

## SEKSEN YILDIR DURMAYAN TRAMVAY:

### FATİH-HARBIYE

Leyla Burcu DÜNDAR

**1** 931 yılında yayımlanan *Fatih-Harbiye*, Peyami Safa'nın çoğu romanında rastlanan o meşhur ve meşum üçgeni barındırır. Yazarın, yıllar boyunca birçok yapıtında resmetmekten sıkılmayışından hareketle, ihtirasla bağlandığı izlenimini veren bu tablo, biri Doğulu diğeriye Batılı değerleri simgeleyen iki erkek ile bu kişiler arasında kararsız kalan bir kadından oluşur. Safa, kendisinden önceki dönemlerde yazılan romanlardan farklı olarak, alafrağa tiplere ve onların yaşantılarına odaklanmaktansa, arada kalmış kadınların tereddüt ve bocalamalarına odaklanır. Tabii bu tercihin doğal bir sonucu olarak, alafrağa erkeklere hiçbir eleştiri yöneltmez. Böylelikle bu tiplerin temsil ettiği değerlerin tartışılması da eksik kalır. Yazar, bu kişileri “gülünesi züppeler” olarak betimleyip yabancılaştırmazken, “alafrağalık buhranı”na tutulmuş kadınları ise acımasızca bu illetin pençesinde kıvrandırır.

Bu noktadan hareketle, Safa'nın kadınlara karşı olan tutumu üzerine spekülasyonda bulunmak ve öz yaşam öyküsel travmaların izlerini aramak alışıl gelmiş bir refleksse de, bu yazıda bundan kaçınmaya çalışılacak. Kaldı ki, bu çerçeveden yola çıkarak Safa'ya kimi yakıştırmalarda bulunmadan evvel şu önemli noktayı gözden kaçırmamak gerekir: Romanlarındaki kadın karakterler, her ne kadar alafrağalık temayülü olan “bilinçsiz” ve “şekilci varlıklar” gibi çizilseler de, sinir krizleriyle dolu uzun kararsızlık dönemleri sonunda “doğru yol”u bulmayı başarırlar. Gerçi bu yolda hep erkeklerin gözetiminde ve yerinde müdahaleleri sayesinde ilerlerler ama bir şekilde “madde” ve “ruh” arasında kurgulanan bu çekişmede ikinciden yana çıkarlar. Oysa erkek karakterlere bakıldığında, bir kısmının alafrağalık temayülünün de ötesinde, düpedüz alafrağa olarak çizildiği görülür. Örneğin *Sözde Kızlar*'daki Behiç veya *Fatih-Harbiye*'deki Macit, her türlü “kurtuluş” umudunun uzağında, alafrağalığa saplanıp kalmışlardır.

Dolayısıyla Safa'nın romanlarında kadınlara, erkeklere tanınmayan bir manevra alanının tanındığını söylemek mümkündür. Öte yandan, farklı seçenekler arasında kararsız kalma ve birtakım tecrübeler sonucunda seçme hakkına sahip olma şeklinde tezahür eden bu alan, bir imkân olarak görülmeyebilir de. Şöyle ki, erkekler öyle ya da böyle her neyseler “o” olabilir ve “o” kalabilecek kararlılığı gösterebilirler. Üstelik bu nedenle de hiçbir şekilde eleştirilmezler. Ne var ki, kadınların benlikleri belirsizdir, değişkendir, kaypaktır; hatta gündelik ve sathi meselelerce etkilenip bütünüyle farklılaşabilir. Bu süreçte onları bekleyense, iç sıkıntıları, buhranlar ve sinir krizleridir. Bunu takip eden “aydınlanma” evresi ise bizzat erkeklerin işaret ettiği istikamette gerçekleşir.

*Fatih-Harbiye*, Darülelhan'da ut eğitimi almakta olan Neriman'ın eski değerleri ve Doğu'yu temsil eden Şinasi ile yeni bir hayat tarzının ve Batı'nın simgesi olan Macit arasındaki kararsızlığının anlatısıdır. Metnin çatısını oluşturan karşıtlıklar dizgesi, musiki üzerinden de kurulur. Nitekim Neriman'ın şu sözleri, bu yarılmanın kanıtı niteliğindedir: “Öf... Bu elimdeki ut da sinirime dokunuyor; kıracağıım geliyor. [...] Bunu benim elime nereden musallat ettiler? Evdeki hey hey yetişmiyormuş gibi üstelik bir de Darülelhan! Şu alaturka musikiyi kaldıracaklar mı ne yapacaklar? Yapsalar da ben de kurtulsam” (25). Romanda Neriman'ın “aydınlanma”sı, dayısının kızlarının evinde dinlediği bir hikâyeden etkilenmesiyle başlar. Elbette babası Faiz Bey ve Şinasi'nin bir süredir takınmış oldukları kırgın ve endişeli tavrın da etkisi vardır bunda. Neticede Neriman, Macit'in davet ettiği baloya gitmekten vazgeçer. Batı'ya has bir eğlenme biçimi olarak algıladığı bu davete ilişkin tavrına koşut olarak tüm yönelimlerini de gözden geçirmeye başlar. Vardığı karar, edimlerini “Fatih, Şinasi ve ut” ile simgeleşen Şark alemine uygun bir hâle sokmak yönünde olur.

