

Dokuzuncu Hariciye Koşu Romanında 'Ben Anlatım' Yöntemi ve Sorunları

Mehmet TEKİN*

ÖZ

Bu incelemede, Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koşu* romanı otobiyografik yöntem açısından incelenmiş; bu bağlamda yöntemin roman açısından olumlu ve olumsuz yönleri tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koşu*, roman, otobiyografik yöntem.

ABSTRACT

In the Novel the Ninth Ward of External, Method and Problems of "I Expression"

In this review, Peyami Safa's novel *Dokuzuncu Hariciye Koşu* was analysed in terms of autobiographical method. In this context, the positive and negative aspects of the method were also discussed through the novel.

Key Words: Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koşu*, novel, autobiographical method.

Roman türü, kendine özgü yapısına Flaubert'le ulaşır ve öteden beri süregelen 'romans'ın etkisinden büyük ölçüde kurtulur. Destan-mitoloji-masal üçlüsünden beslenen ve kendine özgü gerçekçilik anlayışıyla hayata farklı bir pencereden bakan 'romans' türü, Servantes ile Dickens'ın açtığı yolda biraz Balzac'ın, ama daha çok Flaubert'in çaba ve müdahaleleriyle romanın giderek belirginleşen sınırlarının dışına itilir. Servantes'ten Dickens'a kadar uzanan süreci, bu bağlamda bir geçiş süreci olarak görmek lâzım. Bu süreçte, onların katkılarıyla roman, kendi gerçeğiyle tanışmaya, hayata açılmaya, daha doğrusu hayatı kurmaca dünyaya taşımaya başlar. Flaubert'in çabasıyla, gelişmekte olan bu yeni türün kendine özgü yapısı bir bakıma sabitlenir: Ünlü romanında Flaubert, *Madam Bovary*'yi

* Prof. Dr., Fatih Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İSTANBUL, e-posta: mtekin5534@gmail.com



nasıl kendi hayal dünyasından gerçek dünyaya çeker ve ona, karizmatik bir kişilik kazandırırken, romanı da 'romans'ın, hayalci ve metafizik âleminde gerçeğin (doğal olarak 'kurmaca dünya'da anlamını bulan gerçeğin) egemen olduğu dünyaya çeker.¹ İzleyen süreçte, roman türü adına birtakım değişiklikler gündeme gelse de, bu değişiklikler, bir anlamda Flaubert'in ustalıklı harçla gerçekleşecektir.

Roman söz konusu özgün yapısına kavuşurken, aynı zamanda kendine özgü sorunları da beraberinde getirecek ve bu sorunlar, akademik ve popüler düzeyde ele alınıp tartışılacaktır. Tartışılan sorunlarından biri ve belki de en önemlisi (çünkü hâlâ tartışılan ve roman türü bağlamında hâlâ geliştirilen) anlatma sorunudur kuşkusuz. Türün muteber örneklerinin ortaya çıkışından itibaren 'anlatım', 'anlatıcı', 'bakış açısı', 'o anlatım', 'ben anlatım', 'otobiyografik anlatım' vs. gibi başlıklar altında gündeme taşınan sorunlar yoğun bir ilgiyle tartışılmış ve hâlâ tartışılmaktadır. Tartışmalar, roman sanatı adına giderek zenginleşen bir bilgi birikimini beraberinde getirirken, aynı zamanda romanın, değişen toplumsal ve kültürel koşullar doğrultusunda kendini sağlıklı bir şekilde yenilemesine de zemin hazırladığını söyleyebiliriz. Eleştirel düzeyde edinilen bilgilerin de desteğiyle roman türü, ifade etme gücünü, dolayısıyla etkisini arttırıp farklı bir düzeye (belki de Flaubert'in de beklediği düzeye) gelmişse, bunu, türün gelişmeye ve dönüşüme açık karakteriyle birlikte, sanat konusunda kafa yoranların (onlarla birlikte romancıların) teorik düzeydeki yazı ve yorumlarının katkısıyla açıklamanın daha uygun olacağı kanısındayız. Böyle bir kabulde biz, kısaca değindiğimiz sorunlar bağlamında 'Ben anlatım' konusunu ele alacak ve bu konunun, Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*², romanında olumlu ve olumsuz anlamda nasıl bir seyir izlediğini belirlemeye çalışacağız.

* * *

1 Roman sanatı ve roman türü adına ileri sürülen düşüncelere rağmen romanı, tam anlamıyla romanstan koparmanın mümkün olamayacağı kanısındayız. Evet, 'romans' farklı bir dünyanın (feodal dünyanın), farklı bir felsefenin (gerçeküstünü, fantastik olanı gerçek olarak algılayan, abartıya dayalı felsefenin), nihayet farklı bir edebi tercihin (popülerliği öne çıkaran edebi tercihin) ürünüdür ve üç asrı aşan bir süre içinde doğduğu toplumun bireylerinin estetik talebini karşılamıştır. Hal böyleyken ve üstelik romanın da temelini oluşturan romansı, bütünüyle öteleyip, romanı 'nevi şahsına münhasır' bir tür olarak görmek mümkün değildir: Roman, son tahlilde romansın ürünüdür ve onun açtığı vadiye yolunu bulmuştur. Bu, modern zamanların ürünü olan ve 'tekçi/inkârcı' temele dayalı 'aydınlanma' felsefesinden gıdalanmış roman için bir eksiklik veya bir kusur değildir: Adına anlatı denilen ve asırlar içinde kendini bulan olgunun gereğidir bu. Son tahlilde, 'romans' terbiyesinden geçmemiş bir okurun romana ısınıp alışması mümkün olmazdı.

2 *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, 2000.



Adına ‘roman’ denilen ve temel vasfı itibariyle ‘temsil’ etme gücüne en geniş anlamda sahip olan tür, eğer, yazarı hapsedtiği kısıtlı sınırlar içinde sıkıntılı durumlara sokan ve bu yüzden pek fazla itibar görmeyen “Sen/ Siz” anlatım tarzlarını bir yana bırakırsak, “Ben” ve “O” olmak üzere geniş kabul gören iki anlatım tarzı üzerine oturur. Dünden bugüne uzanan sürece baktığımızda, en çok uygulanan tarzın, “O” anlatım tarzı olduğunu görürüz. Tarzı yaygın kılan, yazara sağladığı geniş imkânlar ve sayısız fırsatlardır kuşkusuz. Ancak yaygın kullanım, tarzın sorunsuz olduğunu göstermez; diğerleri gibi bu anlatım tarzının da kendi içinde tartışılması gereken sorunları, kusurları vardır. Bu, ayrı bir bahsin konusudur. Bizim burada tartışacağımız konu, daha önce değindiğimiz üzere “Ben anlatım” tarzı ve bu tarzın sorunları olacaktır.

