başlıklı çalışmasında ileriye dönük nostaljiden söz eder: "İnsan yalnız geçmişe nostalji duymaz; nostalji geriye dönük olabileceği gibi ileriye dönük de olabilir. Bugünün ihtiyaçlarınca belirlenen geçmişe dair fantaziler, geleceğin

[70] Bu tez çalışması kapsamında incelediğim Peyami Safa imzalı ilk romanlarda da zaman zaman başkalaşmayla maziyi yitirmek, geçmişi silmek arasında ilişki kurulduğu görülür.

gerçeklikleri üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir" (s. 18). Oktay'ın söz ettiği maziye duyulan özlem Şinasi karakteri özelinde düşünüldüğünde geçerlidir. Ancak metnin merkezinde bir de asrileşmek isteyen Neriman vardır. Faiz Bey ile Şinasi, Neriman'ı daima "maziye ve an'aneye" çekmeye çalışmışlardır. Hâlbuki o, "maziden ziyade geleceğe, gelenekten çok 'asri' değerlere bağlanmak isteyen 'modern' bir genç kız"dır (Safa, 2018d, s. 199). Mütevasıl kaplardaki suların bulduğu denge gibi, gelenekle ile modernin dengeli bir biçimde buluştuğu ideal gelecek özlemidir bu.[71] Bu durum, Ferit'in dilinde karşılığını bulan terkip fikrini de gündeme getirmeyi mümkün kılar.

Neriman'ı maziye ve geleneğe çeken ve çekmeye çalışan Faiz Bey ve Şinasi'ye ek olarak (s. 58), romanın sonlarına doğru Ferit'in evinde toplanan diğer erkek figürlerin konuşması üzerinden Peyami Safa imzalı ilk romanlardaki ıslah etme fikrinin *Fatih-Harbiye*'de de geçerli olduğu söylenebilir. Her ne kadar bu kişiler "doğru yolun" ne olduğuna dair fikirlerini paylaşsalar da romanın didaktik gücü Neriman'a aktarılan ibretlik bir hikâyeden gelir. Neriman, baloda giyeceği kıyafet hakkında fikir almak için Garp yaşayışını bilen dayısının kızlarını ziyaret eder. Bu ziyaret sırasında oldukça üzgün yaşlı Rus bir kadınla karşılaşır. Yaşlı kadın evden ayrıldıktan sonra dayısının kızları, bu kadının neden bu denli üzgün olduğunu anlatır.

Bu yaşlı Rus kadının çok güzel bir kızı vardır ve gitar çalan çok fakir bir Rus gencini sever. Bu kızın sefaletten dolayı ıstırabı gün geçtikçe artar. Bir gün bu Rus

[71] Her ne kadar romanın bu kısmında zaman meselesi öne çıkıyor gibi görünse de başta metnin merkezinde yer alan Fatih ve Harbiye olmak üzere zaman onunla ilişkilenen uzam üzerinden değerlendirilir. Bu noktada Mikhail Bakhtin'in (2001) önerdiği kronotop (zaman-uzam) kavramı hatırlanabilir. Bakhtin, kronotopu "[e]debiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığı" olarak tanımlar (s. 315). Bakhtin, kronotopun "romanın temel anlatısal olaylarını örgütleyen merkez" olduğunu ileri sürer (s. 324). "[Z]aman dokunulur ve görünür hale geli; zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir onlara, yaşam kazandırır. Bir olay iletilebilir hale gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayların geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir hale gelir" (s. 324).

kızın karşısına zengin ve güzel bir Rum çıkar ve Rus gencinden ayrılarak bu Rum ile beraber yaşamaya başlar. Her ne kadar varlıklı bir hayat yaşasa da Rus kızı bir türlü mutlu olmaz. Bu kız, bir gece yarısı sokağa fırlayıp Beyoğlu'na, eski sevgilisini aramaya çıkar. Onu meyhane gibi bir yerde bulur. Sevgilisinden onu kabul etmesini ister; ama genç Rus bu kıza hiç cevap vermez ve gitarını çalmaya devam eder. Bunun üzerine kız, eve gelip bütün bu yaşadıklarını yazar ve nihayetinde bir revolverle intihar eder (s. 100-101).

Burada kritik olan nokta, Neriman'ın kendisine anlatılan bu hikayedeki Rus kızı ile kendi arasında büyük benzerlikler bulmasıdır: "Neriman titredi ve baloyu filan unutmuştu. Bu hikâyeyi adeta sırf kendi mukadderatına ait bir şey gibi dinlemişti. Ne benzeyiş! Rus kızının şahsında kendisini, Rus artistinin şahsında Şinasi'yi ve Rum gencinin şahsında Macit'i görüyordu" (s. 102). Bu benzerliğin fark edilmesi, aslında intihar eden Rus kızının hikâyesinin nasıl okunması gerektiğini gösterir. Aynı hikâye adeta metinde bir daha yazılmış olur. Neriman, Rus kızının replikası gibidir. Rus kızının sonunu öğrenince Neriman da yaptığı "yanlışı" anlayacaktır. Orhan Okay (1995) "Fatih-Harbiye" TDV İslam Ansiklopedisi maddesinde bu Rus kızının intiharının Neriman'ın iç düğümlerinin çözülüşü olarak yorumlar: "Neriman'ın iç düğümleri bu hikâye ile çözümlenmeye başlar, olayın kendi hayatıyla olan benzerliklerini düşünür. Dönüşte Şişli'den bindiği tramvay Fatih'e doğru yaklaştıkça o da Macit'ten, onun samimiyetsiz, yapmacık tavırlarından, en önemlisi de teklif ettiği hayat tarzından uzaklaşır" (s. 249). Aynı hikâye belki bir daha yaşanacakken Neriman'ın bakışında Macit değişikliğe uğrar. Neriman Macit'i sahte, yapmacık, samimiyetsiz bulmaya başlar ve baloya gitmekten vazgeçer.

Neriman'ın romanın sunduğu haliyle "alçak" olmamayı tercih etmesi Neriman'daki "iyileşmenin" göstergesidir. Buradaki iyileşme, bir yanıyla toplumsal sağlığı hedefler. Ferit'in evinde yapılan toplantıda Şinasi, Ferit, Faiz Bey ve müderris gibi erkekler, kadınlar üzerinden Doğu-Batı meselesini konuşurlar. Bu erkekler, kadınların modernleşmeyi nasıl anlamaları gerektiği konusunda yargılarda bulunurlar. Bu yargıların odağı Neriman'ın nezdinde bütün kadınlardır. Toplumsal olarak kadınların nasıl davranmaları gerektiği bildirilir. *Fatih-Harbiye*'nin arayış anlatılarından "manifesto" alt türüne dahil edilmesi, toplumsal olanla kurulan bu bağdan gelir. Manifesto, hastalığın basit ve kişisel bir acı/ızdırap değil, sosyal bir sorun olduğunu öne sürer (Frank, 1995, s. 120-122). Roman boyunca başkalaşmak ve kendini/özünü kaybetmekle ilişkilendirilen hastalık, sosyal bir problem olarak kurgulanmakta ve Neriman örneği üzerinden tümevarıma dayalı çıkarımları ortaya koymaktadır.

İlk dönem romanlarında örneklerine rastladığımız gibi, burada da anlatılan iç hikâye bir iyileştirme hikâyesidir. Başka bir ifadeyle, bu iç hikâyeyle Neriman gibi okurun da aydınlanması beklenmektedir. *Fatih-Harbiye*'de de iç içe geçen anlatılarla aslında bir düzeltme işlemi uygulamaya, iyileştirmeye çalıştığı görülür. İç hikâye yine işlevsellik kazanmış; fakat bu işlevsellik erken dönem romanlarında farklı işlemiştir. *Fatih-Harbiye'*nin *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* ardından yazılmış bir metin olması da bu sayede anlam kazanmaktadır. Çünkü hastalık bünyeye zarar verecek geçici bir tehdittir. Fakat iyileşmek mümkündür. Bu noktada metnin içeriği ile içeriği oluşturan anlatısal unsurların bir biçimde paralellik kurulduğu da dikkat çeker. Kadınlardaki başkalaşma arzusunun metnin bedeninde de bir başkalaşmayı gündeme getirdiğini görmek mümkündür. Bu başkalaşma, metnin kendi içinde farklı hikâyelerle bir diyalog kurması yani metinler arası diyalog olarak okunabilir. Bu

çalışmanın erken dönem romanlarını odağa alan bölümünde bir hastalık olarak sunulan başkalaşma arzusunun bir yanıyla metnin kendi inşasına dair de bir metafor olarak okunabileceğini ve bu metaforun metnin kendisini bir şekilde revizyona açarak metnin iyileştirici bir işlev kazandığını iddia etmiştim. Metnin kendisini başkalaşmaya açtığı metinler arası diyaloglar sadece bu iç hikâyeyle sınırlı kalmaz. Aynı zamanda roman, Neriman'ın babası Faiz Bey'in Gazali'nin şiirlerini okumasıyla yani Gazali'nin metninden yaptığı belli alıntılarla sonlanır. Roman, Gazali'nin ve onun dizelerini okuyan babanın sesinin üst üste binmesiyle kapanır. Romanın böyle bir kapanışa sahip olması önemlidir; çünkü erki, otoriteyi, geleneği temsil eden babanın sözüyle, onun yasasıyla sonlanır. Bu romanda Faiz Bey toplantılara davet edilen, sözü önemsenen kişidir.[72] Erol Köroğlu (2021) da bu alıntıların sadece muhafazakâr bir dünya görüşünün ifadesi olarak okunamayacağını, aynı zamanda Neriman'ın hayatındaki erkekler dünyasının galebesinin kutlaması olarak değerlendirilebileceğini belirtir (s. 19).

Bununla beraber, romanın Gazali sözleriyle sonlandırılması başka niyetler de barındırır. Arthur Frank'ın hastalık anlatıları tipolojisine dayanarak *Fatih-Harbiye*'nin bir arayış anlatısı olarak okuduğumu ve bu arayışın yolculuk metaforuyla ilişkilendirildiğini belirttim. Ne var ki çeşitli incelemelerde *Fatih-Harbiye* eve dönüş anlatısı olarak anılır (Karataş, 2021). Öyle ki bu yolculuk, Fatih-Harbiye tramvay hattında yapılan Neriman'ın gerçek seyahatleriyle de somutluk

[72] Babanın varlığı ya da babanın kaybı/babasızlık Peyami Safa romanlarında kadınların talihini de belirleyen bir durum olarak sunulur. Bu başkalaşma arzusuna kapılan ve bu arzudan vazgeçmeyen kadınlar ya babalarını çoktan yitirmişlerdir ya da olumlanan bir baba figürüne sahip değillerdir. Peyami Safa'nın erken dönem romanlarından *Bir Akşamdı'*da Meliha evdeki otoritesini çoktan kaybetmiş babasını yitirir. *Şimşek*'te Pervin babasını kaybetmiştir. *Sözde Kızlar*'daki Belma'nın babası, geleneği temsil etmeyen, hırsızlık yapan, genç kadınlara kur yapan bir imamdır. Buna karşın, *Cânân* romanında Bedia'nın kocasını beklemesi gerektiği telkininde bulunan ve dini bilgilerini kızına aktaran bir baba vardır. Benzer şekilde *Sözde Kızlar*'da Mebrure babasının savaş esirliği sırasında çeşitli savrulmalar yaşasa da romanın sonunda babasına kavuşur. *Fatih-Harbiye*'de de benzer şekilde babanın kaybıyla yetim kalmış çocuğun savrulmaları, kararsızlıkları ya da "yoldan sapmaları" görülmez.

kazanır. Neriman bu tramvayla mahallesinden ayrılır, yine bu tramvayda baloya gitme arzusundan ve Macit ile ilişkisini sürdürmekten vazgeçer. Hastalık süreci bir bakıma bu arayışa, yolculuğa imkân vermekte ve hastanın kendine/özüne dönme amacına eşlik etmektedir. Peki, burada neyin arayışından bahsedilmekte ya da öze/kendine dönmenin manası neye dayandırılmaktadır? Bu kendini/özü arama-bulma meselesi, romanda en temel düzlemde kişinin kendi milli ve kültürel değerlerine dönmesi, onlara sahip çıkması olarak resmedilir. Romanda Türk musikisi bu doğrultuda kilit bir yerde durur. Çünkü kültürel değerlerden biri olarak Darülelhan'ın alaturka musiki kısmının kapatılması, Batılılaşma bağlamında atılan yanlış bir adım olarak değerlendirilir. Bununla beraber, Neriman'ın kendini/özünü bulmasına romanın sonunda Neriman'ın şeklinden nefret ettiği udu eline tekrar almasıyla işaret edilir. Daha da önemlisi, musikinin ruhsal savrulmalarda bir şifa gibi sunulmasıdır. Örneğin Şinasi, kendisini ruhen sıkıntıda bulduğu zamanlarda musikiye sarılır:

> Ah, o zamanlar, musiki, Türk musikisi ve hepsinin fevkinde kendi musikisi, ebediyen meçhul kanunlarını yalnız kendi kendisinin sezeceği, fakat asla tayin edemeyeceği musiki, gene kendi içinde başlayan bir noktadan, gene kendi içinde nihayetsiz derinliklere doğru giderek ve namütenahi işleyip geçerek mütemadiyen doluyordu. (Safa, 2018d, s. 91)

Bu alıntıda, sonsuzluk fikriyle ilişkilendirilecek çok sayıda kelime kullanılmış olması bir rastlantı değildir. Musiki, bir bakıma Şinasi'nin bir sanatçı olarak ebediyetin, sonsuzluğun, nihayetsizliğin doruklarına varmasını sağlar. Dolayısıyla bu öze/kendine dönmeyi, o sonsuzluğa ulaşma ile ilişkilendirmek mümkündür. Bu sonsuzluk fikrini destekleyecek romandaki en kritik kısımlardan biri Gazali'den yapılan alıntılardır:

> Gazali diyor ki:
>
> "Harp bitti. Maktuller harp meydanında yatıyor. Bütün çığlıkları, ızdırap ve kin çığlıkları sustu. Her beşerî kasırgayı takip eden sükût, bütün bu şeylerin ne kadar boş olduğunu ne iyi gösterir!"
>
> …
>
> Gazali diyor ki:
>
> "Cihan, cünun bizi çok aldattı. Fakat gözlerimizin önünden şekillerin, güzel tayfların geçtiğini gördük ve onları temaşa ederek hülyalara daldık."
>
> …
>
> Gazali diyor ki:
>
> "Evet, ölüme mahkûm olduğu için, her şey boştur. Bu cihanın kâşanesi kum üstüne yapılmıştır.
>
> Mazi ve istikbal, taraf taraf uçurumdur."
>
> "Hararet ve su, benim yatağım ve yastığımdır: Yanmak ve boğulmak. İşte benim ayinim!"
>
> Ve gene Gazali diyor ki:
>
> "Arz, kayalar, denizler, hattâ parlak yıldızları, ve emelleri ve dehası veya bunaklığıyla, beşerin ruhu, cümleten, bütün asumanın göğsünde kaybolmaya mahkûmdur." (s. 126-127)

Gazali'den yapılan alıntıların odağında dünyanın sadece bir mücadele yeri olması ve ölümlülük gerçeğine dayanan bir inanç yer alır. Söz konusu harp burada bir kaos hâlini işaret etmekte ve ardından gelen düzenle birlikte kaos ile düzen arasındaki döngüyü de hatırlatmakta, kaos ile düzenin üst üste kapandığını göstermektedir. Dolayısıyla bu arayışın yarattığı düzen beklentisi, içinde aynı zamanda kaosu da barındırmaktadır. Bu üst üste kapanış, Gazali'nin alıntılarındaki hararet ile suyun, yanma ile boğulmanın ve en nihayetinde mazi ile istikbalinin bir arada anılmasıyla da kendisini gösterir. Bu noktada Gazali'nin sözlerinde aslında "taraf taraf uçurum" anlatılan mazi ile istikbalin kesikli yapısı hatırlatılmakla birlikte, metinde zamanın yekpareliğinin arzulanması, sonsuzluk arayışının işareti de sayılabilir. Fakat buradaki ebediyet, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndaki maddeye dayanan bir sonsuzluk

arzusundan farklıdır. "Arz, kayalar, denizler…" tekrarıyla ve beşerin ruhunun gökyüzünde kaybolmaya mahkumiyetinin hatırlatılmasıyla biter roman ve bu sonda maddeyi aşan bir bakıştan söz edilir. Sonuç olarak, hastalık bir tereddüt anına işaret eder. Hastalık, nihayetinde bünyenin bağışıklığını kuvvetlenecek ve bedenin ve ruhun dengesi bulunacaktır.[73]

4.2 *Bir Tereddüdün Romanı*: Roman, hayatı tashih eder mi?

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu romanı, hastalığın çağrışım evreninin genişlemesiyle Peyami Safa külliyatı içerisinde bir kırılma yaratır. Hastalık kaosla, yitirmeyle ve ölümle ilişkili çağrışımlarla ötekileştirmek için araçsallaşır; fakat aynı zamanda tam da kendi karşıtını içinde barındırır şekilde yeniden doğuşu, üretmeyi, canlanmayı gündeme getirir. Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* sonrası yayımladığı metinlerde de hastalık olumlu metaforik çağrışımları yüklenmeyi sürdürür. *Fatih-Harbiye*'de Neriman'ın bir tramvay hattıyla takip ettiğimiz gidiş ve dönüşü, onun kararsızlık anlarını temsil eder. Tam da bu kararsızlık anlarında beliren hastalık, kişiyi arayışa ve kendini bulma yolculuğuna sevk eder. Arayışın getirdiği bu yolculuk, hastanın kendini/özünü "bulmasıyla" sonlanır. Peyami Safa *Bir Tereddüdün Romanı*'nda bu kararsızlık anlarıyla uğraşmayı sürdürür. Hastalık dağılma ile toparlanma, çözülme ile bir araya gelme, hayat ile memat arasında bir

[73] *Fatih-Harbiye*'yi *Bir Tereddüdün Romanı* ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'yla bir başlık altında incelemeyi mümkün kılan, başka bir ifadeyle *Fatih-Harbiye*'yi *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'na bağlamayı mümkün kılan bir başka husus, Gazali'den yapılan alıntılardır. Beşir Ayvazoğlu da her üç romanda yer alan bu ortaklıktan ve bu romanlarda Gazali'ye yapılan göndermelerden *Peyami* adlı biyografisinde bahseder: "Nâzım'la Peyami arasındaki dostluğun da tahminlerimizin ötesinde bir dostluk olduğu muhakkaktır, Ahmed Gazali'nin rubailerini birlikte okuyacak kadar. Peyami'nin ömrünün sonuna kadar bağlı kaldığı Abdullah Cevdet'in Dilmesti-i Mevlana'sını Nâzım'a Peyami'nin okuttuğunu sanıyoruz. Nâzım, bilindiği gibi, bu kitabın "Rubaiyyat-ı Gazali" bölümündeki rubailerden birini Çankırı Hapishanesi'nden Mektuplar II'de kullanır (…) Peyami de Abdullah Cevdet'in aynı kitabından birkaç rubaiyi *Fatih Harbiye*'nin sonunda Faiz Bey'e okutmuştur. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda da Noraliya'nın notları arasında *Dilmesti-i Mevlana*'dan uzunca bir alıntı yer alır" (2017, s. 222).

gelgit hareketini imler. Hastalık bedenin kırılganlığını ve zaaflarını hatırlatsa da nihayetinde bir çeşit "sağaltma hali" söz konusu olur. Öyleyse bu romanda kim, nerede kararsız kalır/tereddüt eder? Dolayısıyla hastalık kimde ve nerede konuşlanır? Hasta karakterin arayışı/yolculuğu nerede sonlanır?

Peyami Safa'nın Türkçe edebiyatta "bir tereddüdün aydını" olarak[74] anılmasının başat unsurlarından olan *Bir Tereddüdün Romanı, Fatih-Harbiye*'nin kitap olarak yayımlanmasından birkaç sene sonra 15 Temmuz 1932-23 Eylül 1932 tarihleri arasında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilir. Roman, 1933 yılında Suhulet Kütüphanesi'nde ilk defa kitap olarak basılır. Peyami Safa *Bir Tereddüdün Romanı*'nda önceki romanlarında karşılaşılmayan bir anlatım tekniği kullanır. Roman, iki farklı türde anlatıcının dönüşümlü olarak yer aldığı dört bölümden oluşur.

Romanın ilk bölümünde üçüncü tekil şahıs anlatıcı, varlıklı ve eğitimli bir aileden gelen Mualla'nın "Bir Adamın Hayatı" adlı bir roman okuduğunu ve bu romanda hastalanmış bir karakterin yer aldığını anlatır. Fakat bu, sadece bir bilgi olarak sunulmaz; okur, Mualla karakteriyle senkronize bir biçimde "Bir Adamın Hayatı" başlıklı kurgusal romandan pasajlar okuma edimine dahil olur. Bunun dışında anlatıcı az da olsa Mualla'nın okuma edimiyle ilgili düşüncelerini ve tahassüslerini aktarır. *Bir Tereddüdün Romanı*'nda yer alan bu kurgusal romanda semptomları detaylı olarak anlatılan hasta bir karakterle karşılaşılır. Romanın ikinci bölümü ise bu kez "Bir Adamın Hayatı" adlı romanı yazan ve gazetede çalışan muharrir tarafından anlatılır. Birinci tekil şahıs anlatıcı olarak muharrir, ortak tanıdıkları Raif aracılığıyla Mualla ile tanışır. Bu noktada "Bir Adamın Hayatı"

[74] Örneğin *Hece* Dergisi 2015 yılında "Bir Tereddüdün Aydını Peyami Safa" başlığıyla özel bir sayı yayımlar. Nurdan Gürbilek (2012) de "İkizi Öldürmek" başlıklı denemesinde Safa'nın literatüründe tereddüdün kilit sözcük olduğunu söyler. Bununla birlikte Gürbilek, Safa'nın tereddüdün yazarı değil de tereddüdü araçsallaştıran bir yazar olduğunu öne sürer (s.149-150).

kurgusal romanının da otobiyografik bir (kurgusal) roman olduğu, bir başka ifadeyle romanda anlatılan hastalık deneyiminin daha önce muharrir tarafından yaşandığı belirtilir. Bohemlikle geçen mazisini ardında bırakmaya karar vererek Mualla'ya evlenme teklif eder. Romanın üçüncü bölümü, birinci bölümün kaldığı yerden devam eder. Mualla zaman zaman tereddüt etse de "Bir Adamın Hayatı" romanını okumayı sürdürür. Hasta karakterin, bohem bir hayat yaşar ve aşırı dozda uyuşturucu alması sebebiyle komaya girecek seviyeye gelir. Mualla'nın evlilik konusunda hemen bir karar veremez, düşünmek için zaman ister. O, muharrir gibi birisiyle birlikte olmakta tereddüt eder. Son bölümde ise yine muharrir (birinci tekil şahıs) anlatıcılığı üstlenir. Muharrir, Mualla'nın evliliğe dair cevabını beklediği sırada bir akşam Vildan adlı bir kadın tarafından ziyaret edilir. Bu noktada muharrir geçmişe dönerek Vildan ile nasıl tanıştığını anlatır. Vildan, Pirandello'nun *Çıplakları Giydirmek* adlı piyesini Türkçeye çevirmiştir. Bu çevirinin yayımlanması ve piyesin sahnelenmesi için muharrirden yardım ister. Bu yardım talebi üzerine muharrir ve Vildan bir günü beraber geçirir. Vildan muharrirle benzer fikirlere sahip olduğunu düşünmekte ve ona ilgi duymaktadır. Muharrir bir yanıyla Vildan'a ilgi gösterse de bu kadının kendisi için tehlike arz ettiğini düşünerek ondan uzaklaşmak ister. Vildan'ın ona gönderdiği mektuplara cevap yazmaz. Vildan, muharririn Mualla'ya evlenme teklifi ettiğini öğrenince bu haberin doğru olup olmadığını sormak için muharriri arayıp bulur. Vildan'ın ısrarlı daveti üzerine muharrir ertesi gece Vildan'ın evine gider. Tereddütten ebediyetin yaratıcılıkla kurulan ilişkisine kadar birçok konu hakkında konuşurlar. O gecenin sabahında Vildan uyuduğu sırada muharrir evden ayrılır. Vildan da zaten uzaklara gitme kararı almıştır. Muharrir ertesi gün Vildan'ın evine gider; fakat onu evde bulamaz. Kapıcısı Vildan'ın ev sahibiyle anlaşıp evden

çıktığını ve Avrupa'ya gittiğini söyler. Roman, muharririn hayatında artık ne Mualla'nın ne de Vildan'ın olmasını istediğini söylemesiyle sonlanır.

Romanın bu özeti, romanın "müteredditˮ karakterlerinin başında Mualla geldiğini ima etse de romanda Mualla hasta bir karakter olarak kurgulanmaz. Hatta Mualla'nın romandaki varlığı o kadar siliktir ki Mualla'nın sesi bile "Bir Adamın Hayatı" kurgusal romanının ardından zor duyulur. Roman ilerledikçe tereddüdün muharrir karakteri etrafında harelendiği; fakat muharririn de bunu, içinde bulundukları dönemin bir mahsulü olarak yorumladığı görülür:

> Bütün sanatkâr dediğimiz sınıf ve münevver dediklerimiz hep tereddüt geçiriyorlar: İnanmakla inkâr arasında tereddüt; ferdî ve içtimaî temayüller arasında tereddüt; "moi"nın kendi üstüne doğru saldırışından başka bir şey olmayan kendi kendine tahrip aşkıyla, yaratıcı hırslar ve sevdalar arasında tereddüt. Bütün Avrupa aynı tereddüt içinde: Almanya, Fransa ve İngiltere sağla sol arasında gidip geliyorlar. (Safa, 2018c, s. 169)

"Asrın hastalığı" tereddütten karara geçmeyi salık veren ve bunu ölümle yaşam arasında bir tercihe benzeten muharrir, kendisinin de bohem bir yaşam ile cemaate dahil olma arzuları arasında sıkıştığını, bocaladığını dile getirir. Peki, eğer hastalık bu kararsızlık anlarında, müteredditˮ hallerde ortaya çıkıyorsa muharrir midir hasta olarak kurgulanan?

Bir Tereddüdün Romanı, başlığının da işaret ettiği gibi, roman içinde roman olarak kurgulanan bir metindir. Dolayısıyla roman çift katmanlı bir yapıya sahiptir. Bir iç anlatı olarak "Bir Adamın Hayatı" başlıklı bu kurgusal romandan yapılan alıntılar, bu romanın başkarakterinin ıspazmoz geçirdiği sahneleri ve çabaları sonucunda hastaneye varışını anlatır: "Yeniden türlü türlü fenalıklar geçiriyordu: Mide bulantıları, yerini bulamadığı ağrılar, göğüs tıkanmaları, göz karartıları ve hepsini bastıran uyku ihtiyacı…" (s. 70). İç anlatı boyunca "hasta" olarak adlandırılan bu adamın uyuşturucu komasına girdiği ve bu komanın ardındaki bohem hayatı anlatılır. Bu uyuşturucu koması bir bakıma bohem hayatın "sağlıklı"

olmadığının tecessüm etmesidir. Bu bohem çevrenin marjinalleştirilmesi ve zelilleştirilmesi için hastalık yine araçsallaştırılır. Ne var ki "Bir Adamın Hayatı"nda bu bohem hayat hasta karakteri ölüme götürmez, sonunu bilmesek de o anki "felaketten" kurtulmuştur. Bununla birlikte romanın çerçeve hikâyesinde hastalığın muharrir için hâlâ bir mesele olduğu dikkat çeker. Mualla, sayfaları atlayarak rastgele okuduğu bu romanın "hep hastalık" (s. 76) ile ilgili olduğunu ve romanda hep ölüm fikri veren parçalar yer aldığını (s. 15) söyler. Hatta Mualla "Bir Adamın Hayatı" muharririnin "her kitabında hastalıktan biraz bahis" olduğunu dile getirir (s. 23). Muharririn kendi hayatında da "sefalet, hastalık ve sefahat"ten başka bir şey olmadığı not düşülür (s. 24). Mualla'nın muharririn diğer romanlarının da benzer tahassüsler yarattığını anımsar: "Aynı yalnızlık, hastalık, ölüm titremeleri" (s. 77).

Bütün bunlar, "Bir Adamın Hayatı" romanının bir hastalık anlatısı olduğuna dair bir fikir vermekle birlikte, romanın ana karakteri ile muharririn kendisi arasında bir özdeşlik kurulduğuna işaret eder. Dahası muharrir, Mualla ile sohbetleri sırasında "Bir Adamın Hayatı"nda anlattıklarının kendi başından geçen şeyler olduğunu söyler (s. 40). Dahası, roman ilerledikçe Peyami Safa imzalı *Bir Akşamdı, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, "Sağken Ölüm" gibi birkaç metne gönderme yapılarak bu muharririn aynı zamanda Peyami Safa olduğu sezdirilir (s. 33, 55).[75] Nitekim edebiyat tarihlerinde *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* gibi, *Bir Tereddüdün Romanı*'nın da otobiyografik niteliğe sahip bir anlatı olduğu sıklıkla tekrar edilir. Örneğin Beşir Ayvazoğlu *Peyami* (2017) başlıklı çalışmasında Peyami Safa'nın 1928-1929 yılları arasındaki yaşam stilinin *Bir Tereddüdün Romanı*'nda söz edilen bohem hayatla örtüştüğünü dile getirir (s. 141-151).

[75] Mehmet Tekin (2014) *Romancı Yönüyle Peyami Safa* adlı çalışmasındaki *Bir Tereddüdün Romanı* incelemesinde bu göndermeleri detaylı olarak aktarır (s. 206-208). Büyükkavas Kuran (2018) da çalışmasında eserin otobiyografik niteliklerini sıralar (s. 228-229).

"Bir Adamın Hayatı"nda oldukça detaylandırılan muharririn "hasta" konumu, çerçeve anlatıda daha girift bir yapıya bürünür. Muharrir bir yanıyla toplum doktorluğuna soyunur, diğer yanıyla "hiçbir sinir hastalığına benzemeyen" fena hâller geçirir. Bir taraftan *tashih* eder diğer taraftan sıhhatini yitirdiği zamanlar geçirir. Muharririn toplum doktorluğu Mualla ile tanıştıkları toplantıda mesleğine dair bir anekdot anlattığı sırada belirir. Okurlarından genç bir kadın "büyük aşk buhranına" tutulmuştur. Bu genç kadın, kendisine evlenme vaadinde bulunan ve sonra ortadan kaybolan askeri tıbbiyeliyi bir türlü unutamaz. Muharriri "ruhi meselelerde bir mütehassıs" olarak gördüğü için bu genç kadın muharrirden tavsiye almak ister (Safa, 2018c, s. 41). Muharrir onunla buluşup bu kadına "hastalığı" sebebiyle birtakım "reçeteler" yazar, çeşitli "tedaviler" uygular (s. 43-45). Sonuç olarak muharrir kendisini adeta ruh meselelerinde bir uzman olarak pozisyonlar. Ancak muharririn romandaki teşhisleri bu genç kadınla bitmez. Romanda farklı bir bedende daha hastalık vücut bulur. Romanda mütercim olarak karşımıza çıkan Vildan, muharrir tarafından "histerik" olarak teşhis edilir. Muharrir natüralist bir tavırla Vildan'ın hâl ve hareketlerinden yola çıkarak onu "sinirli bir kadın" olarak tanımlar: "Onu gördüğüm ilk on dakika içinde, o ana kadar tanıdığım kadınların en gayritabiisi karşısında bulunduğumu anladım: Bütün vücudu ve elleri, daimî hareket halinde bulunan, fevkalade sinirli bir kadın; insana verdiği tesir her an değişiyor" (s. 107). Bu satırların devamında "Hayatımda tanıdığım kadınlardan çoğunun böyle isterik olmaları bir tesadüf mü idi?" (s. 107) diye sorarak teşhisini ortaya koyar. Muharrir bir taraftan da Vildan'ı tam olarak nasıl tanımlayacağını bilemez:

> Korkuyordum ben bu kadından, korkuyordum. Beni öldürmek istediğini zannediyordum. Hüviyetini tabii insanlar arasında göremeyeceğimiz kadar muvazenesiz bir mahluk için akla gelebilecek ne kadar ihtimaller varsa hepsinden şüpheye başlıyorum: Belki bir casustu, belki romanesk bir cinayet yapmak isteyen bir hayalperestti, belki tamamıyla deli idi. Tanıdıklarım

> arasındaki akıl hastalarının halleriyle bununkiler arasında kıyaslar yapıyor ve benzeyişler buluyordum. (s. 158)

Vildan ile geçirdiği gecenin sona erdiği, sabahın ilk ışıklarıyla yeni bir devre girdiğini hissettiği zaman da muharrir Vildan'ı "hasta" olarak adlandırmaya devam edecektir (s. 198-199). Kısacası Vildan, Peyami Safa romanlarında değişmeyen kadın rolünü tekrar eder. Sadece muharrir değil; Vildan bile kendisini muharririn romanlarındaki kadınlara benzetir (s. 108). Vildan'ın "sinirli" bir kadın olarak sunulması, *Bir Akşamdı* romanındaki Meliha, *Şimşek* romanındaki Pervin, *Sözde Kızlar*'daki Belma ve hatta tefrikasıyla birlikte düşünüldüğünde *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndaki Nüzhet ile paralellik taşır. Ne var ki benzerlik bununla da sınırlı değildir. Peyami Safa'nın diğer romanlarında olduğu gibi "hasta kadınların" başkalaşma arzusuyla donatılması *Bir Tereddüdün Romanı*'ndaki Vildan için de geçerlidir.

> Başka bir insan olmak için buraya geldim; çok seyahat ettiğim için biliyorum ki her memleket ve her iklim, her içtimai muhit, insana yeni bir şahsiyet veriyor. Bilmem siz bunu nasıl izah edersiniz? Benim hüviyetim, giydiğim elbise, şapka, bulunduğum yer, etrafımdaki eşya, konuştuğum adam, düşündüğüm şey, yaptığım tavrı hareketle beraber değişir. İnanınız buna. Yeni bir eldiven giydiğim gün, benliğimin küçük bir parçasında bir değişiklik olduğunu hissederim; ben İtalya'da başka, burada başka bir insanım; kocamla konuşurken ve sizin karşınızda başka başkayım. Hani sizin bir resminizin ötekine benzemediğini söylemiştim, benimki de öyle. O kadar ki ben yok oluyorum. Kendimi bulduğumu zannettiğim zamanlar nefretten boğuluyorum. (s. 118)

Bu uzunca alıntı, Vildan'ın sürekli olarak değiştiğini, başkalaştığını, her duruma göre farklılaştığını ortaya koyar. Vildan'ın sözlerinde öne çıkan, sabit bir kimliğinin olmayışıdır. Onu başkalaşmaktan ziyade kendini/özünü bulması rahatsız eder. Vildan'ın bu sözlerinin devamında bu başkalaşmanın, içinde farklı kimlikler barındırmanın bariz bir biçimde hastalıkla ilişkilendirildiği görülür:

> Ah bu sersem doktorlar! Siz *binlerce zıt his içinde paramparça* olursunuz, içinizde *binlerce hüviyet* peyda olur, dilim dilim ayrıldığınızı hissedersiniz, bir an içinde belirip kaybolan her duygunuz için büyük ciltler yazılabilir, her

> nefes alışınızda binlerce muamma içinizde doğar ve kaybolur, halletmek için çırpınırsınız, parçalanırsınız, fakat sersem doktor, bütün bu muammaları bir kelime ile halleder isterse. (s. 120, vurgu bana ait.)[76]

İçinde binlerce kimlik barındıran, bunlar sebebiyle kendini paramparça bulan Vildan doktorlarla bu "sorunu" çözmeyi denemiştir. Ne var ki bu başkalaşım Vildan için yenilenme imkânı olarak sunulmaz. Bunun aksine, başkalaşım arzu edilmemesi gereken, meyledilmemesi istenen, hastalıklı bir hâl olarak kurgulanır. Bütün bunlar Vildan'ın kendisini "deracinelerden" (kökünden kopmuş) biri olarak saymasıyla da anlam kazanır: "Yalnız memleketimin değil, dünyanın toprağından kopmuş bir insanım" der Vildan (Safa, 2018c, s. 125). Benzer ifadeler romanın sonuna doğru bu kez muharririn ağzından duyulur: "Yıkılıyor, her şey yıkılıyor, diyorum. Yıkılmıyor, sallanıyor. Her şey, başkalaşmak üzere, yerinde kalacak. Her şey: Aile, milliyet duygusu, beşerî alakalar, her şey. Giden nedir, biliyor musun? Kökleri yurdunun toprağından kopmuş, sadece milli duygularını kaybetmiş "deracine"ler" (s. 170).[77] Muharrir Vildan'ın daveti üzerine onunla evinde buluştuğu zaman onu da dejenere olmakla suçlar. Muharririn bu sözleri yenilenmenin ya da değişmenin değil; ama köklerinden kopmanın ya da milli duyguları yitirmenin bir sorun olduğunu ortaya koyar. Hastalık tam da değişimin, dönüşmenin, kendini bulma sürecinin merkezinde yer alır. Bu durum organizmayı bir süreliğine işlevsiz ya da problemli kılan

[76] Romanın tefrikasında bu satırların ardından şu cümle gelir; fakat romanın bu çalışmada kullanılan 2018 baskısında bu cümle yer almaz: "Nedir bu hastalık diye sorarsınız, bilmez." (*Cumhuriyet,* 24 Ağustos 1932, sayfa 3, sayı 40).

[77] Muharririn bu cümleleri romanda çok daha uzun bir vaaza dönüşür. Bu noktada, muharririn neyi ya da kimleri dejenere saydığı ilerleyen satırlarda daha da belirginlik kazanır: "Pierre Loti'nin 'Desenchante'leri, Andre Gide'nin veya Oscar Wilde'ın ahlaksızlıkları, bütün o harpten evvelki ve sonraki züppe dünya edebiyatının kahramanları, bütün o hiçbir şeye inanmamayı bir ibadet ve bir süs yapan, spontane bir değişmeden başka hiçbir şeyi hakikat olarak kabul etmeyen ve ruh azabını 'vice' olarak taşıyan münevver cici beyler ve hanımlar, onların Bodleryen edebiyatı ve Niçeen felsefesi gidiyor ve yerine Karl Marks'tan büsbütün başka bir insan tipi gelecektir. Kimsin sen? Ben senin ve sizlerin birer casus olmanızdan şüphe ediyorum. Çünkü birer 'deracine'siniz, 'desenchante'siniz, itiraf ediyorsunuz. Bütün içtimai ve beşerî bağların bir anda kopması için bu şüphemiz kâfidir. Bir insanın her fenalığa muktedir olabileceği yerde cemiyet iflas etmiştir. Böylece bir sarsıntı devresidir" (s. 171). Bu cümlelerle roman, çok daha geniş edebiyat ve felsefe literatürüne açılır. Bu cümlelerde adı geçen yazarlar, düşünürler Peyami Safa'nın düşünsel uğraşlarını ve kendi okurluk pozisyonunu da ortaya koyar.

hastalıktan sonraki iyileşmeye tekabül eder. Muharririn "yıkılmıyor, sallanıyor" demesi bundandır.[78] *Deracine*'ler için yapılacak bir şey yoktur artık; fakat fırtınalı bir havada sallanan bir ağaç gibi kökleri toprağa sıkı sıkıya bağlı bir bedeni hastalık tamamen kaosa sürüklemez, yıkıma uğratmaz; silkinip *kendine* gelmesini sağlar.

Muharrir, Vildan'ı dejenere olmakla itham ettiği konuşmasında kendini "Bir Adamın Hayatı"ndaki ben-anlatıcıdan, Vildan'dan ve "tereddütten mahvolan" (Safa, 2018c, s. 185) diğer herkesten ayrı tutar. Hâlbuki aynı sayfalarda dönemin etkisiyle onun da "asrın hastalığı" tereddüde yakalandığından, bu "tereddüdün çocukları olan fuhuş, alkol, sefalet ve şifasız bedbinlik" içine çekildiğinden bahseder (s. 186). Gayesizlikle, özgürlükle, ayrıksılıkla ilişkilendirilen ve övgüyle bahsedilen bohem gecelerin sonunda burjuva yaşama geri dönüş vardır. Vildan ile onun evinde buluştuğu gece son aylarda kötü zamanlar geçirdiğini, "hiçbir sinir hastalığı arazına benzemeyen" durumlarda kaldığını dile getirir (s. 156). Bu nedenle yanında sürekli ilaç taşıdığını söyler. Bir bakıma kendisinin de hastalanmış olduğunu belirtmiş olur. Ne var ki muharririn bu hastalıklı, tereddütlü hâli o gece hızlı bir biçimde çözümlenir, karar ve nizama kolayca bağlanır. Sinirlerinin bozuk olduğu bu hâller, onun "tereddüdünü" ya da bocalamasını gösterse de nihayetinde geçici bir hâle, yıkılmadan sallanmaya, silkinip "kendine" gelmeye, üstündeki "maraziliğin" sökülüp atılmasına denk düşer.

