

Vefatının 100. Yılında
Ömer Seyfettin





1884 - 1920

Vefatının 100. Yılında
Ömer Seyfettin

Editör
Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN



**BANDIRMA
ONYEDİ EYLÜL
ÜNİVERSİTESİ**



**BALIKESİR
BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ**

ISBN: 978-625-44365-6-7

Bandırma Onyedİ Eylül Ünİversİtesi Yayınları: 01

T r: İnceleme-Araştırma

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No: 40258

Kapak Tasarım
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim YILMAZ

BANDIRMA ONYEDİ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

Bandırma Onyedİ Eylül Ünİversİtesi Rektörlüđü

10200 Bandırma - Balıkesir / Türkiye

Tel: 0 266 717 01 17

Faks: 0 266 717 00 30

www.bandirma.edu.tr

banuyayinlari@bandirma.edu.tr

Twitter: @bandirmauni

Instagram: @bandirmauni

Facebook: facebook.com/bandirmauni

Mizanpaj
Atilla CEYLAN

Editör
Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN

Yayın Editörü
Doç. Dr. İbrahim Ethem ARI đLU

1. Baskı, Aralık 2020

řENYILDIZ MATBAACILIK
SAN. VE TİC. LTD. şTİ.
Gümüşsuyu Cad. Işık Sanayi Sitesi
No: 19/C 102 Topkapı - İstanbul / Türkiye
Tel: 0212 483 47 91 (Pbx)
Sertifika No: 45097

  Bandırma Onyedİ Eylül Ünİversİtesi Yayınları, yayının basılı hakları yanında, yayının elektronik ortamda hazırlanması, basılması, çoğaltılması, fiyatlandırılması, dağıtılması, satılması ve pazarlanması veya bu konular ile ilgili istendiğinde firmalarla çalışılması konusunda tüm kanuni hakların tek yetkilisidir.

İÇİNDEKİLER

Ön Söz

Prof. Dr. Süleyman ÖZDEMİR..... 7

Ön Söz

Prof. Dr. Musa Kâzım ARICAN 9

100 Yıl Sonra Ömer Seyfettin'i Anamamak!

D. Mehmet DOĞAN 11

Yazı ve Kader Ömer Seyfettin'de Travmatik Yalnızlık ve Hikâye Kahramanı

Yunus BALCI 17

“Kaşağı” Örneğinden Hareketle “Çocuk Bakış Açısı”nın İzini Sürmek

Muharrem DAYANÇ 25

Ömer Seyfettin: Güçlü Kalemler Sağlam Köklerden Doğar

Özlem FEDALİ..... 37

Çocuk Bahçesi/Bahçe ve Kadın Dergilerinde Ömer Seyfettin

Beyhan KANTER..... 45

Ömer Seyfettin'in Yeni Lisanla Yazdığı Şiirleri Üzerine Bir İnceleme

M. Fatih KANTER..... 59

Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde İroni

Mehmet NARLI - Müge GÖNCÜ 77

Millî Romantik Duyarlık Bakımından Ömer Seyfettin'in Çanakkale'den

Sonra Hikâyesi Üzerine Bir Çözümleme

Tarık ÖZCAN 87

Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Pişmanlık / Vicdan Azabı

Fatih SAKALLI..... 93

Ömer Seyfettin ve Masonluk

Rahim TARIM 107

Günlükleri, Mektupları ve Şiirlerine Yansıyan Yüzüyle

Ömer Seyfettin'in Yalnızlığı

Zeki TAŞTAN 125

Bahar ve Kelebekler'de Mekân ve Zamanın Fenomenolojik Algısı Üzerine

İbrahim TÜZER	135
Kesik Baş Anlatıları ve “Başını Vermeyen Şehit”	
Bahtiyar ASLAN	145
Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Anlardan Tarih Bilincine	
Geçmişin Biçimlenmesi	
Muhammed HÜKÜM	155
Ömer Seyfettin’in Metinlerinde Spor Felsefesinin İzini Sürmek	
Muhammet Enes KALA	173
Ömer Seyfettin’in Şairliği ve Şiiri Üzerine	
Ali KURT	185
Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Klasik Anlatı İzleri	
Osman ÜNLÜ	197
Harabe Yurdun İki Kaygılı Adamı: Ömer Seyfettin ve Mehmet Âkif’in	
Şiirlerinde Yıkıntılar Karşısında Ümitli Duruş	
Dinçer ATAY	209
Ömer Seyfettin Anlatısına Yapısalcı Bir Yaklaşım: Örnek Bir Okuma	
Edimi Olarak Fon Sadriştayn’ın Karısı ve Oğlu	
Selçuk ATAY	219
Kent, Kimlik ve Mekân Bağlamında Ömer Seyfettin ve	
Ömer Seyfettin Müzesi	
Berna AYAZ	231
Ömer Seyfettin’in Düzyazı Şiirlerine Bir Bakış	
Cafer GARİPER	241
Yenileştiren Endişe: Ömer Seyfettin’in Millî Edebiyat’a Yönelişine	
Yeniden Bakmak	
Bilgin GÜNGÖR	251
Ömer Seyfettin ve Tarihî Hikâyeleri Üzerine	
Zeki GÜREL	259
Ömer Seyfettin ve Çocuk Edebiyatı	
Tacettin ŞİMŞEK	271
Diyet mi Rejim mi? Yoksa Perhiz mi?	
İsa KOCAKAPLAN	289
Metaforik Anlatım Çerçevesinde Ömer Seyfettin’in “Horoz ve Dünyanın	
Nizamı” Hikâyelerinde Toplumsal Cinsiyet Söylemi	
Derya GÜLLÜK	297
Ömer Seyfettin ve Emin Bülent Serdaroğlu	
Sinem İNCE	307
Ömer Seyfettin’in Eşi ve Kızına Dair	
Tahsin YILDIRIM	319

ÖN SÖZ

Modern Türk hikâyesinin kurucu isimlerinden biri olan Ömer Seyfettin, bundan yüz yıl evvel, henüz otuz beş yaşında genç bir yazar olarak vefat etti. Otuz beş yaş, Dante'ye atfen Cahit Sıtkı'nın da vurguladığı gibi yolun yarısı olarak algılanabilecek erken bir yaştır. Ancak sanat adamları sürdükleri ömrün uzunluğuyla değil ortaya koydukları eserlerin nitelik ve niceliğiyle değerlendirilmelidir. Ömer Seyfettin, bu kısacık ömründe birkaç ömre sığacak kadar eser bırakmış, fikirleriyle dönemine damgasını vurmuş, sonraki nesilleri de derinden etkilemiştir.

"Ant" hikâyesine "Ben, Gönen'de doğdum" diye başlayan yazar, üniversitemizin de içinde bulunduğu bölgenin insanıdır. Ömer Seyfettin, Gönen'de geçen çocukluğuyla ilgili izlenimlerini "Ant" dışında mesela "Kaşığı" ve "İlk Namaz" gibi hikâyelerinde de söz konusu etmiştir. Tahir Alangu'nun da belirttiği gibi ilkokula henüz dört yaşındayken Gönen'de, *Reşit Efendi'nin Mahalle Mektebinde* başlamıştır.

Ömer Seyfettin'in çok okunan, çok bilinen hikâyelerinden biri olan "Kaşığı" da çocukluğunun geçtiği Gönen'deki hatıralarından hareketle kaleme alınmıştır. Yine "İlk Namaz" hikâyesinin de bu dönem hatıralarına dayandığı bilinmektedir.

Bölge üniversitelerinin görev ve işlevlerinden biri de, bulundukları şehir ve bölgeler ile ilgili ekonomik, sosyal ve kültürel çalışmalar yapmaktır. Bu bağlamda üniversite olarak bölgemizde doğan, yaşayan ve eser veren yazar ve şairlerle, kültür adamlarıyla ilgili çalışmalar yapılmasını önemsiyor ve teşvik ediyoruz. Bu bakımdan vefatının 100. yılında Ömer Seyfettin'in anılması, anlatılması, fikrinin ve misyonunun bir kere daha gündeme getirilmesini bir vazife bildik ve vefa borcu kabul ettik.

2020 yılının başından beri üniversitemizde görev yapan akademik ve idari birimlerle, büyük yazarımızla ilgili neler yapılabileceği konusunda fikir alışverişinde bulunduk. Daha ilk toplantıda beliren Ömer Seyfettin adına büyük bir sempozyum yapma fikrini hayata geçirmeye karar verdik.

Söz konusu bir etkinlik için ülke çapında bilim adamları ve kurumlarla görüşmeler yaptık, sempozyuma katılması düşünülen isimlerle temasa geçtik, etkinliğin tarihiyle, yapılacağı mekânla ilgili çalışmaları belli bir aşamaya getirdik. Ancak tüm dünyanın gündemini meşgul eden Covid-19 salgını nedeniyle organizasyonu planladığımız şekilde gerçekleştirmek maalesef mümkün olmadı.

Bunun üzerine yolun başından beri birlikte yürümeyi düşündüğümüz Türkiye Yazarlar Birliği ile büyük yazarın anısına bir kitap hazırlamaya karar verdik. Böylece bölgemizin bir değeri olan Ömer Seyfettin'e vefa borcumuzu bir nebze de olsa ödemiş olacaktık. Elinizdeki eser böyle bir sorumluluğun ve sürecin neticesidir.

Elinizdeki eserin hazırlanmasına makaleleriyle katkıda bulunan kıymetli akademisyenlere, TYB Başkanı Sayın Prof. Dr. Musa Kâzım Arıcan'a ve onun nezdinde Türkiye Yazarlar Birliği'ne, eserin editörlüğünü üstlenen Üniversitemiz öğretim üyesi Doç. Dr. Bahtiyar Aslan'a, eserin basımına vermiş olduğu katkı dolayısıyla Balıkesir Büyükşehir Belediye Başkanı Sayın Yücel Yılmaz'a, Doç. Dr. İbrahim Ethem Arıoğlu'na ve bu kıymetli eserin ortaya çıkmasında emeği olan herkese teşekkür ediyorum.

Prof. Dr. Süleyman ÖZDEMİR
Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi Rektörü

ÖN SÖZ

Türk hikâyeciliğinin önemli ismi Ömer Seyfettin'in ölümünün 100. yılındayız. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarımızda hemen hemen hepimizin eserlerini okuduğu, her hikâyede farklı duygular yaşadığımız bu önemli edebiyatçımızın anılması, günümüz gençlerine anlatılması ona olan vefamızın bir gereğidir.

2020 yılının ilk günleriydi; Türkiye Yazarlar Birliği'ndeki yönetim kurulu toplantımızda yıl içerisinde gerçekleştireceğimiz faaliyetleri konuşurken ilk sıradaki ilmi faaliyetimizin konusunu belirlemiştik: Ömer Seyfettin.

Günümüzün önemli edebiyatçıları ve akademisyenlerinin konuşmacı olarak katılacağı, Ömer Seyfettin'in hayatı, eserleri, edebi kişiliği ve Türk edebiyatına etkisinin konuşulacağı bilgi şöleni için Bandırma Üniversitesi ile iş birliği yapacaktık. Ancak aradan geçen zamanda; tarih, yer, konuşmacılar belli olmasına rağmen dünya ve ülkemizde etkili olan salgın nedeniyle yüz yüze bir etkinlik söz konusu olmadı, olamadı. Yine de yazarımızın 100. Yılında bir külliyat oluşturarak düşüncemizi hayata geçirmeye çalıştık.

Balkan Savaşları'na katılıp düşmana karşı savaşan, arkasında yüzlerce öykü, şiir ve anı bırakan, çok genç yaşta vefat eden Ömer Seyfettin'in en büyük özelliklerinden biri de hiç kuşkusuz Türkçeye olan hassasiyetiydi. İlk gençlik yıllarından itibaren yazmaya başlayan; arı, duru, anlaşılır bir dil kullanan Ömer Seyfettin; "Başını Vermeyen Şehit", "Kızıl Elma Neresi?", "Pembe İncili Kaftan", "Ferman", "Nadan", "Teke Tek", "Topuz" başta olmak üzere hemen hemen bütün eserlerinde idealist kimliğinin bir yansıması olarak, Türk milletinin milli kültürüne, yaşama biçimine, gelenek ve göreneklerine, insani vasıflarına ve kahramanlıklarına yer vermiştir. Türk milletini yüceltmıştır.

Elinizde tuttuğunuz bu eser, salgın nedeniyle düzenleyemediğimiz ilmi toplantının katılımcılarının değerli yazılarından oluşuyor. Edebiyatçı, eleştirmen ve akademisyenlerden oluşan çok değerli şahsiyetlerin Ömer Seyfettin ile ilgili, onu farklı yaklaşımlarla değerlendirdikleri bu metinleri okuduğu-

nuzda ben inanıyorum ki Ömer Seyfettin'i çok daha iyi tanıyacaksınız, çok daha seveceksiniz.

Bu eserin ortaya çıkmasında büyük emekleri olan değerli yazarlara, "Ömer Seyfettin Projemize" ilk duyduğundan itibaren destek veren Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi Rektörümüz Prof. Dr. Süleyman Özdemir Bey; tüm süreçlerde özverili gayretleriyle bu projenin gerçekleşmesine katkı veren Bandırma Üniversitesi öğretim üyesi Doç. Dr. Bahtiyar Aslan Bey'e ve TYB Genel Sekreteri Doç. Dr. Muhammed Enes Kala Bey, Doç. Dr. İbrahim Ethem Arıoğlu Bey ve emeği geçen herkese şükranlarımı sunuyorum.

Prof. Dr. Musa Kâzım ARICAN
Türkiye Yazarlar Birliği Genel Başkanı

100 YIL SONRA ÖMER SEYFETTİN'İ ANAMAMAK!

D. Mehmet DOĞAN
TYB Şeref Başkanı

Ömer Seyfettin, bizim çocuk muhayyilemizin edebiyatçı kahramanlarından. Ders kitaplarındaki hikâyeleri, o yaşlarda bizi sarıp sarmalamış, bir bakıma edebiyatın ne olduğunu sezdirmiştir.

And, Kaşığı, Diyet... hikâyelerini ilk okul, orta okul yıllarından hatırlarız. İlk iki hikâye yazarın çocukluk hâtıraları üzerine kurulmuştur, bizi içine alırcasına cezbetmesi bundandır. Diğeri tarihî bir hikâye olmakla beraber, her döneme mahsus bir hakikat hissini zihnimize yerleştirir: Minnet altında kalmamak!

Ömer Seyfettin, daha sonraki yıllarda külliyatını ilk okumaya merak sardığımız yazarlardan biri olmuştur. Onun nasıl ustalıkla batı tarzı hikâyeyi gelenekli hikâyemizle mezcettiğini anladığımızda, neden bu kadar sevilerek okunduğunun da cevabını bulmuşuzdur. Ne yazık ki, piyasadaki kitaplarını okuduğumuz halde bütün eserlerini, hikâyelerini okuyamadığımızı geç fark ettik. Dönemin baskıları, korkuları hikâyelerin tamamının yayınlanamamasına, hatta bazılarının bazı değişikliklere maruz bırakılarak yayınlanmasına yol açmıştır. Bu itibarla bütün hikâyeleri dört cilt halinde Hülya Argunşah tarafından yayınlandığında, ilk okuyucularından biri olmuşuzdur.

Ömer Seyfettin, bizi Dedem Korkud'un veya Evliya Çelebi'nin sardığı gibi sarar. Kendimizi ifade etme hususunda onların izinden bilerek veya bilmeyerek giden bir yazardır Ömer Seyfettin.

36 yıllık hayatına sığdırdığı o kadar çok şey vardır ki...

Daha sonraları onda bir Ankaralılık keşfedince bazı yakınlıklar daha da yerli yerine oturmuştur. Dedesi Dağıstan muhaciri. Osmanlı, Rus istilasına karşı Kafkas Müslümanlarına fiilen askerî destek veremedi, fakat onların tek sığınacakları yer olan Osmanlı ülkesine gelmeleri için her türlü kolaylığı sağladı. Anadolu'da nüfus dengeleri 19. yüzyılda Müslümanlar/Türkler aleyhine bir gelişme gösteriyordu. Bu yeni dinamik nüfus Osmanlı merkezinin güçlendirilmesine hizmet edecekti. Kafkas muhacirleri, Osmanlının en büyük düşmanı Ruslar'a karşı mücadelede istihdam edildi. Babası işte bu fasıldan Osmanlı ordusunda alaylı bir subay olarak yükseldi. Annesi Fatma Hanım

ise, Ankaralı topçu kaymakamı (yarbayı) Mehmed Bey'in kızı. Bir çocuğun ilk terbiyesi annesindendir. Eserlerine bakarak Ankaralı annenin Ömer Seyfettin'in zihin dünyasının oluşumunda mühim rolü olduğunu düşünüyorum.

Ömer Seyfettin'in askerlik mesleğini bırakıp yazarlığa yönelmesi, bizim için çok önemli bir tercih. Daha Harbiye'den olağan zamanında mezun olması beklenmeden Makedonya isyanlarını bastırmak için teşkil edilen birliklerde vazifelendirildi. Cepheye erken sürülmenin faydası zihin faaliyetlerini ciddi şekilde etkiledi. O günlerin hikâyesini hatıralarla karışık denilebilecek şekilde yazdı.

Ömer Seyfettin'in uzun hikâyesi "Beyaz Lâle"yi ilk okuduğunda anlatılanlar karşısında apışıp aşırı ölçüde fantastik unsurlar ihtiva ettiğini düşünenlerin sayısı az değildir. İlk defa 1914 yılında yayınlanmış olan hikâye Serez'de Bulgar komitacılarının uyguladığı sistematik katliamı anlatmaktadır. İnsanın kanını donduran, aklını iptal eden, hislerini felce uğratan ve insanlığından şüphe ettiren tasvirler, bir edebiyat araştırmacısı tarafından başlangıçta "iğrenç ve vahşi tasvirler" olarak nitelenmektedir.¹ Daha sonra şu cümlelerle Ömer Seyfettin'in hikâyeyi yazdığı ve yayınladığı dönemin atmosferi çizilmektedir: *"Terör sahnelerinin bütün kanlı çıplaklığı ile belirlenişi sonraları onda gizli kalmış bir sadizm eğilimine yorulmuştu. Fakat o yılların dergileri ve gazetelerine yansımış olaylar üzerindeki geniş yayınlar ve resimleri bilenler, Balkanlarda salgın halinde yaygın azgın vahşiliğin şahlanması ortasında kalanlar için, bu hikâyede anlatılanlar, 'edebiyatın dışında kalması gereken iğrençlikler' olarak görülmüyordu. O günlerin Rumeli aydınları ve gençleri, yüreklere oturmuş bu soy barbarlık olaylarının ayarlıları ile beslenerek örgütlenmeye, direnmeye ve öç almaya hazırlanıyorlardı."*

1908 Meşrutiyetinden birkaç yıl sonra meslek olarak yazarlığı seçen Ömer Seyfettin, askerlikten istifa etmiş olmasına rağmen, Balkan Harbi başlayınca göreve çağrılır, hatta bu savaş sırasında esir düşer. 1913'te esaretten kurtulmuş bir gözlemci olarak yazdığı ve *"Bedbaht Rumeli Müslümanlarına"* ithaf ettiği hikâyede, Balkanlardaki Müslüman katliamının mantığını İsviçre'de hukuk tahsil etmiş Bulgar komitacısının ağzından şöyle ifade eder:

"Katliam içtimaî bir ilahtır. İçtimaî vücutlar uzvî vücutlar gibi aynı kanunlara tabidir. Bir hastayı tedavi ederken fena mikropların uzviyette kalmasına müsaade etmek onların yeniden üreyip hastayı öldürmesini istemek demektir..."

"Bakınız İspanya'ya, işte onlar vatanlarını kurtardıkları zaman içlerinde hiç yabancı bir unsur bırakmadıklarından bugün ne kadar rahat yaşıyorlar. Bir Arap tehlikesi onları asla tehdit etmiyor, etmeyecek. Çünkü İspanya'da numune için, müzeler için olsun bir tek Arap bırakmamışlardır."

¹ Tahir Alangu, Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı, İstanbul, 1968.

“Türkler... nasılsa ellerine geçirdikleri yerlerdeki kavimleri temizlemediler. Onları yutmadılar. Türk yapmadılar... asırlarca evvel yaptıkları budalalıkların cezasını bugün görmeye başlayan bu sersem Türklerin hali işte bize bir derstir.”

Ömer Seyfettin’in bu uzun hikâyesi ancak her satırında karşılaşılabilecek tahmin edilemez insanlık sefaletlerine hazırlıklı olarak okunabilir. Belki de sonuna kadar okunamaz, iyiden iyiye insanlıktan çıkmamak için yarım bırakılır! Yazar hikâyelerden bir hikâye yazmamış, yaşayanların, bilenlerin, görenlerin anlatamadığı, duyuramadığı; anlatmakta ve duyurmakta âciz kaldığı hakikatleri etkili bir edebiyat eseri olarak ortaya koymuştur. Bizi sarsan, rahatsız eden, bu hikâyedeki şedit realizmdir.²

Ömer Seyfettin elbette silâh kullanmakta, askerleri sevk ü idarede başarılıydı. Fakat asıl başarısı ve tesirli olanı kalem kullanmasındaydı. Bu yüzden olmalı, askerlik mesleğini bırakıp kalem işlerine yöneldi.

Yeni lisan hareketinde onun rolü önemli. Hüsn (Güzellik) ve Şiir *Genç Kalemler* dergisine inkılâb etti. Bir nevi beyanname olan “Yeni lisan” yazısı onun. Fakat imza soru işaretinden ibaret!

Balkan Savaşı’nın patlaması üzerine, bıraktığı mesleğe dönmek zorunda kaldı. Yunanlılara karşı savaşırken 20 Ocak 1913’te esir düştü. Esareti 10 ay kadar sürdü. Askerlikten ikinci defa istifa etti. Öğretmenlik yaptı, yazmaya daha fazla vakit ayırdı. Balkan Harbi’nin yaraları kapanmadan 1.Dünya Harbi başladı. Çanakkale muharebeleri devam ederken onun Edebî Heyet’le Çanakkale’ye gitmesi hayli verimli olarak eserlerine yansdı. O zafer müjdesini gökyüzünde ince bir duman olarak okudu (fethun karib) ve *Müjde* hikâyesinde anlattı. “Çanakkale’den sonra” hikâyesinde, bedbin bir Osmanlı aydınının, kendini toplumuna ve milletine ait hissetmeyen, “meraklı” veya “deli” olarak adlandırılan bir okumuşun, Çanakkale zaferinden sonra men-subiyetini kabullenışı, 50’li yaşlarda evlenmesi, bir kız çocuğu olunca adını Mefkûre koyması anlatılır. Çanakkale’nin aydınların zihninde nasıl bir değişim meydana getirdiğinin hikâyeleştirilmesi âdetâ. Bunu bir cümle ile ifade edebiliriz “düveli muazzama mağlup edilebilirmiş”! “Eski Kahramanlar”ı yazan Ömer Seyfettin yeni kahramanları da yazar. “Kaç yerinden” hikâyesi buna güzel bir örnektir.

“Çanakkale’den sonra”nın Kahramanı gibi 1915 yılı sonlarında evlenen Ömer Seyfettin’in de bir kızı olur. Adı Mefkûre konulmamış bir kız çocuğu! Ömer Seyfettin’in evliliğinin erken modernlik kurbanı olduğunu söyleyebiliriz. Evlilik üç yıl sürer ve onun hayatı artık “Münferit Yalı”da, yalnız başına geçer. Ölene dek kızını göremez, kızı 11 yaşına kadar gerçek babasını bilemez!

² D. M.Doğan: *Yüzyılın Soykırımı*, sf.48-50

Ömer Seyfettin sadece eşinden ayrılmamıştır, İttihat ve Terakki'den de itiraz etmiştir! Yönetimin gözünde de pek makbul biri değildir artık.

Hastalanır, doktorlar derdine çare bulamaz. 23 Şubat 1920'de yatağa düşer, 4 Mart 1920'de kaldırıldığı Haydarpasha Hastahanesi'nde iki gün sonra vefat eder.

Devrin en ünlü doktorları, her ne hikmetse, ona doğru teşhis koyamamıştır! Şeker hastası olduğu, ancak teşrih/otopsi sonucu anlaşılır!

Cenaze töreni hazin şekilde sona erer: Kabrini yapmak için para toplanacaktır. Kalabalık kaçırsı gibi dağılır!

İttihatçılar da ülkenin meselelerine yanlış teşhis koymuşlardır. Ancak onların yanlış teşhislerini anlamak için ülkenin teşrih masasına yatırılması mümkün olmamıştır!

Ömer Seyfettin'in 20. Yüzyılın başında bir taraftan hikâyeler yazarken aynı zamanda fikir işleri ile uğraşması dönemle ilgili ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Hep bir kurtuluş reçetesi aranmaktadır. El yordamı ile bulunanlar hemen yazıya geçirilir. Bunun birçok aydında ciddi fikir savrulmalarına yol açtığı ortadadır.

Ömer Seyfettin'in hazin sonu, onun okuyanı sarıp sarmalayan hikâyelerinin büyük tesiri yüzünden üzerinde durulmayacak bir vakıa olarak görülebilir. Ancak, geçen zaman içinde onun ve çağdaşlarının güçlü şekilde savundukları bazı fikirlerin Cumhuriyet'ten sonra uygulanma imkânı bulması bu tesiri sınırlayıcı bir rol oynamıştır. Bunlardan bilhassa "yeni lisan" tezinin sahibi Ömer Seyfettin'in doğru olarak "Türk elifbası" dediği alfabenin değiştirilmesi, yani harf inkılâbı ve dil devrimi yıkıcı tesirler meydana getirmiştir. Hikâyeleri parça bölük, bazıları müdahalelere maruz kalarak Latin harfleri ile yayımlanmış, fakat fikir yazıları aynı şansa sahip olamamıştır. (N. Hikmet Polat'ın hazırladığı *Bütün Nesirleri* ancak 2016'da yayımlanabilmiştir).

Asıl sapma, "Yeni Lisan"dan olmuştur. Dil devriminin yeni lisan hareketinin devamı olduğu söylenir, biz tamamen aksi kanaatteyiz. Ömer Seyfettin'in ılımlı ve sadeleşmeci fikirleri terk edilmiş, tasfiyecilik hâkim olmuş ve neticede Ömer Seyfettin'in en kolay anlaşılır metinleri bile daha sonra arılaştırılarak yayımlanmıştır. Bilhassa çocuklara böyle metinler hazırlanmış, bu arılaştırma sırasında metinlerin gerçek muhtevası da ciddi şekilde zedelenmiştir.³

Şu sıralar en önemli dil, edebiyat ve kültür meselelerimizin başında yeni nesillerin Ömer Seyfettin'i orijinal lisanından okuyacak bir dil zenginliği ile

³ Bu konuyu iki yazımızda dile getirmiştik: Klasik Metinler Nasıl Tahrif Edilir ve Plastik İncili Kaftan. *Akit*, 9-10.10.2013

yetiştirilmesinin geldiğini düşünüyorum. Bunu dönemin diğer büyük yazarlarına da teşmil etmek gerektiğini kaydedeyim.

Ömer Seyfettin dilde asla tasfiyeci değildir Yeni Lisan yazısından birkaç satır bile bunu apaçık ortaya koyar:

“Hicretimizin ilk asırlarında arabî ve farisî birçok kelimeler lisanımıza girmiş. Bunun kat’iyen zararı yok. Lâkin edebiyat, sanat ve dolayısıyla tezeyyün (söslünme) fikri arabî ve farisi kaideleri de getirmiş. Türkçe muvazenesini (dengesini) kaybetmiş.”

Vaktiyle şarka doğru gidilmiş, şimdi garbe doğru gidiliyor. “Tatsız ve eskilerden daha mânasız, mesruk (çalıntı) bir salon edebiyatı vücuda getirmişlerdir.”

“Türklerle yeni, tabî bir lisan, kendi lisanları lâzımdır... Eski lisan hastadır. Hastalıkları içindeki lüzumsuz ve ecnebi kaidelerdir.”

Bunun için “akim (neticesiz) bir irticaa doğru, Buhara-yı şerif’e” gitmeye gerek yoktur. “Bu bir intihardır.”

“Beş asırdan beri konuştuğumuz kelimeleri, menus (alışılmış) denilen arabî ve farisî kelimeleri mümkün değil terk edemeyiz... Konuştuğumuz lisan, İstanbul Türkçesi en tabî bir lisandır. Yazı lisanıyla konuşmak lisanını birleştirirsek edebiyatımızı ihya yahut icad etmiş olacağız.”

“Lisanımızı böyle dağınık, meçhul, istidatsız bırakan nedir? Arabî ve farisî kelimeler mi? Asla... Bir ihtiyaç neticesi olarak girenler bizim olmuştur.”

Ömer Seyfettin her şeye rağmen 20. Yüzyıldan günümüze devreden büyük edebiyatçılarımızdan biridir. Onun vefatının 100. Yılında hakkıyla anılması için Türkiye Yazarlar Birliği, 2019’dan itibaren bazı çalışmalar yaptı, projeler hazırladı. Maalesef, yazarımızın hazin sonunu hatırlatır şekilde bu faaliyetler de büyük salgın dönemine rastladı, istediğimiz şekilde yapılamadı. Yine de 100. Yılında onu hatırlamaya vesile olabilecek böyle bir kitabın ortaya çıkması takdire şayandır. Bütün emeği geçenlere teşekkür ediyorum.

YAZI VE KADER ÖMER SEYFETTİN'DE TRAVMATİK YALNIZLIK VE HİKÂYE KAHRAMANI

Yunus BALCI*

*Ben daima ıstırap içinde yaşayan bir adamım! Bu azap
âdeta kendimi bildiğim anda başladı.*

(Ömer Seyfettin-İlk Cinayet)

Oldum olası, büyük yazarların, yazdıklarıyla bir kader bağlantısı içerisinde olduğunu düşünmüşümdür. Cenab Şahabettin'in, Ahmet Haşim'in, Yahya Kemal'in, Necip Fazıl'ın Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, yazdıklarıyla alinyazıları sanki bana hep beraber işliyormuş gibi gelir. Ama her halde bu yazarlar içerisinde yazdıklarıyla kader birliği yapmak hususunda en trajik olanı Ömer Seyfettin (1884-1920) olsa gerek. Otuz altı yıllık bir ömre sığdırılmış sayısız şiir, mensur şiir, tiyatro, roman, makale, çeviri... Fakat her şeyden önce bir hikâye yazarı... Ahmet Mithat Efendi ile başlayan modern Türk hikâyesi, asıl formunu Ömer Seyfettin ile bulur. Sade ve akıcı bir Türkçe, sağlam bir kurgu, güçlü bir mesaj çerçevesinde kaleme aldığı hikâyeleri, bu türün Türk edebiyatındaki en sağlam, en olgun örnekleri olur. "Yeni Lisan" hareketindeki önderliği de göz önünde bulundurulduğunda sanki sürekli geniş kalabalıklara hitap etmek, sosyal, siyasal, tarihsel perspektiflerde ciddi bir yol açıcı ve kurucu olmak gayreti kendisini gösterir ve nitekim bunu da başarır. Ama nedense, kanaatimce okuyucuyu en çok etkileyen, unutulmayan hikâyelerinde hep bir "yalnız efe" vardır.

Bir yazarın öznel hayatını, yazdıklarından ne kadar ayırabiliriz veya hayatının iniş ve çıkışlarını, yazdıklarından yakalayabilir miyiz? Bu şüphesiz ki tartışılır bir konudur ama sanki hikâyelerindeki "yalnız efe"lerinde hep Ömer Seyfettin'in kendisi var gibi gelir ve sanki bu çocukluğundan itibaren böyledir. Yaşadığı acı tecrübelerin bir bakıma Ömer Seyfettin'in hikâye bireylerinde bir yalnızlık durumu yarattığını düşünmüşümdür: Bu ister olumlu, örnek tiplerde ve ister olumsuz tiplerde sürekli karşımıza çıkar. Ana karakter her halükârda bir şekilde yalnızlaşır. Ve bana öyle gelir ki bütün bunlarda Ömer Seyfettin'in hep kendi öznel beninin bilinçaltı yönlendirmeleri etkilidir. Çocukluk hatıraları tarzındaki hikâyelerinde bile Ömer Seyfettin karakterleri bir müddet sonra yaşadıkları acı tecrübelerden sonra

* Prof. Dr. Pamukkale Üniv. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü yunusbalci@gmail.com

yalnızlaşırlar. Bu anlamda en çok hatırlanan birkaç hikâyesi üzerinden meseleye bakabiliriz ki ilk akla gelen çok yaygın olarak bilinen *Kaşağı* hikâyesi olacaktır:

- Niçin ağlıyorsun? Diye sordum.
- Kardeşin hasta.
- İyi olacak!
- Hayır iyi olmayacak!
- Ya ne olacak?
- Kardeşin ölecek! Dedi
- Ölecek mi?

Ben de ağlamaya başladım. Hasan hastalandığından beri Pervin'in yanında yatıyordum. O gece hiç uyuyamadım. Dalar dalmaz kardeşimin hayali gözümlün önüne geliyordu. İftiracı! Diye karşımda ağlıyordu. Hemen Pervin'i uyandırdım.

- Ben Hasan'ın yanına gideceğim, dedim.
- Niçin?
- Babama bir şey söyleyeceğim!
- Ne söyleyeceksin?
- Kaşağıyı benim kırdığımı söyleyeceğim!
- Hangi kaşağıyı?
- Geçen yılki. Hani babam Hasan'ı dövmüştü sonra da darılmıştı ya!

Lafımı tamamlayamadım. Hıçkırıklar içinde boğuluyordum. Ağlaya ağlaya Pervin'e olanları anlattım. Babama söylersem belki Hasan da duyacak, beni affedecekti. Pervin:

- Yarın söylersin, dedi.
- Hayır, şimdi gideceğim.
- Şimdi Baban uyuyor. Hasan da uyuyor. Yarın sabahdan söylersin. Kardeşini de öpersin, ağlarsın seni bağışlar.
- Oldu öyleyse.
- Haydi, şimdi uyu.

Sabaha kadar uyuyamadım. Hava aydınlanmaya başlarken Pervin'i uyandırdım. Kalktık. İçimdeki zehir gibi vicdan azabını boşaltmak istiyor acele ediyordum. Sofada Babamla Dadaruh'u ağlarken bulduk. Ne yazık ki zavallı kardeşim o gece ölmüştü.

Buraya bir kısmını aldığımız Kaşağı hikâyesinde hatırlanacağı üzere ana karakter çocuk, atı tımar etmek isterken kaşağıyı kırmış ve korkudan suçu kardeşi Hasan'ın üzerine atmış; onun suçlanmasına sebebiyet vermiş ve fakat kısa bir müddet sonra vicdan azabı çekmeye başlamıştır. Çünkü kardeşi ağır bir hastalığa yakalanmış ve gittikçe durumu kötüleştiği için, kendisinin vicdan azabı da artmaya başlamıştır. Sonunda doğruyu söyleyip kardeşin-

den özür dilemeye karar verdiğinin sabahında kardeşi hayatını kaybetmiş ve ana karakter de hayatı boyunca bu azabı taşımak durumunda kalmıştır. Bu hikâyeyi sadece ‘doğru söylemenin önemi, yalanın açacağı kötü sonuçları anlatmak’ düşüncesi çerçevesinde görmek ne kadar yeterli bir açıklama olacaktır. Belki birkaç hikâyede benzer şekilde ana karakteri travmatik bir şekilde yalnız bırakma temayülü olmasaydı doğru bir çözümleme olabilirdi ancak, bunun bir vakıa özelliği gösterecek bir şekilde yazar tarafından tercih edilen bir yapısal özellik olarak karşımıza çıkması, yazarın bu konudaki bilinçaltı eğilimlerini göstermesi bakımından önemlidir. Tabi bu arada yazarın çocukluk çağını ve hatta bütün ömrünü, sosyal yapı itibarıyla bir savaşlar silsilesi içerisinde geçirdiğini, bizzat kendisinin de babası gibi asker olarak görev yaptığını, hatta esir düştüğünü ve dolayısıyla hem toplumsal olarak ve hem bireysel olarak yaşanan yıkımları, açlıkları, hastalık ve ölümleri yakından gördüğünü unutmamak lazımdır. Yani bir tarafta dağılmakta olan bir imparatorluk, yalnızlaşan bir ülke; diğer tarafta ailesini, sevdiklerini, annesini, babasını, kocasını, eşini, oğlunu, kızını, kardeşini hem savaştan ötürü ve hem de açlıktan, kıtlıktan, hastalıktan ötürü kaybeden bireyler... O yılları yaşayan pek çok yazarımızda bu gerçekliği bütün açıklığıyla görmek mümkündür. Dediğimiz gibi bir sosyal gerçeklik olmakla birlikte bir yazarın bakma ve görme açısı, eğer sürekli benzer bir yapı özelliği gösteriyorsa, hayatın çeşitli görünümüleri içerisinden, insan çeşitliliğinin çoklu görünümüleri içerisinden ortak özellikler gösteren bir seçmeye gidiyorsa veya eninde sonunda birbirine benzeştirilebilen bir modellemeye gidiyorsa, burada yazarın kurgu yaratma konusundaki mekanizması ortaya çıkar ve tabi insan algısı da bir anlamda kendisini ele verir. Nitekim yukarda bahsini ettiğimiz mesele hemen aynı yapıda Ömer Seyfettin’in çok bilinen bir diğer hikâyesi olan *Anıt*’ta da karşımıza çıkmaktadır:

...Ertesi günü Mıstık mektebe gelmemişti. Daha ertesi günü yine gelmedi... Anneme, Hacı Budaklara gidip Mıstık’ı görmemizi söyledim. “Hastaymış yavrum, dedi, inşallah iyi olunca yine oynarsınız, şimdi rahatsız etmek ayıptır.” Ondan sonra ben her sabah Mıstık’ı iyileşmiş bulacağım ümidiyle mektebe gittim.

Fakat heyhat... O hiç gelmedi... Köpek kuduzmuş. Baktırmak için Mıstık’ı Bandırma’ya götürdüler. Oradan İstanbul’a göndereceklerdi.

Ve nihayet bir gün işittik ki, Mıstık ölmüş...

* * *

Erken kalktığım açık, bulutsuz sabahlar, herkes gibi bana da çocukluğumu hatırlatır. Yâdımda ezeli ve mor bir fecir memleketi gibi kalan doğduğum yeri gözümün önüne getirmek isterim. Ve daima, farkında olmayarak sol elimin

şehadet parmağına bakarım. Birinci boğumun üstünde hâlâ beyaz çizgi şeklinde duran bir küçük yara izi, bence pek mukaddestir. Andı için ölen, hayatını mahveden kahraman kan kardeşimin, sıcak dudaklarını tekrar parmağımın ucunda duyar, beni kurtarmak için o kendisinden büyük, kudurmuş, iri ve kara çoban köpeğiyle pençeleşen o aslan ve bahadır hayalini görürüm.

Ve kavmiyetimizden, hadsî Türklükten uzaklaştıkça daha müteaffin derinliklerine yuvarlandığımız karanlık uçurumun; bu ahlaksızlık ve bozukluk, vefasızlık ve hodgâmlık, adilik ve miskinlik cehenneminin dibinde meyus ve sartlaşmış, kıvranırcan saf ve nurdan mazi kaybolmuş bir cennetin hakikatten uzak bir serabı halinde karşımda açılır... Beni müteselli ve mesut eder. Saatterce Mıstık'ın hatırasıyla, bu muazzaz ve necip matemin eskiyip unutuldukça daha ziyade kıymeti artan tatlı ve mahzun acısıyla mütelezviz olurum...

Okul kitaplarında çokça rastladığımız bir başka hikâyesi olan Ant hikâyesinde bu kez anlatıcı karakter, kan kardeşinin, onlara saldıran kuduz köpeğe engel olmaya çalışırken yaralanmasını ve kuduz olmasını, sonunda da hayatını kaybetmesini nakleder. Acı ve ıstırap duygusu, kendisi yüzünden kaybedilen kardeş veya arkadaşın açtığı travmatik tecrübe burada da ortaya çıkar. Fakat yazar bunu sanki sosyal ortama taşıyarak daha genel, daha derin bir anlam yaratma çabası içerisine giriyor gibidir. Ancak anlatıcının çocukluk dönemindeki yalnızlaşması, içinde bulunduğunda da devam etmektedir: Bulunduğu aktüel zamanda “ahlaksızlık ve bozukluk, vefasızlık ve hodgâmlık, adilik ve miskinlik cehennemi”nin içinde yaşadığını dile getirir. Dikkat edildiğinde duyusal, sezgisel ve deneyimlenmiş bir hatıra ile içinde bulunulan anın yaşanmakta olan hem bireysel ve hem de sosyal tecrübesi arasında bir bağlantı kurulur ve çocukluktan gelen yalnızlaşma anda daha sosyal bir içerik kazanarak, daha genel kategorilerde devam eder. Nitekim *İlk Cinayet* hikâyesinden aldığımız şu kısım, yazarın çocukluktan gelen travmatik yalnızlığının bir başka örneği gibidir:

Ben daima ıstırap içinde yaşayan bir adamım! Bu azap âdeta kendimi bildiğim anda başladı. Belki daha dört yaşında yoktum. Ondan sonra yaptığım değil, hatta düşündüğüm fenalıkların bile vicdanımda tutuşturduğu nihayetsiz cehennem azapları içinde hâlâ kıvranırcan. Beni üzen şeylerin hiçbirini unutmamam. Hâtıram sanki elem için yapılmış. Evet, acaba dört yaşında var mıydım? Ondan evvel hiçbir şey bilmiyorum. Şuur, başımıza nasıl yakmayan bir yıldırım gibi düşer. Tolstoy, daha dokuz aylık bir çocukken kendisinin banyoya sokulduğunu hatırlıyor. İlk duygusu bir haz! Benimki müthiş bir ıstırap ile başladı.

Pek çok yazarın ya kurgu eserlerinde ya da hatıralarında hayatlarına ait ilk hatırladıkları anıyı zikrettiklerine şahit olmuşuzdur. Ömer Seyfettin'in

yukarda Tolstoy'dan alıntıladığı banyoya sokulma hatırası ve buna bağladığı haz duygusu ve yine Tanpınar'ın *Antalyalı Genç Kıza Mektubu*'nda belirttiği üzere ilk kez kendine üç yaşındayken rastladığına, Ergani Madeni'ndeyken dışarda yağan karı seyrettiği ve büyük bir hayranlık duygusu içinde kaldığına dair hatırası bu türdendir. Fakat Ömer Seyfettin gibi hayata acı tecrübelerle başlayan yazarlar da az değildir. Peyami Safa'nın iki yaşlarına ait ilk hatıralarını naklederken söylediği “benim şuurum bir facia atmosferinde doğdu” cümlesi, travmatik çocukluk tecrübesi bulunan yazarların bir başka örneğini verir. Yukarıdaki parçada çocukken annesiyle birlikte bir vapur seyahati sırasında, uçamayan bir yavru martıyı elinde sıkıp ölmesine sebebiyet veren anlatıcının, “cehennem azapları içinde” kalmasına yol açan bu pişmanlığı hala içinde taşıdığına şahit olmaktayız. Hikâyenin son paragrafı, bir önceki hikâyede de olduğu gibi yine hale dönük bir algıyla karıştırılarak verilir:

Kendimi bilir bilmez yaptığım bu cinayetin üzerinden işte otuz seneden fazla bir zaman geçti. Şimdi Şirket vapurlarının güvertelerinde otururken ne vakit bir martı görsem, birdenbire, neşemi kaybederim. Bir çocuk feryadıyla ağlamak isterim. Kalbimin içinde derin bir sızı büyür. Göğsümü acıtır. “Ah insafsız!” diye beni azarlayan anneciğimin ezeli tevhidini duyar gibi olurum.

1919 yılında, yani ölümünden bir yıl önce yazdığı anlaşılan bu hikâye bir nevi, içinde bulunduğu anın kendisinde yarattığı yalnızlık duygusunun ürünüdür. Hikâyenin ilk kısmından aldığımız parçada bir türlü annesinin ilgisini çekemeyen çocuğun, hastalık ve yalnızlıkla boğuştuğu hayatının son yıllarında yeniden annesini anması boşuna değildir. Bilincin dünyaya ilk uyanışının temel çekirdeği olan ilk tecrübeler, deneyimlemenin boşluk anlarında sürekli olarak kendini var kılar ve bunun travmatik bir tarafı varsa bir zorlantı olarak “ben”in hayatında sürekli olarak tekrarlar, der Freud. Annesinin kendisi üzerindeki oldukça olumlu etkilerinden sık sık bahseden Ömer Seyfettin'in bu “huzursuz çocukluk” hatıralarının arkasında neyin bulunduğunu anlayabilmek şüphesiz ki kolay değil veya daha derin ve bütüncül bir incelemeyi gerektirmektedir ancak buraya aldığımız az sayıdaki örnekten, onun bilinç seviyesindeki düşünceleri ile bilinçaltı etkileri açığa çıkardığını belirttiğimiz örnekler arasında ciddi çelişkiler vardır. Bir başka örnek olarak alabileceğimiz *Falaka* hikâyesinin son paragrafı yukardaki hikâyenin ilk paragrafıyla hemen hemen aynı duyguyu paylaşır:

Bundan sonra mektepte ne falakayı gördük ne de... Hoca Efendi'yi!..

Şimdi ben kimi hapsirirken görsem, pek küçükken yaptığım bu tuhaf muzipliği hatırlarım. Gülümserim. Yüreğimde belirsiz bir acı sızlar. Benim sebe-

bime hocalıktan kovulan, ihtimal aç kalan bu aksakallı, fakir ihtiyarın zavallı hayali karşıma dikilir. Zaman geçtikçe hafifleyecek yerde, daha ziyade ağırlaşan bir vicdan azabı duyarım.

Fakat...

Fakat, bunun gibi, hayattaki her gülünç şeyin altında görünmez bir facia yok mudur? (Falaka).

“Zaman geçtikçe hafifleyecek yerde, daha ziyade ağırlaşan bir vicdan azabı duyarım.” cümlesi, bir bakıma 1917 tarihli bu hikâyede yazarın retrospektif yaparak içinde bulunduğu ânı, aydınlatma, anlamlandırma çabası olarak okunabilir. Ya da daha doğru bir ifadeyle içinde bulunduğu anın mutsuzluk bilgisinin kökenini bulma çabası olarak değerlendirilebilir. Çünkü yazarın bakışı, çocukluktan temellenen bir yaşantı parçasını, olduğu dönem içinde ele alıp orada bırakmak çerçevesinde kalmamakta, o tecrübenin hâlihazırda-ki acı veren etkisine de dikkat çekmektedir.

Ömer Seyfettin’in travmatik tecrübeye sahip yalnız karakterleri sadece çocuklardan ibaret değildir. Girişte de bahsettiğimiz gibi *Yalnız Efe* ve *Diyet* gibi hikayelerindeki yetişkin karakterlerinde de bu durumu gözlemlemek mümkündür. Fakat yetişkin karakterlerde yazar, onların yalnızlıklarına sosyal bir kategoriden bakarak milli şuurlu, vatan sevgisi, iman sahibi olma, gururlu, ahlaklı, dürüst olma gibi bilinç seviyesinde değerler ekler ve bir nevi bu karakterleri sosyal yapı içerisinde simgesel bir modele dönüştürerek yalnızlığın/yalnızlıklarını hafifletmeye çalışır ama bu çaba bilinçaltı tarafından boşa çıkarılır:

“Teslim ol!” derler. Yalnız Efe: “siz askersiniz, benim kardeşlerimsiniz, canınızı yakmak istemem. Savulun, yoluma gideyim!” der. Dinlemezler. Üzerine ateş ederler. Yalnız Efe birkaç askeri elinden, kolundan, kulağından hafifçe yaralar. Tekrar: “asker kardeşler, bırakın beni sizin canınızı yakmak istemem!” diye haykırır. Yine dinlemezler. Akkovuk’tan gelip de geçidi saran bölük de ateşe başlar. İki ateş arasında kalınca: “asker kardeşler, benim yüzümden bir-birinizi vuracaksınız; ben gidiyorum, ben artık yoğum, ateşi kesin, yürüyün buluşun!” diye haykırır. Bir zaman daha yaylım ederler. Nihayet Yalnız Efe’nin sesi kesilince vuruldu sanırlar. Yavaş yavaş yürürler. Dik yolun önünü arkasını adım adım ararlar. İşte bu çamın dibinde Yalnız Efe’nin martini ile geyik postu seccadesinden, yeşil namaz bezinden başka bir şey bulamazlar. “O vakitten beri Yalnız Efe’ye rasgelen yok. Yazın yamaçlarında hayvanlarını süren Yörükler buraya her gece nur inerken gördüklerini yemin ederek anlatırlar.” (*Yalnız Efe*).

Fakat ilginç olanın yazarın bu tip modellemelerde ana karakterini kalabalıkların içerisinde çekip çıkarması, uhrevi bir boşluğa göndermesi veya

sosyal değerleri, bunlar vasıtasıyla sunduktan sonra karakterini aradan çekmesidir. Tabi ki burada yazarın nasıl bir içsel mekanizma ile hareket ettiğini tahmin etmek güç ama sonuç yine aynı yalnızlık “zorlantı” sına dönüşmektedir. Aynı durumu *Başını Vermeyen Şehir* hikâyesinde veya *Diyet* hikâyesinde de görmek mümkündür:

.....Koca Ali, tıpkı kafese konmuş terbiyeli bir arslanı çağrıştırıyordu. Uzun boylu, iri pençeli, kalınca pazılı, geniş omuzlu bir pehlivandı. On senedir bu karanlık in içinde ham demirden dövdüğü kılıç ve namluları tüm Anadolu’da, tüm Rumeli’de sınır boylarında büyük bir ün kazanmıştı. Hatta İstanbul’da bile yeniçeriler, satın alacakları kamaların, saldırıların, yatağanların üstünde “Ali Usta’nın işi” damgasını arıyorlardı. O, çeliğe çifte su vermesini biliyordu. Uzun kılıçlar değil, yapmış olduğu kısacık bıçaklar bile iki kat olur, kırılmazdı, “Çifte su vermek” sanatının, yalnız ona özgü bir sırrı vardı. Yanına çırak almaz, kimselerle oldukça konuşmaz, dükkânından dışarı çıkmaz, durmadan uğraşırdı. Bekârdı. Hısımlı, akrabası yoktu. Kentin yabancısyıdı. Kılıçtan, demirden, çelikten, alevden başka söz bilmez, pazarlığa girişmez, müşterileri ne verirse alırdı. Yalnız cenk zamanları ocağını söndürür, dükkânının kapısını kilitler, kaybolur, savaştan sonrasında ortaya çıkardı. Kentte onunla ilgili birçok hikâye söylenirdi. Kimi “cellat elinden kaçmış bir çelebi”, kimi “sevgilisi öldüğü için dünyadan elini eteğini vakitsiz çekmiş garip” derdi. Siyah şahane gözlerinin mağrur bakışından, asil davranışlarından, gururlu suskunluğundan, muntazam sözlerinden onun öyle ki bayağı bir adam olmadığı belliydi... Fakat kimdi? Nereliydi? Nereden gelmişti? Bu tarz şeyleri bilen yoktu. Halk onu seviyordu. Kentte bu şekilde tanınmış bir ustanın bulunması hepimiz için ayrı bir övünç kaynağıydı. (*Diyet*).

Yine *Yalnız Efe*’de olduğu gibi burada “Kılıçtan, demirden, çelikten, alevden başka söz bilmez, pazarlığa girişmez, müşterileri ne verirse alırdı. Yalnız cenk zamanları ocağını söndürür, dükkânının kapısını kilitler, kaybolur, savaştan sonrasında ortaya çıkardı.” Cümlelerinde ifadesini bulan sosyal değerlerle birlikte verilen karakter, yalnızlıkla örülüdür ve yine benzer şekilde uhrevi bir bilinmezlikle iç içe sunulur. Yani bir nevi bilinçaltındaki yalnızlık ve boşluk duygusu, bilinç seviyesindeki sosyal değerlerle aşılmaya çalışılır.

Ömer Seyfettin’in gerek konu, olay ve kahramanlar gibi hikâye unsurlarının seçiminde gerek bu unsurların kullanımında, gerekse hayata bakış ve hayat karşısındaki duruşunda realist bir yazar olduğu genel bir kanaattir. Fakat hayatın sonsuz görünümleri içerisinden belirgin şekilde ortaklık gösterenleri seçmesindeki neden nedir? Tekrar yazımızın başına dönelim: Bir yazar kendini mi yazar hep veya yazdıklarına mı dönüşür? 11 Mart 1884’te başlayan hayatı, 36 yıl sonra 6 Mart 1920’de sona erdiğinde yapayalnızdı. Son yıllarını

hastalık ve kimsesizlik içinde geçirdi. Hikâyelerinin çoğunu belki de bu günlerde yazdı. Yalnızlığının yoldaşı muhtemelen yazıydı. Fakat 1920’de bu kez o, yazıyı terk etmiş oldu. Bugün Türk hikâyeciliği dendi mi “Ali Usta’nın İşî” damgası gibi Ömer Seyfettin damgası mutlaka hatırlanır. Hikâyelerini okuyup hayatını yakından tanıyan okuyucular, onun yalnızlık ısrabının ortağı olurlar.

“KAŞAĞI” ÖRNEĞİNDEN HAREKETLE “ÇOCUK BAKIŞ AÇISI”NIN İZİNİ SÜRMEK

Muharrem DAYANÇ*

-Mehmet Savan'a ithafen-

Giriş veya Fikret ve Âkif'in Hasta Çocukları

Türk edebiyatında bazı yazarları belli konu ve kavramlarla birlikte düşünme furyasında Ömer Seyfettin'in payına “çocuk hikâyeciliği” düşmüştür. “Çocuğa görelilik” açısından hikâyelerine bir bütün olarak bakıldığında “cinsellik, korku ve şiddet, olumsuz örnek olacak davranışlar, karamsarlık, ümitsizlik, argo kullanımı” gibi bahislerden hareketle eleştirilen Ö. Seyfettin, çocukluk dönemine odaklandığı “İlk Namaz”, “İlk Cinayet”, “Falaka”, “Ant”, “Kaşığı” gibi metinlerinde ise diğerlerinin aksine genelde olumlu değerlendirmelere muhatap olmuştur. Fakat, son zamanlarda yapılan çalışmalarda yazarın önceden olumlu tepkiler alan (biyografik unsurları öne çıkardığı) hikâyeleri de değişik yönleriyle tenkit edilmeye başlanmıştır.¹ Bütün bu yargıların/eleştirilerin doğru olup olmadığı veya ne kadarıyla gerçeği yansıttığı bugüne kadar tam olarak vuzuha kavuşturulamadığı gibi bundan sonra da gündemdeki tartışmalı yerini koruyacak gibi görünmektedir.

Genel anlamda bakıldığında “Çocukluk tarihi araştırmalarının öncüsü” sayılan Philippe Ariès (1914-1984) 1600'lere kadar ayrı bir çocukluk kavramının var olmadığını savunmaktadır. Çağdaş Batı toplumu insan yaşamında çocukluğu ayrı, farklı bir dönem olarak görür ve bu özel dönemde çocukları sever, besler, korur. Oysa ortaçağ boyunca çocuklar karşısında tamamen farklı bir tutum söz konusuydu. Gerçi çocukların temel gereksinimleri yine gideriliyordu, ama çocuklar bugünkü gibi özel bir ilgiyle korunmuyordu. Çünkü Ariès'e göre ortaçağda ‘çocukluk duygusu’ (*sentiment de l'enfance*) eksikti, çocuğu yetişkinlerden ayıran özellikler hakkında hiçbir şey bilinmiyordu. Bu nedenle ortaçağda çocukların kendilerine özgü giysileri, besinleri, oyunları, oyuncakları yoktu. Yetişkinlerin dilinde çocuğu anlatacak özel sözcükler bile

* Prof. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, muharrem.dayanc@medeniyet.edu.tr

¹ Elif Aktaş-Serap Uzuner Yurt, “Çocuk Edebiyatı Açısından Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde ‘Çocuğa Göre’ Olmayan Unsurlar”, *International Online Journal of Educational Sciences*, Cilt: 9, 2017, s. 207-223.

yoktu. Çocuğun yedi yaşına kadar süren bir bebeklik dönemi vardı, çocuk bu yaştan itibaren doğrudan yetişkinlerin dünyasına giriyordu. Dolayısıyla ortaçağda çocuklar minyatür yetişkinler olarak görülüyorlardı. Klasik çağlarda var olan çocukluk kavramı unutulmuştu; çocukluğun yeniden keşfi için on yedinci yüzyılı beklemek gerekiyordu... Jolibert'in söylediği gibi, 'on yedinci yüzyılda okula gitme süresinin uzaması bugün bildiğimiz çocukluğu yarattı.'"² Kökeni sözlü edebiyat dönemine kadar inen, dilden/üslûptan temaya/konuya, görsel unsurlardan/araç gereçlerden uygulanacak yöntemlere/oluşturulacak mekânlara kadar birçok inceliği içinde barındıran "çocuk edebiyatı" kavramı, çocuğu sadece terbiye edilmesi/kendisine şekil verilmesi gereken bir unsur/bir madde olarak gören, onun birey olarak yetişkinlerle aynı haklara sahip saygıdeğer bir varlık olduğunu görmezden gelen toplumlar/yaklaşımlar için mayınlı bir saha olma niteliğini sürdürmektedir. Ayrıca, çocuklara daha çok üstten/hâkim bir bakışla öğüt kitapları yazan, nasihate odaklanan hikâyeler anlatan, ibret dolu kıssadan hisselerle dolaylı yoldan bu küçük dimağları etkilemeyi itiyat hâline getiren toplumlarda çocuğun da saygın bir birey olduğunu önceleyen "modern çocuk edebiyatı" kavramının ortaya çıkması ve gelişmesi kolay olmamıştır.

Bu problemin temelinde biraz da çocuklar için edebîlik olamayacağı görüşü ile büyüklerin yaklaşım ve bakış açılarıyla, yukarıdan/hâkim bir tavır ve dille çocuklar için (yapay) edebiyat oluşturma anlayışı başat rol oynamaktadır. Bu tür metinlerin temel karakteristiği, çocukları edilgen, nasihate ihtiyaç duyan, sadece istenileni istendiği kadar/gibi yerine getiren bir pozisyonda konumlandırımlarıdır. Daha açık bir ifadeyle söylemek gerekirse "çocuk bakış açısı" ve "çocuğu birey olarak görme/kabul etme" eksikliğidir. Bir metne "çocuk bakış açısı"nın egemen olması, yazarla metin arasında estetik mesafenin oluşturulmasının yanı sıra psikanaliz/psikoloji, pedagoji/pediyatri, eğitim bilimleri/kuramları vb. sahalarda uzmanlık derecesinde bilgiye/birikime ihtiyaç duymaktadır. Klasik anlamda kendisini çocuğun yerine koyma ve onun adına konuşma durumunun/sorunsalının, öznenin derisinin altına girme, çocuğun içinden/gözünden dünyaya ve olgulara bakma noktalarına evrilmesi gerekir.

Ö. Seyfettin'e gelene kadar Türk edebiyatında bu bahsi işleyen yazarlardan biri Tevfik Fikret'tir. Fikret'in "Hasta Çocuk"³ adlı manzumesinde bir kış günü, çocuğundan başka kimsesi olmayan bir dul kadının, hummâya yakala-

² Bekir Onur, "1. Giriş, 1. Türkiye'de Çocukluğun Tarihi", *Türkiye'de Çocukluğun Tarihi*, İmge Kitabevi, Ankara, 2005, s. 26-27.

³ Tevfik Fikret, "Hasta Çocuk", *Rûbâb-ı Şikeste*, (Haz. İbrahim Tüzer-Selçuk Atay), Akçağ Yayınları, Ankara, 2016, s. 57-59.

nan yavrusunun yakın ve uzak geleceğiyle ilgili duyduğu tedirginlik/kaygılar tahkiye edilir. Doktorla annenin diyaloguyla başlayan metinde, arada şiir öznesi de devreye girer ve okuyucuyu bilgilendirir. Şiirin çocuk kahramanı ateşin etkisiyle sadece iki yerde sayıklamayla konuşma arasında bir şeyler mırıldanır. François Coppée ve şairin oğlu Haluk’la da ilişkilendirilen bu metinde⁴ manzumenin başkahramanı olan hasta çocuk bir yerde;

“– Ninem...

– Ne var güzelim?

– Kaldırın şu perdeleri;

*Kefen midir nedir onlar?”*⁵ der ki anne-çocuk arasındaki bu diyalogun, hastalığın verdiği esirlikle/halet-i ruhiye ile hasta çocuğun sayıkladığını göstermesi dışında metne katkısı yoktur.

Bir başka yerde;

“–Ninem!...

– Nedir meleğim?

– Ağlıyor çocuklar, bak...

*Bırak, bırak beni arsız çocuk!... Ninem, toprak!”*⁶ şeklindeki diyalogda ise yine anne ile çocuk konuşur. Çocuğun zihninde (bilinç dışında) tıpkı metnin yazarında olduğu gibi, ağlayan, acı çeken çocuklar vardır. İki diyalog da çocuğun manzumedeki hasta ve edilgen rolünü gösterme dışında bir fonksiyon icra etmez.

Mehmet Âkif de, “Hasta”⁷ adlı manzumesine Fikret gibi diyalogla başlar. Şairin, Halkalı Ziraat Mektebi’nde hocayken gerçek hayatta tanık olduğu bir hadiseden hareketle kaleme aldığı bu metinde, kardeşinden başka kimsesi olmayan Ahmet adlı yetim/öksüz bir çocuğun İstanbul’un rutubetli havasından verem hastalığına yakalanması tahkiye edilir.⁸ Okuldaki yöneticilerin/öğretmenlerin/görevlilerin, çocuğun kardeşinin ve arkadaşlarının sıkça sahne aldığı bu manzumede hasta çocuk Fikret’in metnine göre biraz daha belirgin ve görünür hâldedir.

Güney vilayetlerinden gelen bu çocuk, hastalığının ciddiyetini çevresindekilerle birlikte doktora da bir türlü anlatamaz. İçinde bulunduğu vahim duruma hiç kimseyi inandıramayan hastanın sesi, “çaresizlik” hissini daha anlaşılır kılmak için şair tarafından özellikle kısılmış/bastırılmış gibidir. Dok-

⁴ Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1971, s. 117.

⁵ Tevfik Fikret, “Hasta Çocuk”, *Rûbâb-ı Şikeste*, (Haz. İbrahim Tüzer-Selçuk Atay), Akçağ Yayınları, Ankara, 2016, s. 59.

⁶ A.g.e., s. 59.

⁷ Mehmet Âkif Ersoy, “Hasta”, *Safahat*, (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ), ABB Yayınları, Ankara, 2015, s. 11-14.

⁸ Mithat Cemal Kuntay, *Mehmet Âkif*, LM Yayınları, İstanbul 2007, s. 78-80.

torla çocuk arasındaki ilk diyalog, hasta çocuğun durumunu dört kelimeyle okuyucuya aktarır:

“-Otur oğlum, seni dikkatlice bir dinleyelim...”

Soyun evvelce fakat...

-Siz soyunuz, yok hâlim!”⁹

Soyunmaya bile hâli/mecali olmayan hastanın üstündekileri orada bulunanlar çıkarırlar ve ortaya “heykel-i üryân-ı sefâlet”, “kemik külçesi” saçılır. Kısa bir muayeneden sonra verem hastası olduğu ve üç beş günlük ömrü kaldığı anlaşılan hasta, “tebdil-i hava” ile okuldan gönderilmek için ikna edilmeye çalışılır. Bir başka (monolog olarak da düşünülebilecek) diyaloga, çocuğa fark ettirilmeden onu okuldan uzaklaştırmaya çalışılırken rastlanır;

“-Şimdi tebdîl-i hevâ var mı benim istediğim?
Bırakın hâlîme artık beni râhat öleyim!
Üç buçuk yıl bana katlandı bu mektep, üç gün
Daha katlansa kıyâmet mi kopar? Hem ne için
Beni yıllarca barındırmış olan bir yerden,
‘Öleceksin!’ diye koğmak? Bu koğulmaktır. Ben,
Kimsesiz bir çocuğum, nerde gider yer bulurum?
Etmeyin, sonra sokaklarda perişân olurum!
Anam ölmüş, babamın bilmiyorum hiç yüzünü;
Kardeşim var, o da lâkin bana dikmiş gözünü:
Sanki âtîdeki mev’hûm refâhım giderek,
Onu çalkandığı hüsrânlar içinden çekecek!
Kardeşim, kurduğun âmâlî devirmekte ölüm;
Beni göm hufre-i nisyâna, ben artık öldüm!
Hangi bir derdim için ağlayayım, bilmiyorum.
Döktüğüm yaşları çok görmeyiniz: Mağdûrum!
O kadar sa’y-ı belîğîn bu sefâlet mi sonu?
Biri evvelce eğer söylemiş olsaydı bunu,
Çalışıp ömrümü çılgınca hebâ etmezdim,
Ben bu müstakbele mâzîmi fedâ etmezdim!
Merhamet bilmeyen insanlara bak, yâ Rabbi,
Koğuyorlar beni bir sâil-i âvâre gibi!
- Seni bir kerre koğan yok, bu sözün pek haksız.
‘İstemem, yollamayın’ dersen eğer, kal, yalnız...”

⁹ Mehmet Âkif Ersoy, “Hasta”, *Safahat*, (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ), ABB Yayınları, Ankara, 2015, s. 12.

Hastasın...

– Hem veremim! Söyle, ne var saklayacak?

– Yok canım, öyle değil...

– Öyle ya, herkes ahmak!

Bırakırlar mı eğer gitmemiş olsam acaba!

Doğrudur, gitmeliyim... Koşturunuz bir araba.”¹⁰

Hastanın okulda yaşananların hemen hepsinden haberdar olduğunu bütün açıklığıyla gösteren bu uzun konuşma, çocuğun bu süreçte yaşadıklarıyla ve geçmişiyile ilgili bilgiler vermesi bakımından da önemlidir.

Âkif manzumesini, hasta çocuğun, arkadaşlarının kollarında kendi karanlık/çaresiz geleceğini kabullenmiş bir durumda garipler yurduna gitmek için okuldan ayrılırken söyledikleriyle bitirir:

“Tuttu bindirdi çocuklar sararak her yerini,

Öptüler giry-e mâtem dökerek gözlerini;

– Çekiver doğruca istasyona...

– Yok yok, beni tâ,

Götür İstanbul’a bir yerde bırak ki: Gurebâ,

– Kimsenin onlara aldırmadığı bir sırada

Uzanıp ölmeye bir şilte bulurlar orada!”¹¹

İki metinde de hasta çocuk vardır. Fikret’in metninde hadise “anne, çocuk, doktor” üçlüsü arasında cereyan ederken, Âkif’in metninde “doktor, eczacı, müdür, mubassır, hasta çocuk, diğer çocuklar, arabacı” gibi geniş bir şahıs kadrosu vakaya müdahildir. Yine, ilkinde annenin bütün tedirginliklerine rağmen konu fazla derinleştirilmez, hastalık atlatılır ve nihayetinde çocuk iyileşir. İkincisinde annesiz, babasız, kendisine muhtaç kardeşinden başka hayatta kimsesi olmayan kahraman, okuldaki görevlilerin de dikkatsizliği/ihmalleri sonucunda yakalandığı hastalıktan kurtulamayacak raddeye gelir. Trajedi bununla bitmez. Hastanın, yıllarca çocukluk hatıralarını biriktirdiği okulda son günlerini geçirmesine de izin verilmez. Dolayısıyla Âkif’in metni, çocuğun hem dış ve iç dünyasına açılması hem de çevresindekilerle birlikte verilmesi, hastalık sürecinde yaşananları nesnel sayılabilecek bir yaklaşımla okura aktarmasıyla “çocuk bakış açısı” bağlamında Tevfik Fikret’in metninden bir adım öndedir. Ayrıca, iki şahsiyetin de birbirine oldukça yakın böyle metinler kaleme almalarının arka-

¹⁰ A.g.e., s. 13-14.

¹¹ A.g.e., s. 14.

sında ütöpik/hayalî kahraman (Haluk/Âsım) oluşturmaya yatkın mizaçları etkili olmuş olabilir.¹²

“Kaşağı” veya Çocuk Gözüyle Kardeşlik, Hastalık, İftira, Ölüm, Pişmanlık...

Ömer Seyfettin’in hayatının ilk evresini temel izlek hâline getirdiği söylenebilecek metinlerin başında “Kaşağı”¹³, “Ant”, “İlk Namaz”, “Falaka” ve “İlk Cinayet” vb. hikâyeler gelir. Ailesiyle birlikte yakın çevresinin, arkadaşlarının, öğretmenlerinin, insan dışı varlık ve unsurların sahne aldığı bu hikâyelerde yazar bazen duygusal bir aile atmosferini öne çıkarırken, bazen de masumiyet sınırlarını zorlayan yaramazlıkları, kural tanımazlıkları, muziplikleri işler.

Ö. Seyfettin, ölmeden bir yıl önce kaleme aldığı (1919) “Kaşağı” adlı hikâyesinde kendi çocukluğundan kesitler sunar. Kendisinden bir yaş küçük olup çocuk denecek yaşta ölen Hasan adında bir kardeşinin varlığı böyle bir kurgunun ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır denebilir.¹⁴

“Çocuk bakış açısı”nı sorgulamadan önce hikâyeyi ana hatlarıyla tanıtmakta yarar var. Hikâyenin başkahramanı ailesiyle birlikte atlarının ve ahırlarının bulunduğu bir derenin kenarındaki küçük bir çiftlikte hayatlarını sürdürürler. Annenin İstanbul’a ilk gidişinde, hikâyenin başkahramanı olan anlatıcı ve kardeşi Hasan, evin seyisliğini yapan Dadaruh’un yanından ayrılmaz ve kendilerince bu yaşlı adama yardım ederler. (Annenin İstanbul’a ikinci gidişinde Hasan hastalanacak ve kısa sürede ölecektir.)

Bir gün Hasan’la Dadaruh dere kenarına inince evde yalnız kalan çocuk anlatıcı, küçük odada annesinin bir hafta önce İstanbul’dan gönderdiği hediyeler içinde bir fakfon kaşağı bulur ve bununla kendince atları tımar etmeyi dener. Bu daha önce kullanılmamış kaşağının dişlerinin keskinliği tımarı yapılan atları huzursuz eder. Anlatıcı bu olumsuzluğu ortadan kaldırabilmek için duvara sürterek kaşağının tel fırçalarının ucundaki sivriliği gidermeye çalışır. Dişleri bozulan kaşağı atları huzursuz etmeye devam edince buna kızan anlatıcı, kaşağıyı yalağın kenarına koyar, yerden kaldırabileceği en ağır taşlardan biriyle onu ezer ve yalağa atar.

Ertesi sabah çeşmeye bakarken kırık kaşağıyı gören baba bu duruma çok kızar ve evdeki herkesi sorguya çeker. Sert mizaçlı babanın hiddetinden aşırı

¹² Geniş bilgi için bkz. (Sinan Çiftçi, “‘Hasta’ ve ‘Hasta Çocuk’ İsimli Manzum Hikâyelerin Mukayeseli Tahlili”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 53, Erzurum, 2015, s. 93-104.)

¹³ Ömer Seyfettin, “Kaşağı”, *Bütün Eserleri Hikâyeler 3*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 319-323.

¹⁴ Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, YKY, İstanbul, 2010, s. 25.

derecede korkan anlatıcı, suçu kardeşi Hasan'ın üzerine atar. Yalan konuştuğu takdirde dövüleceği söylendiği hâlde Hasan kendisine isnat edilen suçu kesin bir dille reddeder. Hasan'ın suçlu olduğuna inanan baba "utanmaz yalancı" diye bağırırdıktan sonra küçük çocuğu tokatlar. Babasının gözündeki affı mümkün olmayan bir yalancıdır artık o. Birçok yasakla birlikte evden çıkmasına bile izin verilmeyen Hasan, anne İstanbul'dan döndükten sonra da affedilmez. Kardeşinin iftirasına maruz kalan Hasan bir sene boyunca çok sevdiği atları ve ahırını sayıklar. Olayın üstünden yaklaşık bir yıl geçtikten sonra ve yine anne İstanbul'dayken Hasan kuşpalazına yakalanır.¹⁵ Ne yapılsa çare olmaz. Anlatıcı, kardeşinin öleceğini öğrenir, ona attığı iftira için pişman olur ve bu suçluluk duygusuyla yaptığı kötülüğü evin hizmetçisi Pervin'e itiraf eder. Ertesi sabah onunla birlikte durumu babasına, bir vesileyle de kardeşine itiraf etmeyi/söylemeyi planlar. Uyandıklarında Hasan ölmüştür, ağabey kardeşinin gönlünü alamadığı için telafisi mümkün olmayan bir vicdan azabıyla baş başa kalmıştır.

Kısaca özetlediğimiz hikâyeyi, Hasan'ın ağabeyi olan hikâyenin ben-anlatıcısının gözünden dikkatli bir şekilde yakın okumaya tabi tuttuğumuzda "çocuk bakış açısı" bağlamında dikkatimizi çeken, metni hem dönemi hem bugün için önemli/değerli hâle getiren ayrıntılarla karşılaşırız.

İlk paragraftan başlarsak:

"Ahırın avlusunda oynarken aşağıdaki, gümüş söğütler altında görünmeyen derenin hazin şırıltısını işitirdik. Evimiz, iç çitin büyük kestane ağaçları arkasında kaybolmuş gibiydi. Annem İstanbul'a gittiği için benden bir yaş küçük olan kardeşim Hasan'la artık Dadaruh'un yanından hiç ayrılmıyorduk. Bu adam, babamın seyisi, ihtiyarca bir Çerkezdi. Sabahleyin erkenden ahıra koşuyorduk. En sevdiğimiz şey atlardı. Dadaruh'la beraber onları suya götürmek, çıplak sırtlarına binmek ne doyulmaz bir zevkti! Hasan korkar, yalnız binemezdi. Dadaruh onu kendi önüne alırdı. Torbalara arpa koymak, yemliklere ot doldurmak, ahırını süpürmek, gübreleri kaldırmak... en eğlenceli bir oyundan ziyade bizim hoşumuza gidiyordu. Hele tımar... Bu en zevkli şeydi. Dadaruh eline kaşağıyı alıp işe başladı mı, tıki tık, tıki tık... tıpkı bir saat gibi... Yerimde duramaz,

– Ben de yapacağım, ben de yapacağım!

diye tutturdum. O vakit Dadaruh beni Tosun'un sırtına kor, elime kaşağıyı verir:

¹⁵ "Kuşpalazı" Türk edebiyatında çocuklara musallat olan hastalıklardan biridir. Mehmet Rauf'un "Küçük Remzi" ve "Sadık'ın Son Şartı" adlı hikâyelerinde de bu hastalığa rastlanır, Remzi ölür, ancak kendisine erken müdahale edilen Sadık kurtarılır. Yine *Çalılıkuşu*'nda Munise, Vedat Nedim Tör'ün *Resim Öğretmeni* adlı eserinde Emine Çakır ve kardeşi bu hastalıktan ölürler. (Geniş bilgi için bkz. Alev Sınar, "Hasta-Özürümlü Çocuklar", *Hikâye ve Romanımızda Çocuk (1872-1950)*, Alfa Yayınları, İstanbul, 1997, s. 57-58.)

– Hadi yap!

derdi. Bu demir aleti hayvanın çıdağusuna sürter, fakat o ahenkli tıkırtıyı çıkaramazdım.”¹⁶

Bütün fiillerde birinci tekil ve çoğul şahıs eklerinin kullanılmasından da anlaşıldığı üzere, çocuk kahramanın bakış açısıyla oluşturulan yukarıdaki paragrafta 1900’lü yılların bir taşra kasabası, ayrıntılı sayılabilecek bir şekilde okuyucuların dikkatine sunulur. Daha ilk cümlede hikâyenin nasıl bir yol takip edeceğiyle ilgili fikir sahibi oluruz. Hafifçe yüksek bir yerde bir ahır, onun yanı başında sesi ahıra ulaşan bir dere, iç çitin arkasında kestane ağaçları arasında kaybolmuş bir ev. Ahır, ev ve yakınlardaki dere, o yıllarda yerleşim bölgelerindeki manzarayı göstermesi bakımından çarpıcıdır. Yine bu paragrafta ben-anlatıcı, kendisinden bir yaş küçük kardeşi Hasan, her yıl yazları İstanbul’a giden anne, evin seyisi Dadaruh’a ve sonraki bölümlerde metne katılacak - sert mizaçlı - baba, evin hizmetçisi Pervin’le birlikte metinde sadece adı geçen diğer şahsiyetler de eklenince hikâyenin şahıs kadrosu tamamlanır. Fakat metnin merkezinde çocuk anlatıcı ve kardeşiyle birlikte atlar vardır. Öykünün bütün ilgisinin atlar üzerinde yoğunlaşacağı yine ilk paragrafta hissedilir. Hasan’ın başına gelen vahim hadisenin oluşmasının merkezinde de atlar ve kaşağı vardır. İki kardeşin hemen hemen bütün dikkatleri de atlar üzerinde yoğunlaşır. Dadaruh’la birlikte sabah erkenden ahıra gidilir, atın bakımıyla ilgili işler çocukça bir merakla yapılmaya çalışılır ki bütün bunların neticesinde arzulanan hedef ata binmektir.