Eğer Tolstoy’un savunduğu gibi “içtenlik” konusunu sanatın vazgeçilmez ölçütü olarak kabul edersek, “Ben anlatım”, anlatma sorununu çözmeye en önemli ve en yaygın yöntem olurdu. Çünkü “Ben anlatım”, kişiselliğe yaslanan karakteri itibariyle içtenliği öne çıkaran bir tarzdır. Öyle olmalı ki, “Ben anlatım”ın, başta “şiir”de, ardından “hikâye” türünde daha çok tercih edildiğini görürüz. Her iki türün, insan doğasının yalınlığına, saflığına, lirizmine daha yakın durduğunu ve nihayet bu yalınlığı, bu saflık ve lirizmi yansıtmaya daha yatkın olduğunu hatırlatmakta yarar var. Oysa roman öyle değil. O, bireyi salt doğasıyla değil, en geniş anlamda çevresiyle, hatta çevrenin onun üzerindeki etkisiyle birlikte anlatmak ister. İşin toplumsal, felsefi ve kültürel boyutunu da unutmamak lâzım. Böyle iddialı bir tablo ortaya çıkınca, romancı, ister istemez anlatmanın, anlatabilmenin sınırlarını zorlayacak ve kendine en uygun yöntemi bulmaya çalışacaktır. Konunun genişliği ve iddianın büyüklüğü, doğal olarak vasıtayı da (‘anlatım tarzı’na da) beraberinde getirecektir. Genelde ve tereddütsüz tercih edilen tarz, biraz önce belirttiğimiz üzere “O anlatım” olmuştur. Bu dün de böyleydi, bugün de, yarın böyle olacak... Ancak, “O anlatım”ın ağırlıklı olarak tercih edilmesine rağmen, romancılar, zaman zaman “Ben anlatım”ı da denemişler ve bu tarzla da dikkate değer metinler ortaya koşmuşlardır. Birçok romancının, bu tarzı, bir veya –“O anlatım”la çokça örnek vermelerine rağmen– birkaç örnekle denemesi, hatta bir kısmının ilk örnekten sonra bir daha bu tarza dönmek istememesi, ister istemez, tarzı kendi içinde sorgulamamızı gerekli kılmaktadır.

“Ben anlatım” yöntemini, uygulama düzeyinde kazandığı konuyla iki yönlü düşünmek gerek: Biri, bilinen şekliyle uygulanan ve yazarla ilgisi, bağı ‘görece’ olan “Ben anlatım”; diğeri, yazarla ilgisi, bağı belli, açık olan “Ben anlatım”. İlkinde, yazar “Ben anlatım”ı salt anlatma tarzı olarak tercih eder;



romanını, (Ben anlatıcı) rolü için seçtiği figürün anlatımı ve bakış açısıyla kurgular. (Ben anlatıcı) merkezli kurmaca dünyanın inşasında, “Ben anlatım” tarzının gereğini yerine getirecek kahramanla yazar arasındaki mesafenin korunması çok zor olmaz; yazar, seçtiği kişiyi ‘bağımsız’ kılarak ‘tarafsız’ (‘neutral’) konumda kalabilir ya da bu tarafsızlığı, konu gereği, gereken yerde ve gerektiği kadar bozabilir. Doğal olarak bunu yaparken de kurmaca dünyanın romancıya sunduğu imkânlarından yararlanır. Sözelimi, “Ben anlatım” kisvesine bürünen kahramanın tanıtımını, ya “gözlemci” konumda bulunan ve kurmaca dünyaya bu görevi yerine getirmek üzere bilinçli olarak yerleştirilen biriyle ya da bizzat kahramanın, kendi kendisi hakkında –“iç çözümleme, “bilinç akımı”, “betimleme” yöntemlerinin sağladığı imkânla– vereceği bilgilerle çözer. Hatta yazar, kurmaca dünyada yer alan diğer kahramanları da devreye sokup, “Ben anlatım” konumunda bulunan kahramana tetikleyici yönde sorular sordurur, açıklamalar yaptırabilir.³

“Ben anlatım” yönteminin bir diğer yanı, “otobiyografik” temelli: Bir yazar, kendi hayatını veya hayatının bir evresini anlatmak, kurgulamak isteyebilir. Bunun için kurmaca dünyada kendini temsil edecek, kendi adına konuşacak birini seçer. Seçilen kişi, yazarın hayatını veya hayatının bir evresini anlatacak, olayları çekip çevirebilecek donanıma (yetenek ve uygunluğa) sahip olmalı; olayları sunarken bulunduğu yaş ve yeteneğin çok üstünde, abartılı bir konumda olmamalıdır. Seçilen kişinin biyolojik yapısıyla toplumsal ve kültürel düzeyi çelişmemeli, dolayısıyla seçilen kişi; yaşıyla, yeteneğiyle, bilgisel donanımı ve yorumlarıyla okur penceresinden inandırıcı görünmelidir. Aksi yönde bir uygulama, kurmaca dünyanın önemli ilkelerinden biri olan ve temelde, ‘yazar’ ile ‘kurmaca metin’ arasındaki alışverişin mantıklı bir seyir izlemesi anlamına gelen “ironik mesafe” (‘ironical distance’) ilkesinin ihlalinin gündeme getirir, ki böyle bir ihlâl, ister istemez romanın edebi değerinin tartışılmasını gerekli kılar.

Aslında buradaki asıl sorun, yazar ile seçilen kişinin arasındaki bağın “otobiyografik” temelli olup olmaması (kahramanın yazara birebir benzeyip benzememesi) değil, seçilen kişinin kendisine yüklenilecek “otobiyografik”

3 Bu uygulamanın yetkin bir örneği olarak Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* romanını gösterebiliriz. Roman “Ben anlatım” tarzıyla kaleme alınmış ve bunun için de meraklı, değişmeye açık bir genç olan Osman, (Ben anlatıcı) olarak sahneye çıkarılır. Roman boyunca bu görevi başarılı bir şekilde yerine getirir. Orhan Pamuk, onun okur tarafından tanınması için de, bahis konusu ettiğimiz imkânları devreye sokar, ya birtakım vesilelerle kendi kendisini tanıtır ya da diğer kahramanların desteğiyle onu tanırız. Sonuçta, bu anlatımının karakterinden kaynaklanan dar imkânların getireceği muhtemel sıkıntılar ortadan kaldırılır ve ortaya başarılı bir metin konulur. Anlatıcının Orhan Pamuk’la bağı -ki vardır- görecedir, en azından ‘kurmaca dünya’nın koşullarında bu böyledir. Daha geniş bilgi için bkz. Ecevit, 1996.



birikimi hakkıyla taşıyıp taşıyamamasıdır. Seçilen kişi, nihayetinde kurmaca dünyaya aittir ve –“otobiyografik” yüklemelere rağmen– aradaki bağıın uzaklık veya yakınlığı görececektir. Görececektir; çünkü anlatılan bir hikâyedir, bir serüvendir; anlatılanların yazarla ilgili olup olmaması ikincil bir sorundur. Bizi, anlatılanlardan çok, anlatıcının kimliği, yeteneği ve işlevselliği ilgilendirecektir:

Seçilen kişi, yazara rağmen kendi donanımını devreye sokabiliyor, olayları çekip çevirebiliyor mu?.. Kendinden bekleneni; yaş, yetenek ve kültür düzeyine uygun bir doğallıkla, daha doğrusu bu düzeye denk düşen bir ustalıkla (kişiliğinden kaynaklanabilecek hata ve yine kişiliğinden gelen erdemi barındıran bir ustalığın doğallığıyla) sunabiliyor mu? 'Gerçek dünya'ya ait olan yazar, 'kurmaca dünya'da kendi adına konuşacak kişi ile kendisi arasında gerekli olan *yabancılaşmayı* gerçekleştirebilmiş mi, gerçekleştirememiş mi? Nihayet yazarın böyle niyeti var mı, yok mu? Bunlara bakmak lâzım... *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, dillendirilen soruların karşılığını içinde barındırması itibarıyla ilginç bir roman örneği. Onu ilginç kılan, işlenen konudan çok, konunun işleniş tarzıdır kuşkusuz. Peyami Safa, daha önce kaleme aldığı romanlarından hayli farklı bir romanla karşımıza çıkar. *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*; konusu, teknik yönü ve kompozisyonu itibarıyla daha önceki romanlara benzemez. Özellikle psikolojik çözümlemelerin yetkinliğiyle dikkati çeken roman, salt Peyami Safa'nın romancılığında değil, roman geleneğimizde de özgün bir yere sahiptir. Romanın özgünlüğü, güçlü ve büyük bir eser özelliği taşımasından değil, 'aşk' ve 'hastalık' temaları etrafında estirilen lirik havadan, okuru derinden saran ve sarsan merhamet duygusundan gelmektedir. Peyami Safa bu havayı ve bu duyguyu, küçük ama birbiriyle sağlam bir şekilde bağlantılı ve birbirini tamamlayan metin halkalarıyla ustalıkla yansıtır. Diyebiliriz ki *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, özenle kurgulanmış dokusuyla dikkat çeken, kendinden söz ettiren bir roman. İlerleyen satırlarda romanın, teknik yapılanmasının önemli bir parçası olan "Ben anlatım" yöntemi üzerinde duracak ve bu yöntemin, nasıl uygulandığına değinmeye çalışacağız.

* * *

Dokuzuncu Hariciye Koşuşu, yukarıda yapmaya çalıştığımız tasnif bağlamında "Ben anlatım" yönteminden "otobiyografik" temelli yararlanılarak kotarılmış bir roman. Romanın bu yönüne, hemen her romanından kendi hayatından bir parça bulunduğunu belirten Peyami Safa da işaret eder ve anlatılanlar için "yalnız kendi hayatımdır" diyerek romanın, "otobiyografik" karakterli olduğuna dikkat çeker (Baydar, 1957). Ancak, bu bilgilendirmenin hemen ardından yazar, "otobiyografik" niteliğin okurda uyandıracığı mutlakçı beklentiyi –yani anlatılanların tamamıyla kendi hayatıyla birebir örtüştüğü



kesinliğini– ortadan kaldırmak için de, “*Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*”nun güzel bazı yerleri varsa, bunlar herhalde *yaşanmamış* hayat parçalarıdır.”(Baydar, 1957) demek gereğini duyar. Bir anlamda, yukarıda değindiğimiz *yabancılaştırma* formülüyle kahramanına bağımsız bir kişilik kazandırmayı amaçlar. Romanı ve romancının tutumunu anlamak açısından önemli ipuçlarıdır bunlar. Çünkü romanda yer alan anlatıcı ile (üstelik on beş yaşında ‘anlatıcı’ rolüne koşulmuş bir çocukla) anlatılanların tamamını, Peyami Safa’nın kişiliğiyle ve sanatçı birikimiyle özdeşleştirmek aslâ mümkün olamaz. Çünkü böyle bir özdeşleşmenin gerçekliği, her şeyden önce kurmaca dünyanın kendine özgü mantığına, yine kendine özgü ilke ve işleyiş tarzına ters düşer. Öyle ki, kurmaca dünyanın içinde yer alan öğeler (kişiden zamana, dilden anlatım tekniklerine kadar her şey), kurmaca dünyanın mantığına tâbi olur ve yine bu dünyanın sınırları içinde birer ‘anlatı’ aktörü olarak işlerlik ve işlevsellik kazanır. Kurmaca dünya böyle oluşur ve adına roman denilen tür, nihayet böyle vücut bulur.

Konuyu, Peyami Safa’nın kişisel ve kültürel dağarcığından devşireceğimiz bilgilerin ışığında biraz daha açmakta yarar var:

Genel anlamda roman tekniği ve özel anlamda “otobiyografik” yöntem hakkında, yeterince bilgi sahibi olan Peyami Safa,⁴ bu yöndeki birikimiyle kurmaca dünyanın nasıl bir dünya olduğunu ve hangi ilkelerle işlediğini; kurmaca metni biçimlendirirken neyi, nerede, nasıl anlatacağını bilen bir romancıdır. Birikimin romanı tanıma konusunda verdiği güvenle o, bir romancı olarak kendisiyle kurmaca dünya arasındaki bağı (dolayısıyla kahraman(lar)ı arasındaki yakınlığı) asgarî düzeye çekmenin yollarını arar ve, bütünüyle başarmasa da, bulur. En azından *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* romanında yapılan ve büyük ölçüde başarılı olan budur. İşini bilen bir romancı yaklaşımıyla o, romana başlamadan önce, önemli bir hamle yaparak kendisiyle kahramanı arasındaki benzerliği zayıflatıp onu kendisine yabancılaştırmak ister. Bunu yaparken de benzerlikleri bir yana bırakıp, farklılıkları öne çıkarır.

Şöyle ki:

Peyami Safa, çocukluğunda “dokuz sene” boyunca hastalığını (“mafsalsal iltihabı”nı) “sağ” kolunda çekmişken (Safa, 1955),⁵ romanın asıl kahramanı konumunda bulunan çocuk, “yedi sene”dir “sol diz”inden rahatsızdır (s. 7). Yine bu bağlamda Peyami Safa, hastalık ve yoksullukla geçen çocukluk

4 Peyami Safa’nın, ‘Roman Tekniği’ konusundaki bilgi ve birikimi için bkz. Tekin, 1999: 32-59.

5 Peyami Safa’nın çocukluk arkadaşı olan Elif Naci, muhtemelen yine Peyami’nin aktardığı bilgilerle hastalığın “Sağ kol mafsasında artrite tuberculeuse” olduğunu ve kolun “ha bugün ha yarın” kesilme ihtimalinin bulunduğunu söyler (Naci, 1980)



yıllarından gelen ve uzun süre üzerinde taşıdığı “aşağılık duygusu”ndan kahramanını büyük ölçüde uzak tutmayı başarır. Nitekim, romanın “Küçük Bir Münakaşa” (s. 65) ile “Kozmopolitlerin Hücumu”(s. 69) bölümlerinde, “muarızlarıyla” (Paşa ile Doktor Ragıp’la) “tehlikeli” –evet, hastalığının azacağını bile bile “tehlikeli”– bir münakaşaya tutuşan (s. 71) çocuk, Peyami’nin çocukluğundaki halinden bir hayli uzak olmalıdır. Öyledir ve bu durum, söz konusu farkı pekiştirmek isteyen romancı tarafından bile/isteye uygulanmıştır. Yine Doktor Ragıp, Peyami’nin hayatında yer alan doktorlardan herhangi biri olmalıdır. Çocuğa yakınlık gösterip yardım eden Paşa kimdir? Peyami Safa’nın iyilik ve yardımlarını gördüğü insanların simgesel bir ifadesi midir? İstenirse, romanda, bu yönde epeyi ipucu bulunabilir. Ancak farkı pekiştirecek ipuçlarının sayının artırılması çok şey ifade etmeyecektir. Son tahlilde yazılıp kotarılan, kurguyla vücut bulmuş ‘kurmaca’ bir metindir ve ‘kurmaca’ metinde anlatılanların, hayatla/gerçekle bağı, hangi gerekçeler ileri sürülürse sürülsün görecedir. Çünkü:

“Hiçbir kurmaca metin, gerçek yaşamdaki değer ölçülerini, durumları, davranış ilkelerini olduğu gibi kopya etmez, bunlar arasında belli seçme yaparak, seçilen öğeleri kendi aralarında yeniden düzenler. Bu düzenleme, gerçek yaşama oranla bir olasılıktır ancak.”(Göktürk, 1997: 77).

Bu durumda, meğer ki bir kurmaca metin karşısındayız, öyleyse şu kuralı kabul etmek zorundayız: kurmaca metin, salt “gerçeği sunmakla kalmaz”, aynı zamanda kendi “gerçeğini (de) kurar” (Göktürk, 1997: 94). Dolayısıyla *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* romanının edebi kalitesini bu düzeyde, kurmaca metnin sınırları içinde anlamını bulan kendi gerçekliği içinde aramak lâzım.

Böyle bir kabul, romana yakıştırılan “otobiyografik” niteliği de tartışılır kılar; hatta kılmalıdır da. Çünkü *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*’nun “biyografik/otobiyografik” zırhtan arınması, edebi kalitesinden pek bir şey alıp götürmez. Buna karşılık onun, “biyografik/otobiyografik” sınırlar içinde tanımlanması, hatta sanki meziyetmiş gibi bu tanımlar içine hapsedilmesi, eleştiriyi/yorumu basite indirgemekle kalmaz, aynı zamanda gerçeği kopya etmek veya birebir yansıtmak gibi bir amaç taşımayan kurmaca metnin yapısına da ters düşer. Bu durumda izlenecek en sağlıklı yol, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*’nu, kurmaca metnin kendi bağlamında incelemek, meziyet ve kusurlarını, bu bağlamın sınırları içinde aramak olmalıdır. Ancak o zaman romanın, gerçek değerini belirleme fırsatını yakalayabiliriz. Bu durumda yapılacak ilk iş, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*’nu, türü işaret etmenin dışında bir şey ifade etmeyen –nihayet etmemesi gereken– “otobiyografik roman” nitelemesinin sultasından uzaklaştırıp, kendi romansal gerçekliğini içinde barındıran kurmaca dünyanın sınırları içinde değerlendirmektir. Böyle bir



başlangıç bizi, ister istemez *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* romanının, teknik açıdan ilk sorununa, “Ben anlatım” a ve yine onunla bağlantılı olan diğer sorunların irdelenmesine götürecektir.

“Ben anlatım”, daha önce kısmen değindiğimiz üzere pek az tercih edilen bir yöntem. Nedeni ise, kısıtlı imkânlar sunması ve romancıya, sunduğu kısıtlı imkânları aşma konusunda zorluklar çıkarmasıdır. Böyle bir yöntemle metnini biçimlendirmek isteyen bir romancı, yöntemin ‘dar hendese’sini, yine roman sanatının kendisine sağladığı imkânlarla aşmaya çalışır. Bunu başarabilen romancı, ortaya kaliteli bir metin koyma fırsatını yakalar. Böyle bir metnin okur katında kabul görmesi ihtimali hayli yüksek. Çünkü yöntemin kısıtlılık ve darlığı nasıl özünden kaynaklanıyorsa, bu tür metinlerde dikkati çeken ve okur üzerinde etkili olan lirik atmosfer ile –yine okuru ikna eden– “güvenilirlik” hali (Wood, 2010: 18), bizatihi yöntemin özünden gelmektedir. “Okur-metin” yakınlaşmasında, hatta bütünleşmesinde, kurmaca dünyadan okura “Ben” zamiriyle yansıyan sesin, “O” zamiriyle yansıyan sestem daha sıcak, dolayısıyla daha etkili olduğunu söyleyebiliriz. Öyledir; çünkü okur-metin bütünleşmesi bakımından lirik ve içtenlikli sesiyle “Ben anlatıcı”, mesafeli ve mağrur sesli “O anlatıcı” dan daha elverişlidir. Yine de böyle bir imkâna rağmen, romancıların “Ben anlatım” karşısındaki mesafeli tutumları değişmemiştir. Kuşkusuz bunun nedeni, bahis konusu ettiğimiz dar ve kısıtlılıkla biçimlenen kurca dünyanın sınırlı halidir.

Evet, Peyami Safa da, birçok romancı gibi benzer tutum takınır ve bu yöntemle ikinci bir roman yazmayı denemez. Ancak onun yöntemin söz konusu yapısına dönük eleştirisi (Safa, 1943), *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*’nun, okur üzerindeki olumlu etkisini gölgelemez. Eleştirinin romanın yayınlanışının üzerinden yıllar sonra yapılmış olması, pek bir şey ifade etmemiş, nihayet okur kendine düşeni yerine getirerek romanı artan bir ilgiyle okumaya devam etmiştir.

Peki okurun romana dönük bu ilgisi, romanın edebi gücünden, edebi kalitesinden mi gelmektedir?

Tartışılır.

Ancak tartışılmayacak bir şey varsa, o da, romanın okur üzerinde bıraktığı olumlu izlenimin, bizzat yöntemden ve yöntemin romancıya sağladığı imkânlardan gelmesidir. Doğal olarak burada Peyami Safa’nın ustalığını da unutmamak gerek. O, yetenekli bir romancı olarak yöntemin kısıtlı gücünden azami derecede yararlanmasını bilmiş ve ortaya nitelikli bir metin koymuştur. Nitekim böyle bir nitelikli metin karşısında, nitelikli okur –hatta okur/yazar– konumunda bulunan Nazım Hikmet ile (1930) Tanpınar’ın (2000: 376-379), *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*’na dönük –zaman zaman abartıya kaçmış olsalar da– olumlu/övcü yöndeki yorumlarının adresini, edebi kaliteden



ziyade romana, 'sahihlik' ve 'içtenlik' duyguları kazandıran yöntemde aramanın daha doğru olacağı kanısındayız.⁶ Kuşkusuz yöntemden ustalıklı yararlanmasını bilen Peyami Safa'nın yeteneğini göz ardı etmeden...

