PARÇADAN BÜTÜNE: PEYAMİ SAFA KİTABI

HAZIRLAYANLAR

SEVAL ŞAHİN-DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN-
BANU ÖZTÜRK-TÜLİN URAL

ÖTÜKEN

ÖTÜKEN

YAYIN NU: 1711
KÜLTÜR SERİSİ: 957

T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI
SERTİFİKA NUMARASI: 49269

ISBN: 978-625-408-132-3

www.otuken.com.tr | otuken@otuken.com.tr

ÖTÜKEN NEŞRİYAT A.Ş.®
İstiklâl Cad. Ankara Han 65/3 • 34433 Beyoğlu-İstanbul
Tel: (0212) 251 03 50 • (0212) 293 88 71 - Faks: (0212) 251 00 12

Editör: Göktürk Ömer Çakır

Tashih: Bilal Erimez

Kapak Tasarımı: GNG Tanıtım

Dizgi-Tertip: Damla Acar

Kapak Baskısı: Pelikan Basım

Baskı: ANA BASIN YAYIN GIDA İNŞ. SAN. VE TİC. A.Ş
Mahmutbey Mah. Devekaldırımı Cad. 2622 Sk.
Güven İş Merkezi No:6/13, Bağcılar / İstanbul
Sertifika Numarası: 20699 Tel: (0212) 446 05 99

İstanbul- 2021

Kitabın bütün yayın hakları Ötüken Neşriyat A.Ş.'ye aittir. Yayınevinden yazılı izin alınmadan, kaynağın açıkça belirtildiği akademik çalışmalar ve tanıtım faaliyetleri haricinde, kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz; hiçbir matbu ve dijital ortamda kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ • 7

ZAMAN KAÇIĞI: *FATİH-HARBİYE*'DE BİR GERÇEKÇİLİK SORUNU OLARAK YANLIŞ BATILILAŞMA
Erol Köroğlu • 11

DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU'NUN KAPANIŞLARI
Seda Yücekurt Ünlü • 21

YALNIZIZ'DA TRAJEDİ, ÜTOPYA VE MİT KESİŞİMİ
Süreyya Elif Aksoy • 31

HIRSIZ KİM?
CİNGÖZ RECAİ VE ARSÈNE LUPİN
Seval Şahin • 51

PEYAMİ SAFA'DAN SERVER BEDİ'YE, MUHAFAZAKÂRDAN MODERNE, CUMBADAN RUMBAYA
Tülin Ural • 67

SERVER BEDİ'NİN HASTA KADINLARI
Serdar Soydan • 75

KÖTÜLÜĞÜN SINIRLARINI ZORLAMAK: *ZIPÇIKTILAR*
Abdullah Ezik • 87

PEYAMİ SAFA'NIN TİYATRO İDRAKİ VE TİYATRO AŞKI ÜZERİNE
Nilgün Firidinoğlu • 103

PEYAMİ SAFA'NIN MUHAFAZAKÂR ANLATILARINDA TERKİP, ALEGORİ VE İDEOLOJİ
Hasan Turgut • 121

PEYAMİ SAFA *YENİ GÜN*'DE
Bilal Acarözmen • 133

PEYAMİ SAFA-BİR PORTRE
Barış Özkul • 147

YAZARLAR HAKKINDA • 159

DİZİN • 165

ÖN SÖZ

Hayatını sadece gazetecilik ve yazarlıkla geçirmiş ve Türkiye'deki edebiyat kamusunu 1920'lerden 1961'deki ölümüne dek meşgul etmiş olan Peyami Safa, yaşarken de ölümünün ardında da hakkında konuşulan, üzerinde çalışmaya devam edilen bir figür. Yaşadığı dönemde edebiyat kamusu üzerinde bir hayli etkili olmuş ve bu etkiyi çeşitli saiklerle her daim devam ettirmiş birinden söz ediyoruz. Bu da onu, cumhuriyetin ilk yıllarından altmışlara kadar gündemde kalmak; bu edebî kamudaki güç ilişkilerinde belirleyici olmak için izlenebilecek stratejileri ve kritik ilişkileri incelemek açısından da önemli bir aktör yapıyor. Tabii, edebî eserleri de bu ilişkilerin içinde irdelenmesi gereken önemli bir mevzu. Fakat akademi içinde ve dışında eleştirel ortamın onu ikiye bölen yaklaşımı, uzun yıllar boyunca bu inceleme, irdeleme ve çalışmalarda Peyami Safa'yı bütünlüklü şekilde görmeye engel oluşturuyordu. Peyami Safa'nın en meşhur takma adı Server Bedi ile ve diğer takma adlarla yazdığı eserlerinin görmezden gelinmesi, bunlardan ayrı bir Peyami Safa portresi çizilmesi, mevcut yazıları ve hikâyeleri dışındaki eserlerinin toplanmaması, edebiyat ve sanat hakkındaki görüşlerine dair yazılanlarda bunların dışarıda bırakılması, onun üzerine yapılan ve yazılanlar konusunda bizi tekrar tekrar düşünmeye sevk ediyor. Yaklaşık üç yıl önce yazarın yayınevi Ötüken Neşriyat tarafından bu eksiklerin giderilmesine yönelik başlatılan projeyle beraber Peyami Safa külliyatının daha şimdiden ikiye katlanmış olması, yazar hakkındaki çalışma ufkumuzu genişleten; ona dair yeni sorular ortaya atmamızı da sağlayan; edebiyat tarihimiz ve yaklaşık kırk yıllık bir edebiyat kamusunun oluşumu, işleyişi üzerine de yepyeni sorularla düşünmemizi sağlayan çok önemli bir girişim. Bugün pek çok yeni Peyami Safa eseri gün yüzüne çıkarılıp okura ve güncel edebiyat kamusuna sunuluyor. Bunlar, bildiğimiz ya da bildiğimizi sandığımız

edebiyat tarihine yönelik pek çok meseleyi yeniden düşünmek için taze yollar açacaktır diye umuyoruz.

21 Aralık 2019'da Peyami Safa'nın 120. doğum yıldönümü vesilesiyle yaptığımız Peyami Safa Sempozyumu metinlerini, yazarın 60. ölüm yıldönümünde yayımlamanın, yukarıda bahsedilen yeni sorular etrafında yeni çalışmaların önünü açmak için de iyi bir başlangıç olacağını düşündük.

Kitapta,

Erol Köroğlu, *Fatih-Harbiye* ile ilgili makalesinde, tespit ettiği zaman kaçıklarının dönemin alaturka musiki tartışmalarıyla arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırarak romanı Doğu-Batı karşılaştırmasının ötesinde bir okumaya davet ediyor.

Seda Yücekurt Ünlü, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanının tefrikasını ve ilk baskısını karşılaştırarak değişen sonundan, sonla bağlantılı kapanışlardan yola çıkıyor ve yepyeni bir okuma yapıyor.

Süreyya Elif Aksoy, *Yalnızız* romanını trajedi ve mit ilişkilerinden yola çıkarak metnin anahtarlarını, hatta şifrelerini tek tek kırıyor.

Seval Şahin, Peyami Safa'nın *Arsen Lüpen İstanbul'da* romanında karşı karşıya gelen Arsen Lüpen ve Cingöz Recai arasındaki taklit-orijinal ilişkisini inceliyor.

Tülin Ural, Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanının Nerimanı ile Server Bedi takma adıyla yazdığı *Cumbadan Rumbaya* romanının Cemilesi arasındaki farkı, Safa ve Bedi olmak farkıyla bir arada okuyor.

Serdar Soydan, Peyami Safa'nın Server Bedi adıyla tefrika ettiği ve kitaplaşmamış romanlarındaki kadın kahramanlar ve hastalıkla kurulan ilişkinin yazarın kurgu dünyasındaki rolü üzerinde duruyor.

Abdullah Ezik, Peyami Safa'nın Server Bedi takma adıyla yazdığı *Zıpçıktılar* romanında kötülük ve kötü karakterlerin kurgudaki rolünü inceliyor.

Nilgün Firidinoğlu, Peyami Safa'nın oyuncu olma isteği, tiyatroya yaklaşımı ve yazdığı tek tiyatro eseri *Gün Doğarken* üzerinde duruyor.

Hasan Turgut, Peyami Safa'nın eserlerine, Jameson'ın üçüncü dünya ülkeleri edebiyatı için yaptığı "alegorik" edebiyat tespitinden yola çıkarak yaklaşıyor.

Bilâl Acar Özmen, Peyami Safa'nın hâlâ gün yüzüne çıkmamış yazılarından bazılarının yayımlandığı *Yeni Gün* gazetesinden ve buradaki yazılarından bahsediyor.

Barış Özkul, Peyami Safa'nın gazeteciliğinden, gazete yazılarındaki anti-komünizminden ve kadın roman kahramanlarının bununla bağlantısından bahsediyor.