Ö. Seyfettin’in hikâyenin daha ilk paragrafında oluşturduğu bu atmosfer ve okuyucuya sunduğu malzeme hikâyenin bütünü düşünüldüğünde başarılıdır. “Çocuk bakış açısı” bağlamında birinci paragrafı ilgili bu kısa çözümlemeden sonra hikâyede yine bu bakış açısıyla ilgili ayrıntıları daha sarîh hâle getirelim.

Metinde “çocuk bakış açısı”nın etkili bir şekilde kullanıldığı yerler sahneleme tekniğinin ortaya çıkmasının ana unsurlarından biri olan diyaloglardır. Bu tekniği görünür kılan “diyalog”, “tasvir” ve “içinde şimdiki zaman” unsurları barındıran eylem’lerdir. Metindeki birkaç diyalogdan hareketle bu bakış açısını daha somut hale getirmek gerekir.

Önce, hikâye anlatısının tımar etme konusundaki çocukça ısrarının öne çıktığı bir paragrafa bakalım. Bu paragrafta çocuğun dünyasıyla örtüşen bir dil ve perspektif dikkati çeker:

¹⁶ Ömer Seyfettin, “Kaşağı”, *Bütün Eserleri Hikâyeler 3*, (Haz. H. Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 319.

“Her sabah ahıra gelir gelmez:
– Dadaruh, tımarı ben yapacağım.
derdim.

- Yapamazsın!
- Niçin?
- Daha küçüksün de ondan.
- Yapacağım.
- Büyü de öyle...
- Ne vakit?
- Boyun at kadar olduğu vakit...
- ...

At, ahır işlerinde yalnız tımarı beceremiyordum. Boyum atın karnına bile varmıyordu. Hâlbuki en keyifli, en eğlenceli şey bu idi. Sanki kaşağının muntazam tıkırtısı Tosun’un hoşuna gidiyor, kulaklarını kısıyor, kuyruğunu kocaman bir püskül gibi sallıyordu. Tam tımar biteceğine yakın huysuzlanır, oynar, o zaman Dadaruh:

– Höyt, kerata...

diye sağırsına bir tokat indirir, sonra öteki atları tımarla başlardı.”¹⁷

Bir başka örnek ise diyalog ve peşi sıra gelen bir iç monologla oluşturulmuştur. Özellikle alıntının iç monolog bölümü, dönemin terbiye anlayışının nasıl korku üzerine inşa edildiğini bir çocuğun gözüyle göstermesi bağlamında ilginçtir:

“... Bir gün birdenbire hastalandı. Kasabaya at gönderdik, doktor geldi. “Kuşpalazı” dedi. Çiftlikteki köylü kadınlar eve üşüştiler. Birtakım tekir kuşlar getiriyorlar, kesip kardeşimin boynuna sarıyorlardı. Babam yatağının dibinden hiç ayrılmıyordu.

Dadaruh çok durgundu, Pervin hüngür hüngür ağlıyordu.

– Niçin ağlıyorsun?

diye sordum.

– Kardeşin hasta.

– İyi olacak!

– Olmayacak!

– Ya ne olacak?

– Kardeşin ölecek!

dedi.

– Ölecek mi?

– ...

Ben de ağlamaya başladım. O hastalandığından beri Pervin’in yanında yatıyordum. O gece hiç uyuyamadım. Dalar dalmaz Hasan’ın hayali gözümün önüne geliyor, ‘iftiracı, iftiracı!’ diye karşımda ağlıyordu. Küçük muhayyilem o vakitki dinî

¹⁷ A.g.e., s. 320.

*terbiyenin dehşetleriyle dolmuştu. Yarın ahiret... Kim bilir kardeşim o haksız yediği tokatın hakkını benden nasıl çıkaracaktı?"*¹⁸

Ö. Seyfettin'in çocuk ruhunu en ince yerinden yakaladığı hikâyenin son diyaloguna da göz atalım. Kahraman anlatıcı her şeyin farkındadır ve içinde bulunduğu vicdan azabından kurtulmak için zor durumda bıraktığı iki insandan, babasıyla kardeşinden kendince özür dileyecek, bir nevi iç arınmayı gerçekleştiren rahatlayacaktır. Yazar, kahramana bu fırsatı tanımaz ve metnin etkisinin okuma süreci bittikten sonra da okuyucunun zihninde devam etmesini sağlar:

"Pervin'i uyandırdım.

– Ben Hasan'ın yanına gideceğim.

dedim.

– Niçin?

– Babama bir şey söyleyeceğim.

– Ne söyleyeceksin?

– Kaşağıyı ben kırmıştım, onu söyleyeceğim.

– Hangi kaşağıyı?

– Geçen seneki... hani babamın Hasan'a darıldığı...

Lâfımı tamamlayamadım. Derin hıçkırıklar içinde boğuluyordum. Ağlaya ağlaya Pervin'e anlattım. Şimdi babama söylersem Hasan da duyacak, belki beni affedecekti.

– Yarın söylersin.

dedi.

– Hayır, şimdi gideceğim.

– Şimdi baban uyuyor. Yarın sabah söylersin. Hasan da duyar. Onu öpersin. Ağlarsın. Hakkını sana helâl eder.

– Pekâlâ.

– Haydi şimdi uyu.

*Sabaha kadar yine gözlerimi kapayamadım. Hava henüz ağarırken Pervin'i uyandırdım. Kalktık. Ben içimdeki zehirden azabı boşaltmak için acele ediyordum. Fakat heyhat, zavallı masum kardeşim o gece ölmüştü."*¹⁹

Gerçek hayatta da kurguda da bir insanı/kahramanı tanımanın yolu onu konuşturmadan, ona kulak vermekten onun bakış açısıyla olaylara/kişilere bakmaktan, zihninden geçenlere ayna tutmaktan geçer. Modern edebiyatta bu durumun çocuklar için de geçerli olduğunu bilen ve bunu kurguladığı metinlerde somut olarak hayata geçiren/uygulayan ilk yazarlardan biri Ö. Seyfettin'dir.

¹⁸ A.g.e., s. 322-323.

¹⁹ A.g.e., s. 323.

Sonuç veya Haberi Çocuktan Almak

Ana hatlarıyla panoraması çizilen, sosyal hayatıyla ilgili az ama öykü türü bağlamında yeterli bilgiler verilen bir taşra kasabasında geçen bu metin, Ö. Seyfettin'in hem kendisi hem ailesiyle ilgili birçok ayrıntıyı içinde barındırır. Çocuk edebiyatı ve eğitimi bağlamında yazarından kahramanlarının kurgulanmasına, dilinden/üslûbundan olay örgüsüne, bireysel olgulardan toplumsal algılara kadar birçok bakımdan eleştirilere maruz kalan bu metin²⁰ "çocuk bakış açısı"nın hemen hemen öykünün bütün ayrıntılarını belirlemesi yönüyle de özgün bir nitelik arz eder. Ben-anlatıcı ve "çocuk bakış açısı"yla sunulan kahramanlar, ağırlıklı olarak diyaloglar üzerinden okuyucuya tanıtılır.

Baba, sert mizaçlı ve otoriter bir kişiliğe sahiptir. Çocukların eğitiminde gerektiğinde şiddete baş vurmaktan çekinmez. Yüreğinin yumuşaması için telafisi mümkün olmayan bir trajediyle karşılaşması gerçeği, bir dönemin eğitim anlayışına - eti senin kemiği benim - ayna tutması bakımından ilginçtir.

Anne, hemen her yıl bu taşra kasabasından İstanbul'a gider. Çocukların karşılaştığı olumsuzluklarda bunun da etkisi vardır. Yazar, bireysel hayatında veya yaşadığı dönemde somut olarak tanık olduklarından yola çıkarak, annesiz kalan çocukların içine düşebilecekleri sorunlara gönderme yapmak istiyor gibidir. Ö. Seyfettin'in annesi İstanbulludur ve aynı zamanda bir İstanbul hanımefendisidir. Çocuklarına düşkünlüğüyle, nezaketiyle ve merhametiyle bilinir. Yavrusuna, kardeşine iftira atmak gibi bir kötülüğü yakıştıramaması, karşılaşılan olumsuzlukları Dadaruh üzerinden izah etmeye çalışması bunu gösterir.

Dadaruh ile Pervin, dışıyla ve içiyle evi çeviren/yöneten ama buna nispetle çok da öne çıkmayan ve ailede çocuklara en yakın duran kahramanlardır.

Anlatıcı çocuk kahraman, biraz da baba korkusuyla - veya dış faktörlerle - yalan konuşmaya meyyal, iftira atabilecek mizaçta, gizli-saklı yaramazlıklar yapabilecek tıynettedir. Fakat kardeşine yaptığı kötülükten ve akabinde onun başına gelen felaketten sonra bütün hatalarının/kusurlarının bedelini ağır bir şekilde öder. Hiçbir şey yapamamak ve yaptığı yanlış hem babası hem kardeşi nezdinde bir nebze olsun telafi edememek, onun şahsında vicdanî bir kırılmaya gönderme yapar ki bu durum hem dönemi hem bugün için dikkat çekicidir.

Hikâyenin, kötülük/olumsuzluk adına üzerine hiçbir şey sıçramayan en küçük ve masum kahramanı Hasan'dır. O yaşta, şiddete maruz kalacağını bilse bile yalan söylemez. Ö. Seyfettin Hasan'ı tanıyan herkesi onun ölümünden sonra çaresiz ve gözü yaşlı bırakır ki bu tercih, bu kahramanla birlikte dürüstlüğü, masumiyetin, saflığın, umudun ve gelecekle ilgili olumlu düşüncelerin de ölümü olarak yorumlanabilir.

²⁰ Geniş bilgi için bkz. (Selahattin Dilidüzgün, "Eğitsel Bir Bakış Açısıyla Ömer Seyfettin ve 'Kaşağı'", *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 1, Nisan 2005, s. 11-24.).

Hikâyedeki bütün diyalog, monolog ve tasvirlerin çocuk anlatıcının gözüyle verilmesi, metni hem zamanı hem de bugün için değerli ve farklı kılar. Ayrıca bu ve Ömer Seyfettin'in çocukluk yıllarını anlattığı diğer metinlerde - ki bu metinler bugüne kadar herhangi bir çalışmaya doğru dürüst mevzubahis edilmemiştir - Ömer Seyfettin'in kendi yaşamını anlatıcı ile yazar arasında bir fark gözetmeksizin aktarması ("Kaşağı", "Ant", "İlk Namaz", "Falaka" "İlk Cinayet") bu ve benzer metinler açısından türsel bir tartışmayı peşinden getireceği için ilgi çekicidir.

Tevfik Fikret, Mehmet Âkif ve Ö. Seyfettin'den hareketle yazıyı toparlamak gerekirse üç metinde de "hasta çocuk" sorunsalıyla karşılaşmak döneminden bağımsız olarak okunamaz. Öncesiyle ve sonrasıyla II. Meşrutiyet yılları savaşların, göçlerin, doğal afetlerin, ekonomik sıkıntıların, açlık ve sefalet noktasına varan beslenme zorluklarının, yoksulluğun, esaretin, salgın hastalıkların toplumun her kesimini etkilediği bir zaman dilimidir. Bu metinlerle birlikte yine bu dönemde varlığı gittikçe daha fazla hissedilen aile bahsi (ailenin serencamı) "çocukluğun icadı"²¹ olarak kavramlaştırılabilecek bir perspektiften de ele alınıp değerlendirilebilir.

Kaynakça

- AKTAŞ, Elif-UZUNER YURT, Serap, "Çocuk Edebiyatı Açısından Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde 'Çocuğa Göre' Olmayan Unsurlar", *International Online Journal of Educational Sciences*, Cilt: 9, 2017, s. 207-223.
- ALANGU, Tahir, *Ömer Seyfettin Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, YKY, İstanbul, 2010.
- AYTAÇ, Ahmet Murat, *Ailenin Serencamı/Türkiye'de Modern Aile Fikrinin Oluşması*, Dipnot Yayınları, Ankara, 2015.
- ÇİFTÇİ, Sinan, "'Hasta' ve 'Hasta Çocuk' İsimli Manzum Hikâyelerin Mukayeseli Tahlili", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 53, Erzurum 2015, s. 93-104.
- DİLİDÜZGÜN, Selahattin, "Eğitsel Bir Bakış Açısıyla Ömer Seyfettin ve 'Kaşağı'", *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 1, Nisan 2005, s. 11-24.
- ERSOY, Mehmet Âkif, *Safahat*, (Haz. M. Ertuğrul Düздаğ), ABB Yayınları, Ankara, 2015.
- KAPLAN, Mehmet, *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1971.
- KUNTAY, Mithat Cemal, *Mehmet Âkif*, LM Yayınları, İstanbul, 2007.
- ONUR, Bekir, *Türkiye'de Çocukluğun Tarihi*, İmge Kitabevi, Ankara, 2005.
- SEYFETTİN, Ömer, "Kaşağı", *Bütün Eserleri Hikâyeler 3*, hzl. H. Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul 1999, s. 319-323.
- SINAR, Alev, *Hikâye ve Romanımızda Çocuk (1872-1950)*, Alfa Yayınları, İstanbul, 1997.
- FİKRET, Tevfik, *Rûbâb-ı Şikeste*, (Haz. İbrahim Tüzer-Selçuk Atay), Akçağ Yayınları, Ankara, 2016.

²¹ Ahmet Murat Aytaç, *Ailenin Serencamı/Türkiye'de Modern Aile Fikrinin Oluşması*, Dipnot Yayınları, Ankara, 2015, 232 s.

ÖMER SEYFETTİN: GÜÇLÜ KALEMLER SAĞLAM KÖKLERDEN DOĞAR

Özlem FEDAI*

“Modern olmanın insanoğluna serüven, güç, coşku, gelişme, kendini ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat ettiği lakin bir yandan da sahip olduğu her şeyi yavaş yavaş yok etmekle tehdit etmeye başladığı”¹ bir nedensellik ve kırılma çağı olan 19. yy’ın son çeyreğinde dünyaya gelen Ömer Seyfettin, sadece 20 yılını geçirebildiği 20. yy’a birçok kıymetli eser sığdırmış önemli bir öykücü ve ülkü adamıdır.

19. yy’a kıyasla hayatın daha hızlandığı 20. yy; daha başından itibaren dünyada birçok savaşa da gebe olmuş; Kapitalist dünya düzeni gözünü çok uluslu devletlerin birliğine/dirliğine yüzyılın başında çoktan dikmiş; yüzyıllardır huzur ve esenlik içinde bir arada yaşayan milletler; yüzyıllardır kardeş belledikleri komşuları için vahşi birer düşman oluvermiştir. Bu çağda artık kadim ve hürmet taşıyan hiçbir şey kalmayacak; ortaya çıkan hızlı devrim ile her şey çabucak miadını doldurarak yerini yenisine bırakacak, kutsallar bile kolayca çiğnenebilir hale gelecektir. Toplumun din, dil, millet bilinci, bayrak, tarih ve kültür gibi tüm değerlerini, “kutsal”larına sahip çıkmayı hem bir asker olarak hem de milletini seven “ülkücü” bir yazar olarak görev edinmiş olan Ömer Seyfettin, hikâye yazmaya başlamadan evvel tıpkı babası Binbaşı Ömer Şevki Bey gibi ırkını, milletini ve dilini canı gibi sever.

Edirne Askerî İdadisi’ndeki öğrencilik yıllarında edebiyatla ilgilenmeye başlar Ömer Seyfettin. Ardından devam ettiği Mekteb-i Harbiye’deki öğrenciliğinde daha çok Servet-i Fünûn duyarlılığına yakın şiirler yazar. Oysa bundan sonraki tüm yaşamını mefkûrelere adanmış bir sanatçı olacaktır. Dil, millet ve milliyet, onun sanatını adadığı mefkûrelerdir.

Ömer Seyfettin’in askerlik yıllarında edebiyat meraklılarına yazmış olduğu (ilki 20 Şubat 1906 (1321) sonuncusu 17 Aralık 1907 (1323) tarihli ve ilki

* Prof. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü, ozlem.fedai@gmail.com

¹ Süreyya Us, *Güzelin ve Çirkinin Ötesinde* (Estetiğin Halleri), Can Yay., İstanbul, 2017, s. 68-69.

Kuşadası'nda sonuncusu İzmir'den yazılmış) dokuz mektubu² (yayınlanışları oldukça geç olmuştur) onun daha yolun başında bir yazar olarak sahip olduğu hassasiyetleri ortaya koyar.

Ömer Seyfettin, devrine göre fikirlerini açık ve anlaşılır bir dille anlatmış; konuşma dilini yazı diline uyarlamayı ülkü edinmiş bir yazardır. Yukarıda zikrettiğimiz mektuplarından 1906 tarihli “Üçüncü Mektup”unda müstakbel okurlarına dilinin “basit ve anlaşılır olması”, ayrıca “gerçekçi” gözlerle devrini yansıtan hikâyeler yazması sebebiyle, Guy de Maupassant'ı okumalarını salık verir. Onun yazarlık serüveninde taşıdığı üç büyük vasfın anahtarlarını da bu mektuplarda bulabiliriz: Bu vasıflar, açık ve sade bir Türkçe yazmak, realist hikâyeler yazarak toplumunun tarihî ve sosyal her türlü yarasına parmak basmak ve öyküleriyle milletine değer/ideal aşılaktır. Hatta Maupassant'ın hikâyelerini yalın dilleri ve realiteyi yansıtış biçimleriyle övmeyi sürdürdüğü “Dördüncü Mektup”unda, “(*Realistler*) *insana hakikati öğretir. İnsanı hakiki görmeye ve düşündürmeye alıştıır*”³ diyerek öykü tekniğinde neden bu yazarın izinden gittiğini de izah etmiş olur. Türk okuyucusuna olaya dayalı, Maupassant tarzı (serim, düğüm ve çözüm odaklı) karakter tahlili ve mekân tasvirini geri planda bırakan hikâyeyi bilinçli bir Türkçe hassasiyeti ile kaleme alarak tanıtan Ömer Seyfettin, öykücülüğü boyunca bu yazarın öncüsü olduğu olaya ve gerçekçiliğe dayalı, uzun, mesajlı/tezli ve sade bir Türkçe ile yazılmış öykülerden vazgeçmeyecektir.

Sanat hayatına romantik denilebilecek şiirlerle başlamış olsa da, 1911 tarihli meşhur makalesi ardından başlayan şuurlu “Yeni Lisan” hareketinden sonra öykülerinde Realizmden vazgeçmez. Lakin Romantizm akımının telkin ettiği millî şuur, millî tarih bilincini, milletine özenle aşılayarak iki akımı kaynaştırır. 1910 yılında askerlikten istifa ederek profesyonel anlamda öyküler yazma kararı aldığı ve bu sırada “fantezi” (mensure) diye nitelendirdiği tahkiyeli metinler yazdığı bilinir. Ancak asıl şahsî mührünü taşıyan hikâyelerini 1911 sonrası kaleme alacaktır. Tam da bu sırada Balkan Savaşı başlayınca (1912'de) tekrar askere çağrılarak Sırp ve Yunan cephelerinde savaşır. Bu vazifesi sırasında özellikle Bulgar ve Sırp çetecilerinin Türklere yaptıkları zulümlere şahit olması öykülerinde yansıtacağı; tarihi, sosyal ve vicdani gerçekliğin zeminin oluşturduğundan, tez veren, ideal yükleyen ama sanattan da ödün vermeyen güçlü öykülerini kaleme alır. Askerlik sonrası

² Yayınlanış tarihleri *Hayat Mecmuası*, nr. 1, 2, Şubat- Mart 1968), bkz. Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri/Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar* (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yay., İstanbul, 2000, s. 328.

³ Akt. Necati Mert, *Ömer Seyfettin* (İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar), Kaknüs Yay., İstanbul, 2004, s. 49.

İstanbul'a dönünce de artık verimli bir yazarlık hayatının ürünleri art arda gelir. Balkanlarda şahit olduğu zulümler, içindeki milli uyanışı daha da kuvvetlendirmiş; bu şuurla, milletini onun anlayabileceği yalın bir "Türkçe" ile bilinçlendirmeyi görev kabul eder.

O, milliyetçi, idealist, realist, terakkiperver, dilperver olduğu kadar ihtilalci de bir yazardır aynı zamanda. Öyle bir ihtilalci ruh taşır ki, henüz genç bir asker iken, Ali Canip'e yazdığı bir mektupla "edebiyatta ve lisanda bir ihtilal vücuda getirme teklifinde bulunur:

"(...) Bunu yalnız başaramam... Geliniz Canip Bey; edebiyatta, lisanda bir ihtilal vücuda getirelim" dediği bu mektuptaki şu ifade oldukça dikkat çekicidir: "Arapça Farsça tamlamalara hiç lüzum yoktur. Bunlar ancak süs içindir. Kimin gösterecek, sergileyecek bir fikri yoksa bunları çok kullanır..."⁴

Yöntem'in başkanlığında 11 Nisan 1911'de Selanik'te çıkan *Genç Kalemler* dergisinde başyazı olarak kaleme aldığı "Yeni Lisan" makalesi, onun Türkçe konusundaki hassasiyetini ortaya koyan bir beyanname niteliği taşır. Bu makale, "bu yüzyılın başında yapılan bilgili ve şuurlu bir dil hareketinin de adı olur"⁵. Ömer Seyfettin bu makaleyle, ilerlemenin (terakki) temelinde "millî lisan"ı görecektir:

"Türkler ancak kuvvetli ve ciddî terakkî ile hâkimiyetlerini, mevcudiyetlerini muhafaza edebilirler. Terakkî ise, ilmin, fennin, edebiyatın hepimizin arasında intişarına vabestedir. Ve bunları neşir için evvela lazım olan millî ve umumî bir lisandır"⁶ diyecektir.

Yine bir başka makalesinde dili, milli birliği sağlayan bir güç kabul eder. Hatta filozof Heidegger'in "Dil insanın evidir" düşüncesiyle paralellik taşırcasına Türkçeyi "manevi ve mukaddes vatanı" sayar:

"Milliyetimiz nasıl Türklük, vatanımız nasıl Türkiye ise lisanımız da Türkçedir. Türkçe bizim manevi ve mukaddes vatanımızdır. Bu manevi vatanın istiklali, kuvveti resmi ve milli vatanımızın istiklalinden daha mühimdir. Çünkü vatanını kaybeden bir millet eğer lisanına ve edebiyatına hâkim kalırsa mahvolmaz, yaşar ve yine bir gün gelir, siyasi istiklalini kazanır, düşmanlarından intikamını alır."⁷

⁴ Bkz. Ali Canip Yöntem, *Ömer Seyfettin*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947, s. 11.

⁵ Yusuf Ziya Öksüz, *Türkçe'nin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, TDK Yay., Ankara, 1995, s. 85.

⁶ Bkz. Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri/Makaleler-I*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yay., İst. 2001, s. 112.

⁷ Ömer Seyfettin, "Türkçeye Karşı Enderunca", *Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar* (Yay. Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yay., İstanbul, 2000, s. 329.

Öykü anlayışını “Ben her şeyden, en ehemmiyetsiz bir fıkradan, bir cümleden, bir hikâye, koca bir roman çıkarabilirim”⁸ diyerek özetleyen Ömer Seyfettin, öykülerini kuru bir tez aşılama uğruna teknik ve özenden âzade şekilde kaleme almamıştır.

Hikâyelerinde kimi zaman devrinin Osmanlıcılık, Türkçülük, Batıcılık gibi siyasal konularını (“Hürriyet Bayrakları”, “Ashab-ı Kehfimiz” vb.), bazılarında Balkan Savaşlarının acıklı olaylarını (“Bomba”, “Beyaz Lale”, “Tuhaf Bir Zulüm”), bazılarında tarihin şanlı olaylarını (“Forsa”, “Topuz”, “Vire”, “Pembe İncili Kaftan” vb.), kimi hikâyelerinde çocukluk anılarını (“Falaka”, “Kaşağı”, “And”) anlatmış; bazı hikâyelerinde halkın masal, fıkra dağarcığından yararlanmışır (“Yüz Akı”, “Kurumuş Ağaçlar” vb.). Bazı hikâyelerinde halkın cin, peri gibi batıl itikatlarını veya töreleri mizah yoluyla eleştirmiş (“Perili Köşk”, “Keramet”, “Kesik Bıyık” vb.), kişilerin veya toplumun bozuk yönlerini eleştirmiştir⁹.

Yazarın “Güncel konulu hikâyelerinin bir kısmı ise doğrudan kurtuluş çarelerine yönelmiştir. Bu çareler karşılıklarını sosyal yaşamdan ekonomik yaşama kadar uzanan bir yelpazede bulur. Ömer Seyfettin’in hikâye dünyası bu açıdan toplumun hâlihazırdaki durumu ve kurtuluş vasıtası olarak milli değerlere açık bir yapıdadır.”¹⁰

Öykü ve makalelerinde yansıttığı gibi Ömer Seyfettin, Türk birliği esasına dayalı bir milliyetçilik anlayışına sahiptir. Dil birliği, bu anlayışta çok önemli bir yer tutar. Belki de bu yüzden sade ve anlaşılır bir Türkçeyi eserlerinde şuurulu bir şekilde ilk defa kullanan sanatçıdır denebilir. Bir yandan asker olarak gözlemlediği acı gerçeklerle hikâyelerini yazarken bir taraftan da dilin sadeleşmesi yolundaki çalışmalarına devam eder. Hatta dili anlaşılabilir hale getirdiklerini düşündüğü Servet-i Fünûncular’a, “İşte biz Türk dilini bu edebiyat zalimlerinin elinden kurtaracağız. Halka kendi faydasına yarayacak şeyler yazacak ve memleketimizde okuma muhabbeti uyandıracacağız...” diyerek kızar.

Sanat hayatı boyunca edebiyat ve sanatın, bir zümre ve bir sınıf için, birkaç kişinin marazî keyfi için mevcut olmadığını, sanatın bütün bir millete ait olduğunu savunan Türk öykücülüğünün kilometre taşı, özlediği edebiyatçı tipi olarak da, “Fon Sadriştayn’ın Oğlu” öyküsündeki “Şair Orhan Bey” olarak çizmiştir. Bu öyküdeki “Şair Orhan”, Ömer Seyfettin’in sanat ve öykü

⁸ Bkz. Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri/Makaleler-I*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yay., İstanbul, 2001, s. 264.

⁹ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (1859-1959)*, Bilgi Yay., Ankara, 1970, s. 13-14.

¹⁰ Ayşe Demir, “Milli Kimliğe Doğru Bilinçli bir Adım: Yeni Lisan”, 100. Yılında Yeni Lisan Hareketi Ve Milli Edebiyat Çalıştayı Bildirileri, (Haz. Hülya Argunşah, Oğuzhan Karaburgu), Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul, 2011, s.93.

anlayışını da ortaya koyar. Öyle ki öyküde Fon Sadriştayn'ın okuduğu gazete haberleri üzerinden Şair Orhan'ın edebiyat ve dil anlayışı övgülerle anlatılmıştır:

“(...) O, devirlerden beri gaflet kâbusuyla uyumuş bir millete yüksek vicdanını duyurdu. Lisanını öğretti. Ondan evvel Türklerin umumî bir lisanı yoktu. İstanbul'da “tabii Türkçe” tahkir olunuyor, birtakım şair, birtakım edip taslakları “Servet-i Fünun” un, mâhut Frenk mukallitlerini taklit ederek Arapça, Acemce terkip düzmeyi bir marifet, bir sanat sayıyorlardı. Yahut “Tasfiyeciler” in sunî lisanını millî Türkçe zannediyorlardı. Orhan Bey, ilk darbeyi bu gafillere indirdi. Edebî şaheserlerindeki tabiliğin olanca büyüklüğüyle demek istedi ki:

-Edebiyat, sanat, bir zümre için, bir sınıf için, birkaç kişinin marazî keyfi için değildir. Sanat bütün bir millettir! Onun konuştuğu, kitaplardan öğrenmeden bildiği tabii lisanla edâ olunmalıdır! (...) Ey genç dâhi! Sen bizim hâlikimizsin! Senden evvel Türk milleti birbirini tanımazdı. Hıve, Buhara, Semerkant, Kâşgar, Kafkasya, Azerbaycan, Anadolu, İstanbul'un lisanını anlamazdı. İstanbul'un içinde, yaşayanlar bile kendi memleketlerinin edebiyatını duymazlardı. (...) Edebiyatımıza asrî bir diyaneti, bugünkü felsefeye uygun bir tasarrufu ilk defa sokan sen oldun. Sen (...) milletini “avam, havas”, diye ikiye ayırmadın. Hepsinin üstüne dinî bir vecdin, millî bir mefkûrenin şulelerini saçtın.”¹¹

Yeni sanatçılara karşı acımasız eleştiriler yapan *Güzel İstanbul* gazetesinin yazarı ise bu genç şairi, tüm Türk dünyasında bir köprü olması, İstanbul Türkçesiyle yazmak, millî şuuru uyandırmaktaki ısrarı, Batı hayranlığı ile meşgul olmayıp halkına yaklaşması ve onun değerlerini, sorunlarını yansıtmaktaki ustalığı sebebiyle övmüştür ki bu özellikler de aslında bize Ömer Seyfettin'in sanat anlayışından izler taşımaktadır:

“(...) O, İstanbul lehçesini bütün Türk milletine sevdirdi. İstanbul lehçesi onun sayesinde bütün bir milletin samimî lisanı oldu. Ona kadar herkes ya Acem'i ya Frenk'i taklit ediyordu. O ne Frenk'e ne Acem'e baktı. Ne de âşık sazlarını, tekke neylerini taklit etti. Gözlerini kendi ruhuna çevirdi. Türk hissini duydu. Kahramanlıklarını, hikâyelerini, mevzularını, lisanını hep Türk vicdanında buldu...”

Hikâyelerinde tarihi ve yaşadığı zamanın başta savaş olmak üzere tüm sosyal gerçekliğini başarıyla yansıtan Ömer Seyfettin, millî idealleri aşılacak

¹¹ Ömer Seyfettin, “Fon Sadriştayn'ın Oğlu”, *Bütün Eserleri Hikâyeler* 2, (Haz. Hülya Argunşah), 2. Baskı, Dergâh Yay., İstanbul, 2007, s.305-306..

düşüncesiyle öykü yazdığı için, öykülerinde “bilinçli/ilkeli kahramanlar” oldukça önemlidir. Bu kahramanları da Ömer Seyfettin’i de yaşatan “mefkûreleri”dir. Hatta yazar, ölümünden iki yıl evvel *Yeni Mecmua*’da yayınladığı “Edebiyattan Enmuzeçler”¹² adlı iki yazısında ele aldığı “Don Kişot” ve “Hamlet” gibi Batı dünyasının önemli kahramanlarını, mefkûrelerine bağlılıkları, “görev adamı” oluşları sebebiyle över. Don Kişot’un ideallerini bırakmayışını överken söylediği aşağıdaki sözler onun tarihî temalı eserleri başta olmak üzere öykülerindeki kahramanlarına yüklediği “idealizmi ve ideallerini asla bırakmama” düşüncesini ortaya koyar:

“Don Kişot’un ideali dünyada hakikatle adaleti muzaffer etmektir. (...) dünyada en büyük vazife muharebedir. Muharipler (askerler) dünyada en faydalı bir vazifeyi icra edenlerdir. Çünkü gayesi ‘sulh, sükûn’ olan harbi onlar yaparlar.”¹³

Onun düşünce dünyası üzerinde Ziya Gökalp oldukça tesir göstermiştir. Ancak milli tarih konusunda Ziya Gökalp ile farklı düşünürler. Gökalp, İslamiyet öncesi Türk tarihini ön planda tutarken Ömer Seyfettin, hikâyelerinde Osmanlı tarihinin şanlı olaylarını, cesur Müslüman ve yüce ruhlu kahramanlarını yaşatmış ve yansıtmıştır. Çocuktan yetişkine her bireye milletin ve kendisinin gerçeklerini, milli tarihini hatırlatmış; 20. y’ın başında büyük acı ve kederlerle dolu yakın tarihimizin şanlı sayfalarını büyük bir özen ve gözlemle, şuurlu bir Türkçe sevgisiyle yansıtmıştır. Onun eserleri, modern çağda sıkça yaşanan toplumsal hafıza kaybının önüne geçmek için büyük bir işleve sahiptir.

Sonuç Niyetine...

Ünlü Rus yazarı Tolstoy, *Sanat Nedir?* adlı eserinde sanatın kutsal bir işleve sahip olduğuna işaret ederken, aslında Ömer Seyfettin’in sanatına sirayet eden vurgularla aynı paydada birleşir:

“Sanat insanları lüksten, şiddetten, intikamdan, başkalarının ihtiyacı olan şeyleri kendi zevkleri için kullanmaktan utandırabilir. İnsanların özgürce, memnuniyetle ve kendi içlerinden gelerek kendilerini insanlığın hizmetine adanmasını sağlayabilir”¹⁴

¹² “Hamlet”, 28 Şubat 1918, c. II, nr. 33. “Don Kişot”, *Yeni Mecmua*, 28 Mart 1918, c. II, nr. 37.

¹³ Akt. Necati Mert, *Ömer Seyfettin* (İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar), Kaknüs Yay., İstanbul, 2004, s. 218-219.

¹⁴ Tolstoy, *Sanat Nedir?*, (Çev. Kâbil Demirkıran), Şule Yay., İstanbul, 2008, s. 349.

Tolstoy, “Sanatın başarması gereken görev, insanlar arasında sadece toplumun en güzel fertlerinin ulaşabildiği kardeşlik ve sevgi duygularını, bütün insanlar için alışılmış bir duygu ve içgüdü haline getirmektir”¹⁵ derken sanatın bir zümre ya da sınıfın değil tüm toplumun faydasına hizmet etmesi gerektiğini zira tüm topluma ait olduğunu ifade eder. Onun yaşadığı yüzyılda Osmanlı toplumunda bir yazar, Ömer Seyfettin de, “Edebiyatsız edebiyat yapacağım” diyerek sanatını her türlü süs, özentî ve yapmacıktan uzaklaşmak istediğini dile getirmiş ve tüm milletin faydasına sunmuştur.

36 yıllık kısa ama verimli ömrüne birçok kıymetli eser sığdıran Ömer Seyfettin, öykülerinde olduğu gibi düzyazılarında da millî bilinci güçlendirmeyi, Türklerin kendilerine olan inançlarını sağlamlaştırmayı temel amaç sayar. O, sağlam millî ideallerin, kudretli bir toplum şuurunun ve bilinçli bir Türkçe sevgisinin unutulmaz öykücüsü olmuştur.

Kaynakça

- DEMİR, Ayşe, “Millî Kimliğe Doğru Bilinçli bir Adım: Yeni Lisan”, 100. Yılında Yeni Lisan Hareketi Ve Millî Edebiyat Çalıştayı Bildirileri, (Haz. Hülya Argunşah, Oğuzhan Karaburcu), Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul, 2011.
- MERT, Necati, *Ömer Seyfettin* (İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar), Kaknüs Yay., İstanbul, 2004.
- ÖKSÜZ, Yusuf Ziya, *Türkçe’nin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, TDK Yay., Ankara, 1995.
- Ömer Seyfettin, “Fon Sadriştayn’ın Oğlu”, *Bütün Eserleri Hikâyeler 2*, (Hzl. Hülya Argunşah), 2. b, Dergâh Yay., İstanbul, 2007.
- Ömer Seyfettin, “Hamlet”, 28 Şubat 1918, c. II, nr. 33.; “Don Kişot”, *Yeni Mecmua*, 28 Mart 1918, c. II, nr. 37.
- Ömer Seyfettin, “Türkçeye Karşı Enderunca”, *Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar* (Yay. Hzl. Hülya Argunşah), Dergâh Yay., İstanbul, 2000.
- Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri/Makaleler-I*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yay., İstanbul, 2001.
- SOLOK, Kudret Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (1859-1959)*, Bilgi Yay., Ankara, 1970.
- TOLSTOY, *Sanat Nedir?*, (Çev. Kâbil Demirkıran), Şule Yay., İstanbul, 2008.
- US, Süreyya, *Güzelin ve Çirkinin Ötesinde* (Estetiğin Halleri), Can Yay., İstanbul, 2017.
- YÖNTEM, Ali Canip, *Ömer Seyfettin*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947.

¹⁵ A.g.e., s. 349.

ÇOCUK BAHÇESİ/BAHÇE VE KADIN DERGİLERİNDE ÖMER SEYFETTİN

Beyhan KANTER*

Giriş

Özellikle hikâye türünde kaleme aldığı eserleriyle ün kazanan Ömer Seyfettin (1884- 1920), kısacık ömründe edebî ve kültürel pek çok faaliyete imza attığı gibi Türk edebiyatı tarihinde köklü bir yer edinir. Ömer Seyfettin'in 36 yıllık hayatına sığdırdığı edebî eserleri, çeşitli vesilelerle bulunduğu İstanbul, İzmir ve Balkanlarda çıkan dergilerde yayımlanır. İlk gençlik döneminde ve 1913'ten ölümüne kadar geçen sürede İstanbul'da, memuriyetinin ilk yıllarında İzmir'deki edebî mahfillerde yer alan Ömer Seyfettin için özellikle Balkanlarda kaldığı süre, hem bireysel tarihi hem de edebî ikliminin gelişmesi/olgunlaşması açısından bir dönüm noktası niteliğindedir.

Ömer Seyfettin'in Balkanlara ilk gidişi, okuduğu okullar neticesinde atandığı askerlik göreviyle ilgilidir. İstanbul'da Eyüp Sultan'daki Askerî Baytar Rüstiyesi ve Edirne Askerî İdâdîsi'nde okuyan Ömer Seyfettin, 1903'te Mekteb-i Harbiye'den mezun olur ve Selânik'te bulunan üçüncü ordunun İzmir redif tümeni, Kuşadası redif taburuna gönderilir. Ömer Faruk Huyugüzel'in tespitlerine göre, Kuşadası'na tayin olunduktan sonra taburuyla birlikte Makedonya'da çıkan Bulgar İhtilali'ni bastırmak için Rumeli'ye görevlendirilmiş, 1904 Eylül ayında İzmir'e dönmüştür. *Haftalık İzmir* gazetesinde 11 Mart 1905'te yayımlanan "Sebat" başlıklı hikâyede "21 Ağustos Selânik" kaydı yer aldığı gibi Hakkı Tarık Us'a yazdığı 3 Nisan 1322 tarihli mektuba eklediği "Temennî-i Hâb" şiirinin altında "Pirlepe [1]319" notu vardır. Dolayısıyla bu bilgiler, Ömer Seyfettin'in Kuşadası'na gelmeden bir süre önce Rumeli'de, Selanik ve Manastır'a bağlı bir sancak olan Pirlepe'de, görev yaptığını yansıtmaktadır. Öte yandan Huyugüzel, Ömer Seyfettin'in Kuşadası'ndan İzmir'e 1907 yılı temmuz ayının başlarında tayin edildiğini söyler.¹ Bu bilgilerden

* Prof. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, beyhankanter@artuklu.edu.tr

¹ Ömer Faruk Huyugüzel, "Ömer Seyfettin'in İzmir Yılları", *Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1984.

hareketle Ömer Seyfettin'in Balkanlara kısa süreli ilk gidişinde de edebî eserler kaleme aldığı görülmektedir.

Ömer Seyfettin, Kuşadası ve İzmir dolaylarında iken, Yakup Kadri, Türkçü Necip, Şahabettin Süleyman ve Baha Tevfik'le aynı edebî mahfillerde bulunur, “*edebiyat vadisinde*” onlara eşlik eder, onların görüşlerinden faydalanır, kendi görüşlerini paylaşır, şiir, mensur şiir, hikâye ve makaleler kaleme alır, *Haftalık/Serbest İzmir* gazetesinde eserlerini neşreder. Yakup Kadri, *İkdam*'da yayımlanan bir yazısında, İzmir'de iken Baha Tevfik, Şahabettin Süleyman ve kendisinin okul çıkışı bir araya geldiklerini Ömer Seyfettin'le de bu sürede sürekli görüştüklerini anlatarak onun “*askerlikten ziyade fikrî ve bedîi meselelerle meşgul*” olduğunu ve onun İzmir muhitinde epeyce şöhretli bir muharir olarak yer edindiğini söyler (10 Mart 1920). İzmir'deki aydın çevrelerinin inşa ettiği edebî canlılık, Ömer Seyfettin'in farklı düşüncelerle karşılaşmasına, devrin siyasî, edebî ve sosyal koşullarıyla ilgili farklı perspektifleri değerlendirmesine imkân oluşturur. “Bu İzmir günleri –pek azı elimize geçen okullardaki ilk denemeleri bir yana bırakılırsa- Ömer Seyfettin'in yazarlığının biçimlenerek mayalandığı, olumlu bir edebî hazırlık devresi sayılabilir.”¹ Nitekim daha sonra yayımladığı eserlerinin bir kısmını da burada kaldığı süre içerisinde yazan Ömer Seyfettin, özellikle Baha Tevfik'in felsefi yaklaşımlarından, “sade lisan konusunda da, kendi mütevazı çevresinde ‘Dilde Türkçülük’ düşüncesinin öncülüğünü yapan”² Türkçü Necip'in görüşlerinden etkilenmiştir. Necip Türkçü, “Türkçe ve Türk edebiyatına farklı bir açıdan bakmak, dilde sadelik ve millî edebiyat konuları üzerinde düşünmesini sağlamak ve bazı temel fikirleri vermek bakımından”³ Ömer Seyfettin'in zihin dünyasının şekillenmesine etki eder. Zira onun “sade Türkçeye eğilimi de İzmir yıllarında başlamıştır”⁴ ve bu dönemde yazdığı birkaç şiirinde Yeni Lisan'ın söyleyiş ve biçim özelliklerini -dize ölçeğinde de olsa - görmek mümkündür. Bu bağlamda “Hece vezni ile 1908'den önce yazdığı şiirlerinde yer alan tabiat tasvirleri, san'atlı ifadeler bile dil bakımından, Arûz'u kullandıklarına göre çok farklı, çok sadedir. Bunlar, onun artık Servet-i Fünûn tesirinden kurtulup kendi şahsiyetini bulduğu, çoğu halk nazım şekliyle olan, kendine öz üslubunu yansıtan şiirleridir.”⁵ Bu dönemde her ne kadar daha

¹ Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin İlküçü Bir Yazarın Romanı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020, s.86-87.

² A.g.e., s. 95.

³ Huyugüzel, a.g.e., s.86.

⁴ Müjgan Cunbur, “Ömer Seyfettin'in Hayatı ve Eserleri”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992, s. 7.

⁵ F. A. Tansel, “Ö. Seyfettin'in Hayatı, İlk Eserleri”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992, s. 65.

çok aruzla ve külfetli bir dille şiirler kaleme alsa da Ömer Seyfettin'in sade lisana bir ilgisinin olduğu ve bu tür denemelerinde başarılı olduğu görülmektedir. Öte yandan fikirleriyle devre damgasını vuran yazarlardan Baha Tevfik'in görüşleri de Ömer Seyfettin'in gerek hikâyelerinin kurgusunda gerek düşünce sisteminde yansımaları bulur.

1908 yılının sonlarına doğru merkezi Selânik'te bulunan üçüncü ordu nizamiye taburlarına teğmen rütbesiyle nakledilen Ömer Seyfettin, Balkanların oldukça hareketli bir yapı arz eden ve Osmanlı bürokrasisine etki eden siyasi, sosyal ve kültürel atmosferine de adım atmış olur. Balkanlarda bulunduğu yıllarda, Manastır, Pırlepe, Köprülü, Cumâ-yı Bâlâ, Yakorit ve Selânik gibi yerleşim merkezlerinde görevliken edindiği tecrübeler ve gözlemlediği insan tipleri, onun hikâyelerinin kurgularına ve poetikasına etki ettiği gibi fikrî eğilimlerini de şekillendirir. Öte yandan İstanbul'da Eyüp Sultan'daki Askeri Baytar Rüstiyesi'nde ve Edirne Askeri İdadisi'nde kendisiyle aynı sınıfta okuyan, aynı dergilerde eserlerini neşrettikleri yakın arkadaşı Aka Gündüz'ün de 1907'de siyasi sebeplerle Selanik'te kalmak zorunda oluşu, aynı edebî ve politik mahfillerde yeniden buluşmalarını mümkün kılar. *Bahçe* ve *Kadın* dergilerinde ilk şiirlerini neşreden Ali Canib de bu sırada "haksız yere suçlanarak İstanbul'dan Selanik'e sürülmüş ve yarı münzevi bir hayatı geçirmekte olan babasıyla birlikte"⁶ Selânik hayatına tutunmaya çalışmaktadır. Ali Canib, bu yıllarda Selânik'te Aka Gündüz, Âkil Koyuncu ve Rasim Haşmet gibi isimlerle bir aradadır.⁷ Ali Canib'in Selanik'te bulunması, dil ve edebiyat meseleleri üzerine sürekli tefekkür eden Ömer Seyfettin'in hayalini kurduğu Yeni Lisan'a giden sürecin kolektif bir faaliyet olarak genişlemesine etki eden saikler arasındadır. Öte yandan İzmir yıllarında Ömer Seyfettin'in fikir dünyasında iz bırakan ve "1907'lerde *Serbest İzmir*'in başyazarlığını yapan"⁸ Baha Tevfik'in Selanik'te çıkan dergilere yazılarını göndermesi, Ömer Seyfettin'in de onun etkin rol oynadığı *Eşref* dergisi ile kısa bir süre yayın hayatında kalan *Piyano* dergisinde eserlerini yayımlatması, devrin aydınlarının birbirlerinin fikirlerini tetkik edip fikir teatilerinde bulunmaları için bir fırsat niteliğindedir. Alangu'ya göre Ömer Seyfettin'in "Batı edebiyatı ve felsefe merakı, eski töreler ve geleneklere karşı sert çıkışı, sert ve hırpalayıcı eleştirme eğilimi, bütün davranışlarında akılcılığı yürütme çabası, Baha Tevfik'le tam bir aynılık gösterecektir."⁹

⁶ Hülya Argunşah, "Bitmeyen Dostluk", *Türk Edebiyatı*, Mart 2020, s. 31.

⁷ Ali Canip Yöntem, *Prof. Ali Cânîp Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, Haz. Ahmet Sevgi, Mustafa Özcan, Sözlük Basım Yayın, Konya, 1995.

⁸ Abdullah Uçman, "Ömer Seyfettin- Rıza Tevfik", *Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1984, s. 128.

⁹ Alangu, *a.g.e.*, s.95.

Siyasal açıdan oldukça hareketli bir şehir olan Selânik'te yayımlanan dergilerin politik içeriklerinin olduğu ve hem Osmanlı topraklarında yaşanan gelişmelerin hem de Avrupa basınının buradaki aydınlar tarafından yakından takip edildiği bilinmektedir. Selânik'te görev yapan Ömer Seyfettin gibi eğitilmiş subaylar da açık ya da örtük bir şekilde bu siyasal referanslı dergilerde yazılarını neşretmektedir. Söz gelimi; Ömer Seyfettin'in 1909'da Köprülü'de üsteğmen olarak görev yaparken tanıştığı¹⁰ ve daha sonra *Genç Kalemler*'de birlikte aynı davayı omuzlayacağı arkadaşı M. Nermi Bey, İttihat ve Terakki'nin yayın organlarından *Kadın* dergisinin yazarlarındadır.

17 Nisan 1909'da Hareket Ordusu ile birlikte İstanbul'a giden Ömer Seyfettin'in 1910 yılında askerlikten istifa ederek Selanik'e dönmesi,¹¹ onun Balkanlardaki edebî faaliyetlerinin hız kazanmasına ve *Genç Kalemler*'e giden sürecin fikrî zemininin olgunlaşmasına etki eder. Balkanlarda bulunduğu ilk yıllarda kendi imzasının yanı sıra özellikle Perviz müstearını kullanan Ömer Seyfettin, Fransızcadan çeviriler yapar, telif şiirler ve makaleler yayımlar.

Çocuk Bahçesi/Bahçe ve Kadın Dergileri Etrafında Ömer Seyfettin

Osmanlı modernleşme teşebbüslerinin yoğun olarak hissedildiği ve gazetecilik bakımından -merkeze/İstanbul'a uzak olmasından dolayı- daha rahat bir atmosfere sahip olan Selânik, hem politik hem de poetik anlamda Ömer Seyfettin'i etkiler. Ömer Seyfettin'in Balkanlarda bulunduğu yıllarda, -28 Ocak 1911'de dilde sadeleşme hareketi/ihtilali başlatmayı teklif edeceği- Ali Canip de *Bahçe*, *Kadın*, *Hüsn ve Şiir* gibi dergilerde edebî eserlerini neşretmektedir. Ömer Seyfettin de Selânik'te kadınlara yönelik yayınlar yapan *Kadın* dergisinde, görünürde hedef kitlesi çocuklar/gençler olan *Çocuk Bahçesi/Bahçe* dergisinde ve edebî içeriğe ağırlık veren *Hüsn ve Şiir* dergisinde kimi zaman müstear isimlerle kimi zaman da kendi imzasıyla eserlerini yayımlar. Ömer Seyfettin'in buradaki dergilere gönderdiği eserlerinden bir kısmını daha önce kaleme aldığı, eserlerin yazılış tarihlerinin yanı sıra dil, üslup ve tematik özelliklerinden anlaşılmaktadır.

İkinci Meşrutiyet'ten sonra görülen edebî ve fikrî hareketlilikle birlikte Ağustos 1908'de Selanik'te yayımlanmaya başlayan *Bahçe* dergisi, 13 Kanûnusânî 1320 (26 Ocak 1905) ile 1 Kanûnuevvel 1321 (14 Aralık 1905) tarihleri arasında 43 sayı, haftalık olarak çıkan *Çocuk Bahçesi* dergisinin devamı niteli-

¹⁰ M. Nermi bu tanışmayı şöyle aktarmaktadır: "Onunla ilk karşılaşmamız Köprülü'de oldu. 1909'daydı. Ben o zaman Selânik Hukukunda talebeydim. [...] Orada bir 'İttihat ve Terakki' klübü vardı. İnkılâp yeni yapılmıştı. Her zaman klube gelir, konuşurduk" (Akt. Alangu, 2020: 103).

¹¹ F. A. Tansel, "Ö. Seyfettin'in Hayâtı, İlk Eserleri", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992, s. 52.

ğindedir. “Nevresidegânın (etfâlin) tenvîr-i efkâr ve tehzîb-i ahlâkına hâdim haftalık risâledir” amacıyla yola çıkan *Çocuk Bahçesi*, her ne kadar çocuklara yönelik bir yayın olarak görünse de devrin edebî polemiklerine kapı aralayan, politik eğilimleriyle dikkat çeken ve aydınlar arasında kamuoyu oluşturan bir dergidir. Zira 23. sayıdan itibaren “Zükûr ve inâs nevresidegânın tenvîr-i efkâr ve tehzîb-i ahlâkına hâdimahlakî, ilmî, siyasi risaledir” notunun dergiye eklenmesi de bu noktada önem arz etmektedir. Öte yandan “Çocuk dergileri arasında cezalandırılan ilk ve son dergi”¹² olması, derginin siyasi anlamda rahatsızlıklar doğurduğunu göstermektedir. Dergide, Tevfik Fikret, Rıza Tevfik, Ömer Naci, Mehmet Emin, Hüseyin Cahid, Celal Sahir, Seniha Hikmet (Aka Gündüz), T. Nahide (Tahsin Nahit), Fâik Ali gibi devre damgasını vuran isimlerin de eserlerini/görüşlerini neşretmeleri, derginin çocuklara yönelik bir yayından ziyade devrin nabzını tutan bir özelliğe sahip olmasına yol açar. Dergide özellikle on yedinci sayıdan itibaren Mehmed Emin’in sade bir Türkçe ve hece vezniyle şiirlerini yayımlaması ve 32. sayıda Rıza Tevfik’e ithaf ettiği “Ölü Kafası” adlı şiiriyle birlikte Rıza Tevfik’in “Türklerin Muhterem Şairi Mehmet Emin Bey”e başlığıyla bir mektubuna yer verilmesi, hece- aruz tartışması olarak ünlenen 1905 Edebî Hareketi’nin ortaya çıkmasına ve 1908 sonrası oluşacak Türkçeçilik hareketlerinin temelini atılmasına etki eder.¹³ Bu bağlamda *Çocuk Bahçesi*/*Bahçe* dergisinin etrafında yapılan edebî tartışmalar, Yeni Lisan anlayışının filizlenmeye başlamasını sağlayıcı bir misyon yüklenmiştir. *Çocuk Bahçesi*’nde Ömer Seyfettin’in, Süheyl Feridun müstearıyla oldukça sanatlı ve terkipli bir üslupla kaleme aldığı bir şiiri yayımlanır. Derginin 42. sayısında (7 Aralık 1905) çıkan ancak Kuşadası’ndaki yıllarda yazılmış olan “Müekkile-i Fenne” başlıklı bu şiirde, “*Hakâyıkın ruhu*” olarak nitelenen fen, ön plana çıkarılmakta; Tevfik Fikret’in şiirlerinde ve Baha Tevfik’in felsefi görüşlerinde olduğu gibi bilim yüceltilmektedir. Geleceği susturup cehaletin karanlığını/zulmetini ortadan kaldıracak olan yegâne gerçeklik olarak görülen bilim, Fikret’in de dile getirdiği gibi ilerlemenin en temel aracı olarak görülür ve bu gerçekliğin hâkimiyet kuracağı günlerin beklenilmesi bir teselli olarak yansıtılır.

Ömer Seyfettin’in *Çocuk Bahçesi*’nin devamı olan *Bahçe* dergisinde neşrettiği eserlerinin önemli özelliği, politik göndermelere ve eleştirilere yer vermesidir. İttihat ve Terakki’nin yayın organı olarak 3 Ağustos 1908’de yayın hayatına başlayan ve 7 Ocak 1910 tarihine kadar yayımlanan *Bahçe* dergisi,

¹² İsmet Kür, *Türkiye’de Süreli Çocuk Yayınları*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1991, s. 194.

¹³ İsmail Parlatır, “Genç Kalemler Hareketi İçinde Ömer Seyfettin,” *Doğumunun Yüziüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992, s. 93.

edebî, sosyal konuların yanı sıra ahlaki, pedagojik, siyasi ve güncel konulara da yer vermesi dolayısıyla zengin bir içeriğe sahiptir. Ömer Seyfettin'in *Bahçe* dergisinin 39. sayısında (18 Mayıs 1909) yayımlattığı "Yıldız'a" ithaflı "Rondo" başlıklı şiirinin dili oldukça sadedir. II. Abdülhamit'e karşı sert göndermelerin yer aldığı şiirde geçen "baykuş" imgesi gibi pek çok imge ve söylem, Tevfik Fikret'in ideolojik karakterli şiirlerinin sadeleştirilmiş bir şekli olduğu izlenimi oluşturmaktadır. Ömer Seyfettin'in, Yıldız Sarayı'na gönderme yaptığı bu şiirinin altına artık Yıldız dönemimin izinin ancak teleskopla görülebileceğini ima eden ve şiirdeki dizeleri yansıtan bir karikatür çizilmiştir. 31 Mart Vakası'ndan hemen sonra yayımlanan dergide karikatürize edilmiş Abdülhamit görsellerine yer verilmesi, Meşrutiyet basınının genel bir karakteristiği olarak değerlendirilebilir. Öte yandan derginin bu sayısında Abdülhamit'e yönelik başka karikatürler de bulunmaktadır.

Ömer Seyfettin, Meşrutiyet'in ilanının yol açtığı beklentilerini ise yine *Bahçe* dergisinde 45. sayıda (13 Temmuz 1909) "A. Asfer'e" ithaflıya yayımlanan, sone tarzındaki "Mâbed-i Harâb" başlıklı şiirinde ima ederek memlekette sabah aydınlığının doğduğunu duyumsatır. Şiirin ithaf edildiği kişi, *Bahçe* dergisinde Abdülhamit dönemini anlatan *Yıldız* adlı bir romanı (yarım kalmıştır) tefrika edilen, *Genç Kalemler*'in isim babalarından Âkil Koyuncu'dur.¹⁴ Ömer Seyfettin'in 27 Temmuz 1909'da *Bahçe* dergisinde (47. sayı) yayımlanan ve metaforik söylemin ağır bastığı "Efes (Ayasluğ- Selçuk) harabelerini tasvir e[ttiği]"¹⁵ "Baykuş" başlıklı şiirinde de politik göndermeler sezilmektedir.

1910 öncesinde *Bahçe* dergisinde yayımlanan ideolojik içerikli birkaç şiiri hariç tutulursa Ömer Seyfettin'in Selânik'teki dergilerde yayımlanan şiirlerinde genellikle aşk ve tabiat temalarını işlediği söylenebilir. Ancak bu şiirlerin çoğunu, İzmir civarında bulunduğu ve nispeten daha rahat olduğu yıllarda kaleme almıştır. *Bahçe* dergisinin 42. sayısında (22 Haziran 1909), İzmir'de aynı edebî mahfillerde bulunduğu Şahabettin Süleyman'a ithafla yayımladığı, mesnevi tarzında kafiyelenen ve beyitlerden oluşan "Aşkımız" başlıklı şiirinde aşk, hayal ve ümit temaları tensel hazların gölgesinde işlenir. Tensel hazların baskın bir tema olarak işlendiği şiirin, aşka inanmayan ve "insandaki bütün manevi değerlerin ve yüksek telakki e[dilen] bütün hislerin kaynağını cinsî güdülerde ara[yan]"¹⁶ Şahabettin Süleyman'a ithaf edilmesi, Ömer Seyfettin'in İzmir yıllarında onun fikirlerini yakından bilmesiyle ilintili

¹⁴ Ömer Seyfettin'in "Bir Zabitin Not Defterinden" ve "1 Nisan 1325, Köprülü" ifadeleriyle başlayan "İrtica Haberi" başlıklı hikâyesinde de Âkil Koyuncu, "Selânikli Âkil" şeklinde geçmektedir (Alangu, 2020).

¹⁵ Alangu, a.g.e., s. 82.

¹⁶ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 23.

olabilir. Kuşadası ve İzmir’de kaldığı yıllarda tabiatın ihdas ettiği duygulanmaları şiirlerinde işleyen Ömer Seyfettin, *Bahçe*’nin 50. sayısında (24 Ağustos 1909) yayımlanan “Martılar” başlıklı şiirinde ise denizde gözlemlenen martıların sesini hüznün atmosferi aracılığıyla betimler. Şiirin ana dokusunu, tabiat karşısında iç dünyasına yönelen bir ‘ben’in duyumsadıkları oluşturmaktadır.

Ömer Seyfettin, *Bahçe* dergisinin 43. sayısında (29 Haziran 1909) Perviz müstearıyla, Ali Canib’e ithafıyla “Elma” ve 46. sayıda (Temmuz 1909) “Pervanelerin Ölümü”¹⁷ başlıklı kısa hikâyelerini de yayımlar. “Elma” hikâyesinde, kadınların hassas ve kırılgan ruhlarının erkeklerde daha reel duygulara, hatta ironik bir perspektifle, bilimsel bilgilere tekabül ettiğini aşk duygusu üzerinden işleyen Ömer Seyfettin, Kuşadası yıllarında yazdığı “Pervanelerin Ölümü”nde ise aynı yıllarda yazdığı şiirlerindeki karamsar ve bedbin havayı devam ettirir. Nitekim bu hikâyede, lambanın etrafında iştiaqla dönerek ölen pervanelere bakan anlatıcı, “*meyus ve müteessif, emellerimizin, iştiaqlarımızın, ihtiraslarımızın, faniyyet-i mutlakamız karşısında vahiyet-i feciini derhâtır*”¹⁸ eder. Öte yandan derginin 40. sayısında (8 Haziran 1909), Maksim Gorki’den küçük bir kız çocuğunun sefil hayatının yol açtığı dehşetin anlatıldığı “Çocuğun Sefaleti” başlıklı kısa bir hikâye tercüme eder. Ömer Seyfettin, sefalet ve yoksulluğun kadınları nasıl trajik durumlara sürüklediğini benzer bir temayla kendisi de yıllar sonra 1919’da “Zeytin Ekmek” hikâyesinde işler.

Kadın dergisinde, “o sıralarda Türkiye’de Fecr-i Âti topluluğu yazarları tarafından tutulan ve yayılan Parnasçı”¹⁹ Catulle Mendés’ten çevirdiği “Dört Nala” başlıklı hikâye nedeniyle eleştirilen Ömer Seyfettin, *Bahçe* dergisinde de (41. sayı) aynı yazarın “Bertrand” başlıklı hikâyesini çevirir. Bu hikâyede de “Dört Nala” ile benzer şekilde eşini aldatan ve aşğının ölümüne sebep olan bir kadın konu edilmektedir.²⁰ Hikâyenin başkişisi olan Bertrand, anesini gayriahlaki davranışlarından vazgeçmesi ve yaptıklarını babasına anlatması için çok sert bir şekilde uyarır; ancak annesi, aldatma olayını bilmesi durumunda babasının üzüntüden öleceğini söyleyerek Bertrand’ı çaresiz bırakır. Bunun üzerine Bertrand, annesinin âşğını bir av tüfeğiyle öldürür. Evli bir kadının yol açtığı felaketler dizisinin anlatıldığı çevirinin, söz konusu eleştirilerden yaklaşık yedi sekiz ay sonra ve yine Perviz müstearıyla

¹⁷ Hülya Argunşah, bu eserin daha önce mensur şiir olarak değerlendirildiğini ancak içinde bir olay örgüsü bulunduğu ve mensur şiir türünden uzaklaştığı düşüncesiyle hikâyeler içine alındığını söylemektedir. (Argunşah, 2020).

¹⁸ Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020, s. 128.

¹⁹ Alangu, a.g.e., s. 117.

²⁰ Zeynep Kerman’a göre; “Dört Nala” başlıklı çeviri, “Ömer Seyfettin’in pek çok hikâyesinde görülen kadınlara karşı menfi tutumunun bir başlangıcı olarak görülebilir” (Kerman, 1984: 103).

yayımlanması, Ömer Seyfettin'in -Ali Canib'in de vurguladığı üzere- hayat-taki tüm gerçekliklerin edebî eserde yer alabileceğine dair realist bir görüşü benimsediğini göstermektedir. Nitekim derginin 48. sayısında Guy De Maupassant'tan "Mehtap" adıyla bir çevirisinin yayımlanması, onun dış dünya-yı ve insani durumları bütün gerçeklikleriyle işleyen yazarları takip ettiğini göstermektedir. Bu hikâyede, kadınlara karşı düşmanlık besleyen bir rahibin, yeğeniyle sevgilisini gördüğü zaman aşkı hayatın bir gerçeği olarak kabul-lenmesi, "saf ve samimi aşk duygusunun yüceltilmesi"²¹ üzerinden anlatılır.

Ömer Seyfettin'in Selanik'te yazılarını yayımlattığı bir diğer dergi ise *Kadın*'dır. Meşrutiyet'in ilanından yaklaşık üç ay sonra, 26 Ekim 1908'de İttihat ve Terakki Partisi'nin yayın organı olarak *Kadın* dergisi çıkmaya başlar ve *Bahçe* dergisiyle aynı matbaada (Asır) basılır, hatta *Bahçe* dergisinin 23. sayısının içeriği *Kadın* dergisinin 12. sayısında duyurulur.²² *Bahçe*'nin 12. sayısının içeriğinin duyurulmasında, söz konusu sayıda Emine Semiye'nin de yazısının yer alması hususen etkili olmuş olabilir.

30 sayı yayımlanan *Kadın* dergisi, kadınların kamusal alanda görünür olmaları, hukuksal anlamda erkeklerle eşit olmaları gibi feminist söylemler eşliğinde bir varlık alanı oluşturmaya çalışırken devrin politik eğilimlerine de kapı aralar. Derginin politik tarafını, yazılardaki Meşrutiyet övgülerinin yanı sıra İttihat ve Terakki Partisi ile ilişkileri yansıtır. Dergide, Ömer Seyfettin de hem kendi ismiyle hem de Perviz müstearıyla edebî eserlerini neşreder. *Genç Kalemler* dergisinde aynı davayı omuzlayacağı ve ölüm kapısını çalınca kadar yanından ayrılmayacağı Ali Canip de dergide yazılarıyla görünen yazarlar arasındadır. Öte yandan derginin müdürü olan ve Seniha Hikmet imzasıyla yazılarını yayımlayan Enis Avni'nin (Aka Gündüz), Ömer Seyfettin'in yakın arkadaşı olması, Ömer Seyfettin'in *Kadın* dergisinde yer almasının sebeplerinden biri olmalıdır. *Çocuk Bahçesi/Bahçe*'nin yazar kadrosu arasında yer alan Ali Canip, Mehmet Emin, Tahsin Nahit (T. Nahiye müstearıyla) gibi edebiyatçılar da *Kadın* dergisinde görünen isimler arasındadır.

Kadın dergisinin Ömer Seyfettin açısından bir önemi de Ali Canip'le yakınlaşmasını sağlayacak edebî bir polemige zemin hazırlamasıdır. Derginin 3. sayısında (9 Kasım 1908) Ali Canib'in Mehmet Rauf'a ithaf ettiği küçük bir hikâyesi, Ömer Seyfettin'in de Perviz müstearıyla Catulle Mendés'ten "Dört Nala" başlıklı bir çevirisi yayımlanır. Söz konusu çeviride, evli bir ka-

²¹ Zeynep Kerman, "Ömer Seyfettin ve Batı Edebiyatı", *Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1984, s.104.

²² Denman Kılıç, *İkinci Meşrutiyet Dönemi'nde Bir Jön Türk Dergisi Kadın*, Libra Yayınları, İstanbul, 2009.

dınla âşığının kaçıışı ve âşığın kendisini fedakâr bir tutumla hiç düşünmeksiz uçuşundan atışı anlatılmaktadır. Bu çevirinin yayımlanmasından sonra “Fazlı Necib’in kardeşi Selânik’te çıkan Yeni Asır gazetesinde bu tercümenin muhtevasını tenkit ederek ‘velev ki tercüme olsun, Müslüman kadınların sadakat ve hamiyetini rencide edecek bir parçanın neşri âdâb-ı İslâmiyeye mugayirdir’ der.”²³ Ali Canip de *Bahçe* dergisinde (4 Teşrînîsânî 1324/17 Kasım 1908). “*Kadın muarızlarına*” ithafen yazdığı “Sanat Hakkında” başlıklı bir yazıyla Ömer Seyfettin’in çevirisinin ahlaka mugayir bir içeriğinin bulunmadığını savunduğu gibi sanatın ahlaki bir gayesinin olmadığını, realizmin de bu durumu açıkça ortaya koyduğunu ifade ederek romantizmin artık geçerliğini yitirdiğini ve “*asâr-ı sanat[ın] hayatı yap[madığını], yalnız terennüm el-tiğini*”²⁴ söyler. Romantikleri hayatı tüm gerçekliğiyle yansıtmadıkları için eleştiren Ali Canib’e göre Ömer Seyfettin’in Catulle Mendés’ten tercüme ettiği kısa hikâye; “*tam bir hayat-ı hakika sahnesidir. Onda ne neseviyetimize karşı bir darbe-i hakâret ne de iffet ve terbiye-yi umumiyeye karşı bir tecaviüz vardır.*” Tahir Alangu, *Yeni Asır* gazetesinde eleştirilen metnin “Lâdes” başlıklı şiir olduğunu söylemektedir. Ancak söz konusu şiir, 22 Mart 1909’da 22. sayıda yayımlanmış olup, çeviri olduğuna dair bir bilgi de yoktur. Ali Canip’in yazısının tarihinin 17 Kasım 1908 olması ve yazısında “Dört Nala” başlıklı esere atıfta bulunması ve alıntılar yapması, Ömer Seyfettin’in “Dört Nala” başlıklı çeviriden dolayı eleştirildiğini göstermektedir.²⁵ Bu çeviri ve Ali Canib’in yazdığı yazı, Ömer Seyfettin ile aynı edebî mahfillerde bulunan Ali Canib arasındaki dostluğun da başlangıcını oluşturmaktadır.²⁶ Ali Canib, bu yakınlaşmayı şöyle dile getirmektedir:

“O aralık Ömer Seyfettin’in nerede intişar ettiğini pek hatırlamadığım Catulle Mendés’ten mütercem bir parçası çıktı. Bunda, iki sevdalı ata binmişler, koşuyorlar. Önlerine bir uçurum çıkıyor. Kız “Haydi atlayalım” diyor, genç uçuruma atını sürüyor. Fakat kız dizginleri çekip çocuğun bu fedakârlığına gülüyor. Bu yazı, “Perviz” imzasıyla intişar etmiştir. O zaman Selânik’te çıkan Yeni Asır gazetesinde Fazlı Necib’in kardeşi riyakârane bir yazı neşretti. Bunda “velev” ki tercüme olsun, Müslüman kadınların sadakat ve hamiyetini rencide edecek bir parçanın neşri âdâb-ı İslâmiye’ye mugayirdir” diyordu. Ben de o zamana kadar bir defa gördüğüm, fakat bu “Perviz”in kendisi olduğunu bilmediğim Ömer Seyfettin’i, yine bilmeyerek, müdafaa için şiddetli bir makale kaleme aldım. İşte bunun üzerine Ömer’le dostluğumuz başladı. Bana yazdığı

²³ Kerman, a.g.e., s.103.

²⁴ Yöntem, a.g.e., s. 5.

²⁵ Argunşah, a.g.e.

²⁶ Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Hülya Argunşah, “Bitmeyen Dostluk”, *Türk Edebiyatı*, Mart 2020, s.29-37.

mektupta ‘Perviz, benim. Sizin, benim tercümem olduğunu bilmeksizin hak ve hakikati müdafa etmeniz beni minnettar etti. Teşekkür ederim.’ Diyordu. “²⁷

Ali Canib, *Kadın* dergisinin 10. sayısında da “Ömer Seyfettin Bey’e” ithafla “Bükâ-i Garâm” başlıklı bir şiir yayımlar. Şiirin yazılma tarihinin 24 Teşrînisâni 1324 (7 Aralık 1908) olması, Ali Canib’in *Bahçe* dergisinde yayımlanan yazısından hemen hemen bir ay sonra kaleme alındığını göstermektedir. Ali Canib, Ömer Seyfettin’e olan samimi ve sahiplenici tavrını bu ithafla pekiştirmiş olur. Nitekim *Hüsn ve Şiir* dergisinin yedinci sayısında (16 Eylül 1910) yazdığı “Bugünkü Gençlerimiz” başlıklı bir yazıda da “*şiiirleri bugünkü temâyülât-ı hissiyemize biraz bigâne görünse, biraz daha başka bir gâye-i hayâliyi iltizâm ettiği anlaşılsa bile bilhassa küçük hikâyeleri iddia edebilirim ki henüz hiçbir gencimizin aramadığı bir kıymet-i mülhîmmeyi hâizdir*”²⁸ ifadeleriyle Ömer Seyfettin’in hikâyelerini överek bilhassa küçük hikâyelerinin edebî olarak ayrıcalıklı bir yere sahip olduğunu dile getirir. 28 Ocak 1910’da Ömer Seyfettin’in Ali Canib’e yazdığı mektupta “*edebiyatta, lisanda bir ihtilal vücuda getir[meyi]*” teklif etmesi, Selanik’ten başlayıp tüm Osmanlı’da ses getirecek bir hareketin ilk teşebbüslerindendir.

Ömer Seyfettin’in *Kadın* dergisinde yayımlattığı ve önemli bir kısmını İzmir’de yazdığı şiirlerinde, -Fehim’e Sultan’a- başlıklı şiiri hariç- aşk, tabiat, yalnızlık ve gurbet gibi temaların hâkim olduğu görülmektedir. Derginin 7. sayısında yayımlanan ve 10 Teşrînisâni 1322 (23 Kasım 1906) tarihinde İzmir’de olduğu yıllarda yazdığı “Bahâr-ı Âfil” başlıklı, Tevfik Fikret’in tabiat şiirlerini hatırlatan şiirde, karamsar bir ‘ben’in baharın gidişiyle birlikte yaşadığı hüznün ve melankoli duyumsatılmaktadır. Ağır ve külfetli bir dilin kullanıldığı şiirde, *pür-neşe, tazelik, dirilik, çiçek, şebâbet-i nesrin, huzur- ufk* gibi baharla ilgili kelime kadrosu, *inhinâ-yı hazîn, makber-i deycûr, harap, yıkık yuvalar, şitâ-yı müstebid* gibi yaşlılık, mutsuzluk ve ölümü hatırlatan kelimelerle bütünlendirilerek bir huzursuzluk ve umutsuzluk atmosferi inşa edilir.

Kadın’da yer alan “Lâdes” ve hece vezniyle kaleme aldığı “Gurbet Ellesinde” başlıklı şiirleri dışındaki şiirlerinde ağır ve külfetli bir dil kullanan, Servet-i Fünun şairleri gibi Arapça ve Farsça tamlamalarla bedbin ruh hâlini yansıtan Ömer Seyfettin’in *Genç Kalemler* öncesinde sade dille yazdığı şiirlerinde de Tevfik Fikret etkisi açıkça hissedilir. “*Fikret! ... İşte bana mükemmellik iştiyakını veren! İdadiye mektebinde iken hep “Rübâb”ı okuyordum*” (Akt. Cunbur, 1992: 5) ifadeleriyle Fikret’in kendisi üzerinde oluşturduğu etkiyi dile getirir ki Ömer Seyfettin’in edebiyat âleminde girdiği dönemlerde Servet-i Fünun

²⁷ Yöntem, a.g.e., 790-791.

²⁸ A.g.e., s. 79.

edebî hareketinin hâla hâkimiyetini sürdürdüğünü gözden kaçırmamak gerekir. Hikmet Dizdaroğlu'na göre "kimi parçalarında Fikret etkisi öylesine ağır basar ki imzasına bakılmazsa Tevfik Fikret'in kaleminden çıktıkları sanılır."²⁹ Nitekim Ömer Seyfettin'in *Kadın* dergisinin 22. sayısında yayımlanan "Lâdes" başlıklı, aşk temasını işlediği şiirinde Tevfik Fikret'in tahkiyeli şiirlerini hatırlatan bir üslup göze çarpmaktadır.

Ömer Seyfettin'in Balkanlarda bulunduğu ilk yıllarda yayımlattığı şiirlerinde Tevfik Fikret etkisi görülmekle beraber bu şiirlerin önemli bir kısmının yazılış tarihlerinin çok önceye dayandığını ve Ali Canib'in onun Edebiyat-ı Cedide'yi sevmediğini ve onlara hiçbir şey borçlu olmadığını dile getiren tespitlerinin³⁰ özellikle sade Türkçe düşüncesinin ve Yeni Lisan'ın en azından zihin dünyasında filizlenmeye başladığı süreçten itibaren geçerli olduğunu ifade etmek gerekir. Tahir Alangu'ya göre:

"Millî Edebiyat dönemindeki tartışmalar ve bu akımın ortaya attığı düşünceler, bunların geniş yankıları, hemen yaygın bir inanç hâlinde, Ömer Seyfettin'in "Edebiyat-ı Cedide" cileri küçümsediği, onları sanatçı olarak beğenmediği kanısını yerleştirmiştir. Halbuki sonradan hangi akımlara katılmış olursa olsun, Ömer Seyfettin'in edebî eğitiminin temelinde, her zaman için çok güçlü bir "Edebiyat-ı Cedide" tabakası mevcut olmuştur. Okuldan ve Harbiye'den çıktıktan sonra, önce İzmir'de bazı uyanık çevrelerle, sonra da Balkan sınırlarında ihtilâlcî-nasyonalist komitacılarla, Selânik'teki devrimcilerle, sonunda da Ziya Gökalp'le temas etmeseydi, bir kurmay subay olarak İstanbul'un seçkin aydınları arasında kalsaydı, onu hiç olmazsa Edebiyat-ı Cedidecilerin genç kuşakları belki de "Fecr-i Âticiler" arasında bulacaktık"³¹

Ancak şunu da vurgulamak gerekir ki devrin koşullarının ve dünya ölçeğinde başlayan milliyetçilik hareketlerinin Ömer Seyfettin gibi sürekli çağını ve çevresini sorgulayan bir yazarda karşılık bulmamasının pek mümkün olmadığını da söylemek gerekir. Dolayısıyla Ömer Seyfettin'in devrin hâkim edebî temayüllerinden uzaklaşmasında, içinde bulunduğu edebî, siyasal ve sosyal mahfillerin etkisinin yanı sıra kendisinin devrini iyi okumasının da etkisinin söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Ömer Faruk Huyugüzel'in, Ömer Seyfettin'in *İzmir* gazetesindeki yazılarında "Servet-i Fünûn edebiyatına ve bu edebiyatın önde gelen hikâyecilerine karşı tenkitçi bir tavır aldığını"³² kaydetmesi, onun daha Balkanlara gitmeden evvel birtakım

²⁹ Hikmet Dizdaroğlu, *Ömer Seyfettin*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1964, s. 23.