Muharrir, Mualla ve Vildan ile kurduğu ilişkiler üzerinden kendi tereddütlerini, bocalamalarını, arayışlarını analiz eder. Vildan muharrirle buluştuğu gece artık çok uzaklara gitmek istediğini, vahşi ormanlarda bir ağacın altında

[78] Fatih Altuğ, 23 Eylül 2021'de *K24*'te yayımlanan "Tereddütten Karara: Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'nı Konumlandırmak" başlıklı yazısında Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanındaki devrilen ağaç metaforunu hatırlatarak *Bir Tereddüdün Romanı*'ndaki fırtınada sallanan ağaç metaforunu yeni bir devrin başlangıcı olarak değil, sallanan ağacın kendisinin ayakta kalacağını belirtir. Altuğ bu yazısında romanı tarihsel olarak konumlanışını ele almakta ve ufuk açıcı bir okuma yapmaktadır.

yaşamayı arzu ettiğini anlatır. Romanın sonunda muharrir Vildan'ın tam olarak ne yaptığını, nereye gittiğini öğrenemez. Vildan ile ilişkisinde belirginlik kazanan hastalıklı/tereddütlü hâl bir biçimde anlatıdan temizlenir. Romanda Vildan ile paralellik içinde kurulan "hastalıklı", "dejenere", "bohem" hayat ıslah edilir. "Hastalık" deneyimine sahip bu iki karakterin, muharrir ve Vildan'ın, dillerinde başkalaşmak, yenileşmek, değişmek kelimeleri eksik olmaz. Muharrirdeki "değişim, yenileşme, başkalaşma" arzusu Vildan'daki gibi olumsuz bir tını taşımaz. Kökleri dünyaya ve maziye bağlı kalarak yenileşme isteği, muharririn Vildan ile bağlarını koparmasının açıklar:

> Fikirlerimin bu serbest ve biraz kaba saba cereyanına kendimi bırakmıştım ve artık Vildan'a dikkat etmiyordum. Yalnız, bir aralık dışarının havası gözüme ilişti: Sabah oluyor. İçimde kuvvetli bir istek duydum. Bu doğan güneşle beraber doğmak, yenileşmek, bütün bu evi, bu kadını ve ötekileri, beni tereddüde sokan bütün alakalarımı silkip atmak, hemen dışarı fırlamak! (s. 195)

Muharrir "doğan güneşle beraber doğmak, yenileşmek" arzusuyla Vildan'dan ve Mualla'dan uzaklaşarak diğer benliklerinden kurtulmayı, şüphe ve tereddütten sıyrılarak karara ve nizama kavuşmayı seçer. Gecenin sabaha ulaşmasıyla kendini bulma isteğini dile getiren muharririn hastalık deneyimi, bu metni hastalık anlatıları türünde bir *arayış* (*quest*) anlatısı olarak okumayı mümkün kılar. Bu tür anlatılarda hastalık bir süre kaosa sebep olsa da aynı zamanda kişinin kendini/özünü aramasına vesile olur. Bu arayış süreci, kendini bulmaya sevk eden bir yolculuğa çıkmayı elzem kılar. Bununla beraber, *Bir Tereddüdün Romanı*'nı arayış anlatılarının "anı" (*memoir*) alt türüne dahil etmek mümkündür. Çünkü muharrir bohem ile burjuva yaşam arasında gelgitiyle hastalık deneyiminin anlatılması üst üste biner (Frank, 1995, s. 119-120).

Muharrir Vildan'ı kendinden uzaklaştırsa ve hatta hayatında artık ona yer vermeyeceğini söylese de roman boyunca muharrir ile Vildan arasında sayısız

benzerlik kurulur. Başta hastalık deneyimi ve değişim-başkalaşım arzusu olmak üzere, muharrir ve Vildan arasında birçok ortaklık vardır. Hatta bu benzerlik ikizliğe evrilen bir nitelik taşır. Roman boyunca bu iki beden arasındaki sınırlar birçok kez silinir. Muharrir, Vildan'ın histerik olduğu iddiasını dile getirdiği satırlarda sadece Vildan'ı değil, aynı zamanda kendisini de tahlil eder: "Hayatımda tanıdığım kadınlardan çoğunun böyle isterik olmaları bir tesadüf mi idi? Kitaplarımda da kadın kahramanlarımın hemen hepsi bu nevidendirler. Belki de şahsiyetimle öteki insanların mizacı arasındaki gizli tecazüb, beni aynı seciyevi vasıfları haiz daireler içinde bulunduruyor" (Safa, 2018c, s. 107-108). Vildan'ın mizacıyla kendisininki arasında benzerlik kurarak muharrir kendisinin de histerik olduğu ihtimalini ortaya koyar. İkisi de esrarengiz şeylerden hoşlanmakta, ilişkilerini herkesten gizli saklı yaşamayı arzulamakta, aynı kadehten içmekte, aynı zamanda benzer tepkiler vermektedir (s. 110-111). İkizlik (*double*) fikri, Vildan'ın tercüme ettiği "Çıplakları Giydirmek" piyesine adeta kendi varlığını silerek (romanın sonunda olduğu gibi) muharririn imzalamasını istemesiyle (s. 111) bir adım öteye taşınır. Romanda yer alan bütün bu detaylar, Vildan'ı muharririn başka bir ben'i, zıt ikizi olarak düşünmeyi mümkün kılar. Vildan muharririn marazi tarafını aynalayan, onu baştan çıkaran bir kadın olarak kurgulanır. Nurdan Gürbilek (2012) de "İkizini Öldürmek" başlıklı denemesinde Vildan'ı muharririn "marazi ikizi" olarak okur. Gürbilek, muharririn yaşadığının gerçek bir bocalama olmadığını, zaten romanın bir tereddüt hikâyesi sunmadığını; bunun "kadın kahramanlar üzerinden yaratılmış bir tereddüt efektinin parçası" olduğunu söyler (s. 151). Şeyma Büyükkavas Kuran (2018) *Peyami Safa'nın İnsanları* başlıklı çalışmasında bu konuyu detaylandırmaz; ama o da muharriri romanın neredeyse tek şahsı olarak kabul edilebileceğini, hatta romandaki diğer karakterlerin "gerçekte birer varlığa sahip olmayan yalnızca

muharririn iç dünyasında yaşadığı buhranların, çatışmaların, fikirlerin, hayat tarzlarının kişileştirilerek somut hale getirilmiş birer sembolü" olarak görülebileceğini belirtir (s. 223). Banu Antakyalı (2019) da "*Bir Tereddüdün Romanı*'nın Tipik Bovaristi: Vildan" başlıklı yazısında Peyami Safa'nın "kendi çelişki ve tereddütlerini Vildan üzerinden okura yansıt"tığını söyler (s. 66). Muharririn Vildan'ı bir roman kahramanı gibi gördüğünü dile getirmesine karşılık (Safa, 2018c, s. 134), Vildan da muharrire ısrarla "beni siz yaşatacaksınız" der (s. 119). *Bir Tereddüdün Romanı* özelinde hastalığı Vildan'ın histerik olarak kurgulanması üzerinden kaostan ziyade muharririn dönüşümü üzerinden arayış anlatısı olarak değerlendirmemin özünde Vildan'ın muharririn farklı benlerinden biri, Nurdan Gürbilek'in deyişiyle "marazi ikizi" olarak sunulması yer alır. Nitekim metnin merkezindeki karakter, muharrirdir.

Muharririn farklı benleriyle karşılaşmaları olarak okunabilecek bu kadınların romanda belirişi, muharririn "sınırsız şahsiyet" imkânı olduğuna inanmasıyla paralellik taşır.[79] Muharririn Vildan ile ilişkisinde görünür kıldığı üzere o, "birbirinden kaçan" benlikleriyle uğraşır gibidir (Safa, 2018c, s. 122). Muharririn bu satırlarda yer verdiği "ben silsilesi" yorumu dikkate değerdir: "Kaderimi yapan benim; fakat beni yaratan bir ben daha var ve birbirlerine bağlanarak namütenahiye doğru giden bir ben silsilesi içindeyiz" (s. 132-133). Ben silsilesi inanışı, farklı benlerin iç içe geçtiğine yönelik psikolojik bir tahlili barındırmakla birlikte,

[79] Bu noktada Pirandello'nun kendisine ve metnine göndermelerin yer alması pek de tesadüf sayılmaz. Safa, ilk olarak Haziran 1933'te *Resimli Şark*'ta yayımladığı "Tiyatroda ve Romanda Kahramanların Şahsiyetleri" yazıda Pirandello'dan şöyle bahseder: "'Pirandello'ya göre de bizim hiçbir şahsî varlığımız yoktur, biz başkalarının tesiriyle yaşıyoruz, muhitimizin, işimizin, cemiyetin bize empoze ettiği rolü yapıyoruz. Kim olduğumuzu, tahayyül ettiğimiz şahsiyete sahip olup olmadığımızı bilmemeğe mahkûmuz. Benliğimiz bize ne taraftan ve ne kadar görünürse kendimizi o kadar tanıyabiliriz. Geri tarafı meçhulümüzdür. 'Pirandello'nun da bütün romanları, hikâyeleri, piyesleri insanda inhilâli ve bunun tenakuzlarını anlatmak için yazılmıştır" (Safa, 2016c, s. 238-239). Bu pasaja dayanarak Pirandello ile benzer meseleleri dert edindiği görüen Peyami Safa'nın Pirandello'yu kendi yazma endişesinin ortağı olarak gördüğünü düşünmek mümkündür.

sonsuzluk fikrine/deneyimine alan açar. Bu noktada, sonsuzluk fikrinin/deneyiminin Peyami Safa'daki hastalık motifini ardı sıra takip eden bir mesele olduğu bir kez daha görülür. Çünkü *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* ve *Fatih-Harbiye*'de farklı biçimlerde hastalık motifi ebediyete ulaşma arzusuyla ilişkilendirilir. *Bir Tereddüdün Romanı*'ndaki arayış da yine bu ebediyet/sonsuzluk meselesiyle bağlantılıdır. Bu bağı "ben silsilesi" inanışı etrafında metni kuran temel teknikten yola çıkarak göstermek mümkündür.

Zamanın yarattığı sıkıntıları, bunalımları ve tereddütleri odağa almasıyla içerik olarak sıklıkla incelenen ve tartışılan bir metin olmakla beraber, bu içeriğin aktarılmasına hizmet eden teknikler de bu romanı edebi anlamda ilgi çekici kılar. Çünkü bu metin herhangi bir metin değil, kendisinin bir roman/kurmaca olduğunu ifşa eden bir metindir. Dolayısıyla sonsuzluk fikrinin kendisini gösterdiği bu metnin yine bir roman olarak sunulmasını tesadüfi bulmak pek mümkün değildir. Hastalığın bedenin kendisini yenileyen bir süreç olduğunu ve ölüm-yaşam döngüsü içerisinde kendisini hatırlattığını öne sürmüş, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında hastalığın yeniden doğuşa hizmet ettiğini, bir hikâyenin romana dönüştürülmesiyle karşılaşmayı mümkün kıldığını iddia etmiştim. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* bizzat kendisinin inşa edildiği ve kendi yaratım sürecini görünür kıldığı bir romandır. Bu tez çalışmasının üçüncü bölümünde detaylı olarak incelediğim gibi, roman "Notlar" başlığı altında *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun ilk taslaklarını sunar.

Bir Tereddüdün Romanı, yazma edimine bizzat hem romanlardan alıntılarla hem de muharrir, mütercim, okur kimlikli karakterlerle dikkat çeker. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun yarattığı yarım kalmışlık hissini bir biçimde silen ve süreklilik/devamlılık fikri oluşturan bir romandır *Bir Tereddüdün Romanı*. Romanın yazılma süreci ve romanın kendine dönüşü, *Bir Tereddüdün Romanı*'nın da odak

noktasını oluşturur. Bu roman hastalık anlatısının yazılış sürecini de kendisinin temel meselesi haline getirir. Muharrir ile bu kadınlar arasındaki diyalogları büyük oranda üstlendikleri bu yazarlık, çevirmenlik, okurluk rolleri belirler. Örneğin Mualla, yazarın evlenmeyi düşündüğü kadın olmasının yanı sıra romanda çoğunlukla bir okur olarak belirir.

Bütün bunlar *Bir Tereddüdün Romanı*'nda Peyami Safa'nın kullandığı başka bir tekniğe dikkat çeker. *Bir Tereddüdün Romanı*'nda iç içe hikâyeleme tekniği kullanılır. Ne var ki bu tekniğin kullanımı iç içe geçen hikâyelerin anlatılmasının ötesindedir. İç içe geçen bu hikâyeler birbirini aynalayan, birbirine oldukça benzeyen hikâyelerdir. Romanın kendi yazım sürecini mesele hâline getirmesi, iç hikâyelerde yine kendine benzer bir anlatı inşa etmesiyle örtüşür. *Bir Tereddüdün Romanı*, tereddüt ve buhranlar yaşayan bir muharririn hikâyesini anlatır. "Bir Adamın Hayatı" romanından alınan sözde-parçalar yine bir sanatçının buhran içindeki bohem hayatına odaklanır. "Bir Adamın Hayatı" metninin muharrir karakterinin otobiyografik anlatısı olduğunu belirtmiştim. Ancak her daim söz edilen iç içe hikâyeleme tekniği bununla sonlanmaz. "Bir Adamın Hayatı" romanından alınan pasajlarda bu kez bu romandaki bohem sanatçı/yazar karakterin "Kaldırım Çocukları" başlıklı bir başka kitabın bazı parçalarını yazmış olduğunu öğreniriz. Ve "Bir Adamın Hayatı" adlı sözde romanın içinde "Kaldırım Çocukları" sözde romanından alıntılara yer verilir. Başka bir ifadeyle, bu kez iç-romanın içindeki bir başka romandan pasajlara yer verilir. "Kaldırım Çocukları" adlı metinde de yine bohem hayat yaşayan sanatçılar anlatılır: "[H]ayatımıza ait bir kitap yazmak istiyorum. Orada şüphesiz bundan bahsedeceğim. Hatta bazı parçalarını şimdiden hazırladım. 'Kaldırım Çocukları'nı bilirsiniz" (s. 90). Bu romandan alınan pasajlarda da bohem hayatın yarattığı özgürlük hissinden övgüyle söz edilir ve kaldırım

çocuklarında sefalet, hastalık ya da ölüm korkusunun olmadığından bahsedilir (s. 92). Kaldırım çocuklarından bir adamın hayatını anlatmaya doğru evrilen bu roman silsilesi, bu metni *bildungsroman* (oluşum romanı) türünün bir türevi olarak *künstlerroman* (sanatçı romanı) ve bir büyüme hikâyesi olarak okumaya imkân verebilir.

İç içe geçen bu romanlar yukarıda değindiğim bir silsileyi andırır. Roman teknik anlamda bir *sonsuzluğa düşüşü* ya da *sonsuzluk döngüsünü* (*mise en abyme*)[80] andırır. Sonsuzluğa düşüş, bir imajın kopyasını kendi içine yerleştirerek sonsuza kadar tekrar eden bir silsile fikri oluşturan yapısal bir tekniktir. Bir başka ifadeyle, roman sürekli kendi içine ayna tutar. Her birinin bir roman ve her bir romanın bohem hayatlar yaşayan sanatçıların hikâyesini anlatması *Bir Tereddüdün Romanı*'nın iki tane karşılıklı aynanın ortasında durmasını andırır.

Romanın ikinci yarısında bu kez bir başka sonsuzluğa düşüşle karşılaşılır. Vildan ile muharririn ilişkisi bir başka kurmaca metin etrafında inşa edilir. Vildan, çevirisini yaptığı Pirandello'nun "Çıplakları Giydirmek" metnindeki karakterleri kendisine ve muharrire benzetir.

- Ne iyi. Sizi tanıdığım andan bu ana kadar her noktada beraber gidiyoruz. Çıplakları Giydirmek… Neydi o kadının ismi?
- Erzilya.
- Erzilya.
- İşte o, benim. Romancı da sizsiniz.
- Erzilya… Romancının adı neydi?
- Lüdovik Nota. Siz tıpkı osunuz:" (Safa, 2018c, s. 110)

Vildan muharriri sadece *Çıplakları Giydirmek* piyesindeki romancı karakterle özdeşleştirmekle kalmaz, muharriri *Çıplakları Giydirmek*'in yazarı Pirandello'ya da

[80] *Mise en abyme*'nin Türkçe karşılığını Murat Gülsoy'dan ödünç aldım (2014, s. 29). Manfred Jahn'ın *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative* başlıklı çalışmasını Türkçeye çeviren Bahar Dervişcemaloğlu, bu kavram için "yavru anlatım" ifadesini kullanmayı tercih eder: "Yavru Anlatım (mise en abyme): Bir alt-anlatı kendi matris anlatısının içine iliştirildiği zaman yaratılan sonsuz döngü" (2015, s. 59). Burada romanın tartışmasını daha anlamlı kıldığı için "sonsuzluğa düşüş" ya da "sonsuzluk döngüsü" ifadelerini kullanmayı tercih ediyorum.

benzetir. Dolayısıyla burada da romanın ilk yarısında olduğu gibi iç içe geçmiş bir aynalama söz konusudur. Sonuç olarak, *Bir Tereddüdün Romanı*'nın da bu iç içe geçen silsileler halinde belirmesini sağlayacak bir anlatım biçimi bulunur ve anlatının içeriğini destekleyen bir form yaratılır. Bu noktada romanda muharrir tarafından etraflıca söz edilen teknik ve içerik ilişkisi bunu destekleyecek bir başka nokta olarak düşünmek mümkündür:

> …"teknik" denilen şey öyle bir meleke ve itiyat yekûnudur ki, nihayet gayrı şuura ait faaliyetler arasına girer ve spontane bir tarzda meydana gelen sanat eseri, kendi tekniğini de beraber taşır. En büyük hatamız, tekniği, yaratıcı ilcalarımıza inzimam eden ayrı bir şuur faaliyeti zannedişimizdir. Yaratma ameliyesi yekpare, spontane ve kendi tekniğini de haizdir (s. 95).

Peki, bu "sonsuzluğa düşüş" ne işe yarar? Safa neden böyle iç içe geçen ve sonsuzluğa açılmayı umut eden bir dünya inşa eder?[81]

Çalışmalarında sonsuzluğa düşüşü mesele edinen araştırmacılardan Sharon Mouanda (2008) Zola'nın "La Curee" başlıklı kitabını odağa aldığı çalışmasında metinlerarası göndermelerin ve sonsuzluğa düşüşün yoğun olarak kullanmasının metnin edebiliğine (*the text's literariness*) dikkat çektiğini belirtir. Sonsuzluğa düşüş, romanın tematik içeriğini yansıtır ve olay örgüsünde oluşturulan dönüm noktalarını inşa eder. Anlatıya dönüşlülük unsuru ekleyerek (*element of reflexivity*) yazma sürecini yansıtır (s. 35). Murat Gülsoy (2014) da metnin inşa sürecine dikkat çeker: "Romanın yapımı bu yapım sürecinin anlatılmasıyla sürekli kesintiye uğrar, yapı daha kurulurken sökülür ve zaten sökülmesi de kuruluş sürecinin bir parçasıdır" (s. 31). Yapım ve söküm iç içe geçer.

[81] İlginçtir ki romanın 30. baskısının kapağı da bu sonsuzluğa düşüşü resmeder. Ötüken Neşriyat'tan çıkan bu kitabın kapağında bir kitap biçiminde iç içe geçen ve sonsuzluğa giden bir saat yer alır ve bu saatin önünde bir bıçak bulunur. Bahsettiğim sonsuzluğa düşüşün zamanla ilgili bir durum olduğunu, roman boyunca mazi ile gelecek arasında gelgitler yaşayan muharrir karakteri olması şaşırtıcı olmaz. Kapak tasarımının da bu sonsuzluğa düşüşe hizmet ettiği söylenebilir.

Patricia M. Lawlor (1985) ise "Lautreamont, Modernism, and the Function of Mise en Abyme" başlıklı makalesinde belirttiğine göre *mise en abyme* analoji, kopyalama ve benzer imgelerin ve olayların tekrar edilmesiyle görünürlük kazanır. Kopyalama (*duplication*) bir yeniden-yaratımdır; çünkü her bir tekrar, orijinalden ona dönüştürür. Yansıtılan (*what is reflected*) sadece imgeler veya kelimeler değildir; aynı zamanda süreçteki dildir de. Sonsuzluğa düşüş, zaman ve mekân sınırlamalarını aşkınlaştırmak (*transcend*) ve hatta kaldırmak, görünmeyeni görünür hâle getirmek ve geçmişle geleceğin şimdisini ifade etmek işlevi kazanır. Metin, kendi metin içi hareketine binaen geriye doğru katlanır. Son, sonuç olarak, yeni bir başlangıçtır. Sonsuzluğa düşüş, sadece geçmişi yansıtmaz aynı zamanda geleceği ve bazen ikisini aynı anda öngörür. Metinde olacak olan her şey zaten olmuştur, dolayısıyla bütün metin retrospektif bir bakışa dayanır. Lineer ilerleme olumsuzlanır ve kronoloji alt üst edilir. Geçmişle gelecek arasında metinsel bir erteleme söz konusu olur. Öyle ki geçmiş ve gelecek yeni bir şimdide birbirine karışır. Dolayısıyla edebiyat ve tarih algımızı sekteye uğratır (s. 829-834).[82]

[82] Sonsuzluk döngüsü ya da sonsuzluğa düşüş, yapım ile sökümü, başlangıç ve sonu bir arada tutan bir teknik olarak romanda muharririn kendi düşünce dünyasında da karşılığını bulur. Muharrir, zıtlıkların sadece birbirini tamamlamadıklarını, aynı zamanda iç içe geçtiklerini öne sürer: "İhtiyaç ve ıstırapla muvaffakiyet ve saadet arasındaki bu riyazi tenasüp, bütün insanlar arasında tam ve ezeli bir müsavat temin etmiştir" (Safa, 2018c, s. 49-50). Metnin ilerleyen sayfalarında "Anatole France nazarında haz ve keder, gece ve gündüz gibidir: Birbirlerini takip ve ikmal ederler. Fakat bu takip ve devam fikri içinde zıtları anlayış, bizim şuurumuza göredir; zaman ve mesafe haricinde kalan bir hissimiz var ki, onunla, bütün zıddiyetlerin içiçe olduklarını sezeriz; bence sanatkâr hissi budur. Her şeyi *chaos* halinde, karmakarışık, hazla kederin mâverasında, zaman ve mesafenin mâverasında hissetmek ve küllü kavramak" (s. 122). Burada sanatçının küllü kavraması gerektiğini fark etmesine vurgu yapılır. Sonsuzluk döngüsü, Nietzsche'nin kullandığı "bengi dönüş" (sonsuz ya da ölümsüz dönüş) düşüncesini hatırlatır. Nietzsche için de bengi dönüş varlığın anlamını bulma amacına hizmet eder ve yaşamdaki her şeyin içinde kendi zıttını da barındırdığı fikrini imler: "Bengi dönüş düşüncesinde, haz ve acının, iyi ve kötünün, düzen ve kargaşanın, kısacası tüm karşıt kutuplarıyla yaşamın birlik ve bütünlüğü vurgulanmaktadır" (aktaran Kabadayı ve Çağlıyan, 2013, s. 170). "Bengi dönüş öğretisiyle, yaşamın içinde bengi olanın izinden gidilmekte, bundan dolayı yaşamın sonsuz biçimde içerdiği tüm görünümlerine, haz ve mutluluk kadar acı ve ızdıraba da değer verilmektedir" (s. 170). Nietzsche'den etkilendiği bilinen Peyami Safa'nın onun önerdiği kavramları kendi düşünce dünyasında yeniden yorumladığı söylenebilir. *Bir Tereddüdün Romanı*'nda "Niçeen felsefe" eleştirilse de Peyami Safa o felsefeden beslenerek kendi pozisyonunu oluşturur.

Yukarıda söz ettiğim araştırmalardan yola çıkarak sonsuzluğa düşüşün romandaki mazi, şimdi ve geleceğin inşasına dair yaklaşımı da ortaya koymaya hizmet eder. Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'ndan önce *Fatih-Harbiye*'de de zaman meselesini dert edindiğini belirtmiş ve romandaki zaman sıçramalarını (Erol Köroğlu'nun deyişiyle zaman kaçıklarını) mazi, şimdi ve gelecek arasında örülmeye çalışılan bağın gedikleri ya da sökükleri olarak okumuştum. *Fatih-Harbiye*'de gedikleriyle sökükleriyle maziyle buluşturulan şimdi, nostaljiyi açığa çıkarır. Nostalji her ne kadar "ev"e özlemi işaret etse de bu mekânın var olacağı zamanı da içine çeker. *Bir Tereddüdün Romanı*'nda da Svetlana Boym'un kitabında bahsettiği yine ileriye dönük bir nostalji arzusu belirir. Muharrir, kökü maziye yaslanan değer ve kurumların asri sayılamayacağını ileri sürer (Safa, 2018c, s. 48). Fakat burada asri olanı reddetmek değil, mazide kök salmış değer ve kurumların asriye ulaşmasına yönelik bir arzu öne çıkar. Nitekim muharririn Mualla ile evlenme arzusunun temelinde onda "ananevi ve asri meziyetleri toplanmış" farz etmesidir: "Eski ailelerin kapalı ahlâki terbiyesiyle yeni ailelerin açık fikrî terbiyelerine haiz bir genç kız"dır Mualla (s. 48-49). Böyle bir arzunun; geçmiş, şimdi ve geleceği iç içe geçiren, onları bir arada tutan, zaman ve mekân sınırlarını aşkınlaştıran bir biçimde sunulması anlam kazanır. Muharririn, dönüşüm geçirmeden önce mazi ile şimdinin bağıyla ilgili bir derdi olduğu romanda zaman zaman işaret edilir: "İçinde bir hatırlama korkusu var. Bütün mazi, bir tehlikeden uzaklaşır gibi halin şuurundan kaçıyor"dur (s. 8).

> Belki de yüzümü evlenme ihtimaline çevirir çevirmez bütün mazime arkamı dönmüştüm ve içimde yeni bir benlik doğmaya başlamıştı. Fakat hani o yıkılan alemlerin gürültüsü? Hani enkaz altında kalan hatıralarımdan yükselen çığlıklar? Hani bu doğumun sancıları, kıvranışları? Ne ümit, ne teessüf! Ölmüş gibiyim. (s. 59)

Her ne kadar maziye arkasını döndüğü ihtimalini aklına getirse de romanın ilerleyen sayfalarında hem Mualla ile evlenme kararından vazgeçer hem de fırtınada sallanan ağaç metaforundan yararlanarak yeni bir devrin köküne sıkı sıkıya bağlı kalanlarla birlikte yenileşeceğini söyler. Tıpkı sonsuzluğa düşüşün hatırlattığı gibi, bu ağaç metaforuyla sürekli kendi mazisine dönen bir gelecek hikâyesi kurulur.

Hem memleketinin hem de dünyanın toprağından kopmuş bir kadının, sürekli başkalaşan Vildan'ın romanda çevirmen olarak kurgulanması dikkate değerdir. İlk olarak muharririn bir erkek ve çevirmenin bir kadın olarak sunulması; yazının kendisinin orijinallik, yaratıcılık, maskülenlikle ilişkilendirirken çevirinin ikincil, türetilmiş (*derivative*), feminen olarak nitelendirilmesini hatırlatır (Chamberlain, 1992). Ne var ki anlatılardaki çevirmen karakterlerin marjinalliğe, var olan düzenin yerinden etmeye alan açmak için kurgulandığını öne süren makaleler de vardır (Strümper-Krobb, 2003). Svetlana Boym (2009) gelenek ile devrim arasında kurulan karşıtlığı sorgularken "çevirmen" (*translator*) kelimesinin "gelenek" (*tradition*) kelimesiyle aynı kökten geldiğini ve bu kelimenin hem aktarım hem de ihanet etmek anlamına geldiğini hatırlatır (s. 47).[83] Vildan'ın çevirisi, "Çıplakları Giydirmek" metninin orijinalini bir bakıma yeniden yazan, onu dönüştüren, onun ilk hâline ihanet eden bir konumdadır. Çevirdiği metnin bedeni bile bunu resmeden bir biçimde tasvir edilir. Piyesin tercümesi, muharrire göre, "incecik, dolaşık, çapraşık, silintilerle dolu, okunaksız, karmakarışık bir yazı"dan ibarettir (Safa, 2018c, s. 112). Mazi ile geleceği nostaljik bir tonda iç içe geçirme çabasında olan bir romanda Vildan'ın bir çevirmen olarak kurgulanması tesadüf değildir. Vildan çevirmen kimliği etrafında

[83] "Gelenekle devrim arasındaki modern karşıtlık aldatıcıdır. Gelenek (tradition) hem aktarım -bir öğretiyi birilerine nakletmek ya da bırakmak- hem de teslim olmak ya da ihanet etmek anlamına gelir: Traduttore, traditore, translator (çevirmen), traitor (hain). Devrim sözcüğü de aynı şekilde hem döngüsel tekrar hem de radikal kopuş anlamına gelir. Dolayısıyla gelenek ile devrim hem birbirini kapsar hem de birbirine karşıtlık içinde var olur. Asırlık bir ritüel olarak geleneğe ve gelenek yorumuna olan ilgi açıkça modern bir olgudur, buhar olup uçan geçmiş hakkında duyduğumuz endişeden kaynaklanır" (Boym, 2009, s. 47).

geçmişle bağlarını kopartmış ve şimdiye sıkışmış bir kadın olarak sunulur. Sonuç olarak, muharrir ve okurun yanında çevirmen bir karakterin de inşa edilmesi, orijinallik ve yeniden yazım, yaratıcılık ve taklit gibi meseleleri tartışmaya açtığı gibi mazi, şimdi ve gelecek ile ilgili kurulan ilişkiye de ışık tutar.[84]

Romanda karakterlerin rolleri üzerinden yaratılan bu birincil ve ikincil pozisyonlar, bir kez daha iç içe geçen silsileleri hatırlatır. Muharririn "ben silsilesi" inanışına paralel olarak, Vildan da muharririn orijinalinden türetilmiş gibidir. Bununla birlikte, bu silsilede "bir hayalet gibi karanlıklar içinden"[85] (s. 174) ortaya çıkan Vildan yine bir anda ortadan kaybolur. Bu kaybolmasının öncesinde "bir kadın suretini alan bir facia" (s. 131) olarak tanımladığı Vildan'ı zaten "deracine", "dejenere" olarak tanımlayarak ötekileştirir, kendi sınırlarını daha da belirginleştirir. Fatih Altuğ da *K24*'teki "Tereddütten Karara: Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'nı Konumlandırmak" başlıklı yazısında bu konuya dikkat çeker:

> Muharrir tereddütten karara geçerken, anarşiden azade bir nizamı arzularken ve dünyanın bu yöndeki gidişatıyla aynı yönde konumlanırken, Vildan'ın şahsında hem saklanmış/bastırılmış kimliklerin tarihinden hem de bir kimliğe indirgenemeyecek heterojen oluşlardan kendini azade eder. Ancak bu azatlık romanda ancak onların bastırılması, silinmesi ve ayıklanmasıyla mümkün olacaktır.

Altuğ'un bahsettiği bu azatlık yeni bir günün doğuşuyla, ışığa ve yaşama dönüşle ilişkilendirilir: *"*Bir an için Vildan'ı tamamıyla unutarak içime yeni doğan, fakat mahiyetini bilmediğim büyük bir isteğin verdiği hızla hemen yerimden fırlamak,

[84] Mehmet Tekin (2014) de *Bir Tereddüdün Romanı*'nda bir anlatı unsuru olarak zamanın önemine dikkat çeker ve romandaki zaman vurgusunu savaş sonrası dönem olmasına bağlar: "Savaşın geride kalmasına rağmen birey, hala irade ve tercih hürriyetine kavuşamamıştır. O, adeta zamanın dışında yaşamaktadır. *Bir Tereddüdün Romanı* bir bakıma parçalanmış hayatların romanıdır. Bu sebeple romanın kahramanları, zamanın getirdiği sıkıntı ve baskıya rağmen, zaman bilincine sahip olamamışlardır. Onların mizaç ve hareketlerini belli bir zaman ölçüsü dahilinde değerlendirmek mümkün olamamaktadır. Onlardaki hareket ve iç düşünme yeteneği alışılmış zamanın (saat, gün ve ay ölçülerinin) dışına taşmaktadır. Bu sebepten dolayıdır ki, olayların anlatılma süresi istikrarsız -hatta dağınık- bir görünüm arz etmektedir" (s. 210).

[85] Vildan'ı niteleyen bu ifade, onun mevcudiyetinin sorgulanmasına hizmet etmekle beraber Peyami Safa'nın bu romanını da *hauntology* bağlamında okumayı mümkün kılar.

dışarıya, havaya ve ışığa doğru koşmak istedim ve düşünmeden ayağa kalktım" (Safa, 2018c, s. 196). Nitekim muharrir, maziye arkasını döndüğünde kendisini ölmüş gibi hissettiğini söyler. Nostalji de tam da bu yaşama ve ışığa dönüşü imler (Boym, 2009).

Bununla beraber muharririn bahsettiği nâmütenahi şahsiyet imkanları, yine kendisinin benzettiği tespih taneleri gibi dağılmaz mı? Ben silsilesinden bir halka eksilmez mi? Silsilenin yarattığı devamlılık fikri; ebediyete ulaşma, sonsuzluğu yakalama arzusuyla paralellik taşır. Ne var ki romanda ebediyete ulaşma meselesi bu silsile konusuyla sınırlı kalmaz. Vildan ile buluştuğu gece, muharrir, asrın tereddüdüne dair fikirlerini belirtirken lafı ebedîleşme konusuna getirir:

> Fakat şüphemizi ve tereddüdümüzü ancak zekâmıza mahsus bir hak addedelim ve irademize çelme takmasına izin vermeyelim. Tembelliğin mazereti halinde bir şüphe ve imansızlık en kötü şeydir. Dünyanın azgın faaliyetinde ve gaye ne olursa olsun bu ezelî ve ebedî oluş içinde hepimiz dinamik rollerimizi yapmağa mecburuz. Yeni kadınların çoğu ana olmağı zarafete mugayir bir şey sayıyorlar ve çocuk viyaklamasından nefret ediyorlar. Sen de onlardan değil misin? Fakat bu nihayetsiz bedbinliğin nereden geliyor? Kadının ebediyeti zekasında değil rahmindedir. Yeni kadın, yaratıcılığın merkezini şaşırmıştır. Senin ümitsizliğin buradan geliyor. Pirandelli mütercimi değil, bir çocuk anası olarak ebedileşebilirsin. (s. 171)

Kadınların ebedîliği yakalamanın yolunu söyledikten sonra Vildan erkeklerin ebedîliği nasıl yakalayacaklarını sorar: "Onların içinde de yaratmak için ruh sancısı çekenler müstesna; baba olmayanlar ana olmayanlardan farksızdırlar. En az inkâr edebileceğimiz şey tabiattır. Üst tarafı az çok safsataya müsaittir ve birçok nazariyelere esas teşkil edebilir" (s. 173). Sonuç olarak, muharrire göre erkekler de ebedîliğe ulaşmak için ya çocuk sahibi olmaları ya da muharrir gibi yaratmak için çabalamaları gerekmektedir. Romanın merkezindeki erkek karakterin bir muharrir, yani bir sanatçı olması da arayışın yaratıcılıkla ilişkilendirilen ebedîliğe varışla sonlanacağına gönderme yapar. Bu noktada *Fatih-Harbiye*'deki Şinasi'nin de musiki sanatçısı olması ve bu yolla şifa bulması bu romanla *Bir Tereddüdün Romanı*

arasındaki kurulan bir başka bağa işaret eder. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında bir niyet olarak beliren yazma/yaratma uğraşı bu romanın ardından yayımlanan hastalık anlatılarında da tebarüz eder. Yazı/yaratma uğraşı bu noktada vahdet fikrine açılan, böylelikle sonsuzluğa ulaşmayı mümkün kılandır. Daha da önemlisi, roman boyunca yazı adeta yaşamın muadili olarak yer alır. "Bir Adamın Hayatı" kurgusal bir hayat hikayesi olarak sunulurken *Bir Tereddüdün Romanı* bir hayatın kurmacasıdır. Romanda yazı ile yaşam fikri iç içe geçer.[86] Muharrir, Pirandello'nun sözlerini hatırlatarak "bir roman ya yazılır ya yaşanır" der (s. 111).[87] Yaşamın sonluluk gerçeği, yazının sonsuzluğa uzanma ihtimaliyle revize edilir. Yazarak yaşamın sonluluğu sağaltılır. Hastalık burada ölümlülük ve ölümsüzlükle bağlantılı olarak ebediyeti yakalama arzusuna yönlendirmekte ve *Bir Tereddüdün Romanı* da bu minvalde ebediyeti arayış anlatısı olarak okunmaktadır.

4.3 *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*: Ferit'in oto-mitolojisi (*automythology*)

1937'de *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilen *Biz İnsanlar* romanından yaklaşık 12 yıl sonra Peyami Safa kendi imzasıyla *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanını yayımlar. Yayımlandığı günden bugüne oldukça reaksiyon alan bu roman çok sayıda incelemenin de konusu olur. Safa'nın yaklaşık 15 senedir üzerine düşündüğü ve 1949'da Nebioğlu Yayınevi'nin bastığı bu roman "Türk edebiyatına da baharın gelişi" olarak yorumlanır (Soydan, 5 Aralık 2019). Öyle ki Peyami Safa, *Her Hafta* ile yaptığı mülakatta "*Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'ndan evvel roman adına layık

[86] Roman ile hayat arasında kurulan bu tür bir ilişkinin nüveleri *Bir Akşamdı* romanında da kendini gösterir. Roman/hayal ve hayat iç içe geçer.

[87] Romanda Luigi Pirandello'nun *Çıplakları Giydirmek* adlı piyesi öne çıksa da hayat-hayal, kurmaca-gerçek ya da yazı-yaşam ikiliklerini hatırlatan *Altı Karakter Yazarını Arıyor* adlı oyununu da anmak gerekir. Tam da yazı-yaşam karşılaşmasını mesele edinen "Exploring Difference Between 'Art' and 'Life' in Pirandello's *Six Characters in Search of an Author*" (2011) başlıklı makale, sanatın yaşamdan daha iyi olarak sunulduğunu; çünkü geçmişi ve hâlihazırdaki yaşam deneyimini yansıtma şansı verdiğini öne sürer.

hiçbir kitap yazmadığımı sanıyorum" der. Peyami Safa'nın kendi romanına karşı duyduğu bu beğeni ve gururu yazdığı romanın tekniğindeki yeniliğinde buluyor gibidir. Peyami Safa 5 Mart 1958'de *Yelpaze*'ye verdiği röportajda bu romanın tekniğiyle ilgili şunları söyler:

> *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda bugüne kadar dünyada yapılmamış bir yenilik vardır. Bu yenilik teknik bakımdandır. Bu romanda, romancı hiçbir şey söylemez. Kendi gözüyle tasvir yapmaz. Tahliller kendi fikirleri değildir. Kahramanlarının adını bile söylemez. Birbirlerine söyletir. Bu roman, hayatın muharrir tarafından görülüşü değil, kendi içinden görünüşüdür. Romancı, romanı ile okuyucu arasına turistleri gezdiren bir tercüman gibi girmez. Okuyucu romanın hayatı ile baş başa bırakır. Bu teknik üçüncü şahısla yazılan dünya ve Türk romanında yoktur. Birinci şahısla yazılan romanlarda ise anlatan adamın hayatına doğrudan doğruya girebiliriz. (Olcayto'dan aktaran Büyükkavas Kuran, 2018, s. 284.)

Romanın kendi dünyasına alan açma niyetinde olduğunu gösteren bu sözler, teknik olarak anlatıcının/yazarın müdahilliğini metinden silmeye yöneliktir. Üçüncü tekil şahıs anlatıcının karakterin bakış açısını esas alarak onun gözünden anlatmasına dayanan bu anlatım tekniği, yazarın/anlatıcının kendi bakışını, yönlendirmelerini, kısacası metne müdahalesini en az seviyeye indirir. Birçok araştırmacı bu tekniğin Peyami Safa tarafından oldukça başarılı bir biçimde kullandığından söz etse de bu tekniğin aynı zamanda romanda en sorunlu bulunan noktalardan biri olduğu da görülür. Bu bağlamda romana yöneltilen eleştirilerden biri Berna Moran'a aittir. Moran (2018b) "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" başlıklı makalesinde uzun uzadıya bu tekniğin iki bölümden oluşan romanın ikinci yarısında başarılı bir biçimde kullanılmadığının nedenlerini tartışır (s. 237-258).