Bu kitabın yazarlarına, Peyami Safa'ya yeniden bakmak ve onun hakkında yeni sorular sormak için bir araya geldikleri ve yazdıkları için çok teşekkür ederiz. Umarız bu, Türkiye'nin bu kanonik yazarı ve metinleri hakkında daha çok düşünmek ve onları daha farklı gözlerle görmek, sadece Peyami Safa'ya değil, onun Server Bedi yönüne de daha büyük bir ilgiyle bakmak için bir vesile olur.

İyi okumalar.

Banu Öztürk
Didem Ardalı Büyürkarman
Seval Şahin
Tülin Ural

ZAMAN KAÇIĞI: *FATİH-HARBİYE*'DE BİR GERÇEKÇİLİK SORUNU OLARAK YANLIŞ BATILILAŞMA

Erol Köroğlu[*]

Fatih-Harbiye, Peyami Safa'nın en güzel romanı mıdır?

Fatih-Harbiye, Peyami Safa'nın en ünlü romanı mıdır?

Fatih-Harbiye, Peyami Safa'nın en büyük romanı mıdır?

Bu tarz soruların edebiyat çalışmaları alanına pek bir katkıları olmaz. Ancak Peyami Safa, hem Türkiye'deki ideolojik kamplaşmalarla bağlantılı olarak hem de kendi kişiliği ve düşünsel kimliği üzerinden çoğunlukla aşırı uçlarda değerlendirilen bir yazardır. Nitekim Peyami Safa hakkında her tartışmada olduğu gibi, en çok tanınan ve okunan romanlarından olan *Fatih-Harbiye* etrafında da metnin "güzel, ünlü, büyük" oluşu üzerine, birbirleriyle çatışmaya dahi gönül indirmeyen karşıt fikirler görülür. Örneğin romanın Ötüken Neşriyat'tan çıkmış 1997 tarihli 17. basımının başında yer alan ve "Ötüken" imzasını taşıyan "Birkaç Söz" mutlak bir yüceltme metnidir:

> Büyük eserler, büyük ruhların enginliğinde yoğrulur ve doğar. Bu itibarla Fatih-Harbiye gibi kudretli eser veren Peyami Safa'nın kişiliği üzerinde söz söylemeyi lüzumsuz buluyoruz. Yazarlar pek çok eserler verirler. Fakat bunların ancak birkaçı sanatın zirvelerine doğru tırmanır. Fatih-Harbiye de, Peyami'nin sanat dünyasının zirvesine tırmanan

[*] Bu kitaba yol açan toplantının gerçekleştiği tarihte İstanbul Şehir Üniversitesi'yle ilgili sorun yeni ortaya çıkmıştı. Konuşmamdan önce, üniversitenin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümündeki meslektaş ve dostlarımızla dayanışma içinde olduğumu belirtmiş, siyasi bir kavga nedeniyle emeklerinin heba edilmesinin önüne geçileceğine dair umudumu ifade etmiştim. Aradan geçen zamanda üniversite kapatıldı ve çalışanlar ortada bırakıldı. Bu yazıyı o bölümde görev yapmış edebiyatçı dostlarımın ve öğrencilerinin nitelikli entelektüel emeğine adıyorum. Ortaya koydukları çaba unutulmayacak ve elbette akıntıya karşı birlikte kürek çekmeye devam edeceğiz.

> eserlerinden biridir. Çünkü Peyami Safa'nın olgunluk çağının meyvesidir. Yazarların pek çoğu eserlerinde belli olayları birbirine edebi üslupla bağlama endişesi duymakta ve güzelin hasretiyle tutuşmaktadırlar. Peyami Safa bunun da ötesinde gayretlerin sanatkârıdır. İnsanları kemiren duyguların sebeplerine, derinliklerine, köklerine inmekte; cemiyetteki çalkantılara yönelmekte; bu dalgalanmaların kişileri ne derece etkilediğini tesbite çalışmaktadır. (...) Bizce *Fatih-Harbiye* bir tezin, teşhisin romanıdır. Tanzimat'tan kopup gelen, Millî Mücadele Devri'nde ve sonraki yıllarda alevlenen Batılılaşma hareketlerinin Türk tipinde ve cemiyetindeki etkilerini incelemektedir. (Safa, s. 5-6.)

Son derece ilginç ve semptomatik bu metni tartışmayı hedeflemiyorum. Sadece romanın alımlanışıyla ilgili bir kutbu örneklemek için alıntıladım. Buradaki yüceltmeye rağmen, Beşir Ayvazoğlu *Peyami*si'nde, yazarın 29 İkinci Kânun/Ocak 1935 tarihli *Kültür Haftası*'nda yer alan "Şark-Garp Münakaşasına Bir Bakış" yazısından alıntı yaparak, "bir tramvay hattıyla iki kıt'ayı, iki metafiziği ve iki hayat anlayışını birbirine bağlamağa özendiğini", ancak mevzuun tekemmül etmediğini, bu bakımdan *Fatih-Harbiye*'yi "natamam bir müsvedde telakki ettiğini" bize aktarır. (Ayvazoğlu, s. 250.)

Ötüken'in "Birkaç Söz"ünün neredeyse tam zıddında yer alan ve Safa'nın Marksizm diye kaba saba bir maddiyatçılıktan ötesini anlamamasına çok sinirlenen Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'nın birinci cildinde yer alan "Peyami Safa'nın Romanlarında İdeolojik Yapı" bölümünde, Safa'nın toplumda gördüğü bölünmeyi *Fatih-Harbiye*'nin de aralarında yer aldığı erken dönem romanlarında üçü erkek biri kadın başlıca dört roman kişisinin rol aldığı bir aşk öyküsü yapısı üzerinden tartıştığını son derece ikna edici bir biçimde gösterir. "Erkeklerden biri Batı, öteki Doğu'dur; ikisi arasında kararsız bir genç kız, bir de yazarı temsil eden, bilgili ve Doğulunun dostu olan bir adam vardır." (Moran, s. 210-211.) Moran, romanlardaki genç kızın işlevinin yanlış Batılı karakterle doğru Doğulu karakter arasında seçim yapmaktan ibaret olduğunu iddia eder. Batılı erkek maddeyi, Doğulu erkek ise ruhu temsil eder ve ancak doğruyu seçen kadın ödüllendirilir.

Öte yandan, her ne kadar Safa, romanını bir tamamlanmamış müsvedde kabul etse ve Moran, *Fatih-Harbiye*'nin aralarında olduğu romanları bir şablona indirgese de 21 Teşrinievvel (Ekim) ile 14

DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU'NUN KAPANIŞLARI[1]

Seda Yücekurt Ünlü

Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* başlıklı kitabında yer alan "Peyami Safa'nın Romanlarında İdeolojik Yapı" başlıklı makalesinde Peyami Safa'nın 1922'den 1939'lara kadar yazdığı romanların büyük çoğunluğunda aşk öyküsüne dayalı bir şemanın tekrar ettiğini ileri sürer. Bu şema, Doğu'yu ve Batı'yı temsil eden birer erkek, bu iki erkek arasında kararsız kalan bir kadın, bir de yazarı temsil eden ve Doğulunun dostu olan bir adamdan oluşur. Moran, Peyami Safa'nın bu şematik yapı çerçevesinde "Doğu-Batı çatışması"nı ele alan ideolojik metinler ürettiğini iddia eder (Moran, s. 219-221). Bu çalışma için Moran'ın bu incelemesinin önemli noktalarından biri, bu şemanın Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında nasıl bir görünüm kazandığıdır. Berna Moran'a göre bu şema, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda da yinelenir; hatta otobiyografik nitelik taşıyan bu romanda anlatılan "aşk olayı", Peyami Safa'nın diğer romanlarındaki ilişkilerin yapısında belirleyici olur (Moran, s. 231-232).

Gelgelelim Berna Moran, her ne kadar *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanının bu şemaya uygunluk gösterdiğini söylese de Safa'nın diğer romanlarına ilişkin ürettiği argümanları, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanı üzerinden tartışmaz. Örneğin Batı'nın değerlerini temsil eden erkek ile Doğu'nun değerlerini temsil eden erkek arasında kalan kadının "Batı modeli adama karşı duydu[ğu] zaafın" bir suç olarak belirdiğini ve bu suçun sürdüğü durumda kadının cezalandırılacağını öne sürer (Moran, s. 226-227). Moran, diğer roman-

[1] Bu çalışmanın hazırlanması sırasında Yurt İçi Lisansüstü Burs Programı kapsamında şahsıma verilen burs için TÜBİTAK'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanının 1930 baskısına ulaşmamdaki destekleri için sevgili Hocam Prof. Dr. Seval Şahin'e ve Esin Hamamcı'ya çok teşekkür ederim.

lar için bu suçun nasıl sonuçlandığını detaylı olarak anlattığı hâlde *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndaki kadın karakterin sonu için herhangi bir yorumda bulunmaz. Bu noktada *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun kadın karakteri Nüzhet'e romanda nasıl bir son hazırlandığı sorusu cevapsız kalır.