³⁰ Yöntem, a.g.e.

³¹ Alangu, a.g.e., s. 59-60.

³² Huyugüzel, a.g.e., s.87.

sorgulamalar içinde bulunduğunu gösterir. Bu bağlamda Ömer Seyfettin'in Yeni Lisan'a geçişini aniden gerçekleşen poetik/politik bir tutum olarak değil aynı zamanda hayata karşı, topluma karşı tedricen oluşan bir duruş olduğunu vurgulamak gerekir. Öte yandan dil açısından ilk şiirlerine bakıldığında da onun sade Türkçeyi kullanmadaki yetkinliği görülmektedir. Söz gelimi *Kadın* dergisinin 27. sayısında yayımlanan "Gurbet Elllerinde" başlıklı iki bölümden oluşan ve sade, duru bir Türkçeyle yazılan şiirinde âdeta *Han Duvarları*'nı hazırlayan bir gurbet yolculuğu anlatıldığı gibi bu şiirin Yeni Lisan'ı duyumsatan eserlerinden olduğunu söylemek gerekir. Tahir Alangu'ya göre Ömer Seyfettin bu şiirlerinde "Kuşadası'nda atlı gezintiler yapmakta, yalnızlık içindeki gurbet duygularını, tabiat ortasındaki kimsesizliğini tasvir etmektedir."³³ Şiirde gurbet ellerde ruhunun ıssızlığıyla baş başa kalan anlatıcı özne, kendi öksüzlüğünün yol açtığı hüznün duygusuyla tabiatı tefekküre dalar ki Ömer Seyfettin'in eserlerinde 'kimsesiz bir 'ben'in sesi zaman zaman kendisini hissettirir.

Edebî hayatının ilk yıllarından itibaren sosyal konulara kayıtsız kalmayan Ömer Seyfettin, misyonu itibarıyla kadınlarla ilgili her türlü faaliyete yer veren ve kadın derneklerinin çalışmalarını destekleyen *Kadın* dergisinde de bu duyarlılığını yansıtır. Derginin 8. sayısında, V. Murat'ın kızı Fehime Sultan'ın fakirlere yardım ettiği, eğitimi ve güzel sanatları desteklediği ifade edilir. Aynı sayıda Ömer Seyfettin'in kendi ismiyle yayımlattığı "Fehime Sultan'a" başlıklı şiir, Fehime Sultan'ın bir kadın cemiyetinin riyasetini kabul etmesinden dolayı yazılmıştır.³⁴ Ömer Seyfettin'in söz konusu şiiri kendi ismiyle yayımlatması, onun Fehime Sultan'ı takdir ederken kimliğini açıkça göstermek istemesiyle ilintilendirilebilir. Nitekim Ömer Seyfettin, "*Doğdun o habs-i muhteşemin ufku-ı tengine*", "*Binlerce ihtirâm ve selâm! Ey büyük kadın*" şeklinde seslendiği Fehime Sultan'ı yüceltirken devrin koşullarını ve Fehime Sultan'ın da bir ferdi olduğu Osmanlı yönetimini örtük göndermeler aracılığıyla olumsuzlar. Öte yandan şiirde, "*san'at u musiki-i bülendin/fakat nedir mâziden âh öyle/düşen gölge rengine*" dizelerinde Fehime Sultan tarafından beslenen marşlara göndermede bulunulduğu gibi "*mâziden ah öyle düşen gölge rengine?*" dizesiyle Fehime Sultan'ın hayatı, hatırlatılmaktadır.

Ömer Seyfettin'in, toplumsal yapının devamlılığında kadınların rollerine ilişkin görüşleri de çeşitli dergilerde neşrettiği yazılarında görülmektedir. *Kadın* dergisinde (29. sayı), Perviz müstearıyla kaleme aldığı "Müstakbel Vâlidelerine" başlıklı yazısında, *Çocuk Bahçesi* dergisinde yayımlanan Mükelle-i Fenne şiirindeki görüşlerini, kadınların kendilerini yetiştirmeleri üze-

³³ Alangu, a.g.e., s. 81.

³⁴ Kılıç, a.g.e.

rinden açıklar. “Müekkile-i Fenne” şiirinde dile getirdiği fennin hakikatin ruhu olduğu hükmünü, “*çünkü bugün tamamıyla anlaşıldı ki fenn ve hakâyık-i müsbeteye, tecrübe-i itina ve istinâd etmeyen ulûm ve nazariyyât, itikad kat’iyyen yalan, katiyyen efsanedir*” ifadeleriyle detaylandırır. Bu bağlamda yeni nesil kadınlara/müstakbel validelere seslenerek marazi bir ısrar ve umarsızlıkla üzerine düştükleri boş ve manasız hevesleri bırakmalarını, okuyup anlayıp tetkik etmelerini, sağlık ve fen bilgisi alanlarında kendilerini yetiştirmeleri gerektiğini söyler.

Ömer Seyfettin’in Balkanlarda *Genç Kalemler* dergisinden önce eserlerini neşrettiği bir başka dergi, sekiz sayı çıkan ve dokuzuncu sayıdan itibaren yayın hayatına *Genç Kalemler* adıyla devam eden *Hüsn ve Şiir*’dir. 1910’da Hüsnü ve Hamit adlı iki kardeş tarafından Manastır’da çıkarılan bu dergiye o sıralarda Fecr-i Âti grubu içerisinde yer alan Ali Canib başyazar sıfatıyla Selanik’ten makale, şiir gönderir.³⁵ Âkil Koyuncu, Tevfik Fikret, Abdülhâk Hâmid, M. Mermi, Enis Avni (Aka Gündüz) gibi isimlerin görüldüğü ve “*edebî, fennî, felsefî, içtimâî risâledir*” notuyla çıkan bu dergide, tercüme metinler, makale, şiir ve hikâyelerini yayımlatır. Bu derginin, önemli bir özelliği 9. sayıdan itibaren yayın hayatına *Genç Kalemler* adıyla devam etmesidir.

Sonuç

36 yıllık kısa hayatında İstanbul, İzmir ve Balkanlar’da farklı edebî ve sosyal mahfillerde bulunan Ömer Seyfettin, İzmir yıllarında iken sade Türkçe üzerine düşünmeye başlamış ve Balkanlara geçtikten sonraki gözlem ve tecrübeleri, fikirlerinin olgunlaşmasına etki etmiştir. Balkanlarda bulunduğu yıllarda, *Genç Kalemler*’den önce *Çocuk Bahçesi/Bahçe*, *Kadın* ve *Hüsn ve Şiir* dergilerinde eserlerini neşreden, İstanbul’daki dergilere şiirlerini ve yazılarını gönderen Ömer Seyfettin, bu yıllarda özellikle Perviz müstearını kullanmıştır. *Kadın* dergisinde yayımlanan “Fehime Sultan’a” başlıklı şiirde doğrudan kendi imzasını kullanması, Fehime Sultan’ı hayır faaliyetlerinden dolayı desteklediğini açıkça gösterme arzusundan kaynaklanmış olabilir.

Ömer Seyfettin’in *Çocuk Bahçesi/Bahçe* ve *Kadın* dergilerine gönderdiği eserlerin bir kısmını İzmir yıllarında iken kaleme aldığı yazılış tarihlerini ve yerlerini belirten kayıtlardan anlaşılmaktadır. Öte yandan özellikle İzmir’de yazıp daha sonra Selânik’te yayımladığı eserlerinde aşk ve tabiat temalarını karamsar bir duygu tarzıyla işlediği görülmektedir. 1908’den sonra *Bahçe* dergisinde yayımladığı şiirlerinde ve *Kadın* dergisinde yayımlanan Fehim’e Sultan’a başlıklı şiirinde politik göndermeler dikkat çekmektedir. Balkanlar-

³⁵ Yöntem, a.g.e.

daki edebî faaliyetlerinin Ömer Seyfettin ve Türk edebiyatı açısından önemli taraflarından biri, onun Ali Canib'le dost olması ve *Genç Kalemler*'e giden sürecin başlamasıdır.

Kaynakça

- ALANGU, Tahir, *Ömer Seyfettin Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020.
- ARGUNŞAH, Hülya, "Bitmeyen Dostluk", *Türk Edebiyatı*, 557/29-37, 2020.
- CUNBUR, Müjgan, "Ömer Seyfettin'in Hayatı ve Eserleri", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992.
- DİZDAROĞLU, Hikmet, *Ömer Seyfettin*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1964.
- HUYUGÜZEL, Ömer Faruk, "Ömer Seyfettin'in İzmir Yılları", *Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1984.
- KARAOĞLANOĞLU, Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- KARAOĞLANOĞLU, Yakup Kadri, *Edebiyat ve Gençlik Hatıraları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018.
- KERMAN, Zeynep, "Ömer Seyfettin ve Batı Edebiyatı", *Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1984.
- KILIÇ, Denman, *İkinci Meşrutiyet Dönemi'nde Bir Jön Türk Dergisi Kadın*, Libra Yayınları, İstanbul, 2009.
- KÜR, İsmet, *Türkiye'de Süreli Çocuk Yayınları*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1991.
- OKAY, Cüneyd, *Eski Harfli Çocuk Dergileri*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1999.
- ÖMER SEYFETTİN, *Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar* (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
- ÖMER SEYFETTİN, *Bütün Eserleri, Makaleler 2, Tercümeler*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001.
- ÖMER SEYFETTİN, *Hikâyeler 1* (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020.
- Parlatır, İsmail, "Genç Kalemler Hareketi İçinde Ömer Seyfettin," *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992.
- TANSEL, F. A., *Ö. Seyfettin'in Hayatı, İlk Eserleri*, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992.
- UÇMAN, Abdullah, "Ömer Seyfettin- Rıza Tevfik", *Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1984.
- YÖNTEM, Ali Canip, *Prof. Ali Cânîp Yöntem'in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, (Haz. Ahmet Sevgi, Mustafa Özcan), Sözler Basım Yayın, Konya, 1995.

ÖMER SEYFETTİN'İN YENİ LİSANLA YAZDIĞI ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

M. Fatih KANTER*

Giriş

Kurgusal atmosfer, gerçek dünyanın bir yansıması olarak düşünülürse bu dünyanın kapısının ve anahtarlarının dil/sözcükler olduğunu kabul etmek gerekir. Dilin günlük iletişim dışında farklı bir boyutta kurgusal metinlerde yeniden anlam kazanması, hem yazarın hem de okurun yeni bir dünyada buluşması anlamını taşır. Edebî metinler içinde dilin standart kullanımından uzaklaştığı ve çoğul anlamlar kazandığı tür ise şiirdir. Zira şiir, sözcüklerin anlamlarını yoğunlaştıran, sıkıştıran ve katman katman çoğaltan doğasıyla, her okurun kendi anlam dünyasıyla daha farklı ve zengin okumalara imkân tanır. Dilin temel araç olarak yer edindiği edebiyatta, sözcükler ve bu sözcüklerin kullanıldığı bağlam, yazarın okura vermek istediği mesajı içeren bir yapı arz eder. Ancak bu mesajı iletme görevindeki sözcükler, tek başına yazarın değil aynı zamanda içinde yaşanan toplumun, kültürün ve konuşulan dilin de aktarıcısı konumundadır. Dilbilimciler tarafından dilin canlı bir varlık olarak tanımlanması işte bu özelliklerin yüzyıllar boyunca sürekli bir değişim ve dönüşüm geçirmesinden kaynaklanır.

Her yazar, yaşadığı ve içine doğduğu dilin imkânları dâhilinde eserlerini meydana getirir. Elbette sözcük hazinesini genişleten, başka sözcükler türetebilen, dilin sınırlarını zorlayan yazar ve şairler de edebiyat sahasında özgün bir yer edinme arayışı içinde olmuşlardır. Bu özgünlük çabası, yazar ve şairlerin dili kendilerine özgü kullanma oranıyla ilintilidir ve onların üslubunu belirleyen en önemli unsurdur. Dildeki kelimeleri kullanma biçimi, sıklığı ve bağlamı yazar ve şairlerin üslubunu belirler. Bunun yanında eseri meydana getiren yaratıcı muhayyilenin, yaşadığı dünyanın gerçeklerinden uzak olduğu düşünülemez. Dolayısıyla eser sahibi, var olan ve içine doğduğu dünyanın gerçekleri ve dili ile eserini meydana getirmek zorundadır. Ancak bu dilin kullanılış biçimi üslubu oluşturur ve üslup da sanatçının kendine özgü anla-

* Prof. Dr., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, fatih.kanter@hotmail.com

tım dünyasının sınırlarını gösterime sunar. Bir sanatçının üslubuna ait özellikleri belirlemek ise onun kullandığı dile tüm yönleriyle vakıf olmanın yanı sıra dil/bilime dair analizler ile ilintilidir. Bu bağlamda leksikolojinin verileri, edebiyat araştırmalarında üslup çözümlemeleri açısından önem arz etmektedir.

Leksikoloji, temelde bilgisayar tabanlı sözcük analizinden faydalanarak metinlerdeki sözcük türleri ve kullanım sıklığına odaklanarak veri elde etmeye odaklanır. Sözcüklerin analizinin yapılması, üslup incelemelerinde bir tür anahtar işlevindedir. “Eserde kullanılan sözcükler sanatçının; fikir, birikim, psikoloji, sosyoloji ve dil kabiliyeti gibi kimliksel ağlarını deşifre eder. Özellikle şiir için tercih edilen leksikoloji analizi, köken olarak 19.yüzyıla dayanmakla birlikte, asıl kullanışlılığını 20. yüzyılda kazanır. Bilgisayar desteği ile elde edilen, matematiksel veriler, üsluptan hareketle sanatçıya ulaşmaya yardımcı olur. Nitekim kullanılan sözcük ve bu sözcüklerin frekans değerleri şairin, hem üslubunun, hem sanatının tarifi olabilecek niteliktedir.”¹ Bu bağlamda üslup çalışmaları, edebî metindeki dilin kullanım özelliklerini ortaya koymanın yanı sıra sanatçının dil tasarrufuna, söylem düzenine ve anlatım tarzına ilişkin bir yaklaşım sunduğu gibi edebî dönemlere/topluluklara ilişkin çözümlemelerde de veri olarak kullanılabilir.

Üslubun temel belirleyicisi olarak sözcüklere odaklanmak, metni daha iyi yorumlama ve çözümleme girişimidir. Zira, “üslup bir bakıma tercih edilen kelimelerin kombinezonuyla ortaya çıkar. Modern stilistikte yapı analizlerine önem verilmesinin sebebi budur.”² Metni oluşturan sözcüklerin metin içerisindeki kullanım sıklığı ve dağılımı/düzeni yazarın/şairin üslubunu bu nedenle belirlemede izlenecek bir çözümleme yöntemidir. Bu bağlamda yazar, eserinden hareketle yorumlanabilir. İki yöntem arasındaki temel bağ ise her iki metotta da yapının yapısından hareket edilerek inceleme yapılmasıdır. Bu doğrultuda sözcükler eserin yapısal çerçevesini belirlerken, aynı zamanda kendini oluşturan yazar hakkında bilgi edinilmesini de sağlar. Göstergeler üslubun temelidir. Her sanatçının sözcük varlığı, sözcüklerin dağılımı ve kullanım sıklığı birbirinden farklıdır. Sözcük, sanatın çekirdeğini oluşturur, anlatıyı yönlendirir. Bu doğrultuda leksikoloji analizi, yazar tanıma işleminde etkin bir tekniktir. Bu araştırmada, genellikle stilistik özellikler içerisinde yer alan olan “sözcük”, dilbilim ekseninden ziyade, edebiyat dairesine çekilerek incelenmeye çalışılacaktır. Bu sayede, şairin muhayyilesinin ve mana dünyasının sözcüklerle nasıl şekillendiğini, sözcüklerin şairin kimliğini oluşturma-

¹ M.F Kanter, S. Günel, “Leksikoloji Analizi Yöntemi ile Necip Fazıl Şiirinde Öfke Ve Başkaldırı Aktarımının İncelenmesi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* (ASOS JOURNAL), “Prof. Dr. İbrahim KAVAZ Özel Sayısı”, Yıl: 4, Sayı: 24, Mart 2016, s. 63.

² Hüseyin Özbay, *Çolpan’ın Şiirleri (Metin – Aktarma- İnceleme)*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü, Ankara, 1994, s. 178.

daki yerini, şairin şiirlerindeki sözcük hareketliliğini, psikolojik alt yapısına ışık tutan sözcükleri, fikri ve zihni derinlikleri ifadeye uygun gördüğü sözcükleri vb. araştırmak ve kullanılan bu sözcüklerin, şairin edebiyatçı kimliğine nasıl tesir ettiğini tespit etmek üzerine yoğunlaşılacaktır.³

Edebiyatta ve Lisanda İhtilâl: Ömer Seyfettin Şiirlerinin Dönüşümü

Her devir, kendi şartları ve doğası ile birlikte doğrudan ya da dolaylı olarak edebî esere bir şekilde yansır. Toplumsal olaylar ve içinde bulunulan çevre, bireysel duygularını ön plana çıkaran ve saf şiir/ edebiyat arayışlarındaki sanatçıları ister istemez etkiler. Bunun yanında bir de gönüllü olarak yaşadığı dönemin toplumsal olaylarına bigâne kalamayan ve eserlerinde toplumu yönlendirmeye çalışan, sanatlarını topluma/toplumsal çıkarlara feda eden sanatçılar vardır. Nitekim Osmanlı Devleti'nin dağılmaya yüz tuttuğu bir dönemde sanatın toplumsal yönünün ön plana çıkması gerektiğine ilişkin görüşler ortaya çıkar. Bu çerçevede Fransız İhtilali'nin kıvılcımını oluşturduğu tüm dünyayı kasıp kavuran ve sınırların yeniden çizilmesine sebep olan milliyetçilik hareketiyle Osmanlı'yı tarihin derinliklerine gömmek isteyen Batı medeniyeti karşısında aydınlar, öze dönüşü gerçekleştirmek ve varlığını devam ettirmek için kurtuluş reçeteleri sunarlar. Görünüşte farklı da olsa bu reçetelerin tümü temelde devletin bekası ve milletin varlığını devam ettirmesi içindir.

Ziya Gökalp'in *Yeni Hayat* kitabının mukaddime kısmında yer alan "şuur devrinde şiir susar" söylemi, içinde yaşanan dönemin özeti niteliğindedir. Osmanlı'nın var oluş mücadelesi verdiği bir dönemde edebiyatın da bu sosyolojik ve siyasal kırılmalardan etkilenmesi kaçınılmazdır. Mensubu oldukları devletin yok olma tehlikesi içinde oluşuna karşı bir tavır geliştiren dönem aydınları, Osmanlı'yı ve Türkleri düşman gösteren algı karşısında kendi benliklerini fark ediş sürecinden kimlik inşasına doğru bir yol haritası çizerler. Bu yol haritasında Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Mehmet Emin Yurdakul, Ali Canip gibi isimler devletin bekasının Türkçülük ve Turancılık fikri ile sağlanacağı kanaatinde birleşirler, fikirlerini ve düşüncelerini edebî alana taşıyarak halkı bilinçlendirme gayreti güderler. Bu nedenle, milliyetçilik hareketlerinin sonucu ülkede oluşan farkındalık bilincinin öncelikle dil alanında başlaması, toplumsal yapının temel dinamiğinin de göstergesi olur. Zira dil ve dolayısıyla edebiyat, millet inşasının temel dayanağıdır. Bunun bilincinde olan dönemin aydınlarından Ali Canip, Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp'in Selanik'te aynı dö-

³ Kanter, Günel, *a.g.e.*, s. 63.

nemlerde aynı bilinci ve endişeyi taşıyarak bir araya gelmeleriyle “sistemli ve bilinçli bir eylem”⁴ şeklinde ortaya çıkan Yeni Lisan Hareketi’nin başlangıcı 11 Nisan 1911’dir. *Genç Kalemler* dergisinin çatısı altında toplanan bu kadro, millî bir edebiyat oluşturma amacından hareketle bir araya gelir. Bu hareketin bildirgesi, Ömer Seyfettin tarafından Yeni Lisan başlığıyla yayımlanır; fakat yazının sonunda isim yerine soru işareti (?) vardır. Ömer Seyfettin’in böyle bir tercihte bulunmasının temelinde, Yeni Lisan davası hakkında yazdıklarının sadece bir kişiye mal edilmemesi gerektiğine ilişkin bir düşünce söz konusudur. Temelinde millî bir dil kurma önceliği bulunan Yeni Lisan makalesi, “Millî Edebiyat”ın da başlangıç/ yola çıkış bildirgesi niteliğini taşır. Öte yandan Türk Yunan Savaşı sırasında Mehmet Emin Yurdakul’un benlik bilincini benimsemiş bir aydın duyarlılığıyla öteki karşısında kendini konumlandığı “Ben bir Türküm dinim cinsim uludur” dizelerini de içinde barındıran *Türkçe Şiirler* kitabı bu bilinçlenmenin öncüsü niteliğindedir. Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının da bu bilinçlenme sürecine dâhil olmalarıyla dilden başlayarak bir uyanış ve bilinçlendirme gerçekleştirme çabası görülür.

Edebî hayatına daha çok Servet-i Fünûn topluluğu şair ve yazarlarının etkisinde ve onları okuyup onların izinden gitmeyi amaçlayan bir sanatçı olarak başlayan Ömer Seyfettin, 1911 yılından sonra tavrını ve sanatının yönünü değiştirir. Türk edebiyatında hikâyeleriyle haklı bir şöhret kazanan Ömer Seyfettin, aynı zamanda şiir türünde de örnekler verir. Hikâyelerinin gölgesinde kalan bu şiir serüveni iki döneme ayrılır. İlk dönem şiirlerinde Servet-i Fünûn etkisiyle daha çok bireysel temalara yönelen Ömer Seyfettin, özellikle Yeni Lisan hareketi sonrasında toplumsal duyarlılıkla şiirler kaleme alır. “1911’e kadar Servet-i Fünûn şairlerini beğenen ve yazdığı şiirlerinde onların tesirlerinde kalan Ömer Seyfettin bir Tevfik Fikret hayranıdır. 1911’den itibaren kimilerinin üzerinde “Yeni Lisanla” ibaresini taşıyan sade bir Türkçe kullandığı şiirler yazar.”⁵ Servet-i Fünûn şairlerinin etkisindeki Ömer Seyfettin, çocuk yaşlarda verdiği ilk şiir örneklerinde müstear isimler kullanır. Bu dönem yazdığı şiirlerde –birkaç istisna hariç- aruz ölçüsünü kullanan sanatçı, 1914 yılından sonra kaleme aldığı şiirleri hece vezniyle yazar ve “çağdaşları gibi Ömer Seyfettin’in şiirlerinde de halk edebiyatı tesiri görülür.”⁶ Şekil yö-

⁴ İsmail Çetişli, “Ömer Seyfettin’in Şiir ve Mensur Şiirleri Örneğinde “Yeni Lisan” ve/veya “Millî Edebiyat” Hareketinin Sonuçları”, 100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Millî Edebiyat Çağıştaşı Bildirileri, (Haz. Hülya Argunşah -Oğuzhan Karaburgu), Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul, 2011, s. 64.

⁵ Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiireler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s.12.

⁶ Fevziye Abdullah Tansel, Ömer Seyfettin’in Şiirleri, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1972, s. 12.

nünden bilinçli bir biçimde yapılan bu değişiklik, eserlerin içeriğine de yansır. Zira “Ömer Seyfettin, edebiyat ve lisanda yapmak istediği “ihtilal”i önce kendi eserlerinde gerçekleştirmiştir. Buna göre Yeni Lisan ve Milli Edebiyat hareketi, Ömer Seyfettin’in şiir ve mensur şiirlerinde öncelikle dilde sadeleşme olarak tesir etmiştir.”⁷ Bu tesir aslında bireysel farkındalıktan toplumsal farkındalığa giden yolun da önünü açar. Ömer Seyfettin’in şiirlerinde toplumun bir parçası olan bireyin kendini fark edip içinde yaşadığı toplumla birlikte geleceğe doğru yönelmesi ise millî kimlik unsuru çerçevesinde yansır.

Ali Canip’e yazdığı bir mektupta “*edebiyatta ve lisanda bir ihtilal vücuda getirelim*” ibarelerini kullanan Ömer Seyfettin, millî bilinç oluşturma yolunun millî dili canlandırmaktan geçeceğinin farkındadır. Bu nedenle kendi şiir zevkini ve sanat anlayışını farklı bir yöne doğru aktarır. Cumhuriyet öncesi dönemin ve Türk edebiyatının en önemli hikâyecisi olarak bilinen yazar, aslında şiirle girdiği edebî macerasında “Yeni Lisanla” notuyla şiirler yazarak edebiyattan farklı alanlara doğru evrilecek bir hareketin kurucularından olma misyonunu da yüklenmiş olur.

Millî Bilincin Sözel Dönüşümü

Ömer Seyfettin’in şiirlerinden hareketle şiir anlayışını iki dönemde incelemek gerekir: 1. Servet-i Fünun etkisindeki dönem 2. Yeni Lisan dönemi. Servet-i Fünun etkisindeki şiirlerde tamamen “sanat sanat içindir” görüşünden hareketle, bireysel temaları ağır ve süslü bir dille kaleme alan şair, Yeni Lisan hareketi sonrasında daha sade ve anlaşılır bir dil tercih eder. İsmail Çetişli “*Ömer Seyfettin’in Şiir ve Mensur Şiirleri Örneğinde Yeni Lisan ve/veya “Millî Edebiyat” Hareketinin Sonuçları*” başlıklı yazısında Ömer Seyfettin’in Yeni Lisan projesinin şiirlerinde ve mensur şiirlerindeki yansımalarını dil ve şekil bakımından ayrıntılı olarak inceler. Onun özellikle Servet-i Fünun dönemi şiirlerinin dil yapısı ve sözcük seçimi üzerinde ayrıntılı bilgiler sunar. Şiirleri ve kullanılan sözcükleri frekans değerlerine göre inceleyen Çetişli, Ömer Seyfettin’in şiir dilinde daha çok Arapça ve Farsça sözcüklerin sıklık oranı üzerinde durur.⁸ Bu çalışmada ise Ömer Seyfettin’in Yeni Lisan’la yazdığı şiirlerindeki Türkçe kökenli ve/veya millî bilinci harekete geçiren sözcüklerin kullanımı irdelenecektir.

Ömer Seyfettin’in Servet-i Fünun etkisinde kaleme aldığı şiirlerinin isimleri bile bu ağır dilin göstergesi olması bakımından dikkate değerdir: Lâne-i Garam, Terâne-i Giryân, Hissi-i Müncemid, Âsudegi-i Tahassür, Sevdâ-yı Mahmûr, Yâd, Geceleyin, Evvelki Va’din, Tedfin-i Hulyâ, Edirne Hatıraların-

⁷ Çetişli, a.g.e., s. 87.

⁸ A.g.e., s.63-88.

dan, Mehtabda, Ömr-i Bitâb, Bir Yâd-ı Garam, dâima, Yâd-ı Melûl, Sevgilimi Beklerken, Ra'ş-e-i Temennî, Tahassüs-i Garâm, Gügte-i Elem, Ra'ş-e-i Temennî II, Yeşil Dalgalar, Sevdiğime, Sarhoşluk, Müekkile-i Fenne, Hatt-ı Âlî, Müekkile-i Hürriyete, Temmuz, Yatakta, Tâc, Bahar-ı Âfil, Fehime Sultan'a, Lâdes, Rondo, Aşkımız, Mabed-i Harâb, Baykuş, Evham-ı Tahrîr, Martılar, Efes, Hicrân-ı Müzmin, Sâat, Hoş Bir Sedâ, Terâne-i Giryedâr, Bir Nâle-i Hicrân-ı Muvakkat, Şimşek, Âlâm-ı Firâş, Telhî-i Âmâl, Âveng-i Ezhâr.

Servet-i Fünun ve özellikle de Tevfik Fikret etkisinde yazılan bu şiirler, 1908 sonrasında değişmeye başlar ve Yeni Lisan hareketiyle hem dil hem de anlam bakımından tamamen başka bir mecraya kayar. Yeni Lisanla yazılan şiirler ise tamamen toplumsal bilinci harekete geçirmeye ve tarih bilincini canlandırmaya yönelik olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda Ömer Seyfettin'in Yeni Lisanla yazdığı şiirlerin leksikolojik analizi yapıldığında belirli sözcüklerin sıklık oranı ve kullanımı dikkat çekmektedir.

Ömer Seyfettin'in Yeni Lisanla yazdığı şiirlerde sözcüklerin sıklık oranı incelendiğinde en sık kullanılan 10 sözcük aşağıda verilmiştir:

Tablo 1: Sözcüklerin Kullanım sıklığı

Sözcük	Frekans değeri (Kullanım sıklığı)
Bir	179
Bu	68
Türk	51
Sen (i/n)	40
O	38
Ol (ma)-	38
Her	31
Var	30
Ne	27
Ben/i/m/le	27

Tablo 1'de belirtildiği üzere Ömer Seyfettin'in şiirlerinde en fazla "bir" sözcüğünü kullandığı görülmektedir. Metinlerde "bir" sözcüğü genellikle sıfat olarak kullanılmıştır. Sık kullanılan sözcüklerin günlük dilde kullanılan sözcüklerin yanında Türk sözcüğünün 51 tekrarla 3. sırada yer alması dikkat çekicidir.

Ömer Seyfettin'in millî bilinç aşlamak amacıyla Türk kültür ve tarihinin izlerini taşıyan metinlere yönelmesi, bu metinlerde kullandığı sözcük seçiminde de etkili olmuştur. Yeni Lisan düşüncesindeki görüşlerine uygun

olarak dildeki bütün Arapça ve Farsça kelimeleri atmak yerine terkipleri ve Türkçe karşılığı olanları kullanmamayı tercih eden Ömer Seyfettin, dile yerleşen yabancı sözcükleri de zaman zaman kullanır. Okuyan ya da dinleyen herkesin anlayacağı bir dille şiirlerini yazan Ömer Seyfettin, destansı bir anlatım ve halk şiirinin unsurlarını bir arada taşıyan metinler oluşturur.

Edebî metinler aracılığıyla halkta bir bilinç uyandırmak ve toplumsal aidiyeti derin tarihî bağlarla sağlamlaştırmak isteyen Ömer Seyfettin yeni lisanla yazdığı şiirlerde bu bağı kolektif aidiyette yer alan simgeler aracılığıyla canlandırmak ister. Bu simgesel dil kullanımı, toplumsal bilinçte hâlen varlığını devam ettirse de unutulmaya yüz tutmuş kişi, mekân ve olaylara göndermede bulunur. Zira milliyetçilik hareketleri ile kasıp kavruken dünyada milletlerin kendilerini yeniden tanımladıkları, tarihin yeniden anlamlandırıldığı bir süreçte özüne dönen ve benliğinin farkına varan aydınlar da kimlik inşası sürecinde etkin rol oynarlar. Şerif Aktaş'ın "millî romantik duyuş tarzı" olarak adlandırdığı bilinçle aklı ve iradesini kullanarak, sosyal ve tarihî tekevvün içinde coşkuyla kendi "ben"ini hissetmesi ve ortaya çıkarmasına sebep olan ruh hâli⁹ devrin diğer aydınlarının birçoğunda olduğu gibi Ömer Seyfettin'in eserlerinde de belirleyici olur.

Bireysel ben'den toplumsal ben'e varan bir arayışta kim olduğunu sorgulayan aydın bilinç, milletin toplumsal belleğini canlandırmak ve gaflet uykusundan uyandırmak için harekete geçer. Ömer Seyfettin, bu nedenle hikâyeci kimliğinin gölgesinde kalan ve unutilan şiirlerinde de hikâyelerinde olduğu gibi millî duyguları yeniden canlandıracak sözcük dağarcığına başvurur. Yeni Lisan'la yazdığı şiirlerde millî kimliği çağrıştıracak sözcüklerin frekans değerleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 2: Millî kimliğe gönderme yapılan sözcüklerin frekansları

Sözcük	Frekans değeri (Kullanım sıklığı)
Turan	24
Çin	14
Yurt	11
Bey	10
Bozkurt	9
Han (Hakan anlamında)	9
Sultan	8
Kırk kız	7

⁹ Şerif Aktaş, *Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara, 2011, s.34.

Oymak	7
Yörük	7
Yuva	7
Millet	6
Tanrı	6
Alageyik	5
Çeri	5
Saz	5
Türklük	5
Beyaz Ayı	4
İlhan	4
Kırgız	4
Tarih	4
Türkan	4
Uygur	4
Vatan	4
Hanım Sultan	3
İran	3
Kırk bir	3
Kazak	3
Bayrak	2
Hanım	2
Kır at	2
Mefkûre	2
Ninni	2
Oba	2
Şenlik	2
Acem	1
Afgan	1
Altılar	1
Arap	1
Başbuğ	1
Çinli	1
Destan	1
Ergenekon	1
Dil (Türk dili)	1
Dokuzlar	1

Dokuzlar	1
Hakan	1
Hakanlık	1
Kağan	1
Kalaç (boy adı)	1
Karlık (boy adı)	1
Kıpçak	1
Kurultay	1
Kutadgu	1
Kutluk	1
Milliyet	1
Ocak	1
Od	1
Roma	1
Rum	1
Tatar	1
Türkçe	1
Ülke	1
Tunguz	1

Tablo 2’de görüldüğü üzere şiirlerde kimlik vurgusunu belirleyecek şekilde, en çok kullanılan iki sözcük, Türk (51 kez) ve Turan’dır (24 kez). Osmanlı’nın dağılma döneminde kurtuluş reçetesi olarak Türkçülük hareketini savunan Ömer Seyfettin, bu düşüncenin somut hâlini şiir diline de böylelikle yansıtır. Yine bu dönemde Türkçülük hareketi ile birlikte tüm dünya Türklerinin birlik olması idealini barındıran Turancılık düşüncesi de Turan sözcüğüyle şiirlerde yerini alır. Bu iki kelimenin yanı sıra Türklük 5, millet 6, Türkçe 1 ve milliyet 1 kere kullanılmıştır. Ömer Seyfettin, Türk tarihinin derin köklerini aidiyet bilinciyle pekiştirmek adına hem başka Türk kavimlerinin adlarını (Uygur, Kırgız, Tatar, Karluk, Kalaç gibi) hem de öteki olarak başka milletlerin adlarını Çin (14 kez), Roma, Rum, Acem, Afgan, Arap, Tunguz gibi) kullanır. Bunların yanı sıra “Beyaz Ayı” başlıklı şiirde “Beyaz Ayı” simgesiyle Ruslar kastedilmektedir. Türk birliğinin düşmanı olarak görülen ve dört yüz yıldır altın yurdu kirleten Ruslar, Turan ülküsünün karşısında bir engel olarak olumsuzlanır. Türk topraklarında yaşayan kavimlere yapılan zulüm ise şiirde “öç alma” duygusuyla birlikte hatırlatılır.

Millet olma bilincini “biz kimiz?” sorusunun cevabını verecek nitelikte sunan Ömer Seyfettin, bu kimliğin tarihî, sosyal ve kültürel kodlarını barındıran simge dağarcığından da yararlanır. Coğrafi sınırları dünya Türklerinin yaşa-

dığı her yer olarak belirleyen Turan ideali kapsamında şiirlerde Turan sözcüğünün yanında yurt sözcüğü 11, vatan sözcüğü 4 defa, ülke sözcüğü de 1 defa kullanılır. Milletlerin toprağı kendilerine dönüştürerek aidiyet bilinci çerçevesinde yurt edindikleri yadsınamaz bir gerçektir. İşte bu gerçeklikten hareketle, tarihte Türk toprağı olan yurtların dağları, nehirleri, ormanları, destanları, ninnileri, türkülerini kısacası milleti var eden değerlerin toplumsal bilinçte yer edinen her bir unsuru, Ömer Seyfettin şiirlerinde simgesel değer olarak ayrıcalıklı kılınır. Toplumsal bilinçte yer eden Bozkurt, Alageyik, Ergenekon, Kutadgu, saz, ninni, destan, han, hakan, oba, ocak, od, kutluk, kurultay, başbuğ, kağan, sultan gibi Türkçe kökenli sözcüklerle aidiyet bağı tazelenir.

Özellikle Türkçülük ve Turancılık düşüncesinin taşıyıcı kolonlarından olan “bozkurt”, yol gösterici olarak şiirlerde simgesel bir işlev üstlenir. Onun yanı sıra “alageyik” de anne imgesiyle bütünleştirilerek sunulur. Her iki sözcüğün de toplumsal bellekte edindiğı yer, millî duyguları ve Türklüğü uzak tarihten bugüne taşıyan göstergeler olarak bilinçli bir biçimde kullanılırlar.

Derin tarihî bağlarla milletin geçmişten geleceğe uzanan bir bütünsellik içerdiğini ima eden simgelerle, toplumun belleğindeki puslanmış izler canlandırılmaya çalışılır. Sözlü kültürde türküler, ninniler, destanlar, masallar, halk hikâyeleri aracılığıyla nesiller boyunca aktarılagelmiş değerler, Ömer Seyfettin’in şiirlerinde mekân adlarında da kendini gösterir.

Tablo 3: Millî kimliği hatırlatan mekânlara gönderme yapılan sözcüklerin frekansları

Sözcük	Frekans değeri (Kullanım sıklığı)
Altay	4
İrtiş	4
Aksu	3
Çamlıbel	3
Altıbalık	2
Beşşehir	2
Lor-yang	2
Pu-luy	2
Altundağ	1
Ergene	1
Hokand	1
İli Ovası	1
Kaf	1
Kaşgar	1

Kızılırmak	1
Tarım Çayı	1
Tuna	1

Mekân, insanın varlığını kavramada belirleyici bir role sahiptir. Bu nedenle üzerinde yaşanan mekânı kutsal kabul ederek onu kendine dönüştüren ve karşılığında ona dönüşen toplumlar “yurt” kavramını bu şekilde içselleştirir. Bu yurt içinde yer alan dağlar, ırmaklar, ormanlar, vadiler, ovalar ise toplumun verdiği özel adlarla birlikte insanların ortak yazgısında geçmişten geleceğe taşınır. Bu bağlamda mekânın toplumsal bellekteki kurucu etkisinden faydalanan Ömer Seyfettin, geçmişten şimdiye, Orta Asya’dan Anadolu’ya uzanan mekân adlarını bilinçli bir biçimde kullanır. Özellikle Orta Asya’da hâlen var olan belirli mekân adlarıyla ortak aidiyet bağı kurmaya çalışan Ömer Seyfettin, Altay, Çamlıbel, Altıbalık, Beşşehir, Kaşgar gibi mekânları kan ve soy bağı ile Kızılırmak ve Tuna ile özdeşleştirir.

Tablo 4: Millî kimliği hatırlatan kişi/kahramanlara gönderme yapılan sözcüklerin frekansları

Sözcük	Frekans değeri (Kullanım sıklığı)
Ayaz	8
Nuhuz	7
Fağfur	6
Köroğlu	4
Kul Bey	4
Pan-ça-u	4
Sağın Han	3
Oğuz	2
Ak Han	1
Buğra Han	1
Kör (Köroğlu)	1
Kul (Bey)	1
Mehmet Emin	1
Ming-ti Kağan	1
Niyazi	1
Oğuz Han	1
Öğülen Hanım	1
Satılmış Bey	1

Serçe Bey	1
Ülker Hanım	1
Ürken Sultan	1

Milletlerin tarih sahnesindeki varlıkları, kahramanlık destanları/hikâyeleri ile geleceğe aktarılır ve bu sayede aidiyet bağları canlı tutulur. Geçmişte kazanılan zaferler toplumların geleceğe dönük mit oluşturmalarını sağlar. Geçmiş övünülecek fazla bir şeye sahip olmayan şimdiki zamana daha şerefli bir arkaplan sunar. Toplumda yaşayan her birey, ait olduğu milletin geçmişinin şanlı zaferlerle dolu olduğu gerçeği üzerinden gelecek kurgusunu da o hatıralar üzerinden belirler. Tarihsel bütünlüğün bir parçası olan bu durum, sözlü ve yazılı kültürün de katkısıyla “millî ruh”u oluşturur ve kolektif aidiyet sağlar. Kültürel bir kimlik oluşumunda öne çıkan tarih bilinci, biz’lik bilincini “ben/biz ve öteki/ler” diyalektiğinden hareketle kurgular. Dolayısıyla tarihin bilinen ya da bilinmeyen dönemlerinde, ötekilere karşı kazanılmış olan her zafer, aidiyet bilincini pekiştirir ve şimdiki zamana taşır. Dikey tarihin kökensel anlamda toplumu ayakta tutan bu yönü, Millî Edebiyat Dönemi eserlerine de tarihsel bilinci harekete geçirme çerçevesinde yansır.”¹⁰ Ziya Gökalp’in Türk destanlarını metne taşıma düşüncesine katılan Ömer Seyfettin, Türk tarihindeki kahramanları ve onların mücadelelerini şiirlerine alır. Hikâyelerinde hem uzak tarihten, hem de yakın tarihten örnekler veren sanatçı, şiirlerinde daha çok uzak tarihten kahramanları işler.

Uzak tarihin özellikle Osmanlı öncesinden seçilmesi tesadüfî değildir. Turancılık ülküsünün gereklerine uygun olarak Türklerin tarih sahnesindeki ilk dönemlerine ve mücadelelerine göndermede bulunularak tarihî aidiyet bağları güçlendirilmeye çalışılır. “*Ergenekondan Çıkış: 27 Mart*” epigrafıyla diyalog tarzında kurgulanan *Yeni Gün* şiirinde Bozkurt ve Türkler arasındaki karşılıklı konuşmalar aracılığıyla Ergenekon’dan çıkış sahnesi canlandırılır. Bu sahnede Nuhuz ve Kayan isimleri kahramanlıkla özdeş biçimde sunulur:

*“Dört yüz yıldan evvel, Nuhuz’la Kaya
Düştüler buraya yüksek bir yardan”¹¹*

Türk mitolojisindeki kahramanları ve kahramanlıkları metin düzlemine taşıyan Ömer Seyfettin, Orta Asya Türkleriyle olan kan bağının fark edilmesi

¹⁰ M. Fatih Kanter, *Millî Edebiyat Dönemi Türk Şiirinde Benlik Algısı ve Kimlik Kurgusu*, Kitabevi, İstanbul, 2014, s. 120.

¹¹ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserler Şiirler, Mensur şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 86.

arzusundadır. Kırgızların tarih sahnesinde varoluşlarını anlattığı “Kırk Kız” şiirinde mitolojik/destansı bir anlatım görülürken Türk kültürüne ait simgeler, sultan ve onun yanındaki kırk kız aracılığıyla metne taşınır. Sözlü gelekte kesintiye uğramadan geçmişten bugüne taşınan Köroğlu destanını ise “Köroğlu Kimdi?” şiirinde dile getiren şair, Köroğlu’nun tarihteki yerini ve ortaya çıkış öyküsünü aktarır. Şiirin giriş kısmında “Büyük bir destanın dibacesi başlığıyla adı neredeyse “rezil bir eşkiya derecesine indirilmiş” Köroğlu’nun aslında Çinlilerle anlaşılan bir haine karşı duran bir kahraman babanın oğlu olarak gösterdiği kahramanlıklardan söz edilir. Köroğlu’nun babasının kahramanlıkları toplumsal bellekte zamanla bozulmuş, değişmiş olsa da Ömer Seyfettin bu kahramanların asıl kimliklerini hatırlatır. Ömer Seyfettin ayrıca Türk tarihinde önemli yerleri olan Oğuz Kağan, Ülker Sultan, Sağın Han, Ak Han, Buğra Han gibi kahramanları da kimlik inşasında rol modeller olarak gösterir.

Uzak tarihten genellikle mitolojik kahramanları şiirlerine taşıyan Ömer Seyfettin, yaşadığı dönemden iki kişiye de şiir ithaf eder: Resneli Niyazi ve Mehmet Emin Yurdakul. *Niyazi’ye* şiirinde 1913 yılı Nisan ayında öldürülen Resneli Niyazi Bey bir kahraman olarak yâd edilir. İttihat ve Terakki içerisinde yer alan Niyazi Bey’in ölümü bir muamma olarak kalsa da Ömer Seyfettin, Türk düşüncesinin savunucularından olan bu kahraman arkadaşını ölümsüzleştirmek ister. *Türkçe Şiirler* başlığıyla Türkçülük ve Türk dilinin uyanışında önemli rolü olan Mehmet Emin Yurdakul da Ömer Seyfettin tarafından yüceltilen kahramanlardandır. Uyuyan bilinci uyandıran kahraman olarak görülen Mehmet Emin, Türk benliğinin farkındalığını sağlayan şair olarak şiirde yerini alır;

*“Bütün Turan karanlıkta şuursuz bir taş gibi
Uyuyordu... Lisan yoktu, san’at yoktu, zevk yoktu.
Olan her şey Türk değildi, Türk ruhuna bir oktu...
(...)
O vakit ilk önce sen bu uykudan uyandın,
Feryatların en duymayan kulaklarda çınladı.
Kıyametler kopsa artık unutulmaz hiç adın,
Türk tarihi altın harfle başa yazdı bu adı.”¹²*

Osmanlı-Yunan Savaşı döneminde “Ben bir Türküm dinim cinsim uludur” dizeleriyle büyük uyanışın ateşleyicisi olan Mehmet Emin’in bu tavrı ve duruşu, dönemin tüm Millî edebiyat taraftarları gibi Ömer Seyfettin tarafından da takdirle karşılanır ve onun adının Türk tarihine kazınacağı belirtilir.

¹² A.g.e., s. 98.

Jusdanis'in tespitiyle; "*Bir milli bilinç yaratmanın en yerel aracı dildir.*"¹³ Ömer Seyfettin de bu millî bilinci oluşturma yolunda "Bütün Turan'ı" uykusundan uyanmaya çağıran sesin Mehmet Emin olduğunu gür bir sesle vurgular. Türkçenin karanlıklar içinde kaybolduğunu ve mevcut dilin Türk dili ve kültürü dışında olduğunu "*Olan her şey Türk değildi, Türk ruhuna bir oktu*" dizeleriyle dile getiren Seyfettin, aynı şiirin devamında Türkçeyi karanlıklara gömülme kurtaranın da yine Mehmet Emin olduğunu, "*İlk önce sen Türkçe yazdın, Gafletlere mezar kazdın*" ibareleriyle dile getirir. Bu bağlamda Türkçe, toplumsal aidiyeti bütünleyen en önemli parçalardandır. Zira Ömer Seyfettin'in şiirinde daha açık ve net bir biçimde ifade edilen varlık-yokluk mücadelesinde dil; varlığın hem simgesel hem de gerçek anlamdaki en önemli aracıdır.¹⁴

Ömer Seyfettin'in şiirlerinde, bilinci uyandırmak adına sıklıkla öfke ve başkaldırı içeren sözcüklere başvurduğu da görülür. *Öteki*'nin kendini meşrulaştırarak *ben* üzerinde yoğun bir baskı kurduğu ve Türk milletinin tarih sahnesinden yok edilmeye çalışıldığı gerçeğiyle yüzleşen dönem aydınlarının tepkisi Ömer Seyfettin'in şiirlerindeki sözcük kadrosuna da yansır. Millî bilinci uyandırmak için yazılan eserlerde lirik ton yerine daha epik ve didaktik bir ton ile öfke ve başkaldırı içeren sözcüklerin kullanıldığı görülür.

Tablo 5: Millî benliği ve kimliği uyandıracak öfke ve başkaldırı içeren sözcüklerin frekansları

Sözcük	Frekans değeri (Kullanım sıklığı)
Güneş	22
Yol	22
Karanlık	18
Kan	17
Nur	11
Uyan-	11
Düşman	10
Haydi	10
Ruh	10
Fecir	9

¹³ Gergory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 69.

¹⁴ M. Fatih Kanter, a.g.e., s. 96.

Gün	9
Öç	9
Şan	8
Uyku	8
Uyu-(r)	8
İmrahor	7
Esir	6
Ok	6
Öl	6
Hain	5
Kahraman	5
Korku	5
Ölüm	5
Kork-	4
Kurtul-	4
Ölmüş	4
Aydınlan-	3
Aydınlık	3
Hiddet	3
Kılıç	3
Köle	3
Kurtar-	3
Zincir/zencir	3
Gürz	2
Harp	2
Haykır-	2
Nurlan-	2
Öldür	2
Yiğit	2
Yoldaş	2
Zulüm	2
Ayağa kalk-	1
Aydınlat-	1
Gaflet	1
Gazaplan-	1
Gebert-	1
Gündüz	1

Hıyanet	1
Kın	1
Kölelik	1
Miskin	1
Ölü	1
Şanlı	1
Uyanık	1
Uyanınca	1
Uyukla-	1
Zindan	1
Ziya	1
Zulmet	1

Varlık, kendini ve neslini devam ettirmek içgüdüleriyle dünya hayatında yer edinir. Tekil olarak bireyin bu çabası kolektif anlamda milletler için de söz konusudur. Türk milleti varlığını yok etmek isteyen düşman karşısında kendi benliğinin farkını varır. Benlik algısı, toplumsal bir uyanışın gerçekleşmesi yolundaki ilk adımdır. Bu nedenle Millî Edebiyat Dönemi şairlerinin hemen hepsinin eserlerinde “uyanış” izleği ayrıcalıklı bir yer edinir. Bu “uyanış”, milletin kendilik değerlerine dönmesi anlamını taşır. Ömer Seyfettin’in şiirlerinde bilinçlenme süreci, milletin kendilik değerlerine dönüşüne dayalı bir düzlemedir. O, özellikle Turan idealinden hareketle bir millî uyanış gerçekleştirmeyi arzuladığı için milletin benlik algısını da bu paralelde metne taşır.

Dönemin diğer sanatçıları ve aydınları gibi Ömer Seyfettin de milletin ve devletin bekası için çözüm önerilerini eserlerinde sözcüklere yükler. Milletin kendi benliğinin farkına varması ve bunun üzerine kimlik inşasını gerçekleştirmesi için millî değerlere yaslanmayı ve özüne dönmesi gerekliliğini özellikle belirli karşıt anlamlı sözcükler aracılığıyla sunar. Bu bağlamda karanlık, zulmet, zindan, uyumak/uyuklamak, kölelik, zincir, esaret, düşman, gaflet gibi sözcüklerin karşısında güneş, uyanmak, aydınlık, gün, ziya gibi bilinçlenmeyi teşvik eden sözcükler kullanıldığı görülür. Bu sözcüklerden güneş 22 defa, karanlık 18 defa, uyanmak 11 defa tekrar edilmiştir.

Millî bilinçlenme sürecinin kutsal bir yolculuk olduğu düşüncesinden hareketle kullanılan “yol” sözcüğü şiirlerde 22 defa tekrar edilir. Şiirlerde “yol” sözcüğü, milleti harekete geçirmek ve varlığını sürdürmek için yolculuğa çıkmak gerekliliğini imleyen bir biçimde kullanılır. Zira hareketsiz bir şekilde oturmak gaflet ve uyku sözcükleriyle verilirken bu sözcüklerin ar-

dında dinamik bir toplum olan Türklerin sürekli hareket hâlinde olduklarına göndermede de bulunulur.

Düşman karşısında alınacak tavrı kutsal bir başkaldırı olarak sunan Ömer Seyfettin, bu başkaldırımı, “öç, kan, ölüm, öldürmek, gazaplanmak, haydi!, gebertmek, haykırmak, hiddet, harp, yiğit, kahraman, kılıç, gürz” gibi sözcükler aracılığıyla metin düzlemine taşır. Bu sözcüklerin özellikle 1911-1918 yılları arasında yazılan şiirlerde kullanılması, varlık yokluk mücadelesi veren Türk milletinin bir yandan millî bilince erişmesi öte yandan kendini geleceğe aktarması için mücadele etmesi yönünde bir söylem içerir. Geçmişteki kahramanlar ve onların kahramanlıkları şiirlere konu edilerek milletteki tarih bilinci üst seviyeye taşınır. Zira benliğinin farkına varan Türk milleti kendi neslini devam ettirmek için geçmişte atalarının kazandığı zaferleri şimdiye taşımakla mükellef olarak görülür.

Sonuç

Malzemesi dil olan edebiyat, sözcükler aracılığıyla okur kitlesine seslenir. Şairin/yazarın kullandığı sözcükler ise hem kendi ben’ini hem de toplumsal ben’i içinde barındıran bir işleve sahiptir. Bu nedenle sözcük seçimi ya da kullanılan sözcükler, sanatçının üslubunu belirlemede önemli bir yer edinir. Sözcüklerin metin içinde kullanıldıkları anlamlar, bağlamları, kullanım sıklıkları sanatçının duygu ve düşünce dünyasını açıklamakta anahtar rol üstlenir.

Millî edebiyat dönemi olarak nitelendirilen 1908-1923 yılları arasında eserlerini veren Ömer Seyfettin’in şiirlerinde dil ve üslup bakımından iki farklı dönem dikkati çekmektedir. Millî edebiyat dönemi öncesinde Tevfik Fikret etkisiyle Servet-i Fünun şiirini örnek alan ve ağır ve ağıdalı bir dille şiirler yazan Ömer Seyfettin, Yeni Lisan hareketi sonrasında şiir dilinde tamamen sade ve anlaşılır olmayı tercih eder. Bireysel konuları işlediği şiirleri bırakarak toplumsal mesajlar içeren ve toplumu bilinçlendirmeye yönelik eserler kaleme alır.

Ömer Seyfettin, Yeni Lisanla yazdığı şiirlerde düşünce dünyasındaki dönüşümü diline ve dolayısıyla da sözcüklerine de yansıtır. Bu bağlamda Türkçülük ve Turancılık düşüncesinin Osmanlı’yı yıkılmaktan kurtaracağı tezin den hareketle toplumsal aidiyet bağlarını güçlendirecek ve toplumsal bilinci harekete geçirecek bir söylemle eserlerini kaleme alır. Bundan dolayı da Yeni lisanla yazdığı şiirler bu aidiyet bağlarını güçlendirecek ve toplumsal bilinç dışında karşılığı olan sözcüklerden oluşur.

Kaynakça

- AKTAŞ, Şerif, *Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar*, Kurgan Edebiyat Yay., Ankara, 2011.
- ÇETİŞLİ, İ., “Ömer Seyfettin’in Şiir ve Mensur Şiirleri Örneğinde “Yeni Lisan” ve/veya “Milli Edebiyat” Hareketinin Sonuçları”, *100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Milli Edebiyat Çalıştayı Bildirileri*, (Haz. Hülya Argunşah -Oğuzhan Karaburgu), Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul, 2011, s. 63-88.
- JUSDANİS, Gergory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, (Çev Tuncay Birkan), Metis Yay., İstanbul, 1998.
- KANTER, M. F., *Millî Edebiyat Dönemi Türk Şiirinde Benlik Algısı ve Kimlik Kurgusu*, Kitabevi, İstanbul, 2014.
- KANTER, M. F., Günel S., “Leksikoloji Analizi Yöntemi ile Necip Fazıl Şiirinde Öfke Ve Başkaldırı Aktarımının İncelenmesi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi (ASOS JOURNAL)*, Prof. Dr. İbrahim KAVAZ Özel Sayısı, Yıl: 4, Sayı: 24, Mart 2016, s. 61-83.
- ÖMER SEYFETTİN, *Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergah Yay., İstanbul, 2000.
- ÖZBAY, Hüseyin, *Çolpan’ın Şiirleri (Metin – Aktarma- İnceleme)*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü, Ankara, 1994.
- TANSEL, Feyziye Abdullah, *Ömer Seyfettin’in Şiirleri*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1972.

ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYELERİNDE İRONİ

Mehmet NARLI - Müge GÖNCÜ*

Modern Türk hikâyesinin kurucu isimlerinden olan Ömer Seyfettin, hikâyelerini, Osmanlı/Türk toplumunun siyasal ve kültürel olarak en sancılı dönemi içinde yazdı denilebilir. Dolayısıyla hikâyelerinde bir taraftan Türk milletinin sağlam ve güçlü köklerine yönelirken, bir taraftan devletin, milletin ve coğrafyanın parçalanmasına yönelir. Bir taraftan, milletin yeniden inşası için gerekli gördüğü ve inandığı değerleri işlerken; bir taraftan da kültürel karmaşa ve taklidin eleştirisine yönelir. Anlatma biçimi kimi zaman milli romantik bir üslup düzeyinde kurulurken kimi zaman eleştirel ve ironik bir düzlemde kurulur. Her iki anlatma ve dil düzeyinde de mesajları ve teklifleri oldukça güçlü bir şekilde hissedilir.¹

Yakup Kadri, onun sistemli bir şekilde yüklendiği sosyal sorumluluğu şöyle değerlendirir: “Ömer Seyfettin meğer istikbale hitap ediyormuş. Birçoklarımız bunu vaktinde anlayamadık. Ölümünden yirmi şu kadar yıl geçtiği halde onun ifadesi terütaze duruyor. Hikâyeleri hala mekteplerde edebi dil numunesi olarak okutuluyor.”²

Reşat Nuri Güntekin, Ömer Seyfettin'in eserlerindeki ironik ve mizahi özellikleri ve aslında bunu üslubun içinde gizlenen yazarlık özelliğini şöyle tasvir eder: “Ömer, karikatür yapar gibi mübalağalar, fanteziler, fantasma-gorilerle konuşur ve aşağı yukarı da aynı şekilde yazardı. Bu, onu birçok kimselere daima hayatın dış yüzünde dolaşan hafif ve daldan dala atlayan bir insan, sırf eğlendirmek için yazı yazan bir mizah ve fantezi hikâyecisi gibi tanınmıştır. Fakat şekli bırakarak asla bakmasını bilen bir insansanız ve hakikate kasden göz yumacak bir garazkâr değilseniz onda kudretli bir hayat

* Prof. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, mnarli@balikesir.edu.tr

¹ Pehlivan Müge, *Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a Türk Öykücülüğünde İroni*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir, 2009, s. 47.

² Ali Canib Yöntem, *Ömer Seyfettin Hayatı, Karakteri, Edebiyatı, İdeali ve Eserlerinden Nümuneler*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 6.

konsepsiyonu, hiçbir noktada birbirini nakzetmiyen bir fikirler manzumesi, hulâsa sağlam bir şahsiyet görürdünüz”

Ali Canip, Ömer Seyfettin için mizahın bir özenti olmadığını, onun için bir yaradılış ve mizaç olduğunun altını çizer. Yalnız yazarken değil, konuşurken bile hayata, şahıslara fantezi ile baktığını belirtir. Ömer Seyfettin için ancak bir şarlatanın, nümayışçinin, kozmopolitin mizah ve hiciv unsuru olduğunu vurgular.³

Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki ironi ve mizahın özgün bir anlatım içinde gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Yazarın hikâyelerindeki zıtlık parodisini, ima ve mübalağaları olayların ve durumların içine ustaca yerleştirdiği birçok eleştirmenin tespit ettiği bir gerçektir. Yazarın ironi ve mizahı, özellikle kültürel açıdan yozlaşmış; cehaletini karakteri haline getirmiş kişiler etrafında yoğunlaştırdığını da ekleyebiliriz. Reşat Nuri’nin verdiği bilgiye göre konuşurken de ironi ve mizaha başvurması, Ömer Seyfettin’in bu anlatım tekniğinden hoşlandığını söylemek mümkün.

Ertan Örgen, yazarın basit ve gündelik olayları anlatırken genelde olay ironisine başvurduğunun altını çizer. Yazarın, kendini hâkim bakış açısıyla konumlandığını ve kişileri, olayları beklenmedik son aracılığıyla gülünç hale getirdiğini belirtir.⁴ “Efruz Bey” hikâyelerinde kendini olduğundan farklı gösteren, yozlaşmış bir tipi alaya alır. Mehmet Narlı bu hikâyelerin tam bir tip ironisi örneği oldukları belirler. “Kendini kahraman zanneden, kendine soy uyduran, kurtuluşun köyden geleceğini söyleyen, Türklerin şecereleri hakkında ipe sapa gelmez hikâyeler uyduran Efruz, köksüzlüğün, şarlatanlığın, meziyetsizliğin, yalancılığın adıdır”.⁵ “Hürriyete Layık Bir Kahraman” hikâyesinde Meşrutiyet döneminin birey üzerindeki buhranına değinmiştir. İnsanların ne yöne gideceğini bilemediği, bocalama yaşadığı, hükümetten korkunun en üst düzeyde olduğu dönemde hikâyenin kahramanı Efruz Bey gibi kafa bulanıklığı yaşayan bireyler peyda olur.

Efruz Bey Hikâyeleri

Ahmet Bey, nam-ı diğer Efruz Bey, çalıştığı kaleme heyecanla girerek orada çalışan arkadaşlarına haberi duyup duymadıklarını sorar. Kalemdekiler bir şeyden haberli değildirler. Ahmet Bey, gazetede Kanun-ı Esasi tebliğinden hürriyetin ilan edildiğini çıkardığı için hareketlerine bir serbestlik gelmiştir.

³ a.g.e., s. 29.

⁴ Ertan Örgen, “Ömer Seyfettin’in Öykülerinin Yapısında ve Dilinde İroni”, *Türk Yurdu*, S. 259, Ankara, 2009, s.111.

⁵ Mehmet Narlı, “Ömer Seyfettin’den Cemal Şakar’a Öykü ve İroni”, *İlmî Araştırmalar*, S. 24, İstanbul, 2007, s.107.

Onun serbestliğinin aksine kalemdekiler bir o kadar korku duymaktadırlar. Arkadaşlarına kızan Ahmet Bey “Siz artık bu devre lâıyk adamlar değilsiniz. İlânat sütunlarında Hürriyet ilânını arıyorsunuz.” diye bağırır.⁶ O böyle seslenirken arkadaşları önlerine bakmakta; her ihtimale karşı bu tehlikeli tartışmalara girmekten kaçınmaktadırlar. Babîâli koridorlarında yürürken iyice cesaretlenen Ahmet Bey, birden “Yaşasın Hürriyet!” diye haykırır. Bu sesin duyulması üzerine koridordaki herkes bir yere gizlenir. Çünkü bunun bir tuzak olduğunu düşünmektedirler. Burada ironik olan, gizlenmiş korkunun okurun önünde ortaya çıkarılmasıdır. İroni sadece saklananlar üzerinden ortaya çıkmaz; aynı zamanda bağırان Ahmet Bey de ironiktir çünkü metin ilerledikçe aslında Ahmet Bey’in, konuştuğu gibi olmadığı ve bir zaaflarının bulunduğu ortaya çıkacaktır. Ahmet Bey’in ironik durumunu çoğu zaman ortaya çıkaran aslında anlatıcının şu örmekteki konuşma biçimidir: “Ahmet Bey, Babîâlî’de ilk defa olarak bu kelimeyi haykırabildiği için ruhunda öyle bir büyüklük, öyle fevkalâdelik duydu ki hükümetin bütün ordusu önüne çıksa “bir hamlede yere geçireceğini sandı”.⁷

Ahmet Bey’in kendini anlatmasıyla anlatıcının verdiği bilgilerdeki zıtlıklar ironiyi doğurur. Hürriyet diye haykırان Ahmet Bey’in etrafına yavaş yavaş kâtipler toplanır. Bir saat sonra etrafında müdürler, müsteşarlar, devlet azaları toplanmıştır. Kalabalığa güvenerek Ahmet Bey, gittikçe coşmakta, eski idareyi lanetlemekte ve kendini hürriyeti ilân eden ilk kişi olarak görmektedir. Anlattıklarıyla kendine kahraman süsü veren Ahmet Bey, aslında içi boş bir teneke gibidir. Neyi savunduğu konusunda en ufak bir fikri bile yoktur. Sadece hürriyet kelimesini bilen, anlamına dair bir bilgisi olmayan, Jön Türkler’in kim olduklarından haberi olmayan bir kahraman çıkar ortaya. Halk öyle galeyana gelir ki Ahmet Bey’i omuzlarına alarak sokağa taşarlar. Ahmet isminin onun müstear ismi olduğunu söyleyen Ahmet Bey, herkesin kendisini bu isimle tanıdığını asıl ismini sakladığını halka duyurur. Hürriyeti nasıl ilân ettiğini soran halka, Sulukule’den Yıldız Sarayı’na kadar bir tünel kazdıklarını, saraydaki müstebiti odasında yakalayıp zorla hürriyeti ilân ettirmeye çalıştıklarını anlatır. Ahmet Bey anlattıklarını öyle abartır ki halk bile suskunlaşır. “Ne eziyetler çektik! Saçlarımız ağardı. Şairlerin hayatta bahar farzettikleri gençliğimiz, dar, güneş görmez bir delik içinde kasma vurmakla geçti. Dişlerimiz döküldü”.⁸

Ahmet Bey evine halkın omuzlarında gider. Annesi pencereden onu omuzlarda görünce “Ayol ümmeti Muhammed’imin başında yürümeye böyle utan-

⁶ Ömer Seyfettin, *Efruz Bey*, Eflatun Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.14.

⁷ a.g.e., s.18.

⁸ a.g.e., s.23.

mıyor musun, Ahmet?”⁹ diye seslenir. Kendisine Ahmet diye seslenen annesine adının Ahmet olmadığını söyleyince annesi bayılır. Ahmet Bey, evde asıl isminin söylenmesini yasaklar. O gece evde sabaha kadar kendine yeni bir isim düşünür. Eline sözlük alarak teker teker kelimeleri incelemeye başlar. Sonunda “ziyalandırıcı, ruşen edici olan” anlamına gelen “Efruz” ismini seçer.

Ahmet Bey, annesinin verdiği on beş lira ile kalemden aldığı iki bin beş yüz kuruştan başka geliri olmadığı halde kendisini çok meşgulumuş gibi tanıtır, ne kadar büyük adam varsa onlarla kendini arkadaş gibi gösterir. Olmadığı halde şair, edip, filozof, âlim, pehlivan, derviş olur, okumadığı halde Namık Kemal’in bütün eserlerini okuduğunu söyler. Efruz Bey, hiçbir zaman kendini göstermeye çalıştığı gibi olmaya çalışmamış, onun öyle görünmek kâfi olmuştur. Onun indinde zenginliğin, zengin olmanın önemi yoktur, sadece zengin görünmek önemlidir.

Ertesi gün halkın sesleriyle heyecanlanan Ahmet Bey yine omuzlara alınarak yollarda gezdirilir. Halkın önünde yine demeçler vererek insanları coşturur. Gece eve geldiğinde hizmetçi kendisine telgraf geldiğini söyler. Telgrafı okuyan Efruz Bey yazılardan hiçbir şey anlamaz. Telgraf, İttihat ve Terakki Partisince gönderilmiş olup Efruz Bey’i çağırılmaktadır. Ertesi gün kulübe giden Efruz Bey, kapıda kendisini karşılayanları göremeyince bozulur. Kulübe geldiğinde kapıdaki adam ona terslenir ve pis bir odaya sokup beklemesini söyler. Bir süre sonra onu masanın etrafında oturanların bulunduğu bir odaya alırlar. Herkes kendisine hayretle bakmakta, baştan aşağıya süzmektedir.

Efruz Bey halk tarafından omuzlar üzerinde taşınmaya iki gün içinde alışınca masadakilerin içeri girdiğinde ayağa kalkmamalarına öfkelenir. “Siz kimsiniz? Beni ne sıfatla çağırabiliyorsunuz?” diye bağırır. Odadakiler “Heyet-i Merkeziye” olduklarını söyledikten sonra sorular sormaya başlarlar. Sordukları sorulara aldıkları cevaplar onları daha da şaşırtır. Sonunda Efruz Bey’in aslında hiçbir şeyden haberi olmadığını, sırf gösteriş için bu kadar gürültüye sebebiyet verdiğini anladıklarında kahkahalarını tutamazlar. Efruz Bey’i Hapishane-i Umumi’ye gönderirler. Hapishanede çok uzun kalmasa da dışarı çıktığında yaşadıklarının bir rüya olup olmadığını sorgulamaya başlar. Çünkü “Daha bırakılmadan halk denen kitle, atmasyonlarına aldanıp üç günde taptığı mabudunu üç saniye içinde unutmuştur”.¹⁰ Yaşananlardan sonra Ahmet Bey’in elinde kalan tek yadigâr sadece ismidir: “Efruz Bey”

Ertan Örgen, yazarın bu hikâyesinde halk arasında oluşturulmak istenen fakat bir türlü oluşmamış zihniyeti verdiğini, bunu da ironi aracılığıyla yaptığını belirtir. Ömer Seyfettin, hikâyesinde sadece Efruz Bey tipini değil, ona

⁹ a.g.e., s.29.

¹⁰ a.g.e., s. 61.

sorgusuz sualsiz tapan halkı, korkusundan hürriyet kelimesinin söyleyemeyenleri de alaya alır. Yazar, Ahmet Bey'in mabeynden ertesi gün hürriyetin ilân edileceğini duyduktan sonra konaktan ayrılışını dil ironisiyle açıklar. "O ana kadar tamamıyla mabeyne mensup geçinen Ahmet Bey velinimetinin ko-nağından çıkarken o kadar "hürriyetperver" di ki yanında Namık Kemal'le Mithat Paşa halis istibdat taraftarı kalırlardı". Yazar burada söylemiş olduğu sözleri ciddi tavırla söylediği için ironiyi yakalar. Aslında bunları söyleme-sindeki tek gaye Ahmet Bey'in gösteriş budalalığını yermektir.

İsmail Çetişli'ye göre Efruz Bey, ne olduğu belirsiz, daldan dala konan, gösteriş budalası ve kozmopolit bir tiptir. Onun bazen hürriyet kahramanı olduğunu, bazen asilzade, bazen âlim, bazen de pedagog olduğunu söyleyen yazar, milliyete ait bütün değerleri reddettiği üzerinde durur.¹¹

Ömer Seyfettin, kalemde çalışanlarla da alay eder. Ahmet Bey ve arkadaş-ları hürriyet hakkında konuşurlarken odaya giren müdür; "İşlerinize bakınız beyler!" emrini verir. "Ben amirinizim, benim gibi vazifeperver olunuz. İnsa-nın en büyük saadeti vazifesini ihmalsiz icrasıdır!" diye eklemeyi de unut-maz. Vazifeperver olduğuna inanan müdür ise Büyükada'da oturduğundan işe öğle paydosundan on dakika önce gelip, öğle paydosu bitmeden çıkıp gider. Yazar, işini ciddiyetle yapmayıp, yaparmış gibi görünenleri de eleştir-mekten kendini alamaz.

Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp'in kendisine "Ömer Bey, sen kahramanlarını sevmiyorsun, bilakis onları teşhir edip cezalandırıyorsun" demesi üzerine, kurduğu Efruz Bey tipi hakkında şunları söyler "Cancağızım, niçin insaf-sızlık ediyorsunuz? Ben Mermer Tezgâhtaki Ali Ustayı sevmedim mi? Ben And'daki Mıstıkı sevmedim mi? Fakat merhamet ediniz. Efruz Beyi nasıl se-veyim?"¹² Bu diyalog, Ömer Seyffettin'in ironi özellikle yermek, küçük dü-şürmek için kullandığını işaret eder.

Efruz Bey, Ömer Seyfettin hikâyeciliğinin ironik zirvesidir diyebiliriz. Çünkü diğer hikâyelerine dağılmış olan ironik öğeler, Efruz Bey'de toplan-mış gibidir: Cehalet, korku, işgüzarlık, çokbilmişlik, saflık gibi insani arıza-lar, Efruz Bey tipinde ve hikâyelerdeki memurin, siyaset ve halk arasında dağıtılmış ve bütün bunlar ironik hikâye bütününe meydana getirmiştir. Ef-ruz Bey'in ironik dil düzeyi de tek katlı değildir: İma, şaşırtma, saldırma gibi düzeylerin bir arada kullanılması, bir taraftan sıradan okuru güldürken bir taraftan da entelektüel okuru tarihsel sürecin ve toplumsal yapının çelişkili boyutlarına taşıyarak acı acı gülümsetmektedir.

¹¹ İsmail Çetişli, "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Millî Şuur", *Türk Yurdu*, S. 139-141, Ankara, 1999, s. 205.

¹² Yöntem, a.g.e. s. 30.

Kesik Bıyık

Ömer Seyfettin, “Kesik Bıyık” hikâyesinde toplumdaki bireylerin farklı düşünceler nedeniyle çatışmasını konu edinir. Ömer Seyfettin’in, hikâyesinin girişinde kahramanına söyledikleri oldukça düşündürücüdür. İnsanların taklit ederek yaşaya yaşaya kendi asli kimliklerine dönememektedir.

Hikâyeden bir alıntı ile başlayalım: “Darwin” denilen herifin sözüne inanmalı. Evet, insanlar mutlaka maymundan türemişler! Çünkü işte neyi görsek hemen taklit ediyoruz; oturmayı, kalkmayı, içmeyi, yürümeyi, durmayı, hâsılı, hâsılı her şey”.¹³

Hikâyesinin kahramanı kendisinin de taklitçi olduğunu, gelen her modayı uyguladığını itiraf eder. Bir dönem herkes bıyıklarını Amerikalılar gibi kestirince o da palabıyıklarını kestirir. Kendisiyle alay etmekten de vazgeçmez: “Ben de palabıyıklarımı sırf taklitçilik gayesiyle kestirdim; hakikaten “Darwin”in isteği gibi ecdadıma benzedim” diyerek maymuna benzediğini söyler. Alay edilecek davranışın ve tipolojinin içine kendini de koyarak bir taraftan “kendini azım-sama” ironisi oluşturur; bir taraftan da söylediklerinin ciddi mi yoksa şaka mı olduğuna dair bir kuşku bırakarak bir “dil ironisi”ne yönelir.

Bıyıklarını kestirip evine gittiğinde ilk tepkiyi evdeki evlatlıktan görür. Kız, kapıda bıyıksız halini görünce çığlık atar; kurt görmüş kısırak gibi haykırarak kaçır. Annesi ise bıyıklarını kestirdiği için farmasonlara benzetir. Onların arasına karıştığını düşünerek, onu hain, alçak olarak niteleyip, artık evladı olmadığını haykırır. Annesinden sonra sıra babasına açıklamaya gelir. Sigara içerken bıyığının ucunu yaktığı için kestirdiğini söylese de “sen bana dolma yutturamazsın, Demek ki sokakları dolduran züppelerin bıyıkları kibritle mi yandı” diyerek söylenen inanmaz. Burada kültürel bir simgenin kaybının kültürel yapı tarafından olağan dışı bulunmasından doğan ve daha çok verilen tepkisel davranışlarda ortaya çıkan bir ironi vardır.

Baba, bıyıkların kesilmesine şiddetli bir tepki verir, onu eşcinsellerle bir sayar; hatta bıyıklar çıksa bile artık namus lekelenmiştir. Babasının bu tepkileri karşısında, hikâye kişisi, “bıyıklarımı keseceğime, kafamı kesseydim” pişmanlığını yaşar. Aslında hikâye kişinin hem taklidi davranışlarda bulunması hem bundan pişmanlık, trajik bir durumu ortaya koyar. Fakat Ömer Seyfettin, olmak istediği ile olduğu arasında sıkışıp kalan öznenin trajik boyunu yumuşatır; ona belirli oranda saflık kazandırarak kişiye gülünebilecek kadar bir masumluk ekler.

Yolda giderken gençler tarafından beğenilen kahramanımız “Bonjur, Bonjur” sesleriyle karşılanır. Bıyıklarını kesince adama benzediğini söylerler.

¹³ Ömer Seyfettin, *Diyet*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002, s. 30.

Tramvaya binen kahramanımızın yanına aksakallı bir hoca oturur. Hocanın kendisine kızacağını düşünerek korkan kahramanımız yüzünü gizlemeye çalışır. Hoca ise “eksik olmayınız oğlu, var olunuz!” diyerek onu onaylar. Bıyıklarını kestiği için sünnetli olduğunu söylediği kahramanımız şaşırır. Sünnetli olduğunu nasıl anladığını merak edip sorunca; Hoca; “İşte bıyıklarınızı kestirmişsiniz ya oğlum. Bu sünnet-i şerif değil midir?” der. Tramvay’daki diyaloglar, sadece bıyığını kesen hikâye kişisini şaşırtmaz; okur da bir an kimin gerçekten düşüncesini söylediğini kimin alay ettiğini şaşırır. İronik durum da tam burada ortaya çıkar. Fakat son tahlilde bıyıklarını kesen, değişimi yüzeysel olarak yaşamaya kalkan genç küçük düşürülmüş olur. Tanzimat’tan Cumhuriyet hikâyesine uzanan bir eleştiri konusudur moda. Fakat modaya uymanın daima komik karşılanacak saf tipler üzerinden eleştirilmesi ilginçtir. Sanki yazarlar, düşünsel ve sosyal düzeyi uygun olmayan ahalinin modayı izlemek istemesini komik buluyorlardır.