Romanda Neriman'ın konuşmalarına yakından bakıldığında, çoğunlukla düşüncelerini dolaysız ve açıkça ifade edemediği görülür. Dile getirmek istediği düşüncüyü iletmede yetersizdir; bu nedenle o düşüncenin etrafında dolaşmakla yetinir. Neriman'ın sıkça kullandığı kesik kesik cümleler ve acemi benzetmelerle anlaşılmayı umması bundandır. Karakterin bu özelliğinin doruğa çıktığı bölüm, dayısının kızlarının anlattığı hikâyeyi dinledikten sonra eve dönerken tramvayda aklından geçenlerdir. Neriman'ı birdenbire muazzam bir kararın eşliğinde buluveririz; ancak bu ani dönüşüm onun zihninde ya da sözlerinde yeterince açık biçimde izlenemediğinden mantıksallaştırılamaz. Öte yandan, intihar eden Rus kadının hazin hikâyesi zihnini meşgul ederken, kurduğu özdeşlikten ötürü “ben bir alçağım” (104) diye sayıklamaya başlaması değişimin ilk sinyallerini verir. Bu sırada Macit'in ansızın ortaya çıkışı, Neriman'ın onun “sahte bir insan” olduğunu anlamasına yarar (109). Ancak yukarıda da değinildiği üzere, bu dönüşüme anlaşılır

ve makul bir açıklama getirilmez. Karakterin kendini ifade etme konusundaki yetersizliği, belki de Safa'nın özellikle zayıf bırakmayı tercih ettiği bir yetidir. Ne de olsa yazarın romanlarından yansıdığı şekliyle, kadınlar Batılılaşmayı hakıyla idrak edip taşıyabilecek özneler değildirler. Bu noktada, Şinasi'nin arkadaşı Ferit'in hep en gerilimli noktalarda belirip engin bilgisi ve kavrayış gücüyle meseleleri aydınlatmış eklemek gerekir. Örneğin, Neriman'ın Şinasi'yi baloya gitmeye ikna ettiği gün Ferit, kadınların “fantezi düşkünü” ve “medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkûm” olduklarını söyler (94). Bu sözler üzerine kendine çekidüzen veren Şinasi, Neriman'a şöyle bir “ültime” vermeyi tasarlar: “*Evvela ben onu bu baloya gitmekten ve Macit'le bir daha selamlaşmaktan bile menetmek istiyorum*” (97). Ferit'in ikinci müdahalesi, Neriman'ın Şinasi'de karar kıldığı akşam olur. Kalabalık bir grup Ferit'in evinde toplanmış, alaturka musiki ve Garplılaşma gibi konuları tartışmaktadır. Neriman'ın bir denek gibi ortaya konduğu ve bir ölçüde suçlandığı bu buluşmada, Ferit şu belirlemelerde bulunur: “*Medeniyet kadının gözlerine hitap eder. Kadınların çoğu ellerinin zarif bir hareketi için piyano çalarlar ve musiki onlar için güzel bir 'pozisyon'dan ibarettir*” (114). Böylelikle kadın kahramanın “medenileşme” arzusu, düşünsel dayanaktan yoksun biçimsel bir jestten, bir hevesten ibaret kılınır. Safa'nın bu roman özelinde Neriman'a, genel anlamda ise kadınlara atfettiği düşünsel ve dilsel tutukluk, anlatıcının şu sözleriyle doğrulanır: “İsmi etrafında cereyan eden bu münakaşalardan en az anlayan Neriman'dı [...] ona alaka veren şey fikirler değil, bu fikirleri doğuran ihtirasların çarpışmasıydı” (116).