Bunlar, yöntemin özüne dönük değinmeler. Bir de yöntemin içerikle bütünleşmesi, daha doğrusu yöntemin içeriği işlevsel kılması var. Bu açıdan baktığımızda farklı bir tabloyla karşılaşmayız. Yöntemin kısıtlı imkânlarından ustalıklı yararlanan Peyami Safa, aynı zamanda yöntemin içerikle olan bağına da güçlendirir: Bu açıdan baktığımızda, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*'nu nitelikli kılan yanın, bir çocuğun çektiği acıların anlatılmasından ('içerikten') ziyade, bu acıların yansıtılış biçiminin ('teknik'in') olduğunu fark ederiz. Aslında fark edilen, sanatın ezeli gerçeğidir: "Eseri sanat eseri yapan biçimi (yapısı) dir. Eserin felsefi derinliği, önemi, hiçbir zaman sanat ölçütü olamaz, çünkü eseri iyi bir sanat eseri yapamaz." (Moran, 2005: 168). Nihayet "Sanat, dile getiricidir (expressive); ama biçim verici (formative) olmadan dile getirici olamaz." (Cassirer, 1980: 136).

Peyami Safa, (şayet onun yıllar sonra "Otobiyografik" roman tarzına yönelttiği itirazları bir yana bırakırsak,⁷) *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*'nu, 'roman sanatı'nın bazı ilkelerini, ihlâl ederek nitelikli bir yapıya kavuşturur. Yapılan, bilinçsizce yapılmış bir ihlâl değildir. Romanın, bir anlamda kaderini tayin eden ihlâllerin temelinde, Peyami Safa'nın roman sanatı konusunda sahip olduğu deneyim ve birikim yatmaktadır. O, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*'nu yazmaya niyetlendiği vakitlerde, roman yazma konusunda göz ardı edilmeyecek bir deneyim ve bilgi birikimine sahipti. Bu nedenle romanın bazı kurallarını ihlâl etmeye niyetlenirken; nerede, neyi, niçin yaptığını bilen biriydi.

"Peki nedir bu ihlâl ve niçin yapılmıştır?" sorusunun cevabını vermek için, ihlâl edilen ilkeye –veya ilkelere– bakmak lâzım:

6 Gerek Nazım Hikmet'in ve gerekse Tanpınar'ın yazılarını, bizde dağırdığı hayli zengin olan 'öznel' eleştirinin dikkate değer örnekleri olarak görebiliriz. Romanın yayınlansının hemen ardından kaleme alınan yazıların övgü düzeyinin hayli yüksek oluşunun temelinde, her iki ismin Peyami Safa ile olan dostluklarının payının etkisi olmalı. Nazım Hikmet'in romanı, "üç defa okudum, otuz defa daha okuyabilirim ve okuyacağım" demesi, nitelikli eleştiriyle değil, nitelikli dostluk duygusuyla açıklanabilir. Yine Tanpınar'ın romanımızın 1930'lu yıllarda içinde yüzdüğü yoksulluğa bakarak nitelikli roman örneği diye gösterdiği *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*'nu "acıнын ve merhametin yegâne kitabı" diyerek övmesinin temelinde, Nazım kadar olmasa bile, aynı duygunun payı olmalı. Yine de Tanpınar'ın yazısı, Nazım Hikmet'in yazısından ayrı yere konmalı ve romanın içeriğiyle tekniğine dönük olmak üzere küçük, ama dikkate değer ipuçları taşıması itibarıyla hatırdan uzak tutulmamalıdır.

7 Otobiyografik romanlar yaratma hürriyetimizi kısırlar. Orada biz sayısız imkân ve ihtimallerden bazılarını tercih hürriyetini kaybeder, bir tanesi üzerinde billurlaşmaya mecbur kalırız." (Baydar, 1957).



Adına ‘roman’ denilen tür bahis konusu edildiğinde, yazarın “kurmaca dünyadaki varlığı” sorunu kendiliğinden gündeme gelir. İsteddiğimiz kadar yansızlığı, istediğimiz kadar nesnelliği savunalım, yazarla “kurmaca dünya” arasındaki bağı –veya alışverişi– ortadan kaldırmamız mümkün değildir; aslında bu durum, kurmaca dünyanın mantığına da terstir. Çünkü ortada kurmaca dünya diye bir gerçek varsa, bir de onu kuran, inşa eden biri var demektir.

Ancak sorun burada değil.

Sorun, yazarın kurguladığı dünyada nasıl ve hangi düzeyde yer almayacağı sorunudur. Flaubert’den beri ciddiye alınan, tartışılan bir konudur bu: Yazar, kurmaca dünyada ‘Tanrısal’ bir konuma mı sahip olmalıdır, yoksa bu dünyada sıradan, silik biri olarak mı yer almalıdır?.. Konu “otobiyografik” tarz olunca, sorun biraz daha çetrefil bir boyut kazanmaktadır. Öyledir; çünkü bu tarz, peşin peşin *yazar merkezli* bir özellik taşımakta, dolayısıyla yazar ile metin arasında varolması gereken *yabancılaşma* halini ikircikli kılmaktadır. İşin bu faslında hangi izah denemelerine girişirsek girişelim, meğerki bir roman karşısındayız, doğal olarak ortaya bir ‘temsiliyet’ sorunu çıkmaktadır. Yazardan beklenen, türün kendisine sağladığı imkânlardan azami derecede yararlanarak ‘temsiliyet’ sorunu çözmesi, sorunu çözerken de kurmaca dünyada ağırlıklı bir yer işgal etmemeye özen göstermesidir. Konu gereği böyle bir durum söz konusu olsa bile bunu, büyük bir gizlilik içinde, kendi portresini bariz çizgilerle ifşa etmeden gerçekleştirmeli, kavramsal bir tanımla, ‘mesafe ilkesi’ni (‘ironical distance’) keyfi olarak ihlâl etmemelidir. Peyami Safa’nın, bilinçli olarak ihlâl ettiği ilke budur. Yapılan keyfi bir ihlâl değildir kuşkusuz; ihlâl, zorunluluktan, yöntemin yapısından kaynaklanan darlığı aşmak amacıyla yapılmıştır.

Yazılan roman ise, ki öyledir, böyle bir uygulamaya şu ölçüler içinde izin var:

Roman yazmaya niyetlenen bir yazar, “kendi kişisel konumunu”, “konusunun nitelikli sunumu”nu gölgeleyecek şekilde öne çıkarmıyorsa (Booth, 1961: 25), nihayet böyle bir niyeti yoksa, kurmaca dünyada kendisine yer edinebilir. Roman sanatının bu genel kuralı, doğal olarak bazı romanlar için (en azından ‘otobiyografik’ tarzdaki romanlar için) bazı zorlukları da beraberinde getirmektedir. Nitekim *Dokuzuncu Hariciye Koşusu* böyle bir roman örneğidir: Anlatıcı ile anlatılan –veya gözleyen ile gözlenen– kişinin aynı ve üstelik “on beş” yaşında bir çocuk olması, işi zorlaştırmakta, yazma/anlatma işini bir noktadan sonra güçleştirmektedir. Romanı kaleme



alırken⁸ 30 yaşında olan, yazarlık yolunda deneyim ve donanım itibariyle olgunluk dönemine giren Peyami Safa'yı, "on beş" yaşında bir çocuğun, (hem bir roman kahramanı, hem de bir anlatıcı/yazar olarak) temsil etmesi, doğrusunu söylemek gerekirse, imkânsız bir şey. Peyami Safa, imkânsız olan bir şeyi mümkün hale getirmek için, roman sanatının önemli ilkelerinden biri olan mesafe ilkesini, yine bu sanatın kendisine verdiği imkânlar ölçüsünde ihlâl eder ve kendisini kurmaca dünyada temsil edecek olan çocuğu, 'bakış açısı'yla, 'anlatıcı' konumuyla, yeteneği ve kültürüyle yeterince donanımlı kılarak güçlendirir. Yöntem gereği güçlendirilmiş olan çocuk, anı tarzında anlattığı –daha doğrusu Peyami Safa'nın, elinden geldiğince kimliğini gizleyerek ustalıklarla birbirine teyellediği– metinler manzumesinde, kendisine biçilen rolü, kendisini yaratan ustasını –ve ustalığını– hatırlatarak yerine getirir. Bunu, henüz romanın ilk sayfasından itibaren sıralanan ve ustalık işi olduğu açıkça belli olan metinler manzumesiyle fark etmeye başlarız:

Sözgelimi hastanenin, hastaların, doktorların, hastane bahçesinin gözlenip yansıtılması, olağanüstü güzelliktedir ve hayli etkileyicidir. Çizilen tablo ile, anlatı sanatı için gerekli olan okur-metin bütünleşmesi daha ilk sayfalardan itibaren başarılı bir şekilde gerçekleştirilir ve roman, okur katında kazandığı itibarla kendini kabul ettirir. Tabloda asıl dikkatin, hikâyesi anlatılacak olan çocuk üzerinde yoğunlaşması, nihayet onun, konum ve işlevi itibariyle 'ilgi odağı' kılınması, tam bir ustalık işidir. Öyledir; çünkü okurun bakışlarını –güya– çevreye yönelten çocuk, farkında olmadan (ama Peyami Safa'nın bilinçli uygulamasıyla) merkezde yer alır ve okurun ilgisini üzerine çeker. İşin gereği de böyle olmalıdır; çünkü o, bir hastadır ve yaklaşık sekiz yıldır tek başına hastalığıyla uğraşmaktadır. İçinde bulunduğu trajik hal, okur bakışının ister istemez onun üzerinde odaklanmasına yol açar. Çekilen bedensel ve ruhsal acılar, doğal olarak çocuğun bakış açısını da etkileyecektir. Bu durumda çevre ve çevreyi oluşturan eşyâ, bildik anlamda çevre ve eşyâ olmaktan çıkar, adeta çocuk gibi hasta, solgun, bitkin bir görünüme bürünür ve bize çocuğu hatırlatır. Nitekim okurun, çevreye bakarken, çevreden çok çocuğu hatırlaması, çocuk üzerinde odaklanması bundandır. Uygulamanın en çarpıcı örneklerinden biri, hastaneden morali bozuk dönen çocuğun, kendi mahallesine bakışıyla, o mahalle ile kendisini özdeşleştirmesiyle verilecektir:

"Kenar mahalleler. Birbirine ufunetli adaleler gibi geçmiş, yaslanmış tahta evler. Her yağmurda, her küçük fırtınada sancılanan ve biraz daha eğrilip büğrülen bu evlerin önünden her geçişimde, çoğunun

8 Doğal olarak tefrika tarihini (1929) esas alıyoruz.



ayrı ayrı maceralarını takip ederim. Kiminin kaplamaları biraz daha kararmıştır, kiminin şahnişini biraz daha yumrulmuştur, kimi biraz daha öne eğilmiş, kimi biraz daha çömelmiştir; ve hepsi hastadır, onları seviyorum; çünkü onlarda kendimi buluyorum; ve hepsi iki üç senede bir ameliyat olmadıkça yaşayamazlar, onları çok seviyorum; ve hepsi, rüzgârdan sancılındıkça ne kadar inildeler ve içlerinde ne aziz şeyler saklarlar, onları çok... çok seviyorum.” (s. 13).

Son tahlilde yapılan, bir çevre betimlemesidir. Doğru. Ama buradaki amaç, çevreyi betimlemek değil; çevreyi vasıta kılarak çocuğun içinde bulunduğu psikolojik durumu yansıtmaktır. Yapılan ve, doğrusunu söylemek gerekirse, ustalıklı gerçekleştirilen budur. Çocuk, çevreyi anlatırken, aslında kendini anlatmaktadır. Onun betimleme yaparken kullandığı “eğrilip büğrülme”, “yumrulma”, “öne eğilme”, “çömelme”, “ameliyat”, “sancılanma” “inildeme” gibi nitelermelerin hemen tamamı, insanî özelliklerdir ve kendisini hatırlatır. Yaşananların tazeliği (çünkü çocuk henüz hastaneden çıkmıştır), bakılanı da (çevreyi de) etkiler, dönüştürür; izleyen konumunda bulunan okur; anlatılanları/yansıtılanları, hasta ile özdeşleştirmekte fazla zorlanmaz; nihayet ‘teşhis’ edilende (çevre ve eşyâda), teşhis edenin (çocuğun) varlığını sezmede güçlük çekmez.

Yukarıda aktardığımız mahalle betimlemesini evin, kısa betimlemesi izler ve ardından evin en önemli bölümü olan “sofa”nın betimlemesine geçilir. Benzer bir yaklaşımla (yani ‘teşhis’ edilerek) sofa şöyle betimlenir:

“Bu sofa yaşlı bir insan yüzü gibidir: Evimizin bütün ruhu, kederleri ve neşesi orada görünür, her günün hâdiseleri tavana, duvarlara, döşemeye bir leke, bir çizgi, bir buruşuk ve bazen de ancak bizim görebileceğimiz gizli bir işareti ilave eder. Bu sofa canlıdır: Bizimle beraber kıvıldır, değişir, bizimle beraber dağılır, toplanır, bizimle beraber uyur uyanır; bu sofa aramızda sanki üçüncü bir simadır ve güldüğü, ağladığı bile olur.”(s. 14).

Bütün bu yapılanlar, anlamını çocuğun şu ilginç ifadesinde bulacaktır: “beni bana gösteren bu çehreye bakmak için...”(s. 14).

Sonuç olarak bakan (çocuk), bakılанда (çevre ve eşyâda) kendini bulmuş, bu uygulama ile kurmaca dünyanın, –üstelik ‘otobiyografik’ yapısı gereği sınırları hayli dar olan kurmaca dünyanın– en önemli sorunu olan, anlatma sorunu, ustalıklı çözümlenmiş ve roman, uygulamanın marifetiyle güçlendirilmiş metinler manzumesiyle nitelikli bir yapıya büründürülmüştür.