Nakarat

Yazarın verdiği bilgiye göre Nakarat¹⁴ hikâyesi, gençliğini Makedonya’da geçirmiş bir zabitanın günlüğünden alınmıştır. Genç subay, erkânı harp olamamış; Bulgar dağlarında eşkıya takibine memur edilmiştir. Okuldayken Jory Kortelin’in romanlarını okuyarak tasavvur ettiği “çapkın, neşeli ve gamsız hayat-ı askeriye” bulamadığı için son derece üzgün ve umutsuzdur. Banina köyüne gelinceye kadar, yaşadığı her anı cehennem azabı gibi gören genç zabitanın, buraya geldikten bir hafta sonra kaldığı evin penceresinden genç ve güzel bir Bulgar kıza bakar. Kızın dikkatli bakışlarından içine bir umut yayılan subay hemen âşık olur; ümitsizliği ve kederi uçup gider hatta kendisini bu köydeki görevden almamaları için mektup yazmayı bile düşünür. Genç kız, subayı her görüşünde “naş naş/ çarigrat naş” nakaratlı bir şarkı söylemekte ve tuhaf bir gülümseyişle bakmaktadır. Genç subaya göre bu şarkı kızın da sevdasının bir işaretidir. Billur sesli, güzel giyimli vücudu taze duruşu işveli bu kızın şarkısına cevap vermek için Genç subay da ısıklıkla Pire doriviyerra şarkısını söyler. Aklına kıza kaçırma gibi kötü şeyler gelse de “namuslu” kalmayı tercih ederek sadece kızın söylediği o içli, işveli ve ateşli şarkıya uzaktan karşılık verir. Kumandanı onu Pirbeliçe’ye çağırır. Yaşanan masum aşka veda zamanı gelmiştir. Kaldığı handa daha önceleri Türk askerleri kalmış; duvarlara acılarını, hasretlerini, neşelerini yazmışlardır. Genç subay da duvara, daha sonra bu handa kalacaklar için “muaşaka”nın ispatı olsun diye aşklarının nağmesi olan “naş naş/ Çarigrat naş” şarkısını yazar ve kıza

¹⁴ Ömer Seyfettin, “Nakarat”, *Bütün Eserleri Hikâyeler III*. (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.

veda nişanesi olarak hediye gönderir. Handan ayrılacağı sıra merakını yemeyerek, Bulgar hancıya o kızı ve şarkının anlamını sorar. Kız, papazken komitacı olan birinin kızıdır. Hancı, şarkının anlamını söylemek istemeyince, subay bunu, şarkının açık saçık ve şehvetli duygular içerdiğini sanır. Fakat şarkı “Bizim olacak bizim olacak/ İstanbul bizim olacak” demektir. Genç subay bunu öğrendikten sonra, kalbi yırtılmış gibi acır; Bulgar kızının cesareti ve azmi karşısında kendi ahmaklığından, şehvet düşkünlüğünden iğrenir.

Ömer Seyfettin, birçok hikâyesinde eleştirilerini mizahın çeşitli biçimleriyle yapar. Örneğin kendisinin “fantezi roman” dediği Efruz bey hikâyeleri tam bir tip ironisidir. Kendi gerçekliğinin tersine kendine bir kişilik ve yaşamışlık kuran Efruz, bir yönüyle İkinci Meşrutiyet yıllarındaki siyasal ve entelektüel grupları temsil eder. Aslında yazarın fantezi dediği milliyet gerçeğini anlamayan bu grupların gerçek dışı düşünce ve davranışlarıdır. Kendini kahraman zanneden, kendine soy uyduran, kurtuluşun köyden geleceğini söyleyen, Türklerin şecereleri hakkında ipe sapa gelmez hikâyeler uyduran Efruz, köksüzlüğün, şarlatanlığın, meziyetsizliğin, yalancılığın adıdır.

Ömer Seyfettin’in Nakarat’ındaki ironi Efruz Bey’den oldukça farklıdır. Nakarat’ta ironi, olması gerekenle olanın karşıtlığına ve kişinin safderunluğuna dayanır. Olması gereken, subayın milleti uğruna yapması gereken görevdir. Bu görevi yerine getirecek subayın, cesur, iradeli, fedakâr ve umutlu olmasıdır. Oysa genç subay, komitacıların Osmanlıyı parçalamaya çalıştığı yerlerde, zevk ve eğlence içinde şaşalı bir üniforma hayal etmekte; içinde vatan ve milliyet aşkı olmayan kalbine gerçek dışı bir aşk uydurmakta ve bu hayalle avunmaktadır. Okur, “Çarigrat naş”ın ne olduğunu anlar anlamaz, subayın safderunluğuna acıyla güler. Onun trajik kavrayışına hem üzüldür; hem de onu kınar. Ömer Seyfettin’in istediği de budur. Tersinden bir çıkarsama yapmak da mümkündür: Ömer Seyfettin, milliyetçilik ve bağımsızlık hareketlerinin içinde yaşadığı halde kendi durumu kavramayan bir insanın ancak ahmak ve safderun olduğunu söylemek ister.

Dama Taşları

“Dama Taşları” hikâyesinde, Yaşlı Dâna Efendi, dedesinin dedesinden kalma viran evde oturmakta, pek dışarı çıkmamaktadır. Dama tutkunudur; saatlerce dama oynadıkları sevgili dostu Câbi Efendi tımarhaneye yatırılmıştır. Çocukları onun dama tutkusunu da bahane ederek deli diye ihbar etmişlerdir. Dâna Efendi, dünya gözüyle dostunu görmek ve son defa bir dama oynamak için onu tımarhanede ziyarete gider. Çocuk gibi ağlayarak, sızlayarak arkadaşını görmek için doktoru ikna eder fakat beraberinde getirdiği dama taşlarını içeri sokamaz. Dâna, Câbi’nin hücreğine girdiğinde görevli

kapıyı üzerlerine kapatır; çünkü Câbi bir zır delidir. Ama Dânâ, dostunun esasen melek gibi bir insan olduğunu düşündüğü için yalnız kaldıklarına sevinir. Dânâ birdenbire dostunun gözlerindeki ateşi görür ve ürker. Câbi, zuladan dama taşları çıkarır ve oynamaya başlarlar. Câbi, aldığı her taşı, Dânâ Efendiye yutturacağını söyler. Arkadaşının çıldırdığını anlayan Dânâ Efendi, mecburen, boğazı yırtılırcasına taşları yutar. Kapı açıldığında imdat diye bağırır. Doktor midesini kontrol eder; taş falan yoktur. O halde yuttuğu taşlar nerededir ve boğazındaki kızarma, hafif yırtılma neden olmuştur? Meğer Cabi Efendi, pisliğini kurutarak dama taşları yapmıştır.¹⁵

Sonuç

Değindiğimiz bu dört hikâyenin ironik/mizahi örneklerden yola çıkarsak, “buruk bir gülümseme yaratmak ve aynı zamanda düşündürmek” amacı taşıyan ironinin Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde oldukça belirgin bir anlatım tekniği olduğu sonucuna varabiliriz. Ele aldığımız metinler, Ömer Seyfettin ironisindeki eleştirinin, kültür ve değer kaybına, taklitçiliğe, cehalete yöneldiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Olması gereken ile gerçekleşen arasındaki uyumsuzlukta yıkıcı bir alay vardır. Yazarın ironi aracılığıyla yakaladığı bu keskin alay ve eleştiri, olması gerekenin işareti kolayca görülebilir.

Sadece örneklediğimiz dört hikâyesinde değil birçok başka hikâyesinde de Ömer Seyfettin ironik gerilimden faydalanır. Bu ironik gerilimle birlikte hikâyelerinin sonunda okurda ciddiyetle karışık bir şaşkınlık hali yaratır. Çünkü okur umduğıyla gerçekleşen arasında kalarak ironinin içine çekilir. Mizahı hikâyelerine dâhil etmeyi seven Ömer Seyfettin, okura farkındalık kazandırmak adına kullandığı ironiyle ahmaklığa karşı bir tavır içinde olmuştur. Hikâyelerinde karakterlerini ironiye kurban eder gibi görünse de aslında eleştirdiği karakteri bu duruma düşüren toplumsal yapıyı da işaret eder ve eleştirir. Bu teknik sayesinde çoğu yazar gibi Ömer Seyfettin de mevcut düzene ya da düzensizliğe, yönetime, düzenbazlıklara rahatça saldırır. Efruz Bey’de kurduğu kişiyi öyle bir ironik durum içine sokar ki bundan halk da nasibini alır. Yazarın bu noktada asıl eleştirmek istediği Efruz Bey’den çok onu bu hale getiren, her şeye körü körüne inanan halk yığınıdır. Kahramanını okurun gözünde gülünç duruma getirir getirmesine fakat yarattığı karakteri de toplumsal yapının çelişkileriyle verir. Kesik Bıyık hikâyesinde olmak istediği ile olduğu kişi arasında sıkışmışlık yaşayan kahramanına saflık ironisiyle bir masumluk katar. Aynı örneği yazarın Nakarat hikâyesinde de görmekteyiz. Milleti, vatani uğruna askerlik görevini yapması gerekirken kendi-

¹⁵ Ömer Seyfettin, “Dama Taşları”, *Bütün Eserleri- Hikâyeler II*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 289.

ni gönül işlerine kaptıran askerin de durumu saflık ironisiyle yumuşatılmaya çalışılır. Hikâyelerini beklenmedik sonla bitirmeyi seven Ömer Seyfettin'in bunu ironik etkiyi arttırmak için kullandığını söylemek mümkündür. Okur kendi beklediği sonla karşılaşmadığında yazarın yarattığı ironinin bir nevi kurbanı konumuna gelir. Beklenmedik sonla okur kısa süren şaşkınlığın ardından düşünmeye başlar. Düşünmeye başladığında yazarın, her şeyi bildiğini sanan, cesur görüldüğü oranda korkak, bilgili görüldüğü oranda cahil kişileri neden hikâyelerinin merkezine yerleştirdiğini, bu kişilerin niçin gülünç duruma düşürüldüklerini anlar.

Kaynakça

- ÇETİŞLİ, İsmail, "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Millî Şuur", *Türk Yurdu*, S. 139-141, Ankara, 1999, ss.203-211.
- NARLI, Mehmet, "Ömer Seyfettin'den Cemal Şakar'a Öykü ve İroni", *İlmî Araştırmalar*, S.24, İstanbul, 2007, ss.103-115.
- Ömer Seyfettin, *Diyyet*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002.
- Ömer Seyfettin, *Efruz Bey*, Eflatun Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- Ömer Seyfettin, "Nakarat", *Bütün Eserleri-Hikâyeler III*, (Haz. Hülya Argunşah). Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- Ömer Seyfettin, "Dama Taşları", *Bütün Eserleri-Hikâyeler II*, (Haz. Hülya Argunşah). Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- ÖRGEN, Ertan, "Ömer Seyfettin'in Öykülerinin Yapısında ve Dilinde İroni", *Türk Yurdu*, S.259, Ankara, 2009.
- PEHLİVAN, Müge, *Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a Türk Öykücülüğünde İroni*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir, 2009.
- YÖNTEM, Ali Canib, *Ömer Seyfettin Hayatı, Karakteri, Edebiyatı, İdeali ve Eserlerinden Nümuneler*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

MİLLÎ ROMANTİK DUYARLIK BAKIMINDAN ÖMER SEYFETTİN'İN ÇANAKKALE'DEN SONRA HİKÂYESİ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

Tarık ÖZCAN*

Giriş

İnsan, hiçliğin yurdu değildir. Düşünen varlık doğası gereği hiçliği ve bilinmezliği kabullenmez. Bunun için seçerek bilmek ister. Seçme eylemiyle birlikte bilmek ister. Çünkü yokluk onu tatmin etmez. Zaman içi nesnelerin varoluş tarzı ve insan doğasının genel işleyiş biçimi, yokluğu öteleyerek yeni varoluş alanlarına açılmak ister. Kısacası kesin de olsa mahiyeti gereği sorar. Bilme eyleminin erdemi, düşüncenin devingenliğinden kaynaklanmaktadır. Düşünce, insanoğlunun gölgesi (iç görüşü) olduğuna göre nereye yönelirsek yönelelim güneş orada olacaktır. Bunun için hiçlik yaşadığımız dünyanın envanterinde yoktur. Gorgious'un bilinen hiçbir şey yoktur; olsa da fark etmez ibaresi var oluşun özüne aykırı bir durumdur çünkü varoluş vardır. Madde dayanaksız değildir. Kendi varoluşu içerisinde mutlak bir nedenselliğe bağlıdır. Cevherin öz ve arazları gibi... İnsanoğlu, dünyaya tutunmak adına bazı muhkem kaleler kurmuştur. Milli romantizm de bu kalelerden birisidir. Bir topluluğu millet yapan maddi ve manevi değerler vardır. Bu değerler dizgesinin bir kısmını somut kültürel varlıklar, bir kısmına da soyut kültürel varlıklar oluşturur. Somut kültürel varlıklar, varoluş biçimleri bakımından yani form özellikleri bakımından müstesnadır. Millet hayatı binlerce yılda kendi hasletlerini ayırt edici özellikleriyle bu somut kültürel varlık tabakalarına nakşetmiştir. Bunun için her milletin kendisine özgü bir sanatı vardır ve her millet yaşadığı coğrafya ve coğrafyaları kendi karakterlerine göre bezemiştir. Hanlar, hamamlar, tarihi kaleler, camiler, su hisarları vb. bunun en güzel örnekleridir.

Ömer Seyfettin'in, Yeni Mecmua'da 1917 yılında yayımladığı *Çanakkale'den Sonra* isimli hikâyesi hiçlik ve varlık zıtlığı üzerine kurulmuştur. Hikâyeyi olaydan hareketle iki bölüme ayırabiliriz. Birinci bölümde milletinden ve insanlıktan ümidini kesmiş olan bir Türk aydınının bedbin ruh hali anla-

* Prof. Dr. Fırat Üniv. İnsani ve Sosyal Bilimler Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Böl. E-posta: tozcan@firat.edu.tr

ılmaktadır. Hikâyenin kahramanı, anlatıcı tarafından aşağıdaki özellikleriyle tanıtılmaktadır.

“...Ona akrabaları meraklı, uzaktan tanıyanlar ‘deli’ derlerdi. Yaşı kırk beşi geçiyordu. Henüz evlenmemişti. Yazın hep kırlarda gezer, güneşin doğuşunu ve batışını kaçıklara mahsus bir ehemmiyetle seyrederdi. (...) Gayet iyi bir tahsil görmüştü. İsterse çalışır ve para kazanırdı. Hâlbuki o her şeyden vazgeçmiş, bir evvel zaman Epikür’ü gibi tabîi ve zarurî ihtiyaçlarının teminiyle kanaat ediyor. Hayatın hemen her şeyi olan tabîi ve gayr-i zarurî, gayr-i tabîi ve gayr-i zarurî ihtiyaçlarına hiç ehemmiyet vermiyordu.”¹ Birinci bölümde günlük hayatın dışına düşen öznenin içi boşaltılmış piller gibi öz duyarlığı yoktur. O, her türlü insani duyarlığını yitirmiş ve hayatla her türlü irtibatını kesmiştir. Şehirden kaçan isimsiz özne, tekilliğini yitirerek anonimleşmiştir. Kısacası öznenin bu durumu, bu olumsuzluğun sadece ona ait olmadığını; aksine, genel bir hastalık haline geldiğini göstermektedir. İlgili hikâyede dönemin aydın bireyinin şahsında tam bir aydın çaresizliği ve ümitsizliğinden bahsedilmektedir. Başkalarına ve kendisine “ümitsizliğinin zehrinden peymâneler sunan”² kahramanımız, hiçliğin yurduna sığınmıştır. Bir bakıma eşyaya bakışında hiçbir olumlu anlam bulamamaktadır. Çünkü varoluşun temelini oluşturan millet hayatının içtimai ve milli bir gayesi yoktur. Düşünüyordu. “Kendisinin bir milliyeti yoktu; bir içtimaiyeti yoktu. Yalnız, hararetini hissedemediği, lisanından ve duasından bir şey anlamadığı müphem bir dini vardı. Mabedinde ulviyet duymuyor, önünde derin bir ezeliyet görmüyor, semasında ilahî bir mefkûrenin nihayetsizliklerine dalmıyor, siyah toprağın üzerinde tıpkı bir hayvan gibi, bir fert gibi kalıyordu. Bir hayvan gibi.”³

Milli romantik duyarlığını yitiren özne, kendisini ve dünyayı değerli bulmadığı için anlamsızlığın çukuruna düşer. Bunu şu cümlelerinden anlıyoruz: “Muhiti arzu ve temayüllerini ansızın eriten bir çöl, bir sahra ve bir âdemdi. Güzel, iyi ve ulvî, yoktu.”⁴

Bu anonimleşmiş ümitsizlikten kurtulmak için yazarın sözünü emanet ettiği hikâyeye kişisi aşağıdaki çözümü önerir:

“Bir milletin edebiyatını, tarih içerisinde yaşadığı tecrübelerden, kazandığı ve vücuda getirdiği mirastan ayrı düşünmemek gerekir. Gelenek ve göreneklerin zamanın ihtiyaçlarına göre yeni şartlar içinde yorumlanıp işlenmesi edebi esere milli olma özelliğini kazandırır. Milli romantizmde sadece

¹ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri-Hikâyeler 2*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları İstanbul, 1999, s. 44.

² A.g.e., s. 46.

³ A.g.e., s. 45.

⁴ A.g.e., s. 45.

yakın geçmişe değil uzak geçmişe de yönelme hareketi dikkat çekmektedir. Milletin kültür ve medeniyet akışı içerisinde kesintiye uğrayan asırlarını, sözlü yazılı yadigârlar vasıtasıyla milli hafızaya nakşetmek suretiyle yeneden kazanmak o mirasa sahip olmak mümkündür.”⁵ Hafızanın ambarlarını milli romantik unsurlarla doldurarak ve yeri geldiğinde “ritüel bağdaşıkla”⁶ canlı tutarak; kısacası, hayatın içerisinde maziye katarak toplulukların millet olacağına inanır. Milli romantizm muhayyileyi ve milleti harekete geçiren dinamik güçtür. Milletlerin ruh kökenindeki tarihsel birikimdir. Bir coğrafyayı adlandırmaktan tutunuz da milli hafızayı oluşturan yazılı, sözlü ve mimari, kısacası; folklorik formlardır. Bunları somut ve soyut kültürel varlıklar olarak sınıflandırabiliriz. Bir coğrafyayı vatan kılan ve bir coğrafyanın üzerinde yaşayan insanlar arasında milli birlik, beraberlik ve tesanüt ruhunu oluşturan unsurlar olarak da sayabiliriz. İnsan, bu manevi değerleri teneffüs ederek hayata tutunur ve yaşadığı coğrafyaya ait her şeyi sever. Hikâyenin başkarakteri içerisinde yaşadığı toplumda böyle bir birikim görmediği için “Mabedinde ulviyet duymuyor, önünde derin bir ezeliyet görmüyor, semasında ilahî bir mefkûrenin nihayetsizliklerine dalamıyor, siyah toprağın üzerinde tıpkı bir hayvan gibi, bir fert gibi kalıyordu. Bir hayvan gibi...”⁷ Kısacası kendisiyle diğer insanlar arasında irtibat kuracak rabitalardan mahrumdur. Nasıl ki bir coğrafya, kendisini sulayacak nehirlerden mahrum olduğunda kuruyorsa özne de kendisini besleyecek ve canlı tutacak manevi kaynaklardan mahrum olduğu için kurumaktadır. Cemiyetin duyarsızlığı onu büyük bir ümitsizlik çukuruna itmiştir ve hiçlik, var edici bütün enstrümanlardan mahrum olduğu için hayattan büyük bir kaygı ve sıkıntı duymaktadır. Kaygı ve keder, öznenin alıcı etkilerini olumsuzlayarak dış dünyaya ait bağlantılarını, yani nesnelerle ve diğer varlık alanlarıyla olan ilişkisini koparır. Boşlukta yüzme hali kopuş, süreksizlik ve bağlantısızlıkla birlikte hiçliği tetiklemektedir. Oysa özne, “Milliyetiyle, diniyle, mabedinin ulviyetiyle, içtimaiyetinin ezeliyetiyle, mefkûresinin nihayetsizliğiyle bir insan, ahlâkî ve manevî bir insan olmak ister.”⁸ Öznenin olmasını istediğiyle olan arasındaki büyük boşluk onu ezmekte ve ümitsizliğe sevk etmektedir. Cemiyet havuzunun boş olması, yapıcı, onarıcı hiçbir değer sahip olmaması onu ezmektedir. Doğaldır ki bu durum sadece öznenin öz duyarlılığını tüketmemektedir; aynı zamanda, sanat adına yapılan her şeyin karikatürleşmesine de yol açmaktadır. Çünkü “güzel, ulvi ve iyi yoktur.” Cemiyet ve fert nizamını kaybetmiştir. Bu nedenle

⁵ Ali İhsan Kolcu, *Millî Romantizm Açısından Cengiz Aytmatov*, Ötügen Neşriyat AŞ., İstanbul, 1997, s.17.

⁶ Jan Assmann, *Kültürel Bellek*, (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 57.

⁷ Ömer Seyfettin, a.g.e., s. 45.

⁸ A.g.e., s. 45.

özne, bir bakıma ölüm anlamına gelen bu durumdan kurtulmak için bir kaçış olan kıra sığınırken bir taraftan da “N’olacak, n’olacak”⁹ diye endişeyle sorar: “Yarın Ruslar gelecek, İstanbul’u alacak. İngilizler ve Fransızlar Anadolu’yu yağma edecekler. Namımız tarihten silinecek...”¹⁰ ibaresiyle öznenin bu endişesinin şahsi olmaktan öteye, milli olduğunu öğreniriz.

Hikâyenin birinci bölümünün sonuna doğru öznenin asıl derdinin ferdi olmaktan daha çok milli mevzular etrafında toplandığını görürüz. Dil ve kimlik sorunu etrafında şekillenen olaylar, dilini ve kimliğini bilmek ibaresiyle aslına rücu eder. Mesele bir kimlik ve kimliksizlik sorunudur. Kültürel kimlik, tarih ve coğrafyanın kanunlarıyla dilin ve dinin kanunlarının terkiinden doğmuştur. Kültürel kimlik, millî kimliğin kendisidir ve kendi coğrafyasını kolektif bilinçdışının biçimlendirdiği metinler aracılığıyla kurar; metinler aracılığıyla da nesilden nesle aktarılır. Mitler, destanlar, masallar, efsaneler ve edebi metinler kültürel kimliğin bellek mekânlarıdır. Fert, bu kimlik sayesinde kendisini aşarak mensubu bulunduğu milletin diğer bireylerine yaklaşır ve aralarında bir mensubiyet şuuru kurar. Metinsel bağdaşıklık aracılığıyla kanonlaştırma yoluna giderek millet denilen şahsiyetli toplumu oluşturur. Son dönemde mensubu bulunduğu milletin hayat tarzında bu gibi hasletleri göremeyen kahraman bir beyanname niteliğindeki çılgınlığını atar: “Uyanınız! Kendinizi biliniz. Hayvanlar gibi gayesiz, teşkilatsız, medeniyetsiz yaşamayınız. Bir millet olunuz.”¹¹ Millet olmanın gerekliliğine inanır. Ömer Seyfettin hikâyeciliğinin en başat teması millî kimlik vurgulamasıdır. Türk milletin yirminci yüzyılın başında yaşadığı büyük bunalımı millî kimliğine dönerek aşacağı hususunda önemli tespitleri vardır. Yıkılan bir İmparatorluğun külleri arasında kendini arayan bir milletin öyküsünü anlatmakla kalmaz; aynı zamanda, ona takip etmesi gereken yolu da gösterir. Bu yol, millî kimliğinin farkında olmak ve geleceğini bu kimlikle kurmaktır. “Burada kimliği oluşturan aidiyet kategorisi özel bir rol oynuyor. Metinler, kurallar ve değerlerden oluşan kutsal öğeler dizisi, ortak kimliği biçimlendirir ve temellendirir.”¹² Politik imgeler ve kanonlaştırma yoluyla Türk milli kimliğini kurmaya çalışan yazarın İmparatorluğun yirminci yüzyılın başında düşmüş olduğu olumsuz duruma karşı yeni politikalar ve milli kimliği diriltici imgeler oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. Yeni Lisan davasındaki tutumu, bunun en bariz örneğidir. Kanonik bir metin olarak Cumhuriyet döneminde Türkçenin bir devlet ve kültür dili olması adına Yeni Lisan makalesi

⁹ A.g.e., s. 45.

¹⁰ A.g.e., s. 45.

¹¹ A.g.e., s. 46.

¹² Jon Assmann, a.g.e., s.127.

önemli katkılarda bulunmuştur. Bu durumun bir sonucu olarak sonraki aşamalarda Milli romantizm ibaresine Nihat Sami Banarlı'nın sıklıkla vurgulama yaptığını görmekteyiz: Banarlı, Kubbealtı Akademi Mecmûası'nın 1972 yılındaki ilk sayısında çıkan *Millî Romantizmin İdrâki* isimli yazısında Türk edebiyatına ve Türkçeye millî romantizm içinden bakar. O, milletleri uyan-dırma ve kalkındırmada çelikten temel vazifesi gören millî romantizmin, bir milletin tarihte ve temel coğrafyada vücuda getirdiği büyük eserlerin farkına varması demek olduğunu belirtir. Millî romantizm, devrin buhranları içinde bir diriliş ve kurtuluş ümidi taşıyarak adeta bir can simidi özelliği göstere-rek milletlerin kendilerini coğrafyada -kendi tarih ve coğrafyalarında- ara-ması, bulması ve şuurla millî benliklerini keşfetmeleridir. Millî romantizmin idrâkinden kasıt, Türk tarih, edebiyat ve kültürünün kaynaklarına giderek bu köklere bağlanmak ve ondan dersler çıkarmaktır. Bunlardan da milletin bugününe ve yarınına şekil veren dinamik idealler doğar.”¹³ Ancak teorikte Banarlı'ya mal edilen Milli romantizm kavramı, pratikte Milli Edebiyatçılar tarafından uygulamaya dökülmüştür. Milli Edebiyatçıların dil, tarih ve sanat anlayışlarının temelini milli romantizm oluşturur.

Hikâyenin ikinci kısmında entrikayı oluşturan eğrinin Çanakkale Sava-şıyla birlikte tırmanışa geçtiğini görmekteyiz. Savaşta, Türk milletin göster-diği büyük kahramanlık ve cesaret hikâye kişinin uyuyan kişiliğinde ciddi anlamda bir kırılmaya yol açar. Birinci bölümde milletin miskinliğinin ver-diği ümitsizlikle donan ve her türlü etkinliğini yitiren özne, birden kozasını yırtarak eyleme geçer. Türk milletin milli isyanı, öznenin kendisine ve mil-letine güvenini tazeleyerek harekete geçirir. Çanakkale Savaşı, onun milleti-ne olan imanını tazeler. Uyuyan dev uyanmış ve Batının tek dişi kalmış ma-teryalist canavarını yenmiştir. Bunun üzerine milletin yarattığı bu büyük mucizeyle kendisine gelen özne, yaşadığı mekân ve eşyayla barışarak var olmanın heyecanını ve hazzını yaşar. “Banarlı'nın ‘yukarılık duygusu’ diye nitelendirdiği millî gururun ilham kaynağı olan millî romantizm, milletlerin titreyip kendine gelmesini ve farkındalık kazanmasını amaçlar.”¹⁴ Milleti-nin tarihsel üslubu karşısında titreyip kendisine gelen kahraman, hayatında olumlu anlamda büyük bir değişiklik yaparak önce köşkünün baldıranları-nı söktürür sonra da süprüntülerini temizleyerek evlenir. Hikâyenin birinci bölümünde evlenmeyi gereksiz görerek sık sık intiharı düşünen özne, ikinci kısmında hayatında büyük bir değişiklik yapar. Milletin başarısı hayatının ufkunu oluşturmuştur ve bu ufuk yaşama sevinciyle doludur. Türk kahra-

¹³ Samet Gökçeli, “Nihâd Sami Banarlı ve Millî Romantizm”, İJSES Uluslararası Sosyal ve Eko-nomik Bilimler Dergisi, İstanbul, 2011, 1(2), s. 75-79.

¹⁴ A.g.e.

manlık ruhu onu harekete geçiren dinamik güç görevini üstlenir. “Ümitsizliği geçince onun bütün hayatı kuvvetli bir bahar olur.”¹⁵ Artık boş bedeni ve zihni yaşama sevinciyle dolarak milletine olan imanını tazeler. Evliliğinden olan kızının adını Mefkûre koyması yazarın oluşturmak istediği metaforun anlam alanını genişleterek gelişme, fetih ruhu, uyuyan bir milletin silkinmesi ve ayağa kalkması, eski şanlı günlere yeniden dönüş ibarelerini çağırıştırır.

Sonuç

Modern Türk hikâyesinin önemli yazarlarından biri olan Ömer Seyfettin, Cumhuriyet sonrasında hayat bulan Türkçeye ve Türk tarihine dönüş hareketinin öncülerindendir. Yazdıklarıyla Türk milli hayatının uyanışına öncülük ederek Türkiye Cumhuriyeti’nin kültürel aydınlanmasının öncülüğünü yapmıştır. O, bu milli romantik tavrıyla bizlere takip edilmesi gereken yolun haritasını çizer. Çanakkale’den Sonra hikâyesi bu milli romantik duyarlığın birey ve toplum üzerindeki diriltici hamlesini göstermesi bakımından önemlidir. Çanakkale’den Sonra hikâyesi, Osmanlı İmparatorluğu’nun çözülmesiyle birlikte son asrın mustarıpleri olan Türk aydınlarının yaşadığı travmayı ve Çanakkale Savaşı’nın kazanılmasıyla birlikte varoluş yolunda kazandıkları büyük ümidi ve özgüveni anlatmaktadır. Destanlarla başlayan milli romantik uyanışın çağdaş Türk edebiyatındaki devamını göstermesi bakımından Ömer Seyfettin hikâyeciliğinin önemli bir yeri vardır. Aynı zamanda milletlerin uyanışında edebi eserlerin yönlendirici rolünü göstermesi adına Ömer Seyfettin, Türk milli hayatının ve hikâyeciliğinin kurucu ve öznel kişisidir.

Kaynakça

- ASSMANN, Jan, *Kültürel Bellek*, (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
- GÖKÇELİ, Samet, “Nihâd Sami Banarlı ve Millî Romantizm”, *IJSES Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*, İstanbul, 2011, 1(2), s.75-79.
- KOLCU, Ali İhsan, *Millî Romantizm Açısından Cengiz Aytmatov*, Ötüken Neşriyat AŞ., İstanbul, 1997.
- SEYFETTİN, Ömer, *Bütün Eserleri-Hikâyeler 2*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları İstanbul, 1999.

¹⁵ Ömer Seyfettin, a.g.e., s. 48.

ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYELERİNDE PİŞMANLIK / VİCDAN AZABI

Fatih SAKALLI*

Ömer Seyfettin, Türk hikâyesinin öncü isimlerinin başında gelir. Onun birçok hikâyesinde toplumumuza ve yaşantılarımıza dair izler bulmak mümkündür. 'Pişmanlık' ve 'Vicdan Azabı' olgusu da yazarın birçok hikâyesinde karşımıza çıkan bir durumdur. Sözlüklerde 'yaptığı iş veya davranışın sonucunu beğenmeyip hayıflanma, pişman olma, nedâmet' şeklinde tanımlanan 'pişmanlık' yahut pişmanlığın beraberinde getirdiği 'vicdan azabı' olgusu Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde farklı biçimlerde görülür.

"Falaka" adlı hikâyenin başına 'çocukluk hatıralarından' ifadesi not düşülmüştür. Anlatıcı başkişi, çocukluğunda yaşadığı bir olayı anlatır. Mektebe gittikleri dönemde hoca efendinin falaka cezası verdiğini ve bir gün enfiye kutusunun kaybolduğunu söyler. Hoca efendinin kim hapsirirsa şart olsun diyerek onu öldürünceye kadar döveceğini belirtir. Çocuk, hoca efendiden çaldıkları enfiye kutusundaki borulardan birini hoca efendinin eşiği Abdurrahman Çelebi'nin burnuna üfler. Eşek hapsirmaya başlar. Çocuklar, hoca efendiye 'şart olsun karınız boşa düşer' diyerek eşiği de falakaya yatırması gerektiğini söylerler. Hoca efendi eşiği falakaya yatırıp dövdüğü sırada kaymakam ve birer zaptiye gelirler. Eşiğin falakadaki manzarasına şahit olurlar. Kaymakam önde zaptiye ve Hoca Efendi arkada ayrılırlar. Çocuklar, o günden sonra mektepte ne falakayı ne de Hoca Efendi'yi görürler. Anlatıcı başkişi, şimdilerde ne zaman birini hapsirirken görse yaptığı bu muzipliği hatırladığını belirtir ve pişmanlığını şöyle dile getirir: "Şimdi ben kimi hapsirirken görsem pek küçükken yaptığım bu tuhaf muzipliği hatırlarım. Gülümserim. Kalbimde belirsiz bir acı sızlar. Benim sebepime hocalıktan kovulan, ihtimal aç kalan bu ak sakallı, fakir ihtiyarın zavallı hayali karşıma dikilir. Zaman geçtikçe hafifleyecek yerde, daha ziyade ağırlaşan bir vicdan azabı duyarım."¹ Hikâyede anlatıcı baş-

* Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü sakallifh@gmail.com

¹ Ömer Seyfettin, "Falaka", *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2019, s. 469-470.

kişinin küçükken yapmış olduğu bir davranıştan dolayı yaşamış olduğu vicdan azabı üzerinde durulur.

“Kaşağı” adlı hikâye de ‘çocukluk hatıralarından’ notu ile başlatılır. Hikâyede anlatıcı başkışı, annesi İstanbul’a gittiği için kardeşi Hasan ile babasının seyisi Dadaruh’un yanından hiç ayrılmadıklarını, sabahları erkenden ahıra koştuklarını, en sevdikleri şeyin atlar olduğunu belirtir. Torbalara arpa koymak, yemliklere ot doldurmak, ahırını süpürmek, gübreleri kaldırmak, gibi eylemlerin kendilerine en eğlenceli oyundan daha zevkli geldiğini söyler. Bunlar arasında en zevkli olanın ise tımar olduğunu vurgular. Kardeşi Hasan ile Dadaruh’un dere kenarına indikleri bir gün Dadaruh’un odasına girerek annesinin İstanbul’dan gönderdiği hediyeler içinde fakfon kaşağını bulur ve onu kaptığı gibi atları Tosun’un yanına koşar. Karnına sürtmek ister fakat at izin vermez. Kaşağının dişlerinin çok keskin, sivri olduğunu düşünerek biraz körletmek için duvarın taşlarına sürter. Dişleri bozulunca bir kez daha dener. Yine atların hiçbirinin durmadığını görünce sinirlenir. Çeşmeye koşar. Kaşağıyı yalağın taşına koyar, yerden aldığı büyük bir taşla onu ezer, parçalar, sonra yalağın içine atar. Babasının bir sabah çeşmenin içinde kırılmış kaşağıyı gördüğünü, Dadaruh’a bunu kimin yaptığını sorduğunu ve bilmiyorum cevabı alınca soruyu kendisine yönelttiğini kendisinin de kardeşi Hasan’ın yaptığını söyleyerek ona iftira attığını belirtir. Bunun üzerine babasının Hasan’ı çağırttığını ve ‘Kaşağıyı niye kırdın?’ diye Hasan’a sorduğunu, Hasan’ın ‘Ben kırmadım.’ cevabında ısrar etmesi üzerine utanmaz yalancı diyerek ona bir tokat attığını ve Hasan’a evden çıkmama cezası verdiğini anlatır. Ertesi sene annesinin yine İstanbul’a gittiğini, Hasan’ın ahıra girme yasağının devam ettiğini ve bir gün kardeşinin kuşpalazı olarak hastalandığını ifade eder. Kardeşi hastalandığından beri bakıcıları Pervin’in yanında yattığını, Hasan’ın ‘iftiracı iftiracı’ diyen hayalinin gözünün önünden hiç gitmediğini, ahiret günü kardeşinin haksız yediği tokadı kendisinden nasıl çıkaracağını düşündüğünü belirtir. Pervin’i uyandırarak geçen seneki kaşağıyı kendisinin kırdığını söylemek istediğini fakat Pervin’in yarın söylersin diyerek kendisini uyuttuğunu anlatır. Sabaha kadar gözünü kırpmadığını ve içindeki zehirden azabı boşaltmak için acele ettiğini fakat masum kardeşinin o gece öldüğünü ifade eder. Bu hikâyede de kendi işlediği bir suçun cezasından kurtulmak için kardeşine iftira atan, bunu açıklama fırsatı bulamadan o kardeşi ölen bir çocuğun derin pişmanlığı anlatılmıştır. Hikâyenin sonundaki ‘içimdeki zehirden azap’ ifadesi anlatıcı başkışının vicdan azabını ve pişmanlığını gösteren en büyük gösterge olarak yorumlanabilir.

“İlk Cinayet” adlı hikâyede anlatıcı başkışı, henüz dört yaşında iken şirket vapurunda gördüğü martı yavrusunun boynunu sıkarak onu öldürüşünü

anlatır. Hikâyenin başında düşündüğü fenalıkların hâlâ vicdan azabını duyduğunu şöyle ifade eder: “Ben daima ızdırap içinde yaşayan bir adamım! Bu azap adeta kendimi bildiğim anda başladı. Belki daha dört: yaşımda yoktum. Ondan sonra yaptığım değil, hatta düşündüğüm fenalıkların bile vicdanımda tutuşturduğu nihayetsiz cehennem azapları içinde hâlâ kıvranıyorum. Beni üzen şeylerin hiçbirini unutamadım. Hatıram sanki yalnız elem için yapılmış.”² Annesinin tutması için verdiği yavru martıyı öldüren anlatıcı başkişinin yaşadığı büyük pişmanlık ve o olayı unutamayışı hikâyenin sonunda şöyle nakledilir: “Kendimi bilir bilmez yaptığım bu cinayetin üzerinden işte otuz seneden fazla bir zaman geçti. Şimdi şirket vapurlarının güvertelerinde otururken ne vakit bir martı görsem birdenbire, neşemi kaybederim. Kalbimin içinde derin bir sızı büyür, büyür, büyür. Göğsümü acıtır. Ah insafsız! diye beni azarlayan anneciğimin ezeli tevbihini duyar gibi olurum.”³ Hikâyede başkişinin küçükken öldürdüğü kuş sebebiyle yaşadığı üzüntü ve pişmanlık ifade edilmiştir.

“Bir Temiz Havlu Uğruna” adlı hikâyede anlatıcı başkişi, şirket vapurunda üç arkadaş, eski zamanları hatırlayarak dertleştiklerini ifade eder. Anlatıcı başkişi, “Vakıa dışarıda mesut değiliz, dedim, fakat evimizde? Çoluğumuzun çocuğumuzun arasında? Hayatımızın her türlü mahrumiyetlerini unutmaz mıyız?”⁴ diyerek konuyu açar. Arkadaşlarından birisi anlatmaya başlar. Aile hayatında bedbaht olduğunu ifade eder. Görücü usulü ile evlendiğini, annesine bulacağı kızın ‘mavi gözlü, kısa boylu ve muhacir olmaması’ şeklinde tembihlemesine rağmen annesinin bulduğu kızın bütün bu özellikleri taşıdığını, dünyada en hazzetmediği şeyin kadın boşamak olduğunu, bu nedenle evliliğini sürdürdüğünü, beş çocuğunun olduğunu ve çok pişman olduğunu dile getirir. Sonra diğer arkadaş sözü alır. Evlenmeyi hiç düşünmediğini fakat annesinin ‘Eğer evlenmezsen sana hakkımı helâl etmem’ demesi üzerine evlenmek zorunda kaldığını belirtir. Kendisinin okuryazar, şeytanca, suh bir kadın istediğini fakat annesinin bunların tam aksine gayet sessiz bir kız bulduğunu ve onunla evlendiğini söyler. Bir gün annesinin Kocamustafapaşa’ya Sümbülefendi’yi ziyarete gittiğini, sokakta abdeste sıkıştığını, rastgele bir kapıyı çaldığını, kapıyı mahcup bir kızın açtığını, onu içeri aldığını, annesinin yerlerin, merdivenlerin, musluğun temizliğine bayıldığını anlatır. Abdest aldıktan sonra bu kızın annesine gayet temiz, gayet beyaz, ütülü mükemmel bir havlu tuttuğunu, annesinin bu terbiyeye, bu ikrama bayıldığını

² Ömer Seyfettin, “İlk Cinayet”, *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2019, s.1141.

³ A.g.e., s.1144.

⁴ Ömer Seyfettin, “Bir Temiz Havlu Uğruna”, *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2019, s. 760.

ifade eder. Sümbülefendi dönüşünde tekrar o eve uğrayarak kızı annesinden istediğini belirtir. Kendisinin bütün bunlardan haberi olmadığını, annesine itiraz etmeye kalktığına ise ‘hakkımı sana helal etmem.’ sözleri ile karşılaş- tığını ve bu kızla evlenmek zorunda kaldığını anlatır. Kadınlık namına dü- şündüğü hiçbir şeyi karısında bulamadığını ifade eder ve şu anda yalılarının her tarafının tertemiz olmasına rağmen bunların kendisini mutlu etmediğini söyler. Kendisinin ‘Bir Temiz Havlu Uğruna’ yandığını belirtir ve pişman ol- duğunu vurgular.

“Gurultu” adlı hikâyede anlatıcı başkışı tahtada yazılı ‘Gargouillement’ ke- limesinin kendisine kırık, sefil, parasız ve yorgun hayatının bütün felaketleri- ni hatırlattığını belirtir ve uğursuz kelimenin kendisindeki tesirini anlatmaya başlar. Yirmi sene evvel sultaniden yeni çıktığını, yakışıklı, malumatlı, güzel, alafranga bir genç olmasına rağmen tek kusurunun fakirlik olduğunu, memur babasının daima borç içinde yaşadığını ifade eder. Saadetin zenginlikten başka bir şey olmadığına inandığını, zengin olmanın çarelerini aradığını ve bunun neticesinde annesinin akrabalarından olan Abdülhamit Han’ın bendelerinden birinin kızını bulduğunu belirtir. Babasını birkaç yıl önce kaybeden ve kardeşi olmayan bu kıza doksan bin liralık servetin kaldığını vurgular. Hemen onu istediğini, ailenin kendisi hakkında tahkikat yaptırdığını, güzel ve zarif bu kızla buluştuklarını, onun da kendisini beğendiğini ve evlendiklerini anlatır. Gerdek gecesi genç kızın karnının guruldadığını işitince tiksindiğini, odanın öbür köşesindeki koltuğa kaçtığını, onun yanında yatmadığını, genç kızın in- cinerek odadan çıktığını, o gece yalnız kaldığını ve tehlikeli bir münasebet- sizlik yaptığını ifade eder. Ertesi gün Çerkez kaynanasının gelerek nikâhtan vazgeçtiklerini, kızını boşamazsa saraya çıkıp kendisini Fizan’a sürdüreceğini söylediğini belirtir. Kaynanasının “Kızımın yatağından kaçmışsın. Onun dok- san bin lirası var, onun gibi güzel, saraylarda yok. Ben elimi kaldırısam ellisi değil, elli bin milyonu gelir...”⁵ sözleri ile köpürdüğünü bunun üzerine uyuz bir köpek gibi kovulduğunu ve genç kızı boşamak zorunda kaldığını ifade eder. Ondan sonra hayatın kendisine cehennem olduğunu, doksan bin lirayı ve güzel bir kadını münasebetsiz bir şekilde kaybettiğini vurgular. Anlatıcı başkışı, pişmanlığını şu satırlarla belirtir:

“Bütün saadet tamamıyla benim elime geçtiği hâlde ‘asabilik’ denilen ter- biyesizlik yüzünden yirmi dört saat içinde kaybettim. Küçük bir soğuk alma- dan başka bir şey olmayan adi bir karın gurultusundan o kadar mantıksız ve münasebetsiz bir tarzda müteessir olmasaydım şimdi böyle mi olurum. Bir

⁵ Ömer Seyfettin, “Gurultu”, *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yay., İs- tanbul, 2019, s. 292.

mecidiyeye bir saat kafamı mı patlattırdım. İşte bu meşum kelime bana bir an içinde kaçırdığım saadet sarayını hatırlatır. Beni yeniden meysus eder. Elemle-rimi tazeler. Kederlerimi uyandırır.”⁶

Hikâyede zıfaf gecesi eşinin karnının gurultusundan tiksinen genç bir er-keğin, onun gururunu incitmesi, bu yüzden zengin, güzel eşini kaybetmesi ve bu nedenle yaşadığı pişmanlık anlatılır.

“Miras” adlı hikâyede anlatıcı başkışı, yalnız yaşayan amcasının oğlunu Çanakkale’de şehit verdiğini, hanımını ise geçen sene kaybettiğini bu nedenle köşkte hizmetçileri ile oturduğunu ifade eder. Amcasının ömründe tanıdığı en ahlaklı, en faziletli adam olduğunu, yalnız kaldığı günden beri bütün ha-yatını kütüphanesine adadığını söyler. Kendisini ‘Sen benim mâbihi’l – ifti-harımsın!’ diye sevdiğini belirtir. Amcasının birkaç yıl içinde öleceğini ve bü-tün mal varlığının kendisine kalacağını düşünür. Kütüphanesinin yirmi beş bin ettiğini amcasından işitir. Köşk, bağ, Faikpaşa Yokuşu’ndaki apartmanın fiyatını hesaplar. Toplamda yüz bin liralık bir servetin kendisine kalacağını hayal eder. Dimağında çınlayan şeytani sesin, arkadaşı bakteriyolog Sabit’ten biraz tifo mikrobu çalarak amcasının suyuna katarak onu zehirlemesini fısıl-dadığını ifade eder. Geç vakit yattığı odaya çıktığını, gece hiç uyumadığını, kendisi ile mücadele ettiğini, kendini bir katil, bir canı olarak gördüğünü ve sabaha kadar dimağındaki şeytani sesin akislerini dinlediğini belirtir. Sabah amcasını gördüğündeki ruh hâlini şöyle anlatır: “Öldürdümü mukaddes vü-cudun üzerinde zulmünden pişman olan bir canı gibiydim. Ben artık insan değildim.”⁷ Düşüncelerinden pişman olan başkışı, amcasından tüm serveti-ni milli müesseselere vasiyet etmesini ister. Ayrıca kütüphane dışındaki mal varlıklarını da istemediğini amcasına belirtir. Amcası bu sözleri duyunca al-nından öper ve ‘Sen benim mâbihi’l iftiharımsın!’ der. Hikâyenin sonundaki şu satırlar, başkışının düşüncelerini ve pişmanlığını gözler önüne serer:

“Evet, ruhumdaki insanlık ideali, o üç ahlak meşalesi ebediyen söndü! Bir gece içinde korkunç, iğrenç bir katil oldum. Şimdi karanlık bir çölde-yim! Bir hayvan gibi meysusum! Artık insanlık cennetine, ‘iyilik, doğruluk, güzellik’ cennetine bir daha dönemeyeceğim. Son defa yalanlarımla aldat-tığım zavallı büyük ihtiyar da benim gibi mahiyetinin fiilinden ürküp ka-çan korkak bir sefili yine ‘fazilet-kâr’ bilecek! Bu sefile ‘mâbihi’l- iftiharım! diyecek.”⁸

⁶ A.g.e., s.292.

⁷ Ömer Seyfettin, “Miras”, *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yay., İs-tanbul, 2019, s.1304.

⁸ A.g.e., s. 1305-1306.

Hikâyede amcasını öldürerek onun servetine konmayı planlayan bir bireyin sonradan bu düşüncesinin yanlışlığını anlayarak kararından vazgeçmesi ve bunun neticesinde yaşamış olduğu pişmanlık ele alınır.

“Niçin Zengin Olmamış?” adlı hikâyede anlatıcı başkişi öğretmendir. Muharebe günlerinde eşi ve küçük oğlu ile zor hayat şartları içinde geçinmeye çalışır. Çeviri işleri yapar. Üç yüz sayfalık bir kitaptan otuz lira kazanır. Bir gün mektepten arkadaşına rastlar. Ondan iki ayda yetmiş beş bin lira kazandığını öğrenir, hırslanır. Kendisinin her gece bir lira için dört saat ter döktüğünü düşünür. Arkadaşının daveti üzerine ertesi gün onun yanına gider. Arkadaşı gibi karaborsacılık, istifçilik yaparak para kazanmaya başlar. Okuldaki işine kendisi yerine birini yerleştirir. O da arkadaşısı gibi kolay yoldan ve çok para kazanma yolunu seçer. Bu işlere girmesinin üzerinden on ay geçtikten sonra Cerrahpaşa’dan yeni bir zenginin evinden dönerken Aksaray’a iner. Üstü başı perişan dört kişinin açlıktan ölenleri topladıklarını görür. Bir kadın ölüsünü görünce ödü kopar, kendini kaybeder ve kaçır. Bu insanların açlıktan ölmelerine sebep olan kitlenin içinde kendisinin de yer aldığını fark eder. Yaptıklarından çok pişman olur. Kazandığı paraları hayır kurumlarına bağışlar. Eşi ve çocuğunu da alarak Üsküdar’da Çavuşderesi’nde minik bir eve taşınır. Derslerine ve tercümelerine yeniden başlar. Ayda elli lira ile geçinmesine rağmen huzurludur. Hikâyenin sonunda ise yaşadığı pişmanlığı şöyle anlatır:

“Fakat geçen on ayın hatırası korkunç bir kâbus gibi daima aklımda. Unutamıyorum. Açlıktan öldürdüklerimi unutamıyorum. Yangın yerinde gördüğüm kadın ölüsünün bana bakışını unutamıyorum. On ay kan, gözyaşı, irin içtiğimi, sütsüzlükten şekersizlikten küme küme ölen masumcukların hakkını yediğimi unutamıyorum. Siyah bir hayal, her an ruhumu takip ediyor, ‘Sen de kanlı soyguna karıştın! Sen de, sen de! diyor. Gözümün önüne birbiri ardına dikilmiş sayısız darağaçları geliyor... Bunların bir tanesinde ben sallansam! Ah, evet, yine vicdanımdaki yakıcı azap sönmeyecek sanıyorum. Yine on ay milletime yaptığım zulmü unutamayacağım sanıyorum. Bu ızdırap öldükten sonra da, mezarda da beni kıvrandıracak sanıyorum!...”⁹

Hikâyede zengin olmak hevesiyle savaşın zor dönemlerinde karaborsacılık yaparak refaha ulaşan bir öğretmenin sokakta gördüğü ölümler sebebiyle pişman olup bu yolla kazandığı paraları hayır kurumlarına bağışlayarak eski yaşantısına dönmesi anlatılır. Yaptığı yanlışları fark ederek bu yanlıştan dönen bireyin vicdan azabı vurgulanır.

⁹ Ömer Seyfettin, “Niçin Zengin Olmamış”, *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2019, s. 961.

“Nakarat” adlı hikâyenin başında ‘Gençliğini Makedonya’da geçirmiş eski bir zabitin hatırat defterinden...” notu vardır. Hikâyede anlatıcı başkışi, Balkan Savaşı yıllarında Bulgaristan köylerinin birinde han odasında kalır ve yeni görevini bekler. Odasının penceresinden bir taraçalı evde kalan Bulgar kızını görür. Bu Bulgar kız, kendisini her gördüğünde nakaratı ‘Naş, naş / Çargrad naş...’ olan şarkıyı söylerken kendisi de zaman zaman bir aşk nağmesi zannettiği bu şarkıya eşlik eder. Köyden ayrılacakları zaman Rada ile vedalaşmak ister. Fakat onu göremez. Meyhaneciye Rada’yı sorar. Cevap alamaz. Ona dinlediği şarkının nakaratı olan ‘Naş, naş, Çarigrad naş...’ın anlamını sorduğunda ‘Seni seviyorum, seni seviyorum.’ olarak yorumladığı bu nakaratın ‘Bizim olacak, bizim olacak, İstanbul bizim olacak...” anlamına geldiğini işitince fena olur. Ne diyeceğini, ne yapacağını bilemez. Yaşadığı pişmanlığı şöyle ifade eder:

“Ben ona neler düşünerek bakıyordum. O bana ne söylüyordu. O, benim için en büyük bir küfrü ederken ben, Türk zabiti, onun iri vücudundan, mavi ateş gözlerinden, geniş kalçalarından, şu ellerinden başka bir şey görmüyor, ettiği ağır küfrü tatlı bir aşk neşidesi sanıyor, hatta nakaratını onunla beraber, bir ağızdan tekrarlıyordum. Kalbim yırtılmış gibi acıyordu. Dizlerim ağrıdı. Bileklerim karıncalandı. Dudaklarım, yanaklarım titremeye başladı. İhtiyar meyhaneci hâlimden ürküyor, hiç yüzüme bakamıyordu. Sendeleyerek kapıya doğru yürüdüm. Karanlık merdivenden inerken, haberim olmadan ruhuma, vicdanıma vurulmuş zehirli bir kamçının öldürücü şakırtısını şimdi bütün vuzuhuyla duyuyor gibi oluyordum. ‘Naş, naş, Çarigrad naş...’ Evet, hiç şüphesiz, benim; ahmak, şehvetten başka bir şey düşünmez, bir şeyden anlamaz budala genç zabitin hediyesini şimdi almıştı. Taraçadan, yalnız bana değil bütün millette karşı savrulan o cesur, metin, o azimkâr küfrüyle teşekkür ediyordu. Dükkândan dar çıktım.”¹⁰

Hikâyede, tanımadığımız, dillerini tam bilmediğimiz insanların gülüşlerine, sözlerine inanmamamız gerektiği vurgulanarak bu yanlışlığa düşen bir Türk askerinin pişmanlığı vurgulanmıştır.

“Diyet” adlı hikâyede Demirci Koca Ali’nin yaşadıkları anlatılır. Yaptığı kılıç ve bıçaklarla bütün Anadolu’da ve Rumeli’de nam salan Koca Ali çok gururlu bir tiptir. Kimseye minnet altında kalmak istemez. Gözü toktur. Fakat bir gün hırsızlık ettiği gerekçesiyle iftiraya uğrar. Bütün deliller onu işaret eder. Suçsuz olduğunu ispatlayamaz. Kolunun kesilmesine hükmedilir. Diyet karşılığında kolunu kurtarabileceği söylenir fakat diyeti ödeyecek parası yoktur. Sipahiler

¹⁰ Ömer Seyfettin, “Nakarat”, *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2019, s. 837-838.

kendilerine ucuz kılıç döven bu adamı kurtarmak için harekete geçerler. Şehrin en büyük zengini Hacı Mehmet'e başvururlar. Varlıklı bir o kadar da hasist olan Hacı Mehmet, ölünceye kadar kendisine bedava hizmetçilik, çıraklık etmesi şartı ile Koca Ali'nin diyetini ödemeyi kabul eder. Sipahiler bunu, Koca Ali'ye iletirler. Koca Ali için, 'kula kul olmak, fânî dünyada birisine minnettar kalmak azapların en ağır' olmasına rağmen kolunu kaybetmemek için bu teklifi kabul eder. Hacı Mehmet, kesilecek kolun diyetini hâkime saydığı gün Koca Ali'yi arkasına takar ve kasap dükkânına getirir. Her şeyi ona yaptırmaya başlar. Bunun karşılığında kendisine sade su ve bulgur çorbası verir. Koca Ali, buna razı olur fakat Hacı Mehmet'in ikide bir "*Ulan Ali... Kolunun diyetini ben verdim. Yoksa çolak kalacaktım.*" ¹¹ şeklindeki sözlerini kaldıramaz. Bir gün, iki gün, üç gün dişini sıkır. Fakat her defasında buna benzer cümleleri işitince satırla hâkimin hükmettiği kolunu keser ve "*Al bakalım, şu diyetini verdiğin şeyi!*"¹² diyerek kesik kolunu Hacı Mehmet'e fırlatır ve ortadan kaybolur. Hikâyede hırsızlıkla suçlandığı davada Koca Ali'nin kolunun kesilmesine hükmedilir. Koca Ali, kolunun kesilmesi ile hasist bir adama hizmet etmek hususunda karar vermek zorunda kalır. Hacı Mehmet'e hizmet etmeyi tercih eder. Fakat Hacı Mehmet'in sürekli bu durumu başına kakmasına dayanamaz. Verdiği karardan pişman olur ve kolunu keserek diyet borcunu öder.

"Erkek Mektubu" adlı hikâyede anlatıcı başkişi arkadaşı Sermet'e bir mektup yazar ve evlilik ile ilgili düşüncelerini paylaşır. Mektubunda arkadaşının sakın, mutavassıt, az güzel, az hisli bir kadınla evlenmeyi düşlediğini; kendisinin ise asabi, heyecanlı, çok güzel, âli, çok hisli bir kadın hayal ettiğini belirtir. Arkadaşının henüz bekâr olduğunu ve hayaline ulaşmasını canı gönülden dilediğini ifade eder. Kendisinin ise evlendiğini fakat hayal kırıklığına uğradığını, feci şekilde aldandığını söyler. Hemşiresi ve teyzesine kendisi için arayacakları kızın 'asabi, ince narin, müteheyyiç, son derece malumatlı, musikiye aşına, son derece güzel ve hassas' olması gerektiğini belirtir. Fakat evliliklerinin üzerinden on bir ay geçince eşinin bir hiddet makinesine dönüştüğünü itiraf eder. Onun yaptığı huysuzluklardan söz eder. Hikâyenin sonunda ise yapmış olduğu bu evlilikten duyduğu pişmanlığı ve yanılmış olduğunu, şu sözlerle ifade eder:

"Oh ne azab-ı vicdani Sermetçiğim, terbiye-i müfrite-i haziranın bu neticeleri! İşte bu azab-ı vicdani ile daha doğrusu onun havf-ı vürudundan mütehasıl heyecanla senin mektepteki hayaline nail olmanı temenni ediyor ve buracıkta onun çılgınları âsab-ı semiyemi parçalarken 'Ah nerdesin, lenfatik,

¹¹ Ömer Seyfettin, "Diyet", *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2019, s. 672.

¹² A.g.e., s. 674.

sakin, mutavassıt, az güzel, az hisli bir kadın?’ diye haykırmak, bağırarak, çırpınmak istiyorum.”¹³

Bu sözler aynı zamanda hikâye başkışısının modern, kültürlü bir hanımla evlenmesinin isyanı, sıradan, sade bir kadınla evlenmemiş olmasından duyduğu pişmanlığın da itirafı niteliğindedir.

“Binecek Şey” adlı hikâyede Derviş Hasan sıcak bir haziran güneşinin ortalığı kavurduğu bir günde dört saattir hiç durmadan yürür. Açlık, sıcak ve ihtiyarlık üç bin okkalık bir yük gibi sırtına çökmüş hâlde yoluna devam eder. Ömründe ilk defa bir araba hayal eder, sonra bir atı gözünün önüne getirir. Hayalinden deve katarlarını, kervan katarlarını geçirir. Sıcaktan, ihtiyarlıktan artık o kadar bitkin hâledir ki ‘bir topal eşek olsa da razıyım ya...’ diye söylenir. Ömründe ilk defa olarak Allah’a isyanla karışık şöyle yalvarır:

“Allah’ım bana merhamet et, dedi, açım, ihtiyarım! Karşıma çıkardığın bu yokuşu çıkamayacağım. Bana bir ‘binecek şey’ gönder. Yalnız şu yokuşu aşayım. Öbür taraf için seni taciz etmem... At istemem, araba istemem. Binecek kötü bir şey... Bir topal eşek olsun Allah’ım, merhamet, merhamet... Göndermezsen... senin ağır, senin sefil eserini taşımayacağım. Burada yıkılıp yatacağım. Sana inat, açlıktan, susuzluktan, sıcaktan öleceğim. Sen görücü, bilici, işiticisin... Binecek göndermezsen Allah’ım, bu yokuşu katien çıkamayacağım. Geriye de gitmeyeceğim...”¹⁴

Hakkını haykırmış bir asi sükûnuyla, mağrurlanarak susar ve bitaplıktan uykuya dalar, tatlı rüyalar görür. Gözünü açtığında bir Yörüşün başında zebani gibi durduğunu görür. Yörüğe nereye gittiklerini sorar, Kazdağı’na cevabını alır. Yörüklerin kendine bir at vereceklerini umut eder. Tam ağzını açacakken Yörük, kısıraklarından birinin doğurduğunu, doğan tayın yokuşu çıkamayacağını ve doğan tayı kucağına alıp yokuşu çıkarmasını ister. Bunu duyan Derviş Baba, o tarafa gitmediğini söylese de Yörüşü ikna edemez, Yörük arkadaşlarını çağırır. Yeni doğan tayı zorla kucağına vererek Derviş Baba’yı önlerine katarlar. Tepeye çıkınca taşıdığı tayın ağırlığından yere yığılır. Kabahatin kendisinde olduğunu anlar. Pişmanlığı hikâyenin sonunda şöyle anlatılır: “Deminki isyanına pişman oldu. Şimdi uzaklaşan Yörük hayvanlarının gittikçe derinleşen çığırak seslerini işitiyor, çıkmayan sesini bu yeknesak çığıraklara uydurarak, ‘istediği gibi verenden’ bir daha ‘bir şey

¹³ Ömer Seyfettin, “Erkek Mektubu”, *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2019, s. 82.

¹⁴ Ömer Seyfettin, “Binecek Şey”, *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2019, s. 552-553.

istemeye' 'tövbe, tövbe, tövbe' diyordu."¹⁵ Hikâyenin sonunda Derviş Hasan, Allah'ın şüphesiz artık 'istenildiği gibi' değil 'istediği gibi' vermesinin en haklı hikmeti olduğunu idrak eder ve bir daha böyle bir davranış içinde bulunmamaya karar verir.

"Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür!" adlı hikâye 'Genç Müverrih (S...) Bey'e Mektup' notu ile başlatılır. Hikâyede anlatıcı başkışı, ilgili müverrihin son makalesini okuduğunu ifade eder. Makalesinde "Yeni bir şey yoktur. Her şey eskidir. Eskiden cereyan etmiş bir vakanın aynı esbap ve şerait dâhilinde tekerrürüdür..."¹⁶ sözleriyle gençliğe güzel bir ders verdiğini söyler. Bu sözlerinin haklılığını vurgular ve sekizinci asırda cereyan etmiş bir vakanın haberi olmadan şahsında nasıl tekerrür ettiğini anlatacağını söyleyerek dinlemesini rica eder. Yedi sene evvel kâvi, gürbüz kadınlara âşık, düşüncesiz bir genç olduğunu, edebiyatı ve sanatı sevdiğini, her şeyin nazarında bir fantezi, bir serap, bir rüya olduğunu, inkâr ettiği şeylerin içinde aşkın da bulunduğunu anlatır. Fakat Efser'i görünce bu fikirlerinin değiştiğini, o andan itibaren nazarında aşkın yegâne hakikat olduğunu vurgular. Onunla evlendikten sonra onu daha çok sevmeye başladığını ve onun için yaptıklarını anlatır. Evliliklerinin üzerinden bir yıl geçtikten sonra İtalya'daki halazadesi Ahmet Bidar'ın İstanbul'a geldiğini belirtir. Heykeltıraşlığa çalışan bu çocuğu eve getireceğini Efser'e söylediğinde onun çok hoşuna gitmediğini fakat Ahmet Bidar'la konuşunca, sanata ilgisini görünce memnun olduğunu ifade eder. Yazın geçtiği aylarda sanat üzerine yaptıkları sohbetlerden söz eder. Bidar'ın yanında olduğu bir gün kitaplarını karıştırırken büyük bir albüm görür. Bu albümde binlerce çıplak kadın heykelinin olduğunu fark eder. Hiçbirisinin eşi Efser kadar güzel olmadığını düşünür. Ahmet Bidar ile konuşmaya başlarlar. Bidar, kendisine "Talihi sana bila-sebep verdiği nâhak bir mükâfatın kıymetini takdir edemiyorsun. Efser senin zevcen... Fakat hüsnü, hüsn-i harikuladesi nazar-ı dikkatini celp etmemiş, tetkik etmemişsin. Ona karşı lakaytsın..."¹⁷ diyerek eşinin güzelliğinin farkında olması ve onun kıymetini bilmesi gerektiğini anlatmaya çalışır. O sırada Efser gelir. Ona hüsn ve sanata dair konuştuklarını ifade ederler. Ahmet Bidar'ın da mahremi olduğunu ekseri saatlerini Efser'in müstesna güzelliğini konuşarak geçirdiklerini söyler. Birdenbire kendisine bir fikir geldiğini söyler ve düşünmeden, muhakeme etmeden Efser'i ona çırlıçıplak göstermeyi teklif eder. Ahmet Bidar'ın bu teklife önce inanmadığını, şiddetle reddettiğini, kendisinin ise bunu yapmakta

¹⁵ A.g.e., s. 555.

¹⁶ Ömer Seyfettin, "Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür!", *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2019, s. 139.

¹⁷ A.g.e., s.145.

ısrarcı olduğunu anlatır. ‘Cahilliği bırak, senin gördüğünü o hissetmeyecek, haberi olmayacak’ diyerek planını anlatır. Yatak odasının kapısı arkasındaki yarım açılmış paravanın arkasına saklanarak oradan Efser’i çıplak bir şekilde görebileceğini anlatır. Bidar, ‘Mümkün değil’ dese de söylediği gibi hareket etmesi hâlinde Efser’in onu hiçbir şekilde görmeyeceğini ifade ederek onu ikna eder. Ertesi gece planı tatbik ederler. Fakat Efser sol köşedeki dolabın büyük aynasına başını çevirince Bidar’ı kapıdan çıkarken görür. Birden haykırır, fakat onu gördüğünü söylemeyerek ayağının acıdığını bu nedenle bağırdığını belirtir. Bu olayın üstünden iki üç hafta geçer. Arkadaşlarına Bağlarbaşı Gazinosu’na geleceğini vaat ettiği için o gece evden çıkacağını, Bidar’ı da davet ettiğini ve rahatsız olduğunu söyleyerek onun gelmediğini ifade eder. Pardesüsünü ister. Efser getirir, cebine de rövelverini koyar, sokakların tekin olmadığını ifade eder. O gece arkadaş buluşmasından döndüğünde zil zurna sarhoştur. Odaya girdiğinde Efser’i çıplak denecek kadar dekolte, Bidar’ı da yatağın üzerinde çıplak görür. Silahını Bidar’a sıkarak ateş almaz. Bidar’ın üstüne yürür, Efser, önüne geçer ‘alçak sensin!’ diyerek niye böyle yaptığını yarın ayıldığı vakit anlatacağını söyler. Ertesi gün hizmetçi, Efser’in kendisine bıraktığı mektubu verir. Mektupta Efser, annesinin evine gittiğini, Bidar’ın İtalya’ya hareket edeceğini, eğer namuslu bir adam olması halinde her şeyi anlatacağını yazmıştır. Aylarca düşünür, hepsini öldürmeyi, intihar etmeyi aklından geçirir. Sakinleşir. Efser’in niçin bunu kendisine yaptığını merak etmeye başlar. Sekiz aylık bir ayrılıktan sonra onu boşamaya karar verir. Bir sabah boş bir kâğıt gönderir. Üç gün sonra ondan uzun bir mektup alır. Mektupta hıyanetinin sebepleri anlatılmaktadır. Bu mektubu aynen müverrihe yazar. Efser, mektubunda Bidar’ın kendiliğinden odalarına giremeyeceğini, onu teşvik ettiğini ve bu ahlaksızlığa ortak ettiğini anladığını ifade eder. Tarihteki ‘Kandaules’ hikâyesinden örnek verir. (Herodot tarihinden aktarılan bu efsanede Karısı Nizida’ya âşık ve hayran Lidya kralı Kandaules’in, onun güzelliğini herkese göstermek ve onaylatmak isteği ile zabıtlarından Vasialüs’ün oğlu Gyges’e eşini çıplak gösterdiği, kraliçenin durumdan haberdar olduğu ve daha sonra ya kralı katletmesi gerektiğini ya da kendisinin katledileceğini Gyges’e söylediği, bunun üzerine Gyges’in kralını katlederek, kraliçe ile evlenip Lidya tahtına oturduğu anlatılır.) Efser, bu hikâyedeki gibi onu intikam için öldürmeye gerek olmadığını, ahlaksızlığın cezasını vermenin kâfi olduğunu belirtir. Bidar’la yarın evleneceğini belirterek mektubunu bitirir. Bu satırları okuyan anlatıcı başkişinin ne büyük yanlış yaptığını anlaması ve duyduğu pişmanlık hikâyede şu satırlarla anlatılır:

“Bu mektubu okuduktan sonra hayret ve hiddetten büsbütün sersemleşmiştim. İçimdeki acı büyüyor ve daha mesmum bir tesir hâsıl ediyordu. Ta-

mamiyle mağlup idim. Kımıldanamayacak, harekât-ı mezbuhane bile izhar edemeyecek derecede mecruh idim... Evet bu mektuptan bir ay sonra Bidar'la izdivaç ettiler. Aradan seneler geçti. Ben ise hâlâ, her sabah uyanırken, her gece yatarken elimden kaçırdığım Efser'i ve onların hacle-i zevciyetlerini tahayyül ederek, ruhuma, âmâk-ı hissiyetime nâmütenahi ve zehirnâk hançerlerin saplandığını duyuyorum. Kütüb-i mukaddese tarafından tasvir olunan cehennemlerin o öldürmeyen, fakat asırlarca yakıp kavuran fevka'l-kavanin ateş-i fesane-âmizi gibi bu hançerler beni her gün öldürmeden katlediyor, kavrandırıyor, çırpındırıyor... Unutmak istedikçe daha ziyade Efser'i ve Bidar'ı düşünüyorum. Yeisimi en ziyade teşdit eden şey hiç kabahatim olmamasına itminanımdır. Ben ne yaptım? Binlerce sene evvel bir başkası tarafından izhar olunmuş bir hadise-i şevk-ü aşkı, haberim olmadan, gayri ihtiyari tekrar ettim.”¹⁸

Anlatıcı başkışı, bu satırlarla ifade ettiği pişmanlığı sonrasında kendisini zavallı olarak nitelendirir ve değiştirilemez matemini tutacağını belirterek hikâyeyi bitirir. Bu hikâyede de düşüncesizce yapılan bazı hareketlerin insan hayatında telafisi olmayan sonuçlara yol açacağı gösterilmiştir.

“Muhteri” adlı hikâyede masrafını iradına uydurarak yaşamayı hayatının en büyük vazifesi sayan anlatıcı başkışı, Göztepe’de annesinden kalan arsanın üzerine bir köşk yaptırmak için yedi senedir biriktirdiği paraları yurt dışında Monaco’da iki günde nasıl harcadığını anlatır. Hikâyenin sonunda orada karşılaştığı muhteri milyoner gibi zeki olamadığı için boş kafasını eliyle koparıp yerlerden yerlere çarpmak istediğini ifade eder. Bir amaç için yıllardır zorluklarla biriktirdiği paraları iki günde harcamış olmasının pişmanlığını da şöyle belirtir: “Şimdi o kadar, o kadar eziyet ile tam yedi senede biriktirdiğim beş yüz liracığımı iki günde yediğimi hiç unutamam. Hep canım sıkılır.”¹⁹ Hikâyede yıllardır bir amaç için uğraşan hikâye başkışisinin birkaç günlük düşüncesizliği sonucu bu amacından nasıl uzaklaştığı anlatılmıştır. Düşüncesizce yapılan davranışların neden olduğu pişmanlık hâli vurgulanmıştır.

“Kurumuş Ağaçlar” adlı hikâyede Deli Murat adlı bir derebeyin yaptığı eylemlerden ötürü duyduğu pişmanlık ve düzgün bir insan olma çabaları anlatılır. Pişmanlığı hikâyenin başında şöyle ifade edilir:

“Deli Murat, memleketin en azılı bir derebeyiydi! Fakat yaşlandıkça aklı başına geldi. İyinin kötünün farkına varmaya başladı. Artık en küçük fenalık bile onun vicdanında sönmez bir azap cehennemi tutuşturuyordu. Elli yaşına

¹⁸ A.g.e., s. 159-160.

¹⁹ Ömer Seyfettin, “Muhteri”, *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2019, s. 696.

girmişti. Hacca gitmek niyetindeydi. Lakin hangi yüzle?.. Uzun kış geceleri, vahşi bir saraya benzeyen kulesinin تنها odasında, ocağının alevlerine dalarak yaptıklarını düşünürdü. Tam otuz sene... etmediği kalmamıştı. Soyduğu kervanları, kaldırdığı kızları, vurduğu postaları, yaktığı köyleri, yıktığı hanları, bastığı şehirleri hep birden hatırladı. Hele öldürdüğü insanlar... Bunları unutabilmek imkânı yoktu..."²⁰

Hikâyede yaptıklarının pişmanlığını duyan ve Allah'ın kendisini affetmesi için çareler arayan Deli Murat'ın devrinin şeyhlerinden Karababa'yı bularak ondan bu hususta akıl alması ve söylediklerini uygulaması kurgulanmıştır.

Ömer Seyfettin, Türk toplumunun kültürünü, tarihini, örf ve adetlerini çok iyi bildiği gibi sosyolojik yapısını ve psikolojisini de iyi etüde etmiş bir yazardır. Onun birçok hikâyesi aynı zamanda sosyolojik ve psikolojik mesajlar içerir. Edebiyatın diğer sanat dalları ile ilişkisi kaçınılmazdır. Nitekim edebi eserlerde felsefi, sosyolojik, psikolojik olguların görülmesi bu anlamda normaldir. İnsana ait sorgulamaların bir neticesi olan 'pişmanlık' ve 'vicdan azabı' olguları da Seyfettin'in eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Bazen yapılan bir evliliğin, bazen yapılan bir tercihin, bazen düşüncesizce yapılan bir davranışın yahut yapılan bir eylemin pişmanlığı yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi yazarın hikâyelerinde zaman zaman yer bulur. Elbette ki bu 'pişmanlık' ve 'vicdan olgusu' Ömer Seyfettin'in sadece yukarıdaki hikâyelerinde görülmemektedir. Ömer Seyfettin'in hikâyeleri üzerine yapılacak sosyolojik ve psikolojik okumalar, burada zikredemediğimiz bazı hikâyelerde de bu ve buna benzer olguların karşımıza çıkabileceğini göstermektedir. Düşüncesizlik, tecrübesizlik, hırs, çocukluk, yanlış tercihler, vb. durumların hepsi 'pişmanlık' ve 'vicdan azabı' olgularının arkasında yatan nedenler olarak sıralanabilir. İnsan, düşünce ve eylemleri ile yanlış yapabilen, yanlış tercihlerde bulunabilen bir varlıktır. Önemli olan bize bu duyguları (pişmanlık ve vicdan azabı) yaşatan davranış, düşünce ve eylemlerden dersler çıkararak bunları bir daha tekrar etmemektir. Ömer Seyfettin'in yukarıda kısa kısa örnekler verdiğimiz hikâyelerinin her biri de bu anlamda bireysel ve toplumsal mesajlar çıkarabileceğimiz edebi metinler olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Ömer Seyfettin, *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), İstanbul, Yapı Kredi Yay., 2019.

²⁰ Ömer Seyfettin, "Kurumuş Ağaçlar", *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2019, s. 1325.

ÖMER SEYFETTİN VE MASONLUK

Rahim TARIM*

Giriş

Ömer Seyfettin, 1911 yılında kaleme aldığı ve “Vatan! Yalnız Vatan...” başlıklı bir risalede¹, yeni yayımlanmaya başlayan *Güneş* adlı bir gazetededen söz eder. “Türkçe, Fransızca, Rumca ve Musevice” yazılardan oluşan bu gazete, “insaniyet fikrini terviç; yani beynelmileliyet fikirlerini” yaymaya çalışmak istediğini duyurmaktadır. Hatta gazetenin ilk nüshasında “Dünyadaki Masonları Birbirine Bağlayan Sebepler Nedir?” başlıklı bir makale yayımlanır. Gazetenin aynı nüshasının Fransızca kısmında da mistisizme değinilmektedir.²

Ömer Seyfettin, “Vatan! Yalnız Vatan...” başlıklı bu risalenin dış kapağına koyduğu “Uluslararası gizli derneklerin ve uluslararası gizli gayelerden sakınalım!”³ cümlesinden de Türk milletini uyarmak ve onları bu tür uluslararası oyunların tuzağına düşmekten koruyabilmek için bu risaleyi kaleme almıştır.