Üçüncü tekil şahıs anlatıcının bakışına odaklandığı kişi, romanın başkarakteri Ferit'tir.[88] Ferit, tıp fakültesini bırakıp felsefe bölümüne geçen; fakat ona da devam

[88] Roman, ana karakterinin isminin Ferit olarak seçilmesini anlamlı kılacak biçimde açılır. Ferit ismine, onun "Ferid" olarak kullanılmış olduğunu hatırlatır biçimde yer verildiğini not düşmek gerekir. "Ferit" ya da "Ferid", sadece biçimsel ve dile dair meseleleri değil; aynı zamanda metni farklı tematik okumalara (ferd, id vs.) açma fırsatı sunar. Romanın 1949'daki ilk basımında da Ferit "t" ile yazılmakta; ancak ünlü ile başlayan bir ek geldiğinde "t" sesi "d"ye dönüştürülmektedir. Bu tez

etmeyen bir üniversite öğrencisidir. Varoluşla, ben'iyle ilgili çeşitli soruları olan ve bu sorulara cevap arayan Ferit'in annesi ve iki kız kardeşi veremden ölmüş, babası ise Londra'ya gitmiş; fakat onun akıbetinin ne olduğu bilinmemektedir. Hayatta olan tek kız kardeşi Nilüfer, teyzesinin yanında halayık/besleme gibi yaşar. Bir evi olmayan Ferit, Yüksekkaldırım'da yer alan Vafi Bey yönetimindeki bir pansiyonda yaşamaya başlar. Bu pansiyonda kaldığı altı gün boyunca çeşitli olağanüstü olaylarla karşılaşır. Geçmişte gördüğü halüsinasyonların gitgide arttığı görülür. Kız arkadaşı Selma'ya ilgisi ruhuna değil de bedenine odaklanır. Bu nedenle Selma ile ilişkisinde sorun yaşayan Ferit, pansiyonda tanıştığı Sorbonne mezunu felsefe öğretmeni Yahya Aziz'den tavsiyeler alır. Teyzesinin ölümü sonrası yüklü miktarda mirasa sahip olan Ferit, Yahya Aziz'in önerisiyle Büyükada'da kız kardeşini de alarak Fotika adlı bir kadının pansiyonunu kiralar. Bu ev, mistik bir kişilik olarak tanınan Matmazel Noraliya'nındır. Noraliya, bu dünyada ne istediyse olmayan, kendinden ve dünyadan el etek çeken, fena mertebesine ulaşan ve insanlara şifa veren bir kadındır. Bir sene önce ölmüş ve bu evi Fotika'ya bırakmıştır. Ferit, bir gece bu evde Matmazel Noraliya'nın koltuğunda ve onun silüeti karşısında Matmazel Noraliya'nın ruhu ile buluşur. Ferit bu mistik deneyimden sonra, nefsinden kurtularak manevi değerlere ağırlık veren bir bakış kazanır. Romanın ilk bölümü Ferit'in Vafi Bey'in idaresindeki pansiyonda geçirdiği altı günü, ikinci bölümü ise Matmazel Noraliya'nın evinde kaldığı günleri anlatır.

Ferit'in hiçlik fikrinden hidayete varışını, şüpheci ve tereddütlü bakışından mistik inanışlara dönüşünü anlatan bu roman[89] Ferit'in buhran geçirdiği zamanlardan

boyunca "Ferit" olarak kullanılmış; ancak gerekli görülen yerlerde "Ferid" kullanımı hatırlatılmıştır. Bu, aynı zamanda Peyami Safa'nın eserlerinde karşılaşılan isim sembolizminin örneklerinden birini oluşturur.

[89] Mehmet Tekin (2014) Ferit'teki bu "gelişme"den yola çıkarak *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nun "yetkin bir 'bilinçlenme romanı' (bildungsroman)" olarak okunabileceğini söyler (s. 249). Bir önceki kısımda ben de *Bir Tereddüdün Romanı*'nı *bildungsroman* olarak incelemenin mümkün olduğundan söz etmiştim. Bu durum, hem romanlar arasındaki başka türsel bağlar kurulabileceğini göstermekte

şifa bulduğu bir döneme geçişi de resmeder. Romanın sonlarına doğru Ferit'te tebarüz eden bu değişim, yazıldığı ve yayımladığı dönemdeki başkalaşım ve değişim rüzgarının kaçınılmaz yazgısı gibidir. Bu dönem, İkinci Dünya Savaşı yıllarıyla Soğuk Savaş dönemine, tek partili dönemden çok partili sisteme geçişin hazırlıklarına, dönüşümlerin ve modernizmin cazibesine ve yıkıcılığına kadar uzanan ve bütün dünyayı dönüştüren bir zaman dilimini oluşturur. Bununla birlikte Ferit'in geçirdiği değişim, Ferit'in hayatı, varoluşu sorguladığı, bunların anlamını aradığı bir sürece bina edilir. Dolayısıyla birçok incelemede romanın Ferit'in arayışın hikâyesi olarak değerlendirilmesi tesadüf değildir.[90] Ne var ki ben de *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nu hastalık anlatıları ekseninde bir arayış anlatısı (*quest narrative*) olarak değerlendiriyor ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nu arayış anlatılarının alt türlerinden biri olan oto-mitoloji (*automythology*) olarak okuyorum.

Arthur Frank, oto-mitolojilerde baskın olan metaforun, kendi bedeninin küllerinden doğan Phoenix olduğunu söyler. Bu tür anlatılarında hasta, sadece hayatta kalmamış ama aynı zamanda yeniden doğmuş kişidir. Manifesto alt türünden farklı olarak, oto-mitolojinin dili politik olmaktan ziyade kişiseldir ve bu dil; köklü/önemli (*momentous*), kesin bir biçimde (*decisively*), evren (*universe*) ve kader (*destiny*) kelimeleriyle bezelidir. Sosyal bir reformu değil, hastayı da değişimin bir örneği olarak göstererek bireysel değişimi vurgular. Belirli bir hastalığı evrensel çatışma ve endişeler paradigmasına dönüştürür. Hastanın bedeni mikrokozmos ile makrokozmos arasında bir eksende durur (Frank, 1995, s. 122-126).

---

hem de Peyami Safa külliyatının hastalık anlatıları ile *bildungsroman*'ın kesiştiği bir anlatı dünyası kurduğu yönünde bir okuma ihtimali yaratmaktadır.

[90] Romanı, bir arayış anlatısı olarak yorumlayan araştırmalardan bazıları şunlardır: Kınış, M. (1998). *Peyami Safa'nın Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ile Hermann Hesse'nin Der Steppenwolf adlı eserlerinde arayış ve kendini gerçekleştirme sorunu* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Baş, M. K. (2021). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ya da yeni bir metafizik mümkün mü? C. Karataş (Der.), *60. Yıl Hatırası Peyami Safa* içinde. Ankara: İlbilge. Tural, Ş. (2014). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanında fantastik öğeler. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 6*(11), 79-88.

Ferit'in kendi mitolojik hikâyesini kuran bu roman, hastalığı bu radikal dönüşümü somutlaştıracak bir araca dönüştürür ve materyalizm-spiritüalizm, maddiyat-maneviyat, beden-ruh, nihilizm-mistitizm gibi "evrensel çatışma ve endişeleri" tartışmaya alan açar. Bu çatışma ya da endişeler, yazarın külliyatında tekrar tekrar karşılaşılan meseleler olmakla birlikte, farklı yaklaşım ve veçhelerden sunulur. Ahmet Hamdi Tanpınar (2015) "Türk Edebiyatında Cereyanlar"da yazarın "eski meselelerini ve hayat tecrübelerini daha spirütüel bir plana naklettiği"ni ileri sürer (s. 124). Beşir Ayvazoğlu (2017), *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanının Peyami Safa'nın o dönemki parapsikolojiye olan merakından doğduğunu dile getirir (s. 445). Safa da 21 Kasım 1959'da *Tercüman*'da yayımladığı bir yazısında "Birçok yazılarımda, eskilerin "Gizli ilimler" yenilerin "Metapsişik", "Parapsikoloji"… dedikleri ilimlere bağlı sırlı vakalardan ve hekimliğin akıl erdiremediği mucizeli şifalardan bahsettim. İki romanımda da bu hadiseler vardır" (Safa, 2019a, s. 52) diyerek Tanpınar ve Ayvazoğlu'nun sözlerini destekler. Safa'nın burada bahsettiği iki eseri *Yalnızız* ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'dur. Safa'nın bu romanlarda "mucizeli şifalardan" bahsettiğini söylemesi önemlidir; çünkü bu söz öbeği *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* özelinde "hekimlerin akıl erdiremediği" hastalıkların varlığına dikkat çekmekle birlikte, mucizeli şifa ile karşılaşan hastaların iyileştiğini ima eder. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanı ardından yayımlanan Peyami Safa imzalı eserlerde hastalıkların sağlığa kavuşmakla sonlandığı argümanı *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* hakkındaki bu sözlerle de desteklenmiş olur.

Hastalık izleği çerçevesinde *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'ndaki karakter şeması temel olarak şifa arayan ve şifa veren ikiliğine dayanır. Kalabalık kişi kadrosuna sahip olan bu romanda çoğu karakter hasta olarak kurgulanmıştır. Romanın başkahramanı Ferit vehimli biridir, birçok kez sinir krizi geçirir.

Halüsinasyonlar görür: Vaktiyle onu siyah bir köpeğin takip ettiğini zanneder, pansiyona yerleştikten sonra ise bir çıplağın onu ziyaret ettiğini görür. Çıldırma korkusuyla yaşar. Kız kardeşi Nilüfer gibi kendisi de verem olur. Diğer kız kardeşleri ve annesi de veremden ölmüştür. Aynı pansiyonda kaldığı insanlardan Eda (asıl adı Adalet) Hanım yüz felcidir, kızı Zehra dilsiz ve uyurgezerdir. Tahir Bey'in siyatiği vardır. Tosun, romatizması olduğunu söyler ama aslında uyluklarında mantar hastalığı vardır. Pansiyonun temizliğiyle uğraşan Tatvanlı Fatma da uyurgezerdir. Ferit'in ilişkisi olduğu Selma'nın mizacını "hysterique anası Belkıs'ın yumurtalarından" (Safa, 2017b, s. 77) tevarüs ettiğini söyler. Buna karşılık, pansiyonu türlü musibetten uzak tutmak için okunması gereken bütün duaları bilen Vafi Efendi, aynı pansiyonda yaşayan Sorbonne Üniversitesi mezunu felsefe öğretmeni Yahya Aziz ve dünyadan ve nefsinden uzaklaşıp hidayete eren Matmazel Noraliya'nın ruhu Ferit'in şifa bulması için yol gösterici olurlar. Öyle ki Ferit için "şifa yolunu açan Yahya Aziz" onu Ada'ya, zaten şifacı olarak bilinen merhum Matmazel Noraliya'nın vaktiyle yaşadığı pansiyona götürerek *iyileşmesini* sağlar.

Ferit'in kendini arayış yolculuğunun başlangıcı, Ferit'in tıp eğitimini yarıda bırakıp felsefeye geçmesi, oradan da nihilizme kayışından itibaren görülebilir. Suret-i mutlakacı zihniyete karşı çıkan, babasından tevarüs ettiğini düşündüğü agnostik ve şüpheci yaklaşıma sahip Ferit'in sorularının merkezinde çoğunlukla kendisi vardır. Bununla birlikte, kendisinin ne olduğu ve ne olmadığı hakkında az çok fikri vardır. Ferit'in kendini bulma arzusu, yine kendisini anlatmak için seçtiği nitelemelerde belirir:

> Ben Türk değilim, insan değilim, hayvan değilim, tıbbiyeli değilim, felsefeci değilim, âşık değilim, zengin değilim, fertçi değilim, cemiyetçi değilim, milliyetçi değilim. Vafi Bey'in ecinnileri arasında oturan, iradesi çarpılmış, bir hafta sonra ne yapacağını bilmeyen, tembel, hiçbir şeye yaramaz ve ömrünün yarısı Avrupa'da hâriciye memurluklarında geçmiş, ayyaş, zampara, Hedonist, ciddiyetin yalnız hayvanlara yakıştığına inandığı için

> dünyanın bütün dramlarına kahkahayı basan ve bunun için "Gülener" soyadını alan bir baba ile, yarı deli, erkek düşkünü, veremli ve veremden iki yetişkin kızını kaybetmiş, ayyaş kokainman, Paris'te okuduğu için kültürlü, genç yaşında ölmüş bir ananın desencharte (düş kırıklığına uğramış), demesuer (ölçüsüz), desoriente (yönünü şaşırmış), deracine (kökünde kopmuş), degenere (yozlaşmış) bir oğluyum. (s. 62-63)

Ferit kendisini bir hiçliğin içinde bulur. Nitekim kendisinden bahsederken kullandığı sıfatlar, genellikle bir yokluk üzerine kuruludur.[91] Fakat bir yandan da Ferit ne olup olmadığından da tam olarak emin değildir. Bu sözlerinin ardından kendi yüzü ile içi arasındaki bağlantıyı görmek, her ikisinin de çıplak[92] hâlini görebilmek için bir berber aynasının önüne oturmak ister: "Bu muyum ben?" diye sorar kendisine. Ferit'in ağzına sinir yatıştırıcı komprime atma ihtiyacı duyacağı sinir krizleri işte bu kim olduğunu anlama çabası içinde ortaya çıkar (s. 64-65). Benzer şekilde yaşadığı halüsinatif deneyimlerden sonra Yahya Aziz'e şöyle söyler:

> Ben çıldırırsam, odama kırmızı bir sis dolduğu için, yatağımın altında babamın kahkahası geldiği için, traş kutum yere düştüğü için değil, *nerede, neden ve ne olduğumu bilmediğim için* çıldıracağım. Eğer bana "Bu budur bu"dan başka bir şey söylemeyen müspet felsefeyi aşamazsam, aklın tamamıyla lüzumsuzluğuna inanacağım. (s. 204, vurgu bana ait.)

Artık aklın lüzumundan da şüphe eden Ferit, yaşadığı fizikötesi olayları mantıkla açıklamaya çalışmıştır. Romanın ilk bölümünde pansiyonda gördüğü çıplağı, pansiyonun yöneticisi Vafi Bey "taife-i cin" (s. 101) olarak yorumlarken Ferit bu çıplağın ya pansiyonun bir başka odasında kalan dilsiz Zehra ya da pansiyonun temizliğiyle uğraşan Fatma olduğunu düşünür. Dolayısıyla Ferit bu yaşadıklarına mantıklı bir açıklama getirmeye çalışır. Vafi Bey'in Ferit'in elini avucuna alarak Ferit'in ruh haline ve hayatına dair söylediklerinden etkilense de onları Vafi Bey'in

[91] Ferit'in kendisi için kullandığı bu sıfatların bir kısmı *Bir Tereddüdün Romanı*'ndaki Vildan'ın kendisini anlatırken kullandıklarıyla aynıdır. Vildan, muharrir karakterinin öteki beni olarak romanda hastalığı, köksüzlüğü, ötekiliği yüklenir. Bu köksüzlük, evin yokluğu ya da kaybı üzerinden gösterilir. Vildan gibi Ferit'in de dönebileceği bir evi yoktur. Dolayısıyla Vildan ile Ferit arasında kurulan ortaklık, onların evden/özden ayrılmış olmaları, kendi toprağından kopmuş olmalarıdır.

[92] *Bir Tereddüdün Romanı*'nda da Luigi Pirandello'nun eseri üzerinden söz edilen *Çıplakları Giydirmek* tam da böyle bir kendilik hâlini yakalamaya yönelik bir tartışmaya açılır.

"mistik hezeyanları" olarak yorumlar (s. 109). Fakat Ferit ne kadar uğraşsa da içindeki açmazları tam anlamıyla çözemez. Zehra'nın saati bakmadan zamanı bilmesini ya da Ferit'in teyzesinin öldürüldüğünü görmesini mantıklı bir açıklama getiremez. Ne var ki, bütün bunların Ferit'in vehminden mi, çıldırmanın eşiğine geldiğinden mi, yoksa bu hadiselerin kendi gerçekliklerinden mi olduğuna açıklık getirilmez. Bunun yanında her ne kadar herhangi bir inanç sistemine bağlılık göstermese de onları toptan reddetmez. Ferit'in yaşadığı bir kriz anında bir ihtiyarın ona "Allahım" diyerek ferahlık bulacağı önerisini de uygular, Vafi Bey'in dualarını tekrar eder. Nitekim bu nedenle Yahya Aziz'i kendisine rehber edinir. O, diğerleri gibi "suret-i mutlakacı" değildir; aksine farklı gerçeklik imkanlarının bulunduğundan söz eder.

Pansiyonda kaldığı süre zarfında yaşadığı deneyimler, onun sağlığını daha da fazla yitirmesine sebep olur. Vehimleri gitgide artar. Ferit'in tereddütlü hâli, septik anlayışı ve herhangi bir şeye inanıp inanmamak konusunda kararsız tavrının yanı sıra, onun kendisinin kim olduğunu sorgulaması da "hastalıkla" ilişkilendirilir. Nitekim romanın sonlarına doğru Yahya Aziz tarafından yaşanılan dönemin[93] insanları "ben kuduzu"na sürüklediğinden söz edilir (s. 290). Bu bölümün girişinde bahsettiğim anlatım tekniğinin de anlatıcının otoritesinden kurtarmaya çalışan bir biçimde kullanılması anlam kazanır. Romandaki anlatıcının varlığı olabildiğince silinmekte, anlatılanlar çoğunlukla Ferit'in bakışından aktarılmaktadır. Fakat bu anlatım tekniği romanda bu bahsedilenden çok daha kompleks bir biçimdedir. Ferit romandaki "yansıtıcı merkez" ya da bakış açısının sahibi olarak kimi zaman anlatılan pozisyonunda kimi zaman ben-anlatıcı olarak bizzat kendi iç konuşmalarını paylaşan konumunda kimi zaman ise kendi ben'iyle karşılaşma ya da hesaplaşma anlarında bir

[93] Romanda İkinci Dünya Savaşı'nın yaşanmaya devam ettiği 1943 yılının mayıs sonu ile haziran başına denk gelen on günlük zaman dilimi anlatılır.

sen-anlatıcı pozisyonundadır. Ferit'in bilinç akışına varan iç diyalogu ile roman boyunca karşılaşılır. Gece gördüğü çıplakla ilgili düşündüklerinin metne yansıması bunlardan biridir: "Peki… Neden çıplaktı? Oralarda banyo odası filan da yok. Ne karışık ev! Kalk, sen burada çıldıracaksın. Fırla. Gayret. Sayıyorum: Ona kadar sayıyorum. Haydi: Bir, iki, üç, dört… Ben bunu uyuz tamburiye sorarım" (s. 58). Üçüncü tekil şahıs anlatıcı, romanın büyük çoğunluğunda Ferit'e odaklanarak, onun bakışından hareketle anlatır. Fakat bu anlatımlar, çoğunlukla herhangi bir işaret ya da ifadeyle belirtilmeksizin Ferit'in kendi sözleriyle, aklından geçenlerle kat edilir. Dolayısıyla yine *Bir Tereddüdün Romanı*'nda bahsedilen ben silsilesi fikrini hatırlatan bir anlatım tekniği kullanılır. Başka bir ifadeyle, bu romanda kullanılan tekniğin, salt üçüncü tekil şahsın sesini arka plana atmanın yanı sıra Ferit'in kimi zaman kendi kendine kimi zaman kendine dışarıdan bakan biri gibi konuşmasına vesile olur. Ben'in kendi içindeki farklı benlerle karşılaşmasına, kendiliğin içinden geçmesine imkân verir. Ne var ki, romanın daha ilk sayfalarında Ferit ile Ferit arasında dikkat çekilen fonetik farklılığı, aynı zamanda Ferit'in "nâmütenahi şahsiyet imkanları"[94] olarak değerlendirmek mümkündür. Ferit ile Ferit arasındaki bu differans, inanmakla inanmamak, bilinç ile bilinçdışı, insan olmak ile hayvan olmak arasındaki açmazları somutlaştırır.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanı, çok sayıda incelemede dile getirildiği gibi, huzursuzluktan huzura, buhrandan şifaya, Yüksekkaldırım'dan Ada'ya, karanlıktan aydınlığa, yeni bir hayata ulaşmaya dayanan bir yapıya sahiptir. Romanın ikinci bölümünün odağında huzura, şifaya, aydınlığa geçişi sağlayacak olan deneyim, Matmazel Noraliya'nın siluetiyle karşılaşma yer alır:

[94] *Bir Tereddüdün Romanı*'nın muharrir karakteri Pirandello'nun her insanda iki zıt şahsiyet olduğu anlayışının ötesine geçerek "insanda nâmütenahi şahsiyet imkanları" olduğunu iddia eder (Safa, 2018c, s. 122).

> Koltuğa oturdu. Eli sıcak avucun içindeydi. İçine doğdu ve gözlerini kapadı. İçine doğdu ve ben'ini aradı. İçine doğdu ve ondan kopmaya çalıştı. Hafızasını tıkadı. Kendisi olduğunu hatırlatacak idraklerin kırıntılarını da şuurun üstünde silmeye uğraşıyordu. Çok zordu bu. Şuuru da onlarla beraber silinecek gibi oluyordu. Kulağının tâ içinde ince bir ses: "Gayret!" dedi. Ne ile, ne üzerine ve nasıl tesir ettiğini bilmeden uğraşıyordu. Elini tutan avucu hissetmez oldu. Nerede olduğunu da bilmiyordu. Arada bir şuurunda belirip kaybolan kaçak idrak anlarında "Ben kimim?" diye kendi kendine sorarken kendi kendini tanıyordu. Bu anlar seyrekleşti. Gayret ediyordu. Bir daha gelmediler. Artık şuurunda kendi ben'ini değil, başka ve geniş ve her şeyle birleşmiş, sonsuz bir kendi vardı. Bu, kendinden çıkan ve onu aşan her şeyi kavrayan ve her şeyle bir olan bir kendi şuuruydu. Bu bir, mutlak birdi. Ansızın gözleri kör edecek kadar keskin bir ışığa benzeyen ve hududu görünmeyen büyük bir aydınlık parladı; ve ansızın her şeyi kavradı ve sonsuz derinliklere iner gibi bir duygu bütün ruhunu sardı. (s. 231-232)

Ferit'in bu olay sırasında deneyimledikleri, onu kendi ben'ini tanıyarak sonsuz bir kendilikle birleşmeye vardırır. Bu noktada Matmazel Noraliya'dan aynı zamanda şifa veren kadın olarak bahsedilmesi de önemlidir. Matmazel Noraliya'nın şifacı özelliğine dair Fotika örnekler verir. Söz gelimi, Fotika'nın meme kanseri ya da memede ur olarak teşhis edilen bir hastalığı vardır. Doktorlar ameliyat olması gerektiği söylemişlerdir. Bunun üzerine bir gün Matmazel Noraliya ona dualar okumuş ve sonrasında Fotika'nın ameliyat olmasına gerek kalmamıştır. Bunun yanında Fotika'nın aktardığına göre "saralılar, nüzullüler, veremliler…" Matmazel Noraliya'ya gelip ondan şifa bulurlarmış (s. 262).

Matmazel Noraliya'nın şifacı olarak kurgulanması, Matmazel Noraliya'nın evinde yaşamaya başlayan Ferit'in şifa bulacağını, onun kendi ben'ini aşarak bir inanca tutunacağını, maddi olandan sıyrılıp manevi değerlere ağırlık vereceğinin de işareti olur. Nitekim romanın sonunda vehimlerin ve veremin semptomlarını gösteren Ferit de veremden ölme ihtimali bulunan kardeşi Nilüfer de ruhen ve bedenen iyileşir. Münire Kevser Baş (2021) "*Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ya da 'Yeni Bir Metafizik Mümkün Mü?'" başlıklı yazısında Matmazel Noraliya'nın ruhuyla karşılaşmasının ardından "Ferit'in sağlıklı, aklı başında, dengeli bir duruma"

geldiğini söyler (s. 62). Bir süredir haber alamadıkları babasının İstanbul'a, eve döneceğini öğrenirler. Dolayısıyla Ferit'in hem kendi hayatı hem de çevresindeki insanların hayatı bir bakıma toparlanır.

Bu deneyimle birlikte, Ferit'in sürekli olarak kendini bilme çabası bir bakıma sonuç gösterir. Ferit, kendisine kim olduğunu sorarken aynı zamanda kendisini tanır. Ancak bu pasajda asıl vurgulanması gereken; bu ben'in her şeyle birleşmiş, sonsuz bir kendiliğe varmasıdır. Ferit'in, Matmazel Noraliya'nın ruhuyla karşılaşmadan önce, Selma ile, onun bakışı üzerinden bir birleşmeyi tasavvur ettiği görülür. Ferit, Selma'nın bedenini arzular ve bu arzusunu bir apartman karanlığında Selma'yı öpmeye çalışmasıyla gösterir. Bunun üzerine Selma'nın Ferit'e sorduğu "bende ruh yok mu" sorusuna Ferit cevap bulmayla uğraşır. Ferit, Selma'nın gözlerini ötesindeki ruhunu gördüğünde ebediliğe ulaşabileceğine inanır. Ebediyet fikrinin Ferit'in diline pelesenk olmasına paralel olarak, felsefi yaklaşımında maddi dünyanın ötesine bir kayış başlar.

> Ferit şimdi Selma'nın gözlerini, iki dekorundan da ayrılmış, etrafı bomboş, yüzün çeneye doğru inerken tamamıyla silinen titrek zemini üzerinde, donmuş gibi hareketsiz durduğu halde müthiş canlılığını maddenin hangi haliyle ifade ettiği anlaşılmayan garip ve güzel bir tezadın eşsiz tecellisi gibi görüyordu. Bu gözlerden bakışla beraber çıkan, fakat mandan bambaşka bir şey, maddi ve manevi hiçbir şeyle izahı mümkün olmayan bir şey Ferit'in bütün varlığını sarıyordu. (…) Burada, bilâkis burada, insanı sardıktan sonra içeriye çeken ve ruhun ötelerine, her şeyin ötesine götüren ebedîlikte tasarladığımız hareketsizliğe, maddesizliğe ve manasızlığa yakın, fakat hazdan bayılacak kadar tatlı ve derin bir hal vardı. Niçin vapurda söylemedim ona. Ne kadar sevinecekti. Bulundu Selma, bulundu. Ne? Ebedîlik. Bu, benim gözlerimin altında senin bakışındır. (Safa, 2017b s. 136)

Buradaki edebilik göndermesinin asıl kaynağı, Rimbaud'un şiiridir:

> On a retrouve
> Quai? Leternite.
> C'est la mer allee.
> Avec le soleil.

Ve şuna benzer bir tarzda tercüme etmiştim:

> Bulundu.

Ne? Ebedîlik.
Bu, güneşin altında
Deniz yoludur. (s. 135)

Rimbaud'un şiirine bir nazire şeklinde yazılmış bu sözler, Rimbaud ile kurduğu ilişkiye de dikkat çeker.[95] Bu şiiri, "Bulundu. Ne? Ebedîlik. Bu, benim gözlerimin altında senin bakışındır," sözleriyle yeniden yazar. Bu hâliyle aslında bedeni ruha dahil eden ama aynı zamanda ikisini iç içe geçiren bir tavır vardır. İç konuşmalarında Ferit bir yandan Selma'nın "bakışında ebedîliği bulmaya ve sonsuzluğa kaymaya, bir yandan da vücudunu soyup yorganın altına almaya kadar giden hayaller" kurduğunu söyler (Safa, 2017b, s. 142). Ferit'in Selma ile birleşme düşüncesi, Matmazel Noraliya'nın silueti karşısında yaşadığı bu tecrübe sırasında onu mutlak bir'e doğru her şeyle birleştiren bir kavrayışın hâkim olmasıyla paralellik taşır. Nitekim Ferit'in kendisini Matmazel Noraliya olarak düşünmesi (s. 282), Tosun Ahmet'in adeta Ferit'in "ruhu (double)" (s.180) gibi tam da hayalini kurduğu cinayeti işlemesi, bu kavrayışın romandaki tezahürleri olarak değerlendirmek mümkündür.

Fotika, Ferit ve Yahya Aziz'e Matmazel Noraliya'nın hayat hikâyesini[96] anlatır ve onlara Matmazel Noraliya'nın albümünü ve defterlerini gösterir. Romanın

[95] Fredric Jameson (2016) *Modernizmin İdeolojisi*'nde "Rimbaud ve Uzamsal Metin" başlıklı yazısında Rimbaud'un şiirine dair bir analize yer verir. (Şiir hakkındaki sorularımı cevaplamaktan gocunmayan ve bana bu yazıyı hatırlatan Murat Narcı'ya teşekkürü bir borç bilirim.) Bununla birlikte, romanın özellikle bu bölümünü edebi modernlik bağlamında inceleyen bir çalışma için Nergis Ertürk'ün (2018) kitabının "Safa'nın Çevirisi ve Ondan Arta Kalanlar" başlıklı bölümüne bakılabilir (s. 213-247).

[96] Matmazel Noraliya'nın geçmişini Fotika şöyle anlatır: "Babası Türk, annesi İtalyan olan Matmazel Noraliya, aile büyüklerinin evliliğe müsaade etmemeleri üzünden evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya gelir fakat bu defa Noraliya bu evliliğin gerçekleşme şartı olarak babaannesi Ferhunder hanımın yanına gönderilir. Burada İslamî bir terbiye içerisinde büyütülür. Bir yandan da annesinden öğrendiği İtalyanca ve Fransızca'yı unutmaması için özel dersler aldırılır. Babaannesinin ölümünden sonra annesinin yanına gelir. Annesi onu Hıristiyan olmaya zorlar. Türkçe konuşmasını, İslam dinine uygun yaşamasını, dışarı çıkmasını yasaklar. Bu arada bir gemi yolculuğu sırasında Yorgo adlı İtalyan bir gençle tanışır. Fakat ailelerin engellemesi yüzünden gençler bir araya gelemez ve Yorgo intihar eder, Noraliya aklını kaybeder. İki yıl boyunca aklını kaybetmiş bir halde yaşar. … hayatta hiçbir isteği gerçekleşmemiş bir insan olarak hayata veda eder. O, dünyevî ve maddî isteklerine ulaşmamış ama bu sayede ruh dünyasında benini öldürerek en büyük isteğine, fenafillaha ulaşmıştır." Bu durum, Matmazel Noraliya'nın Doğu ve Batı kültürlerinin sentezi niteliğinde alegorik bir imge olduğunu düşündürür (Baş, 2021, s. 62). Bununla birlikte, Matmazel Noraliya her ne kadar evrensel bir din anlayışı benimsemiş olsa da İslam dinini bütün dinleri kapsadığını dile getirerek Doğu kültürünü önceler.

ilerleyen sayfalarında Matmazel Noraliya'nın defterinden bazı parçalara yer verilir. Bu parçalar, Matmazel Noraliya'nın hayata bakışına ve fena mertebesine erişine odaklanır. Matmazel Noraliya için anlatılan sezgisel biliş becerisine benzer şekilde, Ferit'in de "içe doğma" deneyimi yaşadığından bahsedilir. O da benliğinin Allah'a ulaşmada bir engel olduğunun içine doğduğunu defterine not eder ve ekler: "İçime doğdu: Ebediyete de öylece varılır" (Safa, 2017b, s. 275). Matmazel Noraliya'nın defterlerinden alınma bu notlarda öne çıkan, onu dünyaya ve kendisine bağlayan her şeyden uzaklaşma arzusudur. Bunların başında zaman gelir: "Zamanı unutmak için" artık oturduğu katta bile saat bulundurmayacaktır (s. 273-274). Defterine yazdığı notlarda başlarda tarih varken o notların sonlarına doğru artık tarih bile atmaz. Takvimi kendinden uzaklaştırır, ayın kaç olduğunu unutmaya çalışır. Çünkü "Beni bana ve dünyaya bağlayan her şeyi unutmam lâzımdır" der (s. 274). Bu noktada Ferit'in özellikle romanın ilk bölümünde bir saat arayışı içinde olması, zamanın neresinde olduğunu öğrenmeye çalışması dikkat çeker. Kendi saati rehindedir ve Vafi Bey'in yelek cebindeki saat dışında Ferit'in kaldığı pansiyonda hiçbir saat bulunmamaktadır. Matmazel Noraliya'nın dünyevilik ile zaman arasında kurduğu ilişki perspektifinden bakıldığında bu durum Ferit'in maddi dünyaya bağlılığını ortaya koyar. Buna karşılık Zehra'nın saatin kaç olduğunu bilmesi içgüdüsel ya da sezgisel bir zaman anlayışını akla getirir.[97] *Bir Tereddüdün Romanı*'ndaki sonsuzluğa düşüşün geçmişi, şimdiyi ve geleceği birleştiren bir işlev kazandığını öne sürmüştüm. Burada ise Matmazel Noraliya zaman mefhumundan tamamen sıyrılmak, saatle ve takvimle bağını koparmak ister. Romanın başından itibaren rehinde olan saatinden dolayı zamanı bir türlü yakalayamayan Ferit'e karşılık, Matmazel Noraliya'nın bu zaman fikrinden uzaklaşarak ebediyete ulaşmayı

[97] İçe doğma ya da sezgi yoluyla bilme, hem Matmazel Noraliya'nın hem de Ferit'in farklı bir alemle karşılaşma anlarında gündeme gelir.

hedeflediği görülür. Romanda Matmazel Noraliya'nın defterleri üzerinden ebediyetle kurulan bir başka ilişki daha söz konusudur:

> Defterlerin hepsini okusam, bir gün, kitap halinde çıkarmayı düşündüm. Böyle bir ruh, oraya olmazsa şuraya, buraya kendi ebediliğinin damgasını mutlaka basar, istediği gibi, işte şimdi benim içimde rüzgâr gibi esiyor. Kitabı çıkarsa, kim bilir daha ne ruhlara dolar. (…) Efsaneleşmeden ebedîleşmek mümkün mü? İnsan maddeyi ve kendi maddesini ancak böyle aşabilir. Neler söylemek istiyorum. Beni o kadar dolduruyor ve ben'imin önüne o kadar geçiyor ki, muhayyilemde onu sessiz takip etmek ihtiyacına yeniliyorum. (s. 282-283)

Matmazel Noraliya'nın defterlerinden parçalar okuduktan sonra Ferit, Yahya Aziz'e bu defterleri bir gün kitap halinde çıkarmayı düşündüğünü söyler. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanının ardından yazılan bütün hastalık anlatılarında yazma, üretme, yaratma vasıfları öne çıkar. Bu bölümün diğer alt kısımlarında da kurulan yaratıcılık ve ebediyet arasındaki bağa, Ferit'in bu sözleriyle daha sarih biçimde işaret edilir. Romanda Ferit, bir sanatçı ya da yazar olarak kurgulanmaz. Fakat yine de birtakım eserler yazmayı planlamış bir karakter olarak çizilir. Bunun yanı sıra, bu yayımlanacak metnin ya da metinlerin sadece yaratıcısının değil; aynı zamanda bu yaratıcılıkla karşılaşan okurun da kendi ben'ini aşmasını mümkün kılabileceğinden bahsedilir. Dolayısıyla yaratıcılığın etki alanı bir silsileyi andırmakta, birbirlerine bağlanarak sonsuzluğa erişme potansiyeli taşımaktadır. Nitekim Ferit henüz Matmazel Noraliya'nın ruhu ile karşılaşmadan, köklü ve keskin bir dönüşüm yaşamadan önce de Selma'nın aşkı yoluyla ebedîliğe ve daha da önemlisi Allah'a çıkar gibi hisseder (s. 206). Selma aracılığıyla dünyevi aşktan ilahi aşka varma tasavvufi anlamda silsile fikrini hatırlatır. Bununla birlikte Ferit ile sohbetlerinde Yahya Aziz'in yine bu silsile meselesinden söz ettiği; fakat bu silsilenin bağlarını daha da genişlettiği görülür:

> Ben, kendisine bize ve bizden daha üstün bir perspektife doğru aşmalıdır. Çünkü taazzuvun şartı transdanstır; yoksa ben'lerin çarpışması ve boğuşması içinde parçalanma mukadderdir. *Fertten millete, milletten insana, insandan*

> *Allah'a doğru aşmanın* merhalelerini idealleştirmeyen ve kendi ölçüsünü yalnız kendisinde bulan insanın nasibi, dünyanın bugünkü halidir. *Aşmaların silsilesi* bize fertleri milletin, milletleri insanlığın, insanlığı Allah'ın otoritesi altına koyan bir nizam düşündürür. Fertlerin, milletlerin ve insanlık camiasının ihtiraslarını ancak her birinin daha üstündeki plandan gelen bir disiplin emrinde dizginlemek mümkündür. (s. 450, vurgu bana ait.)

Hastalık anlatılarındaki arayış hikâyesi, hastanın kendini bulmasına, kendi içine yaptığı yolculuğa gönderme yapar. *Fatih-Harbiye* ve *Bir Tereddüdün Romanı*'ndan farklı olarak, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda erişilmek istenen ben'in aslında daha öte bir amaca hizmet ettiği, silsilenin geride bırakılacak ilk halkasını oluşturur. Dolayısıyla bu romanda her ne kadar Matmazel Noraliya özelinde nefsi öldürmek, kişinin benliğinden uzaklaşmak arzu edilse de öncelikle o ben'e ulaşmak gerekir. Ferit'in sürekli olarak kendisinin ne olup olmadığını sorgulaması bu bakımdan anlam kazanır. Yahya Aziz'in dilinde aşmaların silsilesi olarak anılan fertten Allah'a ulaşan tasavvur eden bir nizam anlayışı öne çıkar. Bu sözlerin yanı sıra, Yahya Aziz'in metinde yer alan diğer açıklamaları Peyami Safa'nın 1940'ların başında *Çınaraltı* dergisinde yayımladığı, 1943 yılında *Millet ve İnsan* adıyla kitaplaştırdığı yazılarındaki fikirleriyle aynı minvaldedir. Bu kitabın önsözündeki şu sözler bu kitapta yer alan yazıların genel çerçevesine dair bir fikir verir:

> Bugün her millet için en yakın ve en gerçek ideal, kendi milli uzviyetleşmesini tamamlamaktır. Mahlut milletten halis millete, kozmopolit milletten yekpare millete doğru tekâmül eden dünya henüz bu millî teşekkül devresinin sonuna varmış değildir. Bu tekâmül vetiresi içinde, millet, insan veya Allah, bütün ideallere milliyetten başka çıkar yol, doğru yol, güzel ve sağlam yol yoktur. (1943, s. 3)

Yahya Aziz'in sözlerinde dile gelen bu silsile fikri, ferdi milletin teşekkülü konusunda kutsal bir yere oturtur. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda tecessüm eden bu fikirler, Peyami Safa'nın 1930'lardan itibaren Türkçü faşist ideolojiye yönelimiyle de ilişkilidir. Nitekim *Çınaraltı Türkçü Fikir ve Sanat Mecmuası* 1941-1944 yılları arasında yayımlanan, kültürel bir ırkçılık ve Turan fikrinin hâkim olduğu

haftalık bir dergidir (Yaşlı, 2008, s. 124). Bu paralelliğe Beşir Ayvazoğlu (2017) ve Nurdan Gürbilek (2012) tarafından da dikkat çekilir.

4.4 Sonuç

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu sonrasında yayımlanan Peyami Safa imzalı bu romanlarda hastalık, karakterin dünyasında kaos yaratmaya devam etmekle birlikte iyileşme evresiyle, bir sağaltımla son bulur. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda hastalığın bir yeniden doğuş imkânı yaratmasından farklı olarak, bu bölümde incelenen üç romanda hastalık arayış sürecinin metaforik karşılığıdır. Bu romanları, Arthur Frank'in hastalık anlatıları tipolojisine dayanarak türsel olarak birer arayış (*quest*) anlatısı olarak okuyor ve bu arayışın "hasta" bedenin kendi içine doğru bir yolculuğa sevk ettiğini öne sürüyorum. Romanda hastalık deneyime sahip başkarakterlerin hepsi farklı biçimlerde kendine/öze dönüş hareketini yapar. Bir yolculuk hikâyesinin ayrılma, savaş, dönüş adımlarını takip eden bu romanlar, hastalığı kişiyi kendi özüne dönüştürecek bir araca dönüşür. Bu dönüş hareketi, dolaylı olarak bir dönüşüm hikâyesine evrilir. *Fatih-Harbiye*'de Neriman, *Bir Tereddüdün Romanı*'nda muharrir, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Ferit bu dönüşümün failleridir.[98]

Kendine/ben'ine dönmek üzerine kurulu bu anlatılarda bu arayışın kaynağının farklı biçimlerde ebediyete varma arzusuyla ilişkili olduğu görülür.[99] Ebediyet fikrinin öne çıktığı bu romanlarda hem içeriğin hem de biçimin zamanla

[98] Bu noktada *Fatih-Harbiye*'nin diğer iki romandan temel farklarından biri, bir kadın karakterin odakta yer alması ve mezkûr dönüşümün failinin ne denli Neriman olduğudur. Neriman, Rus kızın "ibretlik" hikâyesini dinledikten sonra Macit'i yapay bulup baloya gitmekten vazgeçse de romandaki çatışmanın galibi babası Faiz Bey ve nişanlısı Şinasi olarak gösterilir. Peyami Safa bir bakıma kadın karakterine ancak erkeğin yönlendirmesiyle "doğru yolu" bulacağı imajını uygun görür.

[99] Nurdan Gürbilek'in (2012) "İkizini Öldürmek" başlıklı denemesinde *Bir Tereddüdün Romanı* için öne sürdüğü "zamanlı insan varlığının yerine zamansız manevi varlığı geçirmeye çalıştığı" argümanı Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* ardından yayımladığı bu üç roman için de geçerlidir (s. 145).

uğraşı dikkat çeker. Bu uğraş, *Fatih-Harbiye*'de maziyi şimdiye bağlama çabası içinde gedikleri zaman kaçıklarıyla/sıçramalarıyla, *Bir Tereddüdün Romanı*'nda sonun aynı zamanda başlangıç olduğunu işaret eden sonsuzluğa düşüşle, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda zamanı tamamen unutmakla görünürlük kazanır. Zamanın kullanımının önem kazandığı bu romanlarda geriye dönük bir iç çekiş olarak değil; ama ileriye dönük bir nostalji arzusu tebarüz eder. Bu nostalji kökünü maziden alan ideal bir geleceğe dönüktür. Nostalji kelimesinin kendisinden mülhem, bir "ev" özlemini hatırlatması, hastalık deneyimine sahip bu karakterlerin evin yokluğuyla/arzusuyla yaşamalarıyla ya da eve dönmeleriyle örtüşür.