Moran'ın makalesinde detaylandırmadığı bu mesele için *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanının sonu incelendiğinde romanı sondan başlayarak tartışmayı anlamlı kılan bir başka özellik öne çıkar: *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* önce tefrika edilir, sonra kitap olarak yayımlanır. İki farklı formatta basılmış bu roman, birbirinden farklı şekilde sonlanır. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, 7 Teşrinisani (Kasım) 1929–10 Kanunuevvel (Aralık) 1929 tarihleri arasında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilir. 1930 yılında da Resimli Ay Matbaası'nda kitap olarak basılır. *Romancı Yönüyle Peyami Safa* başlıklı çalışmasında Mehmet Tekin'in de dile getirdiği gibi romanın tefrikasında yer alan "Son Safha" adlı son bölüm, roman kitaplaştırılırken çıkarılır (Tekin, 2014, s. 162).[2] Bu bilgiler ışığında bu çalışmanın temel meselesini de şu iki soru oluşturur: 1. "Son Safha" denilen bu bölüm tefrika edilirken neden yazılmıştır? 2. Bu bölüm kitap olarak yayımlanırken neden çıkarılmıştır?[3]

Yukarıda belirtilen sorulara bir cevap olarak bu çalışmada, tefrika edilen ve kitap olarak yayımlanan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanının -anlatım bilimsel unsurlarından biri olan- kapanışlarının (closure), metnin bütüncül anlamını kurmada ve türünü belirle-

---

[2] Tefrikadaki son bölüme kitapta yer vermeme tercihinin kime ait olduğunu belirten bir ifadeyle karşılaşmadım. Ne var ki "[g]ünün birinde" kitaplarını "yeniden yazmak ve bastırmak" (Tekin, 2003, s. 24) istediğini söyleyen Peyami Safa'nın bunu tercih etmiş olması muhtemeldir.

[3] Bu çalışmanın odağında *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun 1929 yılında *Cumhuriyet* gazetesindeki tefrikası ile Resimli Ay Matbaası'nın 1930 baskısı yer almaktadır. Bu iki basım arasındaki temel farklılık, tefrikadaki "Son Safha" başlıklı bölümün kitapta çıkarılmış olmasıdır. Bunun dışında tefrika ile kitap arasında birkaç kelimenin ya da cümlenin eklenmesi ve çıkarılması yönünde az sayıda değişiklik vardır. Bu çalışmada *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun kapanışları özelinde bir inceleme yapıldığı için sadece "Son Safha" bölümünün varlığının ve yokluğunun, metnin kuruluşunu ve alımlanışını nasıl dönüştürdüğü tartışılacaktır. Bununla birlikte, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanının sonraki baskılarının da dikkate alındığı eleştirel basımların yapılması, bu ekleme ve çıkarmaların metnin içeriğinde ve biçiminde ne denli etkili olduğunu görmek için faydalı olacaktır.

YALNIZIZ'DA TRAJEDİ, ÜTOPYA VE MİT KESİŞİMİ

Süreyya Elif Aksoy

Giriş

Muhafazakâr düşüncenin en etkili kalemlerinden biri, gelenek ile modernliğin karşılaşmasıyla oluşan travmaları Doğu-Batı sentezi ile aşmayı öneren bir düşünce adamı, Türk-İslâm sentezi nesillerinin başucu kitaplarının yazarı. Bunlar, Peyami Safa için kullanılan tanımlamalardan bazıları. Ancak Safa, ideolojik duruşunu merkeze alan bu saptamalarla açıklanamayacak ölçüde geniş ve sürekli bir okur kitlesine sahip. Peyami Safa külliyatına yönelik eleştirel ilgi de istikrarlı bir artış içinde; yazarın daha önce basılmamış romanlarını gün yüzüne çıkartan titiz çalışmalar yapılıyor. Psikolojik derinliğe sahip karakterleri, gelişmiş anlatı biçimlerine hâkimiyeti ile Peyami Safa'nın romanları, edebiyat eleştirisinin de genel edebiyat okurunun da ilgisini çekmeye devam ediyor. Bu durumun arkasında yatan en önemli etken, Safa'nın, roman sanatının inceliklerini araştıran, Batı uygarlığının kaynaklarına, felsefe ve edebiyata hâkim bir entelektüel olması ve bu birikimden aldığı güçle insana dair evrensel çatışmaları, edebiyatla ve ortak bellekte izleri olan imgelerle anlatabilmesi.

Peyami Safa, 19. yüzyılda Avrupa etkisinin, Osmanlı yazarlarının düşünceleri ve estetik anlayışlarında yarattığı dalgalanmaları yakından izleyen, çoğunu kendisi de paylaşan, geçiş nesli yazarlarından. Kurucuları arasında olduğu ve ömrünün son yıllarında, 1953-1960 yılları arasında çıkardığı *Türk Düşüncesi* dergisinin, II. Meşrutiyet döneminde çıkan ve Osmanlı modernleşmesinin yol haritasını oluşturan dergilerin devamı niteliğinde bir hizmet görmeyi ana gayesi olarak seçmiş olması da tesadüf değil. Bu dergide yer alan yazıların birçoğunda Batılı felsefecilerin düşüncelerinin ele alındığını ve

ruh-madde dengesini arayan muhafazakâr söylemin, Batılı kaynaklardan temellendirilmeye çalışıldığını görüyoruz. Benzeri bir yaklaşımın izini, Safa'nın son dönem romanlarında da sürmek mümkün.

Yalnızız (1951) romanının, hem temel çatısı Avrupa kökenli bir tür olan trajedi ile kurulmuş hem de madde-ruh çatışması tamamen Batı felsefesinin kavramları ile ele alınmıştır.

Roman ayrıca trajedinin ayrılmaz yapıtaşlarından olan mitsel imgelem ile ütopya türünü buluşturuyor. Bu çalışmanın amacı, trajedi, mit ve ütopya ögelerinin, bu romanda Peyami Safa'nın dünya görüşü ile edebî anlatım stratejisini hangi temas noktalarıyla bir araya getirdiğidir.[1]

Peyami Safa'nın, kendi ismiyle yayımladığı son roman olduğunu şimdilik kaydıyla söyleyebildiğimiz *Yalnızız*, gerek olay örgüsü ve karakterleriyle gerek felsefi içeriğiyle çoğul okumaları davet eden yüklü bir romandır. Kökleri eski çağlara dayanan, 19. ve 20. yüzyılda Avrupa'da gelişen modern edebiyatta da varlığını sürdüren ve Fransızcadan yapılan çevirilerle Osmanlı modern edebiyatında da geniş izler bırakan trajedi, romanın atmosferine hâkimdir. Daha ilk satırlarından itibaren trajik bir son beklentisi yaratılır. Romanın odak karakteri ve Safa'nın akil adamları arasında belki de en ilginci olan Samim, sonunda bir felaket olacağı uyarısını birçok kez yapar. Bu beklenti, olay örgüsünde de karşılığını bulur; roman, Samim'in, tuhaf bir aşkla sevdiği Meral'in yanarak ölümüyle biter. Samim'in aşkı tuhaftır çünkü kızı yaşındaki bu genç kadını, güzel olduğu için mi, Batılı hayat tarzının ışıltısına kapılıp sürüklenmekte olduğu kötü sondan kurtarmak için mi sevdiği meçhuldür. Bunların ikisi de geçerlidir çünkü Samim ikili bir varoluş sürmektedir, bir yandan maddeye karşı ruhu yücelten söylemiyle Meral'i "doğru yol"a getirmeye çalışırken diğer yandan kendisi de geçmişten gelen, bedensel haz odaklı dürtülerine gem vurmaya, tekâmül etmeye çalışan ve kendisiyle birlikte tüm insanlığı tekâmül ettirecek bir ütopya yaratmak isteyen biridir. Romanın ilgi çekici bir boyutu olan bu hayal ülke üzerine bugüne kadar yapılmış olan çalışmalarda sorgulanmayan iki husus bu yazıda merkeze alınacaktır: Simeranya'nın trajedi

[1] Burada özetine yer verilecek olan makalenin tamamı, yazarın, Peyami Safa'nın romanları üzerine tamamlamış olduğu doktora tezinin geliştirilmesiyle oluşturulacak kitapta yer alacaktır.