Ömer Seyfettin, yazısında masonluğa tutuculukla yaklaşmayacağını, onun doğal sonucundan çok siyasi sonuçlarından olan “beynelmileliyet/enternasyonalizm” ve “insaniyet” yönünü ele alıp bunların vatan için ne kadar tehlikeli olduğunu kanıtlamaya çalışacağını söyleyerek konuya girer. Ona göre, enternasyonalizm düşüncesi yayılınca “vatan düşmanlığı (*anti-patriotizm*)” ve “askerlik düşmanlığı (*antimilitarizm*)”e dönüşür ki “Milletim nev-i beşerdir, vatanım rûy-ı zemîn” diyen “vatansızlar”ın bunu asla anlamayacaklarını söyler.⁴

* Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, el-mek: rahimtarim@gmail.com

¹ Genç Kalemler Yayın Kurulu tarafından Yeni Hayat Kitapları’nın 2 numaralı kitapçığı olarak 1911 yılında yayımlanan 34 sayfalık bu risalenin iç kapağında da “Yeni Lisan”ın dört maddelik kuralları hatırlatılmıştır. Bkz. Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri: Makaleler 1*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 141.

² A.g.e, s. 141.

³ Yazarın tam ifadesi şudur: “Beynelmilel gizli cemiyetlerden ve beynelmilel gizli gayelerden sakınalım!” R.T.

⁴ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri: Makaleler 1*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s. 143. Bu dize Şinasi’nindir. (Bkz.: Mehmet Kaplan (vd.), *Yeni Türk Edebiyatı Antolo-*

Ömer Seyfettin anılan bu kitapçıkta, Max Nordau'ya ve onun çok basılan "Medeniyetimizin Yalanları"⁵ adlı kitabının Avrupa'da tecrübesiz birçok genci ve budala aydınları peşinden sürüklediğinden söz eder. Max Nordau, bu kitabında sözde dinle uyuşturulan halk adına aristokratlara ve krallıklara başkaldırmış ve aynı zamanda dünya Siyonist Teşkilatı'nın kurucularından Theodor Herzl'den sonra gelen ikinci ismidir. Bilindiği gibi Theodor Herzl, Osmanlı'nın dış borçlarını kapatma karşılığı II. Abdülhamit'ten Yahudi yerleşimi için Filistin'de toprak isteyen Siyonist liderdir.⁶

Max Nordau'nun da katılıp bir konuşma yaptığı 1897 yılında İsviçre Basel'de yapılan ilk Siyonizm Kongresi'nde alınan kararlar konusunda tüm Yahudi toplumu aynı fikirde değildir. Bir kısım Yahudi din adamı, böyle bir hareketin dikkati Yahudi toplumu üzerine çekeceğini düşünerek bu hareketi desteklemiyordu.⁷ Bu nedenle, Ömer Seyfettin'in Max Nordau'dan söz etmesi, asla antisemitik bir yaklaşım değildir. Onun amacı vatan toprakları üzerinde oynanan oyunlara dikkat çekmekten ibarettir. Yoksa Türkologlar arasında Macar Kunoş gibiler olduğu gibi Tekin Alp mahlasıyla yazdığı yazılarda Türklüğü savunanlar da vardır.⁸

Ömer Seyfettin, "Yahudiler ve Cihan Harbi" başlıklı yazısında da bu konuya değinir ve tarihten bu yana Hristiyanlığın Yahudilerle uğraştığını hatırlattıktan sonra Avrupa'nın hemen her şehrinde Yahudi aleyhtarlığı varken Türkiye'de olmadığını söyler. Ancak hızla büyüyen siyonizmin Türkiye aleyhine çalıştığını ve İngiltere'nin Kudüs'ü Yahudilere vermek üzere olduğunu söyler.⁹

Ülkemizde birtakım yobazların anlayıp dinlemeden herkesi masonlukla suçladıklarını söyleyen Ömer Seyfettin, bu gazetede Türk adıyla yayımlanan bu yazıdan dolayı ellerine koz geçeceğini ve gericiliğin güç kazanacağını

lojisi I: 1839-1865, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1988, s. 498.) Ancak, Tevfik Fikret II. Meşrutiyet'ten sonra yazdığı "Haluk'un Amentüsü" adlı şiirinde hümanist düşünceleri işlerken "Toprak vatanım, nev-i beşer milletim..." diyecektir.

⁵ Max Nordau'nun ülkemizde tanınması, İngiliz ve Alman şairlerini yozlaşmakla suçladığı *Dejenerasyon/Soysuzlaşma (Déénérescence)* adlı eseriyle olmuştur. Bkz.: Rahim Tarım; "Dekadanlık Tartışmalarında Unutulan Bir İsim: Max Nordau", *Türk Edebiyatına Açılan Pencere: İnci Engin'in Armağanı*, (Editör: Hülya Argunşah), Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 2014, s. 479-488.

⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Çiğdem Ör, *II. Abdülhamid Dönemi'nde İngiliz Kamuoyunda Filistin'e Göç Meselesi (1876-1908)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2012, s. 133-134.

⁷ Örneğin, Selanik'te bulunan Macedonia Risorta mason locasının üstadı olan Emanuel Karasu (Carasso) siyonizme karşı tavır almamakla birlikte yakınlık da duymuyordu. Bkz. Angelo Iacovella; *Gönye ve Hilal: İttihad-Terakki ve Masonluk*, (Çev. Tülin Altınova), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1998, s. 40.

⁸ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri: Makaleler 2*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, 217.

⁹ A.g.e, 71.

söyler. Çünkü Türkçülüğün ilerlemesine çalışanlar masonluk ile onun enter-nasyonalist ve hümanist düşüncelerinin düşmanıdır. Bu yüzden yazıyı bir Türk ismiyle yayımlayan kişi Levanten bir kozmopolit olmalıdır.¹⁰

‘İnsaniyet’ yani hümanizm ve insanların kardeşliği düşüncesi, hayali çok çekici olmasına rağmen bir o kadar yalan ve aldatıcıdır. Bu yüzden Batı’da birçok düşünür, aydın, diplomat ve bilgin buna karşıdır diyen Ömer Seyfettin, Gustave Le Bon’un bu düşüncenin “Fransa’nın sosyal bir yarası” olduğunu söylediğinden bahseder. Alfred Feuillet’in ve Alfred Fouillée gibi düşünürlerin de hümanizmin milletlerin aleyhine işlediği yolundaki düşüncelerinden söz eden Ömer Seyfettin, şimdi bizim vatanımıza sokulmak istenen bu düşüncenin vatan, ordu düşmanlığı doğurduğunu ve yükselmenin önünde büyük bir engel oluşturduğunu, bunun da emperyalist Avrupa’nın işine geleceğini ileri sürer.¹¹ Avrupa’nın en ünlü romancılarından Emile Zola’nın *Fecondité* adlı eserinde Fransa’nın Afrika’yı işgal ve istilasını yücelttiğine dikkat çeken Ömer Seyfettin, Gustave Le Bon’un ise hümanistlerin haydutlardan daha tehlikeli olduklarını söylediğini aktarır.

Ömer Seyfettin, “İstanbul ‘hikmet’ çisi” dediği birinin gençlerin çoğunun mason olduğundan söz ettiğini ancak bu oranın yok denecek kadar az olduğunu söyler. “İstanbul hikmetçisi”ni yanıltanlar ya okumamış yahut da okuduğunu anlamamış tiplerdir. Bunların sözünü ettiği Max Nardau düşünceleri de kulaktan dolmadır; yargılama yeteneğinden mahrum olan bu kesimin anladığı şey, Batı taklitçiliği, modayı takip etmek, kumar oynamak ve kadın peşinde koşmaktır.¹²

Bulgaristan, Sırbistan, Karadağ, Yunanistan’ın bizimle savaşmaya cesaret edemedikleri için gizli örgütleriyle, çeteleriyle sivil halkı katlederken, sivillerinin de şehirlerde yalan haberler uydurarak, parayla satın aldıkları Avrupalı gazetecilere istedikleri haberleri yaptırdıklarını söyleyen Ömer Seyfettin’e göre, içeride bu propagandalara karşı koymak gerekirken bir yandan da hümanizm ve dünya kardeşliği gibi masonik düşünceleri yaymaya çalışanlara karşı mücadele etmek gerekmektedir.

Milliyetçiliği ve vatan aşkını ancak hümanizm gibi safsatalarla söndürmeye çalışanlar biraz para harcayarak uluslararası gizli cemiyetlere yardım ederek bu emellerini gerçekleştirmek istemektedirler. Ömer Seyfettin, onların bu amaçlarına ulaşmaları halinde Türk milletinin önce esir olup sonra da tarihten silineceğini söyler.¹³

¹⁰ A.g.e., s. 144.

¹¹ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri: Makaleler 1*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s. 145.

¹² A.g.e., s. 151.

¹³ A.g.e., s. 154, 156.

Risalenin sonunda bir de uyarıda bulunan Ömer Seyfettin, kendilerinin basit mantıkla hareket eden kişiler gibi insan karalamak ve itibarsızlaştırmak için masonluğun aleyhinde bulunmadıklarını; amaçlarının bu gibi gizli kuruluşların bilinmeyen emellerinin vatan ve milliyet düşüncesine yapacağı zararı önlemek olduğunu; vatan düşüncesini korumak için bu kitapçıkta yaptıkları gibi tehlikeli gördükleri düşünceleri sergilemeye çalışacaklarını söyler.¹⁴

İttihat ve Terakki ve Masonluk

Tahir Alangu, Ömer Seyfettin'in masonluk ve dünya kardeşliği kisvesi altında uyuşturulan Türk gençlerini uyandırma noktasında çabalarını takdir ederse de şu soruyu sormaktan da kendini alıkoyamaz:

“Ömer Seyfettin, Selânik ileri gelenleri ve aydın gençliği arasında Masonluğun nasıl yayıldığını biliyordu. Ama Makedonya'da, bu localardan 'İtalyan Maşrıkı'na bağlı 'Rizorta' ve 'Veritas' localarının 'İttihat ve Terakki' cemiyetinin kuruluş ve gelişiminde büyük rol oynadığını acaba duymamış mıydı? Hele 1908 Hürriyeti'nin ilânında Masonların rolleri olduğu da bilinmekteydi.”¹⁵

Ömer Seyfettin'in bu gerçeklerin farkında olmaması mümkün değildir ama elinden yazı yazmaktan başka bir şey gelmez. Bu nedenle Alangu gibi düşünenler çıkabileceği için bu konuyu biraz açmakta yarar olduğunu düşünüyorum: Ülkemizde masonluğun tarihi oldukça eskidir. Masonluk, Tanzimat'tan sonra devlet ricali arasında rağbet gördüğü gibi, V. Murad'ın tahta geçmesinde de masonların etkili olduğu bilinmektedir. 1821'de başlayan kanlı Yunan ayaklanmaları sonrasında Fransız L'Union d'Orient üyesi Cléanthi Scalieri, bizzat Sultan ile ilişki kurarak hem bu isyanların hem de Şark Meselesi'ne çözüm bulmak istediğini dile getirmiştir.¹⁶

Manastır ve Kosova'dan sonra Rumeli Vilayet-i Selâsesi'nin üçüncü kenti olan Selânik, II. Abdülhamit döneminin baskısının en az hissedildiği yerlerden biriydi. Bu dönemde Selânik mason localarının da en kolay yayıldığı bir kent olmuştu. Bunun nedenleri arasında o yıllarda yüz bini aşan nüfusuyla kentin bir liman ve ticaret şehri olmasının yanında büyük çoğunluğu Sefarad Yahudisi ve bir kısmı sonradan İslâmiyet'i kabul etmiş “dönme” nüfusunun varlığı da önemliydi. Öte yandan, Balkanlardaki hemen hemen tüm isyanlar Selânik'te planlanıp finanse edildiği gibi, şehir her türlü gizli örgüte de ev sahipliği yapıyordu. Bir Hukuk Mektebi, yerli yabancı okullar, gece dersle-

¹⁴ A.g.e., s. 159.

¹⁵ Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul 1968, s. 190.

¹⁶ Şükrü Hanioglu, *Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük (1889-1902)*, İletişim Yayınları, İstanbul 1986, s. 76-87.

ri, konferanslar, tiyatrolar, İstanbul'da bile bulunmayan dergi ve gazetelerin bolluğuyla her türlü düşünceye kucak açmış kozmopolit bir kültür kentiydi.¹⁷

20. yy.'ın başında Selânik'te ikisi Fransız, ikisi İtalyan ve biri Yunanistan ve biri de İspanyol olmak üzere toplam altı mason locası bulunmaktaydı. Veritas ve l'Avenir de l'Orient Fransız, Makedonya'da etkileri büyük olan Macedonia Risorta ve Labor et Lux İtalya, Philippos Yunanistan ve Perseverancia ise İspanya Maşrık-ı Azamlığına bağlıydı. II. Meşrutiyet'in ilanından kısa bir süre önce de Romanya Büyük Millî Locası'na bağlı olarak kurulan Steaoa Salonicului ile bu sayı yediye ulaşıyordu. II. Meşrutiyet'ten sonra ise bunlara on kadar loca daha eklenecekti. Ama içlerindeki en eski ve etkili loca ise Macedonia Risorta idi.¹⁸

1900 yılının sonlarında Türkiye'deki İtalyan locaları Büyük Üstat Ernesto Nathan'ın mesajını ileten yardımcısı Ettore Ferrari tarafından uyuklarından uyandırılıyordu.¹⁹ Bunlar arasında Selânik'te bulunan Macedonia Risorta da vardı. Bu loca uyanışında bir avukat ve Sefarad olan Emanuel Karasu'nun rolü büyüktü. Locanın 33. Dereceden Üstad-ı Muhteremi olan Karasu/Carasso, İtalya Maşrık-ı Azamî ile o yıllarda genel merkezi Selânik'te bulunan İttihat ve Terakki Cemiyeti arasındaki bağlantıyı sağladığı gibi, cemiyetin toplantılarını localarında yapmalarına da olanak tanıyordu. Böylelikle, locanın "Bekleme Odası" bir süre sonra Jön Türklerin merkezi ve arşivi haline gelecekti. Örgütün en güçlü üyelerinden Talat Paşa, Manyasizade Refik Bey, Rahmi bin Rıza, Midhat Şükrü locanın üyeleri idi. Selânik dönmesi olan Maliyeci Cavit ise İspanyol Maşrık-ı Azamî'ne bağlı Perseverancia locasına mensuptu. Bölgede bulunan II. ve III. Kolordu'da görev yapan yirmi üç üst rütbeli subay da locaya üye olanlar arasındaydı. 1906 yılında üye olmak isteyenlerin artışı üzerine Labor et Lux adlı ikinci loca kurulmuştu. Sadece 1901-1908 arasında 188 kişi "tekris edilerek" locaya kabul edildi.²⁰

Mason olmak, özgürlük peşinde koşan gençler arasında öylesine moda olmuştu ki Ali Canip Yöntem, o günlerde hemen hemen bütün gençlerin mason olmalarına rağmen, Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve kendisinin hümanizm kisvesi altındaki bu kozmopolitliğe karşı oldukları için masonluktan uzak durduklarını söyler:

¹⁷ Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul 1968, s. 168.

¹⁸ Paul Dumont, *Osmanlılık, Ulusçu Akımlar ve Masonluk*, (Çev. Ali Berktaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020, s. 64; .

¹⁹ Masonlar, faaliyetlerine belli bir süre için ara veren localar için "uykuda", yeniden faaliyete geçenler için de "uyandırılmış" denilmektedir. Uykuya alınma ve uyandırılma mutlaka Maşrık-ı Azamî'nin talimatıyla yürürlüğe girmektedir. R.T.

²⁰ Angelo Iacovella, *Gönye ve Hilal: İttihad-Terakki ve Masonluk*, (Çev. Tülin Altınova), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1998, s. 38-42.

“İttihat ve Terakki Cemiyeti, Meşrutiyetten önceki faaliyetinde Mason kulüplerinden çok faydalanmıştı. O zaman ve sonra masonluk şehirde pek yaygın bir halde idi. Öyle ki arkadaşlar içinde Ziya’dan, Ömer’den, benden başka mason olmadık kimse kalmamıştı. Biz masonluğun insaniyetperverlik süsü altındaki kozmopolit temayülüne muhaliftik.”²¹

Tahir Alangu, İttihat ve Terakki Cemiyeti Genel Merkezi tarafından Ali Canip Yöntem’e gönderilen bir tayin kararnamesiyle birlikte kendisine gerek bu görevi gerekse *Genç Kalemler* dergisi başyazarlığı için on lira da tahsisat ayrıldığına ilişkin bir mektup gönderildiğini ve bu mektubun üslubunun da bir “mason ağzı” olduğunu söyler.²²

İttihat ve Terakki liderlerinden Ahmet Rıza’nın çevresindeki bir grubun da mason olduğu ve anayasanın yeniden yürürlüğe konulması için çalıştıkları bilinmektedir. Mason olmadığı halde pozitivist Ahmet Rıza’nın bile “Franmasonlar” başlıklı bir yazısında İstibdat’a karşı mücadelelerinde, masonların verdiği destek ve gösterdikleri çabadan övgüyle söz edilmektedir. Jön Türklerin kendileriyle birlikte hareket etme çağrısına verilen bu cevap yazısında Ahmet Rıza, masonların zulüm ve baskıyı her yerde ortadan kaldırmak için çalıştıklarını, bu yüzden de II. Abdülhamid’e karşı dikkatli olmaları gerektiğini söylemektedir. 1906 yılında Terakki ve İttihad Cemiyeti Dahilî Merkez-i Umumîsi adını alacak olan Osmanlı Hürriyet Cemiyeti iki önemli mason locası içinde örgütlenmiştir.²³ Ahmet Rıza ile yakın ilişkisi olan Prens Mehmet Ali Bey, Mısır masonlarının lideri olduğu gibi, çalışma arkadaşı Talat Paşa da 4 Temmuz 1903 tarihinde Macedonia Risorta locası-na üye olmuştur.²⁴

Gerçekten mason localarının gerek II. Meşrutiyet’in ilanında gerekse II. Abdülhamid’in tahttan indirilerek Selânik’e sürülmesinde rolü büyüktür. Prens Sabahattin de 12 Eylül 1908 tarihinde İsiodos adlı bir Yunan mason locasında meşrutiyet hareketine katkılarından dolayı masonları öven bir konuşma yapmıştır.²⁵

“II. Meşrutiyet’in ilanından sonra hükümetteki İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin baskısı ve yukarıda değindiğimiz gibi yüksek rütbeli subaylar arasında masonluğun artışı ve askerî alanda yapılan birtakım değişiklikler, basın dünyasındaki aşırı serbestlik toplumda büyük bir huzursuzluğa neden olmuştur.

²¹ Ali Canib Yöntem, *Ömer Seyfettin (Hayatı-Eserleri)*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1947, s. 22.

²² Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul 1968, s. 159-160.

²³ Şükrü Hanoğlu, *Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük (1889-1902)*, İletişim Yayınları, İstanbul 1986, s. 89-90, 91-92.

²⁴ A.g.e., s. 90.

²⁵ A.g.e., s. 88.

II. Meşrutiyet'in ilanından 31 Mart Vakası'na kadar yaşanan birçok olay, bu huzursuzluğun boyutlarını göstermeye yeter.²⁶

13 Nisan'da patlak veren 31 Mart Vakası'nı bahane ederek padişahın karşı bir darbe yapma olasılığına karşı III. Kolordu Komutanı Mahmut Şevket Paşa, Selânik Valisi ve Telgraf Müdürü gibi şehrin önde gelenleri gibi "Üstad-ı Muhterem" sıfatıyla Emanuel Karasu başta olmak üzere tüm masonlar Dâhiliye Nazırlığı'na tehdit dolu telgraflar gönderirler.²⁷

Mahmut Şevket Paşa'nın İstanbul'a girerek ayaklanmayı bastırmasından kısa bir süre sonra meclis 25 Nisan 1909 tarihinde padişahın haline karar verir. 27 Nisan 1909 tarihinde II. Abdülhamid'e tahttan indirildiğini tebliğ için gidenler arasında Emanuel Karasu'nun da bulunması anlamlıdır. Tüm bunlardan anlaşılacağı üzere İttihat ve Terakki ile mason localarının ilişkisi, kendilerine çalışma ortamı sağlamaktan çok daha fazladır.

Trablusgarp Savaşı ve Masonluk

İngiltere ve Fransa'nın desteğini alan İtalya, 29 Eylül 1911 tarihinde Osmanlı Devleti'ne aniden savaş ilân ederek Trablusgarp'ı savaş gemileriyle bombalamaya başlar. 5 Ekim 1911'de ise Trablusgarp düşer. 11-20 Ekim 1911 arasında Derne ve Bingazi gibi birçok kıyı kenti işgal edilmiştir. Deniz gücü üstün olan İtalyanlar, Osmanlı'nın Trablusgarp'a asker ve cephane göndermesine de engel olmaktadır. Hükümet, her türlü olumsuzluğa rağmen yerli halkı işgale karşı örgütlemek ve askerî eğitim için aralarında Mustafa Kemal'in de bulunduğu Enver Paşa, Fethi Bey, Kuşçubaşı Eşref gibi seçkin askerlerini Trablusgarp'a gönderecektir. Gerçekten de yerli halk bu destekle bile birçok bölgede İtalyanlara göz açtırmamaktadır. İtalyanlar bu yüzden 1912 yılının baharında Ege Denizi'ndeki bazı adaları işgal ettiği gibi İzmir ve Beyrut gibi Osmanlı ticaret limanlarını bombalayacaktır.²⁸

II. Meşrutiyet'in ilânında etkisi ve katkısı büyük olan İtalyan masonluğu başta olmak üzere "uluslararası masonluk", İttihat ve Terakki'nin İtalya'nın Libya'yı işgali konusunda sessiz kalmışlardı. İtalya Maşrık-ı Azamı ile İttihat ve Terakki arasındaki bağlar bilindiğinden gazeteler, Türkiye'deki masonlardan "Müslümanlar" ve "demokrasi ağılayıcıları" diye söz ediyor, locanın büyük üstadının savaşın başladığı gün yayımladığı resmi bildirisin-

²⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Faik Reşat Unat; *İkinci Meşrutiyetin İlânı ve Otuzbir Mart Hâdisesi: II. Abdülhamid'in Son Mabeyn Başkâtibi Ali Cevat Bey'in Fezlekesi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1985, s. 158-188.

²⁷ Angelo Iacovella, *Gönye ve Hilal: İttihad-Terakki ve Masonluk*, (Çev. Tülin Altınova), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1998, s. 38.

²⁸ Faroz Ahmad, *İttihat ve Terakki: 1908-1914*, (Çev. Nuran Yavuz) Kaynak Yayınları, İstanbul 1984, s. 170-171.

deki söylemin İtalyan karşıtı olduğundan söz ediyorlardı. Bu yüzden İtalyan masonluğu, savaşta ölen İtalyan askerlerin ailelerine yardım kampanyaları düzenleyerek suçlamalardan kurtulmaya çalışıyordu. İttihat ve Terakki ise, Maşrık-ı Azam-ı Osmanî aracılığıyla İtalyan “biraderleri”ne tüm güçlerini kullanarak bu haksız savaşı durdurmak ve Trablusgarp’ın ilhakını önlemek için kulis yapmaları yolunda baskı yapmaya çağırıyordu. Ancak İtalya Maşrık-ı Azamlığı’ndan gelen cevap İttihat ve Terakki ileri gelenlerinde şok etkisi yapacaktı:

“2 Kasım 1911 tarihinde yapılan 257. celsesinde, Büyük Üstat Ettore Ferreri, Türk masonluğu tarafından kendisine gönderilen bir mektubu okudu; özet olarak ‘tüm masonluğu ağır bir şekilde yaralayan ve düşmanlarını da sevindiren bugünkü çatışma’dan yakınıyor ve ‘bu güç durumda iki mason ailesinin yakın beraberliğinden’ söz ediliyordu. Kurul bu mektuba İtalya Maşrık-ı Azamı’nın ‘ülkenin çıkarlarına ve saygınlığına karşı bir saldırı sayılabilecek hiçbir girişimde bulunamayacağını; ölümlerin ve yaralıların ailelerine yardım ederek insancıl görevlerini yerine getirmekle yetindiklerini ve yetinmek zorunda olduklarını’ belirterek yanıt verdi.”²⁹

Bu durum, İttihat ve Terakki’nin masonluğu gözlerinde çok büyüttüğünü göstermekteydi. İtalya ile olan ilişkilerinde masonik kanalları, kulis yapma yolunda kullanma gayretleri bu savaşla sona ermiş görünüyordu. 1913 yılında Lozan’da yapılan anlaşmayla Osmanlı-İtalya Savaşı sona erecek ama ardından bu kez I. Dünya Savaşı patlak verecekti.

Primo Türk Çocuğu

Ömer Seyfettin’in masonluk ve benzeri kozmopolit derneklerin yaydığı zararlı düşüncelere karşı verdiği mücadeleye en iyi örnek “Primo Türk Çocuğu” adlı hikâyesidir. Ali Canip Yöntem, bu hikâyenin İtalyanların Trablusgarp’a saldırısı üzerine kaleme alındığını çünkü Selânik’teki en güçlü mason locasının İtalyanlara ait olduğunu söyler. Ali Canip Yöntem, yazımızın girişinde değerlendirmeye çalıştığımız Ömer Seyfettin’in “Vatan! Yalnız Vatan...” adlı kitapçığı da masonluğun gerçek yüzünü sergilemek için kaleme alındığını söyler:

“Biz masonluğun insaniyetperverlik süsü altındaki kozmopolit temayülüne muhaliftik. Genç Kalemler dergisinden başka on paralık broşürler de neşretmeyi düşünmüştük. Onlardan biri olarak kaleme aldığımız ‘Vatan, yalnız vatan’ adlı broşür ‘insanlık’, ‘beynelmileliyetçilik’ zihniyetine ve bu arada ‘masonluk’a şiddetle hücum ediyordu. İşte bu sırada İtalyanlar Trab-

²⁹ Angelo Iacovella; *Gönye ve Hilal: İttihad-Terakki ve Masonluk*, (Çev. Tülin Altınova), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1998, s. 54.

lusgarp'a saldırdılar. Selânik'te en kuvvetli mason locası İtalyan locasıydı. Bizim 'insanlık', 'beynelmileliyetçilik' fikirlerine hücum edişimizi müteakip İtalyanların şehre ateş saçmaları, kasabaya girer girmez de masum halktan yakaladıklarını darağacına çekmeleri, mason geçinen arkadaşlarımızı şaşırttı. Ömer Seyfettin büyük yeis ve ıstırap içinde 'Primo'yu yazdı. Genç Kalemelerin 13 üncü sayısında çıkan bu hikâye, millî duygularla dolu güzel bir eser olduğu kadar, 'beynelmileliyet' fikrine nasıl ve nereden darbe vurulursa daha amansız olacağını kestiren usta bir propagandacı muharrir mahsulü olduğunu gösteriyordu. Onun kalemindeki sanatkâr füsunu, hikâyeyi kuru bir propaganda malı olmaktan koruyor, enfes bir edebî eser kıymeti veriyordu."³⁰

Hikâyenin gördüğü rağbet üzerine Ömer Seyfettin, üç yıl aradan sonra hikâyenin devamı niteliğindeki "Primo Türk Çocuğu: Nasıl Doğdu? Nasıl Öldü?" adlı ikincisini yazar.³¹ Bu ikinci hikâyenin birinci bölümünde ilk hikâyenin özeti verilir; ikinci bölümde ise Primo'nun Türklük bilincine ulaştıktan sonraki durumu anlatılır. Yazarın bu ikinci hikâyeye bir özet ve numaralandırmayla başlaması rağbet gören bu hikâyeyi tefrika halinde sürdürerek romanlaştırmak istediği şeklinde yorumlanmıştır. Ancak I. Dünya Savaşı'nın başlaması yayın hayatını da etkilediğinden hikâyenin devamı maalesef gelmemiştir.³²

Hikâyelerin ilki masonlukla doğrudan ilgilidir. Tahsilini Paris'te yapan Kenan Bey, dokuz yıldır Selânik'teki İtalyan locasına mensup bir masondur ve masonluğun aşladığı evrensel 'insanlık'tan başka hiçbir değere inanmaz. İtalyan olan eşi Grazia ile kendi ailesi ve akrabalarıyla görüşmemek ve doğacak çocuklarını bir İtalyan gibi yetiştirmek şartıyla İzmir'de evlenmiştir. Bütün bu şartları yerine getiren Kenan Bey, doğan çocuğuna İtalyan âdetlerine göre ilk anlamına gelen Primo adını vermiştir. Kendi kültürüne ve kimliğine yabancılaşmış bir şekilde eşi ve oğlu Primo ile gerçek dünyadan uzak, bir hayal ikliminde yaşayan Kenan Bey, İtalyanların nedensiz bir şekilde ve ansızın Trablusgarp'a saldırmalarıyla derinden sarsılır. Bir kimlik bunalımı yaşayan Kenan Bey, evine gidemez, bir otelde kalır. Gözüne uyku girmeyen Kenan Bey sabaha kadar hayatının bir muhasebesini yapar ve evine geldiğinde eşine ayrılma kararını açıklar. Bu sırada Primo'yu da istediği tarafı seçmekte özgür bırakırlar. Türkçe bilmeyen Primo, okuduğu Fransız okulunda bir paşa çocuğu olan Orhan ile bir süredir görüşmektedir ve Orhan, Primo'ya Türklük

³⁰ Ali Canib Yöntem, *Ömer Seyfettin (Hayatı-Eserleri)*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1947, s. 22.

³¹ *Türk Sözü*, sayı: 5, 8 Mayıs 1914.

³² Ömer Seyfettin, *Turan Masalları*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Ötüken Yayınları, İstanbul 2017, s. 26-27; Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul 1968, s. 193, 10 numaralı not.

bilincini Fransız dili üzerinden aşlamıştır. Primo, annesi ve babası tarafından kendisine bırakılan kararı, Türklük lehine kullanmış ve “Ben... Turko çocuk... Ben, yok İtalyano... Ben çocuk Türk...” diye haykırarak İtalya’ya gitmeyerek babasının yanında, Selânik’te kalmayı seçecektir.

İtalyanların Trablusgarp’a saldırmalarının şokunu üzerinden atamayan Kenan Bey, ancak iki gün sonra kendisiyle bir hesaplaşma içine girebilecektir. Bu iç hesaplaşma sayesinde Kenan Bey üzerinden Ömer Seyfettin’in masonluğun uyuşturucu etkisi konusundaki görüşlerini de öğrenmiş oluruz:

“... Hakikate dokunmayarak daima hayal içinde yaşayan o tembel, korkak ve hasta mütefekkirlerin (düşünürlerin), müşterek şiiri, ‘insaniyet’ hül-yası onun mezhebi idi. (...) Dokuz senedir masondu... Müfrit (aşırı) ve muhakeme (tartışma) kabul etmez bir sâliki (tarafı) franmasonluk(tan) başka dünyada bir hakikat olamayacağına bütün vicdaniyle kanaat ederdi. Ne an’ane (gelenek), ne mâzi, ne vatan, ne kavmiyet tanırdı. (...) Evet o, dörtte üç buçuğu Yahudi ve Levanten olan sadık kardeşler ve ‘kamarad’ları arasında mühim bir nüfuz ve itibara mâlik (sahip), gayet mutaassıp bir masondu! Yakında ‘grandmetr’ bile olacaktı! (...) hem Selânik’teki İtalyan Mason Locası’na mensuptu...”³³

İtalyanların Trablusgarp saldırısı, Kenan Bey’in gözlerinin açılmasına neden olmuştur. Artık, “insaniyet/hümanizm” yutturmacalarıyla Afrika’yı ve Asya’yı bölüşen, Yunanistan’ı yoktan var eden, Boğazlar ve Şark Meselesi’ni dayatan, Balkanlarda ve Arabistan’da isyanlar çıkaran emperyalist Avrupa olduğunu iyice anlamıştır. Ama bir şeyi anlamakta hâlâ güçlük çekmektedir: Trablusgarp’ın hiçbir şeyden habersiz, masum halkının topa tutan İtalyanların başbakanı da mason olduğu halde böyle bir katliama nasıl izin verebilmiştir?

“İtalyan başvekili Giolitti, Hariciye Nazırı (Dışişleri Bakanı) Saint Juliano da, Avrupa’da hükümet adamlarının çoğu gibi, mason değil midirler?.. Şöhretli grandmetrleri (üstad-ı azamları), mason hükümdarları, mason prensleri, mason lordları, mason milyonerleriyle ‘Yalnız insaniyet, başka bir şey yok!’ diyen franmasonluk şimdi nerede idi?”³⁴

Bu iç hesaplaşma sonunda Kenan Bey, kendi kimliğini de sorgulama ihtiyacı duyar. Avrupalılara olan bu hayranlığın sonucu olarak girdiği bu masonluğun “insaniyet” oyununa nasıl da kanıp bir esir gibi onlara hizmet ettiğini iyice anlar. Çünkü Avrupalılar emperyalist düşüncelerini sadece maddi

³³ Ömer Seyfettin, *Turan Masalları*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Ötüken Yayınları, İstanbul 2017, s. 68.

³⁴ Ömer Seyfettin, *Turan Masalları*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Ötüken Yayınları, İstanbul 2017, s. s. 72.

alandan değil kültürel alanda da gerçekleştirmektedir. Böylece kendi kültürüne yabancılaşan insanlar aracılığıyla kendi isteklerini kolayca uygulamaya geçirmektedirler:

“... Avrupalılara, Avrupalıların âdetlerine, ananelerine, terbiyelerine, muâşeretlerine (görgülerine), muhitlerine, cemiyetlerine tapmıyor muydu? Ecnebilerden aldığı ehemmiyetsiz bir nişan, bir madalya onu nasıl deli gibi sevincinden çıldırtır ve ıftihar ettirirdi? Türkleri, Türklerin vatanını mesele mesele taksim edip taksit ile maddî olarak parçalamağa çalışan bu yağmacı ve doymaz Avrupalılar manevî hücumlarını da ihmal etmiyorlardı. Lisanslarını, maariflerini, ahlâklarını, terbiyelerini, âdetlerini neşir (yayın) ile bir asırdan beri içimizde yalnız isimleri ‘Türk ve Şarklı’ kalmış müthiş bir ‘renksiz ordu’ teşkil ediyorlar, bu ‘renksiz’lerle şekîmemize (karşı koyuşumuza) saldırıyorlar, bizi zayıflatıyorlar, milliyet ve Türklük fikrini fransızlık (dünya kardeşliği) efsanesiyle boğuyorlardı. Düne gelinceye kadar kendisi bile: - Türk’üm demeye sıkılmıyor muydu?”³⁵

Rıza Tevfik yahut nâm-ı diğer Efruz Bey

Ömer Seyfettin’in, “Vatan! Yalnız Vatan...” başlıklı yazısında “İstanbul hikmetçisi” olarak sözünü ettiği kişi Rıza Tevfik Bölükbaşı olmalıdır. Çünkü o yıllarda felsefe, edebiyat, tasavvuf ve siyaset gibi birçok konuyla ilgilenen kişi Rıza Tevfik’tir.

1907 yılında İttihat ve Terakki Cemiyeti’ne katılan Rıza Tevfik, II. Meşrutiyet’in en ateşli savunucularındandır. Meşrutiyet’in ilanından sonra ihtilâl komitesi tarafından İstanbul’un asayişle görevlendirilmiş ve bu ateşli günlerde halka “hürriyet, müsavat (eşitlik), uhuvvet (kardeşlik)” üzerine nutuklar atmıştır. İlk seçimlerde Edirne mebusu olarak meclise de girdikten kısa bir süre sonra İttihat ve Terakki’nin hem Türkçü kanadıyla hem de İslâmcı kanadıyla bozuşarak cemiyetten istifa eden Rıza Tevfik, parti içi muhalefet olan “Hizb-i Cedid” hareketine katılır. İttihat ve Terakki’yi bölünme noktasına getiren bu hareketin başında Miralay Sadık Bey ve Abdülaziz Mecdi Efendi vardır.

Miralay Sadık Bey, II. Abdülhamid döneminin önemli din adamlarından Filibeli Abdullah Efendi’nin oğlu, Cemalettin Afganî’yi dinsizlikle suçlayan din âlimlerinden Filibeli Halil Efendi’nin de yeğenidir. Partiye Melâmi olduğu için subaylar arasında çok taraftarı olduğu düşüncesiyle alınmıştır. Miralay Sadık Bey, II. Meşrutiyet’te bir yere gelemeyişini hazmedemeyerek Selânik’ten İstanbul’a gelip mecliste İttihatçı arkadaşlarının mason oldukları-

³⁵ A.g.e., s. 73.

nı söylemiştir. Çevresine topladığı tutucularla “Hizb-i Cedit” hareketini başlatarak kısa sürede meclisin 160 üyesinden 110’unu ikna etmiş ama başarılı olamamıştır.³⁶

“Hizb-i Cedit” hareketinin ikinci ismi ve Miralay Sadık Bey gibi Melâmi olan Abdülaziz Mecdi Efendi, masonluğun dini ortadan kaldırmak için kurulmuş bir tuzak olduğunu söyleyerek Talat Paşa, Cavit Bey ve Musa Kâzım Kadri gibi İttihatçılara ateş püskürmektedir.³⁷ Oysa Rıza Tevfik de bir masondur; hatta 11 Mart 1909’da İstanbul’da bulunan Genç Yahudiler Derneği’nde yaptığı konuşmada açıkça Siyonist olduğunu söylemiştir. Aynı yıl, 3 Temmuz’da İzmir’de ve 31 Ekim’de Budapeşte’de yaptığı konuşmalarda da Siyonist olduğunu ancak bunu bağımsız bir Musevi devleti kurulması için değil, Musevi göçmenlerin yurt bulmalarını desteklemek anlamında kullandığını söyleyecektir.³⁸

“Hizb-i Cedit” hareketinden kısa bir süre sonra Damat Ferit’in teklifiyle ve aralarında Lütfi Fikri, Rıza Nur, Ahmet Reşit Rey, Hüseyin Siret Özsever ve Miralay Sadık Bey gibi isimlerin bulunduğu bir grupla birlikte 21 Kasım 1911 tarihinde Hürriyet ve İtilâf Fırkası kurulur. Hatta Rıza Tevfik’in adına alınan imtiyazla *Teşkilât* adlı bir de gazete çıkarılır.³⁹ Miralay Sadık Bey, Hürriyet ve İtilâf Fırkası’nın idare heyetinde “Tam Müslümanlar” kanadında, Bektaşî ve mason olan Rıza Tevfik ise “dinsizler” olarak nitelenen “Münevveran Takımı”nda bulunuyordu.⁴⁰

Maddî kaynakları konusunda çeşitli kuşkular bulunan Hürriyet ve İtilâf Fırkası’nın parasal konulardaki yönetimini elinde bulunduran Miralay Sadık Bey ve Gümülcineli İsmail Bey’in I. Dünya Savaşı sırasında İngiliz istihbaratı adına çalışmaları, hareketin arkasında İngilizlerin olduğu kanaatini uyandırmaktadır. Miralay Sadık Bey’in savaş boyunca İngilizlerden her ay 40 İngiliz lirası maaş aldığı; Gümülcineli İsmail’in Selânik’te Türk hükümeti aleyhine çıkardığı gazetenin nüshalarının İngiliz uçakları tarafından ordunun ve Anadolu halkının üzerine atıldığı bilinmektedir.⁴¹

³⁶ Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul 1968, s. 191.

³⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Yücel Yiğit; “İttihat ve Terakki Fırkası İçinde Parti İçi Muhalefet: Hizb-i Cedit Hareketi”, *Çağdaş Türkiye Araştırmaları Dergisi*, XIV/28 (2014-Bahar), s. 103-125; Feroz Ahmad; *İttihat ve Terakki: 1908-1914*, (Çev. Nuran Yavuz) Kaynak Yayınları, İstanbul 1984, s. 150.

³⁸ Mim Kemal Öke, *Kutsal Topraklarda Siyonistler ve Masonlar*, Çağ Yayınları, İstanbul 1990, s. 140.

³⁹ Ali Birinci, *Hürriyet ve İtilâf Fırkası: II. Meşrutiyet Devrinde İttihat ve Terakki’ye Karşı Çıkanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1990, s. 46, 48, 224, 76.

⁴⁰ Ali Birinci, *Hürriyet ve İtilâf Fırkası: II. Meşrutiyet Devrinde İttihat ve Terakki’ye Karşı Çıkanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1990, s. 94.

⁴¹ Gümülcineli İsmail’in İngilizler dışında Fransız ve Yunanlılardan da casusluk maaşı aldığı, yine aynı partiden Evrensozade Sami Bey ve Bedirhanî Süreyya Bey’in de casus olduğu söylenmektedir. Bkz. Ali Birinci, a.g.e., s. 46, 82-83, 219.

Meşrutiyet'in beklentilere cevap vermediği düşüncesiyle kurulan Hürriyet ve İtilâf Fırkası, henüz Rumeli kaybedilmediğinden, yeni haklar verilerek devlete bağlılıklarının sağlanacağına inandıkları azınlıkların büyük sempatisini kazanıyordu. "Sopalı Seçim" diye anılan 1912 seçimlerine "Biz daha iyi yönetiriz" düşüncesiyle ve tam desteğini aldıkları Rum, Ermeni, Bulgar, Arnavut ve Sosyalistlerin ittifakıyla giriyorlardı.⁴²

Fırkanın Konya şubesi Trablusgarp şehitleri için okutulan mevlitle açıldığı gibi, Sivas Şubesi bir Rüfai Şeyhinin duası ile açılmış, seçimlerde Eskişehir'de halk dinsizlerden sakınarak Hürriyet ve İtilâf sancağı altında toplanmaya davet edilmiş ve çıkan olaylarda birçok kişi tutuklanmıştır. Buna karşılık İttihat ve Terakki de dine karşı bir tavır almadığını göstermek için camilerde dinî konuşmalar yaptırmış, Ömer Seyfettin'in yukarıda anılan "Vatan! Yalnız Vatan..." başlıklı risalesi gibi yayınlarla da masonluk karşıtı ve Türklük taraftarı olduklarını anlatmaya çalışmıştır.⁴³

Öte yandan seçim öncesi Büyüka'da verdiği bir konferansı yetkili mercilere bildirmediği için tutuklanıp 25 gün hapis yatan Rıza Tevfik, hapisten çıkar çıkmaz seçim meydanlarına dönmüş 23 Mart 1912'de Gümölcine'de Rum Metropoliti ziyaretten dönerken İttihat ve Terakki taraftarlarınca dövülüp trenle İstanbul'a gönderilmiştir.⁴⁴

Hürriyet ve İtilâf Fırkası'nın seçimlerde en çok kullandığı konu, Arnavutluk ve Yunan isyanlarıyla Trablusgarp'ın İtalyanlar tarafından işgalidir. Onlara göre Siyonistlerin çıkardığı bu savaşın sorumlusu İttihat ve Terakki'dir. Trablusgarp'taki askerlerin çoğu terhis edilip şehir savunmasız bırakılmıştır. Bosna-Hersek de yine İttihatçıların eliyle Avusturya'ya verilmiştir.⁴⁵

Hürriyet ve İtilâfçılar, Balkan Harbi sırasında "Taklib-i Hükümet" denilen bir darbe girişimine de kalkışmışlar ancak durumu önceden haber alan İttihat ve Terakki, 23 Ocak 1913'te gerçekleştirdiği Bâbîâli Baskını'yla duruma el koymuştur. Bu darbe girişimine Rum vekillerden Boşo ve Kozmidi Efendilerin destek verdiği, parasal kaynağın arkasında da yine bir Rum vatanı olan George Scaliery'nin olduğu söylenmektedir. Bâbîâli Baskını'n-

⁴² A.g.e., s. 85, 56, 137-141, 129, 224.

⁴³ Ali Birinci, *Hürriyet ve İtilâf Fırkası: II. Meşrutiyet Devrinde İttihat ve Terakki'ye Karşı Çıkanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1990, s. 69, 146, 144.

⁴⁴ A.g.e., 150, Abdullah Uçman, bu dayak olayından sonra Tevfik Fikret'in *Halûk'un Defteri*'nde yer alan "Hakikatin Yıldızı" adlı şiiri Rıza Tevfik için yazdığını söylerse de verdiği kaynağın ilgili sayfasında böyle bir bilgi yoktur. Bkz. "Ömer Seyfettin-Rıza Tevfik", *Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984, s. 131.

⁴⁵ Ali Birinci, *Hürriyet ve İtilâf Fırkası: II. Meşrutiyet Devrinde İttihat ve Terakki'ye Karşı Çıkanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1990, s. 131, 134.

dan sonra ise Hürriyet ve İtilâf Fırkası'ndan söz edebilmek pek mümkün değildir.⁴⁶

Buraya kadar verdiğimiz bilgilerden de anlaşılacağı üzere Ömer Seyfettin ve Türkçülerin amacı, İttihat ve Terakki'yi destekleyen herkesi mason göstermelerine engel olmak, Rıza Tevfik gibi hatip, edip ve halkı etkileme gücü olan figürleri mizah unsuru yaparak Türk halkının onlara niçin güvenmemelerini gerektiğini anlatmaktan ibarettir. Gerçekten de bu yıllardan sonra gelen olaylar bu konuda ne kadar haklı olduklarının da göstergesidir. Rıza Tevfik, Sevr'i imzalayanlar arasında olduğu gibi Sevr'i imzaladığı kalemi, önceden kitaplarını da bağışladığı Robert Kolej'e hediye etmiştir.⁴⁷

Milli Mücadelenin İttihatçı subaylar tarafından başlatılıp organize edildiği veya "onların bıraktıkları temeller üzerine kuruldu"ğu⁴⁸ düşünülürse, Rıza Tevfik'in Kurtuluş Savaşı'ndan sonra 150'lilikler listesine alınmasına şaşırılmamalıdır. Çünkü bu tip kozmopolit aydınlar, Millî Mücadele karşısı gazetelerde yazdıklarıyla yıllarca savaş meydanlarında evlatlarını şehit vermiş, devlete ve orduya güveni kalmamış halkın kafasını iyice karıştırmaktadır. Rıza Tevfik ise kitleleri hitabetiyle ve yazılarıyla etkileyecek güçlü bir figür olduğu gibi, ulusal ve uluslararası masonik bağlantıları olan birçok yabancı dili bilen felsefe hocası ve Bektaşî tarikatına mensup bir şairdir. Öte yandan, Melâmilik ve Bektaşiliğe yazımızda yapılan vurgu, özellikle Bektaşî dervişlerinin masonlar gibi dünya kardeşliğine inanmalarıdır:

"Dervişlerin kendilerini masonlarla eş tutmaları ve onlarla kardeşliğe meyilli olmaları ilginçtir. (...) Avrupa masonluğu ile Bektaşilik arasında bir ilişkinin varlığı ya da geçmişte var olduğu bazı yazarlar tarafından ileri sürülmüştür. Richard Davey, tarikatın Fransız mason localarından bazılarıyla yakın ilişkiler kurduğu söylentilerini duyduğunu belirtir. 1867'de bazı Müslüman arkadaşlarının Avrupa'da mason olduklarını kaydeder."⁴⁹

Paul Dumont da ritüellerinin masonlarınkine çok yakın olduğuna dikkat çektiği Bektaşîlerin birçok müridinin mason localarına katıldıklarından söz eder:

"İdeolojisinin ve ritüellerinin masonluğunkilere oldukça yakın oldukları bilinen ve 19. yüzyıl sonuna doğru çok sayıda müridi masonik mahfillere katılan Bektaşî tarikatından olduğu varsayılabilir. Bu noktada, varlığının son

⁴⁶ A.g.e., 198, 204-205, 202.

⁴⁷ Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul, 1968, s. 283.

⁴⁸ A.g.e., s. 441.

⁴⁹ Angelo Iacovella, *Gönye ve Hilal: İttihad-Terakki ve Masonluk*, (Çev. Tülin Altınova), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998, s. 39, 28 numaralı not.

yıllarında üyeleri arasında bir Bektaşî ileri geleni bulunan İstanbul'daki *I Prodos* locası da örnek verilebilir.”⁵⁰

Bu yüzden Ömer Seyfettin, *Efruz Bey* romanı ile “Hürriyet’e Lâyık Bir Kahraman”, “Bilgi Bucağı’nda”, “Efruz Bey’in Açık Hava Mektebi”, “Gayet Büyük Bir Adam”, “Şîmeler” adlı hikâyelerinde doğrudan Rıza Tevfik’i hedef alır. Mizahî bir dille, Rıza Tevfik ve onun gibi düşünenleri karikatürize ederek alay eden Ömer Seyfettin, onun Türkçülük akımının da karşısında olduğunu göstermeye çalışıyordu.⁵¹

Kendisine yapılan ağır eleştirilere karşı Rıza Tevfik de Türkçülere karşı yazılar kaleme alır. Bunlardan en dikkat çeken, I. Dünya Savaşı öncesinde kaleme aldığı “Cemaat ve Efrâd’da Şîmeler: Şîme-i Muhabbet ve Şîme-i Husûmet”te savaşın mâli yönüne dikkat çekerek böyle bir dönemde savaşabilmekten söz edenleri dünyaya meydan okuyan lafazanlık, zevzeklik ve kabadayılık ile suçlar:

“Bunun yanında, meselenin bir de mâli portresi vardır. Birtakım kişi ve grupların yaptıkları gibi dünyaya meydan okumak iyidir, fakat kimseyi korkutmaz, bilâkis herkesi güldürür bir zevzekliktir. Bugün galebe esbâbı ve zaffer-i hakiki vesaiti kabadayılık değildir, cesaret hiç!.. İlim ve fendir, paradır. Bir yılmaz gemi iki buçuk milyon İngiliz lirasına çıkıyor. Bir gülleyi iki yüz seksen liraya savuruyoruz. (...) Bütün dünyaya karşı ilân-ı harp etmek arzuları lafazanlıktan ibaret olmayıp da ciddi ise masrafı budur.”⁵²

Ömer Seyfettin, bu yazıya *Efruz Bey* romanı bir nevi devamı niteliğinde olan “Şîmeler” adlı hikâyesiyle cevap verecektir. Hikâye, “Herkesin, ‘gayet büyük bir adam’ dediği bu zat...” diye başlar. Bu hikâyede Rıza Tevfik’in “Yeni Lisan” ve “Yeni Hayat” hareketinin karşısında olduğu, Türkçülüğü ise “asker bozuntusu iki üç muharrir” nasıl atfettiğinden söz edilmektedir:

“Büyük adam, aynı zamanda gayet büyük bir muharrirdi (gazete yazarıydı). Liberal gazetelerin baş sütunlarında Pantürkizm, Panislâmizm aleyhinde birçok yazılar yazdı. Hatta bu mecmua ‘Yeni Lisan’ ve ‘Yeni Hayat’ hareketinin aleyhinde bulunuyor, millî cereyanı asker bozuntusu iki üç muharrir (yazara) atfediyordu. Büyük muharrir sabredememişti. Hemen bir mektupla, ‘Ben de tamamıyla sizin fikrinizdeyim. Türklük cereyanı vatan ve millete (!) çok muzırdır (zararlıdır)’ diye takdirlerini saçıyordu. Onun fikrince felsefenin, ilmin, fennin gayesi fertleri cemaatlerinden ayırmak, onu hür ve müsta-

⁵⁰ Paul Dumont, *Osmanlıcılık, Ulusçu Akımlar ve Masonluk*, (Çev. Ali Berktaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020, s. 92.

⁵¹ Ömer Seyfettin ve Rıza Tevfik konusunda bkz. Abdullah Uçman, “Ömer Seyfettin-Rıza Tevfik”, *Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984, s. 127-148.

⁵² *İçtiha*, nr: 95, 27 Şubat 1329/12 Mart 1914, s. 2121, 2126.

kil bırakmaktı. İlim ve felsefeye yabancı kalmayan bir fert ne milliyetini, ne dinini tanır, ayrı dinlerin sâliklerini (yolcularını) hep kardeş sayardı. Bütün arz onların vatani idi. Milliyetleri insanlık idi. Ancak bu nazik ve medenî noktayı anlayan insan, insan olurdu... Yoksa milliyet gibi vahşet ve karanlık zamanından kalma bir müesseseye bağlanan bir cemaatin ruhuyla, idaresiyle hareket eden, kendi arzularını unutan bir adam asla insan addolunamazdı. Ve bu 'insan addolunamayan güruh (kalabalık)' halkı kendilerine benzetmeye çalışıyor, 'Turan, Turan, Turan' diye tehlikeli bir gürültü koparıyorlardı."⁵³

Bu hikâyede, yazılarına "Bacon'ın Şâkird-i Marifeti" imzasını atan⁵⁴ Rıza Tevfik'in kaç dil bildiğinden seçimlerde Rum milletvekilleri Kozmidi ve Boşo'ya nasıl kefil olup oy isteyecek kadar samimi dost olduklarına, milliyetçilik ve Türkçülük düşüncesine düşmanlığına, onun yerine "insanlık" düşüncesini savunduğuna hatta Siyonist olduğunu itirafına kadar birçok özel liği dile getirilir:

"Milliyetler ölmeğe mahkûmdur. Cemaatler dağılınca millî vicdanlar da yaşamayacak, herkes umumî bir idare ile değil, şahsî arzularla hareket edecek ve o vakit ortada yalnız 'insanlık' kalacaktı. (...) Kozmidi ile can ciğer sevişirdi. İntihabat (seçimler) esnasında Boşo'yu halka 'Sağlamdır... Benden hamiyetli, benden vatanperver bir Osmanlıdır' diye takdim etmişti.⁵⁵ 'Osmanlılık, müsavat (eşitlik), adalet, kanun, kanun, yine kanun, sonra yine kanun...' davasını şimdi Arnavut Krallığı nazırlarından olan eski fesatçılarla beraber ne güzel müdafaa etmişti! Artık 'Elhamdü'l-Bacon ve'l-Spencer' bu millîlik taraftarı ve taassup (aşırı bağlılık) unsurları Osmanlılığın içinden çıkmışlardı. (...) Türk-Osmanlıların damarlarında beş sene evvel Selanik'te çıkan milliyetperver bir paçavraya yazdıkları gibi; Rum, Bulgar, Sırp, Rus, Fransız, İngiliz, Alman, İtalyan kanı akıyordu. Ve asla 'Türklük'ü kabul edemezlerdi. İşte kendisi Meşrutiyet'in ilânından beri beş-altı milliyete intisap iddia etmişti. Hatta Balat'ta verdiği bir konferansta: - Bizzat ben bir Siyonist'im... diye haykırmıştı."⁵⁶

Bu hikâyeden verdiğimiz örnekten de görüleceği üzere Ömer Seyfettin'in mizahî üslupla kaleme alınmış olsa bile hikâyelerinin özünde gayet ciddi konular vardır. Onun Rıza Tevfik ile giriştiği bu kalem münakaşaları ve bunları

⁵³ Ömer Seyfettin, *Ashab-ı Kehfimiz*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017, s. 151-152.

⁵⁴ Bkz. Hilmi Ziya Ülken; *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, 2. bs., Ülken Yayınları, İstanbul, 1979, s. 254.

⁵⁵ Nazım Hikmet Polat, Ömer Seyfettin'in bu konuyu "Yeni Lisan ve Çirkin Taarruzlar" başlıklı yazısında da dile getirdiğini söyler: Bkz. Ömer Seyfettin, *Ashab-ı Kehfimiz*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017, s. 152, 3 numaralı dipnot.

⁵⁶ Ömer Seyfettin, *Ashab-ı Kehfimiz*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017, s. 152, 153, 154.

işlediği hikâyeleri, kısır bir polemikten öte hem Rıza Tevfik'in gerçek kişiliğini ortaya koyan hem de dönemin önemli olaylarını sergileyen hikâyeler olduğu gibi Türk milletini bu türden kozmopolitlere karşı uyanık olmaya, kendi millî kimliğine, vatanına sahip çıkmaya çağıran millî bir misyona da sahiptir.

Sonuç

Tarihte milletlerin yok olmakla karşı karşıya geldikleri ender durumlar vardır. Böyle dönemlerde aydınlara ve yazarlara büyük rol düşer. Milletinin içine düştüğü durumdan nasıl kurtulabileceği, önündeki tehlikeleri ve bunların nerelerden kaynaklandığı konusunda toplumu aydınlatmak ve onlara yol göstermek aydınların görevidir.

Ömer Seyfettin de Türk milletinin yok olmanın eşiğine geldiği bir dönemde, içinde yaşadığı toplumun tarihî ve sosyal bunalımını iyi analiz etmiş, evrensel değerlerle millî değerleri birbirine karıştırmadan milletini her türlü tehlikeden korumak ve onları aydınlatmak için büyük misyon üstlenmiş bir yazarımızdır.

Türk milletinin bir ateş çemberi içinde olduğu bir dönemde, bir yandan cephede savaşırken diğer yandan milletin kafasını evrensel sanılan birtakım değerlerle karıştıran kozmopolitlerin yaydıkları zararlı düşüncelerle de mücadele etmek, halkı bunlara karşı uyarmak gerekmektedir.

Ömer Seyfettin bu bilinçle, "Vatan! Yalnız Vatan..." başlıklı risalesinde yaşadığı dönemde adeta bir moda haline gelen masonlarla kozmopolitlere çatar. Ömer Seyfettin, masonluk ve masonlar gibi uluslararası birtakım kuruluşların gizli emellerinin vatan ve milliyet düşüncesine verdiği zararları sergilemeye çalışır. Ömer Seyfettin, edebî eserlerinde ve düzyazılarında bu tür düşüncelerin Türkiye'deki en tipik temsilcisi olarak gördüğü Rıza Tevfik'i eleştirilerinin odağına alır. Çünkü Rıza Tevfik "Siyonist" olduğunu bile itiraf etmiş tescilli bir mason olduğu gibi aynı zamanda halkı etkileme gücüne sahip bir hatip ve ediptir. Öte yandan Rıza Tevfik partiden partiye koşan bir fırıldak, aynı zamanda uluslararası bağlantıları olan kozmopolit biridir. Onun hümanizm adı altında ileri sürdüğü düşünceleri ve savaş aleyhtarlığı, sadece Türkçülere zarar vermediği gibi yıllardır evlâdını cephelerde şehit vermiş halkın zihnini bulandırmakta, mücadele şevkini kırmaktadır.

Ömer Seyfettin, *Efruz Bey* romanı ile "Hürriyet'e Lâyık Bir Kahraman", "Bilgi Bucağı'nda", "Efruz Bey'in Açık Hava Mektebi", "Gayet Büyük Bir Adam", "Şimeler" adlı hikâyelerinde örtük veya doğrudan Rıza Tevfik'i karikatürize eder. Mizahî bir üslupla kaleme alınan bu hikâyelerdeki asıl amaç birilerini karalamak veya okuyucuyu güldürmek değildir. Ömer Seyfettin'in her biri bir zekâ ürünü olan bu hikâyelerinin ciddi bir arka planı vardır. Ya-

zarın asıl amacı Rıza Tevfik'in şahsında hem onu hem de onun gibi düşünenlerin yanlışlarını sergilemek ve bu tür kozmopolitlere karşı halkın gözünü açmaktır.

Kısacık ömrüne sığdırdığı bunca eseriyle vatanını ve milletini her türlü tehlikeye karşı korumaya çalışan Ömer Seyfettin'in ölümünden sonra yaşananlar da, onun bu düşüncelerinde ne kadar haklı olduğunu gösteren bir sağlama niteliğindedir. Ruhu şâd olsun.

Kaynakça

- AHMAD, Faroz; *İttihat ve Terakki: 1908-1914*, (Çev. Nuran Yavuz), Kaynak Yayınları, İstanbul, 1984.
- ALANGU, Tahir; *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul, 1968.
- Ömer Seyfetti, *Bütün Eserleri: Makaleler 1*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001.
- BİRİNCİ, Ali; *Hürriyet ve İtilâf Fırkası: II. Meşrutiyet Devrinde İttihat ve Terakki'ye Karşı, Çıkanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1990.
- DUMONT Paul; *Osmanlıcılık, Ulusçu Akımlar ve Masonluk*, (Çev. Ali Berktaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020.
- HANİOĞLU Şükrü; *Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük (1889-1902)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1986.
- IACOVELLA Angelo; *Gönye ve Hilal: İttihad-Terakki ve Masonluk*, (Çev. Tülin Altınova), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998.
- KAPLAN, Mehmet, (Haz. İnci Enginün, Birol Emil), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I:1839-1865*, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1988.
- KAPLAN, Mehmet, *Tevfik Fikret*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987.
- ÖKE, Mim Kemal, *Kutsal Topraklarda Siyonistler ve Masonlar*, Çağ Yayınları, İstanbul, 1990.
- ÖR, Çiğdem, "II. Abdülhamid Dönemi'nde İngiliz Kamuoyunda Filistin'e Göç Meselesi (1876-1908)", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2012.
- Ömer Seyfettin, *Turan Masalları*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017.
- Ömer Seyfettin, *Ashab-ı Kehfimiz*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017.
- TARIM, Rahim; "Dekadanlık Tartışmalarında Unutulan Bir İsim: Max Nordau", *Türk Edebiyatına Açılan Pencere: İnci Enginün Armağanı*, (Editör: Hülya Argunşah), Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 2014.
- UNAT, Faik Reşat; *İkinci Meşrutiyetin İlanı ve Otuzbir Mart Hâdisesi: II. Abdülhamid'in Son Mabeyn Başkâtibi Ali Cevat Bey'in Fezlekesi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1985.
- UÇMAN, Abdullah; "Ömer Seyfettin-Rıza Tevfik", *Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya; *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, 2. bs. Ülken Yayınları, İstanbul, 1979.
- YİĞİT, Yücel; "İttihat ve Terakki Fırkası İçinde Parti İçi Muhalefet: Hizb-i Cedit Hareketi", *Çağdaş Türkiye Araştırmaları Dergisi*, XIV/28 (2014-Bahar), s. 103-125.
- YÖNTEM, Ali Canib; *Ömer Seyfettin (Hayatı-Eserleri)*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947.

GÜNLÜKLERİ, MEKTUPLARI VE ŞİİRLERİNE YANSIYAN YÜZÜYLE ÖMER SEYFETTİN'İN YALNIZLIĞI

Zeki TAŞTAN*

Giriş

Ömer Seyfettin (1884-1920), Osmanlı Devleti'nde birçok cephede süregelen isyanlar ve savaşların yaşandığı bir çağda doğan; değişim ve dönüşüm yanında yıkılışa ve hezimete bizzat şahit olan bir yazarımızdır. Türk-Yunan Savaşı (1897), II. Meşrutiyet'in İlanı (1908), 31 Mart Vakası (1909), Trablusgarp (1911) ve Balkan (1912) savaşları, Babıâli Baskını (1913), Birinci Dünya Savaşı (1914), Millî Mücadele yılları gibi çok önemli olaylara şahit olan Ömer Seyfettin, tüm bu olumsuzluklara rağmen üretken bir yazar olmayı başarmış; hikâye, şiir, makale, fıkra, tercüme, piyes, günlük ve tefrikalarıyla yüzlerce esere imza atmıştır. İlk şiirini 16 yaşında yazdığını¹ düşündüğümüzde yaklaşık yirmi yıllık bir yazı hayatı ortaya çıkmaktadır ki o, bu kısa yaşantısına birçok eser sığdıramıştır. Onun bu üretkenliğinde edebiyata, sanata, yazmaya karşı duyduğu sevginin önemli bir payı vardır. Kendisini; *edebiyat ve muhibbân-ı edebî perestîşkârı* diye tanıtan Ömer Seyfettin, otuz altı yaşında vefat ettiğinde geride 163 hikâye, 201 makale ve fıkra, 87 şiir, 21 mense, 15 mektup, 21 tercüme, 3 piyes ve günlük parçalarından müteşekkil çok önemli bir külliyat bırakır. Buna, onun asker olarak cephede çektiği sıkıntıları, Yunanlılara esaretini, yaşadığı ailevi sorunları ve genç yaşta ölümünü eklediğimizde bu üretkenliğin ne kadar değerli olduğu ve hiç de kolay elde edilemediği ortaya çıkmaktadır. Ancak buna rağmen çağın sosyal ve siyasî sıkıntılarıyla bizzat yüzleşen Ömer Seyfettin'in geçim galesiyle sıkıntılar çektiği, yazmaktan bunaldığı ve hatta insanlardan kaçarak inzivaya çekilmek istediği zamanları da olmuştur.

İnsanların yaşadıkları yerlerden kaçış düşüncesi daha müreffeh ve daha huzurlu bir yaşam talebinden kaynaklanır. Bunun yönetsel ve toplumsal kaynakları olduğu gibi bireysel nedenleri de söz konusudur. Servet-i Fünûn

* Prof. Dr. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, E-posta: zekitastan@yyu.edu.tr

¹ Ömer Seyfettin; hikâyeci olarak şöhret yapmasına rağmen, edebiyat âleminde şiirle adım atmıştır. Tespit edilebilen ilk şiiri 'Terane-i Giryân' yayımlandığında henüz 16 yaşında bir harbiye öğrencisidir. (Bu yazıda, Nazım Hikmet Polat'ın TDK Yayınları arasında çıkan (2016) *Ömer Seyfettin (Bütün Nesirleri)* eserinden yararlanılmıştır.).

sanatçılarının *Yeşil Yurt* hülyaları, İstibdat yönetiminin baskılarından kurtulmak ve düşledikleri bir yaşama kavuşmak amacıyla ortaya atılmıştı. Ömer Seyfettin’de zaman zaman tesadüf ettiğimiz kaçış düşüncesinde ise yaşadığı çağın atmosferi yanında şahsî sıkıntılarının rolü önemlidir. Onun mektup ve günlükleri incelendiğinde yaşadığı sıkıntı ve bunalımlarını, çokça üretmesine rağmen bir satır dâhi yazmaya şevki olmadığı anları, savaşın çetin yüzünü, ailevi sorunlarını ve Osmanlı Devleti’nin içinde bulunduğu kaosu da görebiliriz. Ömer Seyfettin’i çevresinden, insanlardan soğutan ve kaçış fikrine sevk eden bu ruh hâli, onu daha iyi tanımamız yanında dönemin atmosferini ve aydın profilini yeniden hatırlamak adına da katkı sağlar. Bu çerçevede elinizdeki yazı, Ömer Seyfettin’in günlük mektup ve şiirlerinden hareketle ondaki kaçış düşüncesini ve derin yalnızlığı anlamaya yönelik bir çabadır. Ancak onun bu cephesini, ilk askerlik günlerinden başlayarak vefatına kadar geçen sürede ana hatlarıyla takip etmek daha isabetli olacaktır.

Askerliğe İlk Adım: Liyâkat Madalyaları

Ömer Seyfettin’in hayatında askerliğin ayrı bir yeri vardır. Dokuz yaşındayken (1893) Eyüp Askerî Baytar Rüştîyesi’nde okuyan Ömer, buradan mezun olduktan sonra Edirne Askeri İdadisi’ne başlar. Mekteb’i Harbiye-i Şahane’nin son sınıfındayken Makedonya’da başlayan çetecilik ve isyan faaliyetlerinde görevlendirilmek üzere acilen mezun edilir.

Teğmen rütbesiyle ilk olarak Pirlepe’de görev yapan Ömer Seyfettin, Manastır’da isyanın bastırılmasında gösterdiği başarıdan dolayı iki liyâkat madalyasıyla ödüllendirilir. 6 Eylül 1904’te asıl görev yeri olan Kuşadası’na geri dönen yazar, 1907 Temmuz’unda İzmir Jandarma Alay Mektebi’nde Kavaid-i Diniyye hocalığına atanır.

Ömer Seyfettin’in askerliği, meslekî eğitim başta olmak üzere aldığı görevlerle ve cephedeki günleriyle ömrünün yaklaşık yirmi yılını kuşatır. Kısa bir ömürle kıyaslandığında bu sürecin oldukça uzun olduğunu söyleyebiliriz. Askerliğine dair hatıraları ise Osmanlı Devleti’nin ve yazarın içinde bulunduğu sıkıntıları aydınlatması açısından değerlidir.

Sevdiği Sükûnete, Tenhaîye ve İnzivaya Avdet Etmek...

Ömer Seyfettin’in hayatında İstanbul ve İzmir’in önemli yeri vardır. Ancak iki şehir de zaman zaman onu boğmuş; buralardan kaçmak isteği ve sıkıldığı anlar, mektuplarına aksetmiştir. Bu hususta ilk mektubun İzmir’de görevli olduğu zamanlarda yazıldığını görürüz. Hakkı Tarık Us’a yazdığı 1907 tarihli bir mektupta, sağlık sorunları yaşadığını belirtir ve tembellik yüzünden hiçbir şey yazamadığından şikâyetle şunları söyler: “Kardeşim,

İzmir'e ne vakit geleceksiniz? Ben burada müthiş bir tembel oldum. Elime kalem aldığım yok. Kitap okuyamıyorum. Kaybolan sıhhatimin rüyâ-yı kisbiyle, dakika-güzar-ı ıstırap oluyorum.”²

Ömer Seyfettin'in günlükleri ve mektuplarının satır aralarına baktığımızda onun yalnızlığı sevdiğini ve inzivaya çekilmekten hoşlandığını görürüz. Söz konusu mektupta, “ne vakit sevdiğim sükûnete, sevdiğim tenhâîye, sevdiğim inzivaya avdet edeceğim” diyerek eskiyi özlediğini tekrarlayan yazar, İzmir'de olduğu müddetçe de sinirlilik hâlinin arttığını, nedenini bilmediği bir üzüntünün kendisini kuşattığını anlatır.

Yeni Lisan Hareketi

Ömer Seyfettin, Balkanlarda iki yıl süreyle çete takibiyle uğraşır. Bu arada İttihat ve Terakki cemiyetiyle tanışır. Cemiyetin araya girmesi ve tazminatını ödemesiyle ordudan ayrılır. Böylece zamanını büyük ölçüde kültürel çalışmalara ve edebiyata adamaya başlar. 1911 Nisan'ında, Selânik'teki *Genç Kalem*ler *Mecmuası*'nda neşredilen yazılarla Türk edebiyatı ve düşünce tarihinde önemli bir yere sahip olan “Yeni Lisan” hareketini başlatır. 1911 Temmuz'unda Yakorit'ten Selânik'e geçen Ömer Seyfettin, burada yazı hayatına yoğun bir şekilde eğilme fırsatı bulur.

Hepimiz Mahvolacağız!..

Ömer Seyfettin'in Selânik'te kültürel çalışmalara hız verdiği tarih, aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin en sıkıntılı dönemidir. 1912'de Balkan Savaşı patlak verince Ömer Seyfettin'in de üsteğmen rütbesiyle tekrar orduya alındığını ve Yunanlılara karşı savaştığını görürüz. *Balkan Harbi Hatıraları* Ömer Seyfettin'in bu savaşta yaşadıklarını günü gününe anlatması açısından önemlidir. Ancak bu kısa günlükler, sadece onun yaşadıklarını değil Osmanlı Devleti'nin Balkan savaşlarındaki hezimetinin bir cephesini göstermesi açısından da ibret vericidir. Köprülü'de yazılan 27 Ekim 1912 tarihli bir günlükte, ordu ve askerdeki düzensizlik, plansızlık, heyecansızlık ve çaresizlik açık bir şekilde gözler önüne serilir:

“Kaç gündür, kaç gecedir burada çekmediğimiz sefalet kalmadı. (...) Hepimiz açız. Rezalet, felaket son dereceyi buldu. Dağlara yavaş yavaş kar düşmeye başladı. Dayanılmaz derecede soğuk.

İşte şimdi hareket emri verildi. Nereye? Kimse bilmiyor. Niçin? Kimse bilmiyor. Ortada ne kumandan var ne kumanda.”³

² Nâzım Hikmet Polat, *Ömer Seyfettin'in Bütün Nesirleri*, TDK Yayınları, Ankara, 2016.

³ A.g.e.

8. Alay'dan Şevket Efendi isminde bir yüzbaşı intihar eder. Hemen hemen herkesin de intihar etmek istediğini söyleyen Ömer Seyfettin, açlık, hastalık ve perişanlık altında kıvranırlarken Üsküp'ün düştüğünü öğrenir. "Demek ki Türklerin yaşamak hakkı yokmuş!" sözüyle üzüntüsünü dile getiren Ömer Seyfettin, kendi topraklarından geri çekildiklerini, Rumeli'nin ebediyen Türk ilinden koptuğunu tahmin eder. Pirlepe Ovası'na vardıklarında askerlerin hasta, "son derece yorgun ve perişan" olduklarını, kendisinin de sol ayağının şiştiğini, üzerine basmakta zorlandığını, basur olduğunu, kasıklarındaki bezlerin birer yumurta kadar büyüdüğünü söyleyen yazar, kangren olmaktan korktuğunu ifade eder. Kasım ayının soğuğuna rağmen dışarıda üzerlerine yağın çığ taneleri altında uyumaya çalışan Ömer Seyfettin'in daha sonra konakladıkları bir samanlığı saray gibi görmesi oldukça manidardır. Bir Çingene kulübesindeyken tir tir titreyen ve ayakları donan Ömer Seyfettin, durumu *rezalet* olarak nitelendirir ve "hepimiz mahvolacağız" korkusuyla kimsede dayanacak gücün kalmadığını yazar. Sanatçının bu zor zamanlara dair aldığı notlar, askerî ve içtimâî sıkıntıların büyük yaralar açarak ilerlediğini ve şahsî âlemde derin bunalımlar hâlinde belirdiğini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Mahpusluğumdan Son Derece Memnunum

Ömer Seyfettin'in içinde bulunduğu müfreze, 22 Aralık'ta yedikleri bir baskına kadar sıcak bir çatışmanın içine girmez. Ancak sürekli yollarda olan askerler sefaletin her türlüyle karşılaşır. Aralık ayının şiddetli soğuklarında karlar üzerinde uyumaktan tutun da dört gün aç kalmaya kadar her türlü zorluklarla yüzleşirler. Bu soğuk atmosferde zaman zaman ailesini düşünerek ısınmaya çalışan Ömer Seyfettin, bir an önce bu boğucu atmosferden kurtularak İstanbul'a gitmeyi düşler. Ancak yazar, bu hayaline kavuşmak için uzun süre beklemek zorunda kalacaktır. Çünkü 21 Ocak 1913 tarihinde Kanlıtepe Bozgunu'yla Yunanlılara esir düşen yazar için bir yıla yakın bir esaret dönemi başlar.

Hapislik hayatı, Ömer Seyfettin'i bir müddet rahatlatır. Fransızca konuşarak iletişim kuran yazar, subay olmanın avantajıyla güzel yemek yediğini, sabahleyin süt ve kahve içtiğini, "pek nazik ve insaniyetli adamlarla" karşılaştığını söyler. Ancak bu durum geçicidir. Onu bu sıcak atmosferden Margrit Hapishanesi'nin soğuk yüzü uyandırır. Margrit'te kısa bir süre kalan yazar, Atina'da bir askerî hapishaneye nakledilir. Burada küçük bir hücrede kalır ancak 5 Mart 1913 tarihli günlüğünde, durumu kabullenmesi dikkat çekicidir: "Kaç gündür yağmur, fırtına devam ediyordu. Hatta kar yağdı. Ben mahpusluğumdan son derece memnunum."⁴

⁴ A.g.e., s. 1041.

Ömer Seyfettin'in bu memnuniyetinin altında elbette ki bir şeyler yazabilmenin ve okuyabilmenin fırsatını yakalamak yatar. Küçücük hücrelerine rağmen hikâyelerini kaleme alabilmesi onu fazlasıyla mutlu etmiştir. Ancak mütarekenin uzaması ve bir müddet sonra bütün subayların serbest bırakılmasına karşın onun içeride tutulması, canını çok sıkıdığı gibi onu yazmaktan ve okumaktan da uzaklaştırmıştır. 1 Temmuz'da serbest kalan yazar ancak 17 Aralık 1913'te İstanbul'a dönebilir.