BÖLÜM 5

SERVER BEDİ İMZASIYLA YAYIMLANMIŞ ROMANLARDA HASTALIK

Peyami Safa'nın bir romancı olarak edebiyat ve matbuat dünyasına girmesiyle neredeyse eş zamanlı olarak beliren Server Bedi imzası, çoğunlukla Peyami Safa'nın gölgesi ya da Safa'nın kendi deyişiyle müsveddesi olarak anılır. Çok yönlü ve oldukça geniş Server Bedi külliyatını bütünlüklü bir biçimde tartışabilmek için tez çalışmamın bu bölümünü Server Bedi romanlarını çözümlemeye ayırdım. Bu bölüm temelde tezin ana odağı doğrultusundaki Peyami Safa imzalı romanlarına dair çıkarımlarımı ve iddialarımı Server Bedi romanları çözümlemesiyle birlikte düşünmeye çalışır. Başka bir ifadeyle, bu bölümün amacı, Peyami Safa imzalı hemen her romanda karşımıza çıkan hastalık meselesinin yalnızca tematik değil; aynı zamanda biçimsel estetik bir unsur olarak belirdiği iddiasının, roman olarak adlandırılan Server Bedi metinlerinde de geçerli olup olmadığını anlamaktır. Bu çözümlemeler ışığında hastalık, tematik ve anlatıbilimsel bir unsur olarak Peyami Safa ile Server Bedi romanları arasında temel bir ayrılığa işaret eder. Server Bedi romanlarından farklı olarak, Peyami Safa romanlarında hastalık meselesi, tematik olarak sonluluk/sonsuzluk fikrini ve biçimsel olarak modern bir tür olan "roman" yazma derdini sorunsallaştırmaya ve derinleştirmeye imkân verir. Bu bölümde hastalık bağlamındaki bu farklılığı ortaya koyabilmek için Server Bedi romanlarında hastalığın tematik ve anlatıbilimsel olarak nasıl teşekkül ettiğini analiz ettiğim bir alt bölüme yer veriyorum. Bunun öncesinde Server Bedi imzasının kısa tarihinden, bu imzayla yayımlanmış külliyattan ve bu külliyata dair araştırmalardan söz etmek istiyorum.

5.1 Peyami Safa'nın meşhur müstearı Server Bedi ve külliyatı

Server Bedi müstearı ilk olarak Peyami Safa'nın ağabeyi İlhami Safa tarafından, annesi Server Bedia isminden mülhem olarak kullanılır.[100] Bu müstear, 1914 yılında Peyami Safa tarafından devralınır ve Peyami Safa'nın yazarlık hayatı boyunca kullandığı bir başka imza olur (Ayvazoğlu, 2017, s. 434).[101] Ayvazoğlu, müstear isim kullanma tercihinin daha çok kişinin asıl kimliğini gizlemeye dayandığını söyler. Hâlbuki tıpkı Nâzım Hikmet'in Orhan Selim'i gibi, Server Bedi müstearının Peyami Safa tarafından kullanıldığı edebiyat dünyasınca bilinir. Nitekim Peyami Safa'nın girdiği birçok polemikte Server Bedi takma adına gönderme yapılır. Seval Şahin de Server Bedi isminin Peyami Safa'nın yumuşak karnı olarak nitelendirildiğini ve özellikle polemiklerde onun en çok saldırılan tarafı olduğunu dile getirir. Şahin, polemiklerde Server Bedi'nin kötü piyasa yazarı olarak anıldığını belirterek Nâzım Hikmet'in *Yedigün* dergisine verdiği röportajda Peyami Safa'yı Cingöz Recai serileriyle "çalıp çırpmaktan çekinmeyen" bir yazar olmakla suçladığını hatırlatır (2011b, s. 22-25). Server Bedi imzasının bir biçimde çağrıldığı polemiklerde Peyami Safa'nın kimi zaman bu imzayla karşılık vermeyi tercih ettiği görülür.

Bu polemikler üzerinden edebiyat dünyasının Server Bedi imzasına bakışına ve Server Bedi literatürünü nasıl konumlandırdığına dair çeşitli çıkarımlara ulaşmak mümkündür. Bununla birlikte, Peyami Safa'nın kendisi de Server Bedi imzasını kullanma niyetine dair düşüncelerini ya röportajlarda ya da kendi gazete yazılarında paylaşır. Örneğin, 6 Aralık 1932 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin "Bana Kalırsa" köşesindeki "Seviye düşüklüğünün bir misali daha" başlıklı yazısında Peyami Safa

[100] Annelerinin adından ilham alarak oluşturulan bu ismin iki kardeş tarafından da kullanılması psikanalitik okuma yapılabilecek bir başka çalışmanın konusu olabilir.
[101] Peyami Safa'nın bu süre zarfında Çömez, Serâzâd, Safiye Peyman, Bedia Servet, Bedii Nuri, Fuat Saygun, Bir Muharrir, P. S. gibi başka müstear adlar da kullandığı bilinmektedir.

müstear adına taarruz edildiğini söyler ve bu "taarruza" cevap niteliğinde Server Bedi imzasını neden kullandığını açıklar:

> Halkın zevkine göre ve edebi bir iddia gözetmiyerek yazdığım eserlere 'Server Bedi' imzası atarım. Kendi nev'i içinde bu çeşit eserlerin garpta bir kıymeti vardır; ben halk için ve 'Server Bedi' imzasile yazdığım bu kitapları da severim. Çünkü onlara da beyin, mürekkep ve göz nuru dökmüşümdür. O muharrir bu nevide muvaffak olmadığımı iddia ve isbat etseydi bir şey demezdim; yoksa cinayet romanı yazmak cinayet değildir. Avrupa'da bunun en meşhur ve muteber misallerinden biri de Conan Doyle'dir. Ayrıca bir de yeni kıymet almağa başlıyan macera edebiyatı vardır.

Peyami Safa bu sözleriyle Server Bedi müstear adıyla yazdığı eserlerinin kıymetinin ve bu eserlere verdiği emeğin altını çizer. Fakat aynı zamanda Safa bu sözlerinde kullandığı iki imza arasında da birtakım ayrımlara dikkat çeker. Server Bedi müstearıyla imzalanmış eserlerini "halkın zevkine göre" yazdığını ve bunlarda "edebi bir iddia" gözetmediğini belirtir.[102] Safa'nın halkın zevkine yönelik yaptığı vurgu, bu imzaların farklı okur kitlelerini hedeflediğine işaret eder. Nitekim 1 Ekim 1954'te *Milliyet* gazetesindeki "Helva ve Halva" başlıklı yazısı tam da bu ayrımı anlatır:

> Bütün yazı hayatım, helva ve halva kelimelerindeki ince ve kalın 'l' sesinin temsil ettiği iki ayrı insan grubunun, münevverin ve halkın başka başka anlayış ve heyecanlarına tesir edebilmek için, iki ayrı ifade kullanmakla geçti. Bu ikisini birbirine karıştırmamak için de iki imzalı çalıştım. (s. 2)

Peyami Safa'nın yazı hayatı boyunca Server Bedi imzasını kullanmaya devam etmesinin nedenini ortaya koyan bu cümleler, münevver ve halk arasında çizilen toplumsal, sınıfsal, ekonomik birçok başka ayrımı da akla getirir. Dahası, Peyami Safa bu iki imza arasında "roman" türü açısından da farklı yaklaşımlara sahip olduğunu belirtir. Çünkü Server Bedi imzasıyla yazdıkları için "[o]nlar romanda

[102] Peyami Safa'nın Peyami Safa ile Server Bedi imzaları arasında çizdiği "edebilik" sınırı, Safa'nın yazarlığı babasıyla ve annesiyle kurduğu ilişki üzerinden nasıl değerlendirdiğini de gösterir. Babasından tevarüs ettiği adıyla yayımladıklarını edebi metinler olarak değerlendirirken annesinin adından mülhem kullandığı müstearı Server Bedi metinlerinde bu iddiayı sürdürmez. Bundan hareketle Safa'nın, edebiyatı erilliğin alanında konumlandırdığı anlaşılır.

hürmet ettiğim fikirlerin mahsulü değildirler. İçlerinde fazla ihmal ve daha fazla yalan vardır" (aktaran Erdoğan, 2001, s. 266) diyecektir. Dolayısıyla roman türünü daha geniş kapsamlı ele almakta ve roman türünden temel beklentisinin hakikate/gerçeğe yakınlık olduğunu ortaya koymaktadır.

Peyami Safa'nın yazarlık hayatı boyunca bu iki imzayı kullanmayı sürdürmesinin motivasyonlarından bir diğeri de Server Bedi'yi "bir maişet imzası" olarak değerlendirmesidir. 1937 yılında *Her Ay*'ın kendisiyle yapılan bir mülakatta Server Bedi müstearı için şöyle söyler: "Server Bedi benim müsveddemdir. Üstünde az düşündüğüm, az çalıştığım, mesuliyetten nefsime beraat kazandırmak için kullandığım bir maişet imzasıdır" (aktaran Tekin, 2003, s. 25). Peyami Safa'nın bu sözlerine paralel şekilde Mehmet Behçet Yazar, Necip Fazıl, Ergun Göze, İsmail Habip Sevük, Vecdi Bürün de Server Bedi isminin kullanılmasının sebebinin geçinme kaygısı olduğunun altını çizer. Örneğin, Nevzat Kösoğlu (2011) *Peyami Bey: Hayatı ve Düşünce Dünyası* başlıklı çalışmasında Server Bedi'den şöyle bahseder:

> Server Bedi, Peyami Bey'in geçimini sağlayan, kalemini "saban gibi" kullandığı takma adıdır. Peyami Bey, kırk üç yıllık yazı hayatında, Babıali "Bana bir hafta tatil bile vermedi" dediği yazarlığını, Server Bedi'ye dayanarak sürdürmüştü. Halkın pek sevdiği polisiye romanlar onun kaleminden çıkıyordu. 1920'li yıllarda yazdığı bir formalık polisiye romanların 70.000 tiraja ulaştığı söylenir ki, o gün için büyük rakamdır. (s. 68-69)

Bütün bunlardan öte, Server Bedi imzası Peyami Safa'nın ikinci beni olarak konumlandırılır. Söz gelimi, Celal Sılay (1961) Peyami Safa'nın ölümünden sonra yazdığı bir yazıda "Peyami Safa yakasını bırakmayan bir 'kendisi' ile didindi. Kesin olarak silkip atması gerekirken, sımsıkı bağlandığı bu durumu yüzünden hem kendi kendisini hem de çevresini kemirdi durdu" derken kişiliğindeki bu ikili yanı işaret eder (s. 3). M. Kayahan Özgül (2008) de benzer şekilde *Seke Seke Ben Geldim:*

Sekmeler II çalışmasında Peyami Safa'nın Server Bedi imzasıyla yazdığı romanların ortaya çıkmasını, "adeta alter-ego gibi gelişen bu ikinci yazar kimliklerinin zorlamasıyla" eser vermesi olarak değerlendirir (s. 74). İster geçim kaygısı olsun ister farklı okur kitleleri için olsun, isterse yazarın alter-egosu olarak yorumlansın, Server Bedi ve Peyami Safa imzaları arasında ayrılığa dikkat çekilir. Bu tez çalışması, yazarın bizzat kendisi tarafından da kurulan bu ayrımlara tutunmadan metinleri yorumlamayı hedefler. Peki, metinler bu noktada bize ne söyler?

Server Bedi müstearıyla yayımlanmış romanların sayısı Peyami Safa adıyla yayımlanmış romanı katbekat aşmakta[103] ve Server Bedi müstearının matbuat dünyasında bilinirliğini ve hatta başka bir yazar personası sayılmasını anlamlı kılmaktadır. Metinler arasındaki bu niceliksel fark, Server Bedi imzalı romanların Peyami Safa külliyatına dair üretilecek bilgide de kritik olduğunu ortaya koymaktadır. Server Bedi müstearıyla imzalanmış metinlerin dikkate değer bölümünü ise polisiye seriler oluşturur. Erol Üyepazarcı ilk olarak *Korkmayınız Mr. Sherlock Holmes*: *Türkiye'de yayınlanmış çeviri ve telif polisiye romanlar üzerine bir inceleme 1881-1928* (1997) başlığıyla yayımladığı çalışmasında, daha sonra *Unutulanlar, Hiç Bilinmeyenler ve Bilinmek İstenmeyenler: Türkiye'de Popüler Romanın İlk Yüzyılının Öyküsü* (2019) başlıklı çalışmasında daha detaylı olarak Server Bedi imzasıyla yayımlanmış polisiye serilerin kahramanlarından, genel özelliklerinden ve basım süreçlerinden bahseder. Server Bedi adıyla yayımlanmış polisiye serilerin ilkini, kahramanı Cingöz Recai olan seriler oluşturur. Üyepazarcı'nın kapsamlı çalışmasında belirttiği üzere 1924 yılında "Cingöz Recai'nin Harikulâde Sergüzeştleri Serisi" adı altında on novelladan oluşan bir dizi yayımlanır. Cingöz Recai, Maurice Leblanc'ın Arsene Lupin hikâyelerinden

[103] Peyami Safa ve Server Bedi imzalı romanların listesi için bkz. EK D

esinlenerek ortaya çıkan bir karakterdir. Server Bedi, Maurice Leblanc'ın Arsene Lupin'in gazeteci arkadaşı olmasına benzer şekilde Cingöz Recai'nin arkadaşı olarak bu serilerde yer alır. Kibar hırsız olan Cingöz Recai "kötülerin malını alıp, fakirlere dağıtan", iyi eğitim almış, kadınlarla iyi ilişki kuran, Sertaharri Mehmet Rıza Bey ile sürekli mücadele eden bir tiptir (Üyepazarcı, 2019, s. 202-203). Bu ilk dizi oldukça rağbet görür ve 1925 yılında yine on kitaptan oluşan "Cingöz Recai Kibar Serseri" serisi yayımlanır. Bu serinin sonunda Cingöz Recai, serhafiye Mehmet Rıza tarafından tutuklanır ve Server Bedi'nin bu seriyi sonlandırmayı planladığı tahmin edilir (s. 403). 1925'te Server Bedi yine Cingöz Recai tipiyle on paralık öyküler değil, *Cingöz'ün Esrarı* başlığıyla bir roman yayımlar. Cingöz Recai serilerinin ardından Server Bedi bu kez Cıva Necati tiplemesini yaratarak 12 uzun öyküden oluşan "Cıva Necati'nin Harikulâde Sergüzeştleri" dizisini yayımlamıştır. Fakat bu serinin son dört öyküsünde Eylül 1927'de Cıva Necati'nin üstü çizilerek Cingöz Recai olarak sunulmuştur. Harf devriminin ardından yapılan yeni basımlarda bütün Cıva Necati öykülerindeki "Cıva Necati"lerin üstü çizilerek Cingöz Recai maceralarına dönüştürülür. Bu serinin ardından 1928'de dokuz kitaptan oluşan "Yeni Cingöz'ün Maceraları" takip edeceği vaat edilir; fakat bu seri yayımlanmaz. Aynı yıl "Sherlock Holmes'e Karşı Cingöz Recai" başlıklı 15 fasiküllük bir seri yayımlanır (s. 403-405). Bu serilerden sonra Server Bedi bu kez iki yeni tipleme yaratır ama bunların diğer serilerdeki tiplerden en önemli farkı kadın olmalarıdır: Çekirge Zehra (12 uzun öykü) ve Tilki Leman (5 uzun öykü). Bu kibar hırsızlardan farklı olarak, bir de polis hafiyesi Kartal İhsan'ın maceraları kaleme alınır. "Polis Hafiyesi Kartal İhsan'ın Maceraları" on öyküden oluşan bir seridir (s. 403). 1930'dan sonra polisiye seriler bakımından sadece Cingöz Recai'nin kahramanı olduğu metinler üretmeye devam etmiş ve bu üretimi yalnızca roman türünde gerçekleştirmiştir.

Server Bedi, bu Cingöz Recai romanlarını yazmaya ve yayımlamaya yaşamının son yıllarına kadar devam eder. Her ne kadar bu metinler polisiye edebiyat çatısı altında değerlendirilse de bu metinlerin içinde bulunduğu türsel alan zaman içinde daha da genişler. Özellikle 1950'li yıllarda üretilen metinler polisiyenin belli kalıplarını tekrar etmekle birlikte, farklı anlatım tekniklerinin denendiği, bilimkurguya ya da mistik eğilimlere yer verilen modernize edilmiş popüler edebiyat ürünlerine dönüştüğünü söylemek mümkündür. Söz gelimi, 1955 yılında tefrika edilmiş *Cingöz Merih*'te bilimkurgu bir metin olarak okunabilir.

Server Bedi imzası genellikle polisiyeyle ilişkilendirilse de bunlar dışında melodramlar, aşk ve macera romanları, santimantal romanlar da yazar.[104] Bunların içine de farklı dozlarda gizem unsuru katar. Bu romanların konusunu genellikle ibretlik bir hikâye oluşturmakta, kimisinde bir kadına kapılan erkeklerin hazin sonu, kimisinde erkek karakterin içkiye müptela olmasının sonuçları, kimisinde sinema delisi bir kızın aldanışı anlatılmaktadır. Server Bedi'nin Peyami Safa'nın gölge kalemi sayılmasına denk, bu imza ile yayımlanmış eserler de edebiyat kanonunun dışında konumlandırılır. Bu da bir başka tartışmaya, Peyami Safa ile Server Bedi imzalı romanlar arasında çeşitli türsel ayrımların vurgulanmasına evrilir. Peyami Safa imzası ile Server Bedi imzası arasında genel itibariyle edebi/seçkin ve popüler olarak paylaştırılan bu anlatılar, sınıfsal bir ayrımı da işaret eder. Server Bedi imzalı yapıtların halk için yazılmış eserler olduğu özellikle vurgulanır. Bu metinler, genellikle hem bunların halk için yazılmış olmasıyla ilişkilendirilmesi hem de Server Bedi romanlarının "edebi" olanla arasındaki farkı işaret etmesi bakımından "popüler anlatılar" başlığı altında değerlendirildiği görülür.

[104] Birçok Server Bedi romanı, üst başlık olarak ilgili gazetenin "milli romanı" olarak tanıtılır. Buradaki "milli" kelimesi daha çok yabancı bir yazara ait metnin çevirisi olmayan, yerli metinlere gönderme yapar.

Popüler edebiyat geniş bir türsel alanı kapsar ve günümüz yayıncılığının bel kemiğini oluşturur. Özcan Aygün (2014) *Edebiyatımızda Popüler Roman ve Aka Gündüz* başlıklı çalışmasında popüler romanın tanımına ve romanların yapısına dair bir bölüm yer alır. Aygün, popüler romanı şöyle tanımlar:

> Kanımızca popüler romanı; edebî türlerden romanın popüler kültür içinde şekillenen, muhteva olarak çoğunlukla milli motifleri ihtiva eden, şekil itibariyle yeni/modern, her toplumun edebiyatında kendine kolayca yer bulan, daha çok belirli bir değişim geçiren toplumlarda yaygınlaşan, geleneksellikle modernlik arasında ara bir kültür ürünü olarak ortaya çıkan ve tamamen yazılı olarak kendini gösteren, geniş kitlelerce okunan ama kalıcı olmayı başaramayan, sanat endişesinden uzak tarzlı, genellikle bir propagandaya alet olan sade, tabii ve anlaşılabilir dil tercihiyle yazılan bir roman türü… (s. 93)

Aygün'ün sunduğu bu geniş tanım, popüler romana dair yapılan çalışmaları toparlayan bir tanım olarak belirir. Murat Gülsoy (2014) da *602. Gece*'de yer alan "Kim Korkar Popüler Edebiyattan?" başlıklı denemesinde popüler edebiyatın kimi zaman "kolay edebiyat ya da edebî olmayan edebiyat" anlamında kullanıldığını belirtir: "... okurlarca çabuk tüketilen, okurun okuma anlayışını ve dünyaya bakışını zorlamayan, sadece eğlendirmeyi amaçlayan, çoğu zaman belirli türlerle anılan yüzeysel romanları işaret eder" (s. 325). Bununla birlikte Gülsoy'un popüler anlatılara dair en temel önermesi, popüler edebiyatın aslında bir ideolojik aygıt olarak var olan iktidar ilişkilerini yeniden üretmesidir:

> Realist hikâyenin gereklerine göre şekillendirilen popüler romanda (doğrudan uzantısı olan popüler sinemayı da ekleyebiliriz dizgeye) her seferinde düzen sorunsuzca kurulur, bu yapıtların ima ettiği dünya anlaşılabilir bir yerdir. İyiler ve kötüler birbirinden ayrılabilecek kadar net tanımlıdır. Dolayısıyla mevcut dünyanın iktidar ilişkilerini yeniden üreten ahlak anlayışı ve dünya görüşü bir kez daha doğrulanır. Aslında ideolojik yanılsamadan başka bir şey olmayan düşünme ve algılama biçiminin en doğal ve doğru biçim olduğu bir kez daha teyit edilmiş olur. Böylelikle popüler edebiyatın eleştirilme nedeni biraz daha net ortaya çıkmış oluyor: Bu sadece hakiki edebiyatın kitapçıda raf bulamama endişesi değildir; popüler edebiyatın, ideolojik söylemin kendini yeniden üretmesinin en açık ve dolaysız aracı olması sorunudur. Hakiki sanat insanı özgürleştirecek bir yol ve yordam arayışıyken, popüler sanat mevcut iktidar ilişkilerinin yeniden üretimine hizmet eder. (s. 329-330)

Bu değerlendirmeler ve karşılaştırmalar, popüler romanın işlevleri konusunda birtakım çıkarımlara ulaşmamızı da sağlar. Nitekim Peter Rabinowitz (1997) *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* başlıklı çalışmasında yer alan "Popular Fiction as Genre" [Tür olarak Popüler Kurmaca] bölümünde popüler anlatıları geniş bir tür kapsamında inceler. Fakat bu inceleme de yine bir karşılaştırmaya dayanır. Rabinowitz bir metni onun türünü göz önünde bulundurarak okuduğumuz önermesinden yola çıkarak, metinleri ciddi/seçkin metinler (*serious/elite texts*) ve popüler metinler (*popular texts*) olarak ayırır. Okurun okuduğu metnin hangi türe girdiğini bilmesinin alımlamayı şekillendirdiğini öne sürer. Roland Barthes'tan aktararak bazı anlatıların baskın bir şekilde işlevsel olduğunu (örneğin popüler masallar), bazılarının da baskın bir şekilde *indicial* [*gösterge*] (örneğin psikolojik romanlar) olduğunu söyler. Bununla ilişkili olarak, popüler hikâyelerin metonimik, psikolojik romanların ise metaforik olduğunu belirtir. Peki, bu ne demektir? Popüler anlatılarda olay örgüsü daha merkezi konumdayken, psikolojik romanlar karakter merkezlidir. Yine bununla bağlantılı olarak, popüler kurmaca okurken konfigürasyon adımlarına (*operations of configuration*) vurgu söz konusuyken, psikolojik roman okurken anlamlandırma adımları (*operations of signification*) takip edilir.[105] Rabinowitz (1997) eğer popüler anlatılarda bir unsura dikkat çekilmişse, bunun kitabın kurduğu evrenle ve karakterlerin iç dünyalarıyla ilgili bir şeyi ortaya çıkaracağını değil; olay örgüsünün sonuçları hakkında bir şey söylediğini düşündüğümüzü belirtir (s. 184-185). Rabinowitz karşılaştırmaya devam eder: Popüler romanlarda daha az karmaşa ve ironik olay örgüsü beklendiğini, buna karşılık "seçkin" sanatta daha ayrıntılı ve ironi örnekleri barındıran bir form arandığını ifade eder (s. 188). Rabinowitz, özetle,

[105] Rabinowitz, kitabında "configuration" ve "signication" üzerine detaylı bir tartışma yürütür. Bkz. Rabinowitz, 1997, s. 76-141.

popüler kurmacadaki unsurlarda metaforik bir boyut aranmadığını ileri sürmektedir. Öyle ki "seçkin romanların" başlıklarının bile metaforik ve sembolik olarak okunduğunu dile getirir. Rabinowitz'in bu karşılaştırmasının, bu bölümün ilerleyen kısımlarında da Peyami Safa ile Server Bedi anlatıları arasındaki hastalığı anlatma tarzının benzerliği ya da farklılığı üzerine düşünmede araçsallaşması mümkün olabilir.

5.2 Server Bedi külliyatına odaklanan çalışmalar

Peyami Safa imzasıyla yayımlanan eserlere dair yapılan çalışmalarla sayı bakımından kıyaslandığında Server Bedi müstearıyla basılan ya da tefrika edilen romanlara dair çalışmaların oldukça az sayıda olduğu görülür. Server Bedi romanları, nicelik bakımından oldukça verimli yazma pratiğine işaret etmesine rağmen edebiyat araştırmaları sahasında karşılığını yeterince bulamamıştır. "Peyami Safa Külliyatı Tamamlanıyor" projesiyle birlikte bu alana ilgi artmaya başlamıştır. 2018 yılından beri devam eden bu projeyle birlikte henüz kitaplaştırılmamış, Arap harflerinden günümüz diline aktarılmamış ya da yıllar önce yayımlanmış Server Bedi külliyatının parçaları bugünün okuruyla buluşması mümkün olmuştur. Temelde birincil metinlerin ortaya çıkmasına hizmet eden bu çalışma, aynı zamanda onlarla ilgili ilk incelemelerin de yayımlanmasına ön ayak olur. Bu kurmaca metinlerin içinde yer alan önsöz ya da giriş niteliğindeki yazılar da bir tanıtımdan daha fazlasını vaat eder.

Bu projenin hayata geçirilmesiyle Server Bedi külliyatına dair araştırmalar yoğunluk kazanmıştır. Bunun öncesinde de bu külliyatın edebiyat araştırmaları sahasındaki yokluğunun farkında olan ve bu sahaya katkıda bulunan çeşitli çalışmalar yer alır. Bu çalışmaların en kapsamlı olanlarından biri, Server Bedi

külliyatını ortaya çıkarmaya yönelik bir tez çalışmasıdır. Zülfikar Uğur Yıkan, Gazi Üniversitesi'nde tamamladığı "Peyami Safa'nın Server Bedi İmzalı Romanları" (2004) başlıklı bu tez çalışmasında[106] erişebildiği Server Bedi imzalı romanların künyelerine, konularına dair detaylı bilgi vermekte ve Server Bedi romanlarının genel özelliklerinden söz etmektedir. Yıkan hazırladığı bu master teziyle söz konusu külliyatın fark edilmesine yönelik önemli bir girişimde bulunur ve sonraki çalışmalara kaynaklık eder. Yine Server Bedi imzalı romanlara odaklanan bir başka tez, Server Bedi imzalı polisiye-macera eserlerini çocuk edebiyatı çerçevesinde analiz eder. "Peyami Safa'nın Server Bedi İmzalı Polisiye-Macera Türündeki Eserlerinin Çocuk Edebiyatı Açısından İncelenmesi" (2005) başlıklı bu tezde Server Bedi'nin polisiye-macera başlığı altında değerlendirdiği yapıtların Türkçe derslerinde işlevsel olacağını öne sürer.

Server Bedi külliyatına yönelik araştırmaları genel itibariyle iki başlıkta ele almak mümkündür: 1. Polisiye seriler hatta daha da spesifik olarak Cingöz Recailer 2. Aşk, macera ve melodram eksenindeki diğer Server Bedi romanları. Server Bedi polisiyeleri üzerine yapılan akademik nitelikli iki çalışma, Seval Şahin'e aittir. *Kültürel Sermaye, Kibar Hırsız ve Şehir* (2011) ve *Cinai Meseleler: Osmanlı-Türk Polisiye Edebiyatında Biçim ve İdeoloji* (2017) başlıklı bu kitapların ilkinde Şahin, Çoklu Uyum Analizine dayanarak Cingöz Recai serilerinin romansal uzamlarını değerlendirir. Bu serilerdeki birincil kahramanların romansal uzamdaki konumlarının sahip oldukları sermayeler ve habituslarıyla bağlantılı olduğunu gösterir. Seval Şahin, yukarıda belirttiğim diğer çalışmasında ise 1884-1928 yılları arasında yayımlanmış Osmanlı-Türk polisiye edebiyatının ilk dönem ürünlerini inceler. Server Bedi imzasıyla yayımlanmış olan polisiyelerin dahil olduğu bu ürünlerin belli

[106] Bu tez çalışması, aynı başlıkla 2020 yılında Kurgan Edebiyat Yayınları tarafından kitap olarak basılır.

biçimbilimsel özellikler taşıdığını öne sürer. Tarihsel koşullar ekseninde bu biçimin Benedict Anderson'dan hareketle ulus hayalini kurma işlevini yerine getirdiğini iddia eder.

Bunlara ek olarak, Şahin'in yine polisiye serilere odaklanan çok sayıda makalesi bulunmaktadır. *Hece* dergisinde yayımlanan "Hırsız Kim? Cingöz Recai ve Arsene Lupin" başlıklı yazısında orijinallik ve taklit ekseninde Arsene Lupin ile Cingöz Recai karşılaşmasını ele alır. Şahin bir başka karşılaşma hikayesini *Turkish Studies* dergisinde yayımlanan "Taklit Orijinale Karşı: Cingöz versus Sherlock Holmes" (2011c) başlıklı makalesinde tartışır. Şahin sadece Cingöz Recailer üzerine değil, Server Bedi imzasıyla yayımlanmış diğer polisiye seriler üzerine de çalışmalar yapar. *Hürriyet Gösteri*'de Kartal İhsan serisi üzerine yazdığı "Bir Halk Kahramanı: Kartal İhsan" (2011a) başlıklı bir tanıtım yazısı, ISCL 2012 Sempozyum Kitabı'nda yayımlanan "Çekirge Zehra: Kadın mı? Erkek mi?" (2013) başlıklı incelemesi hatırlanabilir. Server Bedi müstearıyla yayımlanan serilerle ilgili incelemeler Seval Şahin, Banu Öztürk, Didem Ardalı Büyükarman tarafından yayına hazırlanan *Edebiyatın İzinde: Polisiye Edebiyat* (2013) başlıklı derlemede yer alır. Bu derlemede İpek Şahbenderoğlu'nun "Cingöz Recai ve Gölgesi: Çekirge Zehra" ve Seval Şahin'in "Örtük Bir Hilkat Garibesi: Tilki Leman" başlıklı çalışmaları yer alır. Her ikisi de Server Bedi adıyla yayımlanmış bu serilerdeki kadınların nasıl kurgulandığını araştırır. İkisinde de kadınlığın alanının erkeksi olanla ilişkilendirildiği, modernizmin yarattığı kadın imajının sorunsallaştırıldığı iddia edilir.

Server Bedi müstearıyla yayımlanmış polisiye seriler dışında Server Bedi romanlarına yönelik çalışmalar, külliyatı tamamlama projesine koşut bir biçimde hareketlilik kazanmıştır. Ötüken Neşriyat'ın desteğiyle Seval Şahin, Didem Ardalı

Büyükarman, Banu Öztürk ve Tülin Ural tarafından düzenlenen 21 Aralık 2019 tarihindeki Peyami Safa Sempozyumu'ndaki sunumlar ve bu sunumlardan hareketle üretilen makaleleri içeren *Parçadan Bütüne: Peyami Safa Kitabı* (2021) başlıklı derleme bunlardan biridir. Bu kitapta Peyami Safa/Server Bedi külliyatına yönelik yeni ve ufuk açıcı okumalar bulunmaktadır. Bu derlemede Server Bedi imzalı yapıtlara ilişkin olarak Tülin Ural'ın "Peyami Safa'dan Server Bedi'ye, Muhafazakârdan Moderne, Cumbadan Rumbaya", Serdar Soydan'ın "Server Bedi'nin Hasta Kadınları", Abdullah Ezik'in "Kötülüğün Sınırlarını Zorlamak: *Zıpçıktılar*" başlıklı makaleleri yer almaktadır. Bu çalışmalarda Peyami Safa külliyatını çevreleyen meseleler, Server Bedi imzalı romanlar üzerinden sorgulanmaktadır.

Server Bedi romanları üzerine münferit çalışmalar bulunmakla beraber, Server Bedi imzalı romanlarla Peyami Safa imzasıyla yayımlanan romanların birbiriyle nasıl bir diyaloga girdiğini detaylı olarak tartışan bir çalışma mevcut değildir. Bu genellemenin dışında kalan birkaç örnek bulunur; fakat bu çalışmalarda da sadece birkaç romana odaklanılır. Bunlardan biri, Daryo Mizrahi'nin "Popular Poetics Discourse on Modernity in Early Republican İstanbul" (1991) başlıklı makalesidir. Mizrahi bu makalede Peyami Safa adıyla yayımlanan *Fatih-Harbiye* ve Server Bedi imzasıyla yayımlanan *Cumbadan Rumbaya* adlı romanların modernite bağlamında okumasını yapar ve iki romanın modernlikle kurduğu ilişkinin birbirinden farklı ve hatta zıt olduğunu ortaya koyar. Mizrahi, ilk romanda değişimin sorunlu bulunduğunu iddia ederken ikincisinde değişimin kazanç getiren bir gelişme olarak ele alındığını öne sürer.

Mizrahi'den farklı olarak çalışmasında ideolojiyi merkeze alan Tülin Uyar da 2001 yılında tamamladığı "The Representation of Gender, Love, Family and

Sexuality in the Canonical – the Non-Canonical Novels of the Early Republican Period" başlıklı master tezinde milliyetçilik ve modernizm ekseninde kanonik ve kanon dışında kalan eserleri karşılaştırır. İncelediği eserler arasında Peyami Safa adıyla yayımlanmış *Fatih-Harbiye* ve Server Bedi adıyla yayımlanmış *Cumbadan Rumbaya* yer alır. Ural, çalışmasında *Fatih-Harbiye*'yi kanonik eserler, *Cumbadan Rumbaya*'yı kanon dışında kalan eserler başlığı altında çözümler. Kanonik ve kanon dışı kalmış romanlardaki modernlik meselesinin aslında bir cins kimliği üzerinden tartışmaya açıldığını; bununla beraber kanon ve kanon dışı romanlarda bunun ele alınış biçiminin farklılaştığına dikkat çeker. Ural kanonik romanlarda Batı modelini temel alan modernlik anlayışına yönelik savunmacı bir pozisyon alındığını ileri sürer ve bu pozisyonun Kemalist ideolojiden beslenen milliyetçilikle açıklar. Kanon dışı kalan romanlarda ise kadının modern olması, modern çekirdek ailenin kurulmasını ve mutlu sona ermeyi mümkün kılar. Bu anlamda bu romanlarda modernite, savunmacı bir pozisyonu gerektiren bir durumu işaret etmez. Mizrahi ve Ural'ın çalışmaları, Peyami Safa ve Server Bedi imzalı romanları modernizm ekseninde değerlendirerek bu külliyata yaklaşımda anlamlı bir örnek sunmakta ve dikkate değer bir katkıda bulunmaktadır. Bununla birlikte, Peyami Safa/Server Bedi külliyatının niceliği açısından düşünüldüğünde bu çalışmalar için seçilen metinler, oldukça dar bir örneklem kümesi oluşturur.[107]

Server Bedi külliyatına yönelik araştırmalar çoğunlukla belli tematik ya da biçimsel açılardan münferit roman incelemelerinden oluşur. Bundan sonraki bölüm, Peyami Safa imzalı romanlarının neredeyse ayrılmaz bir parçası olarak hastalığın

[107] Bunlar dışında Server Bedi imzalı yapıtlara odaklanan kısa eleştirel yazılar, tanıtım yazıları çeşitli dergi ve gazetelerde yer alır. Örneğin, Ayşe Öykü İş'in "Kadın Okurlar, Kadın Katiller" (2017) başlıklı *K24*'te çıkan yazısını, Seval Şahin'in "Gizemin ve Gölgenin Romanı: Selma ve Gölgesi" (2022) başlıklı yazısını, Sanat Kritik'te Tevfika İkiz'in "İnsan Kalbi Her Şeyin Çaresini Bulur" (2020) başlıklı yazısındaki *Ateş* romanı incelemesini okumak mümkündür.

Server Bedi romanlarında nasıl inşa edildiğini anlama çabası barındırır. Peyami Safa kendi ismiyle yayımladığı romanlardaki yazma uğraşını ve ebedîlik fikrini Server Bedi müstearıyla yazdıklarında da dert etmeyi sürdürür mü?

5.3 Server Bedi müstearıyla yayımlanmış romanlarda hastalık

Zülfikar Uğur Yıkan, Server Bedi imzalı romanlar üzerine hazırladığı tez çalışmasında Server Bedi romanlarının genel özelliklerini Peyami Safa'nın yazar imajındaki belli başlı değerlendirmelerden yola çıkarak tartışır. Böylece Peyami Safa ile Server Bedi romanlarındaki ortaklıkların altını çizerek Peyami Safa ile Server Bedi arasında sürekli olarak kurgulanan ayrımı sorgulamaya açar. Peyami Safa ile Server Bedi romanlarını birlikte okuma fikrine ilham veren Yıkan, Peyami Safa imzalı romanlarda görülen tıp bilgisinin ve hasta bedenlerin Server Bedi romanlarında da görülmeye devam ettiğini belirtir: "Safa'nın bu tıp bilgisini 'Peyami Safa' imzalı romanlarından belki de daha fazla olarak 'Server Bedi' imzalı romanlarında gösterdiği bilinmektedir" (2004, s. 379). Yıkan, onun bu sözlerinin de ima ettiği gibi, söz konusu tespiti sadece aktarma niyetindedir; çalışmasında bunu detaylı olarak tartışmaz.

Bu tez çalışmasının EK D bölümünde yer alan tabloda Server Bedi imzasıyla yayımlanan 57 romanın neredeyse yarısında hastalık temsiliyle karşılaşılır. Bu oran, Yıkan'ın yukarıda yer verdiğim Server Bedi müstearıyla yayımlanmış romanlarında da hasta bedenlerin görülmeye devam ettiği tespitinin daha somut olarak aktarılmasını sağlayacaktır.

Ne var ki Server Bedi imzasıyla sadece polisiye değil aynı zamanda "halkın sevdiği" santimantal, aşk, macera türünde eserler de yayımlayan bir yazarın romanlarında "hasta" olarak kurgulanan bedenlerin yer alması çok da şaşırtıcı olmaz.

Fakat bunun hakikaten metinlerde somut bir karşılığı var mıdır? Peyami Safa imzalı romanların hemen hepsinde mevcut olan hasta bedenlerle Server Bedi imzalı romanlarda da karşılaşılır mı? Bu bedenlerin varlığı ya da yokluğu nasıl yorumlanabilir? Hastalık, Server Bedi romanlarında nasıl anlatılır, metnin bedeninde nasıl tebarüz eder? Bu sorular bu bölümde Server Bedi romanlarındaki hastalığın izini sürmenin yanı sıra, tezin Peyami Safa imzalı romanlarına yönelik iddiasının sağlamasını yapmayı da mümkün kılar. Dolayısıyla bu bölüm, sadece Server Bedi romanlarına odaklanmayla yetinmeyecek, Peyami Safa romanlarına yönelik incelememi de kapsayarak farklı imzalarla yazan bir kalemin romanlarının karşılaşmasına imkân verecektir.