HIRSIZ KİM?
CİNGÖZ RECAİ VE ARSÉNE LUPİN*

Seval Şahin

Peyami Safa, Server Bedi takma adıyla birçok eser kaleme almıştır. Bunlar arasında en meşhuru ise hiç şüphesiz ilki 1924 sonuncusu ise 1960 yılında yayımlanan Cingöz Recai serisidir. Bu seri, yaklaşık kırk yıl boyunca yazılmış, yazarın hayatı boyunca kaleme aldığı bir eserler toplamı olmuştur. Polisiye edebiyat tarihimizde en meşhur polisiye serilerden biri olan Cingöz Recai serisi, edebiyat araştırmaları açısından da ilgi çekici özellikler ortaya koymaktadır. Büyük bir yazarın kaleminden çıkan bu seri, Türkiye'nin neredeyse kırk yıl gibi bir zaman dilimi içerisindeki dönüşüm ve değişimleri gerek içerik gerekse yapısına yansıtarak dönemler ve hâkim anlayışlar hakkında birçok ipucu verdiği gibi kültürel çalışmalar açısından da çok büyük bir hazine niteliği taşımaktadır.[1] Ben bu yazıda Cingöz Recai'nin Arséne Lupin ile karşı karşıya geldiği ve 1935 yılında yayımlanan *Arsen Lüpen İstanbul'da*[2] romanından bahsedeceğim.

İlki 1924 yılında kaleme alınan Cingöz Recai serisi *Cingöz'ün Kız Kaçırması* ile başlar ve 1960 yılında *Havadis* gazetesinde tefrika edilen *Sağdan Üçüncü Söğüt* ile sona erer.[3] Serinin kahramanı Cingöz Recai, Robert Kolej'de eğitim almış, hırsızlık vb. organize suçlar için Amerika'da kendisini geliştirmiş, "kibar" bir aileye mensuptur. Cingöz, toplumda yanlış dağıtıldığını düşündüğü parayı zenginden alıp

---

* Bu yazı daha önce, *Hece* dergisinde (sayı: 217, Ocak 2015) yayımlanmış, bu kitap için yeniden gözden geçirilmiştir.

1 Cingöz Recai serisi hakkında bir çalışma için bkz. Seval Şahin, *"Kültürel Sermaye, Kibar Hırsız ve Şehir"*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2011.

2 Burada kitabın orijinalindeki yazılış korunmuştur.

3 *Sağdan Üçüncü Söğüt*, 21 Temmuz 1960-13 Ekim 1960 yılları arasında tefrika edilmiştir. Bkz. Peyami Safa, *Sağdan Üçüncü Söğüt*, Haz. Seval Şahin, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2019.

fakire verir, cinayet işlemekten özellikle kaçınır, hayırseverdir, tüm dünyaca tanınır, çetesine mensup üyeler son derece zekidir ve çetesinin dünyanın birçok önemli merkezinde üssü bulunur. Cingöz'ün peşindeki Mehmed Rıza, polis teşkilatının en akıllı bireyidir, birçok özellikleri Cingöz'e benzer. O da iyi bir eğitim almıştır ve iyi bir aileden gelir, herkesin saygı duyduğu biridir, mesleğinde de çok başarılıdır; ancak Cingöz'ü yakalamayı bir türlü başaramaz. Bu yazıda söz konusu edeceğim *Arsen Lüpen İstanbul'da* romanında Cingöz ve Mehmed Rıza artık okur tarafından oldukça tanınmış ve maceraları dört gözle beklenir bir okur kitlesini çoktan yaratmış bulunmaktadır.

Arséne Lupin, Maurice Leblanc tarafından yaratılmış ve tüm dünyaca şöhret kazanmış bir kahramandır. 15 Şubat 1905'te Fransa'da *Je sais Tout* (*Her Şeyi Biliyorum*) isimli bir dergi yayımlanır. Derginin editörü Pierre Lafitte, arkadaşı Maurice Leblanc'tan İngilizlerin meşhur dedektifi Sherlock Holmes'e Fransa'nın cevabı olmak üzere bir Fransız kahraman yaratmasını ister. Böylece ilk Arséne Lupin hikâyesi *Arséne Lupin'in Tutuklanması*, derginin 15 Temmuz 1905 tarihli sayısında yayımlanır ve sonrasında Lupin'in maceralarının seri hâlinde yayımlanmaya devam edeceği duyurulur.[4]

Arséne Lupin, 1935 yılında da Peyami Safa'nın kaleminde bu defa İstanbul'da yeniden hayat bulur. Maurice Leblanc'ın ünlü kahramanı, Fransızların meşhur hırsızı Arséne Lupin ile Server Bedi'nin ünlü kahramanı, Türklerin medarıiftiharı Cingöz Recai, İstanbul'da karşı karşıya gelir. Daha önce Cingöz Recai'yi yakalamak için tıpkı Lupin gibi meşhur biri olan İngilizlerin dünyaca ünlü dedektifi Sherlock Holmes, İstanbul'a gelmiş ve yaşadıkları on beş maceradan sonra Cingöz'ü yakalayamadan ülkesine geri dönmüştür.[5]

Cingöz ile Arséne Lupin'in macerasında Peyami Safa, daha önceki Cingöz Recai kitaplarında kullanmadığı bir anlatı tarzına başvurur. Burada kurgu, muamma içinde muamma ve bu muammala-

---

[4] David Drake, "Crime Fiction at the Time of the Exhibition: The Case of Sherlock Holmes and Arséne Lupin", *Synergies Royaume-Uni et Irlande n° 2 -*, 2009, pp. 109-110.

[5] Cingöz Recai'nin Sherlock Holmes ile maceraları hakkında bkz. Seval Şahin, "Taklit Orijinale Karşı: Cingöz versus Sherlock Holmes", *Turkish Studies* - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 6/1 Winter 2011, s. 1771-1781.

PEYAMİ SAFA'DAN SERVER BEDİ'YE, MUHAFAZAKÂRDAN MODERNE, CUMBADAN RUMBAYA

Tülin Ural

Peyami Safa'dan Server Bedi'ye, Muhafazakârdan Moderne, Cumbadan Rumbaya… Bu başlığa bir de Fatih'ten Harbiye'ye eklenmeli aslında. Ben de bu yazıda sık sık bu iki roman arasındaki benzerlik ve farklara değineceğim.

Peyami Safa da erken Cumhuriyet döneminde kanona dahil edilmek isteyen birçok romancı gibi Ziya Gökalp formülünün sıkı bir takipçisi olmuştur (ya da belki şöyle ifade etmeliyiz: Gökalp formülünü takip eden bir romancı olduğundan kanona dahil edilmiştir, ama Peyami Safa'nın biyografisini, keskin dönüşlerini düşününce ilk ifade daha doğru geliyor bana).

Evet, Gökalp formülü: Hars artı medeniyet; medeniyet Batı'dan, hars bizden; medeniyet elitlerden, hars halktan.

İlk başta basit ve çok çekici bir formüldür bu. Neden çekici olduğundan başlayalım: Çünkü hem bir düşman hem bir model& hem emperyalist hem medeni olan Batı karşısındaki derin endişeleri, Batı'ya yönelen arzu ve kendi kimliğini kaybetme korkusu arasındaki gerilimi dindirmeyi başarır. Üstelik benzeri uzlaştırıcı görünen formüller, sadece bizde değil, dünyanın Batı-dışı başka coğrafyalarında da tutmuştur (Chatterjee Hindistan'dan benzeri örneklere değinir; Chatterjee, s. 127-132). Formül tüm çelişkilerine rağmen bu derece tuttuğuna, aksini iddia eden Tevfik Fikret gibi entelektüeller çok daha sağlam ve tutarlı bir yapı kurduğu hâlde tutunamadıklarına göre, muhakkak ki bir hakikate dayanır: Evet, Batı cidden de hem medeni hem emperyalisttir; daha da önemlisi korku da arzu da hakikidir. Öyle ise formül hem realitede hem ruhların derinliklerinde işlemektedir (Koçak, s. 374-377).

Ancak formül göründüğünden daha çetrefilli patikalara açılır ve

vadettiği huzuru da beraberinde getiremez. Bu nedenledir ki dönemin kanonik romanları (örneğin Tanpınar'ın usul usul akan, hâlen eleştirel tonunu korusa da bunu keskinleştirmeyen, telaşsız ve derin anlatısının aksine) bir hayli polemikçi, basbayağı öfkeli, çok da gürültülüdür: Fonda bangır bangır kâh Mehter Marşı kâh Onuncu Yıl Marşı çalar (Tanpınar'da ise mahur beste akar). Bu, romanımızın '30'lardan '40'lara inkişaf etmesi ile ilgili, ilerlemeci bakış ile çözebileceğimiz bir mesele de değildir üstelik: Unutmayalım ki Uşaklıgil, 19. yüzyılın sonunda, yani bir hayli zaman önce, bambaşka bir yerden yazabilmiştir. Mesele Gökalp formülünün görünürdeki kolaylığında ve bu kolaylığın gizlediği aksak yanlarındadır: Batı ya da medeniyet meselesi iyi kötü bir klasöre yerleştirilse dahi; asıl kavga "hars"ın çerçevesinin nasıl çizileceğinde çıkar: Sahi nedir bizim harsımızı asıl tanımlayan? Mehter mi? Onuncu Yıl Marşı mı? Yoksa zeybek mi?