Ben Yalnızım

Ömer Seyfettin, çok sevdiği İstanbul'una kavuşmuştur. Artık kültürel çalışmalarına hız verme zamanıdır. En yakın dostu Ali Canip'e yazdığı bir mektupta İstanbul'da olduğu zamanlarda kendisini *hayal ve güzel yazı yazmak iştiağı içinde* hissettiğini söyler. Ancak hükûmetin 1914 yılında çıkardığı; askerinin siyasetle ilgilenmesini yasaklayan yasaya muhalefetten 22 Şubat 1914'te askerlikle ilişkisi kesilir. Yine Ali Canip'e yazdığı bir mektupta askerlikten ayrıldığını söyleyen yazar, memuriyetten hoşlanmadığını, hocalığın da mizacına göre ağır olduğunu ifade eder. Muharrirliği benimseyen Ömer Seyfettin'in en önemli vurgusu ise yalnızlığına dairdir:

"Hem Canip'çiğim, biliyor musun, artık askerlikten çıktım, fakat asla memur olmak istemem. Yani hiçbir zaman, bilmem ne kalemine başkâtip olmayacağım, hocalık da mizacıma göre biraz ağır... Yalnız muharrirlik kalıyor... (...) Tanin, hikâyelerime, tercümelerime, makalelerime birer lira verirse yani haftada iki makale, yani ayda sekiz lira beni rahat yaşatır. Çünkü biliyorsun, ben yalnızım ve yapayalnız bir adam için, namuslu ve muntazam yaşarsa bu para az değildir."⁵

Bu cümlelerde yalnızlığa dair saptadıkları bir kabulleniş olduğu gibi esasen Ömer Seyfettin'in hem mizacını hem de bu ruh doğrultusunda, aile düzeninden uzak bir tarzda kendine çizeceği yolu ele vermektedir.

Çevrem Bir Cehennem Bir Ahır...

Ömer Seyfettin, Balkan savaşının zorlu şartlarından uzaklaşmak için anesinin ve ailesinin hayalleriyle bir müddet avunur. Ancak İstanbul'a döndükten sonra ailevî olarak büyük sorunlarla yüzleşir. 18 Aralık'ta (1913) yani İstanbul'a ayak bastıktan bir gün sonra kaleme aldığı bir mektupta; "Annem hasta ve galiba ölecek. Çünkü pek zayıf ve harap gördüm. Zaten altmış yaşını geçmiş. Şimdi kan tükürüyor."⁶ diyerek üzüntüsünü bildiren Ömer Seyfet-

⁵ A.g.e., s. 998.

⁶ A.g.e., s. 1002.

tin, 1918 tarihli başka bir mektupta da bu dönemde yaşadığı sıkıntıları şöyle özetler: “Zabitlikten istifa ederek Selanik’e geldikten sonra tam yazı hayatına atılacağım zaman birbiri üstüne gelen buhranlar... Evet, İtalya muharebesi. Balkan Muharebesi. Ben Yanya Kalesi’nde esir oldum. Yunanistan’da bir seneden ziyade esirlik... İstanbul’a gelip kendimi toplayacağım zaman annemin ölümü.”⁷

Babası ise bu sırada evlenir. Tüm bu sıkıntılarla birlikte İstanbul, yaşanacak bir yer olmaktan çıkar. Artık İstanbul’dan uzaklaşmak ister. Ali Canip’e yazdığı söz konusu mektupta, en uzak yerleri İstanbul’a tercih ettiğini, Diyarbakır gibi تنها bir köşeye muhtaç olduğunu söyleyen yazar, mecbur kalmazsa İstanbul’da yaşayıp tembellik ve akamet içinde vakit geçirmek istemediğini yazar. İstanbul’un ancak Ali Canip’le güzel olabileceğini de vurgulayan yazar, diğer bir mektubunda da bu şehirde boğulduğunu, gürültünün kendisini bunalıttığını şöyle anlatır: “Burada benim çok canım sıkılıyor. Ama ne yapayım? Hâsılı İstanbul’u sevmiyorum vesselam... Memur olmak da istemiyorum. Müşkül mevkideyim. Çok yanan bir lamba gibi gazım bitiyor. İki sene daha bu gürültü içinde yaşarsam bunayacağım.”⁸

Tüm bu olumsuzluklara ve yaşadığı sıkıntılara rağmen onu hiç sevmediği hâlde İstanbul’a bağlayan zorunluluk ise “meş’um para ihtiyacı”dır. Geçimini bir ölçüde kalemiyle temin etmeye çalışan ve diğer taraftan hiç sevmediği halde memuriyete devam etmek zorunda kalan yazarın bu ihtiyacı, hayatının her döneminde kendisini hissettirmiştir. Ancak onun asıl dikkat çeken sözü, yaşadığı çevreyi “bir cehennem, bir ahır” olarak görmesidir. Ona göre insanın maneviyatını bozacak ne kadar haset, kin, çekememezlik varsa etrafında toplanmıştır. Yine başka bir mektubunda da “Ben gene mi ahıra gireceğim!” diyerek İstanbul’da yaşamak istemediğini tekrarlar. Bu nedenle kendisini kalabalıklar içinde yalnız hisseder. Hatta “İnsan hakiki ve sıcak bir el bulamıyor ki sıksın!” sözünde itiraf ettiği gibi etrafında samimiyetine güvenebileceği kimse de bulamaz. Gençleri de “hoppa, fikirsiz ve saçma” bulan Ömer Seyfettin, Türkçülük hareketinin de ağırlaştığını, dışarıdan hoş gözüktüğü halde iç yüzünün iyi olmaktan çok uzak olduğunu itiraf eder.

Civar Köylerden Birisinde...

Ömer Seyfettin’in bu satırları yazdığı zamanlarda otuz yaşlarında bir genç olduğunu hatırlamak gerekir. Yeni Lisan hareketiyle ses getirmiş, tanınmış ve kabul görmüş bir yazardır. Ancak mektuplarından anlaşıldığı kadarıyla mutlu değildir ve karamsar bir ruh haline sahiptir. İstanbul’da kalmaya de-

⁷ A.g.e., s. 1048.

⁸ A.g.e., s. 1003.

vam ettiği müddetçe *bunayacağını* tekrarlayan yazar, “tenha ve uzakça yerde olduğu için” Ali Canip’e gıpta ile bakmakta ve onun yerinde olmak istemektedir. “Ah ne kadar canım sıkılıyor!” diyen yazar, yaşadığı muhitten kaçma düşüncesini ve nasıl bir yerde yaşamak istediğini “işte benim gayem” diyerek şu sözleriyle özetler: “Civar köylerden birisinde küçük bir ev, birkaç dönüm tarla tedarik edip çekilmek...”

Ömer Seyfettin’in bu mektuptan üç yıl sonra yayımladığı *Doğduğum Yer* şiiri ise onun bu hayalinin tecessüm etmiş hâli gibidir:

*“Buralardan çok uzakta bir köydü!
Beyaz, billûr bir derecik, içinden,
Hıçkırırdı, sevinerek geçerken.
Kenarında vardı birçok şöğüdü.”*

Bu romantik tablo, esasında onun doğup büyüdüğü Gönen’i hatırlatmaktadır. Söğütlerin susmayan gölgesinde büyüyen Ömer Seyfettin, mutlu bir çocukluk evresi geçirmiştir. Ormanların bahçe olduğu bu تنها evde, “sevinçlere nihayet” yoktur. Şiirin son mısraları ise aradan yıllar geçtikten sonra sanatçının doğduğu topraklara duyduğu özlemi yoğun bir şekilde hissettirir:

*“Doğduğum yer, doğduğum yer... O Cennet
Buralardan çok uzakta bir köydü!”⁹*

Ömer Seyfettin’in “civar köylerden birine” kaçmak düşüncesi o kadar da kolay gerçekleştirilebilecek bir hayal değildir aslında. Burada da en büyük engelin yine “meş’um para ihtiyacı” olduğunu görürüz. Çünkü bu hayalin gerçekleştirmesi için “beş on sene didinmesi” gerekmektedir.

Refikam Calibe Hanım’ı Tatlik Ettim

Ömer Seyfettin’in köye yerleşme düşüncesinde apartman hayatının sıkıcı atmosferinin de etkili olduğunu söyleyebiliriz. Gerçi onun İstanbul’dan kaçış fikri gerçekleşmez ancak daha rahat bir hayat sürdürmek için evlenip apartman hayatından kurtulması mümkündür. 4 Eylül 1918 tarihli günlüğünde; “iyice çalışmak için aile rahatına” ihtiyaç olduğunu yazan Ömer Seyfettin, komşusunun aracılığıyla Celile Hanım’la tanışır:

“Bir gün sabahleyin Fenerbahçesi’nde buluştuk. Görüştük. Ben onu fena bulmadım. Zaten güzellikte gözüm yoktu. Hayalimde daima bir ev hanımı

⁹ Nâzım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin (Bütün Şiirleriyle)*, TDK Yayınları, Ankara, 2017.

yaşattığım için onu, sade çarşafıyla, mahcup halleriyle tam zevkime münasip buldum”¹⁰

1915 yılının sonlarında evlenen Ömer Seyfettin, içgüveysi olarak Kadıköy’de bir köşkte oturmaya başlar. 1916 Aralık ayında bir kız çocukları dünyaya gelir. Ancak bazı nedenlerden dolayı anlaşılamayan çiftlerin evliliği sadece üç yıl sürer. 4 Eylül 1918 tarihli günlüğünde ayrılmanın nedenleri üzerinde duran yazar, bir gün sonra da eşinden boşanır.

Yapayalnız Yaşayacağım!

Ömer Seyfettin’in eşinden boşandıktan sonraki iki ayı “sessiz azaplar, ıstıraplar içinde” geçer. Bir süreliğine yalnız yaşamayı tercih eder. Ve ölünceye dek Kalamış’ta yalnız yaşayacağı “münferit yalıya” kendisini atar:

“Nihayet işte bu yalıya kendimi attım. Şimdi bir hizmetçinin vücudu bile huzurumu bozuyor. Mümkün olsa onu da savacağım. Yapayalnız yaşayacağım.”¹¹

Ömer Seyfettin, 7 Kânûn-ı Sani 1918 tarihli bir günlükte, havaların çok soğuk olduğunu, odasını ısıtamadığını söyler ve elleri üşüdüğü için yazı yazamadığından şikâyetle bu atmosferden de sıkıldığını yazar. Kendisini “otuz dört yaşında tepesi dökülmüş, saçları ağarmış vakitsiz bir ihtiyar” olarak tavsif eden Ömer Seyfettin, okumalarına devam ettiğini ancak yazı yazmada başarı göstermediğini şöyle anlatır:

“Bu, tembelliğimin sesidir. On beş senedir onun emrini dinliyorum. Evet, on beş senedir boş vakitlerimde ya oturdum ya okudum. Okumanın şehvetini benim kadar duyan yoktur sanırım. Sıcak bir odada koltuğa yaslanıp eğlenceli, meraklı bir romanı okumak. İçinde en keskin heyecanları, en sıcak gözyaşlarını saklayan şiirleri sakın sakın gülümseyerek gözden geçirmek. Fakat yazmak? İşte bu güçtür. Ben yazarken ıstırap çekerim sinirlerim bozulur. Sağ ayağım buz kesilir. Ağzım kurur. Okurken neşelenirim. Hafif bir hararet her tarafımı kaplar.”¹²

Tuttuğu günlüğe aynı ruh haliyle zaman zaman akseden sanatçı, 3 Eylül tarihli notlarında da aynı tembelliğin¹³ –bir anlamda bezginliğin– devam ettiğini, üstelik bir de zatürreye yakalandığını yazar: “Heyhat... Altı ay, yarım sene içinde ne değişiklik!... Altı ay içinde çok ıstırap çektim, zatürre oldum. Ölerken yine dirildim. Dört ay var ki bir satır yazı yazmadım...”¹⁴

¹⁰ Nâzım Hikmet Polat, a.g.e., 2016, s. 1058.

¹¹ A.g.e., s. 1060.

¹² A.g.e., s. 1047.

¹³ Ancak şunu da belirtelim ki bu günlüklerin tutulduğu zamanda uzun süren bir ‘tembellik’ten yakınan Ömer Seyfettin yine üretken bir yazardır. Tahir Kutsi Makal, Ömer Seyfettin’in 1917’de 22, 1918’de 23 hikâye yazdığını 1919’da ise 39 hikâyeyle bu sayıları oldukça arttırdığını söyler. (Bk. Tahir Kutsi Makal, *Türk Edebiyatı*, Nisan 1980, S. 78, s. 32).

¹⁴ Nâzım Hikmet Polat, a.g.e., s. 1058.

Tek Başıma Kalmışım

Münferit yalı, Ömer Seyfettin'in yalnızlığını yaşadığı yegâne "âşîyan"ı olur. Ömrünün son zamanlarında yazdığı (5 Eylül 1919) *Yol* şiiri ise onun derin yalnızlığını, oldukça hüznü ve başarılı bir şekilde yansıtır:

*Her zaman mesutların
Gezdiği bu yol neden
Bu gece böyle dargın?
Tenha... Hicrana giden*

*Bir yol! Sesi rüzgârın
"Nerde onlar?" diyorken
Ay arar, uzak yakın
İssizliği... Yalnız ben!*

*Bir ben, evet, kimse yok;
İçimde bin aşk, elem.
Tek başıma kalmışım.*

*Güzel yol! Vefasız çok!
Yıllar var ki şu gölgem
Yanımda arkadaşım...¹⁵*

Sonuç

Bu yazı, Ömer Seyfettin'in yalnızlığını ve kaçış düşüncesini aralamak adına mektup, günlük ve şiirleri üzerine yapılmış sınırlı bir değerlendirmedir. Ömer Seyfettin'in bütün eserleri veya onun üzerine yazanları incelediğimizde daha da geniş bir bakış açısına sahip olacağımız aşîkârdır. Ancak mevcut tabloya baktığımızda da onun şahsında hem Osmanlı Devleti'nin zor zamanlarını hem de Türk aydınlarının çektikleri sıkıntıları görmek mümkündür. Yazımız Ömer Seyfettin'le sınırlı olsa da söz konusu sıkıntıların onun dönemindeki birçok aydının yaşadıklarıyla bazı ortak yönleri olduğunu söyleyebiliriz. İlk göreve başladığı andan vefatına kadar geçen sürede gerçek bir huzura kavuşmayan yazarın diğer taraftan Türk edebiyatı ve düşünce tarihine çok büyük hizmetleri olmuştur. Bugün Türk okuyucusu onu, birkaç hikâyesiyle ansa da gerçek hayatı; şiirleri, günlükleri, mektupları ve tüm eserleriyle zengin bir hazinedir.

¹⁵ Nâzım Hikmet Polat., a.g.e., 2017, s. 200.

Ömer Seyfettin, düşünen ve bu nedenle acı çeken bir yazardır. Balkan Harbi'nin en sıcak ortamında, Rumeli'nin elimizden kaydığına bizzat şahit olan yazar, bir aydın olarak sorumluluk üstlenmiş; Türk dili, kültürü ve edebiyatının yaşaması ve bilinçlenmek adına büyük çaba sarf etmiştir. Kuşkusuz onun yaktığı meşale, Meşrutiyet yıllarından başlayarak birçok gencin yolunu aydınlatmıştır. Ancak bu yolda ilerlerken yalnız kalmış, zaman zaman da kalabalıklardan bunalarak insanlardan uzaklaşmaya çalışmıştır. Ömrünün önemli yılları sıkıntılı ve sancılı geçen yazar, rahatsızlıkları, annesinin vefatı, mutsuz evliliği, ablasının *tımarhanelik* oluşu, babasının evliliği gibi nedenlerle hiçbir zaman gerçek bir aile saadetine de kavuşamamış hatta çevresinde elini sıkacak bir insan da bulamamıştır. Bu nedenle münferit yalıya sığınan yazar, bir müddet aradığı sükûnete kavuşsa da bu huzurun onda sürekli devam ettiğini söylemek zordur. Hâsılı o, her yazarın başına gelebilecek bir ruh değişimiyle uzak bir köyde küçük bir evde yalnız yaşamayı düşlerken aynı zamanda *tek başına* kaldığı için de bundan şikâyet eden bir yazar olarak gözüktür. Diğer taraftan Ömer Seyfettin'in bir sığınak olarak gördüğü ve nihayetinde kader olarak benimsediği yalnızlık, toplumun geniş kesimlerinin aksine yüksek bir duyarlılığa sahip olan sanatçı mizacı dikkate alındığında bir sürpriz değildir. Üstelik Servet-i Fünûn gibi marazî denebilecek hassasiyetler üzerine kurulu bir edebî anlayışın tesiriyle sanat hayatına giren bir ismin eserlerinde bu doğrultuda izler görmek, doğaldır. Neticede Ömer Seyfettin'in zaman zaman yaşadığı ruhsal durgunluk ile bezginliği ve bunun nihayetinde yalnızlığa yönelişini sadece bireysel bir tutum olarak değil toplumsal gidişata dair yüklendiği kaygılara ve üstlendiği vazifelere de bağlamak; onu ve ruhsal dünyasını doğru anlamak açısından daha da yararlı olacaktır.

Kaynakça

- POLAT, Nazım Hikmet, *Ömer Seyfettin'in Bütün Nesirleri*, TDK Yayınları, Ankara, 2016.
POLAT, Nazım Hikmet, *Şair Ömer Seyfettin (Bütün Şiirleriyle)*, TDK Yayınları, Ankara, 2017.

BAHAR VE KELEBEKLER'DE MEKÂN VE ZAMANIN FENOMENOLOJİK ALGISI ÜZERİNE

İbrahim TÜZER*

Edebî Eser ve Fenomenolojik Bakış

Nesnenin varlığına ve dünya içerisindeki mümkün oluşuna dair bilgi, varlığın veya hakikatin bilgisi olduğu kadar kişi ben'inin ve zihninin de bilgisidir. Bu bağlamda antik felsefeden beri yapılan söylemlerin nesnenin varlığına ve onun insan zihnindeki algısına dair iki noktada toplandığı görülmektedir. Bizatihi nesnenin kendisi ve o nesnenin ne olduğuna dair bu düşünce sistemi, Platon'un idealizminden Leibniz'in öğretilerine kadar geniş bir alanı kapsar.

Martin Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da belirttiği üzere “varlığın ne olduğunun belirtilmesinin yetmediği, söz konusu varolana uygun düşen erişim minvalinin de açıklıkla”¹ gösterilmesi zorunluluğu, Dasein'in öz varlığıyla ilişkilendirildiğinde varlığın kendisinin ontik düzlemde açıklanmasını şart koşar. Buradaki “şart”, insanın bilinç yoluyla nesnenin özünü kavramasına ilişkindir.² Fenomenolojinin kurucusu olarak kabul edilen Edmund Husserl'in “paranteze” almak şeklinde açıkladığı bu bilgi, nesnenin öznel yargılardan ziyade verili olana dair yorumla keşfedilişini gündeme getirmiştir.

Ancak burada Husserl'in bilgiyi “algı”layış şeklinin de açıklanması gerekir. Husserl, “kendimden başka hiçbir şeyin bilincine varamam. Evreni kavramak için önce kendimi kavramalıyım”³ derken mekân ve zamanı paranteze almakta, bilincin verili değerlerinden hareket etmektedir. Burada yapılmış olan indirgeme “saf ben”in zorunluluğuna karşın şey'in “zorunsuzluğu”nu meydana çıkarır.⁴ İleride Ferdinand de Saussure'ün “keyfilik” olarak adlandıracağı bu zorunsuzluk, apriori olarak varlığı saf benle ilişkilendirdik-

* Prof. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. www.ibrahimtuzer.com

¹ Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, (Çev. Kaan H. Ökten), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011, s. 15.

² Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*, C. 4, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1978, s. 310.

³ A.g.e., s. 310.

⁴ Jean-François Lyotard, *Fenomenoloji*, (Çev. İsmet Birkan), Dost Kitabevi, Ankara, 2007, s. 26.

ten sonra anlamlandırmanın verili olandan hareketle bilinçte ortaya çıkışını konu edinmektedir.

Görüleceği üzere bilincin nesneyi kavramadaki mevcut yapısı zaman ve mekân kavramlarından da bağımsız değildir. Mekân nesnenin varlığını, zaman ise var oluş anını içeren bilgiler bütünüdür. Buradaki bütünlük, Bergson tarafından “bellek”in içerisinde bir yapı olarak ele alınmıştır. Zamanı kendi başına bir unsur olarak görmekten ziyade insanın içerisinde olduğunu söyleyen ve nitelik açısından ele alan Bergson, mekânı soyutlaştırır. Burada mekânın zaman ve zihin (bellek) açısından yeniden üretimi söz konusudur ki yukarıda “verili” olarak bahsedilen Husserl’in yaklaşımı ile Bergson’un “hareket” ve “tasarım” kavramları bütünlüklü bir görüntü arz etmektedir.⁵

Bir ‘varolan’ olarak insan, zaman ve mekânın içerisinde konumlandığı nesneyi bilinciyle algılamakta ve anlamlandırmaktadır. Diğer taraftan “şeylerin algılanmasının araştırılması”na odaklanan fenomenoloji, Roman Ingarden’dan hareketle işaret edecek olursak edebî eseri, “değişen algılamaların, somutlamaların ve tekamülün bir nesnesi olarak” inceleyebilmektedir.⁶ Bu bağlamda bir sanat eserinin varlığı ister doğrudan doğruya sanatkârın bilincinin bir yansıması olarak değerlendirilsin, isterse tahkiyeli bir metnin içerisindeki kurmaca bir bilinç olarak görülsün varlığı *apriori* olarak algılanan zamanın soyutluğuna karşın mekânın niteliksel yapısı içinde ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla sanat eserinin doğrudan doğruya kendisinden hareket ederek yapılan paranteze alma işlemiyle birlikte zaman ve mekâna dair görüntünün izahı, bir sanat eserinin fenomenolojik algısının yani doğrudan doğruya o eserin sunduğu fenomenolojik verinin ortaya çıkmasına zemin hazırlayacaktır.

Evin/Evrenin Görüntüsü: Mekân ve Zaman Algısı

İlk olarak *Genç Kalemler* dergisinin 29 Mart 1327 (11 Nisan 1911) tarihli sayısında yayımlanan *Bahar ve Kelebekler*, mekânın tasviri ve zamanın mukayesesi üzerinden de anlamlandırılmaya müsait bir metindir. Yani sanatkâr -yukarıda izah ettiğimiz şekliyle- niteliksel olanı/mekânı tasvir etmekteyken soyut olanı/zamanı mukayese unsuru olarak kullanmaktadır. Sözü edilen edebî eserde zamanın mekân üzerindeki tesiri, yalnızca mukayesededir. Burada ortaya çıkan ilk görüntü, eve/iç evrene dair bir algı biçimini içerir. İnsanın bir sığınağı olarak düşünülebilecek olan ev, diğer

⁵ Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, (Çev. Işık Ergüden), Dost Kitabevi, Ankara, 2007, s. 59-60.

⁶ Peter V. Zima, *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*, (Çev. Mustafa Özsan), Hece Yayınları, Ankara, 2004, s.112.

tarafından evrenin içerisinde bir ‘iç’ evren olarak karşımıza çıkar. Öte yandan bu iç’in nasıl bir fenomenolojik yorumla birlikte geleceği insanın algısıyla doğrudan ilişkilidir:

“Küçük salonun fes renginde kalın ve ağır perdeli geniş penceresinden dışarı muhteşem ve parlak bir sulu boya levhası gibi görünüyordu. Saf ve mai bir sema. Çiçekli ağaçlar. Cıvıldaayan kuşlar... Uyur gibi sessiz duran deniz... Karşı sahilde mor ve fark olunmaz sisler altındaki dağlar... Korular, beyaz yalılar... Ve bütün bunların üzerinde bir esatir rüyasının havai hakikati gibi uçan martı sürüleri!”⁷

Görüleceği üzere hikâye bir ev içine ait nesne ile başlamaktadır. Doğrudan doğruya mekâna ilişkin bir vurgu ile başlanması insanın kendi ben’ine ve benliğine bakış hâli içerisinde olduğunu gösterir. Daha da önemlisi, ev içi/salon için kullanılan sıfatlardır. Burada ilk önce mekânın küçük oluşu söylenmektedir. Küçük oluş, sevimli oluş veya sıcak bir atmosferi imleyebilir. Ancak bu küçük salonun fes renkli, kalın ve ağır bir perdesinin oluşu küçüklükle zıt bir diyalektik oluşturur. Manadan çok bir ruh hâlinin göstergesi olarak okunabilecek bu söylem, diğer bir ifadeyle evle ilgili ilk görüntünün hareketten uzak, kasvetli ve karanlık oluşu, metne sinen ruh hâlinin de içe kapanık, dar bir alanda sıkışmış olduğunu sezdirir.

Aynı cümle içerisinde ev içine dair sıfatların ve bakış açısının hemen yanına dışarıya dair görüntü düzeyinin işaret edildiği ve mekâna dair ikinci anlam alanının açıldığı anlaşılmaktadır. Ev içini dış evrene açacak olan pencereden görünen ve ilk sıfatı “muhteşem” olan dışarı ile içerisi arasındaki karşıtlık da böylelikle kurulmuş olur. Buna göre evin içerisindeki fes renkli, kalın ve ağır perdeye karşılık dışarı “parlak”, “muhteşem” ve “bir sulu boya levhası”na benzemektedir. “Cıvıldaşan kuşlar”la birlikte düşünüldüğünde meydana gelen karşıtlıkta, dışarı ile içerisinin diyalektiğine ışık ve sesin eşlik ettiği görülmektedir.

Öte yandan pencereye yapılan vurgunun yazın gelişine yapılan vurgudan ileri geldiği, cümlelerin ikinci kısmının okunmasıyla ortaya çıkmış olur. Işığın içeriye girmesi anlamında “geniş” olduğu söylenen fakat perdeleriyle birlikte bu hadisenin bir insan eliyle engellendiği anlaşılan pencere, aslında dışarı ile içerinin arasında belirgin çizginin kırılması işlevinden uzaklaşmış olmaktadır. İnsanın kendi iç âleminin dış evrene açılan görüntüsü olarak da okunabilecek olan pencere, ışığın içeriye girmesini engelleyen yani insanın kendi iradesiyle açılıp kapatılan perdelerle işlevsiz kalmış olmaktadır. O hâl-

⁷ Metin boyunca hikâyeden yapılan alıntılarda şu kaynak kullanılmıştır: Ömer Seyfettin, “Bahar ve Kelebekler”, *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), İstanbul, 2011, s. 169.

de ev içinde olanların ev içinde olma hâlleri iradi ve yeniden biçimlendirilmiş bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bununla beraber ağır ve kasvetli bir pencere ardından görülen evren, o pencere ardındaki hareketsiz öznenin hayal dünyasıyla geniş bir yayılım gösterir. Yalnızca penceresinin genişliği ve o genişlikten görülenler hayal dünyasını harekete geçirmektedir. Sanatkârın burada oluşturmaya çalıştığı kompozisyon bu yayılımın etkisini artıracak şekilde tasarlanmıştır. Gaston Bachelard öznenin hareketsizliği konusunda şunları söyler: “Durma ne kadar yoğunsa ve krizalit ne kadar kapalıysa, içinden çıkan varlık da bir o kadar başka bir yere aittir, yayılımı da bir o kadar geniştir.”⁸ Bachelard’ın belirttiği yayılım sanatkârın kompozisyonunda kendisini gösterir:

Gökyüzünün saf ve mai oluşu yazın gelişiyle birlikte ortaya çıkan bulutsuz, parlak bir mevsimi gösterir. Öte yandan ağaçların çiçeklenmiş oluşu aynı kompozisyonu tamamlar. Denizin rüzgârlardan kurtulup sakinleşmesi ile birlikte düşünüldüğünde hepsi insan ruhundaki duygu durumuna dair içsel huzurun yoğunluğunu artırarak okuyucuya sunulmuş olur. Bu huzur içerisinde görünen ilk nesne ise yine karşı sahildeki evlerdir. Burada evlerin “beyaz” bir renkle ifadelendirilmiş olması, oluşan ruh hâliyle birlikte algıdaki değişikliği de açığa çıkarır.

Algıdaki söz konusu değişikliği tamamlayan unsur ise martı sürüleridir: “ve bütün bunların üzerinde bir esatir rüyasının havai hakikati gibi uçan martı sürüleri!” cıvıldaayan kuşlar da dahil olmak üzere tasvirin tamamı durağan bir yapı arz ederken yalnız martı sürülerinin uçtuğu bu anlatıda özgürlüğün vurgusu kendilerinden epey uzakta konumlanmıştır. Hem martıların “bütün bunların üzerinde” şeklinde belirtilen yeri ve hem de “rüya” sözcüğünün anlam alanı martının her yönüyle anlatı içerisinde dış bir evrene ait düşlemi ifade eder. Dolayısıyla hareket eden tek nesne dış evrene aittir ve bu dinamizmiyle iç evrenden/ruh hâlinde hayli uzaktadır.

Zamanın Algısı, Mekânın Tahayyülü: Geçmiş ve Şimdinin Algı Düzeyi

Hikâyenin en başında sunulan bu satırlar ve ortaya çıkan fenomenolojik görüntü mekânın insan ruhu ile olan münasebetini açık bir şekilde göstermiş olmaktadır. Bir ev içerisinde hareketsiz kalan insanlarla dışarıda beliren dinamik evren, içerisi ile dışarısını hem süre hem de uzam bağlamında birbirinden ayırmış ve bir algı meydana getirmiş olur. Nitekim Edward Murray’in de

⁸ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul, 2014, s. 97.

işaret ettiği gibi “algı, kişiye dünya ile ilişki kurdurur.”⁹ *Bahar ve Kelebekler*’in isimsiz kahramanları da meydan getirilen zaman ve mekân algısı ile dünya ile ilişki kurmuş olur. Özellikle bu noktada ninenin hatırlamaları, geçmiş ve şimdinin sürekli yenilendiğini gösterir. Burada bir sabitlikten söz etmek mümkün değildir. İnsanların maddi varlıklarındaki sabitliğe karşın zihinsel dinamik hâlleri iç-dış diyalektiğinin bir başka noktasını aydınlatmış olur. Nine dışarıya bakmakta ve geçmişini hatırlamaktadır. O hâlde özneyi dışarıdaki dinamizm geçmişe, içerideki durağanlık ise şimdiye sürüklemektedir:

“Arkasındaki açık pencereden giren muharrik rüzgâr onu tehyî ediyor, kuşların güneşli cıvıltıları, çiçek ve çimen kokuları hayalinde uzak ve ezeli bir fecir, nihayetsiz ve mülevven bir sabah uyandırıyor.” (s. 169).

Dışarıyla ile içerisinin diyalektik gücünün daha ziyade içsel mekânda ortaya çıktığı dikkate alınırsa hikâye boyunca genç kızın neden geçmişe dair herhangi bir hatırlamasının olmadığı, tüm hayal ve hatırlamaların ninenin zihninden okuyucuyla buluştuğu daha da açıklık kazanacaktır. Bachelard “bilinç her şeyi gençleştirir. En alışılmış edimlere bir başlangıç değeri kazandırır”¹⁰ derken hayal gücünün niçin daha ziyade ihtiyarların zihninde ortaya çıktığını da açıklamış olmaktadır. Öte yandan eserin sonunda genç kız için söylenen;

“Genç kız... genç ve esmer kız gözlerini kitaba dikmiş, okumuyor, kitabı tutan zambak ellerini asi ve anarşist memelerine bastırarak, içinden dudaklarına yükselen kalbi ihtilali, bu şedit ve sebepsiz hıçkırığı tutmağa çalışıyordu.” (s. 178).

biçimindeki söz dizimleri, içsel yolculuğun hayal dışında nasıl yapıldığını da göstermiş olur. Daha ziyade “kapalı (bir) tabut” şeklinde görülen bu küçük oda, ihtiyar bir insanın zihninde hatıraları ile birlikte dış evrene açılmışken genç kızda geleceğe dair ümitsizlikle birlikte kendi üzerine kapanmıştır. Diğer bir ifadeyle söyleyecek olursak hayal, gençliğe duyulan özleminden; genç kızdaki bunalım ise geleceğe karşı ümitsiz oluştan ileri gelir.

Bu noktada ninenin geçmişe dair hatırlamalarının niteliği üzerinde de durulması gerekmektedir. Ninenin genç kıza anlattığı ve her biri neşe/huzur çağrıştıran bu hatıraların hem kişisel hem de toplumsal bir yönünün olduğu görülmektedir. John Urry, zaman ve mekân araştırmalarına dair çözüm-

⁹ Edward L. Murray, *Muhayyileye Dayalı Düşünmek*, (Çev. Yusuf Kaplan), açılımkitap, İstanbul, 2008, s. 74.

¹⁰ Bachelard, a.g.e., s. 98.

lemeye “üç farklı düzey”le yaklaşılması gerektiğini belirtir. Bunlardan ilki “ampirik olaylar”dır ve bu olaylar “gündelik ve biricik” olaylar açısından doğrulanır. İkincisi ise “toplumsal kendiliği”n belirli bir zamansal ve mekânsal yapılanma etrafında gerçekleştiğidir.¹¹ Bu noktada ninenin hayalleri arasında görülen “kadınlar âlemi”, modadan uzak, büyükten küçüğe sırasıyla giyilen “esbap”lar ve bunlara eşlik eden “sayısız âdetler” ampirik olaylar olarak görünmeleriyle birlikte toplumsal bir kendiliği de işaret eder. Ancak bunlardan daha önemlisi “saadet ve huzur”un geçmişte de yine mekâna dair sezdirilen imgeler ile oluşturulmuş olmasıdır:

“Kadınlar erkekleriyle üzülmeden yaşıyor, sonra o vakitki aş boyalı büyük evlerin büyük sofalarında, havuzlu ve kameriyeli bahçelerinde, bostanlarda, deniz kenarlarında, cesim ve nadir yalılarda toplanıyor, eğleniyorlar, mesut oluyorlardı.” (s. 172).

Geçmişteki ve bir anlamıyla yitirilmiş mekânların hayalde dinamik oluşuna bakılırsa, bunların düşsel olarak geçmişi hatırlattığı ölçüde kıymetli olduğu söylenilebilir. Düşlenen evin geçmişte ve hâlâ canlı olması, şimdide ise evin kasvetli, küçük, karanlık olması hikâyenin anlam katmanına uygun düşmektedir. Aynı açıdan genç kızın içinde bulunduğu evi algılama düzeyi, “sürekli” okuduğu kitaptan başını kaldırmaması ninenin içsel genişlemesinin bir başka görüntüsünü oluşturur. Okudukça “bir bulut, bir sis içinde” kalan genç kızın “teselli” bulduğunu sandığı Pierre Loti’nin *Hayal Kırıklığına Uğramış Kadınlar*’ı gibi kitaplar; zaman ve mekân olarak geçmişte ve huzurlu bir hatırlamaya imkân sağlamaz. Buradaki mümkün olamayış yalnızca bir yorum olarak değil metinde verili bir cümle ile desteklenmektedir: “Ah şimdiki mariz ve müteverrim muhit...” (s. 173) şeklinde ifade edilen genç kızın içinde bulunduğu diyalektik durumda dikkat edilirse zamana ve mekâna aynı sıfatlar yöneltilmiştir. “Müteverrim”, doğrudan doğruya maddi bir hastalık olduğuna göre “mariz” sözcüğündeki hastalık daha ziyade soyut bir anlam katmanı oluşturmuş olur. Yukarıda ifade edildiği üzere daha ziyade soyut bir kavram olan zaman, her açıdan hastalıklı bir mekân içerisinde somutlaşmakta ve bu yönüyle olumsuzlanmış olmaktadır.

Elbette buradaki olumsuzlama ninenin zihninden okuyucuya sunulmaktadır. Ancak sanatkârın her iki kadın için de kullandığı “Türk kadınlığının meyus ve teselli kabul etmez iki timsali” (s. 178) ifadesi olumsuzlamanın tek

¹¹ Bu yaklaşımıyla üç farklı mekân ya da mekânsallaşma olacağını söyleyen Urry’nin üçüncü bakış açısı, toplumsal kendiliğin zaman ve mekânla bağlantılı oluşu ve karşılıklı olarak birbirlerini değiştirmeleri şeklinde özetlenebilir. John Urry, *Mekânın Tüketimi*, (Çev. Rahmi G. Öğdül), İstanbul, 2015, s. 108.

yönlü olmadığını göstermeye yeter. Öte yandan bu olumsuzlanmanın bir belirsizlik veya arada kalmışlık hâlinde dolayı söylenmediğini de ifade etmek mümkündür. Burada asıl olan geçmişin unsurlarını şimdide görme arzusudur. Bu ise ninenin geçmişe takılıp kalan bir ruh hâli içerisinde olmadığını gösterir. Diğer bir ifade ile yaşanan şey, yalnızca bir zamanlar var olanın şimdide yok oluşunu idrak ve buna dair üzüntüdür. Aynı üzüntü genç kız tarafından da hissedilmektedir:

“Genç ve esmer kız artık dinlemiyor; büyük ve siyah gözlerini büyük ninesinin arkasındaki pencereden görülen nisan semasının mai beyaz aydınlığına dikmiş, tahayyül ediyordu. Hakikaten seksen sene evvel kadınların mesut olmaları lazım geliyordu. Kendileri, yeni nesil okudukça, anladıkça, erkeklere yaklaştıkça iptidai kadınlıklarından, dişiliklerinden uzaklaşıyorlar, ruhlarda bir isyan, bir ihtilal tutuşuyor, eski kadınlığın zevk-i saadete vesile addettiği dişilik kayıtları kendilerine ateşten ve demirden bir zincir gibi geliyordu. Hususi bir mabet gibi sessiz ve meçhul duran evlerine hapishane nazarıyla bakıyorlar, siyah çarşafı, kalın pençeleri ezici, soldurucu, vahşi, merhametsiz esaret örtüleri telakki ediyorlardı.” (s. 175).

Umud ve Melankoli Arasında ‘Algı’lanan Renkler

Genç kızın bir pencere ardından görülen gökyüzüne bakarak “tahayyül”e başlaması içsel macerasının ulaştığı noktayı gösterir. Hikâyenin başında okuduğu kitapla birlikte dış evrenden bağımsız bir şekilde iç dünyasına yönelen genç kız, hikâyenin ilerleyen kısımlarında nine ile aynı şekilde, içerden dışarıya doğru bir bakış açısıyla hayale dalar. Elbette buradaki ontik değişim zihni birleşmeyi de beraberinde getirir. Bahsedilen birleşme ile birlikte mekân da genç kahramanın zihninde ağır, kasvetli, koyu ve adeta “hapishane”yi andırır bir şekle bürünür.

Genç kızın mekân algısı ikinci olarak “sessiz ve meçhul” sıfatı ile ilgilidir. Bachelard’ın işaret ettiği gibi dışında baharı yaşayan ev, bir fenomen olarak geleceği ve gençliği imgeler.¹² Dışarısının sıcak oluşu duyumsanan bir neşeyi işaret ederken içerisinin sıcak oluşu huzura dair bir duygu değerini akla getirir. Ancak dışarısının sıcak oluşu yaz ve bahar aylarıyla, içerisinin sıcak oluşu ise kış mevsimiyle de ilgili bir durum olarak düşünülebilir. Bunun yanı sıra dışarının yaz oluşu ve sıcaklığı hareketi, içerinin sıcak oluşu ise hareketsizliği akla getirmektedir. *Bahar ve Kelebekler*’de sözü edilen algı durumuna baktığımızda genç kızın çoğu zaman “uzanmış” görüntüsü, yaz mevsimiyle birlikte düşünüldüğünde sorunun daha çok hareketsizlikle sonuçlanan yaşama sevin-

¹² Bachelard, a.g.e., s. 71.

ci sorunu olduğu görülür. Bu ise genç kız ile ninenin benzer ruh hâli içerisinde olduğunu açıklar. Zira sanatkârın metninin kahramanları için aynı meyasıyete sahip olduklarını söylemesinin sebebini burada aramak mümkündür.

Geçmişe dair hayal ve hatırlamaların nesnesi olmaktan başka herhangi bir boyutu olmayan bu ev içi, kendisinin mutlak bir mekândan ziyade tasarlanmış bir mekân olduğunu gösterir. Sanatkârın eser içerisinde vermek istediği mesaja yönelik olarak tasarlanmış olan bu mekânın boyutlarının olmayışı ise bu hükmü kuvvetlendirmektedir. Yüksekliği, derinliği veya bir yüzeyi olmayan mekânlara¹³ has özelliğiyle ev içinde/salonda ortaya çıkan en büyük hakikat, geçmişte var olanların artık olmaması ve bunun da geçmişteki gençlerle bugünkü gençler arasında bir zihniyet farkını meydana getirmesi olarak özetlenebilir.

Elbette burada genç kız ile ninenin ruhsal durumlarında en çok karşımıza çıkan durumu, “can sıkıntısı”nı da mekânın fenomenolojisiyle birlikte anlamlandırmak gerekmektedir. Bir tarafta geçmişte “can sıkıntısının ne olduğunu bilmek”yen (s. 174) nineye karşılık “oyalanıp teselli bul”maya çalışan genç kızın ruhi durumu, mekânın özelliklerini belirleyen önemli kavramlardan biri olarak karşımıza çıkar. Böylesi bir durumda ise iki kadın arasındaki farkın bir ‘melankoli’den ibaret olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. “Melankolinin sınırında can sıkıntısı”¹⁴ olduğunu söyleyen Eugenio Borgna, melankoli ve onun fenomenolojik algısıyla ilgili bir söylemin aslında “kaygıyla ve umutsuzlukla, bedenle ve bedeninin sessizliğiyle, sözle ve sözden yoksun olmakla, zaman ve mekânla, ölüm ve ölmeye” yüzleşildiği anlamına geleceğini ifade eder.¹⁵ Nitekim genç kızın geleceğe bakışındaki umutsuzluğa karşın ninenin geçmişi kaybetmiş oluşunun verdiği kaygı, hikâyenin sonunda bir evden ziyade “muhteşem ve süslü bir mezar” (s. 178) şekline bürünen “oda”-da ortaya çıkan söz’den yoksun duruş ve ölüme dair imgesiyle melankoli, hikâyenin merkezî duygusu hâline gelmiş olur.

Bunun yanı sıra hikâyenin sonunda kelebeğe dair yapılan “tefeül”de ortaya çıkan görüntü, hikâyenin başından beri sezdirilmeye çalışılan melankolinin açık bir şekilde ortaya konulduğu yerdir. Ninenin gençliğinde yaptığı gibi bahar ayında görülecek ilk kelebeğin renginin o yılın nasıl olacağına/algılanacağına dair verdiği ipucu, her iki kadını da harekete geçirir. Hikâye boyunca biri “koltuğunda” diğeri ise “şezlong”unda hareketsiz bir şekilde duran iki kadın, içerisi ile dışarısını birbirinden ayıran pencereye yaklaşarak

¹³ Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, (Çev. Işık Ergüden), Sel Yayınları, İstanbul, 2014, s. 247.

¹⁴ Eugenio Borgna, *Melankoli*, (Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 153.

¹⁵ Borgna, a.g.e., s. 137.

kelebek görmek isterler. Bu eylem durumunda her ikisinin de yine ev içinde kalıyor olmaları; kelebeği kırdı, bahçede değil de bir camın ardından görme-ye çalışıyor olmaları önemlidir. Ev/mekân, biçimlendirici etkisini hâlen korumaktadır. Nihayet görülen kelebeğin rengindeki farklılık da her iki bakış açısının ayrıntılarını gözler önüne sermektedir.

Wassily Kandinsky'nin renklerin ruhsal işlevi üzerine çözümleme yaptığı kitabında işaret ettiği gibi "insan geliştikçe, farklı varlık ve nesnelerin yol açtığı deneyimlerden oluşan halka daha da genişler. Bu deneyimler içsel bir anlam ve nihayet ruhsal bir armoni kazanırlar. Duyarlılık bakımından az gelişmiş bir ruh üzerinde yalnızca geçici ve yüzeysel bir etki bırakan renk için de aynı şey söz konusudur."¹⁶ Kızın gördüğü siyah kelebeğe karşın ninenin gördüğünü sandığı beyaz kelebek, zihnin olanaksızlığını gösterir. Her ikisi de tekrar eski yerine dönen kadınlarda hareket, algının yönlendirmesiyle tekrar hareketsizliğe dönmüş olur. Öte yandan burada, yukarıda sayılan fenomenolojik görüntüleriyle sunulan melankolinin tüm unsurlarını bulmak mümkündür. Zira "müstebit muhit" olarak nitelenen bu oda diğer görüntüleriyle birlikte her iki kadının zamanda ve mekânda bir ölü hâline gelmesine neden olmaktadır:

"Biri, bir asır evvelki neslin son numunesi, hayattan ziyade ölüme ve nisyana ait bir hatırası... Diğeri, bugünün, bir asırlık mecburi ve meşum terakkinin, tagayyürün narin ve tatmin olunamaz bir çiçeği idi. Netice itibariyle ikisinin de talihi bu kapalı تنها oda... bu muhteşem ve süslü mezar idi." (s. 178).

Sonuç

Koruyup kollayan bir mekân olarak ev, varlığımızı ontolojik bir şekilde anlamlandırırken bizi geçmiş ve şimdi ile birlikte bir arada tutar. Dış evrenle olan irtibatımızı sağlamakla yükümlü olan eve verdiğimiz anlam aynı zamanda dış dünyayı ve zihnimizi gösteren bir ayna olarak düşünülebilir. İçinde bulunduğu özneyi sürekli yeniden biçimlendirme kuvvetine sahip olan bu niteliksel olgu, zaman gibi soyut bir kavramla birlikte insanın iç ben'liğine yapacağı yolculuğun da araçları olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte ev, yalnız kalınan bir mekân olarak iç dünyanın anlam alanını genişletirken pencere ve kapılarıyla dış dünyanın içerisinde toplumsal bir olguyu da başlatabilecek bir araç olarak değerlendirilebilir.

Ömer Seyfettin'in *Bahar ve Kelebekler* adlı hikâyesi de izah edildiği biçimiyle bir mekân algısını, verili unsurlarla oluşturup zaman ve zihnin görüntüsü için bir yansıma alanı şeklinde kullanan kurgusal bir metin olarak karşımıza

¹⁶ Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (Çev. Gülin Ekinci), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2005, s.76.

çıkmaktadır. Bu kurgusalılık içerisinde mekânın da önemli bir işlev sunduğu anlaşılmaktadır. Diğer bir ifadeyle sanatkâr kurgusal bir zihni, yine aynı kurgusalılık içerisinde algılanabilmesi adına okuyucuya sunmaktadır. Bir edebî eserin teknik imkânlarının çok boyutlu bir biçimde kullanılabilmesi anlamına gelen bu gayretin metinde başarılı bir şekilde uygulandığını söylemek mümkündür.

Öte yandan zamanın mukayese unsuru olarak kullanıldığı ve mekânların diyalektiği ile somutlaştırıldığı hikâyede verilen melankolik durum, merkezî bir algı biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Şüphesiz ortaya çıkan melankolinin derinliği ve nasıl bir gelişim gösterdiği ilişkili olduğu diğer unsurlarla birlikte incelenebilir. Ancak böyle bir çalışma bir yönüyle edebiyat sosyolojisinin ve bir yönüyle de edebiyat psikolojisinin inceleme alanına girmektedir. Burada asıl dikkat çeken husus, Ömer Seyfettin'in kaleme aldığı hikâyeleriyle çoklu okuma ve disiplinler arası yorumlara meydan verecek bir Türkçeyi inşa etmiş olması; edebî eserin temel varlık şartı saydığımız dili, kurgu metnine göre zenginleştirdiğidir. Bundan dolayı da Ömer Seyfettin büyük bir sanatkârdır.

Ölümünüm yüzüncü yılında ruhu şad olsun!..

Kaynakça

- BACHELARD, Gaston, *Mekânın Poetikasi*, (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul, 2014.
- BERGSON, Henri, *Madde ve Bellek*, (Çev. Işık Ergüden), Dost Kitabevi, Ankara, 2007.
- BORGNA, Eugenio, *Melankoli*, (Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar, C. 4*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1978.
- HEİDEGGER, Martin, *Varlık ve Zaman*, (Çev. Kaan H. Ökten), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011.
- KANDİNSKY, Wassily *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (Çev. Gülin Ekinci), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2005.
- LEFEBVRE, Henri, *Mekânın Üretimi*, (Çev. Işık Ergüden), Sel Yayınları, İstanbul, 2014.
- LYOTARD, Jean-François, *Fenomenoloji*, (Çev. İsmet Birkan), Dost Kitabevi, Ankara, 2007.
- MURRAY, Edward L., *Muhayyileye Dayalı Düşünmek*, (Çev. Yusuf Kaplan), açılımkitap, İstanbul, 2008.
- ÖMER SEYFETTİN, "Bahar ve Kelebekler", *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 169-179.
- URRY, John, *Mekânın Tüketimi*, Çev. Rahmi G. Öğdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.
- ZIMA, Peter V., *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*, (Çev. Mustafa Özşarı), Hece Yayınları, Ankara, 2004.

KESİK BAŞ ANLATILARI VE “BAŞINI VERMEYEN ŞEHİT”

Bahtiyar Aslan*

Kesikbaş Anlatıları

Baş, vücudun hayati fonksiyonlarını idare eden beynin yer aldığı bölgesidir. Bu durum birçok hayvan türü için de geçerlidir. Ayrıca görme, tat ve koku alma gibi duyularla ilgili organlar da vücudun bu bölgesindedir. Bunun ötesinde insana özgü olan tefekkür ve muhayyile gibi hassaların da merkezi, beyin dolayısıyla baştır. Bu anlamda başa bir takım sembolik anlamlar yüklenmiştir. Dolayısıyla başa yönelik eylemler aynı zamanda bu sembolik değerleri hedef alan eylemlerdir. *Semboller Sözlüğü*’nde baş ile ilgili olarak şunlar aktarılır:

“Düşünce, irade, görme, duyma, söz söyleme ve nefes baş ile bağlantılıdır. Yuvarlak şekli ve kafatasının kubbeye benzemesi, insan ile aşkınlık arasında bir ilişkinin kurulmasına imkân verir. Gerçekten, Phaton ve Hipokrat’a göre baş, bir mikrokozmostur. O, bedene ve ruha hâkimdir. Bir devletin başkanı (eski dilde “baş” için kullanılan bir kelimedir) olmak da zaten politik bedeninin başında yer almaktır.

Baş, bütünü tanımlamak için yeterlidir ve otonom olarak var olmayı temsil eder. Bu durum bazı mitolojilerde de kendini göstermektedir. Mesela Perse, bizzat kendi eliyle kesmiş olduğu Medusa’nın başını düşmanlarına karşı tutarak onları taşa çeviriyordu. Bu aynı zamanda, başın kesilip uçurulmasından önce gücün ve yetkinin korunmasını sağlar. Aynı zamanda Paris’in ilk papazı St. Denis kendi kafasının uçuruluşunu görmüş ve başını kendi elleri arasında kilometrelerce taşımıştır. Bu sefelaforidir. Azizin gövdesi yok edilemez: Akli ve zekâsı kesilen başının içinde durmaktadır.”¹

Kesik baş kültürünü belli bir kültüre bağlamak ve yine kaynağını belli bir coğrafyada aramak mümkün gözüküyor. Çünkü başın hayati önemini bilen her topluluk, onun etrafında bir takım eylemler ve anlatılar gerçekleştir-

* Doç. Dr. Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü başlan@bandirma.edu.tr

¹ Nanon Gardin vd., *Larousse Semboller Sözlüğü*, (Çev. Beyza Akşit), Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2014, s. 104.

miştir. Kültür, ancak bu eylem ve anlatıların farklılığında kendini gösterir. Bu eylem ve anlatılar doğal olarak kesik başın sahibine göre farklılık arz edecektir. Kesik baş eğer bir düşmana aitse ona başka türlü, dini ya da milli bir kahramana aitse başka türlü bir muamelede bulunulacaktır. İptidai topluluklarda “sihirli güçlerin merkezi” olarak algılanan baş, kabileye yardımı ya da zararı dokunabilecek bir obje olarak değerlendirilir. Yardımı dokunabileceğine inanılan başlar kutsallık atfedilerek korunur, zararı dokunacağı düşünülenler ise yok edilir. Bu bağlamda kesik baş etrafında bir takım merasimlerin, törenlerin düzenleneceği de aşikârdır.

“Antropologlar, yüzyılımızın başlarından günümüze kadar, Endonezya, Yeni Gine, Malezya, Polinezya gibi Büyük Okyanus adalarının bazılarında; Afrika’da Gine ve Kongo’da; Güney Amerika’da Jivaroslar’da; Karayibler’de ve hatta Antiller’de dahi kesik baş kültürüne rastlamışlardır. Bu, söz konusu kültürün çok yaygın olduğuna delalet ettiği gibi, verilen bilgiler de, bunun, sadece düşmana üstün gelme ve onu yok etme tarzında basit bir duygunun tatmininden çok daha başka bir mahiyet sergilediğini göstermektedir. Yapılan araştırmalar, her şeyden önce kültürün dini ve sihirli bir yanı bulunduğunu, kabilenin sosyal hayatıyla (evlenme, cenaze merasimleri vb.) sıkı sıkıya ilgisi olduğunu ortaya koymaktadır.”²

Başın gövdeden ayrılması en basit anlamda hayatiyetin sona ermesi demektir. Kesik baş anlatılarında bir süre de olsa hayatiyetin devam etmesi yahut kesik baş sebebiyle bir takım olağanüstülüklerin yaşanması, reel hayatın böyle bir gerçekliğinin karşısına mucize ya da keramet kabilinden olguların çıkarılması gibi bir anlam taşımaktadır. Başın gövdeden ayrılmasının hayatın karşısına koyduğu imkânsızlık böylece aşılmış ve dolayısıyla mümkün çevrilmiş olur. Bu tür anlatılar da genellikle başka bir imkânsızlığın ya da imkânsız gibi görünen bir durumun içinden bir “mümkün” fikri çıkarmaya hizmet etmektedir. Türk folklorunda yakın zamanlara kadar yaygın olarak anlatılan *Hikâye-i Kesik Baş* da mucize ve keramet gibi olağanüstü-dini olguların merkezde olduğu bir anlatıdır. Bu hikâyenin başta Anadolu olmak üzere Balkanlardan Asya içlerine kadar geniş bir coğrafyada Türkler arasında anlatıldığı/okunduğu ve farklı Türk şiveleriyle kaleme alındığı bilinmektedir.³

Öte yandan kesik baş motifi, Yunan mitolojisinden Hristiyan hajiolojisine, Hazret-i Yahya’dan Kerbelâ vakasına ve dolayısıyla Hz. Hüseyin’in katline kadar birçok gerçek ya da hayal ürünü olaya bağlı olarak ve yine birçok farklı coğrafyada anlatılmaktadır. Dolayısıyla başın insan hayatındaki önemini bilen kültürlerin, farklı zaman ve coğrafyada kesik baş motifli anlatılar (destan,

² Ahmet Yaşar Ocak, *Türk Folklorunda Kesik Baş*, Ankara, 1989, s. 52.

³ Ocak, *a.g.e.*, s.7.

masal, efsane) yarattıkları anlaşılıyor. Kesik baş motifli anlatıların Batı'da çok daha eski tarihlerden beri anlatıldığını ileri süren A. Yaşar Ocak, gene bu gerekçeyle motifin Batı'dan Türk-İslâm kültürüne geçtiğini ileri sürer. Ocak, motifin Türk kültürüne geçişini ve benimsenip kullanılışını ise şöyle izah eder:

“Kahramanı başsız gövde olan türlerin, yüzyıllar boyu birlikte ve yan yana yaşayan iki toplum, yani hristiyan ve müslüman toplum arasında tabii olarak gelişen bir kültür etkileşiminin ürünü olduğu rahatça söylenebilir. Bu durumda tabiatıyla etkileyen ile etkilenenin hangi taraf olduğu bahis konusu edilecektir ki, bize göre etkilenen tarafın müslüman Türkler olduğunda şüphe yoktur. Zira yukarda belirtildiği üzere, kesik baş motifi İslam ve Anadolu öncesi Türk folkloruna yabancıdır. Hâlbuki Anadolu ve Balkanlar, neolitik çağlardan beri kesik baş kültüne yabancı olmayan mıntakalardır. Bu kültün icra edildiği yerlerde ise, külte bağlı insanlar arasında sayısız efsanenin doğması kadar tabii bir şey olamaz. Bunun şimdilik en eski örnekleri, görüldüğü gibi, M.Ö. V. yüzyıla, hatta daha eskilere gitmektedir.

Kanaatimizce, Türkler XI. yüzyılda Anadolu topraklarına ayak bastıkları zaman, kesik baş motifli bu efsanelerle karşılaşmışlar, temsil etmekte oldukları İslami cihad ve gaza ruhunu halk efkârında yansıtmaya uygun görerek, İslami motiflerle beslemek suretiyle yeni efsaneler, destanlar, menkabeler, hatta masallar meydana getirmişlerdir.”⁴

Kesik baş motifli anlatılarda dikkati çeken hususlardan biri de, keramet ya da mucize ile izah edilebilecek bu olağanüstü hadisenin manevi/psikolojik altyapısının anlatı içerisinde hazırlanıyor olmasıdır. Mesela Hristiyanlıkta genellikle hagiografi (azizbilimi) etrafında kesik baş motifli efsanelerin anlatılması, manevi/psikolojik zeminin hazırlanması bakımından önemlidir. Kesik başın sahibinin bir aziz oluşu –Anadolu ve Balkan Türklüğü anlatılarında azizin yerini doğal olarak evliya alacaktır- kerametın gerçekleşmesini mümkün ve hatta normal hâle getirmektedir.

Baş, gövdeden ayrıldıktan sonra olağanüstünün (keramet ya da mucize) gerçekleşmesi doğal olarak ya gövdeden ayrılmış baş'ta ya da başsız gövdede olacaktır. Bu bakımdan A. Yaşar Ocak, kesik baş ile ilgili anlatıları ikiye ayırır:

1. Kahramanı Kesilmiş Baş Olanlar
2. Kahramanı Başsız Gövde Olanlar

Kuru Kadı'nın Anlattığı

“Başını Vermeyen Şehit”, Peçevî Tarihi'nden hareketle/esinlenerek kaleme alınmış bir hikâyedir.

⁴ A.g.e., s. 63.

Peçevî Tarihi'nde hikâyeye kaynaklık eden olayın anlatımı şöyledir:

“Ol hîynde Grijgal nâm palangada kadı olan kimesne alâkadrü'l-bızaa bir dâsitan nazmetmiş ve kendi müşâhadesin yazmış. Hak budur ki ol guzâtın içinde böyle gaziler olmasa Zigetvar'a bu kadar kurb civarda cevanib-i erbaa kâfir hisarı iken meks ü ârâm bahusus böyle cenge ikdam ne mümkün idi. Der ki: çün palanga-i mezburda vali Ahmet Bey kal'ada olan mücâhîdinin güzidesiyle Kapuşvar fethine müteveccih olmuş idi ve badel-feth Zigetvar kurbüne nüzul ve anın fethine dahi meşgul olmak için mir/i miran ve ümera ve sâir guzât-ı Nusret-intima müşavere ettiler. Velâkin vakit teng ve evân-ı şita direng olmağın ferağ evlâdır diyü sene-i âtiyeye talik olunup ve müşayaa-i mir-i miran için Budin tarafına âheng ettiler. Pes altı menzil Grijgal'den baîn düşmekle Zigetvar beyi olan bî-din eşkıyası ile vakt-i fırsattır diyü Grijgal üzerine müstevli oldu. Aynıyla bazı ebyâtı budur ki irad olunur:

- 1 İçinde baş olan kâfir beyine
Karaçin derler idi ol laîne
Çıkageldi hisar üstüne bir gün
Grijgal'e edip kasdın diğer gün
- 5 Yakındır aralık sorsan eğer bil
Zigetvar'a var ola bir yarım mil
Haber toplarını attık firâvân
Ki yani edevüz İslâm'a i'lân
Veli az idi gaziler be-gayet
- 10 Ola derdik heman Hak'tan inayet
Yüz on dört adam idik anda ey cân
O demde hâzır olan ehl-i imân.
Gelen kâfir velî binden ziyade
Kimisi atlu kimisi piyâde
- 15 Çıkup taşraya çün yok cenge çâre
Kapuyu bağladık girdik hisara
Eder kâfir o dem bir zimmî irsal
Vire ile verile yani Grijgal
Yemîn etmiş orada nâr u nûra
- 20 Çelipâyâ vü İncil ü Zebur'a
Bu minval üzre eyler ahd u peyman
Zarar görmeye bizden ehl-i iman.
Danışık eyledik ol demde vâfir
Çıkıp cenk etmeyi re'y ettik ahir.
(...)

ve bilcümle dedim ki: bugün hüccâc-ı müslimîn Arafat'da vesâir müminin câ-
milerde münacaâtda bizim gibi guzât murabîtiyne Nusret için dua etmelerinde
iştibah yokdur. Münasib olan budur ki biz dahi namazımızı eda ve gözlerimiz
yaşın döküp dua edelim ve biribirimiz ile helâllaşıp andan gidelim, kalanla-
rımız gazi, ölenlerimiz şehid olup dünyada nâm-ı nîk ile mezkûr ve ukbâda
habibullah aleyhisselâmın alemleri dibinde mahşur olalım dedim. Filvaki gaziler
sözüne razı olup vakt-i zuhra değin tevakkuf ettiler. Hattâ küffâr vireyi söyle-
şürler sanmışlar, gün namazımız itmâm ve gün zevâle vardığı malum-ı hâs ü
âm oldu, hemen kapuyu açıp bir uğurdan çıkıldı ve iki koldan hücum olundu.

- 45 *Bularun cümlesi gerçi gazada*
 ibadette tazarruda duada
 Velakin içlerinde iki ârif
 İkisinin de sözleri muârif
 Muvahhid hem musallî ol ulular
50 *Nihayet nâm ile anlar delûler*
 Deli Mehmet biri merdane hoşrû
 Birisine dediler deli Husrev
 Buların ikisi iki kola baş
 Olup dediler atlarını şâbâş
55 *Civarımızda olan ehl-i dînden*
 Kıla'-ı müslimînin cânibinden
 İşaret toptarından ol erenler
 Ullaktan fevri almışlar haberler.
 Bular sür'atle kim yürüdü geldi
 (...)
 Savaş ederler iken ol gazâda
 Deli Mehmet şehit oldu orada.
75 *Kuluna bir aceb hâl oldu vâki*
 Değildir vakıa hak bu ki vâki
 Değilüm bu sözde Hak bu ki kezzâb
 Bihakk-ı Mustafa vü âl u ashâb
 Şehid olan deliyi gördüm andan
80 *Kesildi başı vü ayrıldı tenten*
 Kesen kâfir başın aldı eline
 Götüre yani kim kendi iline
 Deli Hüsrev görüp haykırdı dedi
 Ne yatarsın başını aldı gitti
85 *Revâdır cânı verdin kıyma başa*
 Aceb hâl oldu vü özge temâşâ

İşit bu hikmeti bu sır u râzı
Kesik başlı şehit olan o gazi
Hemen fevri yerinden durdu geldi
90 Eliyle ol laini urdu çaldı
Yıkıldı düştü attan baş elinden
Ne baş kayusudur kaldı yolundan
O gazi aldı başın düştü yetti
Ne kimse gördü anı ne işitti
Görüp bu hâli Hüsrev etti tahsîn
Çağırdı kim yüzün ağ ey cılâsın
İşaret kıldı hem bu nâtüvâne
Ne halet olduğun gör ol civâna⁵
(...)

Sadece bir kısmına yer verdiğimiz manzum-mensur karışık bir şekilde anlatılan hikâyenin Ömer Seyfettin'in anlattığı hikâyeye örtüştüğü görülüyor. Kesikbaş anlatıları bağlamında dikkati çeken hususlardan biri;

*Velakin içlerinde iki ârif
İkisinin de sözleri muârif
Muvahhid hem musalli ol ulular
Nihayet nâm ile anlar delüler*

musralarında işaret edilen iki arkadaşın dindarlığıdır. Bu iki arkadaş inançlı, namazlarını kılan ârif kişilerdir. Bu hususiyetlerin zikredilmesiyle, kesik baş etrafında gerçekleşecek olan keramet/olağanüstü olayın manevî ve psikolojik zemini hazırlanmış olmaktadır. Dolayısıyla hikâyenin kuruluş mantığının “hajioloji”lerle aynı olduğunu söylemek mümkündür. Ömer Seyfettin de hikâyesinde iki arkadaşla ilgili benzer şeyler söylemektedir:

“Bunların ikisine de ‘deli’ derlerdi; Deli Mehmet, Deli Hüsrev... Serhat muharebelerinde, hayale sığmayacak yararlılıklarıyla masal kahramanları gibi inanılmaz bir şöret kazanan bu iki deli hiçbir nizama, hiçbir kayda, hiçbir zapt u rapta girmeyen, dünya şerefinde gözleri olmayan Anadolu dervişlerindendi. Her zaferden sonra kumandanları onlara rütbe, hilat, murassa kılıç gibi şeyler vermeye kalkınca gülerler: “İstemeyiz! Fani vücuda kefen gerektir. Hilat nâdanları sevindirir...” derler, Hat uğrunda gayretlerine ücret, mükâfat, şabaş kabul etmezlerdi.”⁶

⁵ *Peçevi Tarihi*’nden alıntılan Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul, 2004, s. 60-66.

⁶ Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, (Haz. Hülya Argunşah), İstanbul, 2020, s. 635.

*Diğer bir husus da anlatıcının;
Değilüm bu sözde Hak bu ki kezzâb
Bihakk-ı Mustafa vü âl u ashâb*

mısralarıyla anlattığı olayın doğruluğuna okuyucuyu ikna etme girişimidir. Kutsallar üzerine yemin ederek bunun bir kurgu değil, bir hakikat olduğuna dinleyici/okuyucuyu ikna etmek istemesinin gerisinde iki şey aranabilir: ya anlatılan olay gerçekten yaşanmıştır yahut da anlatıcı “gerçek” kavramının yedeğine alarak bir şuur aktarımı çabasına girişmektedir. Her iki durumda da anlatıcının belli bir amacının olduğu gerçeğini söylemek durumundayız.

Ömer Seyfettin’in Anlattığı

“Başını Vermeyen Şehit” hikâyesi, Peçevi Tarihi’nden yapılan bir alıntıyla başlar. Bu alıntıdan sonra yazar; “Yarın arafeydi.” diyerek zamanı tayin eder ve; “Öbür günkü bayram için hazırlanan beyaz kurbanlar küçük Grişgal palangasının etrafında otluyorlardı.” cümlesiyle de bu zamana bağlı olarak yaşananları tasvir eder. Kale ve etrafında yaşanan olayları Peçevi Tarihi’nde verilen bilgilere uygun olarak anlatır. Buna göre; Grişgal kalesi/palangasında sadece 114 kişilik bir küçük birlik vardır. 1000 kişiden fazla bir ordu tarafından kale kuşatılmıştır. Düşman “vire” ister. Kalede bu konu müzakere edilir ve kabul edilmez. İbadet ve dua faslından sonra ertesi sabah hücumla geçilir. Bu 114 kişinin içinde iki kişi bazı hususiyetleriyle ön plana çıkmaktadır. Yazarın “Anadolu dervişi” olarak nitelediği Deli Mehmet ve Deli Hüsrev’dir. Dünya malına ve unvanlarına hiç kıymet vermeyen bu iki dervişten biri olan Deli Mehmet, savaş esnasında şehit olur. Başını kesen düşman askeri Deli Mehmet’in kesik başını alıp gitmektedir. Deli Hüsrev, şehit arkadaşını başının düşmana vermemesi konusunda uyarır. Bunun üzerine başsız beden yerinden kalkarak koşar ve başını düşmanından kurtarır ve olduğu yere uzanır. Yazarın “Kuru Kadı” diye adlandırdığı kişi de bütün bu olaylara şahitlik eder. Bundan sonra da sık sık Deli Mehmet’in mezarına gider ve mezarda yeşil bir nur içinde Deli Mehmet’i görür. Ancak bir süre sonra gördüklerini herkese anlatmaya başlar. Sırrı açık etmiştir ve bir daha da göremez. Bundan 12 sene sonra Zigetvar kuşatmasında Deli Hüsrev de şehit olur. Ancak hemen yanında aksakallı bir şehit daha vardır. Yazar hikâyesini bu şehidin Kuru Kadı olma ihtimalini dile getirerek bitirir.

Ömer Seyfettin’in “Başını Vermeyen Şehit” hikâyesi, “Eski Kahramanlar” üst başlığıyla kaleme aldığı ve 1917-1919 yılları arasında yayınladığı hikâyelerinden biridir. Bu tarih aralığı, Birinci Dünya Savaşı’nın son bulmasının aşağı yukarı bir sene öncesini ve gene bir sene sonrasını işaret eder. “Başını

Vermeyen Şehit" de savaşın bitişinden (11 Kasım 1918) neredeyse tamı tamına bir sene önce (22 Kasım 1917) yayımlanmıştır. Elbette kolayca tespit edilebileceği gibi söz konusu tarih aralığı, Ömer Seyfettin'in bu hikâyeleri belli bir sosyal duruma bağlı olarak ve gene belli bir bilinçle yazdığını gösterir.

"Paylaşım Savaşı" olarak da anılan iki büyük savaştan birincisi 1914-1918 yılları arasında cereyan etmiş ve bu "paylaşım" kavgasından en çok Osmanlı Devleti etkilenmiştir. Rönesans ve Reform hareketleriyle başlayan, Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilâli gibi sosyal hadiselerle devam eden Batı'daki büyük değişim, skolastik düşünceye son vermiş, oluşan nispi özgürlük ortamında gerçekleşen fikrî faaliyetler, insan ve insan topluluklarıyla, onların kimlikleriyle ilgilenilmesini ve nihayet ardından millî suçurların uyanmasını getirmiştir.⁷ 1789 Fransız İhtilâli sırasında yayınlanan "İnsan ve Vatandaşlık Hakları Beyannamesi"nin 3. Maddesi, Batı'daki milliyetçilik söylemlerinin kaynağı olarak kabul edilir. Başlangıçta bir kimlik meselesinden ibaret gibi görünen ve sadece kendi milletin refahını, bağımsızlığını amaçlayan Batı tarzı milliyetçilik, zamanla yayılmacı ve baskıcı bir ideolojiye dönüşmüştür.⁸ Batı tarzı milliyetçiliğin Balkanlardaki tezahürü, bütünüyle Osmanlı Devleti'nin ve doğal olarak hâkim millet konumundaki Türk milletin aleyhine olmuştur. Dolayısıyla 1. Paylaşım Savaşı'nda "paylaşım" kelimesinin asıl öznesinin Osmanlı Devleti olduğunu söylemek mümkündür.

Yazarın hikâyesini, Birinci Dünya Savaşı'nın 1917'deki seyrini ve sonuçlarını göz önüne alırsak, hangi sosyal ve siyasi şartlar altında ve nasıl bir bilinçle yazdığını anlamak zor olmaz. Mehmet Kaplan, söz konusu hikâyeyle ilgili yazısında, eserin yazılış tarihini de vurgulayarak şu tespitlerde bulunur:

"Ömer Seyfettin "Başını Vermeyen Şehit" hikâyesini 1917 yılında yazmış, başta Ziya Gökalp olmak üzere, milli edebiyat akımı mensuplarının çıkardıkları *Yeni Mecmua*'da yayınlamıştır. Yazar, hikâyesi ile Birinci Dünya Savaşına katılan genç subaylara ve erlere tarihi kahramanlardan bir örnek vermek istemiştir. Milli edebiyat akımının teşekkülünde, Balkan, Birinci Dünya ve İstiklâl savaşlarının büyük rolü olmuştur. Dikkate şayan olan nokta, bu devir yazarlarından çoğunun, Osmanlı tarihine yeni bir gözle bakmaları ve onda buldukları milli değerleri çağdaş bir şekil ve üslup içinde işlemeleridir. Yahya Kemal de tarihi ve milli şiirlerinin ilhamını bu yıllarda bulmuştur."⁹

Kaplan'ın yukarıdaki tespitleri belli bir bilinci işaret etmektedir. Ömer Seyfettin, Birinci Dünya Savaşı esnasında Türk milletin ve askerinin ihtiyaç

⁷ Hülya Argunşah, *Tarih ve Roman*, İstanbul, 2016, s. 9.

⁸ M. Fatih Kanter, *Milli Edebiyat Dönemi Türk Şiirinde Benlik Algısı ve Kimlik Kurgusu*, İstanbul, 2014, s. 5.

⁹ Mehmet Kaplan, *a.g.e.*, s.68.

duyduğu motivasyonun kaynağını tarihte arayan sanatçılardan biridir. “Başını Vermeyen Şehit” hikâyesinde Grijgal palangasındaki Türk askerinin sayısı 113, düşmanın ise “binden ziyade”dir. Birinci Dünya Savaşı’nda ve özellikle hemen sonra cereyan eden Kurtuluş Savaşı’nda Türk ordusu ve düşmanlar arasındaki nispet, hem asker sayısı, hem de teçhizat bakımından Grijgal palangasıyla benzerlik arz eder. Yazarın yaptığı aslında, tarihte gerçekleşmiş ya da gerçekleştiği düşünülen/kurgulanan bir hadiseyi kendi şartları içinde ele alıp aktüel zamanla kıyaslayarak ortaya çıkan sonucu kamuoyuna takdim etmekten ibarettir. Bu sonuç, Türk ordusunun sayı ve teçhizat bakımından az oluşunun önemli olmadığı, savaşın sonucunu asıl belirleyecek olanın manevi faktörler olduğudur. Ancak kamuoyuna takdim, bir tarihçinin takdiminden farklı olmak zorundadır. Tarihin, “... varlık sebebiyle bağlantılı olarak düşünüldüğünde, üstlendiği fonksiyonları yerine getirebilmesi yani etrafında bir millî şuur oluşturabilmesi için geniş kitlelere mal olması gerekmektedir. İşte burada devreye edebiyat girer. Edebiyat asırlarca devam eden sözlü ve yazılı anlatım yollarıyla tarihin malzeme ve misyonunu yüklenmiş ve aktarmıştır. Bu durumuyla tarih bir bilim olmanın dışına çıkmış, güzel sanatlar ve onun kollarından biri olan edebiyata malzeme ve ilham kaynağı olmuştur.”¹⁰ Ömer Seyfettin, bu ve benzer hikâyelerinde (bu örnekte de olduğu gibi kimi zaman olağanüstü bir olayı merkeze alarak) geçmişin, başka bir deyişle Türk milletinin yapmış olduğu tarihin (tarih yapan millet) kodlarını çözmeye ve tarihin temellük edilmesine, içselleştirilmesine zemin hazırlamaya çalışmaktadır. Bu, tarih şuurunun oluşması demektir ki tam karşılığı milliyetçiliktir. Tarihin içselleştirilmesi başka bir söyleyişle bilginin duyguya dönüşmesi ancak sanatla/edebiyatla mümkündür. Böylece gelecekle ilgili bir projeksiyon mümkün olabilecek ve tarih bir milletin geleceğinin inşasında önemli bir rol oynayacaktır. Bu hikâyeye hâkim olan ve dolayısıyla bu hikâyeyi yazdıran bu bilinçtir.

Sonuç

Ömer Seyfettin’in “Başını Vermeyen Şehit” hikâyesini, daha çok Anadolu ve Rumeli coğrafyasında anlatılan ancak belli bir tarihe ve kültüre bağlamanın mümkün olmadığı kesik baş anlatılarına modern hikâyenin teknik ve imkânlarını kullanarak eklenen bir anlatı olarak değerlendirebiliriz. Hikâye, Peçevî Tarihi’nde manzum, mensur karışık olarak anlatılan bir hikâyenin yeniden yazımından ibarettir. Yazar, bu yeniden yazım sürecinde kendi estetiğini ve kimliğini de hikâyeye katmış dolayısıyla imzasını atmıştır. Ömer Sey-

¹⁰ Argunşah, a.g.e., s. 10.

fettin'in yaptığına bu anlamda bir güncelleme, şuur tazeleme olarak bakılabilir. Hikâyenin Kuru Kadı tarafından anlatıldığı durumla Ömer Seyfettin'in anlattığı durum arasında bir benzerlik vardır. Her iki durumda da hikâye belli bir ihtiyaca binaen anlatılmıştır. Olayları ve tarihsel gerçekleri bir yana bırakarak söylemek gerekirse bunun şuur aktarımı ihtiyacı olduğunu söyleyebiliriz. Ömer Seyfettin, milli edebiyatın ilkeleri çerçevesinde tarihe yönelmiş ve belli bir tarih şuuruyla bu hikâyeyi kaleme almıştır. Her iki hikâyede de başını düşmana vermeyen şehidin bir Alp-Eren tipi olarak belirmesi de aktarılmak istenen bilinç/şuur bağlamında son derece anlamlıdır.