Peyami Safa, söz konusu uygulamayı romanın büyük bir bölümünde, mesafe ilkesini, gerektiğinde ve gerektiği kadar ihlâl ederek sürdürür. Büyük bir bölümünde diyoruz; çünkü bazı bölümlerde yapılan ihlâller; sınırları, daha doğrusu mantığı zorlayacak denli dikkat çeker. Bunun ilk örneği,



yukarıdaki betimlemeleri izleyen ve yine 'sofa'nın yeni bir betimlemesiyle verilir:

"Ve baktım: Minderde üst üste konmuş iki yastık. (Demek annem biraz rahatsızlanmış ve buraya uzanmış.) Masanın yanında rafın önüne çekilmiş bir sandalye. (demek annem en üst raftan bir ilâç şişesi almış.) Ha işte masanın üstünde bir şişe: Kordiyal. (Demek annem bir fenalık geçirmiş.) Minderin üstünde ıslak, buruşuk bir mendil. (demek annem ağlamış).

Benim de bu şişeye, iki yastığa ve bir mendile ihtiyacım var, ben de Kordiyal alacağım, uzanacağım ve ağlayacağım."(s. 14).

Betimlemeye hâkim olan 'görme-sezme-tahlil yeteneği', doğrusunu söylemek gerekirse, on beş yaşındaki bir çocuğun çok üstündedir. Uygulamanın, daha aşırıya kaçan örneği romanın ilerleyen sayfalarında gündeme gelecek ve çocuğun güçlendirilmiş kimliğine dönük kuşukumuz iyiden iyi artacaktır. Nüzhet'in evliliğinin tartışılmasından itibaren köşkteki itibarı sarsılan ve buna bağlı olarak yaşanan heyecan nedeniyle psikolojisi bozulan çocuk, "Kozmopolitlerin Hücumu" bölümünde gündeme gelen ve temeli 'dilde yozlaşma'ya dayanan bir tartışmada, 'kozmpolitler' diye nitelediği Doktor Ragıp ile Paşa'ya fena halde sataşır, hatta sataşmakla kalmaz hakaret eder:

"Mevzuyu beğendim. Kime yaranmak olursa olsun, güzel Türkçe dururken, sokak levhalarına, tabelâlara Fransızca ibareler yazılmasına aleyhtar olduğumu söyledim. Paşa ve Doktor, basit kozmpolit fikirleriyle bana hücum etmeye başladılar. Paşa, Fransızlara sevgisini içtimaî bir akide seviyesine çıkarmak için nafîle yoruluyor. Fransa'nın bizim kültürümüz üstündeki tesirlerine dair alelâde Tanzimat fikirlerini sıralıyordu. Doktor'un samimi olup olmadığını bilmiyordum, fakat onun bütün delili, Türkçenin kifayetsizliğini iddiadan ileri geçmiyordu. "Reçetelerimizi bile Fransızca yazıyoruz" diyordu.

Ben, o zaman fikirleriyle bu iki adamdan fazla mücehhez olduğumu anlamanın nefse itimadiyle, kuvvetli müdafaa ediyorum. Fakat sofrada en son hükmü verecek efkâr-ı umûmiye yoktu. Benim mücerret nazariyelerime karşı muarızlarımın müptezel teşbihler ve müşahhas delillerle müdafaa ettikleri tez, bu cahil efkâr-ı umûmiyeyi aldatabilirdi. Benim en zayıf tarafım bu idi. (...)

Ben, kuvvetlerimin yekûniyle münakaşaya girdim ve şahlandım. O derece ki Paşa(.) bana çok kızıyor ve tecrübesizliğimden, cehaletimden başlayarak, izzet-i nefsimin daha derin taraflarına kadar hücum ediyordu.

(...)

Türkiye'de ecnebi mekteplerin kuvvetli silindirleri altında yamyassı olan bu kafaların kesilmesinden başka çare görmüyordum."(s.69-71).



Peyami Safa'nın böyle bir tartışma faslıyla romana kazandırmak istediği şudur:

Köşkteki konumu sarsılan, dolayısıyla doktorların 'heyecansız hayat' tavsiyesini ihlâl eden çocuk, bir anlamda kaderine razı olacak ve hastanenin yolunu tutacaktır. Tartışma, bu yolun başlangıcıdır. Tartışma faslının, romana bunun dışında bir katkısının bulunabileceğini söylemek zor. Dilde yozlaşmaya dikkat çekmek, romanın genel bağlamının dışında bir konu. Biraz da Cumhuriyet'le birlikte esmeye başlayan 'milliyetçi' havadan beslenen bu tartışmadan Peyami Safa, çocuğu malum sona sürüklemek amacıyla yararlanmak ister; yararlanır da. Kurmaca metnin mantığını zorlayan, hatta zedeleyen bir yolu denemekle istediğini elde eden Peyami Safa, bu sayfalarda metne 'polemik' havasının hâkim olmasını engelleyemez. Öyle, ama burada asıl sorun, metne 'polemik' havasının hâkim oluşundan çok, kuşkusuz hâkim ediliş tarzıdır. On beş yaşındaki bir çocuğun, böyle bir havanın hâkim kılınmasında asıl rolü oynadığını kabul etmek, çocuk adına hangi donanım ve deneyim gerekçesi hazırlanırsa hazırlansın, mümkün değil. Kurmaca metin bağlamında yapılan olumlu 'mesafe ilkesi' ihlâllerine kıyasla bu tür çıkışlar, ihlâlin çok ötesinde 'müdahale' anlamına gelmekte, dolayısıyla bu sayfalarda kurmaca metin sağlıklı seyrini kaybetmektedir.

Söz konusu uygulamayla metnin seyrinin sekteye uğratılması, Peyami Safa'nın romanlarında sıklıkla rastladığımız bir kusur. Onun, bir romancı olarak hemen ilk romanından itibaren benimseyip uyguladığı anlayış şudur:

Konumu gereği, kurmaca dünyanın dışında konuşlanmış olan yazar, kurmacanın biçimlenmesinde önemli ve aktif rol üstlenen 'anlatıcı'nın zihnine girerek, ona kendi düşüncelerini ve bu düşüncelerin yansıtılmasını empoze eder ve bir bakıma onu, kendi adına konuşan bir 'sözcü', (hatta bazı romanlarda bir 'spiker') gibi kullanır. *Sözde Kızlar*'dan *Yalnızız*'a kadar uzanan süreçte Peyami Safa'nın, dozunu azalttığı, ama vazgeçmediği (daha doğrusu söyleyeceği sözü olan bir aydın vehmiyle vazgeçmediği) bir alışkanlıktır bu. *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* romanı düzeyinde değindiğimiz sorunun temelinde de söz konusu alışkanlık yatmaktadır. Dolayısıyla 'polemik' havası taşıyan sayfaların, zorunluluktan çok, bir alışkanlığın ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Sonuç olarak, 'dilde yozlaşma' temelinde dillendirilen düşüncelerin çocukla uzaktan yakından ilgisi yoktur, söz konusu düşünceler, kalemi bu tür konulara ve polemiklere yatkın olan Peyami Safa'ya aittir. Çocuk, kendisine biçilen 'sözcülük' rolünü yerine getirmiş, nihayet Peyami Safa adına yerine getirdiği bu rolün bedelini ise hastaneye yatarak ödemiştir.

Ona, bilinçli olarak biçilen rolden beklenen de buydu zaten.