Ama formülün asıl düğümü, aslında göründüğü kadar uzlaştırıcı olmayışıdır. Batı ya da medeniyet, maddi olanı, tekniği ve şeklî olanı simgeler. Ruhu, maneviyatı temsil eden (her nasıl tanımlanıyorsa) "hars"tır. Ruh da maddeden daha üstün olduğuna göre; bizden gelecek olan, Batı'dan üstündür. Hars, medeniyetten üstündür. Tam da bu nedenle tutar formül: Öncelikle hiç de kolay olmayan bir işin, kendi benliğini, gayrimeşru bir çocuk gibi cami avlusuna terk etmenin yaratacağı vicdan azabını lağvettiği için. Çünkü Gökalp formülüne göre, çocuğu terk etmek değil, ona sahip çıkmak gerekir. Ama bir de Batı karşısındaki korkunun ötesinde, içten içe hissedilen bir "gerilik bilinci"ni, bu bilincin bilinçaltında yarattığı büyük anksiyeteyi dindirdiği için: Çocuğu terk etmiyoruz çünkü çocuk, meşru olması bir yana, aslında bir de dahi.

Ancak formülde hâlen aksayan çok önemli bir diğer nokta, tam da bu bilinçaltında işler. Evet, biz aslında ruha sahip olduğumuz için maddeci ve hesapçı Batı'dan üstünüzdür. İyi ama neden o bizi hemen her savaşta yenmiştir? Neden daha rahat bir yaşam vadeder? Neden onu arzularız? Neden bu arzu dinmez? (Koçak, s. 375.) Öyle ise Batı ya da medeniyet meselesi de göründüğü kadar şeffaf bir klasör içinde değildir: Zira arzu, bu dönemin kanonik romanlarındaki kadar kolayca alt edilebilecek bir canavar değildir.

Bu acı yüzleşmeler Safa romanlarının da baş köşesindedir: Bir kere Safa asla bir uzlaşmanın değil; Gökalp formülündeki uzlaştı-

SERVER BEDİ'NİN HASTA KADINLARI

Serdar Soydan

Hakkında yazılan en sathi, en üstünkörü biyografik metinlerin istisnasız her birinden de öğrenebileceğimiz gibi Peyami Safa, hayatı hastalıklarla geçmiş biridir. Hem kendisinin hem de yakınlarının geçirdiği, haklarında okuduğu, araştırma yaptığı, romanlarında ele aldığı, hatta bir süre sonra teşhisini koyduğu hastalıklarla.[1]

Safa'nın hastalıkla ilişkisi ömrünün ilk yıllarına kadar uzanır. Tanıyamadığı babasının, ablalarının ve şükürler olsun ki uzun yıllar boyunca birlikte hayatın yükünü sırtlayacağı, maişet derdini bölüşeceği abisi İlhami Safa'nın hastalıkları… Verem, tifo; o yokluklar ve çaresizlik içinde yaşanan olası depresyonlar, kaygı bozuklukları… Hastalarla dolu, nüfusu gitgide azalan bir evde dünyaya gelmiştir Peyami Safa, "hasta evin" çocuğu olmuştur. Hatırlayamasak, algılayamamış olsak da ömrümüzün ilk yıllarında yaşananların, dahası aile hikâyelerimizin bizi nasıl şekillendirdiği, etkilediği uzun bir zamandır biliniyor.

Hasta evin çocuğu olmak, üstüne üstlük çocukluğunu ve ilk gençliğini bilfiil hasta geçirmek de Peyami Safa'yı şekillendirmiştir. *Resimli Ay* mecmuasının 1929'da yaptığı "Genç Yazıcılarımızın Anneleri Anlatıyor: Çocuğumu Nasıl Büyüttüm?" başlıklı ankette, Server Bedia Hanım, oğlunu anlatırken, "Evvela doktorluğa merakı

[1] Süleyman Hayri Bolat, 2011'de *Türk Edebiyatı* dergisi için yazdığı "Peyami Safa'nın Hastası" başlıklı yazısında, yazarın onu, baş ağrısı ve uyku sorunu yüzünden pek çok doktora yönlendirdiğini, bu yönlendirmeler sırasında kendisine verdiği kartların arkasına olası teşhisi not aldığını, bu süreç sonunda adının "Peyami Safa'nın Hastası"na çıktığını söyler. (Bu kaynaktan Barış Can Kurt'un "Peyami Safa'nın Romanlarında Hastalık" başlıklı tezi sayesinde haberdar oldum. Yazımın ilk bölümündeki kaynaklara erişmede Kurt'un ve Zülfikar Uğur Yıkan'ın "Peyami Safa'nın Server Bedi İmzalı Romanları" başlıklı tezinden faydalandığımı da belirtirim.)

vardı. Hatta okuduklarını evde tatbike kalkar, güya hepimizin kulaklarını muhafaza için kulaklarımıza pamuk tıkardı," der. (*Resimli Ay*, 1929, s. 10.)

Yusuf Ziya Ortaç, *Portreler* başlıklı kitabında, "Olmayan parasını ekmekten, kravattan çok kitaba vermiştir. Hekimlik üzerine olanları nice doktorların çalışma odasında bulamazsınız. Kalbin yazısını filmde kekelemeden okurdu. Her hekim bu alfabeyi bilemez sanırım," diyerek yazarın bu konudaki ilgisini uzun yıllar boyunca sürdürdüğünü, hastalıklar hakkındaki bilgisini arttırdığını ortaya koyar. (Ortaç, s. 199.)

Son yıllarında Peyami Safa'yla arkadaşlık yapmış olan Ayhan Songar, Ortaç'ı doğrular: "Bilhassa nöroloji ve psikiyatri şubelerinde bilgisi, seziş ve kabiliyeti gerçekten engindi. Kütüphanesi bu mevzuda kitaplarla dolu idi." (Songar, 1982, s. 14) *Ruh Hekiminin Hatıraları* başlıklı anılarında da Safa'nın mesleğini en az kendisi kadar bildiğini, onunla birçok tıbbi meseleleri tartışmaktan çekinebileceğini söyler. (Songar, 2013, s. 25.)

Peyami Safa için hastalıklar âdeta bir saplantı hâline gelmiştir yıllar içinde. 1937 yılında, amcası Ali Kami Akyüz'ün yönettiği *Gündüz* dergisinde, *Cumhuriyet*'te tefrika edilen *Biz İnsanlar* romanından bahsederken bunu kendisi de söyler.

> Bu romanda yine hasta var, birçok kitaplarımda olduğu gibi. Hastaya ve hastalığa karşı bitmez tükenmez bir alaka duymak: İşte benim hastalığım. İnsan ve hayat, hastalığın içinden daha iyi görünüyor. (Safa, 1937, s. 282.)

İnsanı ve hayatı hastalıkların içinden görmek… Hastalıklar aslında hepimizin derdi. Hele ki tüm dünyayı ölüm korkusuna gark etmiş bir virüsün gölgesinde yaşadığımız şu zamanları düşünecek olursak. Peyami Safa'yı iyi anladığımız, anlayabileceğimiz zamanlardayız. Lakin hastalıklar genelde geçirildikten sonra unutulmak istenir, belleklerden silinir, yok sayılır. Kimse, hatta mesleğine âşık doktorlar bile, insanı ve hayatı hastalıkların içinden görmek istemez sanırım. Oradan daha iyi göründüğünü düşünmez kolay kolay.

Peyami Safa düşünmüştür.

Düşünmekle de kalmamış, yukarıda da alıntıladığım gibi tüm romanlarında, karakterlerini ve dramatik yapıyı kurarken bedensel

KÖTÜLÜĞÜN SINIRLARINI ZORLAMAK: *ZIPÇIKTILAR*

Abdullah Ezik

Fredric Jameson, *Gerçekçiliğin Çelişkileri* isimli kitabında "kötülük" ve "kötü kahraman" meselesinin edebiyat tarihinde çok önemli olduğunu belirtirken "mauvaise foi" kavramının bu süreçte ön plana çıktığını söyler. İngiliz yazar George Eliot ve onun romanlarındaki kötü kahramanlar üzerinden hareketle Jameson, kötü bir kahramanın nasıl yaratılabileceğinden onların bir metinde nasıl patlayıcı güç olarak yer alabileceklerine kadar birçok konuyu sorunsallaştırır, Barthes'tan Sartre'a, Nietzsche'den Freud'a birçok önemli yazara/filozofa atıfta bulunurken kötülüğün yorumlanışındaki farklılıklara da dikkat çeker.