Fredric Jameson'ın (2018) *Gerçekçiliğin Çelişkileri*'nde[108] yer alan anlatım tarzlarına yönelik tartışması, hastalık izleği ekseninde Peyami Safa ile Server Bedi romanlarındaki farklılıkları derinleştirmeyi sağlayacak teorik arka planı oluşturur. Gerçekçiliğin sürekliliğini sağlayan dinamikler ve sonrasında gerçekçi romanın çözülüş hikayesi Jameson'ın kitabının temel meselesini oluşturur. Gerçekçiliğin devamlılığını mümkün kılan gerilimlerin, birbirine zıt iki yönelişten – kronolojik tahkiye dürtüsü ile sahne tasviri dürtüsünden – kaynaklandığını ileri sürer. Bu iki dürtü arasındaki gerilim korunduğu sürece gerçekçilik süreklilik arz eder. Jameson bu tartışmayı bu dürtülerin belirleyici olduğu türsel bir alana çeker. Kronolojik tahkiye dürtüsünü *récit* [109] türü, sahne tasviri dürtüsünün ise roman türü üzerinden karşılaştırarak ilerler. *Récit*'nin tamamlanmış, bitmiş, tarihe geçmiş olayların zamanı; geçmiş kipinin zamanı anlattığını belirtir (Jameson, 2018, s. 28). Sartre'ın *récit* anlayışından yararlanarak ölüm gibi "geri alınmazlık", geri döndürülemezlik ile

[108] Jameson'ın bu çalışması Orhan Koçak çevirisiyle 2018 yılında Metis yayınları tarafından basılır. *The Antinomies of Realism* başlığını taşıyan İngilizce basımı 2013 tarihinde yapılır.
[109] *Récit*, Türkçeye anlatı, anlatım, hikâye, masal olarak çevirilir. Orhan Koçak (2018) *récit*'yi tahkiye kelimesiyle karşılamayı seçer.

ilişkilendirir. "Bu geri alınmazlık, Sartre'ın *récit*'deki otantiklik yokluğuna ilişkin eleştirisine yeni bir boyut katar: zamansal geçmiş artık değiştirilemeyecek olan şey diye tanımlanmaktadır, tekrarın ve düzeltinin ötesinde kalan şey ki, şimdi asıl bunlar gündelik hayatın ve rutinin zamanı olarak belirmektedir" (s. 29-30). Mutlak geçmiş fikrinin her şeyin çoktan olmuş bitmiş olduğunu, artık geri alınmaz olduğunu işaret eder. *Récit* de "olayı mühürlemekte, revizyonu imkansızlaştırmaktadır" (s. 36).[110] Bununla birlikte Sartre'ın romandan ne beklediği üzerinde durarak romanın "açık uçlu, kesinleşmemiş bir gelecek, (…) henüz zarların atılmamış olduğu bir durum" anlattığını belirtir. Böylece geçmiş sona ermemiş, kapanmamış ve bir biçimde yitirilmemiş olacaktır (s. 29).[111]

Jameson *récit* ve roman arasındaki yaratılan zamansallık ayrımının anlatım biçimlerinin farklılığına da tezahür ettiğini ileri sürer ve bu türlerin sırasıyla, tahkiye etme ile sahne tasviri ayrımına benzer şekilde, "söylemek" ve "göstermek" anlatım tarzlarıyla daha tanıdık bir kılığa büründüğünü belirtir (s. 32-33). "Ne olup bittiğini söyler, olayları anlatırsınız; ya da onları romansal sahnenin şimdisi içinde meydana gelirken gösterirsiniz" (s. 32-33). Dolayısıyla "…tahkiyenin zamansallığı, zihnin bir defada kavrayıp bakabileceği bir şeyde yoğunlaşmakta, zaman mekâna dönüşmektedir. Başka bir deyişle, Benjamin'in bir ânın 'hatırlanabilir' hâle

[110] Bu durum aynı zamanda bu metinlerin geleneksel anlatılarla nasıl bir ilişkilenme biçimine sahip olduğu sorusunu da doğurmaktadır. Ahmet Ö. Evin'in (2004) *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi* başlıklı kitabında kapsamlı olarak söz ettiği geleneksel anlatıların kimi özelliklerini taşıdığı görülür. Evin'in geleneksel anlatı başlığı altında söz ettiği "meddahlarca kaydedilip okunan halk hikayeleri", "sözlü yollarla aktarılan hikâyeler" ve ahlâki fabllar gibi "belirli amaçlara hizmet etsin diye uyarlanmış hikâyeler" (19-45) için, örneğin, kıssadan hisse vermekten ya da nedensellik bağı olmayışından bahseder. Böylelikle Peyami Safa'nın Server Bedi imzasıyla geleneksel anlatılarla benzer özellikler taşıyan metinler ürettiği söylenebilir.

[111] Benjamin (2014) de roman ile hikâyenin işlevi üzerine düşünür ve ikisi arasında şöyle bir ayrıma gider: "'Hayatın anlamı': Gerçekten de romanın çevresinde hareket ettiği merkez tam da budur. Ama bu anlam arayışı, okurun kendini bu yazılı hayatın içinde bulduğunda hissettiği şaşkınlığın ilk ifadesinden başka bir şey değildir. Birinde "hayatın anlamı", öbüründe "kıssadan hisse": Roman ve hikâye birbirlerinin karşısına bu şiarlarla çıkarlar" (s. 91).

gelmesiyle ilgili düşünceleri andırır bir biçimde, maddileşmektedir olay" (s. 34). *Récit* ve roman, sırasıyla yazgı ile ebedî şimdi ifadelerinin karşılığına dönüşür (s. 38).

> Geçmiş-şimdi-geleceğin ve kişisel kimliklerle yazgıların rejimi, en dış sınırında, recit'nin alanıdır; buna karşılık ebedi veya varoluşsal bir şimdi'nin gayrişahsi bilinci de en dış sınırında saf sahneyi yönetiyor, söyleme'den büsbütün kopmuş ve arınmış bir gösterme'ye hizmet ediyordur. (s. 37)

Jameson her ne kadar bu alanlara belli özellikler atfetse de bunların metinlerde bir arada bulunma ihtimalini sıfırlamaz. Gerçekçiliğin de bu tahkiye ve sahne dürtüsü arasındaki gerilimle kurulduğu altını çizer.

Jameson'ın "roman"a ilişkin tartışmasında vurguladığı noktalar, Peyami Safa imzalı romanların da temel meselesidir. Çalışmamın Peyami Safa imzalı romanlarına odaklanan bölümlerinde hastalık temsillerinin sonsuzluk deneyiminin kurgulanmasına hizmet ettiğini öne sürmüştüm. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* ve sonrasında yayımlanan romanlarda farklı biçimlerde ve tekniklere hastalık, ebediliğe ulaşma arzusunu görünür kılar. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanı öncesinde yayımlanan 1920'lerdeki ilk romanlarda ise hastalığın metaforik karşılığı olan kaostan çıkış için, bir metinsel strateji olarak romanın kendisi revizyona açılır. Dolayısıyla Peyami Safa romanlarında revizyona açma ve ebedilik algısını oluşturma çabası tam da Jameson'ın söz ettiği "roman" yazma arzusunun bir göstergesi sayılabilir. Bu göstergeyi destekleyecek bir başka açı, hastalığın Peyami Safa imzalı romanlardaki metaforik okumaya imkân vermesidir. Nitekim bu tez çalışması da bu romanları hastalık temsillerinin metaforik kullanımına odaklanarak tartışmaya açar. Çünkü Jameson adı geçen çalışmasında bahsettiği gibi,

> …metaforun işlevi, varoluşu zamansızlaştırmaktır; şimdi'yi kronoloji ve tahkiyeden arındırmak ve hatta nedense "ebedi" deme ihtiyacı duyduğumuz yeni bir zamansal şimdi'yi kurmak, kurgulamak. Bu sözcük, zaman deneyimlerinin normal lügatçesinin kronolojik çerçevesinden kaçma çabasını yansıtıyordur ve bireysel bilincin kendi "ebediliğiyle" de tutarlıdır. (s. 37-38)

Peyami Safa romanlarındaki hastalık temsillerinin yukarıda söz ettiğim temel dertleri tartışmaya açtığı iddiası, Server Bedi romanlarında hastalığın inşasının/anlatım biçiminin farklılığıyla da desteklenir. Peyami Safa imzalı hemen her romanda merkezde olan hastalık, Server Bedi müstearıyla yayımlanmış eserlerin niceliğine oranla çok daha sınırlı kalır. Server Bedi müstearıyla yayımlanmış romanlarda da hasta bedenlerle karşılaşılır; fakat bunların büyük çoğunluğunda hastalık, metnin merkezinde yer alan bir mesele değildir. Peyami Safa romanlarında, bu tez çalışmasının önceki bölümlerinde detaylandırıldığı gibi, hastalığın metaforik kullanımı belirginlik kazanır. Öyle ki bu tez çalışmasında da bölümlerin üst başlıklarında bu metaforik kullanımlar belirleyici olur. Bununla birlikte Server Bedi romanlarında hastalık çoğunlukla bir metafora dönüşmez.[112] Bunu, bu çalışmanın temel iddiasını destekleyecek bir yan önerme olarak, ortaya koyabilmek için Server Bedi romanlarındaki hastalık temsilinden söz edeceğim. Niyetim Server Bedi romanlarındaki bütün hastalıkların bir dökümünü sunmak olmadığı için her romanda hastalığın nasıl tebarüz ettiğini belirtmekten ziyade; Server Bedi imzalı geniş roman ağı içerisindeki belli örüntülere işaret eden örnekler üzerinden ilerleyeceğim.[113] Bu örneklerin, Peyami Safa imzalı erken dönem romanlar için olduğu gibi, cinsiyet

[112] Şüphesiz bu genellemenin dışında kalan Server Bedi romanları bulunmaktadır. Bunlardan ilerleyen sayfalarda bahsedeceğim.

[113] Her ne kadar bu bölümde Server Bedi romanlarının tamamından bahsetmeyecek olsam da EK D bölümünde Peyami Safa ve Server Bedi romanlarını gösteren bir tablo yer almaktadır. Çeşitli araştırmacılar Peyami Safa ile Server Bedi külliyatını görünür kılmak için hem yayımlanma tarihlerini içeren hem de metnin türünü not eden tablolar hazırlamışlardır. Birazdan zikredeceğim bu çalışmalar, benim hazırladığım güncel tabloya da kaynaklık ettiler. Bunlardan biri, Nesrin Mengi'nin "Vefatının 60. Yılında Hayattan Yazıya Peyami Safa" başlıklı yazısının sonunda yer alan eserler listesidir. Mengi bu çalışmasında roman, hikâye, biyografi, çeviri, piyes gibi farklı türlerde verdiği eserlerin müstear isim ayrımı yapmadan listeler. Bunlardan bir diğerini, Nesrin Mengi'nin de çalışmasında yararlandığı Necati Tonga'nın Ahmet Yesevi Üniversitesi Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü için yazdığı "Peyami Safa" maddesindeki eserler listesi oluşturur. Tonga, Mengi'ye benzer şekilde, Peyami Safa'nın farklı türlerde verdiği eserleri not eder. Seval Şahin de *Kültürel Sermaye, Kibar Hırsız ve Şehir* başlıklı kitabında Server Bedi imzalı roman ve hikâyelerin listesi, tefrika ya da kitap baskı tarihleriyle ve metinlere özel notlarla birlikte verilir. Benim hazırladığım tablo da hem bu listelerden esinlenerek hem de onların sunduğu bilgilerden yararlanarak oluşturulmuştur. Bununla birlikte, oldukça velut bir yazar olan Peyami Safa'nın yeni bir müstearla yeni bir romanının ya da hikâyesinin ortaya çıkması ihtimal dahilindedir.

odaklı alt başlıklar altında incelemeye sevk ettiğini belirtmeliyim.[114] Server Bedi romanlarında da hasta olarak kurgulanan kadınlar ve genellikle yaralı olarak inşa edilen erkekler yer alır.

5.3.1 Server Bedi romanlarında "hasta" kadınlar

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nu kısmen dışarda bırakırsak Peyami Safa imzalı romanlarda hasta olarak kurgulanan kadınların histerik olduğu genellemesi yapılabilir. Server Bedi imzalı romanlarda da kadınların sıklıkla histerik olarak kurgulanması dikkat çeker. Bununla birlikte, geniş bir zaman diliminde yayımlanmış olan Server Bedi romanlarında kadınlar histerinin yanı sıra; verem, afazi, beyin tümörü, zatürre gibi çeşitli hastalıklarla karakterize edilir. Bu hastalıkların kimisinin amansızlığı kimisinin geçiciliği öne çıkar; kimisinin ise akıbeti bilinmez. Bu hastalıklar amansız da olsa, geçici de olsa romanlarda bu deneyim çoğunlukla özetlenir. Bu deneyim romanda gösterilmekten ziyade birkaç cümleyle aktarılan bir detay olarak kalır.

Peyami Safa imzalı hemen her romanda beliren ve histerik teşhisi konan ya da öyle bir varsayımla anlatılan kadınlar, Server Bedi romanlarında da kendisini gösterir. *Selma ve Gölgesi*'nde (2022b [ilk yayım tarihi 1938-1939]) Selma, *Alnımın Karayazısı'*ndaki Leman (1942 [ilk yayım tarihi 1925]), Cingöz Recai romanları[115]

[114] Bu alt başlıkların belirlenmesinde belirleyici olmasa da Beşir Ayvazoğlu'nun *Peyami*'si (2017) gibi birçok kaynak, Peyami Safa imzalı ilk romanların yayımlandığı 1920'li yıllarda Server Bedi'nin Peyami Safa'dan tam olarak ayrılmadığını belirtir. Bu çalışmanın ikinci bölümünde tartıştığım gibi, bu ilk romanlar genelde didaktik, kıssadan hisse veren, öğretici olmaya çalışan ve anlatıcı-yazarın müdahalesinin izlerinin yoğunlukla görüldüğü eserlerdir.

[115] Cingöz Recai serilerinde de histerik karakterlerle karşılaşılır. *Tilki Leman'ın Harikulâde Maceraları* (tefrika 1926) serisinin başkarakteri Tilki Leman'ın da histerik bir kadın olduğu belirtilir. Dolandırmaya çalıştığı Fahri Bey "Hırsız mısın? Aşüfte misin? Dolandırıcı mısın? Yoksa böyle maceralardan zevk alan, isterik, bir kibar kadın mısın? (2019i, s. 39) diye sorar. Bunun öncesinde de Tilki Leman'ın erkekler tarafından "fevkalade kurnaz, aşüfte, hilekâr, cin fikirli ve zarafetiyle, güzelliğiyle, inceliğiyle harikalar yaratan bir … bir hırsız ve dolandırıcı" (s. 16-17) olarak tanıtıldığı görülür.

arasında yer alan *Sağdan Üçüncü Söğüt*'teki (2019g [ilk yayım tarihi 1960]) Besime histerik olarak konumlandırılan kadınlara örnek olarak verilebilir. Son Cingöz Recai metinlerinden biri olan *Sağdan Üçüncü Söğüt'*te Besime, Cingöz Recai ile mücadeleye girişmiş bir çetenin elemanı olan bir kadın olarak kurgulanır. Bu kadın yoğun cinsel arzulara sahiptir ve Cingöz Recai'yi baştan çıkarmaya çalışır. Cingöz Recai bu kadının histerik olduğunu, ne yapacağının belli olmayacağını söyler:

> - Çok düzenbaz karı… O çıban numarasını yapmasaydı ben de şüphe etmekte gecikecektim. Kriz taklidini harükulade yapıyor. Daha doğrusu sahiden histerik karı. Krizleri sahici. Bundan istifade ediyor. Beni elde edemediğine kudurdu. Bu sefer de elimden kurtulmak için çare aradı. (s. 105)

Besime romanın sonunda kendi cezasını kendisinin vermek arzusunda olduğunu yazarak intihar eder.

Benzer şekilde *Selma ve Gölgesi*'nde Selma yine erkeklerin dilinde histerikleştirilecek, bir nevi bir hastaya dönüştürülecektir.[116] Örneğin, Selma roman boyunca ona ilgi duyan ve davranışlarını bir hastalığa bağlama arzusunda olan erkekler tarafından "histerik", "deli", "hasta", "nemfoman" olarak adlandırılır.[117] Buna karşın histerik olarak yaftalanan bu kadınların etrafındaki erkekler bir türlü bu kadınlardan uzaklaşamaz, onların aurasından kopamazlar. Server Bedi romanlarında "histerik" olarak kurgulanan kadınların hemen hemen hepsi erkeklerin iktidarını tehdit eden konumdadır. Bunlar genellikle erkeklerle başa çıkan, bir bakıma onları alt eden, onları ele geçiren kadınlardır. *Selma ve Gölgesi*'ndeki Selma yine

[116] Bu noktada *Cumbadan Rumbaya*'da Karagümrüklü Cemile'nin "Deli" olarak adlandırılması hatırlanabilir. Bu adlandırmanın Cemile'nin kendisi tarafından da benimsenmesi, toplumun verili kurallarını alt eden bir kadın olarak konumlanmasıyla ilişkilidir. Nitekim o da çevresindeki erkekleri şaşırtmakta, onları cezbetmektedir.

[117] İlk olarak 1925'te *İkdam*'da tefrika edilen *Alnımın Karayazısı* romanı bu noktada farklılaşır. Romanın aynı zamanda anlatıcısı olan Leman dört aşığı olan bir kadın olarak kendisinin "havai" ve "mütelevvin" bir kadın olduğunu söyler. Leman, hamile kalır ve bebeği doğurmak zorunda olduğunu öğrenir. Bunları anlatırken Leman kendisini histerik olarak tanımlar: "İnanınız ve bana acıyınız, zira kendimi öldürmek istiyordum. Hem de ağlamadan, sızlamadan bu işi yapmak. Ne güç, ama lâzım. Karyolama yüzükoyun kapanarak nasıl ölebileceğimi düşündüm. Bunu bile düşündüm.
Fakat birdenbire bana bir gülme bastı. "İsterik" olduğumu da buradan anlayınız. Öyle bir gülüş gülüyor, öyle temiz, beyaz, tatlı kahkahalar atıyordum ki delireceğim aklıma gelmeseydi, mutlaka delirecektim" (Server Bedi, 1942, s. 9).

büyüleyen, cezbeden, adeta erkeklerin gözlerini bağlayan bir kadın olarak sunulur. Peyami Safa imzalı romanlarda histerik olarak kurgulanan kadınların bir biçimde "yenildiği" ya da "kaybettiği" anlatılır. Buna karşın, Server Bedi imzalı romanlar bu kadınların mutluluğuyla ya da zaferiyle sonlanır. *Sağdan Üçüncü Söğüt'*teki (2019g) Besime'nin de *Çılgın Akşamlar*'daki (2021a [ilk yayım tarihi 1949]) Vildan'ın da intihar etmeye karar vermesi tesadüf değildir. İkisinin de intihar etmesi, kendi faillikleriyle gerçekleştiği için bir yenilgi değildir. Besime'nin failliğinin yanı sıra, zaten Besime'nin mücadelesinin kendi erilliğini, becerisini, yenilmezliğini yıllar yılı sürdürmüş bir Cingöz Recai ile olması, romanın peşinen Cingöz Recai'nin zaferiyle sonuçlanacağını ortaya koyar. Vildan ise eski aşığının onu öldürmesindense intihar etmeyi tercih eder. Bu noktada, Server Bedi romanlarındaki histerik kadın örüntüsünün Peyami Safa imzalı romanlardakinden farklılaştığı çıkarsanabilir. Histerik olarak kurgulanan o kadınlar büyülemekten ziyade büyülenen, cezbedenden ziyade cezbedilen konumundadır. Onların mutlulukları ya da zaferleri değil; pişmanlıkları ve yenilgileri öne çıkar.[118]

Histeriden sonra Server Bedi romanlarında en çok karşılaşılan hastalık veremdir. Genel itibariyle yoksulluk ya da aşk acısından kaynaklı verem, romanları da melodram türünün alanına çeker. Özellikle romanlarda tali konumda bulunan kadınlarda görülen verem, yoksulluk ya da aşk acısı çeken kadın karakterlerin kaderidir. 1936 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilen *Serseri* isimli roman, hayatını hırsızlıkla ve dolandırıcılıkla sürdürmeye çalışan Şadi'nin intihar teşebbüsüyle açılır ve eski okul arkadaşı Doktor Aziz'in yardımlarıyla Şadi'nin "iyileşme" hikâyesi anlatır. Bu noktada Şadi'nin de intiharı ardından "hasta" olarak

[118] Ayşe Öykü İş, "Kadın Okurlar, kadın katiller" (2017) başlıklı yazısında; Seval Şahin ise kendisiyle Server Bedi romanları üzerine yaptığım görüşmede Server Bedi'nın kadın karakterleri üzerine benzer tespitte bulunmuşlardır.

adlandırılması tesadüf değildir. Yaşadığı hayat, toplumsal ve ahlaki olarak sorunlu bulunur. Geçinecek parası olmadığı için eve de gidemeyen Şadi'nin bir de ilgilenmesi gereken veremli ablası Necmiye vardır: "Duvar gibi beyazdı. Birkaç kere ablasına: 'Nen var?' diye sormuştu. Kadın gizlemeye çok çalışmıştı. Ve nihayet itiraf etmişti ki ağzından gene kan gelmiştir. Bir akşam evvel yiyecek yemekleri yoktu" (Server Bedi, 13 Mayıs 1936). Şadi'nin ve ablasının hastalık deneyimi metinde neredeyse bu cümlelerle sınırlıdır. Hastalık, Şadi'nin ve ablasının hayat şartlarını anlatmak için oradadır. Karakterlerin hastalık kaynaklı değişim ya da dönüşüm yaşadığı görülmez; fakat Şadi'nin eski okul arkadaşı Aziz'in doktor olarak belirmesini sağlar. Hem ablasının tedavisine hem de Şadi'ye iş bulabilmesine ve hayatını yoluna koymasına yardımcı olarak adeta toplum doktorluğuna soyunur.

Verem olarak kurgulanan bir başka kadın karakter ise *Şeytan* (Server Bedi, 1938 [tefrika]) adlı romandaki Haydar'ın karısı Sabriye'dir. *Serseri*'ye (Server Bedi, 1936 [tefrika]) benzer bir "şeytana uyma" ve doğru yolu bulma hikâyesi olan *Şeytan*'da Haydar uyuşturucu kullanan; bu nedenle işini, gücünü, sağlığını kaybetmiş, evini geçindiremeyen bir karakter olarak belirir. Haydar'ın işsizliğinin getirdiği yokluk ve yoksulluk bu evde de söz konusudur:

> Gene o gece, saat ikiye doğru. Yenikapının dar ve karanlık sokaklarındaki tek katlı evlerden birinin penceresinde, başını kenara dayamış bir kadın oturuyor, en hafif bir gürültüyle sıçrıyarak doğruluyor ve sokağa bakıyordu. Elinde mendil yerine kullandığı bir bez parçası vardı ve onu sık sık ağzının üstüne kapatarak, nemli havanın kızıştırdığı kuru bir öksürüğü boğmağa çalışıyordu. Bir aralık, bu öksürük çok azdı ve kadın, bütün sokakta fişek akisleri yapan sesile komşuları uyandırmamak için başını geriye çekti. Yan yana iki gaz sandığından biri üstüne konmuş küçük bir minderde oturuyordu. Öksürüğün şiddetinden sersemliyen başını dayıyacak bir yastık yoktu. Alnını pencerenin alt kenarına dayıyarak boğulurcasına öksürüyordu. Artık boğazına ses yerine, testere ile kesilen boş bir tahta kutunun çıkardığı gürültüye benzer kuru ve donuk bir hırıltı geliyordu.
>
> Bir damla su içmek için yerinden kalkmağa takati yoktu. Dündenberi kocası görünmediği için ağzına bir lokma bir şey koymamıştı. Açlık ve hastalık,

> onda, göz kapaklarını bile zahmetle açıp kapıyacak kadar azalmış bir derman bırakıyordu. (Server Bedi, 4 Temmuz 1938, s.7)

Hastalığın anlatıldığı kısımlar sadece bu paragraflarda görünürlük kazanır. Romanın ilerleyen sayfalarında hastalık meselesi gündeme gelmez. Bu romanlarda kadınların hastalıklarının müsebbibi, daha çok aile bireylerinin yaşam biçimleridir.

Çılgın Akşamlar (Server Bedi, 2021a [ilk yayım tarihi 1949]) romanı Nejat'ın trende Vildan ile tanışmasını ve onda merak duygusu uyandırmasıyla açılır. Bir baloda Vildan'ı ilk başta kardeşi sandığı Selmin ile karşılaşır ve onlar hakkında daha fazla bilgi elde eder. Selmin'i gördüğü zaman Selmin'e, Vildan'ı gördüğü zaman Vildan'a ilgi duyan Nejat romanın başlığının yaptığı gönderme gibi Vildan ile çılgın akşamlar yaşamakta, ona daha fazla ilgi duymaktadır. Bu romanda da Vildan'ın üvey kızı Selmin verem olarak kurgulanır. Bu ilişki ağı içerisinde Selmin'in zaten hassas olan bünyesi, verem semptomlarının artmasıyla daha da kötüleşir. Öyle ki Selmin'i yaşama döndürecek tek yolun Nejat ile evlenmesi sonucuna ulaşılır. Çünkü Selmin Nejat'a aşıktır. *Çılgın Akşamlar*'da Selmin'in aşk acısı onun verem semptomlarının daha fazla görünürlük kazanmasına sebep olur. Nejat'ın onunla evlenmek istediğini öğrenince Selmin yavaş yavaş iyileşmeye başlar.[119]

Rüya Gibi (Server Bedi, 1941) isimli romanda da mide kanseri olan bir doktorun bir gün yolda verem olan bir kadınla karşılaşmasıyla ve ona yardımcı olmak istemesiyle hastalık görünürlük kazanır:

> Yaya kaldırımının sağ tarafında, kepenkleri kapalı bir dükkânın önünde, arkasını yola çevirmiş duran bir kadın. Biçimli bir vücut; fakat yüzünü göremiyordum. O şekilde, hareketsiz duruşu bana garip göründüğü için, daha hizasına gelmeden adımlarımı yavaşlattım. Orada, arkası dönük ne yaptığını merak ediyordum. Biraz yaklaşınca gördüm ki, elinde beyaz bir mendille ağzını kapamış, omuzları hafif yukarı kalkık, başı önüne eğilmiş, bekliyor. Ben bir adım daha atınca o öksürmiye başladı. Fakat içini çeke çeke,

[119] 12 Mart 1950-3 Haziran 1950 yılları arasında *Ulus*'ta tefrika edilen Server Bedi imzalı *Uçan Gölgeler* romanında Nesrin karakterinin verem semptomları taşıdığına dikkat çekilir. Hatta Nesrin sanatoryuma yatırılır.

> derinden, âdeta nefes borularına kıskacını geçirmiş bir akrebi dışarı atmak istiyormuş gibi, paralanırcasına öksürüyor, iki kat oluyor, kısa fasılalarda soluk almak için doğruluyor, tekrar öksürmiye başlıyordu. Durdum. Ben bu öksürüğü tanırım ve aldanmam. Zavallıya, bu şiddetli kriz halinde, bir yardımım dokunabileceğini düşünüyordum, gözlerimi ondan ayırmadım. Omuzları büsbütün yukarı kalkmış, dirsekleri vücudüne yapışmış, sarsıla sarsıla öksürüyordu. Birdenbire elindeki beyaz mendil kıpkırmızı kesildi. (s. 21)

Romanın başlarında anlatıcı doktor tarafından aktarılan bu veremli kadın, metnin ilerleyen bölümlerinde doktorun yardımlarıyla iyileşmeye başlar. Bu kadındaki hastalığın başka bir erkeğe âşık olmasından kaynaklandığı ima edilir.

Romanlardaki tali konumdaki kadın karakterlerde görülen bir başka hastalık beyin tümörüdür. *Mavi Kelebek* (Server Bedi, 1942 [tefrika]) romanında başkarakter Hale, kendisine iş olarak beyin tümörü sebebiyle gözleri görmeyen bir kadına destek olarak çalışmaya başlar. Kadın, unutkanlıkları yoğun biçimde devam eder. Hale'yi kocasından kıskanır ve onu kovar. Fakat nihayetinde yine bu kadın kocasıyla Hale'nin evlenmesini vasiyet ederek olay örgüsünde belli bir role sahiptir. Bu romanda Hale de içinde bulunduğu sıkıntıyla sinir buhranı geçirir. Fakat bu buhranıyla intihar etmeye karar verdiği sırada beyin tümöründen ölen kadının kocasıyla karşılaşır. Böylece kısa zamanda toparlar. Bir başka beyin tümörü, *Son Şarkı* (2020e [ilk yayım tarihi 1953]) başlıklı romanda Perihan adlı başkarakterin eskiden ilişki yaşadığı Sedat'ın karısı Melahat'ta görülür. Perihan ile bu erkek arasındaki ilişki tekrar canlanır. Melahat beyin tümörü sebebiyle ölür. Karısıyla yıllar önce yaptıkları anlaşmaya göre, Sedat da karısı ölünce intihar etmelidir. Fakat Perihan ile hareketlenen ilişkisi sonrası bu intiharı öteler, fakat sonra onda da beyin tümörü belirtileri çıkmaya başlar. Nihayetinde Perihan'ın kullandığı arabada birlikte giderken Perihan arabayı uçuruma doğru sürer.

Dizlerine Kapansam (1937 [ilk yayım tarihi 1934-1935, tefrika]) başlıklı romanda ise bu kez başkarakter Handan, maziye aşırı bağlı babasının onu, sevdiği

genç Faruk ile evlenmesine izin vermeyeceği düşünür. Bu sebeple Handan, Faruk ile birlikte kaçar. Niyeti, babasına Faruk'un sevdiği iyi bir genç olduğunu anlatmaktır. Bu kaçışın ardından gazetelerden babasının (uydurma) hastalığının haberini alır ve Faruk'tan ayrılıp eve dönme kararı alır. Eve döndüğünde babası kendisini rezil ettiğini düşünerek Handan'ı evin bahçesindeki küçük bir köşke alır. Bu durum Handan'ı oldukça üzer ve Handan'da doktorların "afazi" ve "melankoli" diye teşhis ettikleri semptomlar belirir. Örneğin bir doktor "-Buna 'afazi' derler. Hasta hiç konuşamaz. Çünkü beynindeki dil merkezi işlemez. Fakat göz görür, kulak duyar, şuurda hiçbir arıza yoktur. 'Şok' dediğimiz kuvvetli bir heyecan sarsıntısı eseri olabilir. Bazan aynı derecede kuvvetli bir sarsıntı ile geçer (s. 118)" der.[120] Babasının kızının sevgisinin ve kendi hatasının farkına varmasıyla Faruk'u evine davet eder. Faruk'un onun en sevdiği şarkı olan *Dizlerine Kapansam*'ı güzel sesiyle söylemesinin ardından Handan'ın dili çözülür ve konuşmaya başlar.[121] Bununla birlikte Handan'ın hastalığı aslında babasının maziye sıkı sıkıya bağlı muhafazakâr tutumunu sorgulamasına ve farkındalık kazanmasına vesile olur. Nitekim Handan'ın hastalığı onun aşk ve evliliğe yönelik modern tutumunun eleştirisinin cezası olarak belirmez. Bunun aksine Handan'ın Avrupaileşmek gibi bir niyeti olmadığı ve hatta

[120] Yine bir başka doktor, Handan'ın "melankoli" olduğunu söyler: "Evet, dedi, vücutta bir âfet yok… Şuurda da yok… Fakat bu gayet kuvvetli bir "melankoli" istidadıdır. Maazallah çıldırması, intihar etmesi, her şey mümkündür. Bir kere hastayı eski odasına taşıyınız, geceleri yanından hiç ayrılmayınız. Tabii gündüzleri de… Ben bazı ilaçlar yazacağım ama ya içmezse?... Her şeyden evvel o gencin İzmirden buraya gelmesi lazım. Hastalık daha ziyade ruhidir. Bir izzetinefis yarası…" (Server Bedi, 1937, s. 116-117).

[121] Bu romanlar dışında olay akışında belirleyici olmadığını düşündüğüm ve romanlarda neredeyse birer cümleyle geçiştirilen başka hasta bedenler de yer alır. Fakat buradaki niyetim, bütün bunların dökümünü yapmaktan ziyade hastalığın anlatımının belirdiği romanları incelemek ve bu anlatımın Peyami Safa imzalı romanlardakinden farkını tartışmak. Bu kısacık anlarda beliren hastalıklar, ya hastanın biriyle karşılaşmasına (*Mavi Kelebek*'te [1943] olduğu gibi) ya da bir karakterin bir anda ortadan kaybolmasını açıklamaya (*Uçurumda Bir Genç Kız* [1939] romanındaki Afif'in sarılık olması gibi) ya da hastalık anının bir gerçeği ortaya çıkarmasına (*İkimiz*'de [1930-1931, tefrika] Müzeyyen Fatoş'un fırtınalı havada yürüdükten sonra zatürre olması ve üvey kardeşiyle olan aşkını bir biçimde itiraf etmesi) vesile olur.

Bununla birlikte, zatürre Server Bedi imzalı başka romanlarında da karşımıza çıkan bir hastalıktır. *Fırtına Gecesi* (Server Bedi, 1943) romanında doktor olan Nejad da onun karısı Perihan da zatürre geçirirler. *Üçümüz* (Server Bedi, 1957 [tefrika]) romanında Güner'in anlatı zamanından önce zatürre geçirdiği belirtilir.

Türk usulünü tercih ettiği özellikle vurgulanır. Handan, Faruk ile birlikte kurduğu ev hayalini şöyle anlatır:

> Tabiate karşı aşkını kaybetmeğe ve makineleşmeğe başlıyan insan, hayvandan daha aşağı bir dereceye düşüyor. Evet… İçerilere… Boğazın tâ içerilerine çekilelim… Tenha, sessiz bir köye… Bu sabah ne diyordun? Evimize hiçbir Avrupa eşyası koymıyalım, değil mi? Yani Avrupa biçiminde eşya… Odalarımızı baştan başa Türk usulü döşiyelim: Türk sedirleri, Türk minderleri, Türk yastıkları… Sakız gibi beyaz örtüler… Sade, beyaz perdeler…" (s. 58)

Handan'ın bu geleneğe yaslanan tutumu, onun ideal bir karakter olarak çizilmesine hizmet eder. Sonuç olarak, bu romanda hastalığa Handan'ı ötekileştirmek için yer verilmez; o, düğümün çözümü için işlevsel olur.[122]

Bu romanlardaki kadınların kimisi yokluktan, yoksulluktan; kimisi aşk acısından hasta olur. Ne var ki bu hastalıklar ne detaylı olarak anlatılır ne de anlatının akışında temel bir dönüşüme hizmet eder. Hastalıkların akıbeti, büyük çoğunluğunda iyileşmeye doğru bir eğilim gösterir. Nitekim hastalık temsiliyle karşılaşılan romanlarda sadece hastalığın sağlığa evrilmesi yönünde değil, hikâyenin genel olarak "mutlu son" ile bittiği görülür.

5.3.2 Server Bedi romanlarında "yaralı" erkekler

Server Bedi romanlarında erkek karakterler de yoğunlukla "hasta" olarak kurgulanır. Böyle bir kurgunun müsebbibi genel olarak bu karakterlerin bir biçimde yaralarının olmasıdır. Burada yaralı olmayı, bedensel olanın yanında yarattığı beden ötesi bir çağrışım imkânından yararlanarak kullanıyorum. Bu yaralılık hâlini fizikselin

[122] Server Bedi imzalı romanlar arasında kadınların hastalıkla ilişkilendirildiği bir roman daha bulunmaktadır. 1928'de *Son Saat*'te tefrika edilen *Havva'nın Üvey Kızları* başlıklı Server Bedi imzalı romanda hastalığın diğer romanlardan daha farklı bir biçimde konumlandırılır. Bu romanda eşcinsel olan kadınların kendilerini hasta olarak gördükleri anlatılır. Dolayısıyla heteronormatif bir cinsiyet kurulumunun içerisinde yaşadıkları ve bu normlar etrafında kendilerini tanımladıkları anlaşılır. Romanda eşcinselliğin bir hastalık sayılamayacağının altı çizilse de bu kadınlar kendilerini yine de "yarım kadınlar" ya da "hastalıklı kadınlar" olarak tanımlar. Çünkü ev kurmak, aile olmak, çocuk sahibi olmak gibi kadınlıkla ilişkilendirilen rolleri ve beklentileri karşılayamayacaklarına inanırlar. Bu romanı okurlara tanıtan yazı için bkz. Soydan, 19 Eylül 2019.

ötesinde yaşayan karakterler, travmatik bir geçmişi olanlar ya da bir kadının duyduğu aşktan çılgına dönenlerdir. Bu başlık altında söz etmek istediğim romanlardan biri *Sabahsız Geceler*'dir (1933 [tefrika]).[123] Bu romandaki erkek başkarakter Salih'in romanın sonunda çıldırması bu metnin hastalıkla ilişkisinin kurulmasına hizmet eder. Salih, *Serseri* (1936 [tefrika]) romanındaki başkaraktere oldukça benzeyen bir karakter olarak çizilir. Fakat burada Salih'in serseri bir hayat yaşamasının sebebi daha çok annesi ve babasının onunla yeterince ilgilenmemiş olmasıdır. Babası, muallim Nafiz olarak bilinse de Nafiz, Salih'in gerçek babasının annesinin eski sevgilisi ve şimdiki kocası Macit olduğunu söyler. Annesinin ve babasının arasında mekik dokumaktan ve yaşadığı yokluktan ve yoksulluktan ruhsal olarak sıkıntı yaşar. Romanın sonuna doğru hayatını yoluna sokmak isteyen Salih berberliğe başlar ve gerçek babası olduğunu düşündüğü Macit'i tıraş ederken Salih, gaflet anında usturayla öldürür. Bunun üzerine kendisini kaybeder.[124]

Aşkının karşılığını bulamayıp aklını yitiren erkek karakterlerin arasında *İçimdeki Yangın* (2021b [ilk yayım tarihi 1949-1950]) romanındaki Kürt Hasan ya da *Sensiz Haya*t'ta (1934 [tefrika]) yer alan Hüsamettin karakteri sayılabilir. Her ikisi de sevdiği kadınların ona karşılık vermemesi sebebiyle aklını yitirmiş erkekler olarak kurgulanırlar. Aşklarına kavuşamayan bu karakterler arasında Hüsamettin, bu sebeple intihar etmeyi seçerken Kürt Hasan'ın akıbeti belirsiz bırakılsa da hastaneye kaldırıldığı bilinir. Fakat bunların hastalık hâlleri romanda detaylandırılmaz. Bu

[123] M. Kayahan Özgül'ün (2008) *Seke Seke Ben Geldim: Sekmeler II* başlıklı kitabının ikinci cildinde bahsettiğine göre *Sabahsız Geceler*'in iç kapağına önce yazarın gerçek adıyla basıldığını; sonra üstünün matbaada kapatılarak "Server Bedi" imzası konulduğunu söyler (s. 75). Hâlbuki bunun bir baskı hatası olarak düşünmek mümkündür. Çünkü *Sabahsız Geceler*'in 28 Temmuz 1933 tarihinde *Cumhuriyet* gazetesinde başlayan tefrikasında roman zaten Server Bedi adıyla yayımlanmıştır (s. 3).
[124] Yaralı olarak tanımladığım bu grubun dışında duran romanlardan biri *Rüya Gibi* (1941)'dir. Bu romanda Doktor Nafız'ın kendisi mide kanseridir ve bir hatıra defterine yaşadıklarını yazar. Fakat Doktor Nafız'ın hastalık deneyimi romanda bu hastalığın amansızlığına vurgu yapılmasıyla öne çıkar. Hastalık süreci anlatıya eklemlenmez. Hatta bu süreci kısa tutmak için Doktor Nafız intihar etmeye karar verir.

karakterler daha çok aşık oldukları kadınların hayatlarını tehdit eden tipler olarak belirirler.[125]

Fiziksel yaralanmanın yarattığı hastalık hâlinin örneklerinden birini *Amerika'da Bir Türk Çocuğu* (193?) romanı oluşturur. Güney Amerika'ya giden babasından haber alamayan Oğuz, onu bulmak için yola çıkar ve başına çeşitli olaylar gelir. Romanın sonuna doğru babasından haber alan Oğuz, babasının yılan tarafından ısırıldığını ve ameliyat olması gerektiğini öğrenir. Fakat bu hastalık ancak romanın sonunda belirir ve nihayetinde hasta baba sağlığına kavuşur. Oğuz'un babasını bulma çabası bütün hikâyenin çatısını oluşturur. Onun hastalığı ailenin kavuşamamasına ve habersiz kalmasına sebep olur; fakat babanın iyileşmesiyle sorunlar çözülür.

Ateş (Server Bedi, 1979 [tefrika 1940-41]) romanı ise Server Bedi romanları arasında bir hastalık anlatısı olarak konumlandırılacak en temel metin sayılabilir ve diğer Server Bedi imzalı romanlardan farklı olarak, burada hastalık salt bir hastalıktan daha fazlasını vaat eder. Bu nedenle bu romanın çözümlemesine daha geniş yer vermek anlamlı olacaktır. *Ateş* romanında hem bedensel hem de ruhsal bir yaralanmadan söz etmek mümkündür. Bu romanda "hasta" olarak okurun karşısına Çanakkale Savaşı sırasında mücadele eden askerlerden biri olan Ali Seyfi çıkar. Seyfi'nin, çatışma sırasında aldığı yaralarla bacaklarını kaybettiği söylenir. Romanın nerdeyse yarısına gelindiğinde bu kaybın bir başka kaybı örtbas etmek üzere uydurulduğu öğrenilir. Çatışma sırasında aldığı yaralar neticesinde hadım edilmek zorunda kalan Seyfi, bu gerçeği saklamak için bacaklarının kesildiği yalanını

[125] 1946 yılında *Vakit*'te tefrika edilen *O Gece* adlı romanda ise bu kez Nazmi adlı bir kişinin kalp hastalığı öne çıkar. Romanda bu hastalığın, Nazmi'nin yıllar boyunca öz kızına hasret yaşamasından kaynaklandığı aktarılır. Yıllar sonra, kızı Şükran ile görüştükçe heyecanından hastalığının daha da azdığını anlatır (1947, s.156). Kızıyla görüştüğü bir akşam evde babası kalp krizi geçirerek yaşamını yitirir.

uydurmuştur. Seyfi, ameliyat sürecinden geçerken sevgilisi Şefkat ondan haber almak için Seyfi'nin peşinden cepheye gider. Seyfi, kendisinden bebek bekleyen Şefkat'in bu gerçeği öğrenmemesi için ondan bucak bucak kaçarken, Şefkat onu bulma ve ona kavuşma yolunda savaş zamanı türlü güçlüklerle karşılaşır ve bebeğini düşürür. Bütün bu yaşananları kendi savaş hatıraları olarak anlatan komutan Turgut, hem Ali Seyfi'nin eski arkadaşı hem de Şefkat'in Seyfi'yi bulmada ve ona ne olduğunu öğrenmede yardım istediği kişi olur. Seyfi'nin hadım edildiğini hiç öğrenemeyen Şefkat, savaşta mücadeleye hasta bakıcı olarak destek vermek ister. Savaş sırasında omzundan yaralanan Turgut, İstanbul'a döndüğünde hastanede çalışan Şefkat ile karşılaşır. Turgut ve Şefkat arasında gitgide artan bir yakınlaşma söz konusu olur ve nihayetinde evlenirler.