Kaynakça

- GARDİN, Nanon vd., *Larousse Semboller Sözlüğü*, (Çev. Beyza Akşit), Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2014.
- OCAK, Ahmet Yaşar, *Türk Folklorunda Kesik Baş*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1989.
- ARGUNŞAH, Hülya, *Tarih ve Roman*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2016.
- KANTER, M. Fatih, *Milli Edebiyat Dönemi Türk Şiirinde Benlik Algısı ve Kimlik Kurgusu*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2014.
- KAPLAN, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2004.
- Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020.

ÖMER SEYFETTİN HİKÂYESİNDE ANLARDAN TARİH BİLİNCİNE GEÇMİŞİN BİÇİMLENMESİ

Muhammed HÜKÜM*

Geçmiş, zamana dair bir kavram olduğu için, belirsiz ve tartışmalı bir konudur. Bazen geçmiş birey tarafından iyi ve kötünün kaynağı olarak kullanılır, bazen de devletler, ideolojiler tarafından geleceği inşa etmek için bir temel olarak kullanılır. İnsanlar bazen ondan kaçır, bazense ona sığınır. Bireylerin ve toplumların yapıp etmeleri ile oluşan geçmiş, hem ‘an’ı hem geleceği şekillendirir. Bu bağlamda geçmişe atıf yapmak âdeti bir zorunluluktur. “Geçmişe gönderme yapma yetkisini bellek ve tarih aralarında paylaşamazlar. Çünkü tarih anılara her zaman güvenmez; bellekse hatırlama haklarını (yaşam, adalet, öznellik hakları) merkeze almayan bir yeniden inşadan kuşku duyar.”¹ Tarih, kolektif ve kişiler üstü bir zemin inşa etmeye çalışırken, bireyleri ve onların yaşanmışlıklar sonucunda ruhlarında şekillendirdikleri anıları dikkate almaz. Dolayısıyla tarih, üzerinde uzlaşır sağlanabilecek genellikte bir yeniden inşa süreci olarak tanımlanabilir. Bu uzlaşır her zaman sağlanamasa da, kendini dayatır. Nesiller değıştikçe yeni uzlaşır noktaları ile yepyeni şartlara göre, yepyeni anlamlar kazanabilir. Eski uzlaşır kırılabilceğı gibi tekrar gündeme gelebilir. Eski uzlaşır zaman üstü olabildiğı kadar uzun ve evrensel olur.

Kurgusal olsun ya da olmasın her türlü yazı, yazıldığı andan itibaren teknik olarak zamana dâhil olmuş olur. Yazılmış olan her metin yazıldıktan sonra geçmişte kalır. Kurgusal eserlerde zamanla oynamak yani geçmiş, an’a veya geleceğe dair gibi göstermek mümkündür. Bu, yazıdaki kiplerle yapıldığı gibi yazarın muhayyilesinin işleme biçimi ile de ortaya çıkabilir. Fakat her halükârda geçmişten kurtulmak mümkün değildir. Geçmiş metne dâhil olan zamanların hepsini takip eder. Tüm hatırlatma imkânlarıyla geçmiş; bugünün, okuma zamanının peşini metnin içinde de dışında bırakmaz. Her an

* Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, muhammedhukum@sakarya.edu.tr

¹ Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 9.

bugüne etki etmek için hamleler yapar. İnsanın ve dünyanın yaratılışı ile ilgili olduğundan zamana bu konuda mani olmak mümkün değildir. Modern zamanlar -doğası gereği- geçmişin ve onun epik ruhunun bugünü belirlemesine çok sıcak bakmaz. Beatriz Sarlo'ya göre son otuz yıldır içinde bulunan anın karşısında geçmişin egemenliği zayıflıyor veya müzeleştiriliyor. Ona göre özellikle Nietzsche'nin simgesel bir iktidara dönüşen ve düşüncüyü belli bir yöne doğru çeken "anıtsal tarih" karşısındaki reddedici tutumu bu çeşit düşüncüyü düşündürüyor.² Fakat dünyanın girdiği farklı evreler boyunca tarihin bugüne etkisi belki de iniş çıkışlarla da olsa devam edecek. Zira son zamanlarda insanların epiğin tekrar özlemle anıldığı durumlar da sık sık karşımıza çıkıyor.

Edebî metinler açısından baktığımızda da yazarın şahsi anıları, kamusal zaman ve "anıtsal tarih" arasında örtük bir çatışma sezilir. Bu çatışmada taraflar, bireyin iç dünyasına eğilmeyi tercih eden yazarlar ve toplumu odağa alanlar olarak belirlenebilir. Fakat bu sınıflama keskin hatlarla birbirinden ayrılmış değildir. Aynı yazarın farklı dönemlerinde farklı tercihlerde bulunması veya aynı eserde farklı yorumlamalar yapması mümkündür.

Tam bu noktada Ömer Seyfettin'in geçmişi anıtlarlaştırma, yeni bir epik dil oluşturma ve tarihi köklerle bağ kurarak yeniden inşa etme gibi stratejileri, hikayelerinin hemen hepsinde açık veya örtülü bir biçimde kullandığından bahsedilebilir. Kimi eleştirmenler onun tarihi anıtlarlaştırıp hamasileştirerek totaliter bir yazma biçimi geliştirdiğini; kimileri ise tarih ve gelenekten güç alarak geleceği inşa etmek için kolektif bir şuur oluşturduğunu söyler.

Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki, Ömer Seyfettin, ideolojik duruşu ve dolaşımında tutulan hikâyeleri sebebi ile genellikle sadece epiğe teslim olmuş, sürekli geçmişteki kahramanlıkların ve değerlerin yasını tutan ve onları özleyen bir kalem gibi yansıtılmış, âdeta buraya itilmeye çalışılmıştır. Hâlbuki Ömer Seyfettin, epik ve geçmiş bilincini keşfederken gerçekçilikten ödün vermemiştir ve ideolojik olarak öncelediği mefkûre kavramı ile de geleceği odağa almıştır.

Ömer Seyfettin'in yazma biçiminin geçmiş ile kurduğu ilişkinin sanılanın aksine durağan ve hamasi olmadığı; daha çok geleceğe doğru yapılmış hamleler içerdiği söylenebilir. Söz gelişi; bilinmez bir geçmişte kurgulanan "İhtiyarlıkta mı Gençlikte mi?", "Eleğimsağma" gibi hikâyeler, köklere inme gayreti ile masal üslubuna yaklaşan bir tavır taşır. Masal tavrı yavaş yavaş "Eski Kahramanların Hikâyeleri" ile üstüne epiğin kuvvetini de alacaktır. Bu kuvvet de geleceği inşa edecek kolektif bir şuurun kaynağı olarak kullanılacaktır.

² Sarlo, a.g.e.,s. 10.

Ömer Seyfettin, “Kaç Yerinden” hikâyesinde romantik bir geçmişseverliği eleştirirken geleceği, teknik gelişmeyi ve çağın ruhunu kavramayı, onlarca kez yaralanmış üstün nitelikli bir asker üzerinden anlatır. Böylece epikle geleceğin nasıl inşa edebileceğinin de örneğini vermiş olur. Hikâyede eski kahramanların hayatını anlatan destanlar yazan bir anlatıcının karşısına savaş alanlarında tecrübe kazanmış gerçekçi bir doktor konulmuştur. Doktor, destan yazarı anlatıcının kırık kalkarıyla savaşan kahramanını gerçekçi bulmaz. Doktora göre “doktorlar, sıhhiye neferleri, hatta nakliyeciler ve mekkâreciler” destanlardakilerden “bin defa fazla” kahramandır. Destan yazarı anlatıcı; geçmişte “ulviyet, ruh azameti, doğruluk, sadakat, vefa, fazilet, kerem, şefkat, muhabbet ve aşk” gibi duyguların olduğunu bugünün ise tüm bu değerleri yok ettiğini iddia etmektedir. Doktor buna karşılık, millî mefkûreyi de yücelten bir savunma yapar:

“Mazinin ulviyeti, mazinin fazileti, hâlin azameti karşısında tabii böyle çocuk oyuncuğu gibi kalır. Mazideki fidan, bugün koca bir çınardır. Dur; mesela en rebabî olan bir fazilet... Aşk, değil mi? Mazide bir ferde, bir aileye, nihayet bir kabileye karşı duyulurdu. Şimdi bu aşk o kadar büyümüş, o kadar büyümüştür ki[,] içinde fert, aile, akraba, ummana düşen yağmur damlaları gibi, kayboluvermiştir. Bugünkü millet, vatan, insaniyet muhabbetini düşün. Bugün mefkûre uğrunda ne feda olunmaz? Sevgili mi? Aile mi? Ocak mı? Hayat mı? Ne? Ne? (Kaç Yerinden, 132).³

Gerçekçi teorisini onlarca kez şarapnel parçaları ile kırık dokuz yerinden yaralanmış bir asker üzerinden somutlaştıran doktor; geçmişsever yazar ve kahraman askeri tanıstırarak hem hâlin maziden üstünlüğünü hem de teknolojinin geçmişin hamasetinden çok daha büyük kahramanlıklar yaratabileceğini ispatlar. Kahraman asker bir çatışmada ayaklarından birini kaybetmiştir. Savaş alanlarından uzak kalmak istemeyen bu askerin artık uçaklar vasıtası ile savaşmaya devam edeceği bilgisi “masa başında kapalı oda içerisinde hayatı tetkik etmeye çalışan” hayalperest yazar anlatıcının ikna olmasını sağlar. Bu hikâye, Ömer Seyfettin’in sadece epiği kullanan bir hamaset yazarı olmadığını göstergesi olarak kabul edilmelidir. “Bir Temiz Havlu Uğruna”da kişilerin bireysel tarihinde geçmişe saplanıp kalan bakışın getirdiği mutsuzluk anlatılır. Evliliklerini eski kuşağın bakış açısı olan annelerinin isteği ile gerçekleştiren ve mutsuz olan hikâye kişileri, geçmişin yükünü ömür boyu mutsuz olarak taşır. Bireysel geçmişten toplumsal geçmişe geçişin ironik yansıması ise “Efruz Bey” serisinin “Asilzadeler” kısmında görülür. Hikâye

³ Metinde kullanılan alıntıların tümü, Hülya Argunşah’ın hikâyelerin yayımlanma kronolojisine uygun bir biçimde hazırladığı dört cilt halinde yayımlanan “Ömer Seyfettin- Hikâyeler 1-2-3-4” serisinden yapılmıştır.

kişileri kendilerine geçmişten destek olarak soy uydurmaya çalışırken, yazarın sert alayına maruz kalır. Bu sert ironiden soyunu Orta Asya Türklüğüne bağlamaya çalışan Kara Tanburin de nasibini alır. Ömer Seyfettin, ana hedefi geçmişin durağanlığını eleştirmektir. Bu biçimde geçmişi kim kullanırsa kullansın onun eleştirilerine hedef olmaktan kurtulamaz.

Ruhun Kök Saldığı Yer: Bireyin Geçmişi

Seyfettin'in hikâyelerinde bireyin yaşamında büyük kırılmalara yol açacak anlar, üzerine yoğunlaşılır. Kırılma anlarına yoğunlaşılması, bireylerin tarihindeki büyük duygu değişikliklerinin köklerinin nerede olduğu sorusuna cevap arar. "Miras", "Şefkate İman" "Çirkinliğin Esrarı", birbirinin devamı olan "Horoz" ve "Dünyanın Nizamı", "Karmanyolacılar" gibi hikâyelerde gözlemlenebilir. Olay hikâyesinin klasik kurgusuna uygun olan bu şaşırtıcı kırılma anları zamanla gelişerek toplumsal kırılmaları ifade edebilecek derinliğe ulaşırlar. Bu durumun nedenlerinden biri, ilk hikâyelerde yazarın biyografisinin kuvvetli etkisi olarak düşünülebilir.⁴ Geçmişin epik bir biçimde yorumlanarak tarih ve medeniyet vurgusu yapıldığı hikâyelerinde, Seyfettin'in geçmiş tasavvurunun olgunlaştığını ve bir ideal doğrultusunda işlevsel olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. Ömer Seyfettin'in ideolojik bilincinin ağırlık kazandığı hikâyelerinde ise geçmişin, tarihin, "ideal insan tipinin ve ideal devlet düzeninin tarihsel bellekten ve millî toplumsal kültürden uzaklaşmadan kurulabileceği düşüncesi"⁵ geçmişi kullanma biçiminin de temel karakteristiğini belirler. Bunun dışındaki bireysel denebilecek hikâyelerinde de geçmiş genellikle "düğümün atıldığı nokta" olarak dikkat çeker. Bazen hâlde ve göreceli olarak gelecekte bu düğümler çözülür. Düğümler çözüldüğünde hikâyelerin karakteristiği klasik "olay hikâyesi"ne yaklaşırken çözülmeyen düğümlerde Ömer Seyfettin'in psikolojik tahlillerindeki ve toplumsal durumların yarattığı duygusal etkileri yansıtmadaki başarısını görmek mümkün olur. Söz gelişi "Çanakkale'den Sonra" hikâyesi, zaferden önce hayata dair hiçbir umut taşımayan birinin zafer sonrasında yaşadığı değişimi anlatırken bireysel duygularla millet olma şuurunun kesiştiği bir değişim zamanını işaret etmesi bakımından bu karakteristiğin olgun örneklerinden biri olarak anılabilir.

İlk hikâyelerinden başlamak kaydıyla geçmişi yüzleşilmesi gereken, hatta hesaplaşılması gereken bir konumda gören Seyfettin'i yücelten ve özleyen bir yazar olarak görmek eksik bir bakış açısı olarak değerlendirilebilir.

⁴ Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul, 1968, s. 14.

⁵ Beyhan Kanter, "Ömer Seyfettin Hikâyelerinin Kurucu Unsurları: Tarih ve Dil" *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 2013, s. 114.

“Tenezzüh” hikâyesi bu tavrında başlangıçtır. Kışın soğuk günlerinde dışarı çıkamayan yaşlı kadın “Juli Hala” bu durumun kendisine verdiği ‘güçsüzlük’ mesajını hissetmeden geçmişteki günlerine özlem duyar ve dışarı çıkar. Karlar içerisinde çocukluğunu ve mesut günlerini hatırlayan yaşlı kadın, ruh olarak geçmiştir ve hâlinde memnundur. Gezerken karşılaştığı doktorun uyarıları bile onu yaşadığı an’ın bedensel zorunlulukları/dayatmaları ile yüzleştirmez ve hülyalarından uyandırmaz. Ancak, artık torun sahibi olmuş eski âşığını ziyarete gittiğinde ve onu ölüm döşeginde gördüğünde, zamanın düğümü çözülür. Âdetâ zaman tüm ayrıntılardan soyutlanarak bir ölüm-kalım meselesine indirgenir. Eve dönerken artık o da kendi ölümüne yaklaştığının bilincindedir. Hikâyede bir kavram olarak ‘zaman’, varlık yokluk karşılaştırması ile hem felsefi bir zemine oturur hem de insani özü depreştiren bir derinlik hamlesine vesile olur.

Ömer Seyfettin’in “asabi, ince narin, müteheyyiç, malumatlı, müzikten anlayan ve hassas” bir kadınla evlenmek isteyip de bu muradının yarattığı hayal kırıklığını anlatan bir erkeğin hikâyesini anlattığı “Erkek Mektubu” hikâyesinde gelecek ile ilgili hayallerin elde edilip geçmişe doğru itildiğinde ortaya çıkan olumsuz sonuçlar irdelenir. Bu durum, Seyfettin’in geçmişi sadece özlenen ve romantik bir biçimde algılanan bir kavram olarak görmediğinin göstergesidir. O, gerçekçi ve gözlemci tavrını teknik anlamda zamanı kullanırken de ortaya koyar.

Seyfettin’in “İlk Namaz” hikâyesi de zamanın inançla kesiştiği noktaya bina edilmiştir. On beş yıl sonra sabah namazına kalkan hikâye kişisini bu eyleme yönelten bu konudaki tatlı hatırasıdır. Onu on beş yıl önce ilk kez namaza kaldıran annesinin hatırası, on beş yıl sonra dünyanın ve zamanın gerçek manasına tutunmak için bir dayanak noktası olarak tekrar ortaya çıkacaktır. Hatırlanan namazın yarattığı; huşu ve huzurdan ziyade, sabah namazının zorluklarını örten anne şefkatidir. Hatıraların olumsuz tarafları silinmiş, pürüzsüz ve saf mutluluk veren yönü, insanı zaman zaman saflığa ve ideale çağırır. “İlk Namaz” da on beş sene sonra tatsız, neşesiz, aşksız, aşığılık emellerin peşinde koşan, karasız ve yaralı bir ruhun sahibi olan hikâye kahramanını hakikate çağırın esasta yine “zaman”ın geçişidir. Geçmiş kusursuz yüzüyle insanı iyiye ve ideale çağırın bir sestir bu hikâyede.

“İlk Namaz”da görülen geçmiş idealize etme tavrının Ömer Seyfettin hikâyelerine sınır çizerek durağan bir geçmiş seviciliğine dönüşmediği, bu hikâyenin hemen ardından yayımladığı “Sebat” hikâyesi ile tespit edilebilir. Zira hikâyede “inat”la eş tutulan sebat kavramının son durumda kıymetli bulunduğu söylenebilir. Bir konuda sebatkâr davranmanın ilerlemeye mani olduğu, hikâyedeki karşıt değeri temsil eden, hemen hemen tüm resimlerini yarım bırakmış ressamın ağzından ifade edilir. Ressam

bu görüşlerini oldukça inandırıcı kabul edilebilecek örneklerle destekler. Hikâyede yazarı temsil eden ve sebatı öneren kişinin ustaca bir ironi ile oluşturulmuş son cümlesi, okuyucuya sebatın önemini vurgulayacak bir bitiş cümlesi olarak geçmişin ve sürekliliğin devamını öneren ahlakçı bir bakış açısını gösterir. Seyfettin'in ustalığı işte burada devreye girer ve hikâyeye basit bir "telkin" ve "nasihat" hikâyesi olmaktan çıkar. Sebatı telkin eden "ben anlatıcı"nın sebatsız ressamın görüşlerini saçma bulup "eski"nin kıymetini vurgularcasına Ziya Paşa'dan yaptığı "Manend-i şecer sabit olur nâbit olanlar."⁶ alıntısı, hikâyenin son sözü değildir. Ressamın muhatabının sabit fikrini "sebat"a bağladığı "İşte, sende de bir sebat ki nokta-i nazara ait." ifadesi, her ne kadar muhatabının cümlesinin ulaştığı ironi seviyesinin altında kalsa da hikâyenin son sözü olarak vurguyu üzerinde taşır. Ben anlatıcının fikrini tartışmaya açar. Bu durum hikâyeye kişileri arasında dengeli bir dağılım yapan yüksek bir bilinç eşliğinin göstergesidir. Kişilerin üstünde bir bilinç düzeyi olarak yazarın sağduyulu tavrı, hikâyeyi teknik olarak da üst kademeye taşır. Her ne kadar Yeni Lisan'dan sonra Seyfettin'in hikâyelerindeki mizahi ironi zayıflamışsa⁷ da zıtlıklar yaratan ve bu zıtlıklar üzerinden ana fikri belirginleştiren ironi, onun son dönem hikâyelerinde de gözlemlenebilir.

Ömer Seyfettin'in zamanla bireylerin yaşamını ve geçmişini kurumsal ve millî tarihsel olaylarla karşılaştırdığını ve bu karşılaştırmada bireylerin yaşamını silikleştirerek büyük tarih anlatısını öncelediğini gözlemlemek mümkündür. Fakat bireyin tarihinin de değerler vasıtasıyla anıtları olduğu kurgulara da dikkat çekmek gerekir. Onun hikâyeye kişilerinin geçmişlerini değerli ve anlamlı kılan temel değerler, millî ve manevi değerlerdir. "Üç Nasihat" hikâyesinde yaratılan döngüde kahraman üç senelik hizmet karşılığında sadece üç nasihat alır. Görünüşte hiçbir şey elde edememiş kahraman aslında üç nasihatın ona sağladığı insani değerlerle bir yandan kendi geçmişini ve geleceğini anlamlı hale getirir. Öte yandan yandan bu nasihatlar, okuyucunun da geleceğine anlam katma işlevini yüklenmiştir.

Ömer Seyfettin'in geç dönem bireyi odağa alan hikâyelerinde de geleceğe yönelik geliştirilen kurgular, ironi ile anlatılır. "Yeni Bir Hediye" hikâ-

⁶ Mânend-i şecer nâbit olur sâbit olanlar
Her hangi işin ehli isen onda devâm et.
Sabit olan (belli bir işte sebat ede) kişiler ağaç gibi verimli olur; hangi işin ustasıysan o işe devam et

⁷ Cemil Yener, "Dokuz Öykücü: Ömer Seyfettin'in Öykücülüğüne Toplu Bir Bakış" *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1975, s. 45.

yesinde sünnet olacak dayı çocuklarına hediye götürmeyi düşünen cimri birinin “bir liraya alacağı fakat bir milyon kuruş kıymetinde olacak” bir hediye bulması oldukça iyi kurgulanmış eleştirel niteliği yüksek bir ironiyi içerir. Hediye, “bir” liraya satılan bir milyon kuruş vaat eden bir piyango biletidir. Hikâyenin hasis kahramanı, “geleceği” pazarlar. Kahraman zekâ ile geleceği yakaladığını düşünse bile gelenekte bu tür bir hediye biçiminin bulunmayışı zekânın sıvasını döker ve arka taraftaki cimriliği ortaya çıkarır. Oysa “Geçmişteki Kahramanlar”da geleceğe yönelik yapılan zekice hamleler, geleneği geliştiren ve ona yeni bir boyut katarak sürdürülebilirliği uzatan hamlelerdir. Gelenek birikim ve tecrübe ile gelişmezler. “Binecek Bir Şey” hikâyesinde hakikat bilincini, Allah’a olan aşkını, sabrını ve tevekkülünü yitirerek Allah’tan gelecek için bir hırsla isteyen derviş de ilahi bir uyarı ile ironik bir düşüş yaşar. Bu ironinin diğer tarafı olan tevekkülün yanlış anlaşılması durumunu da uyuyan derviş karşısındaki hareketli ve “laftan anlamayan” Yörük tamamlar.

Dervişin isyanı geleceğin biçimlenmesine etki eder:

“Allah’ım benim vücudumu sen yarattın. Onu ıstıraplarından da sen kurtar. Sana yalvarıyorum, mutlaka bana, ‘bir binecek şey’ göndereceksin, üzerine eserini yükleteceğim. Göndermezsen... Senin ağır, senin sefil eserini taşımayacağım. Burada yıkılıp yatacağım. Sana inat, açlıktan, susuzluktan, sıcaktan öleceğim. Sen görücü, bilici, işticiisin. Gökler gözün, kâinat aklın, âlem kulağındır. İşit, hem bil ki, bana bir “binecek” göndermezsen, buradan bir yere kımıldamayacağım, gebereceğim. Leşimi kargaların yediğini göreceksin. “Binecek” göndermezsen, Allah’ım, bu yokuşu kat’iyyen çıkmayacağım. Geriye de gitmeyeceğim...” (Binecek Bir Şey, s.166).

Derviş’in bu sözleri, saf inancın yitirilişini örnekler. Benzer bir yitiriliş “Başını Vermeyen Şehit”te de görülür.

Bu kurgunun tam tersi, “Teselli” hikâyesindedir. Devlete karşı olan görevini layıkıyla yerine getiremediği için ölümle cezalandırılacağını düşünen kahramanın gelecek ümidi ve talebi yoktur. Erzurum Kumandanı İskender Paşa’nın, “leş”i için binek talep eden dervişten oldukça büyük farkı vardır. Paşa, bedenini devlet ve tanrı için kullanacak bir araç olarak görür, onun yükünü devlete ve Allah’a yüklemes. Bu yüzden beklentisi Derviş’in cebri tavrının aksine vücudundan azat olmaktır. Hikâyenin sonunda, Paşa’nın ödüllendirilmesi, gerçek tevekkülün sesini ve tavrını örnekler. Geleceğin anlamlandırılmasında kararsız olsa da nispeten olumlu çağrışımlar yaratan hikâyelerden biri “Müjde”dir. Çanakkale Savaşı’nda gökteki bir izi “Fethün

Karib⁸” ifadesi olarak okuyan halkın moral gücünü destekleyen bu umut, geleceğe yönelik olumlanan bir hamledir.

Ömer Seyfettin’in bireyi odağa alan bazı hikâyelerinin toplumsalla bağ kurabilmek için uzadığı, tabiri caizse romana evrilme isteğinde olduğu tespiti yapılabilir. Bu geçişe artık hikâye türünün sınırları dar gelir. Bu sebeple bazen hikâyeler bir birinin devamı şeklinde oluşturulur. Bu hikâyelerde bireysel sınanmalarla toplumsal yapı arasında kurulan bağda geçmiş ve gelecek zaman zaman karşılaştırılır. “Fon Sadriştayn’ın Karısı” hikâyesindeki karşılaştırmayı anlayabilmek için “Fon Sadriştayn’ın Oğlu” hikâyesinin de finalini okumuş olmak gereklidir. Zira “Fon Sadriştayn’ın Karısı” hikâyesinin girişinde anlatıcı, geçmişle bağ kurarken çokça başvurduğu bir yöntemi tekrar dener. Anlatıcı geçmişinden biri ile karşılaşır. Onun hayatının içine girer. Hâli kavrar. Geleceğe yönelik mesajını da devam hikâyesi olan “Fon Sadriştayn’ın Oğlu”nda verir. Aslında anlatıcının mektepten sınıf arkadaşı olan Sadrettin, bir Alman kadınla evlendikten nasıl düzenli bir hayata eriştiğini, karısının tutumluluğu ve disiplini sayesinde nasıl zengin olduğunu dostu anlatıcıya detaylarıyla aktarır. Okuyucu, kusursuz bir biçimde tasvir edilen Alman disiplininin zaman-para eşleştirmesinde sahte bir mutluluk tablosu çizdiğini ancak ikinci hikâyeyi okuduktan sonra anlar. Öte yandan iki hikâye de dikkate alındığında İttihatçıların Alman hayranlığının eleştirisi de hikâyeden çıkarılabilir.

Toplumsal Bir Kırılma Zamanı Olarak II. Meşrutiyet

II. Meşrutiyet, Osmanlı Devleti’nin kaderini hem siyasal hem sosyal anlamda köklü bir biçimde etkileyen bir olay olmakla birlikte Osmanlı aydınlarını ve onların düşünme biçimlerini de biçimlendiren önemli bir kırılma zamanıdır. “Ömer Seyfettin’in Meşrutiyet hareketi ve İttihat ve Terakki Partisi’ne bakışı yaşanan tarihî ve sosyal tecrübelerin tesiriyle zaman içinde farklılıklar gösterir. O, İttihat ve Terakki’yi zaman zaman Türkler’i kurtaracak bir güç olarak görür, zaman zaman bazı hatalı uygulamalarını tespit eder ve Türkçülük ideolojisine yeterince sahip çıkmadıkları için tenkit eder.”⁹ II. Meşrutiyet ve sonrasında gelişen olaylar, Ömer Seyfettin’in bireysel geçmişi-nin millî tarih şuuruna bağlandığı önemli bir değişim anı olarak düşünülebilir. “Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki II. Meşrutiyet’in ilanı ve getirilerinin

⁸ Saff suresi 13. ayetinde geçen ifadenin anlamı yakın olan fetihtir. Ayet mealen şu şekildedir: Seveceğiniz başka bir kazanç daha var: Allah’tan bir yardım ve yakın bir fetih (Mekke’nin fethi) (Ey Muhammed!) Mü’minleri müjdele! (Saff:13, Kur’an-ı Kerim).

⁹ Murat Koç, “Ömer Seyfettin’in Eserlerinde II. Meşrutiyet ve İttihat ve Terakki” *bilig*, Güz 2008, s.122.

bir izlek olarak işlenişi, hürriyet beklentilerinin yoğunluğu kaynaklı olarak hürriyet ve Meşrutiyet kavramlarının tatbikî anlamda ülküleleşen boyutlarından uzaklaşması yönündedir.”¹⁰

Örneğin Seyfettin’in 1908’de yayımladığı “Yaşasın Dolap” adlı tek perde-lik komedisi, onun siyasal bilinci, politik eleştirileri ve idealist düşüncelerinin ironi ve komik ile birleştiği olgun bir hikâyesidir. Bu hikâyede odak “İrtica Haberi” hikâyesinde olduğu gibi II. Meşrutiyet öncesi ve sonrası arasındaki farkın üzerindedir. Başlangıçta bir jurnalcı olan ve birçok kişinin canını yakan yakalanma korkusu nedeniyle karısı tarafından aldatıldığının farkına varamayan ve karısının aşığı geldiğinde onu devlet yetkilileri zannederek dolaba saklanan elli yaşındaki Ahmet Bey’in durumu, zamanın ‘komik’ için bir sınavı olarak kullanılmasına örnektir. Bu siyasal eleştirinin bir başka açıdan anlatıldığı “İki Mebus” hikâyesinin başındaki “otuz yıl sonra” ibaresinde de II. Meşrutiyet döneminin bir muhasebesinin yapılması söz konusudur. 1908 yılında Aralık ayında, Meşrutiyet’in ilanından birkaç ay sonra yayımlanan hikâyede Rıza Tevfik Bölükbaşı¹¹ üzerinden, Millî edebiyat sanatçılarının mevcut duruma itirazları, zamanda bir ileri gidişle ifade edilir.

Ömer Seyfettin hikâyelerinde II. Meşrutiyet sonrasında yaşanan olayların, özellikle Balkan Savaşlarının etkisini görmek mümkündür. “Onun hikâyelerinde Balkan Savaşı öncesinden başlayıp Birinci Dünya Savaşı sonrasına kadar devam eden süreçte, cephe ve cephe gerisinde yaşananların olumlu ve olumsuz bütün yönleri canlı bir şekilde okunabilir.”¹² Bu süreçte II. Meşrutiyet sonrası durumun yarattığı hayal kırıklığının önemli örneği “Hürriyet Bayrakları” hikâyesidir. Hikâyede, Balkanlarda uyanan ve yaygınlaşan milliyetçilik ve bunun görmezden gelinmesiyle ilgili ironik bir kurgu vardır. “Hikâye, Balkan coğrafyasındaki Bulgar köylerinde iki kahramanın birlikte yaptıkları bir yolculuğu konu edinir. Anlatıcı-kahraman ve bir subayın yaptıkları bu yolculuk, 10 Temmuz tarihine denk gelmiştir. Osmanlı milleti- ni devam ettirme idealine sıkı sıkıya bağlı subay, temelde Osmanlılık ide- alinin tüm bağlı milletleri aynı çatı altında birleştirebilecek kuvvette olduğu ve bunu büyük ölçüde başardığı düşüncesi içerisinde. Fikir tartışmaları içerisinde ilerleyen yolculukta ironiyi oluşturan durum, yaklaşılan bir Bulgar

¹⁰ Dinçer Atay, “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde II. Meşrutiyet Algısı” *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2019, s. 72.

¹¹ Ömer Seyfettin; “Küçük Hikâye”, “Şimeler”, “İki Mebus”, “Gayet Büyük Bir Adam”, “Hürriyet’e Layık Bir Kahraman” gibi hikâyeleri ve bazı düz yazıları ile II. Meşrutiyet döneminde Türkçülük düşüncesinin karşısında olduğu gerekçesi ile Rıza Tevfik’i eleştirir. Bkz. Atay, “Toplulum Nabzını Tutan Bir Metin Örneği Olarak Ömer Seyfettin’in “Şimeler” Adlı Hikâyesi Üzerine Bir Değerlendirme”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 11, 2009, s. 291-305.

¹² Ahmet Koçak, “Savaşın Gölgesinde Yazılan Hikâyeler: Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Savaşın Yansımaları” *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılı*, 100. Yıl, Bahar 2015, s. 654.

köyüyle birlikte açığa çıkar. İki kahraman uzaktan önce anlam veremedikleri kırmızı şekiller fark ederler. 10 Temmuz olması nedeniyle subay bunların olsa olsa bu günü kutlayan, Osmanlılığa bütün kalpleriyle bağlanmış Bulgar köylülerinin astıkları Türk bayrakları olduğunu düşünür.”¹³ Oysa görünenler, hava aldırma için güneşe asılmış kırmızı biber dizileridir. “Mehdi”, “Primo Türk Çocuğu” (2. Kısım) gibi hikâyeler de Meşrutiyet idealinin büyük bir yanlışı, hatta ihanet olduğu fikrinin sağlaması olarak Türklerin Balkanları kaybedişinin hafıza ve tarih üzerinden iç hesaplaşmasını içeren hikâyelerdir. Meşrutiyet’in ilanında inşa edilmeye çalışılan “sahte hürriyet” anlayışını, geçmiş vasıtasıyla düzeltme isteği, “Hürriyet Gecesi” hikâyesinde görülür. Bu hikâyede geçmiş, seksen yaşında bir ihtiyar kılığında gelip genç ve heyecanlı; fakat hürriyetin manasını kavrayamamış gence, tecrübe ve bilgelik yoluyla nasihat eder. Bu hikâye ile Ömer Seyfettin’in Meşrutiyet’i geçmişin pişmanlığı olarak değil; geleceğe yönelik inşa edilecek yapıda bir tecrübe olarak algılandığı yorumu da yapılabilir. II. Meşrutiyet’ten kaynağını alan bu tür kurgular, Ashab-ı Kehfimiz’den Efruz Bey serisine kadar yozlaşmayı ironik bir biçimde eleştiren bir tarza dönüşür.

Geçmişin Zaman Üstü Kullanımı: Kültür ve Değer

Birçok düşünür, tarihin olup bitmiş bir kronolojik sıralamadan ibaret olmadığını ifade eder. Bu tür bir bakışa göre tarih; geçmişteki anların ileri çıktığı veya geri planda kaldığı, sürekli yeniden şekillenen bir akış olarak görülür. Bu bağlamda tarih her değerlendirmede bir yeniden inşa ediş sürecidir.

Ömer Seyfettin, geçmişini hatırlamak veya hatırlatmaktan ziyade geleceğin inşasına bir alt yapı hazırlama işlevinde kullanır. Çoğunlukla Balkan mezalimi üzerinden yorumlanan “Beyaz Lale”de dikkatle bakılırsa zaman vurgusu gelecektedir. Hikâyede, Türk-Bulgar (Balkan) Savaşı’nda Bulgarların Türklerle karşı acımasızlığı anlatılır. Balkan Savaşı’nda Bulgar asıllı bir binbaşının komutasındaki Bulgar komitacılarının Serez’deki Türklere yaptıkları işkenceler, katliamlar anlatılırken, Lale adlı genç bir Türk kızının şahsında Türklerin namusunu çiğnetmemek için ölümü seçmesi söz konusudur.¹⁴ Tüm öykülerinin belki de en ahlaksız ve acımasız kişilerinden olan Radko, yaptığı insanlık dışı her hareketinde geleceği kirletmeyi hedefler. İspanyolları soykırım yaptıkları için över. Türkleri kendi içlerinde yaşayan yabancıları katletmedikleri için medeniyet kuramamış barbarlar olarak niteler. Bu sebeple ele

¹³ Ayşe Demir, “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde İronik Gerilim” turkyurdu.com.tr. Şubat, 2012.

¹⁴ Mustafa Karabulut, “Hikâye Tekniği Bakımından Ömer Seyfettin’in Beyaz Lale Hikâyesi” *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2013, s. 124.

geçen Türk erkeklerini öldürmekle kalmaz, kadınlara tecavüz ederek gelecek neslin kirletilmesini de hayal eder. Hikâyede Radko'nun acımasızlığının ve vahşiliğinin vurgulanmasının asıl nedeni geleceğe yönelik yaptığı hamledir. Beyaz Lale'ye ancak o öldükten sonra tecavüz etmesi, Lali açısından ebedi bir zaferdir. Radko açısından da vahşiliğin son noktasıdır.

Ömer Seyfettin hikâyelerinde, geçmişin bireysel tarih olmaktan çıkıp genellekle ve ahlakla bağ kurduğu önemli bir hikâye olarak "Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür" belirlenebilir. Hikâyede Ömer Seyfettin; estetik, evrensel ahlak ve tarih kavramlarının birbiri ile ilişki kurduğu bir derinliği yakalamıştır. Bu hikâyede tarihteki olayların ezelden beri tekrar ettiği, Herodote tarihinden alınmış bir olay ile ilişkilendirilerek sunulur. Hikâyede kendi karısının eşsiz vücut güzelliğini başka birine estetik kaygılarla gösteren Candole'ün durumu ahlak açısından değerlendirilir. Gelineen noktada Müslüman-Türk toplumunun değer yargılarının bu çeşit bir sapkınlık karşısındaki tepkisi ölçülürken, bu tepkinin kadın hikâye kişisi üzerinden anlatılması, Seyfettin'in kadın hikâye kişilerindeki değişimi göstermesi açısından da ilginçtir¹⁵. Sonuç olarak bu hikâyede geçmişi ve tarihi özgün kılan kavramların, toplumların kendi şartlarına özgü ahlak yapıları ve değer yargıları olduğu bu hikâyede keşfedilmiştir. Bu keşif Seyfettin'in tarih tasavvurunun ilk adımlarından biri sayılabilir. "Bahar ve Kelebekler" hikâyesinde bir adım ileri giden Seyfettin, yerli değerlerle anlam bulan geçmişi, yozlaşan bugün ve korkutucu yarın karşısında kıymetli bulur. "Bahar ve Kelebekler"de önemli bir tarihi kırılma anı yoktur. Hikâyede, hem bireyin hem toplumun geçirdiği uzun süreli bir değişikliğin değerlendirilmesi mevzu bahistir. Fakat yine de hikâyenin genç kahramanı geçmişi değerli bulmaya başlaması ile bir değişikliğe doğru adım atar. Bu adımdan sonra geleceğini farklı bir biçimde kurmayı hayal eder.

Bireysel tarihin kırılma anlarının olgunlaşarak toplumsal tarihe evrilmesi ve epik bir özellik kazanması, "Primo Türk Çocuğu" hikâyesinin asli kurgusunu oluşturan tematik değerler arasındadır. İtalyan bir anne ve yozlaşmış Türk bir babanın çocuğu olarak Primo'nun kendi kimliğini keşfetmesi, tarih sayesinde. Babanın aydınlanması başlangıçta günlük olaylar neticesinde gerçekleşirken daha sonra babanın geçmişinden atasözleri ve kahramanlık hikâyelerini çağırması dönüşüm sürecinde kültürel belleğin etkisini vurgular. Bu bilinç İtalyan eşinin şahsında Avrupa hayranlığı-

¹⁵ Ömer Seyfettin, kadın hikâye kişilerini geçmiş, hal ve gelecek konusunda oldukça önemli bir değişken olarak kullanır. Zaman konusundaki bu işlevler yozlaşma, geçmişe bağlılık, namus gibi konular olabileceği gibi ve "Beşeriyet ve Köpek" hikâyesinde olduğu gibi (Güler, 2020) kadınların Batılılaşma karşısındaki zaaflarının eleştirildiği kurgular da oluşturur.

nın “gelip geçici bir heves” olduğu ve geçmişin kökler vasıtası ile kimliği ayakta tuttuğu düşüncesini ortaya çıkarır¹⁶. Bu keşfin tersten okunması ise “Piç” adlı hikâyede yapılır. Hikâyenin anlatıcısı Mısır’da rastladığı okul arkadaşı vesilesiyle uzakta kalan anıları ve olayın geçtiği anı karşılaştırır. Anlatıcının çocukluk arkadaşı Ahmet Nihat Müslüman Türklüğünden vazgeçmiş ve Katolik bir Fransız olmuştur. Bu durumu ustaca bir ironi ile hikâyenin adına bağlayan Seyfettin, kökünü unutan Ahmet Nihat’ın zaten annesinin babasını bir Fransız’la aldatması neticesinde doğan gayrimeşru bir çocuk olduğunu, Ahmet Nihat’a bizzat ve gururla anlattırarak hikâyeyi çarpıcı bir sonla bitirir.

Ömre Seyfettin’in inşa etmeye gayret ettiği tarih anlayışı; Meşrutiyet’in ve sonrasında gelişen Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşı gibi olayların yeniden millî kimlik oluşturabilecek şekilde yeniden yorumlanmasını içerir. Bu Avrupa’nın yaratmak istediği resmi tarih anlayışına da, Meşrutiyet döneminin hayal ettiği evrensel ruhlu Osmanlı düşüncesine de muhalif bir inşa faaliyetidir. Seyfettin bıkmadan usanmadan tarihin bu dönemindeki acımasız işleyişini gerçekçi bir biçimde inşa etme gayretindedir. Özellikle “Beyaz Lale”deki sarı ve yüksek gerilimli anlatım, okurun geçmişi tekrar tekrar hissetmesine ve onun dehşet vericiliğini okuma zamanına taşımasına vesile olur. Bu biçimde “Falaka”, “Kaşağı” ve “İlk Cinayet” gibi geçmişte üstü örtülmüş bir olayın yeniden bugüne hücum etmesiyle ortaya çıkan duygunun vicdanı uyandırması sağlanır. Aradaki temel fark “Beyaz Lale” gibi hikâyelerde hedef maşeri vicdan iken; “Kaşağı” ve “İlk Cinayet” gibi hikâyelerde, kişinin toplumsal normlardan bağımsız biçimde kendi iç muhasebesini yaptığı kişisel vicdanının söz konusu oluşudur.

Ömer Seyfettin, bu dönemde Batılıların bakış açısı karşısında geliştirdiği tarih bilincini, kendi ülkesinin aydınlarına karşı savunması gerektiği durumlarda kalemını daha sivrilterek kullanır. Eleştirel dozun en yüksek gözlemlendiği hikâyelerden biri “Boykotaj Düşmanı”dır. Ömer Seyfettin “Boykotaj Düşmanı” adlı hikâyesi ile iki makalesinde Nev-Yunanîlik fikrine farklı yorumlar getirir¹⁷ (Doğan 2009). Çünkü bu hikâyede eleştirilenler, Ömer Sey-

¹⁶ Savunmada olan Primo Türk çocuğu hikâyesinin, tersten ama bu kez hücum halinde kurgulanmış şekli “Bir Çocuk Aleko” hikâyesidir. Her iki hikâyede de geçmiş geleceği belirleme potansiyelini içinde taşıyan bir semboller hazinesidir. Babanın hatırladığı düşman kaniyle kızıla boyanmış kılıçlar ve dedesinin atasözleri Primo’yu, köyündeki hocaların sözleri de “Aleko”yu kimlik inşa etme bilincine taşır. Her iki hikâyede çocuk “kahramanların” kullanılması, kahramanlığın gelecek potansiyeli ile ilgili olduğu düşüncesini yaratır. Aleko’nun -yani Ali’nin- kendini fedası, uzun bir geleceğin fedası olduğu için çok daha epik karakterlidir.

¹⁷ İbrahim Tüzer “Eski Yunan ve Lâtin’e Dönüş Fikrinin Panoraması ve Bir Eleştiri Olarak Ömer Seyfettin’in Boykotaj Düşmanı” adlı makalesinde hikâyenin kahramanı Mahmut

fettin'e göre kendi kültürel geçmişlerini inkâr edip Yunan-Bizans geçmişine eklenmeye çalışan Türk aydınlarıdır. Bu çeşit köksüz ve özentili inşa faaliyeti Seyfettin için tahammül edilemezdir.

Milliyet Bilinci Üzerine İnşa Edilen Anıtsal Tarih

Geçmiş kavramının “tarih” kavramına dönüşmesi için birtakım özellikleri bünyesine dâhil etmesi gerekir. Kronolojinin mekân ve şartlar çerçevesinde sıralanmasının gerçek anlamda bir tarih bilincine dönüşebilmesi için ortak bir kimlik inşası amacı taşıması ve geleceğe ait bilinçli bir umut oluşturmaya öncelikli özellikler arasında sayılabilir. Ömer Seyfettin’in tarihi anıtsallaştırmasının durağan ve eskiyen bir süreci ifade etmediği; aksine hamle yapılması gereken bir geleceğe yönelik olduğu savını “Kızılelma Neresi” hikâyesi üzerinden okumak mümkündür. Aristokrasi karşısında halkın bilincini üstte tutan hikâyede, mekân üzerinden belirsiz bir geleceği, sonsuz bir özgürlük alanına dönüştürmeyi dener Ömer Seyfettin. Bu, geçmişin geleceği belirlediği kurguların bir adım ötesidir. Kadere yönelik kuvvetli kolektif bir özgüven yaratma amacı taşır.

Ömer Seyfettin’in bireyin geçmişinden yola çıkıp tarihin sınırlarına girdiği noktayı belirleyen en önemli çizgi millîliktir. “Çanakkale’den Sonra” hikâyesinde kahramanın geleceğe atılımının ve umudunun simgesi olarak belirlediği kızının adı tarihin geleceğe uzanan yönünün temel özelliğini belirler: Mefkûre. Ülkü ve ideal anlamında kullanabileceğimiz bu ismin hem öykünün bağlamından hareketle hem kelimenin kendi anlamından hareketle gelecekle ilgili bir umut içerdiğini söylemek yanlış olmaz. “Yazara göre bir insanın nasıl ruhu, hissi ve vicdanı varsa milletlerin de toplumsal ruhları, hisleri ve vicdanları vardır. Mefkûreler milletlerin vicdanından doğar”¹⁸

Ömer Seyfettin’in eserlerinin odağına aldığı mefkûre kavramının gelecek ile ilişkilendirilerek düşünülmesi, onun geçmişten ziyade geleceğe yönelik yazdığını göstermesi bakımından ufuk açıcı olabilir.

Seyfettin’in millî tarih şuurunda Osmanlı tarihinin oldukça önemli bir yer tuttuğu net bir biçimde gözlemlenebilir. Bu açıdan “Ferman” hikâyesi millî duygular ve devlet bilinci ile inşa edilen anıtsal nitelikli tarihin; bireyin geçmişini ezerek ele geçirdiği bir üstünlüğü hissettirir. “Ferman”ın kahramanı Tosun Bey bireysel tarihiyle kusursuzdur. Çocukluğundan beri devlete karşı “sadakatten, cesaretten, fedakârlıktan, harpten” başka bir şey

Yüsrî’nin Yakup Kadri; İstanbul için “Pis Bir Oturak” ifadesini kullanan Şair Nihad’ın da Nev-Yunaniliğin başka bir temsilcisi olan Yahya Kemal olduğunu ifade eder.

¹⁸ Esat Can, “Ömer Seyfettin’in Eserlerinde Mefkûre” *Gazi Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2009, s.322.

yapmamış; kahraman, yakışıklı, cesur ve bilge bir askerdir. Herhangi bir hatası olmamasına rağmen -muhtemelen onu rakip gören birileri tarafından- ölüm fermanı çıkarılır ve bu ferman taşınması için kendisine verilir. Fermanın içinde ölüm emrinin yazdığını öğrenmesine rağmen Tosun Bey, devletin anıtsal tarihi karşısında kendi ölümünü makul bulur. Kaçmayıp padişahın emrini uygulaması gerektiği fikrini de yine kendi geçmişinden alan Tosun Bey, bu biçimde kolektif bir şuur yaratılarak abideleştirilir. Burada Ömer Seyfettin, Tosun Bey'in babasının da haksız yere boynunun vurulduğu bilgisini vererek, hikâyeye “tevarüs eden bir yazgı” ekler. Bu durum hikâyeye trajik bir boyut katar ve bireyin tarihini estetik alan içerisinde değerlendirme ustalığına işaret eden bir durumdur. Yazar; bireyin tarihini, devletin tarihi karşısında değersiz kılar. Okur, bu duruma rıza göstermedikçe hikâyeyi okurken hissettiği gerilim artar. Bireyin yaşamının ve geçmişinin devletin ebediyeti karşısında önemsizleştirildiği kurgular “Pembe İncili Kaftan” ve “Diyet” gibi hikâyelerde de gözlemlenebilir. Esas ve kıymetli olan devletin ebediyetidir. Bu ebediyeti gerçek kahramanlar vakarları, sadakatleri, gururları vesilesi ile elde ederler. Ama temelde bu tür hikâyelerde kahramanların kendi geçmişlerinden vazgeçiş, devletin ebediliğine bir eklemleme olarak işleyen bir mekanizmaya dönüşür. Devletin ve milletin inşa edilmesi gereken ve sonsuzluğu hedefleyen geleceği karşısında, geçmişle birlikte bireylerin kısa vadeli geleceklerinin de feda edilmesinin gerekliliği bu hikâyelerin odağındadır.

Ömer Seyfettin'in geçmişle kurduğu ilişkinin niteliğinde yaratılan çarpıtmaların yoğunlaştığı hikâyeler, “Eski Kahramanlar” üst başlığı altında yazdığı hikâyeleridir. Bu hikâyelerde olaylar her ne kadar geçmişten alınmışsa da romantizmi dengeleyecek stratejiler vardır. “Kütük”, “Büyücü ve “Vire”de Türklerin savaşçılıkları ve kahramanlıklarından ziyade zekâ ve kurnazlıkları vurgulanır. Vurgulanan savaş zekâsı eylemin tecrübeye, tecrübenin de geleceğe yönelik bir yeteneğe dönüştüğünü gösteren özelliklerdir. Zekâ tecrübenin incelmış, içselleştirilmiş ve gelecekte işler biçimde kullanılmak üzere medeniyetin üzerinde hazır bulunan biçimdir. Vurgunun zekâ ve gelecek üzerine yapılması, sade savaşçılık üzerine bina edilmeye çalışılan tarihe bir itirazdır. Çünkü bir kütüğü boyayarak düşman kalesini düşüren kahraman da ve hile ile “iç eyaletlerden çok uzaklardaki kalecik, mutlaka kızıl elmayı alacak büyük ordunun gelmesini birkaç yıl bekleyebilecek” duruma getiren asker de yönetici konumundadır. Bu yöneticiler, tecrübeyi zekâya dönüştürüp geleceğin yönünü değiştirmekle gerçek anlamda “hikâye kahramanı” olma vasfını kazanırlar.

Ömer Seyfettin hikâyelerindeki geçmişle hesaplaşma isteği ilk hikâyesinden son yazdığı hikâyeye kadar sürer. Belki de en bilinen hikâyelerinden biri olan “Kaşağı”nın sonu, bu hesaplaşmanın kıyamete kadar gideceğinin

göstergesidir. Her okuyuşta okuyucuda tatmin edilmemiş bir vicdanın yakıcı suçluluğunu bırakan hikâye, suçluluk duygusunu sonsuza doğru fırlatır.

Ashab-ı Kehf'in Kaybolan Zamanı

İlk bakışta Meşrutiyet ve sonraki sürecin eleştirisini içerir görünen “Ashab-ı Kehfimiz” hikâyesi Ömer Seyfettin’in zamanı kullanma biçiminde radikal bir değişikliğin dönüm noktası olarak düşünülmelidir. Bu değişiklik onun sonraki hikâyelerinde de oldukça bariz bir etki yaratacaktır. Birçok farklı kültürde anlatılan ve Kur’an’da da Kehf Suresi’nde atıf yapılan Ashab-ı Kehf, uzun süre uykuda kalan ve yepyeni bir dünyaya uyanan insanları anlatır. Ömer Seyfettin, kıssanın özellikle zamanla ilgili boyutunu vurgulayarak kullanır. Daha doğrusu hikâyelerin zamanını bu biçimde kurgular. O; kıssayı tarihsel devamlılığın yitirilişini, kültürel ve zaman hakkında bir kopmayı anlatmak için kullanır. Zira kıssadaki uyku; uyuyanları koruyan bir işlevdeyken, Ömer Seyfettin’deki uyku olumsuz anlamlar yüklenir. “Ashab-ı Kehfimiz” hikâyesinde uyuyanlar, Osmanlının aydın geçinen ve milliyet bilincini kazanamamış “Osmanlıcılar”dır. Meşrutiyet’ten 1925’e kadar geçen süreçte bu “aydınların” dünyadan, gerçekten, gelecekte ve ümitten kopuşu Ashab-ı Kehf’in uyuduğu zaman dilimi ile eşleştirilir.

Bu eşleştirmenin en net gözlemlendiği hikâyeler; “Acaba Ne İdi?”, “Türbe”, “Perili Köşk” gibi hikâyelerdir. “Acaba Ne İdi? Hikâyesinde daha önceki “Dama Taşları” ve “Makul Bir Dönüş” ve “Mermer Tezgâh” hikâyelerinden tanıdığımız ve akıl hastanesine düştüğünü bildiğimiz Cabi Efendi’nin yıllar sonra hastaneden çıkışı anlatılır. “Makul Bir Dönüş”te dışarıya uyum sağlayamayıp hastaneye geri dönen Efendi bu kez geri dönmemiştir. Dışarıdaki yeni dünyada bozulan ahlakı, kaybedilen inceliği gözlemleyen Cabi Efendi büyük bir bocalamaya düşer. Fakat âdeta “sıfırlanmış” olan Cabi Efendi’nin gözünden yeni dünyayı gözlemlemek okura oldukça netleştirilmiş bir dönem tasviri sunar. “Türbe” hikâyesinde bilinçsiz bir sofulukla, âdeta zamanın içinde donup kalan ve yıllarca evinden çıkmayan Şefika Hanım’ın ilk dışarı çıkışında umumi tuvaleti türbe sanıp komik duruma düşmesi anlatılır. Şefika Hanım’a yöneltilen eleştiri, Ömer Seyfettin’in sık sık eleştirdiği bir konu olan dinin yanlış anlaşılması ve yaşanması üzerinedir. “Beynamaz” hikâyesindeki Çoban Gavur Ali’nin yıllarca emek vererek oluşturduğu sürüyü yok eden ve zaman-emek kaybına yol açan da aynı uyku halidir. “Perili Köşk”te bu hürâfelerin yarattığı uyku hali, emek ve zaman sömürsü cesaret ve gerçekçilik sayesinde çözülür. Zamane yiğitleri alt başlığı ile yazılan “Düşünme Zamanı”ndaki zamanın değişimine ayak uyduramayan külhanbeylerinin sefaletinde de görülür.

“Forsa” ve “Yalnız Efe”de Ashab-ı Kehf zamanı, yepyeni bir yorumlama ile eleştirel hüviyetinden sıyrılır. Geçmişe ve geleceğe doğru kuvvetli bir atılım yapar. Bu hikâyelerle Seyfettin’in geçmiş-hal-gelecek üzerinde gezdirdiği kalemi altına sığınacağı bir çatı kavram bulur. Seyfettin zamanın üstüne tarih-inanç-değer gibi kavramları yerleştirir. Bu sayede zamanlar üstü bir ses yakalar. “Forsa”da uzun yıllar esir kalan forsanın oğlu Turgut, tıpkı kızıl elma gibi geleceği ve umudu simgeler. Forsanın geçmişindeki kahramanlıklar geçmişi ve geleneği sembolize ettiği gibi inancı ve umudu temsil eder. Benzer bir sembolizasyon “Yalnız Efe”de de görülür.

Toplumsal açıdan zamanı kullanırken ona bir görev tanımlayan yazar, bireylere eğildiği hikâyelerinde, ironinin hikâyelere hâkim olduğu yapılar kurar. Yazar, herhangi bir konunun gayrimeşru olduğunu vurgularken ağırlıklı biçimde ironik dil tercih eder¹⁹ Bu durum zamanın yansıtılışında da göze çarpar. Kayıp zamanlar yine odaktadır; fakat onu algılama biçimi eleştirel ve ironiktir. Bu hikâyelerde zamanın para ve maddi nesneler karşısında ne kadar değerli olduğu kurgulanan asimetrik karşılaştırmalarla ortaya konur. “Muhteri” hikâyesindeki Avrupa’ya giderken tutumlu davranmayı hayal eden fakat biriktirdiği tüm parayı birkaç günde müsrifçe harcayan hikâye kişisi de bu asimetriyi yaşar. Monaco’da karşılaştığı bir gecede birkaç yüz frank harcayan Kayserilinin zengin olma süreci âdeti bir orantısız ironi kulanımıdır. Yazar bu orantısız ve asimetrik karşılaştırmayla hem komiği hem de çarpıcılığı elde eder. “Velinimet” hikâyesinde, fakir birini zengin yapan nasihat “istikbal endişesi”dir. Bu hikâye ile geleceğe yönelik yatırımın maddi karşılığının da tatmin edici olacağı savı vardır.

“Nişanlılar” hikâyesinde yıllarca müstakbel kayınbabasının ölümünü bekleyerek nişanlı kalan açgözlü bir erkeğin hikâyesi, maddi karşılık için kaybedilen zamanı işler. “Antiseptik”te yaşlı biriyle evlendirilmek istenen genç kızın zamanı yerli yerine oturtma girişimi, gerçeklerin gizlenemeyeceği üzerinden işlenir. Yine ekonomik nedenlerle zamanda yaratılmak istenen kaymanın yarattığı anormallik, saldırgan bir ironi ile düzeltilir. “Deve”de de yıllarca kendini dindar biri gibi göstererek zaman çalan Çingene, ironinin keskin kılıcı ile cezalandırılır. İnançsızlığı yüzünden yıllarca sahte hâllerle elde ettiği tüm hayatı elinden alınır. Böylece zaman rayına oturur. “Bir Kayışın Tesiri”nde ise kaybedilen zaman değil; şahsiyettir. Kayıp zaman kurgusunun ironi ile tersyüz edilip belirginleştirildiği hikâyeler “Uzun Ömür” ve “Yüksek Ökçeler” olarak belirlenebilir. “Yüksek Ökçeler”de ökçelerin gürültüsü yüzünden evinden dönen ahlaksızlıklardan habersizce mutlu bir hayat

¹⁹ Ayşe Demir, “Türk Edebiyatında Balkan Kimliği ve Meşruiyet Değerleri: Ömer Seyfettin Örneği” *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 2017, s. 100.

süren Hatice Hanım'ın kayıp zamanı yün terlikleri giyip tüm ahlaksızlıklara şahit olduğu zamandır. İroninin yarattığı tersten okuma, hikâyeyi etkili kılan en önemli unsur olarak göze çarpar. Bu biçimde yazar, zamanı algılama biçiminin hayatiliğini vurgular.

Farklı Algılama Biçimleri ile Şekillenen Zaman

Ömer Seyfettin'in zaman kullanımı konusundaki bir başka stratejisi, aynı zaman diliminde yaşayan hikâyeye kişilerinin zamanı farklı algılamaları sayesinde elde edilen karşılaştırmaların değerlendirilmesidir. Başlangıçta bozgun ve işgal dönemlerini idrak eden dürüst ve milliyetperver insanlarla aynı zamanda yaşayan ahlaksız, vurguncu ve hiçbir değer tanımayan insanların karşılaştırılması söz konusudur. Bu karşılaştırmalar, zamanın farklı bakışlarla değer kaybedişini ve kazanışını anlatır. Bu şekilde hikâyeler zaman hususunda felsefi bir derinlik de kazanmış olur. Bu derinlikte zamanın maddi karşılığının anlamlandırılmaya çalışılmasıyla somutlaştırılması mevzu bahistir. "Perili Köşk"te, köşkün üç yıllık kirasını peşin alan, sonra kiracılarını korkutup kaçırarak bu zamanı tekrar satan ev sahibi, affedilmez bir suç işler. Geleceği çalmakla kalmayıp onu tekrar tekrar pazarlayan ev sahibi, Seyfettin'in en bilinen hikâyelerinden birine konu olarak sonsuza kadar cezalandırılır. Aynı döngü çok daha dramatik bir biçimde "Diyet"te görülür. Kusursuz hikâyeye kahramanı Ali Usta, üzerine atılan iftira ile kolu kesilmek üzere cezalandırılır. Kılıç ustası olduğu için kolunun kopması onun geçmişinin ve geleceğinin yok olması anlamına gelir. Hacı Mehmet kolun diyetini verirken Ali Usta'nın geçmişini, geleceğini ve anını satın aldığını düşünür. Ali "kula kul olmanın, fani dünyada 'birisine minnettar kalma'nın azapların en ağır olduğunu" bilmesine rağmen başlangıçta boyun eğer. Fakat zamanı kaybetmenin, özgürlüğünü ve varlığını kaybetmekle eş değer olduğunu fark ettiği an kolunu koparıp Hacı Mehmet'in önüne atar. Hikâyeye bu biçimde mananın maddeye galip olduğunu zaman düzleminde de ispat eder.

"Niçin Zengin Olmamış?" adlı hikâyede zamanı farklı boyutlarda idrak eden tek kişi vardır. Başlangıçta fakir; fakat değerlerine bağlı olan hikâyeye kişisi, daha sonra vurgunculuktan zengin olur. Bir kırılma anıyla tekrar değerlerini hatırlayan ve "kendilik bilinci"ne ulaşan başkişi; zamanı iki farklı boyutta idrak eder, karşılaştırır ve doğruyu bulur. Zamanın insan üzerindeki etkisinin bireysel boyutu ise "Baharın Tesiri" hikâyesinde işlenir. İlkbaharın yarattığı coşkunluk duygusunu, mekânı değiştirerek ortadan kaldıran yazar, zamanın şartlara göre farklı biçimlerde algılanabileceğini göstermeye çalışır. Bu kurgunun daha dramatiği "Zeytin Ekmek"te vardır. Fakirlikten aylardır zeytin ekmek yemek zorunda kalan güzel bir kadın, bilinçsiz bir savruluşla

sadece karnını doyurmak için tüm değerlerinden vazgeçmek zorunda kalır. Ama sonuçta eline geçen yine zeytin ekmektir. Değerler karşısında maddi dünyayı yok sayan bu tavır aslında zaman üstüdür.

Kaynakça

- ALANGU, Tahir, *Ömer Seyfettin İlküçü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul, 1968.
- ATAY, Dinçer, "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde II. Meşrutiyet Algısı" *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2019, s. 69-90.
- ATAY, Selçuk, "Toplumsal Nabzını Tutan Bir Metin Örneği Olarak Ömer Seyfettin'in 'Şimeler' Adlı Hikâyesi." *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 2019, s. 291-305.
- CAN, Esat, "Ömer Seyfettin'in Eserlerinde Mefkûre" *Gazi Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2009, s. 321-331.
- DEMİR, Ayşe, "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde İronik Gerilim." *turkyurdu.com.tr*. Şubat 2012. <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=993> (erişildi: 09 14, 2020).
- DEMİR, Ayşe, "Türk Edebiyatında Balkan Kimliği ve Meşruyet Değerleri: Ömer Seyfettin Örneği." *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 2017, s. 89-102.
- DOĞAN, Abide, "Ömer Seyfettin'in Nev-yunanlık Yorumu: Boykotaj Düşmanı." *Türk Yurdu Dergisi*. 03 2009. <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=2188> (erişildi: 09 15, 2020).
- GÜLER, Ahmet Faruk, "Çocuk Kitaplığına Hapsedilen Bir Yazar: Ömer Seyfettin." *Hece Dergisi*, 2019, s. 710-712.
- GÜLER, Ahmet Faruk, "Ömer Seyfettin'in Beşeriyet ve Köpek Hikâyesinde Medeniyetin Temsili Olarak Köpek." *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2020, 713-723.
- KANTER, Beyhan. "Ömer Seyfettin Hikâyelerinin Kurucu Unsurları: Tarih ve Dil." *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 2013, s. 99-113.
- KARABULUT, Mustafa, "Hikâye Tekniği Bakımından Ömer Seyfettin'in Beyaz Lale Hikâyesi." *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2013, s. 117-129.
- Kur'an-ı Kerim, Diyanet İşleri başkanlığı Kur'an-ı Kerim Tefsiri, <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Saf-suresi/5173/10-14-ayet-tefsiri> (erişildi: Eylül 28, 2020).
- KOÇ, Murat, "Ömer Seyfettin'in Eserlerinde II. Meşrutiyet ve İttihat ve Terakki." *bilig*, Güz 2008, s. 121-146.
- KOÇAK, Ahmet, "Savaşın Gölgesinde Yazılan Hikâyeler: Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Savaşın Yansımaları." *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*: 100. yıl, Bahar 2015, s. 637-656.
- SARLO, Beatriz, *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.
- ÖMER SEYFETTİN, *Hikâyeler 1*, (Hazırlayan: Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.
- , *Hikâyeler 2*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul 2017-II.
- , *Hikâyeler 3*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul 2017-III.
- , *Hikâyeler 4*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul 2017-IV.
- ÖMER SEYFETTİN, "Milletlerin Mefkûreleri, Yarınki Turan Devleti." *Bütün Eserleri, Makaleler içinde*, (Dznl. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001.
- TÜZER, İbrahim, "Eski Yunan ve Lâtin'e Dönüş Fikrinin Panoraması ve Bir Eleştiri Olarak Ömer Seyfettin'in Boykotaj Düşmanı." *Ayraç Dergisi*, 2010, s. 41-43.
- YENER, Cemil, "Dokuz Öykücü: Ömer Seyfettin'in Öykücülüğüne Toplu Bir Bakış." *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1975, s. 44-53.

ÖMER SEYFETTİN'İN METİNLERİNDE SPOR FELSEFESİNİN İZİNİ SÜRMEK

Muhammet Enes KALA*

Giriş

Ömer Seyfettin denince aklımıza hemen etkileyici hikâyeleri gelir. Otuz altı yıllık kısa ömrüne, hikâyeleriyle birlikte şiirler, fıkralar, denemeler ve hatıralar sığdırmayı başarmıştır. Şimdi önümüzde kısacık hayatında onun bıraktığı devasa bir külliyat bulunmaktadır. Hikâyeciliği, dildiliği, şairliği, dostluğu, vazifeleri, kültür hayatına sunduğu katkıları bu külliyattan hareketle çalışılabilir. Külliyatına şöyle bir göz atıldığında yazılarındaki konu kapsamını oldukça geniş tuttuğu görülen Ömer Seyfettin'in yeni ve özgün denilebilecek meselelere ilişkin cesaretle kalem oynattığını da görmek mümkündür. Ancak ne kadar farklı konularda yazmış olursa olsun, her meseleyi memleket meselesine bağlaması ve düşüncesinin sabitesi olarak vatan ve milleti kabul etmesi oldukça değerlidir.

Ömer Seyfettin'in merakını celbeden konulardan birisi de "jimnastik" olmuştur. Onun edebiyata ilişkin neredeyse her çabası akademik çalışmalar da tartışılrsa da jimnastiğe ilişkin serdettiği özgün fikirleri felsefi bir zemine yerleştirmek suretiyle etüt eden çalışmaya rastlanmamıştır. Ömer Seyfettin, jimnastik konusuyla doğrudan ya da dolaylı olarak altı yazı kaleme almıştır. *Jimnastiğe Dair* başlığıyla birbirinin devamı şeklinde 1904-1905 yıllarında dört yazı yazmış ancak dördüncü yazıya ulaşamadığı belirtilmiştir¹. 9 Temmuz 1911 tarihli *Millî Jimnastik* başlıklı yazısı onun konuya dair beşinci makalesidir, bu yazısında önceki yazılarının kendisine sunduğu nazarî ve amelî çerçevede bir bütünü aramaya çalışmıştır. Son olarak ölümünden bir yıl kadar önce okuyucusunu bir muhasebeye davet eder şekilde, *Manevî Spor* başlıklı bir yazı kaleme alarak meseleyi bambaşka bir zaviyeden değerlendirmeye girişmiştir. Zikrettiğimiz bu yazıların açık ve örtük uzanımlarının etüt edilerek

* Doç. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Felsefe Bölümü, mekala@ybu.edu.tr

¹ Nâzım Hikmet Polat, "Dipnot", *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2018, s. 157.

felsefî bir tartışmanın imkânını oluşturabileceğine inanıyoruz. Bu çerçevede yazımızda yapmaya çalışacağımız şey de aslında yazılarda zikrolunan iddia ve teklifleri spor felsefesi ekseninde değerlendirmeye çalışmak olacaktır.

Sporun tarihi, insanlık tarihi kadar eskidir. Filozoflar ciddi fizik ve metafizik meseleleri tartışmaların yanında günlük yaşantıya ilişkin meseleleri de ele alırlar. Spor da hem fizik hem metafizik hem de gündelik bir pratik olarak bazı filozoflarca ele alınıp değerlendirilmiştir.² Bununla birlikte spora ilişkin bölük pörçük felsefî fikirler serdedilmiş olsa da spor felsefesinin bağımsız bir felsefî disiplin olarak felsefenin bir alt dalı kabul edilmesi tarihine baktığımızda elli yıllık bir geçmişinin olduğunu söylediğini görürüz.³ Spor felsefesi çerçevesinde, spora ilişkin meselelerin rasyonel, eleştirel, kapsamlı, sistematik ve tutarlı bir zeminde ele alınıp tartışıldığını, sporun ontoloji, epistemoloji ve aksiyoloji alanlarıyla ilişkisinin soruşturulduğu kapsamlı ve sistematik çalışmalar kaleme alındığı görülmektedir.⁴ Ömer Seyfettin'in jimnastik konusuna hasrettiği yazılarla aslında spor felsefesine ilişkin bir yaklaşıma işaret ettiği ve yazılarıyla spor felsefesi alanına özgün katkılarda bulunduğu söylenebilir. Yazımızda Ömer Seyfettin'in spora ve spor felsefesine olası katkıları jimnastiğe yaklaşımı ekseninde değerlendirilecektir.

Sporun tarihinin insanlık tarihi kadar eski olduğunu ileri sürebiliriz. Bununla birlikte spora baktığımızda arkasında dinî, askerî, sosyal ve kültürel gerekçeler bulabiliriz.⁵ Sporun insanî bir pratik olarak tecrübe edilmesinin arka planındaki gerekçelere de hem filozoflar tarafından dikkat çekilmiş hem de söz konusu gerekçeler felsefî tahlile tutulmuştur. Platon ve Aristoteles'in sporu hem eğitim hem de insanın olgunluğa ulaşabilme yolunda önemli bir bileşen olarak görmesi son derece değerlidir.⁶ Bu noktada eğitimi bir Ati-

² Platon ve Aristoteles'in konuya ilişkin fikirleri oldukça önemlidir.

³ William Devine-Javier Lopez Frias, *Philosophy of Sport*, <https://plato.stanford.edu/entries/sport/>; Alun Hardman And Carwyn Jones, "Philosophy of Sport: Global Issues From An International Perspective", *Philosophy of Sport* Edited by Alun Hardman and Carwyn Jones, Cambridge Scholar Publishing, 2010, s. 1.

⁴ Bernard Suits, *The Grasshopper: Games, Life, and Utopia*, Broadview Press, Boston, 2014; Cesar Torres, *The Bloomsbury Companion to the Philosophy of Sport*, Emily Ryall, 2014; *Philosophy of Sport: Key Questions*, Bloomsbury London, 2016; Atilla Erdemli, *Spor Felsefesi*, E Yayınları, İstanbul. 2002; Lynne Reid, *Introduction to the Philosophy of Sport*, Rowman & Littlefield Publishing Group, Lanham, 2012; McNamee, M. J., and Morgan, W. J., *Routledge Handbook of the Philosophy of Sport*, Routledge, London, 2015; Andrew Edgar, *Sport and Art: An Essay in the Hermeneutics of Sport*, Routledge, London, 2014; Jan Boxill, *Sports Ethics: An Anthology*, Blackwell, Malden, 2013; Jason Holt, *Philosophy of Sport: Core Readings*, Broadview Press, 2013.

⁵ William Devine-Javier Lopez Frias, *Philosophy of Sport*, <https://plato.stanford.edu/entries/sport/>

⁶ Heather Reid, *Athletics and Philosophy in the Ancient World*, Routledge, New York, 2011.

nalının, beden ve ruh arasındaki ahengi ve telifi bulabilme araçlarından birisi de atletizm yarışmalarına dahil olmasıdır. Spora Antik Yunan evresinde verilen önem Batıda Ortaçağ ve modern zamanlarda da devam etmiştir. Thomas Aquinas'ın insanın tekamülü için beden ve ruhun aynı anda yetkinleştirilmeye çalışılmasını gerekli gördüğüne ilişkin ifadelerle rastlanmaktadır. Spor faaliyetlerinin hem bilgi kaynakları olan duyularımızı yetkinleştirmenin bir yolu hem de şahsiyet inşasının mümkün vesilesi olarak da görülmüş ve önemsenmiş olması bu noktada oldukça önemli görülmektedir.⁷

Sporun Platon'da ama özellikle Aristoteles'te, "eudaimonia"ya bir vesile olarak değerlendirilmesi de önemlidir.⁸ Yüksek iyi, insanı parçalamaz, maddi ve manevi yapısıyla, iç ve dış doğasıyla insan, bir bütün olarak saadete erişmek ister. Burada saadet de basittir ve parçalanmaya kapalıdır. O halde saadete ulaşma imkanlarımızdan birisi olan sporun bedenle birlikte ruha hitap etmesi oldukça anlaşılabilir durur. Spor bize yeni dünyanın imkanlarını da gösterebilir, spor konusuna dair fikir serdeden filozoflardan bazıları, sporun yardımıyla insanların önünde sembolik farklı dünyalar açılabileceğini, bu dünyalar yardımıyla insanlar yaşadıkları dünyayı yeniden tanıma ve tavsif edebilme imkanlarına ulaşabileceklerini düşünürler.⁹ Spor, o halde çok boyutlu bir faaliyetin adı olarak önümüzde belirlemektedir.

Son zamanlarda sağlık çalışmalarının beden, zihin, toplum ve ruh sağlığı olmak üzere dört alanda birbiriyle ilişki kurularak yapılmakta olduğu söylenmektedir.¹⁰ Sporun uzanımına baktığımızda bu dört alana temas edebileceğine ilişkin fikirlere Ömer Seyfettin'de rastlamamız oldukça değerlidir. Sporun dört alana ilişkin söyleyeceklerinin olması, bu dört alanın birlikte yer aldığı insan yaşamında sporun ehemmiyetini de gösterir. O halde spor felsefesini konumlandıracağımız en doğru yer, değer ve kültürün birlikte kucakladığı insanın yaşam sahası olacaktır. Zira sporu yaşama felsefesi çerçevesinde değerlendirmek, sporu, bedeni ve ruhu birlikte etkileyen bir faaliyet sahası olarak, ayrıca onu değerden ve kültürden koparmadan etüt etme imkanı sunacaktır.¹¹

Ömer Seyfettin'in jimnastik üzerine yazdığı metinler ekseninde spor felsefesine getirdiğini düşündüğümüz katkılara geçmeden önce özellikle spor ve

⁷ William Devine-Javier Lopez Frias, *Philosophy of Sport*, <https://plato.stanford.edu/entries/sport/>

⁸ Hardman And Carwyn Jones, *Philosophy of Sport* Edited by Alun Hardman and Carwyn Jones, Cambridge Scholar Publishing, 2010, s. 2.

⁹ Andrew Edgar, "A Hermeneutics of Sport." *Sport, Ethics and Philosophy*, 7(1), 2013, 140-167.

¹⁰ Ivo Jirásek "Religion, Spirituality, and Sport: From Religio Athletae Toward Spiritus Athletae", *Quest -Illinois- National Association for Physical Education in Higher Education-* 67(3):290-299, s. 296,

¹¹ Atilla Erdemli, *Spor Yapan İnsan*, E Yayınları, İstanbul, 2008, s.14.

jimnastik kelimesine ilişkin kavramsal bir arka plan oluşturmayı önemsiyoruz. Spor kelimesi, Eski Fransızca *disporten*, *desporter* kelimelerinden türetilmiştir. Kelime, zihni, kendisini yoran meselelerden uzaklaştırma, bu şekilde zihni ve bedeni dinlendirme ve eğlendirme faaliyetini karşılar.¹² Bu faaliyet, mutedil olduğu ve dengeyi koruduğu ölçüde anlamlı görünür. Abartıldığındaysa zihnin uzaklaşmasından değil aksine başka yorucu bir meseleye kendisini yönlendirip, daha da hırpalanabilmesinden söz edilebilir. Spor kelimesinin tanımı, Kubbealtı Lugatında şu şekilde verilmektedir: “Güç, hız, çeviklik, dayanıklılık vb. yanında cesâret, fedâkarlık, dürüstlük gibi nitelikler de kazandırmak sûretiyle beden ve ruh sağlığını geliştiren, kurallara bağlı ferdî hareketlerle ikili, takımlar veya topluluk hâlinde yapılan beden hareketlerinin ve yarışmaların tamâmı.”¹³ Tanımlar bizi sporu, beden ve ruh faaliyeti olarak görmeye sevk etmektedir.