Jameson, *Gerçekçiliğin Çelişkileri* isimli kitabının "George Eliot ve Mauvaise Foi" isimli bölümünde bir romandaki kötü kahramanların söz konusu eserde anlatılan hikâyeyi olduğu gibi değiştirdiğini belirtirken bu konuda özellikle Jean Paul Sartre'ın düşüncelerinden faydalanır ve kimi yerlerde onun savlarını tartışmaya açar. Bu noktada bölüme ismini veren "mauvaise foi" ve kökünü Sartre'dan alan kavram, arka planında tarihsel bir süreç de barındırır. Türkçede "kötü niyet" anlamına gelen kelime, kötülüğün tek tip bir unsur olmadığını, aksine bir kahramanı ve anlatıyı/romanı/öyküyü biçimlendiren, ona yön veren temel meselelerden birisi olduğu düşüncesini de ön plana çıkarır. (Jameson, s. 138.)

Bu makale kapsamında Fredric Jameson'ın "mauvaise foi" üzerine düşüncelerinden yola çıkılarak Peyami Safa'nın *Zıpçıktılar* isimli romanı incelenecek, "kötülük" ve "kötü adam" meselelerinin Peyami Safa'da kendisine nasıl yer bulduğu konusu incelenecektir.

Fredric Jameson, *Gerçekçiliğin Çelişkileri*nin "Mauvaise Foi" başlıklı bölümünde "kötü adam" kavramının tanımını şöyle yapar: "Karakterlerin statüsündeki bu yapısal ve denebilirse evrimsel de-

ğişmeye rağmen anlatının uzak geçmişinden bugüne gelebilmiş bir fail türü vardır ki hâlâ her türlü olay örgüsü için vazgeçilmez gibi görünmektedir: başkişinin öbür yüzü gibi bir şeydir bu, başka bir deyişle 'kötü adam', çatışma ve karşıtlık ekseni, kahramanın engeli ve arzunun düşmanı." (Jameson, s. 128.) Jameson, kötü adamı bu sözlerle özetledikten sonra Vladimir Propp'un masalın yapısıyla ilgili düşüncelerinden bahseder ve onun bu yapıyı nasıl şablonlaştırdığını dile getirir. Bu şablonlaştırma, şüphesiz içerisinde birçok genelleme barındırmakla birlikte "kötü adam" konusuna sistematik bir düşünce biçimi getirmesiyle de ayrıksı bir yerde durur. Öyle ki kötü kahramanların iyileri ve iyiliği sivrilttiği, bunun belirli karşıtlıklar üzerinden yazara yeni olanaklar sunduğunun altı çizilir.

Jameson'ın "kötü adam" konusundaki düşüncelerinden yola çıkarak Peyami Safa'nın *Zıpçıktılar*ına bakıldığında iyiliği sivrilten kahramanların yazara yeni olanaklar tanıdığından söz etmek mümkündür. Bu olanaklar, romanda anlatılan hikâyenin sıkıştığı noktalarda başvurulan kötülüğün beraberinde yeni bir olaylar silsilesi getirmesi ve bu olayların da hikâyeye yeni bir heyecan katmasıyla ilgilidir. Söz gelimi Cevdet ve Vuslat, köşeye sıkıştıkları noktada cinayet işlemekten veya yalan söylemekten hiç çekinmez, bu olaylar da peşinden yeni serüvenler getirir. Böylelikle yazar, roman içerisinde olay örgüsünü sürekli geliştirerek art arda farklı konulara yer verir. Romanda o kadar çok kötü kahraman ve kötülük söz konusu olur ki bu kadar sıradanlığın içerisinde gerçek kötülüğün ve gerçek kötü kahramanların kimler olduğu dahi unutulur.

Peyami Safa'nın *Zıpçıktılar*ında merkeze aldığı kötülük meselesi, Jameson'ın "mauvaise foi" üzerinden ileri sürdüğü savlarla büyük paralellikler sergiler. Bu noktada Jameson'ın kitabında kendisine özel bir yer açtığı George Eliot ile Peyami Safa arasındaki paralellikler de dikkat çeker. İlerleyen bölümlerde farklı başlıklar etrafında açıklanacak bu paralellikler, söz konusu iki yazarın da kötülük üzerine birbirlerine yakın bir felsefe geliştirdiklerini, her iki isim için de "ahlakçılığın" son derece önemli olduğunu gösterir. Bu ortaklık, yazarların romanlarda benimsediği ahlaki tutum, iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırılması, toplumsal huzurun ve bir yazar olarak topluma karşı görevlerin yerine getirilmesiyle ilgilidir. Dolayısıyla "toplumun vicdanı olarak yazar", tanrılaşır ve adaleti sağlar.

PEYAMİ SAFA'NIN TİYATRO İDRAKİ VE TİYATRO AŞKI ÜZERİNE

Nilgün Firidinoğlu

Tanzimat döneminde yeni yeni tanışılan roman, hikâye, tiyatro gibi yazınsal formlar hakkında yapılan değerlendirmelerde ağırlıklı olarak bu yazınsal türlerin Batılılaşma fikrini halka ulaştırmada "yardımcı" unsurlar olarak algılandığı görülmektedir. Unutulmaması gereken önemli nokta, tüm bu formların bizatihi kendilerinin, imparatorluktaki üretim ve tüketim faaliyetleriyle Batılılaşma ideolojisinin taşıyıcıları olduğudur. Tanzimat dönemi edebiyatının iletisi kadar ve kimi zaman bunun da ötesinde metinsel üretimlerin bizatihi kendisinden haberdar olmak, okumak/izlemek suretiyle deneyimlemek bile tek başına ideolojik bir edimdir. Sonuçta, yeni olana karşı yaratılmak istenen beğeni/tutku/sevgi aracılığıyla ideoloji, kendini doğal olarak benimsetecektir. Roman okumayı sevmek eş zamanlı olarak Batılı olanı sevmek, tiyatroya gitmek, tiyatro tefrikalarını okumak, Batı'yı okumak, onu arzulamak anlamına da gelmektedir. Anonimleşmiş tabirle "sosyal fayda" misyonu baskın olmasına karşın, dönemin aydın/yazar/bürokratları gerek çeviri gerekse telif eserlerinde, eserlerin tezi kadar formunun da yeni bir alışkanlık ve düşünme biçimi yaratmasını hedefliyordu. Roman okumak gibi Batı tarzı tiyatroya gitmek de bunları seyretmek de başlı başına bir "tez" oluşturuyordu. Örneğin, Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* oyunu, Zekiye'nin okuduğu kitabı yastığına bıraktıktan sonraki uzun monoloğu ile başlar; oyunun ilk aksiyonu kitap okuyan kadın üzerine kuruludur. Ahmet Mithat'ın *Dürdane Hanım* romanında tiyatro ve roman türlerine ilişkin yapılan konuşmalar ve içeriği ne olursa olsun roman okumanın, tiyatroya gitmenin önemine yapılan vurgular bu bağlamda dikkat çekicidir. Burada Zekiye'nin ne okuduğunun belirtilmemiş ya da Ulviye Hanım'ın Dürdane Hanım'a

nasıl kitaplar okuması, hangi oyunlara gitmesi yönünde telkinler vermemiş olması, bahsettiğimiz üzere okuma ve seyretme eylemlerinin doğrudan kendisine yapılan göndermeler olarak düşünülebilir. Tıpkı tiyatro yaptıran, resmî konuklarını tiyatro locasında ağırlayan Osmanlı sultanı gibi roman okuyan, tiyatroya giden Osmanlılar da yeni bir dünyanın parçası olduklarını tiyatroya giderek, roman okuyarak göstermeye çalışacaklardır (Firidinoğlu, s. 23-25).

Batı tarzı tiyatro, sunduğu uzamsal ve zamansal boyutu ve eylemin "şimdi ve buradalığı" ile deneyimi daha hakiki -ve daha da önemlisi- deneyimleyeni daha "görünür" kılıyordu. II. Meşrutiyet'i takip eden yıllarda ve erken Cumhuriyet döneminde tiyatroya gösterilen bu teveccüh, politik bagajlar ve geçici heveslerle yüklense de ilerleyen yıllarda artarak devam etti:

> Hürriyet ilan edilince tiyatro çığırından çıkıp maskaralığa dönmüştü. Bizler yani aktörler bu azgın istilacılar karşısında mecburen susup öteye beriye dağıldık (…) İstanbul'da kör döğüşü hâlâ devam ediyordu. Önüne gelen sahnede har vurup harman savuruyor, yeni ortaya çıkan birtakım tiyatro yazarı "sabah-ı hürriyet", "Jön Türkler", "Hamid'in son günleri", "saray entrikaları" vs. gibi tuhaflıklar karalayıp türlü türlü isimler altında kurulan kumpanyalara oynatıyorlardı (…) Hiç kuşku yok ki bu bir ihtilaldi. İhtilalin de tiyatroda meydana getirdiği bir anarşi idi. (Ahmet Fehim, s. 193-195.)