Ateş romanında uydurma da olsa bir bacak kesilme hikâyesi anlatılması, bacağını kaybetme tehlikesiyle karşılaşan karakter-anlatıcısıyla Peyami Safa elinden çıkmış *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu hatırlatır. *Ateş*'te *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu hatırlatacak içeriğe dayalı başka benzerlikler de yer alır. *Ateş* romanı her ne kadar *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu anımsatsa da Türkçe edebiyatta Birinci Dünya Savaşı'nı anlatan diğer eserlerle çok daha benzer izleklere, karakterlere, olay örgüsüne sahiptir. Erol Köroğlu'nun *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918): Propagandadan Milli Kimlik İnşasına* (2010) başlıklı yayımlanmış tez çalışması sayesinde fark ettiğim bu anlatıların başlıkları bile bu "benzerliğe" işaret etmek için işlevseldir. Köroğlu'nun çalışmasında söz ettiği kurmaca metinlerin başlıklarına örnek olarak Süleyman Nazif'in *Batarya ve Ateş* derlemesi ve Falih Rıfkı Atay'ın *Ateş ve Güneş*'i verilebilir (s. 340). Şüphesiz akla Kurtuluş Savaşı anlatılarının kurucu metni olarak ele alınan Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek*'i de gelir.

Olay örgüsü açısından *Ateş* romanıyla benzerliğiyle dikkat çeken metinlerden biri, Mayıs 1918'de yayımlanmış *Yeni Mecmua Çanakkale Nüsha-yı Fevkaladesi*'ndeki on öykü arasında yer alan "Bir Damla Kan ve Bir Damla Gözyaşı"dır. Emine Semiha tarafından yazılan bu öykünün kahramanı Şefika*, Ateş* romanındaki Şefkat gibi hastanede gönüllü olarak hasta bakıcılık yapmaktadır.[126] Çanakkale'de yedek subay olan nişanlısı Semih, hücumda şehit düşer. Semih'in cephedeki komutanı Yüzbaşı Celadet ise ağır yaralanmıştır. Şefika'nın gönüllülük yaptığı hastaneye yatan Celadet iki kolunu ve bacağını kaybetmiştir. Celadet'e moral vermek için gelen bir başka komutan, her Türk kızının onun gibi bir kahramanla evleneceğini söyler. Komutanın bu teklifini sadece hasta bakıcı Şefika kabul eder. Erol Köroğlu (2010) yukarıda söz ettiğim çalışmasında bu kısa öyküyü bir kahramanlık melodramı olarak okur ve Emine Semiha'nınkinin santimantal genç kız duyarlılığı olduğunu söyler (s. 348).

Kahramanların adına -Şefkat ve Şefika gibi- kadar varan birçok benzerlik, Birinci Dünya Savaşı deneyimlerinin edebî temsilleriyle ilgili bir şablona işaret ettiği düşünülebilir. Nitekim Erol Köroğlu (2019) da "Bellekte Süren Savaş: Cihan Harbi'nin Mütareke'den Erken Cumhuriyet'e Edebî Temsili" başlıklı makalesinde "Türkçe edebiyat alanında […] Cihan Harbi'ne odaklanan örnekler azsa da, savaş sona erdiği andan itibaren Türkçe yazılı kültürde de ele al"ındığını "ve temsil ediliş biçimi[nin] çeşitli örüntüler doğrultusunda ortaya çık"tığını dile getirir (s. 48). Bu örüntüleri takip etmek adına, Köroğlu, özellikle Yakup Kadri ve Halide Edib'in "milliyetçiliğe yönelik farklı tavırlarını Çanakkale Savaşı'nı anımsayış ve temsil

[126] Erol Köroğlu (2015) "Ercüment Ekrem Talu'nun *Gün Batarken* ve *Kan ve İman* Romanlarında Birinci Dünya Savaşı" başlıklı makalesinde *Kan ve İman* romanındaki Leman'ın da bu romandan kısa bir süre önce yazılan Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* romanındaki Ayşe'nin de Anadolu'da hasta bakıcılık yaptığını özellikle belirtir (s.130). Birçok romanda tekrar eden bu karakterizasyon, kadınların mücadeleye destek verdiklerini gösterir.

edişleri" üzerinden tartışır ve Çanakkale'yi bağımsızlık savaşının ateşleyicisi ve birleştiricisi olarak ele aldıklarını, Millî Mücadele'nin bir prototipi olarak anlattıklarını ileri sürer (s. 50).

Ateş romanının Emine Semiha'nın Birinci Dünya Savaşı zamanı yazdığı "Bir Damla Kan ve Bir Damla Gözyaşı" adlı bu kısa öyküsüne benzerliği göz ardı edilemez; fakat bu öyküden farklı olan tarafları, *Ateş* romanı üzerinden Server Bedi imzalı romanlarda hangi meseleleri sorunsallaştırdığını görmemize imkân verebilir. Bu farklılaşan noktaların başında Emine Semiha'nın metninde Şefika'nın nişanlısı Semih'in şehit düşmesine karşılık, Şefkat'in sevgilisi Ali Seyfi'nin hadım edilmesi ve sonrasında ortadan kaybolmasıdır. "Vatan uğruna" yani toplumsalı odağa alan bir hedef için milliyetçi duygularla kendini feda etmeye hazır karakterlerin kollarını, bacaklarını ya da herhangi bir uzuvlarını kaybetmelerine anlatılarda sıklıkla karşılaşılır. Emin Ali tarafından yazılan "İki Defada Dokuz Yara Bir Kol" öyküsü, başlığının da işaret ettiği gibi, yaralanan ve eksilen bir bedenle sonlanır. Nitekim, *Ateş*'te de Ali Seyfi bacaklarını kaybettiği yalanını söyleyecek, Turgut ise omzundan yaralanacaktır. Bununla birlikte, yine Emine Semiha'nın öyküsünde görüldüğü üzere, vatan uğruna canlarını bile feda eden, milli şuura sahip kahramanların şehit olarak ulvi bir mertebeye ulaştıkları anlatılır. Millî Mücadele'nin devam ettiği yıllarda Halide Edip Adıvar tarafından yazılan *Ateşten Gömlek* romanında Ayşe de İhsan da Peyami de savaş sırasında ölürler. Böylelikle "vatan için" kendi hayatını feda etme izleği tekrar edilir. Yine Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* romanında Hakkı Celis süngü hücumunda hayatını kaybeden bir milliyetçi olarak sunulur. Bu örnekler üzerinden varmak istediğim nokta, hadım edilmenin istisnai bir durum olduğuna dikkat çekmek değil, bunun "hasta" olmakla ilişkilendirerek ulus inşası meselesini tartışmak için araçsallaştırıldığını vurgulamaktır.

Yukarıda *Ateş* romanının Server Bedi külliyatı içinde hastalık temsilinin merkezde olduğu anlatılardan biri olduğunu söylemiştim. Romanda hemen hemen herkes "hasta" olur. Fakat Ali Seyfi'nin farkı, onun hastalık durumunun metin boyunca sonlanmaması, nihayetinde iyileşememesidir. Romanda Ali Seyfi'nin doktorları da Ali Seyfi'nin arkadaşı anlatıcı Turgut da Ali Seyfi'yi sürekli "hasta" olarak niteler. Sadece Turgut'un annesi Ali Seyfi'nin "şerefli bir sakatlığı" (Server Bedi, 1979, s. 58) olduğunu dile getirir. Ali Seyfi'nin hasta olarak konumu romanda varlığını sürdürdüğü sürece devam eder. Çünkü Ali Seyfi'de "hastalık" olarak görülen, aslında onun "erkekliği"ni yani (cinsel) iktidarını yitirmiş olmasıdır. Hâlbuki romanda hem anlatıcı Turgut hem de anlatılan diğer askerler üzerinden "erkek" olmanın, vatanın bağımsızlığını ve memleketin refahını sağlamak için temel kriter olduğu anlaşılır.

Turgut, alay kumandanının "demir yüzünü" kaldırıp "her zamanki erkek ses ile" konuştuğunu söyler örneğin (s. 3). Turgut, Seyfi'yi hastanede ziyaret ettiği zaman, Seyfi'nin ümitsizliğiyle "mücadele etmek ihtiyacı" ile şu sözleri dile getirir: "Sana şimdiden bir yazıhane işi buluruz. Biliyorsun, memleketin her tarafında çalışacak kollara, zekalara, *erkek*lere ihtiyaç var. Bu işi hemen bulmak mümkündür, kolaydır (s. 17, vurgu bana ait)." Metnin ilk sayfalarında yer alan bu sözleri dile getirirken Turgut'un, Seyfi'nin hadım edildiğinden haberi yoktur. Fakat Turgut, memlekete yarar sağlayacakların "erkek" olduğuna inanır. Seyfi'nin hadım edildiği gerçeğini Turgut'a açıklayan doktoru,"[Seyfi'nin] ne kadar ıztırap çektiğini tasavvur edemezsiniz. Ben onun müthiş keder anlarını gördüm. Çocuk gibi kadın gibi hüngür hüngür ağlıyordu." (s. 71) diyerek Seyfi'nin çocuk gibi, kadın gibi olduğunun; fakat "erkek gibi" olamadığının altını çizer. Nitekim Seyfi'nin romanda "hasta" olarak

anılmasının yanında, "zavallı çocuk" olarak nitelendirilmesiyle de sıklıkla karşılaşılır.

Bunlara ek olarak, Şefkat'in "ancak bir erkekten beklenecek" şekilde davranması, anlatıcı Turgut tarafından özellikle vurgulanır. Şefkat, askerlerin bile zorluk çektiği bir yolculuğu kış vakti "kadın" başına yapmıştır. Şefkat de "memleket hizmetinde ölme"k gerektiğine inanır, hasta bakıcı olarak cepheye gitmek ister. Bu yolla Şefkat'in güçlü kuvvetli olmasına dikkat çekilir (s. 24). Dolayısıyla Şefkat'in adından da beklenildiği üzere müşfik olmasının yanı sıra; güçle kuvvetle, cesaretle ilişkilendirilen karakteri, milli şuura sahip kadının temsili için de işlevsel olur.

Hastalık, bu romanda ulus inşası bağlamında yitirilen erkeklik ve iktidara, kaybedilen hegemonyaya işaret eder. Bu noktada Şima İmşir'in "Bodies of Exception: Literary Constructions of Illness in Women's Fiction in Turkey, 1912-1994" (2017) başlıklı doktora tezindeki temel argümanları tartışmaya açmak, *Ateş* romanındaki hastalık, erkeklik ve milliyetçilik arasında örülen ağların görünürlük kazanmasına katkı sağlayacaktır. İmşir, doktora tezinde ulus inşa projesi çerçevesinde sağlığın merkezi rolünü tartışmak adına kadın romancıların metinlerinde "hasta" olarak inşa edilen kadınların temsiline odaklanır. Bu ulus inşa projesi çerçevesinde her bireyin bedeninin ulusun refahı için bir varlık olarak tanımlandığını ve iyi bir vatandaş olmak için sağlığın koruması gerektiği fikrinin benimsetilmeye çalışıldığını iddia eder. Ulusu meydana getirecek vatandaşın sağlıklı ve fit bedenlere sahip olması, bu projenin temel argümanıdır. Dolayısıyla ideal vatandaşın sağlıklı olarak temsil edilmesi; hastalıklı, âlil, mâlul olanın dışlanmasıyla sonuçlanır.

İmşir'in bu argümanı çerçevesinde düşünüldüğünde Seyfi'nin hadım edilmesinin "hastalık" olarak yorumlanması şaşırtıcı olmaz. Seyfi, patriyarkal bir

toplum içinde vatanın bekasını sağlamak konusunda iktidarını kaybetmiş ve artık "işlevini" yitirmiştir. Seyfi'nin artık "ideal vatandaş" olamayışı, bu "hastalığın" Seyfi'nin Şefkat ile birlikte olmasına engel olmasıyla da desteklenir. Seyfi'nin gelecek nesli dünyaya getirecek ve yetiştirecek sağlıklı bedenlerden olmaması, bu birlikteliğin olmaması gerektiğinin ilk nedeni olarak düşünülebilir. Çünkü Şefkat ve Seyfi'nin bebeği, bu birlikteliğin doğru olmadığına işaret edercesine Şefkat'in düşük yapması sonucu ölür. Nitekim Turgut'un Şefkat'in hikâyesini anlattığı doktor, bebeğin düşmesine ilişkin "[a]normal vakalarda günahkâr anne büyük bir heyecana düşer ve bu heyecan onu gayrimeşru zaafının mahsulünden kurtarır" (Server Bedi, 1979, s. 73) diyerek bu fikri güçlendirir. Bebeğin "meşru bir ilişkiden" olmayışının "büyük günah" olarak görülmesi, romanda bebeğin hayatta kalmamasıyla somutlaşır.

Hastalık, bu noktada sağlıklı milli bünyenin dışında olana işaret eder. Nitekim bu dışlama metnin düzleminde de kendini gösterir. Ali Seyfi'nin anlatıdaki varlığı yavaş yavaş silinir. Şefkat'in hayatından çıkıp gittiği gibi, Ali Seyfi anlatıdan da çıkıp gider. Fakat bu "hastalık" Ali Seyfi üzerinden aynı zamanda vatanın kurtuluşu için "canını bile feda etme" izleğini gündeme getirir. Ali Seyfi de bireysel arzularını, çok sevdiği Şefkat'i geride bırakmıştır. Hatta "süngü hücumuna" giremediği için, "erkekçe" ölemediği için dertlenir Seyfi (s. 72). Milli şuura sahip olmasına rağmen Seyfi'nin "ideal vatandaş" olamaması, bu metnin kanonik bir metin olarak ele alınmamasının gerekçesi olarak düşünülebilir mi? Peyami Safa'nın, Server Bedi adını geçinme kaygısıyla "edebî" olarak değerlendirmediği anlatılar için kullandığını söylemesi, bu metnin halihazırda kanonun marjininde kalmasının nedeni olabilir mi? Peki o halde *Ateş* neden Server Bedi adıyla yayımlanır?

Romanın neredeyse üçte ikisinde tesadüfi karşılaşmalar ve olaylara dayanarak Turgut, Seyfi ile Şefkat'in hikâyesini anlatır. Bu kısımlarda savaş sadece

romanın arka planını oluşturur. Her yeni olayda, her yeni tesadüfte romandaki karakterler tarafından yaşananların adeta bir roman olduğu, bu hikâyenin bir "aşk macerası"nı anlattığı zaman zaman dile getirilir. Seyfi'nin ve Şefkat'in başına gelenleri duyan Seyfi'nin doktoru bu hikayenin " hakikaten … bir roman olacak kadar garip ve harikulade bir macera!" olduğunu dile getirir (s. 77). Bu hikâyenin yakın şahidi olan Turgut başına gelenleri anlattığında, alay kumandanı Turgut'a bu "aşk macerası"yla fazla zaman harcadığı için kızar ve vatan için aldığı ağır görevi ve önemli sorumluluğu hatırlatır (s. 83). Dolayısıyla kendini bir macera romanı olarak konumlandıran bu metin, türsel olarak Server Bedi adıyla yayımlanmış diğer metinleri hatırlatmasının yanı sıra, olay örgüsü olarak macera romanı yapısını tekrar eder.

Erol Köroğlu (2006) "Taming the Past, Shaping the Future: The Appropriation of the Great War Experience in the Popular Fiction of the Early Turkish Republic" başlıklı makalesinde *Ateş*'i popüler roman olarak değerlendirir ve *Ateş* gibi erken Cumhuriyet döneminde üretilen popüler romanların Birinci Dünya Savaşı deneyimlerini nasıl yorumladıkları üzerinden bir tartışma yürütür. Köroğlu, bu çalışmasında "milliyetçi dönemin altın çağını yaşadığı" 1920'lerden 1940'lara kadar olan sürede yayımlanan bu romanlardaki benzer örüntüleri, izlekleri, karakterleri tespit eder. Köroğlu'nun tespitlerine göre bu anlatıların temel hedefi, milli imajı oluşturmaktır. Bu nedenle romanların ana karakteri millettir. Bu milli öz, belli bir grup insanla sınırlandırılır: Anadolu insanı, İstanbul'dan genç milliyetçi entelektüeller ve düşük rütbeli ordu subayları. Bu insanlar, savaş öncesinde de milliyetçidir ve vatanın kurtarılması için kendilerini feda etmeye hazırlardır (s. 226-230). Köroğlu'nun bu tespitleri, *Ateş* romanı için de geçerlidir. Seyfi de Turgut da İstanbul'dan gelen hukuk mezunu milliyetçi entelektüellerdir. Fedakârlık ise,

romandaki neredeyse her karakterde görülen bir özelliktir. Harp zenginlerinin savaş hâlini fırsata dönüştürmesi Köroğlu'nun belirttiğine göre bu popüler anlatılarda sıklıkla eleştirilmektedir. *Ateş* romanında da harp zenginlerinin özellikle ahlaki olarak yozlaşmış olmalarına vurgu yapılır (1979, s. 27). Bu ortaklıklara ek olarak, Erol Köroğlu incelediği popüler anlatılarda savaş zamanındaki düşmanlardan ziyade, ulus içindeki "hıyanet eden" gayrimüslimlerle hesaplaşmanın öne çıktığından ve bir başka düşman olarak görülen Osmanlı geçmişinin şiddetle eleştirildiğinden söz eder. Erol Köroğlu (2006) özellikle 1928 yılından sonra yazılan popüler romanların resmî ideolojiye uygun olarak yazıldığını ve Mustafa Kemal'in *Nutuk* metninin milli mücadele hikayesini yorumlamak için bir meta-anlatı oluşturduğunu iddia eder. 1933'ten sonra yazılmış Birinci Dünya Savaşı anlatılarının standart ve formüle edilmiş bir deneyimi anlattıklarını öne sürer (s. 227).

Server Bedi'nin *Ateş* romanı, *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde 4 İkinciteşrin 1940-13 İkincikanun 1941 tarihleri arasında 54 sayı olarak tefrika edilmiştir. 1944 yılında ise kitap olarak yayımlanmıştır (Yıkan, 2004, s. 271). Fakat *Ateş* romanında Erol Köroğlu'nun çalışmasında bahsettiği gayrimüslimler ya da Osmanlı geçmişiyle ilişkilendirilebilecek bir düşmana yer verilmez. *Ateş*'te, üzerinden uzunca bir zaman geçmiş olmasına rağmen neden Birinci Dünya Savaşı deneyimi anlatılmaktadır? Başka bir ifadeyle, yazar, metnin yayımlanma zamanından yaklaşık 30 yıl öncesini neden öykü zamanı olarak bu metne taşımıştır? 1940'larda neden böyle bir metin yazma ihtiyacı hissetmiştir?

Erol Köroğlu'nun (2019) "Bellekte Süren Savaş: Cihan Harbi'nin Mütareke'den Erken Cumhuriyet'e Edebî Temsili" başlıklı makalesindeki değerlendirmeleri bu sorunun cevaplanması için yol gösterici olabilir. Köroğlu bu

makalede Çanakkale Savaşı'nın edebî temsilini belirleyen noktaya dair şunları söyler:

> Savaşın, yazılma anının etkisini taşımayan tek bir temsili yoktur. Bağlantılı olarak, olmakta olan savaşın temsili ile bitmiş bir olay olarak savaşın temsili birbirinden kaçınılmaz biçimde farklıdır. Her yazar, yazma anının koşullarından etkilenerek savaşı değerlendirmiştir. Savaş sürerken savaşı anlatan bir yazar, geçmiş olayların etkisi altında olan biteni değerlendirir. Savaş sona erdikten sonra savaşı yazan bir yazar ise, yazmakta olduğu şimdiki zamandan hareketle geçmişi değerlendirir. (s. 50)

Server Bedi'nin *Ateş* adlı romanını da metnin anlatı zamanını ve yazma anını dikkate alarak değerlendirmek yukarıda sıraladığım soruların cevaplanması için işlevsel olacaktır. *Ateş* romanının yazıldığı tarih, malum olduğu üzere, İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı bir zaman dilimidir. Beşir Ayvazoğlu'nun *Peyami* başlıklı çalışmasında İkinci Dünya Savaşı'nı kastettiği "Savaş Yılları" başlığı altında Peyami Safa'nın bu yıllardaki Türk milliyetçiliğine dair yürüttüğü tartışmalara değinir. Bu savaş yıllarına denk, Peyami Safa'nın fikir yazılarının odağını çoğunlukla millet, milliyetçilik kavramları oluşturur (Ayvazoğlu, 2017, s. 401). Dolayısıyla hem bir başka savaş zamanı olması hem de bu savaşla ilgili fikir yazılarının "milli" olanla ilgisi, bu yıllarda *Ateş* gibi bir "milli roman" ile karşılaşmayı anlamlı kılar. Dahası, bu dönemde yayımladığı fikir yazılarında öne çıkan meseleler kısmen *Ateş*'te de tekrar edilir.

1940'lı yıllarda "Türkçü ve yer yer/zaman zaman ırkçı" politikasıyla bilinen *Çınaraltı* dergisinde yayımladığı yazılarının bir kısmını 1943 tarihinde *Millet ve İnsan* adıyla bir kitaba dönüştürür Peyami Safa. Beşir Ayvazoğlu (2017) *Çınaraltı* dergisindeki yazılarında Peyami Safa'nın dünyadaki gelişmelerin akislerini takip etmenin mümkün olduğunu belirtir. Ayvazoğlu, "Felsefe ve Milliyetçilik" başlıklı yazısından hareketle Peyami Safa'nın "Birinci Cihan Harbi'nden beri yapılan bütün inkılapların tek şefli, tek partili ve totaliter bir cemiyet bünyesini doğur"duğunu ileri

sürdüğünden bahseder. Böylelikle Peyami Safa, Ayvazoğlu'na göre, "Türkiye'deki Milli Şef rejimini de kendi düşünce çerçevesinde meşrulaştır"mış ve "1940'ların başında Türkçü cereyanları" zaman zaman destekleyen bir yazar olmuştur (s. 384-385).

Peyami Safa'nın *Çınaraltı* dergisindeki "aynı mevzu ailesine mensup olan" yazılarını bir araya getirdiği *Millet ve İnsan* kitabının önsözü, bu metnin yazılış amacını da ortaya koyar. Peyami Safa önsözde kendi "millet" tahayyülünü şu sözlerle anlatır:

> Bugün her millet için en yakın ve en gerçek ideal, kendi milli uzviyetleşmesini tamamlamaktır. Mahlut milletten, halis millete, kozmopolit milletten yekpare millete doğru tekâmül eden dünya henüz bu milli teşekkül devresinin sonuna varmış değildir. Bu tekâmül vetiresi içinde, millet, insan veya Allah, bütün ideallere milliyetten başka çıkar yol, doğru yol, güzel ve sağlam yol yoktur. (Safa, 1943, s.3)

Peyami Safa'nın milli uzviyetleşmeyi tamamlama ideali, *Millet ve İnsan*'da yer alan birçok yazısında bahsettiği bir meseledir. Kitaptaki ilk yazı olan "Cemiyet ve Uzviyet"te "bir insan cemiyetinin, mesela bir milletin tek bir insan vücudundan farksız olduğu düşüncesinin" yüzyıllardır var olduğunu söyler (s. 6). "Felsefe ve Milliyetçilik" yazısında yine uzviyete odaklanır:

> Bir hücre, bir yaprak, bir ağaç, bir insan ruhu, bir aile, bir kilise, bir sendika, bir ilim cemiyeti, bir *millet*… hep birer topluluktur; […] fakat her topluluğun kendi has bütünü, parçalarına müşterek bir varlık veçhesi verir. Bir uzviyetin unsurları da ne kadar çeşitli ve birbirile ne kadar mücadele halinde olursa olsun, bütünün hayatına yardım eder ve bu bütünün emrinde, onun hayatını muhafazaya ve idameye çalışır. (s. 39-40)

Alay kumandanının Seyfi'ye bu "aşk macerasını" bırakıp ağır vazifesini hatırlatmasının ardından anlatının odağı değişir ve aşktan savaşa evrilir. Turgut'un bundan sonraki notlarını çoğunlukla hem kendi cephe deneyimi hem de cephede adeta tek bir "vücut" gibi hareket eden Türk askerlerinin, Anadolu çocuklarının

kahramanlık hikâyeleri oluşturur. Yine alay kumandanının savaşı bir cehenneme benzetmesinin ardından Turgut defterine şu cümleleri kaydetmiştir:

> Bu sözleri söylerken kumandanın sesinde normal zamankinden hiç fark yoktu. Halbuki o da bizim kadar, hatta herhangi bir nefer kadar tehlikeye maruzdu. Çünkü bu yürüyüşte bütün alay, arka üstü yatan ve üstüne ölüm yağan bir vücuttan farksızdı: Baş da ayaklar kadar, kalb kadar, tehlike içindeydi. (Server Bedi, 1979, s. 85)

Peyami Safa'nın görmek istediği milli uzviyetin unsurlarının nasıl birlikte çalıştıklarına işaret eder Turgut'un bu sözleri. *Ateş*'te Erol Köroğlu'nun çalışmasında bahsettiği gayrimüslimlerle ya da Osmanlı geçmişiyle ilişkilendirilebilecek bir düşmana yer verilmemesi de "bütünün emrinde", bütünün "hayatını muhafaza"yı ve "idame"sini zedeleyecek herhangi bir durumun söz konusu edilmemesini anlamlı kılar. Safa'nın bu uzviyet ideali, aynı zamanda kendini geri plana alıp bütünün yararını düşünmeyi gerektirir. *Ateş*'te de Birinci Dünya Savaşı'nı odağa alan diğer metinlerde de "fedakârlık" temasının sıklıkla tekrar ettiği görülür. Söz gelimi Şefkat'in karşısına çıkmak istemeyen Seyfi için "hem cephedeki vazifeye devam edememek, hem de cephe gerisindeki en büyük emeli"ni "fedaya mecbur olmak" asıl derttir (s. 21). *Ateş*'te bu milli uzviyet için bireysel arzuların susturulması meselesi sadece ima edilmekle kalmaz, Turgut ve Şefkat'in diyaloglarında açıkça dile getirilir. Şefkat Seyfi'yle ilgili sorular sormaya başlayınca Turgut Şefkat'i uyarır:

> Her patlayışta memleketimizin bir köşesi yıkılıyor, sizin gibi nişanlıları, sevgilileri, anaları, babaları olan nice gençler ölüyor. Her patlayış memleket için insan, para, bina, iş ziyanıdır; her patlayış nice aileler için bir matemdir. Böyle bir yerde yalnız kendinizi düşünemezsiniz. Burada en büyük ayıp, en büyük günah, en büyük manevi yasak "kendini düşünmek"tir. (s. 25)

Şefkat başta "hodgamlığı" sebebiyle eleştirilse de harp hâlinin getirdiği mücadele ruhuyla kendini feda etmeye, ölmeye hazırdır. Halihazırda süren bir savaşın paralelinde, *Ateş* romanının odağının yine bir savaş anlatısı olması da Peyami Safa'nın harplerle ilgili yaklaşımıyla birlikte düşünülebilir. "Harpler ve İçtimai

Alakalar" başlıklı yazısında "harp hali ya da harp tehdidi"nin "milletlerin ruhunu çalkala"dığından, "milli ruhun altına sinen içtimai alakalar"a hareket geldiğinden bahseder. "Böyle anlarda milli ruh ferdi iştihaları sustur"maktadır. "Birbirini tanımaya fertler arasındaki gizli bağların kuvvetle hissedildiği bu [harp] devirler[in]de herkes az çok içtimai bir varlık olduğunun şuuruna sahip" olur (s. 78). Peyami Safa'ya göre, savaş hali, tam da istediği üzere milli uzviyeti kuracak, Türk milli kimliğini inşa edecektir.

Erol Köroğlu (2009) 1940'ların sonuna kadar yazılmış milli edebiyatın hedefinin, milli imajın inşa edilmesi olduğunu dile getirir. Çünkü ulus-devlet hegemonyasının inşasının, büyük oranda tamamlanmış bir milli imaja ihtiyaç duyduğunu öne sürer (s. 227). Osmanlı İmparatorluğu'ndan miras kalmış patriyarkal hegemonyanın inşası için *Ateş*'te erkekliğin tartışılması bu açıdan anlamlıdır. *Ateş*'teki anlatı otoritesinin Turgut'ta bulunması, anlatıdan bir anda kaybolan Seyfi'nin yerini Turgut'un alması, hatta Şefkat ile evlenecek kişinin Seyfi olması beklenirken Turgut olması ve Seyfi ile Turgut arasında benzerliğin vurgulanması, Seyfi'yle yitirilen "erkekliğin" Turgut ile yerine koyma arzusunun göstergesidir.

5.4 Sonuç

Server Bedi imzalı romanlar literatürdeki "gölge", "müsvedde", "maişet imzası" gibi adlandırmalarla edebiyat araştırmalarında Peyami Safa külliyatına katkısı göz ardı edilmiştir. Server Bedi müstearıyla yayımlanmış romanlardaki karakterlerin dünyasında kimi zaman bir teşhis kimi zaman bir tahmin olarak hastalıkla karşılaşılır. Bununla birlikte, tezin önceki bölümlerinde incelediğim hastalık temsillerinden farklı olarak Server Bedi imzalı anlatılarda hastalık çoğunlukla olay örgüsünü saran bir yapıda değildir. Peyami Safa imzalı romanlarda olduğu gibi

merkezde değil; geri plandadır. *İkimiz* (1930) romanındaki gibi Fatoş'un zatürre olduğu söylense de ya da *Uçurumda Bir Genç Kız*'da (1939) gencin tifo olduğu belirtilse de hastalık anlatısallık kazanmaz. Bu tam da yukarıda detaylandırdığım popüler edebiyat ve seçkin edebiyat tartışmasına destekleyen bir durumu ortaya koyar. Peyami Safa imzalı romanlarda hastalık hem felsefi hem de anlatısal bir özellik kazanırken Server Bedi imzalı romanlarda hastalık neredeyse bir detay olarak kalır. Hastalık, her ne ise, zamanda ve mekânda donmuş bir hâldedir. Peyami Safa romanlarındaki hastalık temsillerinin "edebilik" ve "ebedilik" meselelerini tartışmaya açmayı mümkün kıldığı iddiası, Server Bedi romanlarında hastalığın inşasının/anlatım biçiminin farklılığıyla da desteklenir. Peyami Safa imzalı romanlardaki hasta bedenler, zamansallıkla oynayan edebi bir metin üretme endişesini görünür kılar.

BÖLÜM 6

SONUÇ

Bu doktora çalışması, Peyami Safa ve Server Bedi imzalı romanlarda hastalık temsili etrafında cisimleşen temaları, biçimsel denemeleri ve anlatım tekniklerini ortaya koymayı ve bunların Peyami Safa külliyatı içerisindeki anlamı üzerine düşünmeyi hedeflemiştir. Bu çalışma, mezkûr külliyat içerisinde hasta bedenlerin metnin bedeniyle/gövdesiyle kurduğu ilişkiyi çözümlemeye çalışmıştır. Kendisinin deneyimlediği ve yakın çevresinde de bu deneyime şahitlik ettiği hastalık hâlinin, Peyami Safa'nın edebî üretiminin de başat unsurlarından biri olduğu malumun ilamı sayılabilir. Bu tez çalışması öncesinde hastalık temsilleri üzerine yapılmış araştırmalar da bu meselenin Peyami Safa edebiyatı içerisindeki ağırlığından ve öneminden söz eder. Bu çalışmanın amacı ise bu ağırlığı ve önemi işaret etmenin ötesine geçip hastalık kavramının Safa'nın yazma ediminin tam da merkezinde durduğunu ve hastalık deneyiminin bilinçli olarak estetik bir unsura dönüştürüldüğünü ortaya koymak olmuştur.

Bu çalışma, Peyami Safa külliyatı denilince akla gelen metinlerin çapını genişletme çabasında olmakla beraber, bütünlüklü bir çalışma için belli kısıtları da dikkate almıştır. Peyami Safa külliyatı, içinde farklı imzaları barındıran oldukça velut bir alanı imler. Edebiyat kamusu içerisinde adeta başka bir yazarsal figür olarak alımlanan Server Bedi imzası, bu müstear isimlerin başında gelir. Bu çalışma, sadece Peyami Safa adıyla yayımlananları değil; Server Bedi imzasıyla da tefrika edilen ya da kitaplaştırılan romanları kapsamına dahil etmiş ve hastalık temsillerinin farklı imzalarla yayımlanan romanlarda ayırıcı bir değişken olup olmadığını sorgulamıştır. Bu noktada, Peyami Safa ve Server Bedi imzalı romanlarda hastalığın estetik

görünümünün "edebîlik" ve "ebedîlik" tartışmaları ekseninde konumlandığı tespit edilmiştir.

Virginia Woolf'un *On Being Ill* [Hasta Olmak Üzerine] (1930) adlı kısa yazısı ya da Susan Sontag'in *AIDS ve Metaforları: Bir Metafor Olarak Hastalık* (2015) başlıklı deneme kitabı gibi birçok metinde söz edildiği gibi, hastalık başlı başına bir eşiktekilik durumunu işaret eder. Bu eşik her şeyden önce yaşam ile ölüm arasında konumlanır. Bu nedenle, hasta olmanın bizatihi kendisi, canlı varlığın sonluluk/ölümlülük hakikatiyle karşılaşmasının ya da bu hakikati hatırlamasının müsebbibidir. Sonuç olarak, hastalık temsili tam da bu ölümlülük fikriyle hesaplaşma aracı hâline gelmekle birlikte, metinleri ebedîlik imkânı üzerine tasavvurlarını ve bunun ardında yatan felsefi yaklaşımları tartışmaya açmaya çağırır. Hastalığın anlatının temel unsurlarından olduğu bu romanlarda da sonsuzluk ya da edebîlik fikrinin izlerini sürmek mümkündür. Objektif serilerinden "Sanat-Edebiyat-Tenkit"te (2016) yer alan "Sanatta Tarihîlik ve Ebedîlik" yazısında, Safa sanatı ve sanatçıyı nasıl konumlandırdığını ortaya koyar:

> Eski eserlerin, devirlerini ifade etmek bakımından tarihî bir değerleri olduğuna şüphe yoktur. Fakat onlar sadece kültür tarihinin bir vesikasından ibaret değildirler. Öyle olsaydı onları edebiyat tarihçilerinden başka kimse okumazdı. Yüzlerce yıl evvele ait şiirleri bugün edebiyat tarihçisi olmayanların da ezberlemiş olmaları, bu eserlerin tarihî değerlerini sonsuz bir geleceği doğru aşan, "her dem tâze" güzellikler taşımalarındandır. (…)
>
> Eski eserleri her yeni asrın eskilerden daha iyi anladığı ve tattığı doğru olmak lazım gelir. Her yeni asrın idrak seviyesi daha yüksektir. Onun her eski şaheserde yenilikler keşfetmesi bizi şöyle bir hakikate götürüyor: bir eseri yalnız yazan değil, okuyan da yaratır. Yeni ve üstün bir hayâl ve telakki seviyesinde okunan eser onun tükenmez imkânlarını gerçekleştirir ve ona yeni değerler kazandırır. Birçok büyük muharrirlerin öldükten sonra ve asırdan asra daha çok beğenilmeleri gittikçe daha yeni ve üstün tefsir imkânlarına kavuşmalarındandır. Bir Fransız romancısının hatırımdan çıkmayan bir sözü vardır. "Yirmi bin sene sonra okunmayacağımı bilseydim kalemi elime almazdım."
>
> Gerçek sanatçı "ebedî"nin sözcüsüdür. (s. 14-15)

Safa'nın bu yazıdaki son cümlesi, onun "gerçek sanat"tan ne beklediğini göstermiş olur. Bu minvalde Safa'nın "edebî" olan ile olmayan arasında yaptığı ayrımın kıstası yine bir ikili karşıtlık üzerine inşa edilir. "Ebedî" olmakla "edebî" olmak arasında kurulan bu korelasyonun, Peyami Safa ile Server Bedi imzalı romanlardaki hastalık temsilinde ve bu temsilin vücut bulduğu türsel alanda görünürlük kazandığı fark edilmiştir. Fredric Jameson'ın *Gerçekçiliğin Çelişkileri*'nde söz ettiği "roman" ve "recit" karşılaşmasından bu tartışmanın teorik dayanağı olarak söz edilmiştir.

Bu çalışmanın ilk adımı olarak, hastalığın hangi bedenlerde ve dolayısıyla hangi metinlerde vücut bulduğu belirlenmiş, bu hastalıkların metaforik ve metonimik çağrışımları açımlanmaya çalışılmış ve hastalığın hayat ile memat arasındaki sınırın neresine daha yakın konumlandırıldığı ve bunun hangi anlamdırmaları mümkün kıldığı incelenmiştir. Tezin bölümlendirilmesinde bu soruların cevapları doğrultusunda Peyami Safa ve Server Bedi imzalı romanlardaki hastalık temsilinin yeğinliği esas alınmıştır. Peyami Safa imzalı romanların tartışıldığı girişten sonraki ilk üç bölümde "hastalık anlatıları" kuramsallaştırmaları dayanan bir bölümlendirme yapılmıştır. Peyami Safa edebiyatını hastalık anlatıları ekseninde okumak, bu edebiyata yönelik yapısalcı okumaların genelleyici tavrından farklı olarak, Peyami Safa imzalı romanlarda hastalık temsiliyle ilişkili belli metaforik göndermeler ve biçimsel özellikler ışığında bir dönemselleştirme önermeyi mümkün kılmıştır.

İzlenen bu yöntem doğrultusunda Peyami Safa imzalı romanlarda hastalığın farklı metaforik karşılıklara denk geldiği fark edilmiştir. 1929 yılında tefrika edilen ve 1930 yılında *Resimli Ay* tarafından basılan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanı, kırılma noktasını oluşturur. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanından önce yayımlanmış Peyami Safa imzalı romanlarda ölümle, kaosla, acıyla, tüketmeyle ilişkilenen hastalığa bu romanla bir başka boyut daha eklenir ve hastalık aynı

zamanda yeniden doğmaya, canlanmaya ve üretmeye işaret eder. Tezin bu temel argümanıyla ilişkili olarak, hastalığın karakterin ve metnin bedeninde vücut bulma şeklinin simgesel karşılığı, bu romanları hastalık anlatıları çerçevesinde Arthur Frank'ın *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics*'te (1995) önerdiği tipolojiden yararlanarak okumayı mümkün kılar. Hastalık anlatıları ekseninde bir kırılma yaratan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* öncesi ve sonrası yayımlanan romanların kendi içinde hastalığın vaat ettiği meseleler ve metaforik karşılıklar üzerinden ortaklık gösterir. Dolayısıyla bu kırılma sadece kronolojik bir bölümlendirmeye değil; aynı zamanda tematik ve biçimsel kesişmelerin gösterilmesine de hizmet eder. Bu metaforik karşılıklar, hastalık anlatıları türünün çatısı altındaki alt türlere karşılık gelen imalar barındırır. Buna göre, sırasıyla "kaos", "yeniden doğuş" ve "arayış" anlatıları kuran bu romanlarda hasta bedenin bu bedenin vücut bulduğu romanın bedeniyle ilişkisinin görünürlük kazandığı anlatı unsurları da incelenmiştir. Peyami Safa imzalı erken dönem romanlarda hastalığın yarattığı kaotik atmosfer ve bu atmosferden çıkış yolu olarak çerçeve ve iç anlatı ilişkisi üzerinden, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda hastalığın sağladığı yeniden doğuş imkânı anlatıcının konumu ve romanın kapanışları üzerinden, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndan sonra yayımlanmış Peyami Safa imzalı romanlarda hastalığın bir arayışa sevk etmesi romandaki zaman ve mekân kullanımı üzerinden irdelenmiştir.

Server Bedi imzalı romanlarda ise Peyami Safa imzalı romanlardan farklı olarak hastalığın metonimik çağrışımları öne çıkar. Farklı imzalarla yayımlanmış romanların diyaloga girmesi amacıyla Server Bedi romanlarının konumlanışı da Peyami Safa imzalı diğer romanların hasta bedenlerin vaat ettiği meselelerle karşılaştırarak tartışılmıştır. Bu tartışmanın odağında "zamansallık" ve "söyleme" ile "gösterme" anlatı tarzlarının işlevselliği yer almıştır. Bunun yanı sıra, bu hastalık

temsillerini tematik ortaklık ya da kronoloji üzerinden değil; Peyami Safa imzalı erken dönem romanlarında olduğu gibi cinsiyet örüntüleri ekseninde bir bölümlendirme kullanılmıştır.

Peyami Safa külliyatı içerisinde hastalık temsilinin sonluluk ve sonsuzluk ikiliğinin yanı sıra uğraştığı, temas ettiği, mesele edindiği bir başka temel konu başkalaşımdır. Peyami Safa imzalı erken dönem romanlarda değişim/başkalaşım, hasta olarak kurgulanan karakterlerin neredeyse başat özelliğini oluşturur. Kendini/özünü kaybetmeye koşut olarak yorumlanan bu başkalaşma halinin sağlıklı bünyenin bozulmasının işareti olarak hastalıkla ilişkilendirildiği görülür. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda ise başkalaşımın fiziksel boyutuyla karşılaşılır; bedene dayalı bu başkalaşma hali ruhsal bir dönüşümü işaret etmez. Burada hastalık, bir yoksunluğa işaret etmekle beraber bedenin yenilenmesini, adeta yeniden doğumunu hazırlayan bir süreç olarak konumlandırılır. Peyami Safa imzalı son romanlarda da hastalık kendini/özünü arayış yolculuğuna sevk eder. Bu metinlerde başkalaşmak tematik olarak çoğu zaman bir soruna işaret etse de yazınsal düzeyde Safa'nın bunu bir avantaja dönüştürdüğünü, metin boyunca olumsuzlanan bu başkalaşmanın aslında yazınsal anlamda kendi metnini başka metinlere açmaya bir olanak yarattığını görmek mümkündür.