İlk bakışta, Şinasi'nin sağlam ve kararlı bir karakter olarak çizildiği düşünülebilirse de, dikkatli bir okumada onun da kararsızlıkla ya da “arada kalmışlık”la boğuştuğu anları yakalamak mümkündür. Bunlardan birine yukarıda değinilmişti: Ferit'in sahneye çıkmasına olanak veren bu kafa karışıklığı, Şinasi Neriman'a baloya gitmek üzere söz verdikten sonra yaşanır. Daha derin bir başka yarılma ise romanın başlarında bulunabilir. Şinasi'nin odasının karışıklığı ile simgeleyen bu karmaşa şöyle özetlenebilir: Mekândaki keşmekeşten rahatsız olan Şinasi, yere düşmüş kemeçe torbasını kaldırarak işe başlamak istese de bunu bir türlü yapamaz. Sayısız kere fikir değiştirir; çünkü bu torbayı kaldırmak yeterli değildir, eğer bu işe girilirse bütün odayı düzeltmek gerekir (35). İçinde “büyük bir mücadele” cereyan eden Şinasi'nin durumu şöyle anlatılır: “[T] orbayı yerden kaldırmasını emreden birçok fikirler, meçhul diğer birçok fikirlerle şiddetli bir çarpışma hâlinde idi” (35). Hatta torbayı bırakıp masanın kenarından sarkan notaları düzeltmeye kalktığında da “müthiş bir ağırlık” duyar (36). Bu ağırlık, şüphesiz alaturka musikinin ağırlığıdır. Sonunda “cinnete kadar gidebileceğini hissettiği bu zihnî kargaşalıktan” (36) ürken Şinasi kendini bırakır. Hâlâ başın-

da olan şapkasını, yakalığını ve boyun bağıını çıkarıp atar. Anlatıcı, Şinasi'nin “bir baygınlık geçir [diğini]” (37) söyleyerek bu hâlin kadınlara özgü bir durum olarak çizilmesi eğilimini kırar. Bundan daha önemlisi, çıkarılıp atılan nesnelere mahiyetidir: Şapka, yakalık ve boyun bağı. Batı'ya özgü aksesuarlarından kurtulan Şinasi'nin yaşadığı bu buhran, yazının başında sözü edilen belirlemeyi kısmen zayıflatır. Ancak Safa'nın romanlarında erkeklerin kesin hatlarla çizilerek Doğu'yu veya Batı'yı temsil ettiği yönündeki bu saptamayı bütünüyle geçersiz kılmaz. Anlaşılan odur ki, “Lozan sulhundan sonra, resmî Türkiye'nin de kanunla herkese kabul ettirdiği bu asrileşme” (56) maneviyat timsali erkekler için bile kaçınılması zor bir durumdur. Öte yandan kadın karakterlerin sergilediği kararsızlık çok daha vahimdir. Bunun sebebi, “ailesinden ve muhitinden karışık bir telkin, iki medeniyetin ayrı ayrı tesirlerinin halitasını yapan muhtelit bir içtimai terbiye” almış olmalarında yatar (56).

Romana adını veren Fatih-Harbiye tramvayı, Neriman'da “bütün arzuları şiddetle uyandıran bir münebbih” hâline gelmiştir (27). Kahramanın bu yorucu “uyanıklık” sonrasında, seçimini Fatih yönünde kullanmasıyla “mutlu son” hasıl olur. Neriman'ın buhranlarıyla eşzamanlı olarak bunalan diğer karakterler, romanın sonunda onunla birlikte kendilerini yeniden huzurlu bir uykunun kucağına bırakırken, Fatih'in ve Doğu'nun zaferini de kutlar gibidirler. İlginç olansa, Safa'nın zafere bir türlü ikna olamamışçasına bu tramvay hattını yazmaktan uzun yıllar vazgeçememiş olmasıdır. “[İ] ki ayrı medeniyetin zıt telkinleri altında, gizli bir deruni mücadele” (56) veya gelgitin anlatısı olan bu yapıtta tohumları atılan çelişkilerin gelgeç olmadığını savlamak pekâlâ mümkündür. Nitekim söz konusu romanın ilk kez 1990'lı yıllarda televizyon dizisi olarak uyarlanması, yayımlanmasının üzerinden altmış küsur yıl geçmişken bile metindeki karşıtlığın -birebir aynısının değilse bile türevlerinin- hâlâ sosyolojik bir karşılığı olduğunu düşündürür. *Fatih-Harbiye*'nin 2013'te yeniden izleyiciyle buluşması ve bu yapımın hâlen yayında olması ise, romanda betimlenen buhranın yalnızca Safa'nın değil toplumun da iliklerine kadar işlediğinin göstergesidir.

### Kaynakça

Safa, Peyami, *Fatih-Harbiye*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 1999.