Tiyatroyu maskaralığa çevirenler kimlerdi? Ahmet Fehim'in anılarında aktardığı bu tablonun aktörleri arasında kimlerin olduğunu Muhsin Ertuğrul'un sonraki yıllarda Meşrutiyet dönemi tiyatrosu üzerine yaptığı bir değerlendirmeden öğreniyoruz:

> 10 Temmuz 1908'de Meşrutiyet İnkılabı olmuş, millet hürriyete kavuşmuştu. Bunun en canlı gösterisi tiyatro alanında oldu. Coşkunluk derecesine varan bir hürriyet sarhoşluğu içinde bütün İstanbul gençleri tiyatroculuğa heves ettiler. Beyazıt meydanından Haydarpaşa'daki Tıbbiyenin avlusuna kadar her köşede bir sahne kuruluyor, bir yanda Vatan yahut Silistre, öte yanda Zavallı Çocuk, Namık Kemal'in bütün piyesleri oynanıyordu. Bu coşkunları saysaydık birkaç bini geçerdi sayıları… Aralarında kimler yoktu, sonradan profesör, sefir, nazır olanlar hep işte o çılgın günlerin ateşli aktörleri idi. (Sevengil, s. 115.)

PEYAMİ SAFA'NIN MUHAFAZAKÂR ANLATILARINDA TERKİP, ALEGORİ VE İDEOLOJİ*

Hasan Turgut

Giriş

Osmanlı-Türk aydınının Batılılaşma sürecinde yaşadığı çatışmaların, edebî üretimin gelişim sürecinde ortaya çıkardığı enerji, verimli bir tartışma vadeder. Mezkûr süreç, bazı yazarlar tarafından temel bir referans noktasına dönüşürken estetik kültürün arttırılması noktasında bariz bir izlek hâlini alır. Cemil Meriç "İrfan'a Kaçış" başlıklı yazısında, "Türk düşünce tarihi, ülkesiyle göbek bağını koparan intelijansiyanın dramı," (Meriç, s. 139) şeklinde kısmen mutlak ama oldukça heyecanlı bir önermede bulunur. Meriç'in ironik üslubu başka yazılarda da devam eder:

> Aydın, batan bir gemidedir. Ufukta rüyaların en muhteşemi: Avrupa. Servetin, şöhretin, şehvetin daveti. Azgın iştihaları vardı intelijansiyanın ve bu masal hazineleri kendisini bekliyordu. Avrupalı dostları lütufkârdılar. Karşılık olarak biraz 'ihanet' istiyorlardı sadece (Meriç, s. 135-136).

"Batan gemi" metaforu, "hasta adam" klişesinin Türk aydınlar tarafından da benimsendiğini aşikâr eder. Meriç'in analizinde, Batılılaşma hareketi cinsel anlatıları da kuvveden fiile çıkararak spekülasyon alanını genişletir. Şüphesiz Batılılaşma olgusunun cinsel terimlerle ifadesinin kaynağı Tanzimat'ın kurucu figürü Şinasi'ye kadar gider. Bu meseleyi "Asya'nın akl-ı pirânesiyle Avrupa'nın bikr-i fikrini ev-

---

* Bu yazıdaki fikirlerin kaynağı 2018 yılında, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde Doç. Dr. Didem Ardalı Büyükarman ve Prof. Dr. Seval Şahin'in danışmanlığında hazırladığım "Peyami Safa Metinlerinde Ulusal Alegori" başlıklı teze dayanır.

lendirmek" biçiminde bir tür reçeteye dönüştüren *Şair Evlenmesi*'nin (1859) yazarı Şinasi'dir. Cemil Meriç, evlilik merakının son kertede Doğu'nun Batı karşısındaki mağlubiyetini kesinlediğini belirtirken cinsel aşağılanmayı ön plana çıkarır. Tanzimat yazarlarını "mustağrip" olarak gören Meriç, Batı'yla karşılaşmanın negatif sonuçlar yarattığından dem vurur. Orhan Koçak, yenileşme adımlarının en başından itibaren kırılgan boyutlar içerdiğini, Osmanlı aydınlarının Batı'yla kendini karşılaştırmaya ancak karşılaştırmadan yenik çıkarken başladığını vurgular (Koçak, s. 99). Buradan hareketle Meriç'in sert önermelerinin, Osmanlı/Türk modernleşmesinin çelişkilerini buharlaştıran bir kabul barındırdığını söylemek gerekir. Meriç ve ağırlığı muhafazakâr kanattan aydınların, Batılılaşma projesini yalnızca dikotomik bir çerçeve kurarak okuma yönündeki çabaları ideolojiktir. Oysa söz konusu proje, entegrasyon/asimilasyon siyasetine teslim edilmeyecek özgüllükler taşımaktadır. Ulus Baker, Türk modernleşmesinin, Batı'dakinin aksine bireyin yükselişiyle ivmelenmediğini, tam aksine genelleştirici bir ütopyayla yola çıktığını belirtir: "Bu 'biz', Namık Kemal döneminden başlayarak muarızları tarafından bile benimsenebilir hâle gelecektir: 'Bizim edebiyatımız', 'bizim hukukumuz' çok geçmeden bir 'Doğu-Batı' eksenine yerleşecek bir 'biz'" (Baker, s.7-8). Kolektif bir kavramla işe başlamak takiben gerçekleşen olaylar açısından bir sınıra tekabül eder. Bu sınırın, edebî üretim sürecinde bireysel arayışları kesintiye uğrattığı ve toplumsal seferberlikle ilgili atıf taşımayan estetik tercihleri kanon dışında bırakmaya dönük uygulamaların kaynağı olduğu belirtilmelidir. Baker, bu tercihi edebiyat dünyasının iki kurucu yazarı açısından incelerken şöyle yazar:

> Peyami Safa muhafazakârlığı hem Batılı hem de Doğulu olmaya dayanırken, Tanpınar'ın muhafazakârlığı, daha çok "ne orada ne orada" olmaya verilecek cevaptır. Ama bu tür bir gerilim, ilk kez, bir tercihler değerine göndermek yerine, çok daha radikal bir "tercih" nosyonuna, bir bakıma varoluşçuluğu belirlemiş olan bir "mutlak tercih" anlayışına gönderecektir (Baker, s. 20).

Baker, Peyami Safa'nın ikili karşıtlıklar sisteminde kalmaya dönük rıza gösterdiğini söylerken, Tanpınar'ın karşıtlıkların kendi içindeki farklara yönelik daha derin bir bakış sunduğunu yazar. Tan-

PEYAMİ SAFA *YENİ GÜN*'DE

Bilal Acarözmen

Giriş

Erken Cumhuriyet dönemi Türk basınında, yeni yönetim şeklini ve her fertçe ulaşılması beklenen medeniyet ülküsünü içine alan bütüncül bir yayın politikası izlenmiştir. Devrimleri, yapılan ilk icraatları ve gündelik hayattaki dönüşümleri halkın diliyle halka haber veren gazetelerin sayısı giderek çoğalmış; kültür, sanat ve spor alanlarındaki toplumsal etkileşim hızlı bir şekilde gelişmiştir. Özellikle bu dönemde verilen edebiyat ürünlerinin çoğu, önce gazete ve dergilerde tefrika edilmiş, daha sonra kitap hâlinde basılmıştır. Yaklaşık yirmi yılı bulan bu süreçte, Türk edebiyat tarihinin önde gelen birçok yazarı geçim kaynağı olarak popüler edebiyata yönelmiş ve verdikleri binlerce eser, gazetelerin "edebî tefrika" sütunlarında tefrika edilmiştir. O döneme ait toplatılmamış veya imha edilmemiş gazetelerin büyük bir kısmı, bugün çeşitli üniversite kütüphaneleri, Millî Kütüphane ve TBMM Kütüphanesi'nde matbu yahut mikrofilm şeklinde saklanarak farklı yöntem ve sınırlamalarla okuyucuya sunulmaktadır.