Peyami Safa imzalı ilk romanlardaki başkalaşım hâlinin hastalıkla ilişkilenmesi ve o hasta bedeninin hayatını kaosa sürüklemesi söz konusu olurken *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun hastalık bağlamında yarattığı kırılmanın paralelinde romanlarda sanatla ilgili bir arzunun kendisinin de devreye girdiği görülür. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda bir roman yazma ve yayımlama arzusunda olan bir karakter-anlatıcıyla karşılaşılır. *Fatih-Harbiye* romanında yazarlar değil; ama sazende olma eğitimi olan, yaratıcı vasıflarını besleyen karakterler öne çıkar.

Bir Tereddüdün Romanı, bir muharririn hikayesini anlatmakla kalmaz; aynı zamanda muharririn yazdığı metinlerin bazı parçalarının okurla buluşmasını sağlar. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda ise Ferit, bir sanatçı ya da yazar olarak kurgulanmaz. Bununla birlikte, Marksizmi uygulamaya koymayı hedefleyen; fakat "bir cümlesini bile yazmadığı nice eserler" tasarlar. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanının ardından yazılan bütün hastalık anlatılarında yazma, üretme, yaratma vasıfları öne çıkar. Bütün bunlar, Peyami Safa'nın yukarıda alıntıladığım sanat ile ebedilik arasında kurduğu ilişkiyi hatırlatır. Hastalık halinin yaratıcılığa böyle bir imkân vermesi, onun sadece kaosa sürükleyen bir unsur olarak konumlandırılmadığını, aynı zamanda yeniden doğuş ya da arayış ihtimalleri de sunmaktadır. Ebedîlik bu anlamda *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* ve sonraki romanların temel meselesi haline gelir; hastalığın var olduğu bir dünyada ölüm, ölümlü olmak, sonsuzluğa erişmek, ölümsüz olmak gibi birçok meseleyi de gündeme getirmektedir. Peyami Safa'nın yazma sürecinin, yazıyla kurduğu ilişkiyi anlatısallaştırabilmesi için hastalığın yarattığı somutlamadan faydalanır.

Bu tez çalışması, hastalığın temsili üzerinden Peyami Safa ve Server Bedi romanlarına bir arada okumayı, bu temsilin tartışmaya açtığı içerik ve biçim meselelerini de ortaya koymayı denemiştir. Hastalık izleği üzerinden Peyami Safa ile Server Bedi imzalı romanları analiz eden bu çalışmanın kapsamına dahil edilmeyen, bununla beraber edebiyat araştırmaları sahasına türlü açılardan verim kazandıracak malzeme bulunmaktadır. Ya yakın zamanda keşfedilmiş ya da halihazırda dil içi çeviriye muhtaç Peyami Safa metinlerinin bulunması, Peyami Safa külliyatı üzerine yeniden düşünmeyi hep imkân dahilinde tutar. Peyami Safa'nın kullandığı diğer müstear adlar ve bu müstear adlarla hangi metinlerin yayımlandığı bile henüz tam olarak bilinmemektedir. Benzer şekilde, belli sorunsallar üzerinden Peyami Safa ve

Server Bedi romanlarını bir arada inceleyen çalışmaların varlığı nicelik olarak dar bir örneklem kümesine hapsolmuştur. Yeni projeler ve araştırmalar bu alanı zenginleştirmeyi mümkün kılacaktır.

Peyami Safa yazmayı sürdürdüğü yıllar boyunca sadece yazma pratiğini gerçekleştirmekle kalmamış; aynı zamanda romanın içeriği, tekniği, biçimi üzerine nazariyelerini paylaşmıştır. Oldukça geniş bir türsel alan olarak romanın alt türlerini düşünerek ve yazarak Türkçe edebiyatın türe dayalı kuramlarını tartışmaya kapı aralar. Peyami Safa literatürü üzerine çalışmak, örneğin, tefrika romanın üretimi, sunumu, alımlanması hakkındaki nazariyeler üzerine düşünme imkânı da yaratmaktadır. Server Bedi imzasıyla ya da değil birçok romanın çeşitli dergi ve gazetelerde tefrika edilmiş olması bunun temel sebeplerindendir. Bu tez çalışması, hastalık meselesini tartışmak için bir mecra sağladığı noktalarda romanların tefrika ve kitaplaştırılmış versiyonları incelenmiş olsa da tefrika roman çerçevesinde eleştirel bir bakış sunmamıştır. Buna karşın, sonraki çalışmaların konusu olarak incelenmesi yeni tartışmaları doğuracaktır.[127] Her şeyden önce Peyami Safa edebiyatının tefrika romanlarla kitaplaştırıldığı versiyonlarıyla karşılaştırılarak basılacak eleştirel basımlar ve bu basımların metnin "anlamını" kurmada nasıl bir işlev kazandıracağını sorgulamak yerinde olacaktır.

Bu çalışma, hastalık izleği ekseninde Peyami Safa külliyatına odaklanmıştır. Bununla birlikte, hastalık meselesi Cumhuriyet dönemi kanonunu kuran yazarların yine vazgeçemediği bir tema olarak belirir. Reşat Nuri Güntekin'den Halide Edip Adıvar'a, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'ndan Ahmet Hamdi Tanpınar'a birçok yazarın romanı, hastalık üzerine konuşmayı mümkün kılacak hikâyeler anlatır. Bu

[127] Bu tez çalışmasının başlarında bir görüşmemizde Ali Serdar'ın gündeme getirdiği "Tefrika, romanı yaralar mı?" sorusu tam da hastalık konulu bu tezi yazdığım süre boyunca zihnimin bir köşesinde yankılandığını söylemem gerekir.

noktada İnci Enginün'ün (2014) *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1945 Dönemi* başlıklı çalışmasında Peyami Safa'yı Türk edebiyatında konumlandırışı hatırlanabilir:

> Canlandırdığı kişilerin hastalıklı, sakat veya yoz olmaları onların dünya görüşünü de tayin eder. Peyami Safa medeniyet değiştirmeyi toplum ve fert hayatında derinlemesine ele alan bir yazar olarak, bir anlamda aydın romanının da örneklerini vermiştir ki huzursuz ve kendini suçlayan aydın tipleri, onu bir yandan Yakup Kadri'ye bir yandan Ahmet Hamdi Tanpınar'a bağlar. (s. 297)

Enginün'ün dikkat çektiği bu ilişkilenme biçiminin hastalığın anlatıldığı romanlar yazan bu isimler arasında kurulmasının tesadüfî olduğu düşünülemez. Bu noktada hastalık ekseninde bu yazarlar arasında kurulan bağlar, onları birbirine bağlayan silsileler çözümlenebilir.

Son olarak, hastalık meselesi bir yazar olarak Peyami Safa'nın kendi yazma uğraşındaki karşılığını düşünme ve yorumlama fırsatı sunabilir. Peyami Safa bir yazar olarak bizzat kendisini başkalaşmaya açan bir tavıra sahiptir. Server Bedi ya da diğer müstear imzalarının ortaya çıkmasının bir bakıma başka birisi olabilmenin, kılık değiştirmenin yolu olarak görülmesiyle ilişkilendirmek mümkündür. Orhan Pamuk 2006 yılında World Literature tarafından verilen Puterbaugh ödül töreninde yaptığı "İma Edilen Yazar" başlıklı konuşmasında kendi yazarlık deneyiminden söz eder: "Bir kitap hayal etmek zor bir şey değil. Tıpkı bir başkası olmayı hayal etmek gibi, bunu sık sık yaparım. Zor olan ise, hayal ettiğiniz kitabın ima ettiği yazar olmak" der. Pamuk'un başkası olmayı hayal etme fikrine tutunarak kendisinin ima ettiği yazara ulaşma çabası, başka başka imzalarla çevrelenmiş Peyami Safa'yı da akla getirir. Bu noktada Peyami Safa edebiyatında bir mesele olarak hastalık, Safa'nın kendi tasavvurundaki "ima edilen yazar"a ulaşma çabasının metinlerdeki karşılığı olarak yorumlanabilir.

EK A

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This dissertation examines the representation of illness in Peyami Safa's novels. It primarily aims to answer the question of how illness is embodied in both the human body and the body of fiction in Peyami Safa's corpus. Additionally, this study explores the interplay between these bodies and raises the issue of illness being used as a literary device to portray marginalization. Previous studies have also highlighted Peyami Safa's insistence on the literary representation of illness. However, this study delves deeper into the ways in which the constructions of illness interact with the bodies of novels, influencing both theme and narrative structure.

Peyami Safa, a highly prolific writer, has a wide range of works, some of which are considered canonical texts of Turkish literature. In addition to publishing works under his own name, Safa also used several pseudonyms, including Server Bedi, for serializing and publishing his works. However, the pseudonym Server Bedi stands out amongst others. Despite the fact that a significant portion of Safa's oeuvre consists of texts published under the pseudonym Server Bedi, which are typically categorized as non-canonical or popular narratives in Turkish literary history, there has been a noticeable lack of analysis of these works in relation to those published under the name Peyami Safa. To address this lacuna in Turkish literary studies, this research examines not only the novels signed with Peyami Safa's name, but also those signed under the pseudonym Server Bedi.

In order to achieve the goals of this research, I first compiled information about the portrayals of illness in Peyami Safa's works. This involved searching for answers to questions such as who experiences illness, what kind of illnesses are

depicted, how these experiences are resolved, and how illness affects the perception of time and space. Using the method of close reading, I analyzed the narrative elements in the novels where illness is a central theme. Through this approach, I tried to (i) determine the way illness is represented in each novel, (ii) identify similarities, differences, and deviations in the depictions of illness across the novels, and (iii) examine the narrative techniques and strategies used in the texts and evaluate them in the context of "illness narratives."

Following this method, the analysis has revealed that illness is used metaphorically in Peyami Safa's novels. The novel *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, serialized in 1929 and published in a book format in 1930, creates a turning point in Peyami Safa's oeuvre. In novels signed with Peyami Safa's name and published prior to *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, illness is usually associated with chaos, loss, decomposition and death. Nevertheless, in *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu,* illness not only brings about a chaotic experience but also contributes to find a way to create, compose or revive. In novels published after *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, while illness continues to be linked to disruption and destruction, it primarily leads to a quest. The conceptual and ideological implications of illness make it possible to read these novels within the framework of illness narratives. Based on this, I suggest that these novels can be read respectively as chaos narratives, restitution narratives and quest narratives, using the typology proposed by Arthur Frank in *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics* (1995).

The present study is comprised of six chapters, including an introduction and conclusion. I organized sections and subsections based on the metaphorical implications of illness in Peyami Safa's novels. Three chapters following the introduction are dedicated to analyzing the novels published under the name Peyami

Safa, while one chapter focuses the novels published under the pseudonym Server Bedi. The chapters on the novels by Peyami Safa are structured to highlight the turning points in the representation of illness in his corpus. Each chapter concentrates on the main narrative elements in relation to the representation of illness. Accordingly, I examine frame narratives in Peyami Safa's early novels, narrative voice and closures in *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, time and space in the novels published after *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*. Lastly, I explore temporality and "telling" narrative style in Server Bedi's novels. Through this analysis, I aim to identify the turning points in the representation of illness in Peyami Safa's corpus.

The second chapter of the study focuses on Peyami Safa's early novels, *Sözde Kızlar* (1922), *Şimşek* (1923), *Bir Akşamdı* (1924) and *Canan* (1925). I propose that illness brings about chaos in the characters' world. In these novels, the sick characters do not "recover/heal". By putting illness as opposed to health, the novels sharpen the binary oppositions constructed by medical discourse. Illness is used as a tool for the representation of marginalization and exclusion in these early novels. In this way, it is associated with destruction, decay, lack, and decomposition. Although the illness produces an exclusionary discourse in all cases, the difference between the femininity and masculinity constructions of illness also includes a secondary marginalization in the context of gender. Bodies separated on the basis of femininity and masculinity undergo another split with the illnesses attached to them. Along with these determinations, many details in the first novels published under the name of Peyami Safa make it possible to evaluate these novels as chaos narratives based on the classification in Arthur Frank's work I mentioned above (1995). The recurring theme of transformation in these early novels highlights a desire for metamorphosis,

which can be seen as a metaphor for textual revision and transformation. In this way, the text creates an intertextual dialogue with other texts.

Third chapter is focused solely on the novel *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (serialized in 1929, published in a book format in 1930). In this chapter, I find out that in contrast to Peyami Safa's earlier works, illness in this novel is not only associated with chaos, death, and decomposition, but also points to rebirth, revival, and composition. Therefore, I propose that *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* can be read as a restitution narrative based on Arthur Frank's typology of illness narratives.

In the fourth chapter of the thesis, I focus on the novels published after the *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*: *Fatih-Harbiye* (serialized in 1930, published in a book format in 1931), *Bir Tereddüdün Romanı* (serialized in 1932, published in a book format in 1933) and *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (published in a book format in 1949). In these novels, illness serves to tell the story of a journey rather than rebirth. The plot also conveys steps of the hero's journey, and illness functions as a metaphor for the quest. This creates a sense of hope for "healing" and points to the possibility of returning to home. Nostalgia emerges with different dimensions in these novels. In *Fatih-Harbiye*, nostalgia comes to the fore through Şinasi's reminiscences of the past. However, this nostalgia appears as nostalgia for the present and the future for Neriman, who is fictionalized as "sick" in the novel. Nostalgia is also associated with the idea of eternity that is desired to be achieved in *Bir Tereddüdün Romanı*. Parallel to this idea of eternity in the novel, text is constructed as a *mise en abyme* (placed into the abyss). *Mise en abyme* predicts not only the past but also the future. Everything that happened in the text will happen again in the text. In *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, the quest is to reach eternity, and the use of third-person narration with direct inner dialogues from Ferit's point of view holds the key to the

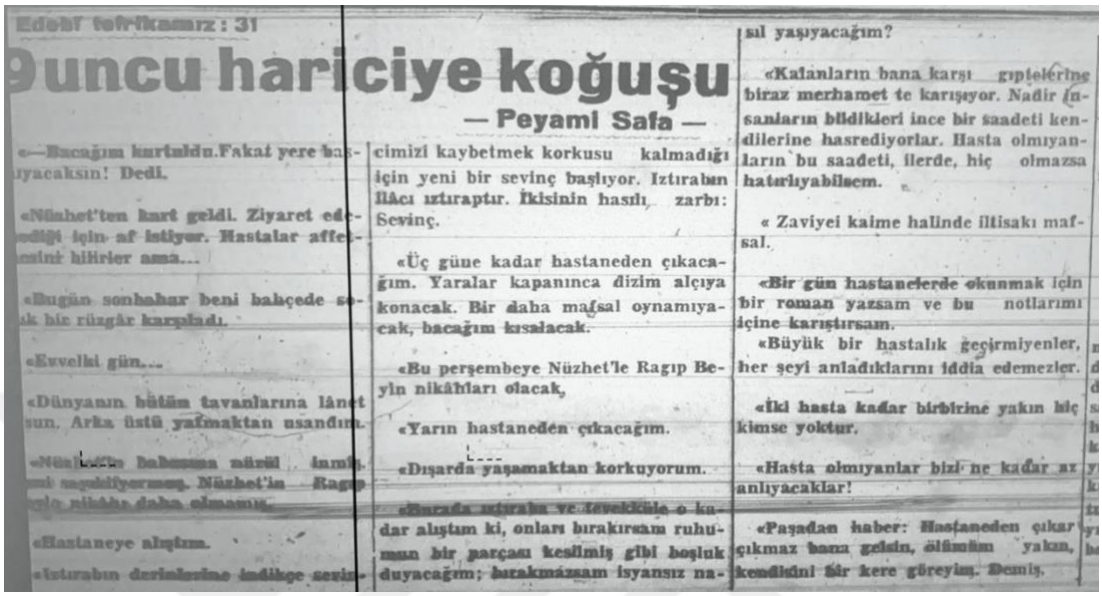
self’s continuous transformation into another being and, in a way, to the eternity of the self.

In the fifth chapter of this study, I aim to introduce the extensive corpus published under the pseudonym Server Bedi and to present an overview of the diverse literary genres in which Server Bedi wrote, including detective novels, melodramas, historical novels, and science fiction. This chapter mainly analyzes how illness is formed thematically and narratically in Server Bedi’s novels. Using Fredric Jameson's comparison between narrative styles, I argue that the narrative style in Peyami Safa's works resembles that of a “novel”, while the narrative style in Server Bedi's works is more akin to a “récit”. As a result, I claim that the illness brings out narratological difference between the narratives of Peyami Safa and Server Bedi.

I mainly argue that illness serves as a crucial aspect in Peyami Safa’s engagement with writing. It also problematizes the idea of finitude/infinity thematically and deepens the problem of writing a modern “novel” stylistically. This study aims to offer a fresh and comprehensive perspective on Peyami Safa's corpus and challenge common stereotypes and cliches surrounding it. Furthermore, it seeks to contribute to the illness and health studies in Turkish literature. This study opens a platform to discuss illness narratives’ key features and violations of these features through Peyami Safa’s corpus. All in all, this study provides a groundwork for further research on “illness narratives” in Turkish literature.

EK B

DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU 31. TEFRİKASI



Edebî tefrikamız : 31

9uncu hariciye koğuşu

— Peyami Safa —

«—Bacağım kurtuldu. Fakat yere bas-ıyacaksın! Dedi.

«Nüzhet'ten kart geldi. Ziyaret ede-ediği için af istiyor. Hastalar affet-esini bilirler ama...

«Bugün sonbahar beni bahçede so-ık bir rüzgâr karşıladı.

«Evvelki gün...

«Dünyanın bütün tavanlarına lânet sun. Arka üstü yatmaktan usandım.

«Nüzhet'in babasına nüzül inmiş. mi sayıkliyormuş. Nüzhet'in Ragıp ...lo nikâhı daha olmamış.

«Hastaneye alıştım.

«Iztırabın derinlerine indikçe sevin-cimizi kaybetmek korkusu kalmadığı için yeni bir sevinç başlıyor. Iztırabın ilâcı ıztıraptır. İkisinin hasılı zarbı: Sevinç.

«Üç güne kadar hastaneden çıkacağım. Yaralar kapanınca dizim alçıya konacak. Bir daha mafsal oynamıyacak, bacağım kısalacak.

«Bu perşembeye Nüzhet'le Ragıp Beyin nikâhları olacak,

«Yarın hastaneden çıkacağım.

«Dışarda yaşamaktan korkuyorum.

«Burada ıztıraba ve tevekküle o kadar alıştım ki, onları bırakırsam ruhumun bir parçası kesilmiş gibi boşluk duyacağım; bırakmazsam isyansız nasıl yaşıyacağım?

«Kalanların bana karşı gıptelerine biraz merhamet te karışıyor. Nadir insanların bildikleri ince bir saadeti kendilerine hasrediyorlar. Hasta olmıyanların bu saadeti, ilerde, hiç olmazsa hatırlıyabilsem.

« Zaviyei kaime halinde iltisakı mafsal.

«Bir gün hastanelerde okunmak için bir roman yazsam ve bu notlarımı içine karıştırsam.

«Büyük bir hastalık geçirmiyenler, her şeyi anladıklarını iddia edemezler.

«İki hasta kadar birbirine yakın hiç kimse yoktur.

«Hasta olmıyanlar bizi ne kadar az anlıyacaklar!

«Paşadan haber: Hastaneden çıkar çıkmaz bana gelsin, ölümüm yakın, kendisini bir kere göreyim. Demiş.



« Beş dakika sonra hastaneden çıkıyorum. Son not. Bu odada başkaları inliyecekler. Onları şimdiden gayet iyi tanıyorum. Üstümden çıkarıp yatağa attığım rop dö şambr içinde, ebediyen ayni insan bulunacak: Hasta.

«Annem, Mithat Bey ve arkadaşlar içeri girdiler.

—Haydi...

Son safha

Nüzhet'in mektubu

5 - Teşrinievvel - 331 :

9 uncu hariciye koğuşu

«Yedi ay sonra sana bu satırları yazmıya karar verdim. Berlin'den gönderdiğim kartların hiç birine cevap vermedin. Balkonda ayrıldığımız gündenberi senden bana hiç bir şey gelmedi. Hem hakarete, hem de aşka benziyen bu sükût üstünde biraz açık konuşamaz mıyız? Fakat zannetme ki bu tereddütten kurtulmak istiyorum ve sana bu mektubu böyle bir merakla yazıyorum: hayır. Sen bana hiç cevap vermiyebilirsin, ben sana kendimi açacağım.

«İzdivacımdan memnun olmadığımı söylemekle başlıyayım. Bu pek doğru olmaz. Kocamın bana verdiği saadetler az değildir. Fakat bunları kocam Berlin belediyesine (muntazam sokaklara ve tiyatrolara), Berlin terzilerine borçludur. Doktor Ragıp, beni bir sahrada mes'ut etmeğe muktedir adam değildir.

«Her kadın bir doktor Ragıp'a muhtaçtır, fakat her kadın bir doktor Ragıp'la iktifa edemez. Bu sözü en sefil manasında da alabilirsin. Yalnız... Samimiyetimi beğen.

«Seni çok aradığımı isbat için bunları yazmıya mecburum. Seni çok aradım, çok özledim. Bak ne yazacağımı bilmiyorum, bu mektubu niçin yazmak istediğimi de unuttum.

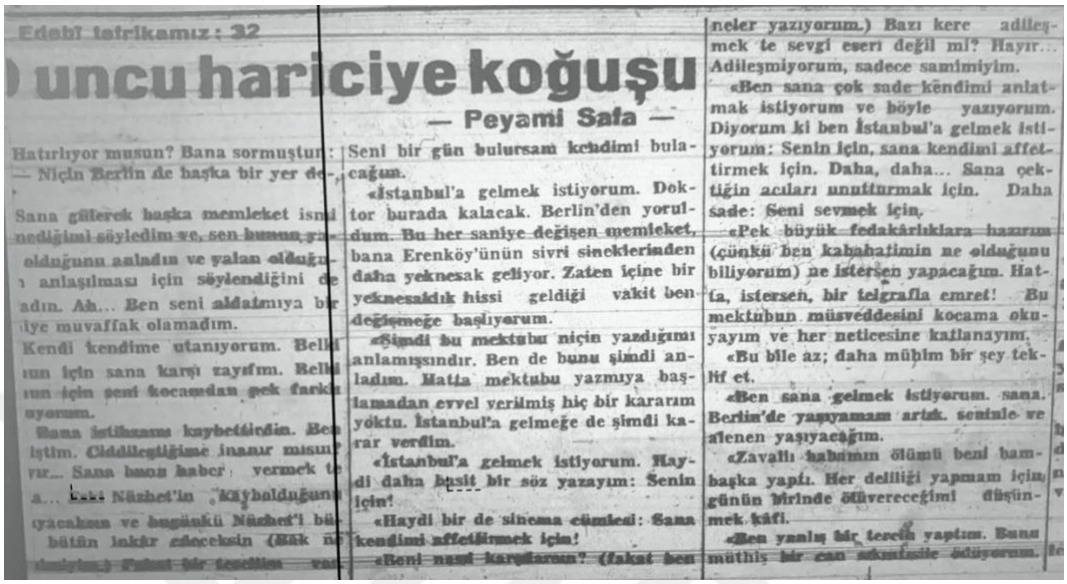
«Doktor Ragıp öyle bir adam ki..

«Hayır bunu da söylemek istemiyorum, senden bahsetmek istiyorum, daha doğrusu bu satırları yazarken seni karşımda daha iyi tasavvur edebiliyorum, fakat... Bir aşk mektubuna benzemesin diye, hislerimi sana çok sade, hatta alelâde cümlelerle yazmak arzu ediyorum.

Mabadi var -

EK C

DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU 32. TEFRİKASI



Edebî tefrikamız : 32

uncu hariciye koğuşu

— Peyami Safa —

Hatırlıyor musun? Bana sormuştun: — Niçin Berlin de başka bir yer de-

Sana gülerek başka memleket ismi nediğimi söyledim ve, sen bunun ya- olduğunu anladın ve yalan olduğu- ı anlaşılması için söylendiğini de adın. Ah... Ben seni aldatmıya bir iye muvaffak olamadım.

Kendi kendime utanıyorum. Belki ım için sana karşı zayıfım. Belki ım için seni kocamdan çok farklı uyorum.

Bana itibarımı kaybettirdin. Ben iştim. Ciddileştiğime inanır mısın? var... Sana bunu haber vermek te a... Nüzhet'in kaybolduğunu cyacaksın ve bugünkü Nüzhet'i bü- bütün inkâr edeceksin (Bak ne

Seni bir gün bulursam kendimi bulacağım.

«İstanbul'a gelmek istiyorum. Doktor burada kalacak. Berlin'den yoruldum. Bu her saniye değişen memleket, bana Erenköy'ünün sivri sineklerinden daha yeknesak geliyor. Zaten içine bir yeknesaklık hissi geldiği vakit ben değişmeğe başlıyorum.

«Şimdi bu mektubu niçin yazdığımı anlamışsındır. Ben de bunu şimdi anladım. Hatta mektubu yazmıya başlamadan evvel verilmiş hiç bir kararım yoktu. İstanbul'a gelmeğe de şimdi karar verdim.

«İstanbul'a gelmek istiyorum. Haydi daha basit bir söz yazayım: Senin için!

«Haydi bir de sinema cümlesi: Sana kendimi affettirmek için!

«Beni nasıl karşılarsın? (fakat ben neler yazıyorum.) Bazı kere adileşmek te sevgi eseri değil mi? Hayır... Adileşmiyorum, sadece samimiyim.

«Ben sana çok sade kendimi anlatmak istiyorum ve böyle yazıyorum. Diyorum ki ben İstanbul'a gelmek istiyorum: Senin için, sana kendimi affettirmek için. Daha, daha... Sana çektiğin acıları unuttırmak için. Daha sade: Seni sevmek için.

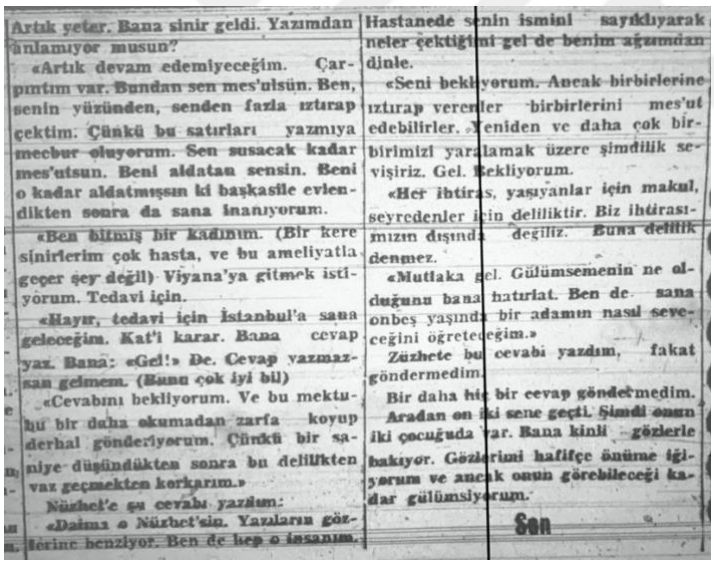
«Pek büyük fedakârlıklara hazırım (çünkü ben kabahatimin ne olduğunu biliyorum) ne istersen yapacağım. Hatta, istersen, bir telgrafla emret! Bu mektubun müsveddesini kocama okuyayım ve her neticesine katlanayım.

«Bu bile az; daha mühim bir şey teklif et.

«Ben sana gelmek istiyorum. sana. Berlin'de yaşıyamam artık. seninle ve alenen yaşıyacağım.

«Zavallı babamın ölümü beni bambaşka yaptı. Her delilliği yapmam için, günün birinde öüvereceğimi düşünmek kâfi.

«Ben yanlış bir tercih yaptım. Bunu müthiş bir can sıkıntısile ödüyorum.



Artık yeter. Bana sinir geldi. Yazımdan anlamıyor musun?

«Artık devam edemiyeceğim. Çarpıntım var. Bundan sen mes'ulsün. Ben, senin yüzünden, senden fazla ıztırap çektim. Çünkü bu satırları yazmıya mecbur oluyorum. Sen susacak kadar mes'ulsun. Beni aldatan sensin. Beni o kadar aldatmışsın ki başkasile evlendikten sonra da sana inanıyorum.

«Ben bitmiş bir kadınım. (Bir kere sinirlerim çok hasta, ve bu ameliyatla geçer şey değil) Viyana'ya gitmek istiyorum. Tedavi için.

«Hayır, tedavi için İstanbul'a sana geleceğim. Kat'i karar. Bana cevap yaz. Bana: «Gel!» De. Cevap yazmazsan gelmem. (Bunu çok *iyi* bil)

«Cevabını bekliyorum. Ve bu mektubu bir daha okumadan zarfa koyup derhal gönderiyorum. Çünkü bir saniye düşündükten sonra bu delilikten vaz geçmekten korkarım.»

Nüzhet'e şu cevabı yazdım:

«Daima o Nüzhet'sin. Yazıların gözlerine benziyor. Ben de hep o insanım.

Hastanede senin ismini sayıklıyarak neler çektiğini gel de benim ağzımdan dinle.

«Seni bekliyorum. Ancak birbirlerine ıztırap verenler birbirlerini mes'ut edebilirler. Yeniden ve daha çok birbirimizi yaralamak üzere şimdilik sevişiriz. Gel. Bekliyorum.

«Her ihtiras, yaşıyanlar için makul, seyredenler için deliliktir. Biz ihtirasımızın dışında değiliz. Buna delilik denmez.

«Mutlaka gel. Gülümsemenin ne olduğunu bana hatırlat. Ben de sana onbeş yaşında bir adamın nasıl sevece- ğini öğreteceğim.»

Züzhete bu cevabı yazdım, fakat göndermedim.

Bir daha hiç bir cevap göndermedim.

Aradan on iki sene geçti. Şimdi onun iki çocuğuda var. Bana kinli gözlerle bakıyor. Gözlerini hafifçe önüme iğiyorum ve ancak onun görebileceği kadar gülümsiyorum.

Son

EK D

PEYAMİ SAFA / SERVER BEDİ ROMANLARI

İlk Tefrika Tarihi / Basım Yılı	Yazar	Metin Adı	Matbaa / Kitabevi	Kitap (Basım Yılı)	Tefrika Edildiği Gazete/Dergi Adı	Tefrika Başlangıç Tarihi	Tefrika Bitiş Tarihi	Tefrika Adedi	Kaynak
25.09.1922	Peyami Safa	*Sözde Kızlar*		1923*	*Sabah*	25.09.1922	07.11.1922	42+ (yarım kalmış)	*(Safa, 1999)
1923	Peyami Safa	*Şimşek*	Semih Lûtfi Kitabevi*	1923*					*(Safa, 2016f)
1924	Peyami Safa	*Bir Akşamdı*	Semih Lûtfi Sühûlet Kütüphanesi*	1924*					*(Safa, 2018b)
1924	Peyami Safa	*Mahşer*	Orhaniye Matbaası*	1924*					*(Safa, 2016a)
1924	Peyami Safa	*Süngülerin Gölgesinde*	Orhaniye Matbaası*	1924*					*(Söylemez, 1986)
03.12.1924	Server Bedi	*Zıpçıktılar*	Orhaniye Matbaası*	1925*	*Tevhid-i Efkâr**	03.12.1924*	05.03.1925*	Yarım kalmış*	*(Server Bedi, 2019j); (Yıkan, 2004)
1925	Server Bedi	*Alnımın Kara Yazısı*	Orhaniye Matbaası*	1926*	*İkdam**	1925*			*(Günaydın & Günaydın, 2015); (Üyepazarcı, 2019)
1925	Peyami Safa	*Cânân*	Orhaniye Matbaası*	1925*					*(Büyükkavas Kuran, 2018)
1925	Server Bedi	*Cingöz'ün Esrarı*	Orhaniye Matbaası*	1925*					*(Server Bedi, 2018c)
1925	Server Bedi	*O Kadınlar*	Orhaniye Matbaası*	1926*	*İkdam**	1925*			*(Günaydın & Günaydın, 2015); (Üyepazarcı, 2019)
04.05.1925	Server Bedi	*Hey Kahpe Dünya*	Ahmed Kâmil Matbaası*	1927*	*Büyük Yol**	04.05.1925*			*(Günaydın & Günaydın, 2015); (Yıkan, 2004)
22.12.1925	Server Bedi	*Ben, Sen, O*	Orhaniye Matbaası*	1926*	*Cumhuriyet**	22.12.1925*	17.01.1926*	26*	*(Günaydın & Günaydın, 2015); (Yıkan, 2004)
1927	Server Bedi	*Karım ve Meresim*	Ahmed Kâmil Matbaası*	1927*					*(Günaydın & Günaydın, 2015)
1928	Peyami Safa	*Atılâ*	Resimli Ay Matbaası*	1931*	*Cumhuriyet**	1928*			*(Gür, 2012)
12.02.1928	Server Bedi	*Havva'nın Üç Erkek Kızları*			*Son Saat**	12.02.1928*	07.05.1928*	78*	*Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi
07.11.1929	Peyami Safa	*Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*	Resimli Ay	1930	*Cumhuriyet*	07.11.1929	10.12.1929	32	
27.07.1930	Server Bedi	*İngiliz Casusları ile Karşı Karşıya*			*Son Posta*	27.07.1930	19.08.1930	24	
21.10.1930	Peyami Safa	*Fatih-Harbiye*	Sühulet Kütüphanesi	1931	*Son Posta*	21.10.1930	14.12.1930	53	
16.12.1930	Server Bedi	*İkimiz*	Tasvir Neşriyat*	1943*	*Son Posta*	16.12.1930	11.03.1931	82	*(Günaydın & Günaydın, 2015)
22.02.1931	Server Bedi	*Şeytana Uyanlar*	Ötüken	2021	*Yılmaz**	22.02.1931*	30.04.1931*	65*	*(Server Bedi, 2021c)
25.10.1931	Server Bedi	*Ah, Minel Aşk!*	Ötüken	2019	*Son Posta*	25.10.1931	10.01.1932	75	
21.06.1932	Server Bedi	*Çalınan Gönül*	Semih Lütfi*	1935*	*Cumhuriyet*	21.06.1932	13.07.1932	21	*(Üyepazarcı, 2019)
15.07.1932	Peyami Safa	*Bir Tereddüdün Romanı*	Sühulet Kütüphanesi	1933	*Cumhuriyet*	15.07.1932	23.09.1932	69	
24.09.1932	Server Bedi	*Sinema Delisi Kız*	Semih Lütfi Kitabevi*	1935*	*Cumhuriyet*	24.09.1932	26.11.1932	57	*(Üyepazarcı, 2019)

* Yıldız ile işaretlenmiş olan bilgiler ilgili satırın "Kaynak" sütununda belirtilen kaynaktan alınmıştır. Yıldız ile işaretlenmemiş bilgiler orijinal metin/tefrika görülerek teyit edilmiştir.

İlk Tefrika Tarihi / Basım Yılı	Yazar	Metin Adı	Matbaa / Kitabevi	Kitap (Basım Yılı)	Tefrika Edildiği Gazete/Dergi Adı	Tefrika Başlangıç Tarihi	Tefrika Bitiş Tarihi	Tefrika Adedi	Kaynak
08.12.1932	Server Bedi	*Allo... Allo... Yetişiniz!*	Semih Lütfi ve Bitik Basımevi*	1933*	*Cumhuriyet*	08.12.1932	07.03.1933	73	*(Şahin, 2011b)
08.03.1933	Server Bedi	*Hep Senin İçin*	Sühulet Kütüphanesi*	1934*	*Cumhuriyet*	08.03.1933	25.06.1933	98	*(Günaydın & Günaydın, 2015)
28.07.1933	Server Bedi	*Sabahsız Geceler*	Sühulet Kütüphanesi*	1934*	*Cumhuriyet*	28.07.1933	24.10.1933	83	*(Günaydın & Günaydın, 2015)
1934	Server Bedi	*Amerika'da Bir Türk Çocuğu*		1934*					*(Günaydın & Günaydın, 2015)
11.04.1934	Server Bedi	*Sensiz Hayat*	*Kitap olarak yayımlanmamış**		*Hafta dergisi*	11.04.1934	29.10.1934	30	*(Yıkan, 2004)
29.10.1934	Server Bedi	*Dizlerine Kapansam*	Kanaat Kitabevi	1937	*Hafta dergisi*	29.10.1934*	27.03.1935*	22*	*(Yıkan, 2004)
13.02.1935	Server Bedi	*Arsen Lüpen İstanbul'da*	Yeni Neşriyat*	1935*	*Hafta dergisi* ilavesi	13.02.1935			*(Günaydın & Günaydın, 2015)
27.03.1935	Server Bedi	*Bu Kadın Kim?*	*Kitap olarak yayımlanmamış**		*Hafta dergisi*	27.03.1935	19.08.1935	23	*(Yıkan, 2004)
18.08.1935	Server Bedi	*Cumbadan Rumbaya*	Kanaat Kitabevi*	1936*	*Tan*	18.08.1935	31.12.1935	134	*(Üyepazarcı, 2019); (Yıkan, 2004)
12.05.1936	Server Bedi	*Serseri*	*Kitap olarak yayımlanmamış**		*Cumhuriyet*	12.05.1936	07.07.1936	52	*(Yıkan, 2004)
1937	Peyami Safa	*Biz İnsanlar*	İnkılap Kitapevi	1959	*Cumhuriyet*	26.02.1937	27.06.1937	111	
06.10.1937	Server Bedi	*Korkuyorum*	Semih Lütfi Kitabevi	1938	*Cumhuriyet*	06.10.1937	25.12.1937	72	
25.06.1938	Server Bedi	*Şeytan*	*Kitap olarak yayımlanmamış**		*Cumhuriyet*	25.06.1938	28.08.1938	57	*(Yıkan, 2004)
18.12.1938	Server Bedi	*Selma ve Gölgesi*	Semih Lütfi*	1941*	*Cumhuriyet*	18.12.1938	04.03.1939	63	*(Günaydın & Günaydın, 2015)
16.06.1939	Server Bedi	*Uçurumda Bir Genç Kız*	İnkilab Kitabevi*	1940*	*Cumhuriyet*	16.06.1939	25.08.1939	63	*(Günaydın & Günaydın, 2015)
09.11.1939	Server Bedi	*Ben Casus Değilim*	Maarif Kitaphanesi	1945	*Cumhuriyet*	09.11.1939	22.12.1939	38	
29.06.1940	Server Bedi	*Yasemin Dalları*	Ötüken	2022	*Cumhuriyet*	29.06.1940	08.08.1940	31+ (yarım kalmış)	
29.06.1940	Server Bedi	*Yasemin Dalları*	Ötüken	2022	*Vakit - Yeni Gazete*	08.09.1947	31.10.1947	44	
04.11.1940	Server Bedi	*Ateş*	İnkilab Kitabevi*	1944*	*Tasvir-i Efkar*	04.11.1940	13.01.1941*	54*	*(Üyepazarcı, 2019); (Yıkan, 2004)
1941	Server Bedi	*Deli Gönlüm (Zıpçıktılar)*		1941*					*(Server Bedi, 2019j)
1941	Server Bedi	*Rüya Gibi*	İnkılap Kitapevi*	1941*					*(Günaydın & Günaydın, 2015)
28.02.1941	Server Bedi	*Kanlı Güller*	Tasvir Neşriyat	1943	*Yeni Mecmua**	28.02.1941*	20.08.1941*	26*	*(Yıkan, 2004)
16.04.1941	Server Bedi	*Fırtına Gecesi*	Tasvir Neşriyat	1943	*Tasvir-i Efkar*	16.04.1941*	19.07.1941	72	*(Yıkan, 2004)

* Yıldız ile işaretlenmiş olan bilgiler ilgili satırın "Kaynak" sütununda belirtilen kaynaktan alınmıştır. Yıldız ile işaretlenmemiş bilgiler orijinal metin/tefrika görülerek teyit edilmiştir.