Aslında Peyami Safa, böyle bir uygulama sonucunda çocuğa bedel



ödetirken, farkında olmadan (!) kendisi de bedel ödeyecektir: Romanın başlangıcından beri özenle, ustalıklı ördüğü metnin dokusunu zedeleyerek roman geneline hâkim olan sağlıklı seyri sekteye uğratar.

Roman sanatının önemli ilkelerinden sayılan 'mesafe ilkesi'nin, 'otobiyografik' tarzın beraberinde getirdiği darlığı, kısıtlılığını aşmak yönünde 'ihlâl' edilmesi, daha önce belirttiğimiz üzere kurmaca metnin inşası bağlamında olumlu katkı sağlamıştı. Ancak yazarın, henüz "on beş" yaşında bir çocuk konumunda bulunan 'anlatıcı-kahraman'ının zihnine girip işi, 'ihlâl'den 'müdahale' düzeyine taşınması, salt çocuğun prestijini sarsmakla kalmaz, aynı zamanda -kısmî düzeyde kalsa da- romanın edebi dokusunu da zedeler.

Eğer söz konusu 'müdahale' sonucu ortaya çıkan kusur bir yana bırakılırsa, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, hem roman geleneğimiz bağlamında, hem de Peyami Safa'nın romancı çizgisinde önemli bir deneme, hatta bizde, pek de gönendirici bir geleneğe sahip olmayan 'psikolojik roman' türü adına bir miladın başlangıcıdır. Öyledir; çünkü -Tanpınar'ın ifadesiyle- "etin ızdırabı" (2000: 379) ve bu ızdırabın tetiklediği psikolojinin beşeri derinliği, hemen hiçbir romanımızda bu denli işlenememiş, daha da önemlisi söz konusu beşeri derinlik bu denli ustalıklı yansıtılamamıştır. Öyle olmalı ki roman, aradan geçen onca zamana rağmen -yine Tanpınar'ın nitelemesiyle- "acının ve merhametin yegâne kitabı" (2000:379) olarak belleklerdeki yer ve önemini korumuştur diyebiliriz. Yayınlanışından itibaren her kesimden okurun, okur/yazarın sıcak ilgisi, bunu açıkça göstermektedir. Değindiğimiz aksaklıkları zaman içinde fark eden Peyami Safa, bir yandan roman yazma deneyim ve birikimini ileri düzeye taşıırken, diğer yandan roman teorisine dönük bilgilerini tazeleyip yenileyecektir. Nitekim *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* sonrasında, "Bir romancı, kahramanlarını düşündürür, konuşturur veya onların bakışıyla hâdiseleri süzerken, kendisinin değil, onların kelimelerini kullanmak zorundadır" diyen P. Safa (1952), bir anlamda değindiğimiz aksaklıklara dikkat çekecek ve bu yöndeki tasarrufları, 'roman sanatı' bağlamında bir kusur olarak görecektir.

Teorik planda kusurun farkında olan ve *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* sonrasında daha nitelikli romanlar kaleme alan Peyami Safa, teorik planda edindiği birikime rağmen 'mesafe ilkesi'ni 'ihlâl' etmekten geri kalmayacak, ilkeyi, 'ihlâl'- 'müdahale' düzeyinde denemekten adeta zevk alacaktır. Bu, bir anlamda kendine özgü görüş ve önerileri olan 'düşünür' Peyami Safa'nın, 'romancı' Peyami Safa üzerinde hak iddia etmesinden gelmekte, hemen her romanda 'anlatıcı'nın zihninin işgal, hatta istimplâk edilmesinin temelinde de yine bu 'hak iddia etme' inadi yatmaktadır.



Ancak bu bağlamda, önemli ve bir o kadar ilginç olan yan şudur:

Söz konusu 'hak iddia etme' bahanesiyle 'anlatıcı'nın zihnini, kendi düşünce ve ideolojisi adına istimlâk etme anlayışı, salt Peyami Safa'ya özgü değil; genel anlamda, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte 'aydınlanma' misyonuna destek vermeyi görev bilen çoğu romancımızın sorunudur. Romancılarımızın 'sanatçı' kimliğinin yanı sıra asla ihmal edilmemesi gereken bir de 'öğretmen' kimliği vardır. Bu 'öğretmen' kimliğidir ki, ilk adres olarak 'mesafe ilkesi'ni seçer ve onu 'ihlâl' ederek romanına, dolayısıyla romanda kendi adına konuşacak kahramanlarına yön verir (Moran, 2005, s. 60). Son tahlilde 'ihlâl'in, çoğu zaman 'müdahale' dozunda uygulanması, malûm 'öğretmen' kimliğinin, ne kadar baskın olduğunu gösterir.

Ancak ortada farklı bir durum vardır ve o da şudur:

Dokuzuncu Hariciye Koşuşu, adına 'ihlâl', veya 'müdahale' denilen tasarrufun diyebiliriz ki 'en masum' örneğidir. O, bir roman olarak hem içinde teknik anlamda bir 'masumiyeti', hem de okuru ince bir sızı gibi saran 'beşeri bir masumiyeti' barındırmaktadır. Zaten onu sevdiren, ilgiye ve okunmaya değer kılan yanı da burada aramak gerek...

Değindiğimiz kusur veya aksaklıklar, romana hâkim olan 'beşeri masumiyet'i ötelemeye, gölgelemeye yetmez. Sonuç olarak, içinde beşeri bir sızıyı barındıran *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, hem nitelikli bir romanın nasıl olduğunu, hem de nitelikli bir romanın nasıl yazılabileceğini göstermesi itibarıyla güncelliğini koruyan dikkate değer bir örnektir.

Kaynaklar

- Baydar, Mustafa (1957), "Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?", *Hayat Mecmuası*, 6 Eylül.
- Booth, W. C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Pres.
- Cassirer, E. (1980), *İnsan Üstüne Deneme*, çev. N. Arat, Remzi Kitabevi.
- Ecevit, Yıldız (1996), *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yay.
- Göktürk, Akşit (1997), *Okuma Uğraşı*, YKY.
- Moran, Berna (2005), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C.I. İletişim Yay.
-, (2005), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay.,
- Naci, Elif (1980), "Ölümünün Yıldönümünde Peyami Safa", *Milliyet Sanat*, 5 Haziran.
- Nazım Hikmet (1930), "9'uncu Hariciye Koşuşu", *Resimli Ay*, Sayı 12, Şubat.
- Safa, Peyami (1943), "Roman Buhranı ve Meseleleri"(2), *Tasvir-i efkâr*, 13 Nisan.
- (1952), "Bir Cevap", *Türk Dili*, Sayı 14, 1 Kasım.
- (1955), "Bir Küçük Boksörün Hâtırası", *Milliyet*, 21 Şubat.
- (2000), *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, Ötüken Neşriyat.
- Tanpınar, A. H. (2000), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Hazl. Z. Kerman, Dergâh Yay.,
- Tekin, Mehmet (1999), *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat.
- Wood, James (2010), *Kurmaca Nasıl İşler?*, Ayrıntı Yay.