Kitap ve dergilere göre günceli daha çok temsil eden gazetelerde, "sanatın çeşitli meseleleri hakkındaki düşüncelerini, hatta günlük olaylar karşısındaki tavır ve tepkilerini, en önemlisi de edebî ürünlerini kitapları dışında dergi ve gazetelerde de yayımlayan bir sanatkarın toplum içinde edebiyatın hareketliliği noktasında daha fazla rol oynadığı muhakkaktır" (Çıkla, s. 35). Özellikle erken Cumhuriyet döneminde Refik Halit Karay, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yusuf Ziya Ortaç, Ahmet Haşim, Peyami Safa, Mahmut Yesari, Sadri Ertem, Halit Ziya Uşaklıgil, Ethem İzzet Benice, Suat Derviş gibi Türk edebiyatının önde gelen isimleri başta olmak üzere, hem gazetelerde eserlerini yayımlatan hem de köşe yazarlığı yapan

çok sayıda yazar bulunmaktadır. Bu yazarlar arasında üretkenliği, hararetli üslubu ve bağımsız tavrıyla öne çıkan Peyami Safa, "mesele" odaklı bir gazetecilik anlayışına sahiptir. Memleketin içinde bulunduğu meseleleri ayrı ayrı tetkik etmiştir. Zaten Safa'ya göre başlı başına ülkenin tekâmülü bir meseledir ve aslında her konu oraya bağlanmaktadır. Onun bu yönü de fikir gazeteciliğinin icra sahasına girmektedir. Zira çözüme kavuşturulmaya aday her mesele düşünce dünyasını harekete geçirir (Yücel, s. 33-34). İstediği her konuda kalem oynatabilen ve yazarlığı temel geçim kaynağı olarak sürdüren Safa, öldükten sonra ardında geniş bir külliyat bırakmıştır. Yazarın, ismi unutulmuş yahut henüz tespit edilmemiş birçok eseri, günümüzde bağımsız araştırmacılar ve akademisyenlerce ilgi görüp hazırlanmakta ve Ötüken Neşriyat tarafından basılmaktadır. Çalışmaya konu olan *Yeni Gün* gazetesini tarayarak elde ettiğimiz roman, hikâye ve düşünce yazıları hem Peyami Safa/Server Bedi külliyatına katkı sağlayacak hem de taramalarda görmezden gelinen veyahut unutulan köşesiyle 30'lu yıllardan kalan fikir mirasını zenginleştirecektir.

1. Peyami Safa'nın Gazeteciliğine Dair

Türk edebiyat ve basın tarihinin önemli isimlerinden biri olan Peyami Safa'nın yazarlığa ve gazeteciliğe ilgisi çocuk yaşlarda başlar. Daha çok romancı kimliğiyle ünlenen yazar, *İkdam* gazetesinde başlayarak erken Cumhuriyet'le profesyonelleşen ve ölümüne kadar devam ettirdiği 43 yıllık yazarlık kariyerinde, sayısız makale, röportaj, yazı dizisi, fıkra, mizahi yazı vs. kaleme alır. Döneminde dikkatini çeken kültürel, siyasal ve gündelik hayata dair birçok etkinliğe getirdiği yorumları günümüzde de konuşulan Safa, edebî şahsiyetiyle gazeteciliğini başarılı bir şekilde sentezlemiştir. Çağdaşı birçok yazarda görüldüğü gibi, eserlerinin büyük bölümünü gazetelerde tefrika ettirmesi ve akıcılık, sadelik gibi üslubun niteliğini belirleyen edebî unsurların yazılarındaki açık tespiti bu sentezi ortaya koyan etkenlerdir.

Gazeteciliğe henüz 18 yaşındayken (1917) başlayan yazar, fikir yazılarında edebiyat, kültür, sanat, siyaset, güncel politika, kent sorunları, eğitim, felsefe, tarih, psikoloji, tıp ve spor konularını içi-

PEYAMİ SAFA-BİR PORTRE*

Barış Özkul

Peyami Safa kırk beş yıllık yazı hayatına, ağabeyi İlhami Safa'dan devraldığı Server Bedi imzasıyla yazdıkları da eklenirse, beş yüze yakın kitap, binlerce köşe yazısı, makale, fıkra ve tefrika sığdırmıştır. Hayatı boyunca yazı yazarak geçinmesine rağmen asla bir konu kıtlığı çekmemiş; edebiyat, siyaset, felsefe, psikoloji, tıp, ispiritizma, Doğu-Batı, Katolisizm ve Budizm, komünizm ve demokrasi, Kemalizm ve faşizm gibi farklı konularda kalem oynatmıştır.

Düşünce alanındaki verimi genellikle "köşe yazısı" boyutlarını aşmamakla birlikte çok okuyan ve üretken bir yazardır.

Beşir Ayvazoğlu, kapsamlı bir biyografi yazdığı için burada Peyami Safa'nın yaşam öyküsüne uzun boylu girmeyeceğim. Gene de düşünce akımları karşısındaki tavırlarının; romanlarında tekrar eden kimi temaların anlaşılması açısından önemli bulduğum birkaç "kişisel" özelliğinden söz edeyim: Bunlar son kertede kişisel olmakla birlikte birçok sanatçıda benzer nevrotik eğilimlere kaynaklık eden deneyimler...

Yazı hayatına başladığı yıllarda "yetim-i Safa" olarak anılan (Ahmet Haşim buna bir kalem kavgasında "yetim-i zekâ"yı eklemiştir) Peyami Safa'nın babası İsmail Safa, Abdülhamid'e karşı destek bulmak ümidiyle Britanya elçiliğine yaptığı bir ziyaretten sonra sürüldüğü Sivas'ta ölmüştür. Peyami Safa, babasının hazin sonunu unutamadığı gibi ileriki yaşlarda çocukluğunda ona kol kanat germedikleri için birçok kişiye alttan alta kin beslemiştir (Prens Sabahaddin, Damad Celaleddin Paşa vb.). Zaman zaman kontrolden çıkabilen öfkesinin ilk nedenlerinden biri, çocukluğundaki yalnızlık ve yetimlik duygusudur. Yoğun yaşandığı anlaşılan bu duygular çok

---

* Bu makale, 21 Aralık 2019'da yapılan Peyami Safa Sempozyumu'nda sunulmuş, 29 Aralık 2019'da *Birikim* Haftalık'ta yayımlanmıştır.

erken yaşlardan itibaren Peyami Safa'yı bir dostlar-düşmanlar ayrımı yapmaya itmiştir.

Dostlar halkasındaki Abdullah Cevdet, babasının vefatından sonra aileyi himaye ettiğinden (Safa'ya bir *Petit Larousse* hediye etmişti) onun gözünde hep ayrıcalıklı olmuştur örneğin.

Çocukluğundaki bir başka acı deneyimi, kolundaki iltihabın onu çolak bırakmasıdır. Hastalık, Peyami Safa edebiyatında bir "leitmotif"tir; romanları fiziksel ve ruhsal açıdan hasta karakterlerle doludur. Hastalık (fiziksel marazın ağır bastığı "disease") ile rahatsızlık (ruhsal marazın ağır bastığı "illness") arasında bir ayrım yaparsak; Peyami Safa fiziksel bakımdan hasta karakterlerin zamanla içine düştükleri ruhsal bunalımları, çıkmazları, rahatsızlıkları konu etmiştir. Edebiyat dünyasında ilk kez adını duyurduğu *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* bir otobiyografik hastalık romanıdır. Peyami Safa; çocukluğundan beri sürekli tıp kitapları okumuş ve yaşlılığında onu muayene eden doktorlar tıp bilgisi karşısında hayrete düşmüştür.

Kalem kavgalarında sıklıkla yüzüne vurulan çolaklığı dışında dönemin "hakaret serbestisi"ne uygun olarak onun kısa boyundan, koca kafasından, kerkenez yürüyüşünden söz açanlar da olmuştur. Bu tür deneyimlerle bilenen beden ve hastalık takıntısı bir aşamada Peyami Safa'yı bedensel hazlardan nefret etmeye götürmüştür. Romanlarında beden-ruh, ispiritizma-madde karşıtlıklarını işlerken bedensel hazza merak duyan karakterlerini şehvetli, obez, pespaye-ahlaksız ve hedonist olarak betimlemiştir.

"Bedensel takıntı"ları dışında Peyami Safa, bir ruhsal uçtan öbürüne kolaylıkla savrulabilen, asabi ve gergin bir mizaca sahiptir. Başlarda iyi anlaştığı birçok arkadaşıyla sonraları kanlı bıçaklı olmuştur: *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun (1930) ilk baskısını ithaf ettiği Nazım Hikmet'i sonraları bir eroin kaçakçısıyla iş birliği yapıp ağabeyi İlhami Safa'yı dolandırmakla suçlamış; ardından Nazım Hikmet'in Babıali'yi karıştırmak üzere görevlendirilmiş bir Kremlin ajanı olduğunu iddia etmiştir.

Aynı durum Necip Fazıl'la ilişkisinde de tekrar eder: Necip Fazıl'ı araları bozulduktan sonra "intihalcilik"le, "tembellik"le ve "beyinsizlik"le" suçlar.

En başta övdüğü Aziz Nesin'i sonraları komünizm propagandası yapmakla ve subaylık yaptığı sırada keçi çalmakla itham eder.