İlk Tefrika Tarihi / Basım Yılı	Yazar	Metin Adı	Matbaa / Kitabevi	Kitap (Basım Yılı)	Tefrika Edildiği Gazete/Dergi Adı	Tefrika Başlangıç Tarihi	Tefrika Bitiş Tarihi	Tefrika Adedi	Kaynak
26.05.1942	Server Bedi	*Mavi Kelebek*	*Kitap olarak yayımlanmamış**		*Tasvir-i Efkar*	20.05.1942*	12.10.1942	117	*(Yıkan, 2004)
1943	Server Bedi	*Kucaktan Kucağa*	Tasvir Neşriyat	1943					
1945	Server Bedi	*İstanbul Kızları*			*En Son Dakika**	1945*			*(Soydan, 2019, 19 Eyl)
22.04.1946	Server Bedi	*O Gece*	Güven Yayınevi*	1947*	*Vakit*	22.04.1946	24.07.1946	71	*(Üyepazarcı, 2019)
19.07.1947	Server Bedi	*Siyah Pervaneler*			*En Son Saat**	19.07.1947*	13.11.1947*	97	*(Şahin, 2022)
10.07.1948	Server Bedi	*Ayşe'nin Yıldızı*			*Gece Postası*	10.07.1948	04.10.1948		
1949	Peyami Safa	*Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*	Nebioğlu Yayınevi	1949					
05.06.1949	Server Bedi	*Çılgın Akşamlar*	Ötüken	2021	*Yeni Sabah*	05.06.1949	18.10.1949*	131*	*(Server Bedi, 2021a)
30.09.1949	Server Bedi	*İçimdeki Yangın*	Ötüken	2021	*Hafta**	30.09.1949*	24.03.1950*	26*	*(Server Bedi, 2021b)
12.03.1950	Server Bedi	*Uçan Gölgeler*	*Kitap olarak yayımlanmamış**		*Ulus*	12.03.1950	03.06.1950*	72*	*(Yıkan, 2004)
1951	Peyami Safa	*Yalnızız*	Nebioğlu Yayınevi*	1951*					*(Safa, 2017d)
31.08.1951	Server Bedi	*Kızlar ve Yıldızlar*	Ötüken	2020	*Hafta**	31.08.1951*	15.02.1952*	25*	*(Server Bedi, 2020c)
10.08.1952	Server Bedi	*Beyaz Cehennem*	Aydabir Yayınları*	1955*	*Ulus**	10.08.1952*	08.10.1952*	58*	*(Üyepazarcı, 2019)
02.04.1953	Server Bedi	*Son Şarkı*	Ötüken	2020	*Son Saat**	02.04.1953*	03.05.1953*	34*	*(Server Bedi, 2020e)
01.10.1954	Server Bedi	*Kral Faruğun Elmasları Peşinde*	Aydabir Yayınları*	1955*	*Milliyet*	01.10.1954	03.01.1955	95	*(Üyepazarcı, 2019)
1955	Server Bedi	*Beklenen Nişanlı*	Aydabir Yayınları	1955					*(Üyepazarcı, 2019)
20.02.1955	Server Bedi	*Onunla Bir Gece*			*Milliyet*	20.02.1955	14.04.1955	54	
18.12.1955	Server Bedi	*Cingöz Merih'te*	Ötüken	2019	*Milliyet**	18.12.1955*	17.03.1956*	91*	*(Şahin, 2011b)
05.05.1957	Server Bedi	*Üçümüz*	*Kitap olarak yayımlanmamış**		*Milliyet**	05.05.1957*	22.07.1957*	76*	*(Yıkan, 2004)
23.07.1957	Server Bedi	*Sabaha Karşı*			*Milliyet*	23.07.1956	22.09.1956	62	
29.03.1959	Server Bedi	*Sultan Aziz'in Mücevherleri*	İnkılap ve Aka*	1962*	*Tercüman**	29.03.1959*	26.05.1959*	57*	*(Üyepazarcı, 2019)
07.02.1960	Server Bedi	*Sıcak Nefesler*	*Kitap olarak yayımlanmamış**		*Tercüman*	07.02.1960	01.04.1960	51	*(Yıkan, 2004)
21.07.1960	Server Bedi	*Sağdan Üçüncü Söğüt*	Ötüken	2019	*Havadis**	21.07.1960*	13.10.1960*	71*	*(Yıkan, 2004)

* Yıldız ile işaretlenmiş olan bilgiler ilgili satırın "Kaynak" sütununda belirtilen kaynaktan alınmıştır. Yıldız ile işaretlenmemiş bilgiler orijinal metin/tefrika görülerek teyit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Abbott, H. P. (2005). Closure. D. Herman, M. Jahn & M. L. Ryan (Der.), *Routledge encyclopedia of narrative theory* içinde (s. 65-66). Londra ve New York: Routledge.

Ahmet Mithat & Fatma Aliye. (2014). *Hayal ve hakikat*. İstanbul: Dergâh.

Aksoy, S. E. (2009). *Peyami Safa'nın romanlarında modernleşme ve mekân* (Yayımlanmamış doktora tezi). Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Alıcı, Y. (2019). *Ahmet Hamdi Tanpınar'da hastalık.* İstanbul: Kopernik.

Alkan, B. (2019) "*Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda bir çatışma alanı olarak psikanaliz." *K24*. Erişim: https://t24.com.tr/k24/yazi/mnkoltugu-psikanaliz,2483

Altıntop, S., Bağcı, R., & Şen, C. (Der.). (2012). *Vefatının 50. yılında Peyami Safa kitabı*. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Altuğ, F. (2015, Mart 19). *Hayal ve hakikat*: Ahmet Mithat ve bir 5 harfli. *5Harfliler*. Erişim: https://www.5harfliler.com/hayal-ve-hakikat/

Altuğ, F. (2021, Eylül 23). Tereddütten karara: Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'nı konumlandırmak. *K24*. Erişim: https://t24.com.tr/k24/yazi/tereddutten-karara-peyami-safa-nin-bir-tereddudun-romani-ni-konumlandirmak,3373

Altuğ, F. (2018). Sıtmanın edebi coğrafyası (1944-1962): Suyun ve sivrisineklerin failliği. *Kebikeç 22*(46), 305-334.

Antakyalı, B. (2019). *Bir Tereddüdün Romanı*'nın tipik bovaristi: Vildan. *KARE*, (5), 22-44. Erişim: https://dergipark.org.tr/tr/pub/kare/issue/46785/580443

Ardalı Büyükarman, D. (2015, Ekim 8). Türkçe polisiyenin karakteristik özellikleri 1884-1928. *K24*. Erişim: https://t24.com.tr/k24/yazi/turkce-polisiyenin-karakteristik-ozellikleri-1870-1928,388

Arpacı, M. (2014). Hastalık, ulus ve felaket: Türkiye'de frengi ile mücadele (1920-1950). *Toplum ve Bilim*, (130), 59-86.

Arpacı, M. (2019). Cinsiyet, kötülük ve beden: Femme fatale imgesinin kültürel inşası. *Fe Dergisi*, *11*(1), 140-154.

Arrojo, R. (2017). *Fictional translators: Rethinking translation through fiction*. Londra ve New York: Routledge.

Arslan, C. C. (2019). Hekim yazarlar: *Hayal ve Hakikat*'te histerik şiir ve şifalı roman. *Mediterranean Journal of Humanities*, *IX*(1), 27-35. doi: 10.13114/MJH.2019.444

Asiltürk, B. (2010). *Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında hastalık.* İstanbul: İkaros.

Atay, D. (2021). Peyami Safa'nın unutulan romanı: *Süngülerin Gölgesinde*'ki "Sevgili Vatan." C. Karataş (Der.), *Peyami Safa 60. yıl hatırası* içinde (s. 169-190). Ankara: İlbilge.

Atik, E. (2021). *"Kendini yapmak": Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında erkeklik temsilleri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.

Ay, V., & Durakoğlu, A. (2012). Peyami Safa metinleriyle muhafazakarlığa yeniden bakmak: Modernleşme, birey ve düşünme. *AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 12*, 21-46. Erişim: https://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/pdf.php

Aygün, Ö. (2014). *Edebiyatımızda popüler roman ve Aka Gündüz*. İstanbul: Parafiks.

Ayvazoğlu, B. (2000). *Doğu-Batı arasında Peyami Safa*. İstanbul: Ufuk Kitapları.

Ayvazoğlu, B. (2017). *Peyami: Hayatı, sanatı, felsefesi, dramı.* İstanbul: Kapı.

Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana: Edebiyatın teorisinden dil felsefesine seçme yazılar* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Baş, M. K. (2021). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ya da yeni bir metafizik mümkün mü? C. Karataş (Der.), *Peyami Safa 60. Yıl hatırası* içinde (s. 61-66). Ankara: İlbilge.

Baydar, M. (2015). Peyami Safa. *Edebiyatçılarımız ne diyorlar*. İstanbul: İletişim.

Benjamin, W. (2014). *Son bakışta aşk. Walter Benjamin'den seçme yazılar* (N. Gürbilek, Haz.). İstanbul: Metis.

Berilgen, F., & Kaban, T. (2015). Virginia Woolf'un "Hastalık Üzerine" makalesinin kısa bir etüdü. *Hece, 225*, 103-105.

Berktay, F. (2007). Doğu ile Batı'nın birleştiği yer: Kadın imgesinin kurgulanışı. *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Modernleşme ve batıcılık, 3*. İstanbul: İletişim.

Bingöl, U. (2017). Peyami Safa'nın romanlarında Doğu-Batı meselesi bağlamında değerler çatışması. *İdil, 6*(31), 891-921. doi: 10.7816/idil-06-31-03

Birkan, T. (2021). *Dünya ile devlet arasında Türk muharriri 1930-1960*. İstanbul: Metis.

Bloom, H. (1999). *Shakespeare: The invention of the human*. Londra: Fourth Estate.

Bora, T., & Onaran, B. (2003). Nostalji ve muhafazakârlık: 'Mazi cenneti.' *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Muhafazakârlık* içinde (s. 234-260). İstanbul: İletişim.

Bora, T. (2007). Milliyetçi-muhafazakâr ve İslamcı düşünüşte negatif batı imgesi. *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Modernleşme ve batıcılık* içinde (s. 251-268). İstanbul: İletişim.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin geleceği* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis.

Bronfen, E. (2004). Femme fatale: Negotiations of tragic desire. *New Literary History, 35*(1), 103-116.

Bürün, V. (1978). *Peyami Safa ile 25 yıl*. İstanbul: Yağmur.

Büyükkavas Kuran, Ş. (2018). *Peyami Safa'nın insanları*. İstanbul: Ötüken.

Cambridge Dictionary. Erişim: https://dictionary.cambridge.org/

Carroll, N. (2007). Narrative closure. *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition, 135*(1), 1-15.

Chamberlain, L. (1988). Gender and the metaphorics of translation. *Signs: Journal of Women in Culture and Society, 13*(3), 454-472.

Charmaz, K. (1995). Identity dilemmas of chronically ill men. D. Sabo & D. F. Gordon (Der.), *Men's health and illness: Gender, power and the body* içinde (s. 266-291). Thousand Oaks, CA: Sage.

Cohen, M. (1999). *The sentimental education of the novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Couser, G. T. (1997). *Recovering bodies: illness, disability, and life writing*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Couser, G. T. (2010). *Signifying bodies: disability and contemporary life writing*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

Çıkla, S. (2016). *Edebiyat ve hastalık.* İstanbul: Kapı.

Demir, A. (2009). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda mekân ve mekânın işlevi. *International Journal of Central Asian Studies*, (13), 195-216.

Dervişcemaloğlu, B. (2012). Edebiyat ile tıbbın buluştuğu nokta: Anlatısal tıp. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi, 6*.

Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime giriş*. İstanbul: Dergâh.

Dervişoğlu, E. (2010). "Bohem" kavramı ve *Bir Tereddüdün Romanı* üzerine. *Folklor/Edebiyat, 62,* 101-116. Erişim: http://dergipark.gov.tr/fe/issue/26025/274098

Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning and the new international*. New York: Routledge.

Dickmann, I. (2019). The literary theory of mise en abyme and its philosophical meaning. *The Little Crystalline Seed: The ontological significance of mise en*

abyme in post-Heideggerian thought. Albany: State University of New York Press.

Doane, M. A. (1991). *Femmes fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis*. Londra: Routledge.

Dosya: Edebiyat ve Hastalık. (2003). *Kitap-lık, 61*, 46-73.

Dosya: Edebiyat ve Hastalık. (2015). *Hece, 225*, 77-127.

Duyfhuizen, B. (2005). Framed narrative. D. Herman, M. Jahn & M. L. Ryan (Der.), *Routledge encyclopedia of narrative theory* içinde (s. 186-188). Londra ve New York: Routledge.

Dündar, L. B. (2015). Seksen yıldır durmayan tramvay: *Fatih-Harbiye*. *Türk Dili, 759*, 73-76.

Dündar, L. B. (2013). Terkibin muvazenesini arayan bir aydın: Peyami Safa'nın Türk inkılabına muhafazakârlaşan bakışı. *Bilig, 65*, 119-134.

Eagleton, T. (2015). *Edebiyat nasıl okunur?* (E. Ersavcı, Çev.). İstanbul: İletişim.

Enginün, İ. (2014). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı*. İstanbul: Dergâh.

Erdoğan, T. (2001, Ocak-Şubat). Server Bedi: Peyami'nin müsveddesi. *Kitap-lık Vesika-lık Takma Adlar, Sanal Kimlikler.* 266-267.

Ertürk, N. (2018). *Türkiye'de gramatoloji ve edebi modernlik.* (M. Tabur, Çev.) İstanbul: İletişim.

Evans, M., & Finlay, I. (Ed.). (2001). *Medical humanities*. United Kingdom: Wiley.

Evin, A. Ö. (2004). *Türk romanının kökenleri ve gelişimi* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora.

Ezik, A. (2021). Kötülüğün sınırlarını zorlamak: Zıpçıktılar. *Parçadan bütüne: Peyami Safa kitabı* içinde (s. 87-102). İstanbul: Ötüken.

Farrell, J. (2017). *The varieties of authorial intention: Literary theory beyond the intentional fallacy.* Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.

Flotow, L. (1997). *Translation and gender: Translating in the era of feminism.* Ottawa, Ontario: University of Ottowa Press.

Frank, A. W. (1995). *The wounded storyteller: Body, illness and ethics*. Chicago ve Londra: The University of Chicago Press.

Genç, A. (1990). Peyami Safa'nın eserlerinde hastalık ve ölüm. *Milli Kültür,* (77), 43.

Genç, A. (1990). Peyami Safa'nın romanlarında kadın. *Milli Kültür,* (78), 55-56.

Genç, A. (1992). Peyami Safa'nın '*Fatih-Harbiye*' adlı romanında doğu-batı çatışması. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (7), 351-356. Erişim: http://efdergi.hacettepe.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/1408-published.pdf

Gerlach, J. (1985). *Toward the end: Closure and structure in the American short story*. Alabama: The University of Alabama Press.

Göze, E. (1987). *Peyami Safa: Hayatı, şahsiyeti, tesiri.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Göze, E. (1995). *Peyami Safa Nazım Hikmet kavgası*. İstanbul: Boğaziçi.

Gülsoy, M. (2014). *602. Gece: Kendini fark eden hikâye.* İstanbul: Can.

Günay-Erkol, Ç. (2018). İllet, zillet, erkeklik: Eleştirel erkeklik çalışmaları ve Türkiye'deki seyri. *Toplum ve Bilim*, *145*, 6-31.

Günay-Erkol, Ç. (2021). Yaralı erkeklikler: 12 Mart romanlarında yalnızlık, yabancılaşma ve öfke. İstanbul: İletişim.

Günaydın, Y. T. & Günaydın, S. (2015). Peyami Safa bibliyografyası. *Hece: Peyami Safa Özel Sayısı*, 413-452.

Gündüz, O. (2014). Cumhuriyet dönemi Türk romanı. R. Korkmaz (Der.), *Yeni Türk edebiyatı el kitabı 1839-2000* içinde (s. 399-544). Ankara: Grafiker.

Gür, M. (2012). Tarihle popülerliğin birleştiği çizgide bir Peyami Safa romanı: Attilâ. *Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *1*(2), 53-68.

Gür, M. (2019). *Türk romanında erkeklik ve milliyetçilik (1908-1923)*. İstanbul: Kesit.

Gürbilek, N. (2012). İkizini öldürmek. *Benden önce bir başkası* içinde (s. 138-165). İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (2014). *Kör ayna kayıp şark – Edebiyat ve endişe*. İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (2015a). Acı anlatılabilir mi? *Mağdurun dili* içinde (s. 49-73). İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (2015b). Fatih-Harbiye, son durak: Büyük yarılma. *Sessizin payı* içinde (s. 83-105). İstanbul: Metis.

Gürle, M. (2016). *Ölülerle konuşmak: Shakespeare'den Joyce'a Tutunamayanlar'da edebi miras meselesi*. İstanbul: İletişim.

Hacaloğlu, Y. (1962). *Sevenlerinin kalemiyle Peyami Safa.* İstanbul: Toprak.

Hamamcı E., & Yücesoy F. (2022, Mayıs 5). İst-topia: Romanlarda İstanbul: Server Bedi'nin *Şeytan*'ında Beyoğlu, Ayaspaşa ve Büyükada üçgeni. *Sanat Kritik.*

Erişim: https://sanatkritik.com/yazilar/roman/ist-topia-romanlarda-istanbul-server-bedinin-seytaninda-beyoglu-ayaspasa-buyukada-ucgeni/.

Hawkins, A. (1999). *Reconstructiong illness: studies in pathography*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.

Hurwitz, B., & Dakin, P. (2009). Welcome developments in UK medical humanities. *Journal of the Royal Society of Medicine*, *102*(3), 84-85. Erişim: https://doi.org/10.1258/jrsm.2009.080383

Hydén, L.-C. (2005). Medicine and Narrative. D. Herman, M. Jahn & M. L. Ryan (Der.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* içinde (s. 293-297). Londra ve New York: Routledge. Erişim: https://doi.org/10.4324/9780203932896

Hydén, L.-C., & Brockmeier, J. (Ed.). (2008). *Health, illness and culture: Broken narratives*. New York ve Londra: Routledge.

İkiz, T. (2020, Ekim 15). İnsan kalbi her şeyin çaresini bulur. *Sanat Kritik*. Erişim: https://sanatkritik.com/klinik-2/insan-kalbi-her-seyin-caresini-bulur/

İmşir-Parker, Ş. (2017). *Bodies of exception: Literary construction of illness in women's fiction in Turkish 1912-1994* (Yayımlanmamış doktora tezi). Manchester Üniversitesi, Manchester, United Kingdom.

İmşir, Ş. (2021, Eylül 16). Mevut hüküm: Trajik aşktan hasta imparatorluğa frenginin izlekleri. *K24*. Erişim: https://t24.com.tr/k24/yazi/mevut-hukum-trajik-asktan-hasta-imparatorluga-frenginin-izlekleri,3355

İş, Ö. (2017, Mart 8). Kadın okurlar, kadın katiller. *K24*. Erişim: https://t24.com.tr/k24/yazi/kadin-okurlar-kadin-katiller,1126

Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim: Anlatı teorisi el kitabı* (B. Dervişcemaloğlu, Çev.). İstanbul: Dergâh.

Jameson, F. (2016). *Modernizmin İdeolojisi*. İstanbul: Metis.

Jameson, F. (2018). *Gerçekçiliğin çelişkileri*. İstanbul: Metis.

Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis.

Kabadayı, L., & Çağlıyan, Ç. E. (2013). Felsefe'den sinemaya: "Bengi Dönüş" kavramının kosmos filmi'nde anlam yaratımı açısından kullanımı. *Akdeniz İletişim Dergisi*, (20), 165-177.

Kanar, M. (2009). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü.* İstanbul: Say.

Kanter, B. (2019). *Kurmaca bedenler Türk romanında bir söylem biçimi olarak beden (1923-1980)*. İstanbul: Kesit.

Karaca, Ş. (2019). *Kötücül kadın: Türk edebiyatında kötücül kadın imgesi*. Ankara: Akçağ.

Karacan, M. O. (2021). *19. Yüzyılda Anadolu'da frengi ve cüzzam* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gümüşhane Üniversitesi, Gümüşhane.

Karataş, C. (2021). *Fatih-Harbiye*: Doğu-Batı çıkmazında bir eve dönüş hikayesi. C. Karataş (Der.), *Peyami Safa 60. yıl hatırası* içinde (s. 261-276). Ankara: İlbilge.

Karatorğut, K. (2019). *Cumhuriyet dönemi sağlık politikaları ve frengi ile mücadele (1923-1950)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.

Kelleci, Y. (2019). *1860-1950 Arası Türk romanında 'ölümcül kadın (femme fatale)' imgesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Kermode, F. (1967). *The sense of an ending: Studies in the theory of fiction*. Londra: Oxford University Press.

Kınış, M. (1998). *Peyami Safa'nın Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ile Hermann Hesse'nin Der Steppenwolf adlı eserlerinde arayış ve kendini gerçekleştirme sorunu* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Koçak, O. (2009). 1920'lerden 1970'lere kültür politikaları. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, 2. İstanbul: İletişim.

Korkmaz, Y. (2019). *Osmanlı'da frengi ile mücadele (1880-1918)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kırklareli Üniversitesi, Kırklareli.

Köroğlu, E. (2006). Taming the past, shaping the future: The appropriation of the great war experience in the popular fiction of the early Turkish republic. O. Farschid, M. Kropp & S. Dahne (Ed.), *The First World War as remembered in the countries of the Eastern Mediterranean* içinde (s. 223-230). Beyrut: Orient-Institut Beirut.

Köroğlu, E. (2009). The enemy within: Aka Gündüz's the star of dikmen as an example of Turkish national romances. J. Parla & M. Belge (Der.), *Balkan literatures in the era of nationalism* içinde (s. 77-90). İstanbul: İstanbul Bilgi University Press.

Köroğlu, E. (2010). *Türk edebiyatı ve birinci dünya savaşı 1914-1918: Propagandadan milli kimlik inşasına.* İstanbul: İletişim.

Köroğlu, E. (2011). Yahya Kemal şiirinde anlatısallık, kapanışlar ve tarih anlayışı. *Yeniyazı,* (11), 60-70.

Köroğlu, E. (2015). Ercüment Ekrem Talu'nun *Gün Batarken* ve *Kan ve İman* romanlarında Birinci Dünya Savaşı. *Kitap-lık, 178*, 122-135.

Köroğlu, E. (2019). Bellekte süren savaş: Cihan Harbi'nin Mütareke'den erken Cumhuriyet'e edebi temsili. *Toplumsal Tarih, 302,* 48-55.

Köroğlu, E. (2021). Zaman kaçığı: *Fatih-Harbiye*'de bir gerçekçilik sorunu olarak yanlış batılılaşma. S. Şahin, D. Ardalı Büyükarman, B. Öztürk, & T. Ural

(Haz.), *Parçadan Bütüne: Peyami Safa Kitabı* içinde (s. 11-20). İstanbul: Ötüken.

Kösoğlu, N. (2011). *Peyami Bey: Hayatı ve düşünce dünyası*. İstanbul: Ötüken.

Kurt, B. C. (2015). *Peyami Safa'nın romanlarında hastalık* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne.

Lawlor, P. M. (1985). Lautreamont, modernism, and the function of mise en abyme. *The French Review*, *58*(6), 827-834.

Lee, N. A. (1997). *Peyami Safa'nın eserlerinde Doğu-Batı meselesi*. İstanbul: Ötüken.

Mahida, C. A. (2011). Exploring difference between 'Art' and 'Life' in Pirandello's six characters in search of an author. *Review of Research, 1*(2), 1-4.

Meakin, R. (2008). Medical humanities companion: volume one: symptom. *Medical Humanities, 36,* 61-61. doi: 10.1136/jmh.2010.004093

Micale, M. S. (1995). *Approaching hysteria: Disease and its interpretations*. New Jersey, NJ: Princeton University Press.

Mikkonen, K. (1996). Theories of metamorphosis: From metatrope to textual revision. *Style, 30*(2), 309-340.

Mizrahi, D. (1991). Popular Poetics Discourse on Modernity in Early Republican Istanbul. *The Turkish Studies Association Bulletin*, *15*(1), 83-96.

Moran, B. (2018a). Âşık hikâyeleri, *Hasan Mellah* ve ilk romanlarımız. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* içinde (s. 25-46). İstanbul: İletişim.

Moran, B. (2018b). Matmazel Noraliya'nın Koltuğu. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* içinde (s. 219-236). İstanbul: İletişim.

Moran, B. (2018c). Peyami Safa'nın romanlarında ideolojik yapı. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* içinde (s. 219-236). İstanbul: İletişim.

Mouanda, S. (2008). Mises en abyme and narrative function in Zola's La Curee. *The Modern Language Review*, *103*(1), 35-45.

Nikiforuk, A. (2018). *Mahşerin dördüncü atlısı: Salgın ve bulaşıcı hastalıklar tarihi* (S. Erkanlı, Çev.). İstanbul: İletişim.

Okay, O. (1990). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh.

Okay, O. (1995). Fatih-Harbiye. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 12.

Oktay, A. (1997). *Fatih-Harbiye*: gelenek özlemi. *Türkiye'de Popüler Kültür*. İstanbul: YKY.

Oskay, H. B. (2020). Remizlere gömülmüş bir iktidar eleştirisi olarak Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanı. *Milliyetçilik Araştırmaları Dergisi*, *2*(1), 1-18.

Oxford Wordpower Dictionary.

Özcan, N. (2002). *Fatih-Harbiye* romanında bir kültür sorunu olarak batılılaşma. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, *11*, 170-178.

Özgül, M. K. (2008). *Seke seke ben geldim: Sekmeler II*. Ankara: Hece.

Parla, J. (2003). Car narratives: A subgenre in Turkish novel writing. *The South Atlantic Quarterly, 102*(2/3), 535-550.

Parla, J. (2011). *Türk romanında yazar ve başkalaşım.* İstanbul: İletişim.

Parla, J. (2018). *Babalar ve oğullar: Tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İstanbul: İletişim.

Pederson, T. (2019). *Psychoanalysis and hidden narrative in film: Reading the symptom*. Londra ve New York: Routledge.

Pirandello, L. (1965). *Çıplakları giydirmek* (F. Timur, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Punday, D. (2003). *Narrative bodies: Toward a corporeal narratology.* New York: Palgrave Macmillan.

Rabinowitz, P. (1985). The turn of the glass key: Popular fiction as reading strategy. *Critical Inquiry*, *11*.

Rabinowitz, P. (1989). End sinister: Neat closure as disruptive force. J. Phelan (Ed.), *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology* içinde (s. 120-131). Colombus: Ohio State University Press.

Rabinowitz, P. (1997). *Before reading: Narrative conventions and the politics of interpretation.* Colombus: Ohio State University Press.

Richter, D. H. (1974). *Fable's end: Completeness and closure in rhetorical fiction.* Chicago: University of Chicago Press.

Rimmon-Kenan, S. (2002). The story of "I": Illness and narrative identity. *Narrative*, *10*(1), 9–27. Erişim: http://www.jstor.org/stable/20107270

Rimmon-Kenan, S. (2006). What can narrative theory learn from illness narratives? *Literature and Medicine*, *25*(2), 241-254. doi:10.1353/lm.2007.0019

Safa, P. (7 Teşrinisani 1929-10 Kanunuevvel 1929). Dokuzuncu hariciye koğuşu. *Cumhuriyet*.

Safa, P. (21 Teşrinievvel 1930-14 Kanunuevvel 1930). Fatih-Harbiye. *Son Posta*.

Safa, P. (15 Temmuz 1932-23 Eylül 1932). Bir Tereddüdün Romanı. *Cumhuriyet*.

Safa, P. (1932, Aralık 6). Bana kalırsa. *Cumhuriyet,* s. 3.

Safa, P. (1943). *Millet ve insan*. İstanbul: Akbaba.

Safa, P. (1954, Ekim 1). Helva ve halva. *Milliyet*, s. 2.

Safa, P. (1966). *Gençliğimiz*. İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (1997). *Biz insanlar*. İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (1999). *Sözde kızlar.* İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2000). *Dokuzuncu hariciye koğuşu*. İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2003). *Nasyonalizm, sosyalizm, mistisizm*. İstanbul: Boğaziçi.

Safa, P. (2016a). *Mahşer.* İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2016b). *Objektif 1: Osmanlıca, Türkçe, uydurmaca.* İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2016c). *Objektif 2: Sanat, edebiyat, tenkit.* İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2016d). *Objektif 4: Din, inkılap, irtica* (N. Kösoğlu, Der.). İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2016e). *Objektif 6: Yazarlar, sanatçılar, meşhurlar.* İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2016f). *Şimşek.* İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2017a). *Cânân.* İstanbul: Beta.

Safa, P. (2017b). *Matmazel Noraliya'nın koltuğu.* İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2017c). *Objektif 3: Sosyalizm, marksizm, komünizm* (N. Kösoğlu, Der.). İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2017d). *Yalnızız*. İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2018a). *Attilâ*. İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2018b). *Bir akşamdı.* İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2018c). *Bir tereddüdün romanı.* İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2018d). *Fatih-Harbiye*. İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2018e). *Objektif 5: Kadın, aile, aşk.* İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2018f). *Objektif 7: Eğitim, gençlik, üniversite.* İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2019a). *Objektif 8: 20. Asır Avrupa ve biz.* İstanbul: Ötüken.

Safa, P. (2019b). *Türk inkılâbına bakışlar.* İstanbul: Ötüken.

Sağlık, Ş. (2010). *Popüler roman estetik roman*. Ankara: Akçağ.

Sertel, S. (1987). *Roman gibi: Demokrasi mücadelesinde bir kadın*. İstanbul: Belge.

Server Bedi. (12 Şubat 1928-7 Mayıs 1928). Havva'nın üvey kızları. *Son Saat*.

Server Bedi. (16 Aralık 1930-11 Mart 1931). İkimiz. *Son Posta*.

Server Bedi. (28 Temmuz 1933-24 Ekim 1933). Sabahsız geceler. *Cumhuriyet*.

Server Bedi. (11 Nisan 1934-29 Ekim 1934). Sensiz hayat. *Hafta*.

Server Bedi. (193?). *Amerika'da bir Türk çocuğu: Büyük seyahat romanı*. İstanbul.

Server Bedi. (12 Mayıs 1936-7 Temmuz 1936). Serseri. *Cumhuriyet.*

Server Bedi. (1937). *Dizlerine kapansam*. İstanbul: Kanaat.

Server Bedi. (25 Haziran 1938-28 Ağustos 1938). Şeytan. *Cumhuriyet*.

Server Bedi. (16 Haziran 1939-25 Ağustos 1939). Uçurumda bir genç kız. *Cumhuriyet*.

Server Bedi. (1941). *Rüya gibi*. İstanbul: İnkılap.

Server Bedi. (1942). *Alnımın karayazısı*. İstanbul: Semih Lûtfi.

Server Bedi. (20 Mayıs 1942-12 İlkteşrin 1942). Mavi kelebek. *Tasvir-i Efkâr*.

Server Bedi. (1943). *Fırtına gecesi.* İstanbul: Tasvir.

Server Bedi. (1944). *Hey kahpe dünya*. İstanbul: Semih Lûtfi.

Server Bedi. (1947). *O gece*. İstanbul: Güven.

Server Bedi. (12 Mart 1950-3 Haziran 1950). Uçan gölgeler. *Ulus*.

Server Bedi. (1955). *Beklenen nişanlı*. İstanbul: Samim Güniz – Sadık Özaygen.

Server Bedi. (5 Mayıs 1957-22 Temmuz 1957). Üçümüz. *Milliyet*.

Server Bedi. (1979). *Ateş*. İstanbul: İnkılap.

Server Bedi. (2016). *Cumbadan rumbaya*. İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2018a). *Cingöz Recai kibar serseri* (E. Üyepazarcı, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2018b). *Cingöz Recai'nin harikulâde sergüzeştleri* (E. Üyepazarcı, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2018c). *Cingöz'ün esrarı* (D. Ardalı Büyükarman & S. Ağan, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2019a). *Ah minel aşk* (S. Soydan, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2019b). *Allo… allo… yetişiniz!* (S. Şahin, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2019c). *Cingöz Merih'te* (S. Şahin, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2019d). *Çekirge Zehra'nın harikaları* (E. Üyepazarcı, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2019e). *Kral Faruk'un elmasları peşinde* (S. Şahin, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2019f). *Polis hafiyesi Kartal İhsan'ın maceraları* (E. Üyepazarcı, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2019g). *Sağdan üçüncü söğüt* (S. Şahin, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2019h). *Sherlock Holmes'e karşı Cingöz Recai* (E. Üyepazarcı, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2019i). *Tilki Leman'ın harikulâde maceraları* (E. Üyepazarcı, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2019j). *Zıpçıktılar* (Ç. Günay-Erkol, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2020a). *Arsen Lüpen İstanbul'da* (B. Öztürk, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2020b). *Beyaz cehennem: Cingöz Recai'nin harikaları* (S. Şahin, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2020c). *Kızlar ve yıldızlar* (T. Yıldırım, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2020d). *Korkuyorum* (Ş. Özdemir, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2020e). *Son şarkı* (İ. A. Kumsar, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2020f). *Sultan Aziz'in mücevherleri: Cingöz Recai'nin en son maceraları* (S. Şahin, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2021a). *Çılgın akşamlar* (S. Soydan, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2021b). *İçimdeki yangın* (N. Tonga, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2021c). *Şeytana uyanlar* (S. Soydan, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2022a). *Ben, sen, o* (S. Şahin ve B. Sönmez, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Server Bedi. (2022b). *Selma ve gölgesi* (S. Şahin, Haz.). İstanbul: Ötüken.

Sevinç, C. (2015). Peyami Safa'nın romanlarında metafor olarak hastalık. *Hece Peyami Safa Özel Sayısı: Bir Tereddüdün Aydını Peyami Safa, 217*, 94-103.

Sılay, C. (1961, Haziran 26). Yapma Peyami. *Vatan*. s. 3.

Society, the Individual and Medicine Curriculum. Ottowa University. (2015, Şubat 19). Erişim: http://www.med.uottawa.ca/SIM/welcome_e.html

Sontag, S. (2015). *Metafor olarak hastalık: AIDS ve metaforları* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Can.

Soydan, S. (2019, Eylül 19). Peyami Safa'nın üvey kızları. *K24*. Erişim: https://t24.com.tr/k24/yazi/peyami-safa-nin-uvey-kizlari,2395

Soydan, S. (2019, Aralık 5). Kırk yedinci ve son roman. *K24*. Erişim: https://t24.com.tr/k24/yazi/kirkyedinci-ve-ilk,2478

Soydan, S. (2021). Server Bedi'nin hasta kadınları. *Parçadan Bütüne: Peyami Safa Kitabı* içinde (s. 75-86). İstanbul: Ötüken.

Söylemez, O. (1986). *Peyami Safa'nın romanlarında milli mücadele* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Strümper-Krobb, S. (2003). The translator in fiction. *Language and Intercultural Communication, 3*(2), 115-121. doi: 10.1080/14708470308668095

Şafak, M. (2015). *Hysterical men in the Ottoman novel*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Şehir Üniversitesi, İstanbul.

Şahbenderoğlu, İ. (2013). Cingöz Recai ve gölgesi: Çekirge Zehra. S. Şahin, B. Öztürk & D. Ardalı Büyükarman (Haz.), *Edebiyatın İzinde: Polisiye Edebiyat* içinde (s.104-114). İstanbul: Bağlam.

Şahin, S. (2011a). Bir halk kahramanı: Kartal İhsan. *Hürriyet Gösteri, 305*, 126-132.

Şahin, S. (2011b). *Kültürel sermaye kibar hırsız ve şehir*. İstanbul: Bağlam.

Şahin, S. (2011c, Kış) Taklit orijinale karşı: Cingöz versus Sherlock Holmes. *Turkish Studies- International Perodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 6*(1), 1771-1781.

Şahin, S. (2013). Çekirge Zehra: kadın mı? erkek mi? *ISLC 2012 Sempozyum Kitabı*, İzmir.

Şahin, S. (2017). *Cinai meseleler -Osmanlı-Türk polisiye edebiyatında biçim ve ideoloji 1884-1928*. İstanbul: İletişim.

Şahin, S. (2018). Bugünkü edebiyatımızda eserler sözlüğü. *Kitap-lık, 195*, 155-157. Erişim: http://sevalsahin.com/documents/33185153.pdf

Şahin, S. (2021). Hırsız kim? Cingöz Recai ve Arsene Lupin. S. Şahin, D. Ardalı Büyükarman, B. Öztürk & T. Ural (Haz.), *Parçadan Bütüne: Peyami Safa Kitabı* içinde (s. 51-66). İstanbul: Ötüken.

Şahin, S. (2022). Cingöz Recai'nin akıl ve gerilimle harmanlanmış yeni bir serüveni: *Siyah pervaneler. Türkbilig, 43*, 147-155.

Şahin, S. (2022, Mayıs 19). Gizemin ve gölgenin romanı: *Selma ve Gölgesi*. *K24*. Erişim: https://t24.com.tr/k24/yazi/gizemin-ve-golgenin-romani-selma-ve-golgesi,3709

Şahin, V. (2020). Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanında simgesel değerler. *Bilig, 55,* 147-164.

Şen, C. (2015a). *Bir Tereddüdün Romanı*'nın İtalyan misafiri: Luigi Pirandello. *Hece, 217*, 380-390.

Şen, C. (2015b). Peyami Safa'da Tevfik Fikret. *Mavi Yeşil, 94*, 12-14.

Şişmanoğlu Şimşek, Ş. (2018). Karamanlıca Temaşa-i Dünya ve Cefakar u Cefakeş'te zaman, mekân ve kapanış: Polipathis'ı yenidenyazmak. *Bilig, 84*, 69-93.

Tanpınar, A. H. (2015). *Edebiyat üzerine makaleler*. İstanbul: Dergâh.

Tarancı, C. S. (1940). *Peyami Safa: Hayatı ve eserleri*. İstanbul: Semih Lûtfi.

Tekin, M. (2003). *Peyami Safa ile söyleşiler*. İstanbul: Çizgi.

Tekin, M. (2012). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında 'ben anlatım' yöntemi ve sorunları. *Erdem, 62*, 191-206.

Tekin, M. (2014). *Romancı yönüyle Peyami Safa: Romanların teorik ve teknik temelleri.* İstanbul: Ötüken.

Telseren, A. (2020, Şubat 17). Hollywood'un ilk femme fatale'i: Theda Bara (ya da Arab Death). Erişim: https://www.catlakzemin.com/hollywoodun-ilk-femme-fatalei-theda-bara-ya-da-arab-death/

Toprak, M. (2017). *Peyami Safa'nın romanlarında ruhsal ve bedensel hastalıklar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, İstanbul.

Transcultural Dialogues in Medical Humanities workshop. (2016, Kasım 24-25). Erişim: https://sites.google.com/a/ozyegin.edu.tr/medhum/home

Triggs, J. A. (1990). A mirror for mankind: The pose of hamlet with the skull of Hamlet. *The New Orleans Review, 17*(3), 71-79.

Tonga, N. (2019). Peyami Safa. *Ahmet Yesevi Üniversitesi Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.* Erişim: http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/safa-peyami

Torgovnick, M. (1981). *Closure in the novel*. Princeton: Princeton University Press.

Tural, Ş. (2014). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanında fantastik öğeler. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 6*(11), 79-88.

Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi, Özyeğin Üniversitesi. Erişim: https://tefrikaroman.ozyegin.edu.tr/tr/veri-tabani

Uçman, A. (2012). Tevfik Fikret. *TDV İslam Ansiklopedisi, 41*, 9-13.

Uğurcan, S. (2012). Zihniyetlerin yansıma alanı olarak Peyami Safa'nın romanları ve şahıslar dünyası. *Erdem, 62*, 261-275.

Ural, Ş. (1991). Diyalektik düşünce ve mantık. *Felsefe Arkivi*. 28.

Ural, T. (2001). *The representation of gender, love, family and sexuality in the canonical and non-canonical novels of the early republican period* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.

Ural, T. (2021). Peyami Safa'dan Server Bedi'ye, muhafazakârdan moderne, Cumbadan Rumbaya. S. Şahin, D. Ardalı Büyükarman, B. Öztürk & T. Ural (Haz.), *Parçadan Bütüne: Peyami Safa Kitabı*. içinde (s. 67-74). İstanbul: Ötüken.

Uysal, Z. (2006). Bir toplum projesinin peşinde: Halide Edip Adıvar. *Doğu Batı, 35*, 87-108.

Üyepazarcı, E. (1997). Korkmayınız Mr. Sherlock Holmes: Türkiye'de yayınlanmış çeviri ve telif polisiye romanlar üzerine bir deneme 1881-1928. İstanbul: Göçebe.

Üyepazarcı, E. (2019). *Unutulanlar, hiç bilinmeyenler ve bilinmek istemeyenler: Türkiye'de popüler romanın ilk yüzyılının öyküsü (1875-1975).* İstanbul: Oğlak.

Watt, I. (2014). *Modern bireyciliğin mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Waxman, S. M. (1908, Nisan-Eylül). The don juan legend in literature. *The Journal of American Folklore, 21*(81), 184-204.

Weinstein, L. (1967). *The metamorhposes of don juan*. New York: AMS Press.

Wimsatt, W. K., & Beardsley, M. C. (1946). The intentional fallacy. *The Sewanee Review, 54*(3), 468-488. Erişim: http://www.jstor.org/stable/27537676

Woolf, V. *On being ill.* (1930). Londra: Hogarth.

Yaşlı, F. (2008). *Milliyetçilik ve faşizm: Türkiye'de ırkçı milliyetçiliği üzerine bir inceleme* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

Yavuz, A. D. (2018). *Arzuyu millîleştirmek: 1909-1928 arasında yazılmış romanlarda kadın kimliği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Yıkan, Z. U. (2004). *Peyami Safa'nın Server Bedi imzalı romanları* (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Yıldırım, G. (2017). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanında mekânın poetiği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *27*(2), 27-41.

Yıldırım, T. (2006). *Edebiyatımızda müstear isimler*. İstanbul: Selis.

Yiğit, E. (2005). *Peyami Safa'nın Server Bedi imzalı polisiye-macera türündeki eserlerin çocuk edebiyatı açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.

Zeelander, S. (2012). *Closure in Biblical narrative*. Leiden, The Netherlands: Brill.