Jimnastik, kelimesinin kökenine gittiğimiz vakit ise karşımıza Grekçe *gymnasticus*, Latince *gymnastikos* ve *gymnasium* kelimeleri çıkmaktadır. Kelimeler ortak şekilde, alıştırma, antrenman yapma, bedeni harekete geçirme, bedene temrin yaptırma ve bunlarla beraber zihni tüm faaliyetlerin mutedil koruyucusu ve bekçisi kılma kabiliyetini kazanmaya ve bunların kazanıldığı mekana işaret etmektedir.¹⁴ *Gymnasium* kelimesi 15. yüzyılda Almanya’da zihnin ve bedenin birlikte terbiye edildiği, eğitim kurumu, lise olarak anlaşılmışken, Kıta Avrupası’ndaysa kavram sadece bedeni manasını korumuştur.¹⁵

Jimnastik kelimesinin Kubbealtı Lugatında karşılığına baktığımızda, kelimenin tanımı: “Vücûdu zinde tutmak, canlandırmak, zihnî yorgunluğu gidermek için bâzı kurallara uyularak yapılan beden hareketlerinin bütünü”¹⁶ şeklinde verilmektedir. Arapça’ya baktığımızdaysa aslında aynı kökten türetilen, beden eğitimi (رياضة), zihin eğitimi/matematik (رياضيات) ve nefis terbiyesi (رياضت) kelimelerinin birbiri sıra ve birbirinin tamamlayıcısı olarak kullanıldığını görürüz. O halde aslında bedeni zihinden, zihni ise nefsten ayırmak mümkün olmadığı için hepsinin hareketinin terbiyesini birlikte düşünmek ve değerlendirmek en doğrusu olarak görülür. Bedenin hareketi manasına gelen jimnastiği o halde, tabiattan, fıtrattan, ruhî yapısından ve insanın bütünlüğünden kopmadan insanın vücut hareketini, tabiatın hareketine uyumlu hale getirme sanatı olarak tanımlayabiliriz.

¹² https://www.etymonline.com/word/sport#etymonline_v_21881

¹³ <http://lugatim.com/s/spor>

¹⁴ <https://www.etymonline.com/word/gymnastic>: https://www.etymonline.com/word/gymnasium?ref=etymonline_crossreference

¹⁵ https://www.etymonline.com/word/gymnasium?ref=etymonline_crossreference

¹⁶ <http://lugatim.com/s/J%C4%B0MNAST%C4%B0K>

Ömer Seyfettin'in Metinlerinden Spor Felsefesine Yol Bulma

Ömer Seyfettin, jimnastiğin lüzumu konusunda şüphe olmadığını, çocuklara kelime tahsilini öğretirken bedenlerini terbiye edici hareketleri de öğretmenin pedagojinin önemli bir tavsiyesi olduğunun altını çizer.¹⁷ Bununla birlikte jimnastiğin önemli olduğu insanlar tarafından da açıkça kabul edilir. Sorun, jimnastikten faydasına rağmen insanların uzak durmasındadır. Buna ilişkin insanların çok mazereti mevzubahistir. Bu mazeretlerin hiç birisinin Ömer Seyfettin nazarında kıymet-i harbiyesi yoktur.¹⁸

Ömer Seyfettin, beden terbiyesi veya idman-ı beden olarak anladığı jimnastikte, üç unsuru merkeze yerleştirir. Bunlar muvazene, fitrîlik ve itidaldır. Muvazeneden, hareketlerin birbiri arasında kurulması lazım olan denge kadar beden ve ruh dengesi de kastedilir. Fitrîlikten, insanın, tabiatın hareketine uyumlu yaratılışının ıskalanmaması ve vücudun dengesini bozmadan ve zedelemeyen hareket etmesi anlaşılır. Son olarak itidalden ise gerek beden hareketlerinden gerekse niyetlerde aşırılığa kaçmadan, yapılan her neyse fitrî amacın dışına çıkmamaya işaret edilir.¹⁹

Ömer Seyfettin, sağlığı korumak ve kollamakla birlikte vücudu güçlendirmek için jimnastiğin öneminden bahsederken aşırıya kaçarak istidat ve fitrî kabiliyetinden ziyade bedeni zorlamanın faydadan daha ziyade zarar getireceğine özellikle değinir.²⁰ Bu durum ya yerinde belirlenen amacın rayından çıkıp ifsat edilmesi ya da amacın zarara taalluk ettiği durum olarak da anlaşılabilir. Jimnastikte aslolan bedenin muhafazası ve güçlendirilmesidir, yoksa yapay bir beden inşa etmek değildir. Hayatın özünü harekette gören Ömer Seyfettin, insanın da bu harekete iştirak etmesi gerektiğini, yalnız bu harekete iştirak ederken fitrattan ve tabiiyetten ayrılmamasının iktiza ettiğini, hareketin yürümek, koşmak, gerinmek ve yüzmek gibi tabii hareketler olması gerektiğini belirtir.²¹ Zira aksi hareketler –ki bu ona göre harekâtı-ı sakile olarak görülür- zarara gebe olan tabiattan zorla gasp edilmiş kuvvetler olarak karşımıza çıkar.²² Tabii olandan ve itidalden kopan insanın vücut ve yaşam dengesi bozulur. İtidal özellikle burada çok önemli bir değer olarak da tebarüz eder. Zira itidal, ifrat ve tefridin ahlakî vasatı olarak bir erdeme

¹⁷ Ömer Seyfettin, "Jimnastiğe Dair I", *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2018, s.132.

¹⁸ Ömer Seyfettin, "Jimsantiğe Dair III", *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2018, s.151.

¹⁹ Ömer Seyfettin, "Jimnastiğe Dair II", *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2018, s.142.

²⁰ Ömer Seyfettin, *Jimnastiğe Dair I*, s. 132.

²¹ A.g.e., s. 133.

²² A.g.e., s. 134.

tekabül eder. Bu erdem hem zihnin hem bedenin hem de nefsin zararlardan muhafazasını mümkün kılan insani mahfazadır. Sporda insanların kaslarının gelişimi için et tüketimi önemlidir ancak haddinden fazla et yemek faydadan çok zarar meydana getirir.²³ Aristoteles'e baktığımızda o, savurganlığı ve cimriliği rezilet, cömertliği ise nefsi itidal noktası olarak fazilet olarak görür.²⁴ Nasiruddin Tusî'ye baktığımızda o, hamakat ve cerbezeyi aklın rezileti, hikmeti ise fazileti olarak görür.²⁵ Tüm bu hususlar itidal erdemini bizim için kök erdem haline getirir. Spor da aslında özünde bu erdemin talimini örtük olarak sahiplenilen ve insana kazandırmak isteyen faaliyet sahası olarak karşımıza çıkar.

Jimnastiğin bir amacı da insanın vücuduna malik olabilmesini sağlamaktır. Buradan kastedilen bir mana ise bedeni jimnastiğe hazır halde tutmak için onu zararlı tüm şeylerden uzaklaştırmaktır. Fazla yemek-içmek, zararlı madde alışkanlıkları, yanlış hareketler hep uzak durulması gereken şeyler olarak sayılır.²⁶ Bunlara dikkat etmemek hasta olduktan sonra ilaç istimal etmeye benzer. Hâlbuki jimnastik bir süreçtir ve bu süreç, vücudun muhafazası, güçlendirilmesi ve intizamını da muhtevi olacak şekilde öncesi ve sonrasıyla birlikte bir manaya sahip olur.

Ömer Seyfettin, *Jimnastiğe Dair II*, başlıklı bir denemeden daha ziyade hikâyeyi andıran yazıda sanki müstehzî bir bakışla riyaziye muallimini hicveder. Zira matematik öğretmeni zekâ ile bedeni birbirinin refiki olarak değil, rakibi olarak görür. Bu öğretmene göre bedeni hareketler yapmaya ne kadar düşülürse zekâ da o nispetle zayıflayacaktır.²⁷ Tabi burada hikâyeye gizlenen ikinci bir durum da kendisini hissettirir. Tabiattan ve insanın fıtratından kopmuş olan, tabiata taaddi eden suni bir vücut için yapılan hareketlerin hem bedeni hem de zekâyı tahrip etmesini kastediyorsa öğretmenin haklılığı açığa çıkar. Zira tabiilikten uzak hareketler, bedendeki farklı azaların haklarının ihmal olunmasından mütevellit zafiyet doğurabilmektedirler.²⁸

Ömer Seyfettin, muvazene, itidal ve fıtrat eksenine yerleştirdiği jimnastik anlayışında tabii sporları da basitten terkebî olana doğru sıralar. Ayakta durmak, yürümek, sıçramak, koşmak, raks etmek, meç talimi, avcılık, bilardo ve yüzmek tabii riyazet-i bedeniye olarak karşılık bulur.²⁹ Zikredilen bu beden

²³ Ömer Seyfettin, *Jimnastiğe Dair III*, s. 151.

²⁴ Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, (Çev. Saffet Babür), BilgeSu Yay., İstanbul, 2009, s. 73.

²⁵ Nasiruddin Tusî, *Ahlâk-ı Nâsirî*, (Çev. Anar Gafurov-Zaur Şükürov), Litera Yay., İstanbul, 2016, s. 100.

²⁶ Ömer Seyfettin, *Jimnastiğe Dair I*, s. 134.

²⁷ Ömer Seyfettin, *Jimnastiğe Dair II*, s. 140.

²⁸ A.g.e., s. 141-142.

²⁹ Ömer Seyfettin, *Jimnastiğe Dair III*, s. 154.

hareketleri basitten karmaşığa doğru ifade edilmiştir. Basit olan aslîliği de temsil eder. Ayakta durmak tüm hareketlerin özü ve aslıdır. Her beden hareketi muhakkak ayakta durmayı içerir. Yürümek ayakta durmayı, koşmak ise yürümeyi kapsayan harekete tekabül eder. Raksetmek ise bir idman-ı beden olarak tüm zikrettiğimiz daha basit hareketleri mündemiç kılar. Basitten karmaşığa doğru gittikçe hem kabiliyetin hem de hareketlerin karmaşıklaştığı görülebilir. Ömer Seyfettin zikrettiği hareketleri sağlığın muhafazası ve bedenin güçlenmesi için gerekli görse de miktarlarını insandan insana fayda hâsıl olabilmesi için değişmesi gerektiğini de ifade eder.³⁰ Ömer Seyfettin'in tabii beden hareketleri arasında zikrettiği avcılık, bilardo ve yüzmeye hassaten değinmek gerekir. Avcılık, idman-ı bedeniye olmakla beraber idman-ı hissî olarak da karşılık bulur.³¹ Avcılık zikredilen tüm basit hareketleri kapsayarak bedenin kuvvetine fayda sağladığı gibi, kuvve-i aklıyenin de fail olmasını gerekli kılar. Bununla insan aklını dinçleştirip, planlar kurmaya çalışır. O halde bedenle beraber zihnin terbiyesi de avcılıkla sağlanmış olur. Aynı husus bilardo için de geçerlidir. Bilardo, bedeni tahrip etmeyen hareketleri içermekle beraber, zihni meşgul edip, yaratıcılığı ön plana çıkarmaya çalışır. Yüzme de bir su sporu olarak itidalle yapıldığında vücut için kuvvet ve şifa kaynağı olarak görülür.

Ömer Seyfettin, jimnastiğe ilişkin birbirini izleyen yazılarında tespitleri dile getirdikten sonra tekliflerini de büyötmektedir. Onun *Millî Jimnastik* yazısında bu teklifleri görebiliriz. Unutmamak gerekir ki, beden hareketlerimizi bir amaca ve manaya mebni kılamazsak hareket bize faydadan daha çok zarar getirir. Mana ve amacın içine kuşkusuz jimnastik mekânı da girer. O halde sıhhat için beden hareketleri planlanıyorsa bunun kapalı alanlardan ziyade havası temiz olan açık alanlar olması çok daha münasip olacaktır. Ömer Seyfettin, kapalı alanlarda özellikle halter, barfiks, paralel, atlama tahtaları, salıncaklarla yapılan sporlara karşıdır. Bu sporlar sporun içsel değerinden ziyade dışsal değer olarak kabul edebileceğimiz rekabeti ve kaslı görünüşü merkeze alırlar. Burada bir parantez açarak, bir hususa dikkat çekelim. Antik Yunan'da *agonistik* oyunlar ile *gymnastik* sporları şeklinde iki idman-ı beden türünden söz edilmektedir. Bunların ilkinde sporun dışsal değeri rekabet çerçevesinde, ikincide ise içsel değeri, refakat çerçevesinde yani ruh ve bedenin uyumu bağlamında tezahür ettirilir. O halde Ömer Seyfettin'in agonistik oyunlardan ziyade gymnastik sporları daha da önemsedığını ifade edebiliriz. Bu kabul ediş veya karşı çıkışa ilişkin nedenler de söz konusudur. Hayatta lazım olacak kuvvetin boş yere israf edilmesinin temaşası öncelikle

³⁰ A.g.e., s. 154-156.

³¹ A.g.e., s. 156.

büyük acı verir. Mezkûr spor aletleriyle yapılan spor neticesinde organlar arasındaki ahenk ve insicam bozulmakla birlikte, vücuda fayda değil zarar verilmektedir. Zira Ömer Seyfettin, yukarıda zikredilen sporları yapanların çabuk ihtiyarlayıp halden düştüklerini, haftalığa dirençlerinin zayıfladığını, takatlerinin azaldığını ve olumsuz havadan çabucak muzdarip olduklarını ifade eder.³² Ancak daha ilginç olanı sporların maddi zararı kadar manevi zararları olabileceğine de Ömer Seyfettin hassaten değinir. Ona göre bir sporun manevi zararı bizim şahsiyetimize verdiği zarar ve bizi kendimizden uzaklaştırmasıdır.

Peki, bunlara karşı çıkan birisinin bunların yerine önereceği sporlar neler olabilir? Buraya kadar teklifin gerekçesine işaret etmeye çalıştık. Şimdi teklifin kendisine geçebiliriz. Ömer Seyfettin, öncelikle hastalar için daha uygun gördüğü ve çocukların rekabet, istek ve ihtiyaçlarını tatmin etmeyeceğini düşündüğü İsveç jimnastiğini bizim için uygun bulmaz.³³ Spora ilişkin teklifimizin bize özgün olması gerektiğini vurgulayarak belirtir. Ona göre, “Taklit terakkiye manidir. Bir halin imtidadına hizmet etmek demektir. Terakki, iddia ederek tecehhüd ve tahavvül etmektir.”³⁴ Önereceğimiz sporların bizi garplıları taklide götürmemesi gerektiğini düşünen Ömer Seyfettin, bu noktada gösterilen taklitçiliği ise bazı sebeplere bağlar. Bunlardan ilki özenmekle beraber süflî arzuları tetikleyen sefahat meylidir. İkincisi, teceddüdü garplılaşmayla müsavî sayma hastalığı olarak görülen edebiyat-ı cedide tesiridir. Son olarak konumuzu da ilgilendiren spor ve özellikle futbola olan meftun olma halidir.³⁵ Ömer Seyfettin’e göre bir toplumun kültürünün sirayet ettiği ne olursa olsun, onun alınmasıyla kültürün de milli kültüre sirayet edebileceği unutulmamalıdır. Özellikle bu noktada denge ve kıvam da tutturulamazsa yabancılaşma tehlikesiyle karşı karşıya kalınır.

Bizleri şahsiyetin kurucu unsurları olarak telakki edebileceğimiz ahlaki değer ve erdemler olan içsel değerlerden mahrum etmeyecek ama aynı zamanda dışsal değer olan rekabetin ihmal edilmeyeceği milli sporları Ömer Seyfettin önerir. Teklif edilen sporlar, güreş, binicilik, koşu, yüzgeçlik ve silahşörlüktür. Bu sporların barındırdığı hareketler hem Ömer Seyfettin’in tabii bulduğu hareketlerdir hem de bu sporlar başta güreş olmak üzere içsel değerler olarak cesaret, kuvvet, itidal, tefevvuk ve galebe değerlerine sahiptir. Bu değerler aynı zamanda Ömer Seyfettin’in nazarında bizlerin milli faziletlerimizdir. Asabiyete teslim olmadan onu yenmeyi başarmak, sükûnetle

³² Ömer Seyfettin, “Millî Jimnastik”, *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2018, s. 237.

³³ A.g.e., s. 238.

³⁴ A.g.e., s. 238.

³⁵ A.g.e., s. 240.

düşünmek ve güçlü şekilde muhakeme etmek ve hüküm vermek bu sporların ortak paydasını oluşturur.³⁶ Galebe değeri aynı zamanda söz konusu sporların dışsal değeri olarak rekabeti de oluşturduğu için içsel ve dışsal değerler arasında da bir telif ve denge sağlanmış olacaktır. Ancak bir durum var ki, Ömer Seyfettin bu sporların içinde yaşadığımız çağın şartlarına göre güncellenmesinin de ihmal edilmemesi gerektiğini düşünür.³⁷ Ömer Seyfettin tüm bu sporları teklif gerekçesini de milli şahsiyetin onlar üzerinden yeniden inşası olarak verir. “Yeni Türk, neslini yetiştirmeli, onu bugünkü Levantenlikten, korkaklıktan, zayıflıktan, asabilikten, aşağılıktan, mağlupluktan kurtarmalı. Cesur, kavî, müveffik, galip bir hale getirmeli. Bunu ancak milli jimnastik yapacaktır... Milli Türk jimnastiğini ihmal eder, çocuklarımızı korkak, zayıf, asabi, dün ve mağlup bırakırsak biz de o karanlığa, Bizanslıların, Romalıların milletlerine mahsus fazilet ve cesaretlerini kaybederek bütün o bugün yok olan kavimlerin gittiği izmihlâl uçurumuna yuvarlanacağız.”³⁸ Ömer Seyfettin’in anlayışında sporlar sadece spor olarak düşünülmeyen, millî ve ictimai şahsiyetlerimizin inşasında önemli enstrümanlar olarak yer almaktadır.

Ömer Seyfettin, sporu ve jimnastiği milli şahsiyetin inşasındaki önemli araçlar olarak görmenin yanında konuya ilişkin *Manevi Spor* başlıklı son yazısında sporun ferdi şahsiyetin inşasındaki ehemmiyetine değinerek konuyu sosyolojiden psikolojiye çeker. O halde burada Ömer Seyfettin’in spor sosyolojisi ve spor psikolojisi çerçevesinde iki hususa ilişkin fikir beyan ettiğini çıkarabiliriz.

Sporun maddi yönlerinin açığa çıktığı kadar onun manevi hususiyetleri örtük kalmıştır. Ancak son zamanlarda özellikle spor felsefesine ilişkin çalışmalarda bu yönler üzerinde hassaten durulmaktadır. Spor felsefesine önemli katkılarda bulunan Bernard Suits, spor oyunlarının temelde dört bileşeni olduğunu iddia eder, bunlar amaçlar, araçlar, kurallar ve tutumlardır.³⁹ Söz konusu bileşenler spor fenomenini kurucu unsurlar olarak da değerlendirilebilir. Kuşkusuz bunlar dışında, formalist çerçeve dışında uzlaşımçı ve içselcilik taraftarları oyunların yazılı olmayan kurallar ve oyunun doğasında var olan adalet, rekabet, rakibe saygı ve hırs gibi içsel ilkelerin ve oyunun iç mantığına ilişkin becerilerin de oyunun kuruluşuna hizmet ettiğini düşünürler.⁴⁰ Artık spor, uzanımında kapsadığı spor çeşitlerinin ötesinde bizzat kendisi olarak çalışmaların temelini de oluşturmaktadır. Bu doğrultuda spor

³⁶ A.g.e., s. 241-243.

³⁷ A.g.e., s. 246-247.

³⁸ A.g.e., s. 247-248.

³⁹ Bernard Suits, *The Grasshopper: Games, Life, and Utopia*, Boston: D.R. Godine; reprinted, Peterborough: Broadview Press, 2014.

⁴⁰ <https://plato.stanford.edu/entries/sport/>

çeşitlerinden ziyade sporu spor kılan unsurların öne çıkarıldığı çalışmalar, sporun maddi boyutunu mana boyutuna çekme vazifesi de görmektedir.

Sporun ontik boyutu kadar onun ahlaki boyutu da spor felsefesi çalışmalarında özellikle vurgulanmaktadır. Bu noktada spor bir rekabet mücadelesi-ni şart koştuğu için iki tarafı karşı karşıya getirir. Bu ilişki Hegel'in Efendi-kö-le diyalektiğini meseleye davet ettiği kadar, kendimin ötekinin zihni inşası üzerinden tanıyabilme imkanı çerçevesini de bize sunar. Bu noktada Atilla Erdemli'nin söylediklerine kulak verebiliriz. "... Tüm beden ve zihinsel güç-lerini, tüm becerilerini, tüm duygularını yoğunlaştırıp, kullanarak (rakipler) birbirlerine karşı gelirler; bir çekişme, birbirine karşı mücadele ortamı ya-ratırlar, fakat kavga etmezler; tüm güçleriyle saldırırlar, fakat düşman de-ğildirler, sanki birbirlerinin elinden tutup, geliştirirler, yüceltirler ..." ⁴¹ Bu noktada spor, bir rekabet ve mücadeleyi şart koşsa da bu mücadele benlikle-rin birbirini yok ettiği değil, güçlendirdiği ve gürleştirdiği bir zemine işaret etmektedir. Rakipler sadece kendi benliklerini geliştiren değil aynı zamanda zaferin büyüklüğünü ilan edebilmek için karşısındaki benliklerin de gelişme ve büyüme imkânı olarak görünür. Dolayısıyla spor sadece bedenle yapılan ve göze hoş gelen hareketleri kapsayan bir faaliyet sahası değil, çok daha fazlası olmuş olur.

Bu noktada Ömer Seyfettin'in spor ve jimnastiğe ilişkin yazılarında da bu boyut ve hususları görebilmekteyiz. Ömer Seyfettin'in spora ilişkin son ya-zısında yukarıda ifade ettiğimiz üzere, özellikle Arapça'dan geçen haliyle ve beden jimnastiğini karşılamak üzere riyâza ve nefsin terbiyesini karşılamak üzere riyâzet kelimelerinin karşımıza yeniden çıktığını görürüz. O, meseleye maddi ve manevi jimnastik olarak bakar. Maddi jimnastik nasıl maddi zaaf-ları izale ederse, manevi jimnastik ise manevi zaaf-lara çare bulur. Cismanî jimnastik ortaya pehlivanlar, ruhanî jimnastik ise kahramanlar çıkarır. ⁴²

Kahramanlık için ümit, azim, sebat, cesaret ve yakine olan iştîyak gerekir. Tüm bunların elde edilmesi kuşkusuz güçlü bir benlik-nefs terbiyesi ve ma-nevi idmanlarla mümkün olur. Manevi idmanlar, karşımıza, kendi kendini telkin, kendi kendini tatmin ve kendi kendini yeniden terbiye etmek olarak çıkar. Bu üçünü aslında kendilik ve irade terbiyesinde değerlendirmek müm-kün görünür. İnsanın kendine telkin verebilen ve sonunda verdiği telkine göre şahsını konumlandırabilen bir canlı olduğunu kabul edebiliriz. O halde kişinin kendisini iyi tanıması ve iyiliği kendisine telkin etmesi çok önemlidir. Bu da bir tür idmandır. Ömer Seyfettin şöyle diyor: "Ruhtaki tereddidin vü-cutta tecellisi zaruridir. O halde biz evvelâ zihni itiyatlarımızı tashih etmeye

⁴¹ Atilla Erdemli, *Spor Yapan İnsan*, E Yayınları, İstanbul, 2008, s. 108-109.

⁴² Ömer Seyfettin, "Manevî Spor", s. 726.

çalışmalıyız.”⁴³ Buna göre hareketin mebdelerinden birisi dimağ olarak görüldüğü için oranın da terbiye idmanlarından geri kalmamak gerekir. İnsanın ve milletlerin şekîmesini Ömer Seyfettin, zihni itiyatların mahsulü olarak görür. Bu, ancak tatmin araçlarının mevcudiyeti ve kudretiyle ete kemiğe bürünebilir. O halde ferdi ve içtimai ruhun hareketlerinden birisi de kendi kendini tatmin olarak belirlemektedir. Fert olarak insanlar, bir akla, mülhem bir kalbe, azimkâr bir iradeye sahip olduğuna iman etmeli, bununla beraber, mensup olduğu milletin tarihinde diğer milletlerden geriye kalmaz güzide bir nesil olduğuna kuvvetli bir şekilde iman etmelidir. Bu inanç ve kararlılık her türlü taklidin ve mağlubiyet ideolojisinin panzehiri olacaktır. Ancak, böylesi bir imana malik olacak iradeye sahip olmak kolay değildir. Böylesi iradeye sahip olmanın yolu, nefsi ve iradeyi güçlendirecek manevi idmanlarda bulunmaktan geçecektir.

Son olarak Ömer Seyfettin, zamanı geçmiş eski itiyatları güncelleme, bozulan itiyatları düzeltme ve yanlışları değiştirme şeklinde bir terbiye türü ortaya koyar. Bu, belki de diğerlerinin üzerine inşa olunacak kendi kendini terbiye etmektir. ⁴⁴ Ömer Seyfettin’in son sözleriyle bu kısmı nihayete erdirebiliriz. “Bir maddî jimnastik mütehasısı insanlara vücutça kuvvetli olmaları için odalarında her sabah on dakika idmanla uğraşmalarını tavsiye ediyor. Ben ruhça kuvvetli olmamız için her sabah kendimizi “mahrum!” sandığımız hasletleri bir dakikacık hatırlamayı tavsiye edeceğim.”⁴⁵

Sonuç

Tabiatın özü harekettir, biz de o harekete hem beden hem de ruhumuzla iştirak etmeliyiz. Bedenin iştirakı idman-ı beden olan jimnastikle, ruhun iştirakı ilim, irfan ve hikmetle olur. Burada bütünden de kopmamak gerekir. İlki için nefsin ve zihnin ihmal edilmemesi lazımdır. Aksi halde ifrat ve tefriten neşet eden reziletler bedeni istila edebilir. Bununla birlikte amacından sapan beden hareketleri de bedeni tahrip edebilir. Diğerinde de beden ihmal edilmemeli, beden sağlığının bozulmasının ruhun hamlelerini sekteye uğratabileceği gözden uzak tutulmamalıdır. O halde ruhun bedenle, bedendeki organlarınsa kendi arasındaki fitri muvazenesi her hareketin özü olarak düşünülmalıdır.

İsmi daha çok edebiyat yönüyle öne çıkmış birisinin, spor gibi oldukça güncel bir konu hakkında düşüncelerini felsefeyle birlikte ele almak zannediyorum ki ilginç olmuştur. Ancak böylesi çabalar belki önemli isimlerimizi

⁴³ A.g.e., s. 727.

⁴⁴ A.g.e., s. 728.

⁴⁵ A.g.e., s. 728-729.

yeniden keşfetmek, onların anlayışlarını güncellemek ve anlayışlarından ilhamla özgün çalışmalar ortaya koymaya vesile olacaktır. Dahası felsefe gibi bir alana hareket kazandırarak onu salt rasyonalitenin soğukluğundan kurtarıp yaşamın içine çekmiş olacaktır. Bu konuda Nermi Uygur'a kulak verebiliriz: "Felsefeyi salt akla dayandırmak yanlıştır. Felsefe her yönüyle akılla başlayıp akılla bitmez de ondan. Duyu işidir de felsefe. Duygu, duyarlık katmadıkça, felsefenin ödev ve görevlerini yerine getirmede yetersiz kalacaktır."⁴⁶

Kaynakça

- ARİSTOTELES, *Nikomakhos'a Etik*, (Çev. Saffet Babür), BilgeSu Yay., İstanbul, 2009.
- EDGAR, Andrew, "A Hermeneutics of Sport." *Sport, Ethics and Philosophy*, 7(1), 2013, 140–167.
- ERDEMLİ, Atilla, *Spor Yapan İnsan*, E Yayınları, İstanbul, 2008.
- HARDMAN, Alun And Jones, Carwyn "Philosophy of Sport: Global Issues From An International Perspective", *Philosophy of Sport* Edited by Alun Hardman and Carwyn Jones, Cambridge Scholar Publishing, 2010.
- JİRÁSEK, Ivo, "Religion, Spirituality, and Sport: From Religio Athletae Toward Spiritus Athletae", *Quest -Illinois- National Association for Physical Education in Higher Education-* 67(3):290-299.
- Nasîruddin Tusî, *Ahlâk-ı Nâsirî*, (Çev. Anar Gafurov-Zaur Şükürov), Litera Yay., İstanbul, 2016.
- Ömer Seyfettin, "Jimnastiğe Dair I", *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2018.
- Ömer Seyfettin, "Jimsantiğe Dair III", *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2018.
- Ömer Seyfettin, "Millî Jimnastik", *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2018.
- Ömer Seyfettin, "Jimnastiğe Dair II", *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2018.
- REİD, Heather, *Athletics and Philosophy in the Ancient World*, Routledge, New York, 2011.
- SUİTS, Bernard, *The Grasshopper: Games, Life, and Utopia*, Boston: D.R. Godine; reprinted, Peterborough: Broadview Press, 2014.
- UYGUR, Nermi, *İçimin Sesi*, YKY Yay., İstanbul, 2001.
- İnternet Kaynakları:**
- https://www.etymonline.com/word/sport#etymonline_v_21881 [10.09.2020]
- <https://www.etymonline.com/word/gymnastic:>[10.09.2020]
- https://www.etymonline.com/word/gymnasium?ref=etymonline_crossreference [10.09.2020]
- https://www.etymonline.com/word/gymnasium?ref=etymonline_crossreference [10.09.2020]
- <http://lugatim.com/s/spor> [10.09.2020]
- <http://lugatim.com/s/J%C4%B0MNAST%C4%B0K> [10.09.2020]
- <https://plato.stanford.edu/entries/sport/> [10.09.2020]
- William Devine-Javier Lopez Frias, *Philosophy of Sport*, <https://plato.stanford.edu/entries/sport/> [Erişim: 20.09.2020]

⁴⁶ Nermi Uygur, *İçimin Sesi*, YKY Yay., İstanbul, 2001, s.237.

ÖMER SEYFETTİN'İN ŞAIRLİĞİ VE ŞİİRİ ÜZERİNE

ALİ KURT*

Ömer Seyfettin, otuz altı yıllık kısa ömründe şiir, mensur şiir, hikâye, roman, tiyatro, masal, günlük, hatırat, tenkit gibi edebiyatın hemen her türünde telif ve tercüme eserler vermiş; Meşrutiyet Döneminde dil, edebiyat, sanat, toplum ve medeniyet üzerine fıkra ve makalelerle görüş ve düşüncelerini ortaya koyarak öncü bir rol oynamış; böylece Türkiye Cumhuriyetinin kültürel, sosyal, siyasi hayatına da önemli katkılar sunmuş; Hakkı Süha Gezgin'in "Dalları meyvelerinin ağırlığı ile esneyip sarkmış bir ağaçtı"¹ tespit ve benzetmesini sonuna kadar hak etmiş, çok yönlü bir şahsiyettir.

Orhan Okay'ın ifadesiyle Osmanlı'nın en kısa yüz yılında² eser veren Ömer Seyfettin, Türk Edebiyatında özellikle hikâyeci olarak temayüz etmiş olsa da yine Okay'ın tespitiyle Türk edebiyatının en verimsiz olduğu dönemde³ edebî hayata şiirle başlamış ve önce şair olarak kendini göstermiştir. İşte biz bu çalışmamızda Ömer Seyfettin'in şiirini ve şairliğini ele alacağız.⁴

Ömer Seyfettin'in şiiri ve şairliğiyle ilgili ilk kapsamlı çalışmayı Fevziye Abdullah Tansel⁵ yapmış ve şairin 66 şiirini ele alıp değerlendirmiştir. Muzaffer Uyguner'in⁶ çalışmasında Tansel'den farklı olarak 11 şiir daha yer

* Doç. Dr., Kırklareli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ali.kurt@klu.edu.tr

¹ Hakkı Süha Gezgin, *Edebi Portreler*, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), Timaş Yayınları, İstanbul, 1999, s. 234.

² Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı Fikirler, Türler-Topluluklar- Temalar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s.143.

³ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı Fikirler, Türler-Topluluklar- Temalar*, s.144.

⁴ Ömer Seyfettin'in şiirleri için şiirlerin bulunduğu, süreli yayınlar ve hatıratlarda yeniden bir tarama yapılmamış olup Ömer Seyfettin'in şiirleri üzerinde yapılan akademik çalışmaların içinden konuyla alakalı müstakil bir akademik çalışma olan Nazım Hikmet Polat'ın "Şair Ömer Seyfettin: Bütün Şiirleriyle." adlı kitabında tespit ettiği şiirler esas alınmıştır. Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Şiirleriyle*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2017.

⁵ Bkz. Fevziye Abdullah Tansel, *Ömer Seyfettin'in Şiirleri*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1972. ve Fevziye Abdullah Tansel "Ömer Seyfettin'in İlk Eser ve Şiirleri", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, TIK Yayınları, Ankara, 1992. s. 51-72.

⁶ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri 12 Doğduğum Yer – Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar*, (Haz. Muzaffer Uyguner), Bilgi Yayınevi, Ankara, 1986.

almaktadır. Hülya Argunşah ise yaptığı çalışmada⁷ bu şiirlere 9 şiir daha eklemiş ve toplamda 86 şiirine ulaşılmıştır. ⁸ Ancak Ömer Seyfettin'in şiirleri ve şairliği ile ilgili müstakil en kapsamlı çalışma Nazım Hikmet Polat'ın çalışmasıdır⁹. Polat'ın çalışmasında ayıklama ve yeni eklemelerle şairin takma adlarla da yazdığı toplam 88 şiir karşımıza çıkmaktadır.

Ömer Seyfettin'in şiirini ele almadan önce kısaca onun şiire başladığı dönemin siyasi ve sosyal yapısından ve buradan hareketle gerek bu durumun gerekse batıdaki edebî akımların dönemin ortalama şiir anlayışına olan etkisinden bahsetmek yerinde olacaktır. II. Abdülhamid'in 1876'da tahta çıkışıyla "Ekrem, Hamid, Sezai Mektebi" veya "Tanzimat İkinci Nesil" olarak adlandırılan edebiyat döneminin aşağı yukarı edebî faaliyetlerini gösterdiği dönem aynı zamana denk gelir. Edebiyat tarihlerinde genel geçer bir anlayışla bu dönemden itibaren içe dönük, ferdi, hissi ve estetiğin ön plana çıkarıldığı bir edebî anlayışın II. Meşrutiyetin ilanına kadar ki döneme kadar devam ettiği bilinmektedir. Dolayısıyla içe dönük ferdi, hissi ve estetiğin ön plana çıktığı bu edebî anlayışın, özellikle Tanzimat İkinci Nesil, Ara Nesil ve Servet-i Fünûn Topluluğu edebiyatı döneminin; yani 1876-1878'den başlayan ve 1901'e kadar devam eden edebiyat dönemi hem batıdaki edebî akımların etkisiyle hem de Abdülhamid iktidarının bu modayı besleyecek bir yönetim biçimi sergilemesinin bir sonucu olduğu söylenebilir. İşte Ömer Seyfettin'in doğduğu 1884 yılından 16 yaşında ilk şiirini yayınladığı 1900 yılına kadarki dönem bu şiir anlayışının moda olduğu bir dönemdir. Dolayısıyla 16 yaşında Mekteb-i Harbiye-i Şahane öğrencisi Ömer Seyfettin'in doğal olarak dönemin bu modasının tesirinde şiire başladığı¹⁰ ve Şair Ömer Seyfettin'in şiirlerinin

⁷ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri, Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.

⁸ Bedia Koçakoğlu, "Ömer Seyfettin'in Şiirlerine Genel Bir Bakış", Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi, S. 19, Konya, 2008, s. 59.

⁹ Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Şiirleriyle*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2014.

¹⁰ Hülya Argunşah, Ömer Seyfettin'in tespit edilen ilk şiirinin 14 Temmuz 1898'de 14 yaşındayken M. Enver takma adıyla *Pul Mecmuası*'nda yayımladığı "Lâne-i Garam" (Hülya Argunşah, *Ömer Seyfettin, Bütün Eserleri, Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s.12) olduğunu belirtmiş ve yine bir başka yazısında Hülya Argunşah M. Enver meselesi ile ilgili gerekli açıklamaları yapmış olsa da (Bkz. Hülya Argunşah, *Ömer Seyfettin'in Bilinmeyen Şiirleri ve Bazı Düzeltmeler*, Erdem, C. 12, S. 34 Mayıs 1999, s. 25-44.) Nazım Hikmet Polat; M. Enver'in Ömer Seyfettin'in takma adı olmadığı ve M. Enver'in 1293- 27 Nisan 1937 tarihleri arasında yaşamış başka bir şair olduğunu ortaya koymuştur. Ömer Seyfettin'in şairliği ve şiirlerini ele aldığımız bu çalışmamızda tartışmalı bir mevzuyla girmeyerek Nazım Hikmet Polat'ın verdiği bilgiye göre biz de Ömer Seyfettin'in *Mecmua-i Edebiye*'de F. Nezih takma adıyla 16 yaşında yazdığı *Terâne-i Giryân* (*Mecmua-i Edebiye*, S. 9, 20. 12.1900, s. 65) adlı şiiri ilk şiir olarak esas aldık. (Bkz. Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Şiirleriyle*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2017, s.11).

ekseriyetinin bu tesirin bir yansıması olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ömer Seyfettin şiire başladığı 1900 yılından son şiirine rastladığımız 1920 yılına kadar yazdığı biri çeviri 49 şiirinde Ömer Seyfettin ismini kullanırken 15 şiirinde Perviz, 13 şiirinde Tarhan, 7 şiirinde F.Nezihi, 2 şiirinde Ç.Kemal, 1 şiirinde Süheyl Feridun, 1 şiirinde Ö(Ayın) S(sin) ve 1 şiirinde Ömer; kullandığı diğer takma adlar ve rumuzlardır.¹¹

Ömer Seyfettin'in şiirini şekil, muhteva ve dil ve söyleyiş özelliklerinden hareketle üç döneme ayırmak uygun olacaktır:

Birinci Dönem: 1900-1908 Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatının etkisi

İkinci Dönem: 1908-1911 Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatı ve devamı niteliğindeki Fecr-i Âti Toplaşması Edebiyatı etkisinin muhtevada kısmen kırılmaya başladığı dönem

Üçüncü Dönem: Yeni Lisan Hareketi sonrası dönem; 1911-1914 yılları arası şekil, dil ve söyleyiş özellikleri ve muhteva bakımından kısmen Yeni Lisan Hareketi düşüncesi istikametine girdiği, 1914-1920 yılları arası şekil, dil ve söyleyiş özellikleri bakımından tamamen, muhteva bakımından ise kısmen Yeni Lisan Hareketi düşüncesi istikametinde şiirini yazdığı dönem.

Birinci Dönem: 1900'den 1908'e kadar yazdığı (1'i çeviri) 30 şiirin yani ilk şiiri Terâne-i Giryân (Mecmua-i Edebiye, S.9, 20. 12.1900, s.65)'dan Yarın (Haf-talık İzmir, S.8, 28.09.1907, s.5) şiirine; şiirlerin şekil, muhteva, dil ve söyleyiş özellikleri bakımından Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatının etkisi altında söylenmiş şiirler olduğu görülmektedir. Bu dönem şiirlerinde özellikle Tevfik Fikret'in etkisi çok açıktır. Ruşen Eşref'in Ömer Seyfettin'le yaptığı mülakat-ta¹² Fikret'le ve diğer Servet-i Fünûn Topluluğu üyeleri ile ilgili söyledikleri şu sözler genel anlamda bu etkiyi de itiraf eder niteliktedir de:

"Fikret!... İşte bana mükemmellik iştihakını veren! İdadi mektebinde iken hep Rûbab'ı okuyordum. Halit Ziya: bizim ilk üstadımızdır. Ben bir gece hiç uyumamış, sabaha kadar Bir Ölünün Defteri'ni okumuştum. Onun yalnız lisanı iskolastiktir. Yoksa tekniği öyle kuvvetlidir ki Avrupanın cenubî şarkisinde, mesela Romanya'da Sırbistan'da Bulgaristan'da Yunanistan'da o kuvvette bir romancı yoktur. Buna emin olunuz. Bulgarların en büyük muharriri Vazof'un eseri bile bir han odası kafesine benzer. Ne tasvir vardır, ne de sanat! Hüseyin Cahit bir tek roman yazmıştır: Hayal İçinde! Ama ne roman... Hayat olduğu gibi içinde... Nezih hala gözümün önündedir. Rauf'un Eylül'ü bizim edebiyatımızda emsali olmayan bir eserdir. Yüksek ulvî, manevî, ruhî kadın aşkı!

¹¹ Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Şiirleriyle*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2017, s. 38.

¹² Ruşen Eşref, *Diyorlar ki, "Ömer Seyfettin Bey Diyor ki)"* Kanaat Matbaası, Dersaadet, Eylül 1918, s. 239-244

Hiç temas yok. İdeal aşk! Aşkın hürmetten nasıl doğduğunu anlamak için bu romanı okumalı. “Her vakit söylerim, yine de söyleyeyim: Eğer Fikret’le arkadaşları tabii lisanı kavrayabilseydiler, şüphesiz bizim ebedi klasiklerimiz olurlardı. Çünkü asri edebiyatın tekniğini olduğu gibi kabul etmişlerdi.”¹³

Artık “edebiyatta, lisanıda ihtilal vücuda getirmiş” ve bu yolda başarılı olmuş bir şahsiyetin psikolojisiyle muhtemelen geçmiş ile alakalı güzelleştirme de içeren, 1919’da Tercüman-ı Hakikat’te Edebî Musahebe bölümündeki “Şiir, Başka...”¹⁴ başlıklı yazısında Ömer Seyfettin; yazmaya başladığı ilk andan itibaren “tabii” yazmak gerektiğini savunduğunu anlatmak için Tevfik Fikret’le arasında geçen bir hatırasını şöyle nakleder:

“(...)Bir gün bir şair arkadaşım beni yukarı çıkardı, Fikret’e takdim etti. Daha basılmamış şiirlerimi gösterdi. Fikret gayet nazikti. Bugünün üstatları gibi öyle kurum filan satmazdı. Saçmalarımı beğendi. Fakat ben:

- Heyhat! Beyefendi, dedim, bunlar gayet fena şeyler! Çünkü manasını kimse anlamıyor... Fikret:

- Emin Bey’ in şiirlerini beğeniyor (mu)sunuz?

diye sordu. Onları da beğenmediğimi söyledim. Arapça, Acemce terkiplerle az çok Türkçe kelimelerin, Türkçe sigaların içine girmek ihtimali olmayan yabancı Acem aruzunun bizi tabiatından ne kadar uzaklaştırdığını dilim döndüğü derecede anlattım. Sevgili Fikret, “zavallı çocuk!” diye belki bana acıdı. Avam lisanı ile edebiyat lisanının birbirinden ayrı olduğunu, ediplerin halkın konuştuğu lisanla yazmasını değil, bilakis halkın edebiyat lisanını öğrenmesi lazım geldiğini ispata muhtaç olmayan bir mütearife gibi tekrarladı. Arkadaşım fikrimi açıkça söylememi küstahlık addediyordu. Aşağı indiğimiz zaman darıldı.

- Rauf’la görüşmek istiyordun! Artık onu rüyada gör! dedi.”¹⁵

Yazıda anlatılan olayın gerçeği ne derece yansıttığını bilemiyoruz. Çünkü burada verdiğini söylediği tepkiye rağmen Ömer Seyfettin’in muhtemelen şiire yeni başladığı bu dönemden 1908’e hatta 1911’e kadar Acem aruzunu kullandığına ve yine Arapça, Acemce terkiplerle şiir yazdığına şahit oluyoruz.

Ömer Seyfettin’in 1900-1908 arası şiir yazdığı birinci dönemi değerlendirirken 1901-1908 arası daha önce de zikrettiğimiz gibi Türk Edebiyatının en verimsiz dönemi olduğunu hatırlamak gerekir. Edebiyat dünyasının, özellik-

¹³ Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2016, s.548-549.

¹⁴ Edebî Musahebe “Şiir, Başka...” Tercüman-ı Hakikat, S.13623, 27 Kânûn-i sani(Ocak), 1335/1919, s. 3

¹⁵ Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, s. 649.

le Servet-i Fünûn Dergisinin kısa süreli kapanması, ardından topluluğun da dağılmasından sonra bir duraklama devresi geçirdiği görülmektedir. Bunda şair ve yazarların kendi mizaçları yanında bu dönemde daha da artan sansürün ve yazarların üzerinde hissettikleri psikolojik baskının da tesiri olduğunu söylemek mümkündür. Bu ortamda edebiyat dünyasını sürükleyecek bir derginin veya bir topluluğun öne çıkmaması, gençlere öncülük edecek şöhretli edebiyatçıların çoğunun ya küsmesi, ya yazmaktan men edilmesi veya farklı sebeplerle matbuat hayatının kalbi İstanbul'dan uzaklaştırılmış olması, edebiyat dünyasındaki bu durgunluğu açıklamaktadır.¹⁶ İşte bu dönemde genç şair Ömer Seyfettin'in de yayınlanmış az sayıda şiiri olduğunu belirtmek gerekir. Nitekim Ömer Seyfettin'in 1901'den sonra 1908'e kadarki 6 yıllık süreçte sadece 15 şiir yazmış olması da bunun bir göstergesidir. Ömer Seyfettin daha önce zikrettiğimiz "Şiir, Başka..." başlıklı yazısında bu dönemi için ihtiyatlı da olsa kendisini şairlikten vazgeçiren şeyin baskı ve sansürden çok "Acem aruzunun Türkçeyi sıkıp suyunu çıkaran kayıtları"¹⁷ olduğunu söylediğini belirtmemiz gerekir. Hâlbuki Ömer Seyfettin'in bu döneminde öykündüğü Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatı mensuplarının dilde sadeleşmeyi bir mesele olarak görmedikleri, aksine duyguları ifade için uzun vokalli ve ahenkli telaffuzu olan kelimeleri, Farsça terkipleri, vaf-ı terkibîleri hatta bütün bunlarda başarılı olabilmek için o zamana kadar kullanılmamış kelimeleri bulup bol bol kullandıkları ve bu sebeple yazı dilinde Tanzimat'tan itibaren başlayan sadeleşme isteği ve adımlarının yeniden ağırlaştırmış oldukları görülmektedir.¹⁸ Ömer Seyfettin bu ilk dönem şiirlerinde dilde bu çerçevenin dışında bilinçli bir hamle yapmadığı görülmektedir¹⁹. Ancak özellikle Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatı mensuplarının tam anlamıyla eskinin dil ve hayal dünyasıyla olan kavgadan galip çıkmış bir neslin devamı olarak yeni ve seküler bir dil ve hayal dünyası inşa etmiş olmaları; çok sonra ortaya çıkacak Yeni Lisan Hareketinin edebiyatta ve dilde meydana getireceği inkılap için (dili ağırlaştırmış olmaları yönüyle birbiriyle zıt gibi görünse de) bir zemin hazırlamış olduğu söylenebilir. Bu açıdan Ömer Seyfettin'in 1911 sonrası yaklaşımıyla Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatı arasında belki bir bağ kurulabilir.

¹⁶ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı Fikirler-Türler-Topluluklar- Temalar*, s.144-145.

¹⁷ Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, s. 649.

¹⁸ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı Fikirler-Türler-Topluluklar- Temalar*, s. 139.

¹⁹ Ömer Seyfettin ve arkadaşları; Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatı üyeleri ve eserlerini ilk "Yeni Lisan" makalesinden itibaren hedef tahtasına koymuşlar ve sürekli eleştirmişlerdir. Daha geniş bilgi için Bkz. Nazım Hikmet Polat, "Yeni Lisan"da Edebiyat-ı Cedide Eleştirisi" *Türk Dili*, Yıl: 69, S. 823, Temmuz 2020, s. 4-16.

Ömer Seyfettin bu ilk dönem poetik yaklaşımını doğru tespit edebilmek için şiirlerinden birini şekil, dil ve söyleyiş özellikleri, muhteva bakımından kısaca değerlendirmek yerinde olacaktır.

LERZE-İ İSTİĞRAK

*Bu gecem başka bir harâretle
Yine pejmürde-i melâl-i firak...
Başka bir lerze-i ibâdetle
Yine ruhum garîk-i istiğrak.*

*Sanki bak bir terâne-i meçhûl
Dolaşıp âsümân ü ebhârı
Döküyor leyle bir sükûn-ı melûl
Bir nevâ ki riyâh-ı zertârı*

*Rûh-ı âfâkı eyliyor tehzîz
Âh bir ses ki pek sükûn-âmîz
Yine bir va' d-i nev-harâretle...*

*Gel bu leyl-i harim-i âfilde
Âh! Gel ey bedîa-i emelim
Bu sükûn-ı güzîni dinleyelim.*

F. Nezihi

Musavver Fen ve Edep, sayı: 196, 31 Temmuz 1319(13 Ağustos 1903), s. 277-278²⁰

“Lerze-i İstiğrak” şiirinde Ömer Seyfettin, F. Nezihi takma adını kullanmıştır. Şiir, “Fe’ilâtün-Fâ’ilâtün-, Mefâ’ilün, Fe’ilün-Fa’lün” aruz kalıbıyla ve sone nazım biçimi ile yazılmış, ancak sonenin kafiye örgüsünde serbest hareket etmiştir. Bu dönemin diğer şiirlerinde de soneyi tercih eden Ömer Seyfettin’in sonenin bilindik kafiye şekline (abab abba ccd ede) genellikle riayet etmediği görülmektedir. Şiirin ilk mısraı dışında başlık dâhil neredeyse hemen her mısraında ikili hatta üçlü Farsça terkiplere, birleşik isimlere ve birleşik sıfatlara yer verilmiştir (lerze-i istiğrak, pejmürde-i melâl-i firak, lerze-i ibâdet, garîk-i istiğrak, terâne-i meçhul, âsümân ü ebhâr, sükûn-ı melûl, riyâh-ı zertâr, rûh-ı âfâk, sükûn-âmîz, va’ d-i nev-harâret, leyl-i harim-i âfil, bedîa-i emel, sükûn-ı güzîn).

²⁰ Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Şiirleriyle*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2017, s. 109.

Ömer Seyfettin'in ilk dönemindeki diğer şiirlerinde de olduğu gibi "Lerze-i İstiğrak" şiirinde; Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatı şiirinde görülen romantizmden miras aşırı santimantal ve içli, melankolik, hasta ve bedbin bir hava oluşturmak için bunu besleyecek "lerze-i istiğrak, pejmürde-i melâl-i firak, lerze-i ibâdet, garîk-i istiğrak vb." kelime ve tamlamalar ve yine "âh" gibi aşırı hassasiyet, heyecan ve acı ifade eden ünlemlere tercih edilmiştir. Ömer Seyfettin'in ilk dönemki diğer şiirlerinde de olduğu gibi "Lerze-i İstiğrak" şiirinde; Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatı şiirinde bolca karşılaştığımız anjambman da kullanılmıştır.

İkinci Dönem: Ömer Seyfettin'in şiirinin 1908'den 1911 Yeni Lisan Hareketine kadar olan döneminde yazdığı 23 şiirde şekil, dil ve söyleyiş özelliklerinin yine Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatı ve onun devamı niteliğinde Fecr-i Âti Toplaşması Edebiyatının tesiri görülmekte olup bazı şiirlerinin muhtevasında ferdî konuların dışına çıkıldığına şahit oluruz. Ömer Seyfettin'in 1908-1911 yılları arasını kapsayan bu "İkinci Dönem"i 1908'de Haftalık İzmir Gazetesinde yazdığı "Hatt-ı Âli"²¹ şiirinden "Gözler ve Sesler"²² adlı şiire kadar ki dönemdir. Bu dönemdeki bütün şiirlerinde hâlâ şiir dilinde önceki dönemin hususiyetleri devam etmekte olup "Kış Hisleri"²³ şiiri dışarıda bırakılacak olursa Farsça terkiplerden vazgeçilmemiştir. "Kış Hisleri" şiirinde şiir dilinin vokabüleri Yeni Lisan düşüncesinin etkisinde olduğu neredeyse hiç farsça terkip kullanmadığı, Türkçe karşılıkları olan Arapça ve Farsça kelimelere yer vermediği görülmektedir²⁴ Sadece "Gözler ve Sesler" şiirinin şiir dilinin vokabülerinde Yeni Lisan makalesi yazılmış olmasına rağmen neden yine eskiye döndüğünü; bu şiirin Yaprak'ta yayınlanmış olduğundan hareketle daha önceki bir tarihte yazılmış olduğu halde sonradan yayınlandığı düşüncesiyle ancak açıklayabiliriz.

Ömer Seyfettin'in bu ikinci dönemindeki 22 şiirin 17'si sone nazım biçimi ile, "Evhâm-ı Tahrîr"²⁵, "Gözler ve Sesler" serbest nazım biçimi ile, "Kış Hisleri" ve "Aşkımız"²⁶ şiirleri ikili veya mesnevi nazım biçimi ile, "Rondo"²⁷ şiiri ise rondo nazım biçimiyle yazılmış olup bütün bu şiirlerde aruz vezni kullanılmıştır.

Ömer Seyfettin'in bu ikinci döneminde yine şiirlerinde ilk döneminde olduğu gibi içe dönük ferdi, hissi ve estetiğin ön plana çıktığı bir edebî anlayışın ürünü aşk, tabiat ve metafizik temalı şiirler yanında sosyal temalı şiirlere

²¹ Haftalık İzmir Gazetesi, S: 33, 2 Mayıs 1908, s.1. (a.e., s. 117).

²² Yaprak, S: 1, 14-21 Mayıs 1911, s. 2-3. (a.e., s. 142-143).

²³ Genç Kalemler, C. 2, S: 1, 11 Nisan 1911, s. 13. (a.e., s. 140-141).

²⁴ Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, s. 34.

²⁵ Serbest İzmir, S. 16. 15 Ocak 1909, s. 1-3. (a.e., s. 126).

²⁶ Bahçe, Yıl 1, S: 42, 9 Haziran 1909, s. 205. (a.e., s. 129).

²⁷ Bahçe, Yıl 1, S: 39, 18 Mayıs 1909, s. 205. (a.e., s. 128).

de yer verdiği görülmektedir. 1908'den itibaren özellikle 1909'un başlarında tayin olduğu tahmin edilen Selanik'teki nizamiye taburu²⁸ görevinden sonra sınır boylarında geçen iki yıl; Ömer Seyfettin'in kişiliği ve görüşleri üzerinde önemli etkiler bırakır. ²⁹ İşte bu etkiyle onun bu dönemine ait bazı şiirlerinde artık sosyal meselelere de rastlanmaya başlandığı da söylenebilir. "Hatt-ı Âli" şiiri 1905'te inşa edilen Hicaz demiryolu için yazılmıştır. Bu şiirde Ömer Seyfettin, Hicaz demiryolunun Müslümanları Kâbe'ye ulaştırması yönüne vurgu yapmıştır. Meşrutiyet'in ilanından hemen sonra yazılan "Müvekkile-i Hürriyete"³⁰ ve "Temmuz"³¹ adlı şiirlerinde Ömer Seyfettin hürriyet fikrini ele almaktadır. Yine aynı yıl yazdığı "Taş"³² adlı şiirinde Ömer Seyfettin, yönetim şekliyle ilgili itirazını dile getirerek bu asra artık eski yönetim şeklinin uygun olmadığı imasında bulunur. Yine "Fehime Sultan'a"³³ ve "Rondo" adlı şiirler siyasi içerikli, saray karşıtı şiirlerdir.

Üçüncü Dönem: 1911-1922 yılları arası dönem; Ömer Seyfettin'in özellikle İlk Yeni Lisan Makalesi sonrası yazdığı "Ey Aşk!"³⁴ adlı şiirden- ki bu ismin altında "Yeni Lisan'la" epigrafi da yazılmıştır- 1914 yılında yayınlanan "Turgut, Korkut ve Anneleri"³⁵ şiirine kadar; şiir dilinde Yeni Lisan Hareketi düşüncesi istikametinde bir değişiklik yapılmışsa da şekil ve tema bakımından Birinci ve İkinci Dönemine hakim olan Servet-i Fünûn Toppluluğu ve Fecr-i Âti şiirinin etkisinin devam ettiği görülmektedir. 1914 yılında yayınlanan "Turgut, Korkut ve Anneleri" şiiri ve sonrası dönemde Ömer Seyfettin'in şiirinde şiir dilinin yanı sıra şekil ve muhteva bakımından da Yeni Lisan Hareketi düşüncesi istikametinde tam bir değişim söz konusudur. 1911- 1914 arası "Ey Aşk", "Ayrılık"³⁶, "Yıkık Han"³⁷, "Gülen Ay"³⁸ şiirlerinde sone nazım şeklini kullandığı, bu dönemde hâlâ kısmen aruz veznini kullanmaya devam ettiği, yine muhteva itibarıyla içe dönük ferdi, hissi şiirin ve önceki hayal dünyasının sürdüğü söylenebilir. Buradaki tam bir değişim

²⁸ Ömer Faruk Huyugüzel, *İzmir'de Edebiyat ve Fikir Hareketleri Üzerine Araştırmalar*, İzmir Belediyesi Yayınları, İzmir, 2004, s. 211-212.

²⁹ Hikmet Dizdaroğlu, *Ömer Seyfettin*, Türk Dil Kurum Yayınları, Ankara, 1964, s. 8.

³⁰ *Haftalık Serbest İzmir*, S: 46, 1 Ağustos 1908, s. 159. (Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Şiirleriyle*, s. 118).

³¹ 11 Temmuz, S: 1 20 Ağustos 1908, s. 1. (a.e., s. 119).

³² *Âşîyan*, S: 10, 19 Kasım 1908, s. 1. (a.e., s. 121).

³³ *Kadın*, S:8, 14 Aralık 1908, s. 8. (a.e., s. 123).

³⁴ *Genç Kalemler*, C. II, S. 4, 8 Haziran 1911, s. 68. (a.e., s. 144).

³⁵ *Turan Masalları* "İhtiyarlıkta mı? Gençlikte mi?", Türk Yurdu Kütüphanesi, Şems Matbaası, İstanbul, 1914, s. 22-23(a.e., s. 149-150).

³⁶ *Genç Kalemler*, S. 15, 14 Şubat 1912, s.55. (a.e., s. 145).

³⁷ *Genç Kalemler*, C. III, S. 23, 19 Haziran 1912, s. 269. (a.e., s. 146) .

³⁸ *Türk Yurdu*, Yıl. 1, S. 17, 11 Temmuz 1912, s. 513. (a.e., s. 147).

şiiir dilindeki değışimdir³⁹. Oysa Ömer Seyfettin, 1914 yılından itibaren daha önce çok az şiirinde kullandığı mili vezni yani hece veznini bütün şiirlerinde tercih ederken, halk şiirinin nazım şekillerinden olan koşmayı da sone ve diğer nazım şekilleri yanında kullanmaya başlamıştır. Muhteva bakımından ise artık daha çok milli meselelere yer verirken, hayal dünyası ve ilham kaynakları da değışerek Türk tarihi ve Türk Halk edebiyatı ürünlerinden olan sözlü edebiyatı ürünlerine doğru kaymıştır. Nazım Hikmet Polat, Ömer Seyfettin'in 1914 sonrası çizgisi için Ziya Gökalp istikameti olduğunu söyler.⁴⁰

Ömer Seyfettin'in Üçüncü Döneminde özellikle 1914 sonrasında poetik yaklaşımını doğru tespit edebilmek için şiirlerinden ikisini şekil, dil ve söyleyiş özellikleri ve muhteva bakımından kısaca değerlendirmek yerinde olacaktır.

KOŞMA

*Milletleri uyandırır uykudan,
Bir ateştir... Alevi var, külü yok!
Hainlerin ödü kopar korkudan
Kurtulunca yayından bu ateş ok...*

*Bu ateşin nuru ile esirler
Zincirleri koparırlar, gelirler.
Taht yıkarlar, baht yaparlar ve derler:
"Durmayalım, hakkımız var daha çok..."*

*Mefkûre bu... Yok mu ey Türk haberin?
Bu mukaddes şeyle yanar içerin,
Aç gözünü artık uyan ve gerin,
Bırak çıksın kalbinden şu ateş ok.*

Türk Sözü, S:15 31 Temmuz 1914, s.117⁴¹

Ömer Seyfettin'in bu şiiri; Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti şiirinin şiir diline göre sade, yalın ve açık bir Türkçe ile yazılmış olduğu görülmektedir. Yine bu şiir Halk Edebiyatı nazım biçimi koşma ile yazılmış ve kafiyeleşmesi abab-cccb-dddb şeklinde olup 11'li hece vezni kullanılmıştır. Ömer Seyfettin bu şiir dışında yine Halk Edebiyatı nazım şekillerinden koşma ile 6 şiir daha yazmıştır. Çalışmamız için ele aldığımız bu "Koşma"da Türkçü-Turancı ülkü, Türklük

³⁹ "Gözler ve Sesler" şiiri dışarıda bırakılacak olursa "Kış Hisleri" şiirinden itibaren şiir dilinde bu değışimin başladığını belirtmiştik.

⁴⁰ Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, s.34.

⁴¹ Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Şiirleriyle*, s.163.

şuur ve gururu verilmiş olup Ömer Seyfettin, Sözlü Halk Edebiyatı ürünlerinden halk hikâyesi, destan ve masal türündeki “Turgut, Korkut ve Anneleri”, “Yeni Gün”⁴², “Altın Destan”⁴³, “Bülbülün Ölümü”⁴⁴, “Kırk Kız”⁴⁵, “Koroğlu Kimdi?”⁴⁶ gibi şiirlerinde de şehirli şair algısıyla Türkçü-Turancı ülkünün yansıtıldığı görülmektedir. Ömer Seyfettin’in özellikle 1914 sonrası bu üçüncü dönem şiirlerinde ideolojik tarafı ağır basan şiirleri olduğu gibi içe dönük ferdi, hissi şiirleri de vardır. “Yol” şiiri bu tür şiirlerdendir.

YOL

*Her zaman mes'utların
Gezdiği bu yol neden
Bu gece böyle dargın?
Tenhâ... Hicrâna giden*

*Bir yol! Sesi Rüzgârın
“Nerde onlar?” diyorken
Ay arar, uzak yakın
İssızlığı... Yalnız ben!*

*Bir ben, evet, kimse yok;
içimde bin aşk, elem.
Tek başıma kalmışım.*

*Güzel yol! Vefasız çok!
Yıllar var ki şu gölgem
Yanımda arkadaşım...*

-5 Eylül 1919-

Üçüncü Kitap; Şiir-Nesie- Temaşa, Tanin Matbaası, İstanbul, Mart 1336/1920, s.3⁴⁷

Ömer Seyfettin’in ömrünün son yıllarında evlenmesi, çocuk sahibi olması ve evlilikte istediği mutluluğu bulamaması yüzünden boşanması, akabinde yaşadığı sağlık problemleri şiirinde onun daha önce işlediği ve zaman zaman tekrar kullandığı ferdi temalara yönelmesinde etkili olduğu söylenebilir. Önceki dönemlerinde işlediği ferdi temalarda kullandığı şiir dilinden farklı olarak bu şiirin; sade, yalın ve açık bir Türkçe ile yazılmış olduğu görülmektedir.

⁴² *Türk Sözü*, S. 1, 25 Nisan 1914, s. 3. (a.e., s. 153-154).

⁴³ *Hayat*, S. 15, 10 Mart 1927, s. 11. (a.e., s.169).

⁴⁴ *Yeni Mecmua*, S. 3, 26 Temmuz 1917, s. 44. (a.e., s. 173-175).

⁴⁵ *Kırım*, Yıl I, S. 2, 16 Mayıs 1918, s. 38-40. (a.e., s. 182-186).

⁴⁶ *Türk Dünyası*, Yıl 1, S. (1,2,4,5,6), 21,22,23,25,26 Haziran 1919, s. 3,2,2,2,4. (a.e., s.189-200).

⁴⁷ *Üçüncü Kitap; Şiir-Nesir- Temaşa*, Tanin Matbaası, İstanbul, Mart 1336/1920, s. 3. (a.e., s.201).

Ömer Seyfettin bu şiiri, sone nazım biçimi ile klasik kafiyeleşimden uzak farklı bir kafiye yapısıyla (abab-abab-cde-cde) ve 7'li hece vezniyle kaleme almıştır. "Nokta"⁴⁸, "Dul"⁴⁹, "Uyku"⁵⁰, "Bahar Rüzgârı"⁵¹ "Aşk"⁵² "Doğduğum Yer"⁵³ "Derviş"⁵⁴ gibi şiirler aşk, tabiat yalnızlık, özlem, sevgi vb. ferdi temaları işleyen Ömer Seyfettin'in diğer şiirleridir.

Sonuç Yerine

Türk Toplumunun yaşadığı siyasi, sosyal ve kültürel alandaki büyük değişim, dönüşüm ve kırılmaların doğal olarak edebiyata da yansdığı "Osmanlı'nın en kısa yüzyılında" edebiyatın farklı türlerinde eser vermiş olan Ömer Seyfettin'in edebî hayatı (1900-1920) şiirle başlamıştır. Şiire başladığı dönemde şiir dili, hayal dünyası, şekil ve muhteva bakımından hâkim olan Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatının poetik yaklaşımına öykünmüş, bu tarzda eser vermiş, olgunluk çağında ise Türk Edebiyatında ve dilde ihtilâl meydana getiren bir şahsiyet olarak Servet-i Fünûn Topluluğu Edebiyatı ve onun devamı zihniyetin edebiyat ve dil anlayışına savaş açmıştır. Bir ihtilalcı olarak zaman zaman kendi ideolojik duruşu yansıtmak ve yol açıcı olabilmek için şiirini bir araç olarak kullandığı dönemler olsa da 16 yaşında iken yazdığı Terâne-i Giryân'dan 36 yaşında iken yazdığı ulaşabildiğimiz son şiiri "Yol"a gelinceye kadar ki şiir macerasına baktığımızda; aslında onun mizacının ferdi, içe dönük şiir anlayışına daha yatkın olduğu görülmektedir. Onun şiir anlayışının ne kadar kapsayıcı olduğunu ve asıl derdinin orijinal bir edebiyat meydana getirmek olduğunu göstermek için özellikle kurucuları arasında bulunduğu 1917 yılı Haziranında kurulan "Şairler Derneği"nin⁵⁵ toplantılarda aldığı "Türkçeye bugün konuşulan Türk sarfının hâkim olduğu, şiirlerini hece vezniyle terennüm edecekleri, şiirde parnas, sembolik, romantik, natüralist vb. her tarzın serbestçe kullanılabileceği, efsaneleri bâkir ve kıymetdâr bir âlem olan Türk esâtirinden alınacağı"⁵⁶ nev'inden karaların onun da görüşlerini yansıttığını belirtmek yerinde olacaktır.⁵⁷

⁴⁸ *Diken*, S. 6, Ocak 1919, s. 6. (Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Şiirleriyle*, s. 188).

⁴⁹ *Türk Kadını*, S. 6, 1 Ağustos 1918, s.89. (a.e., s. 187).

⁵⁰ *Çocuk Dünyası*, S. 1/80, 9 Mayıs 1918, s.1. (a.e., s. 181).

⁵¹ *Talebe Defteri*, Yıl 5, S. 51-52, 14 Mart 1918, s. 818 (a.e., s.179).

⁵² *Yeni Mecmua*, C. 1, S.18, 8 Kasım 1917, s. 352. (a.e., s.178).

⁵³ *Yeni Mecmua*, C. 1, S. 16, 25 Ekim 1917, s. 312 (a.e., s.177).

⁵⁴ *Donanma*, S. 81, 2 Ağustos 1917, s. 1294-1295 (a.e., s.176).

⁵⁵ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi. İstanbul, 1990, s. 170.

⁵⁶ Bkz. "Şairler Derneği", *Türk Yurdu*, C. 12, S. 9, 21 Haziran 1333/1917, s. 3486.

⁵⁷ Nazım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, s. 34.

Ömer Seyfettin için; Türk şiirinde belki kendisini birinci sınıf şair yapacak lirizmin yoksunluğundan söz edilebilirse de- onun şiir dışında diğer türlerde de başarılı eserler verdiğini; ayrıca edebiyat ve dilde başlattığı hareketle nasıl yol açıcı olduğunu, Türk düşünce hayatına olan katkısını, dolayısıyla odağında sadece şiir olmadığını da göz önünde bulundurarak- dönemin şair olarak adlandırılan ve günümüzde üzerine akademik çalışmaların, müstakil kitapların yayınlandığı birçok şairin fevkinde “şair” sıfatını hak eden bir şahsiyet olduğunu belirtmek isteriz. Bu sebeple onun şairliği ve şiirlerinin de temayüz ettiği hikâyeciliğinin gölgesinde kalmaması ve öne çıkarılması isabetli olacaktır.

Kaynakça

- AKYÜZ, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1990.
- ARGUNŞAH, Hülya, *Ömer Seyfettin, Bütün Eserleri, Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
- ARGUNŞAH, Hülya, *Ömer Seyfettin'in Bilinmeyen Şiirleri ve Bazı Düzeltmeler*, Erdem, C. 12, S. 34 Mayıs 1999, s.25-44.
- DİZDAROĞLU, Hikmet, *Ömer Seyfettin*, Türk Dil Kurum Yayınları, Ankara, 1964.
- GEZGİN, Hakkı Süha, *Edebi Portreler*, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), Timaş Yayınları, İstanbul, 1999.
- HUYUGÜZEL, Ömer Faruk, *İzmir'de Edebiyat ve Fikir Hareketleri Üzerine Araştırmalar*, İzmir Belediyesi Yayınları, İzmir, 2004.
- KOÇAKOĞLU, Bedia, *Ömer Seyfettin'in Şiirlerine Genel Bir Bakış*, Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi, S. 19, Konya, 2008.
- OKAY, Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı Fikirler, Türler-Topluluklar- Temalar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.
- POLAT, Nazım Hikmet, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Şiirleriyle*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2017.
- POLAT, Nazım Hikmet, *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2016.
- POLAT, Nazım Hikmet,, “Yeni Lisan”da Edebiyat-ı Cedide Eleştirisi” *Türk Dili*, Yıl: 69, S. 823, Temmuz 2020
- TANSEL, Fevziye Abdullah, *Ömer Seyfettin'in Şiirleri*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1972.
- TANSEL, Fevziye Abdullah, “*Ömer Seyfettin'in İlk Eser ve Şiirleri*”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, TIK Yayınları, Ankara, 1992.
- UYGUNER, Muzaffer, *Ömer Seyfettin, Bütün Eserleri 12 Doğduğum Yer – Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1986.

ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYELERİNDE KLASİK ANLATI İZLERİ

Osman ÜNLÜ*

Otuz altı yıllık kısa ömrünün son on yılına yüzden fazla hikâye sığdıran Ömer Seyfettin, bu edebi türdeki ilk metni olan *At* hikâyesini 24 Mart 1324/ 4 Nisan 1908 yılında *Tenkid* mecmuasında neşretmiştir¹. Modern Türk okuru onun hikâyeleriyle daha ilkokul sıralarında tanışır. Onun “İlk Cınayet”, “İlk Namaz”, “Kaşığı”, “And”, “Falaka” gibi hikâyeleri her ne kadar çocukluk hatıralarından yola çıkılarak kaleme alınmışsa da birinci derecedeki muhatabı daha çok yetişkinlerdir. Bu konuda yapılan çalışmalar da Ömer Seyfettin’in bahsedilen hikâyelerinin birçoğunun çocuklara uygun olmadığını göstermektedir². Bu türden hikâyelerinde Ömer Seyfettin’in kullandığı üslup hazin ve iç acıtıcı sonlar çocuk hikâyesi şemasına uymaz, bilakis çocukların körpe dimağlarında ciddi ruhsal yaraların meydana gelmesine neden olabileceği göz önünde bulunmalıdır.

Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde teknik olarak ilk dikkat çeken husus vakayı ön planda tutmasıdır. Modern tahkiye teknikleri arasında Maupassant tekniği/tarzı olarak anılan vaka merkezli teknikte tasvirler olay anlatımının gölgesinde kalır. 1893’te hayatını kaybeden Maupassant’ın Türk edebiyatına etkisi daha o hayattayken başlar. Ömer Seyfettin’in Maupassant’dan haberdar olmaması mümkün değildir. Ayrıca bizzat kendisi bir yazısında Maupassant’dan bahseder, hikâyelerinden örnek verir. Ömer Seyfettin’in Maupassant’dan etkilenmiş olması elbette mümkündür. Tanpınar, Refik Halit, Yakup Kadri ve Memduh Şevket Esendal’ın hikâyelerine Maupassant’ın etkilerinin olduğunu söylerken Ömer Seyfettin’i zikretmez³. Bunun yanında Şerif Ak-

* Doç. Dr., Bandırma Onyedı Eylül Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü ounlu@bandırma.edu.tr

¹ İnci Enginün, “Ömer Seyfettin’in Hikâyeciliği”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1992, s. 37.

² Elif Aktaş ve Serap Uzuner Yurt, “Çocuk Edebiyatı Açısından Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde “Çocuğa Göre” Olmayan Unsurlar”, *International Online Journal of Educational Sciences*, C. 9/1, s. 221.

³ İnci Enginün ve Zeynep Kerman, “Türkçede Maupassant”. *Türkiyat Mecmuası* S. 19, İstanbul, 1977, s. 256.

taş⁴ ve Yavuz Kızılçim⁵ Ömer Seyfettin'in Maupassant'dan etkilendiğini belirtir. Serkan Özdemir, "Bahar ve Kelebekler" hikâyesinin Maupassant'ın Jadis hikâyesinin önemli etkilerinin olduğunu söyler⁶. Vaka merkezli tahkiye tekniği, aslında temel anlatı tekniğidir. Hikâye kelimesinin sözlük anlamı da bunu delillendirir. Kısaca "bir olayın nakli ve rivayeti" olarak tanımlanan hikâyede temel amaç bir olayın bir başkasına sözü veya yazılı olarak nakledilmesidir. Dolayısıyla vaka temelli hikâyeyi Maupassant'dan çok daha öncesine götürmek en doğru yoldur. Bu açıdan bakıldığında Ömer Seyfettin'in çok başarılı bir şekilde kullandığı vaka temelli hikâye tekniğinde öncelikli olarak Maupassant'dan değil de klasik anlatı geleneğinden aldığı düşünülebilir. Maupassant'ın etkisinin yanında geleneksel hikâye tekniğinin etkisinin varlığı da göz önünde bulundurulmalıdır.

Ömer Seyfettin, entelektüel bir ailenin çocuğu olarak 1884 yılında Gönen'de doğmuştur. Babasının bir subay, annesinin de İstanbullu köklü bir aileden geliyor olması iyi bir eğitim almasını da beraber getirir. Kişiliğinin şekillenmesinde de annesinin ve onun anlattıklarının önemli bir katkısı vardır. Küçüklüğünde, evde divanların ve hikâyelerin okunduğunu, onları dinleyerek yetiştiğini kendisi de ifade etmektedir. Bu kültürel birikim, onun hikâyeleri için eşsiz bir zemin oluşturur. Ömer Seyfettin'in sadece tarihi hikâyeleri değil, zamanını yansıtan hikâyelerinin ortaya çıkmasında bu birikimin katkısı yadsınamaz. Ömer Seyfettin hakkında araştırma yapan bilim insanlarının hemfikir olduğu hususlardan biri, onun hikâyelerinde mebzul miktarda otobiyografik unsurun bulunmasıdır. Hatta bazıları hikâyelerin bir kısmında kullanılan birinci teklik şahıs anlatım tekniğini doğrudan Ömer Seyfettin'in biyografisine dâhil etmişlerdir. Bunda en büyük etkenin Ömer Seyfettin'in düzenli olarak tuttuğu günlüklerinde bahsettiği hatıralarından bir kısmını "evrâk-ı metrûke" olarak hikâyelerinde kullanması olduğu söylenebilir.

Ömer Seyfettin'in özellikle konusunu tarihten alan hikâyelerinde kahramanlar kısmen gerçek ve tarihi karakterlerden oluşur. Bu durum söz konusu hikâyelerin okur üzerinde gerçek hayattan veya kroniklerden alınma hissi uyandırmaktadır. Bu konuda Yahya Kemal'in Ömer Seyfettin'e hikâyelerinde faydalanması için Osmanlı tarih kitaplarını kullanmasını tavsiye ettiği de bilinmektedir. Bu tavsiyeye uyan Ömer Seyfettin'in kendisinin de tarihten yararlandığını ifade ettiği tek hikâye "Başını Vermeyen Şehit"tir.

⁴ Şerif Aktaş, "Millî Edebiyat Dönemi (1911-1923)" *Türk Edebiyatı Tarihi*, C.III, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Ankara, 2006, s. 225.

⁵ Yavuz Kızılçim, "Guy De Maupassant ve Ömer Seyfettin'de Öyküleme Teknikleri", *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 18, Erzurum, 2010, s. 231.

⁶ Serkan Özdemir, *Metinlerarasılık Yöntemleri-Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri*, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul, 2017, s. 43, 80.

“Başını Vermeyen Şehit”, Ömer Seyfettin’in *Yeni Mecmua*’daki *Eski Kahramanlar* dizisi içinde 20 Teşrinisani 1333/20 Kasım 1917 tarihli nüshasında yayımlanmış hikâyesidir. Eski Kahramanlar, Birinci Dünya Savaşı sırasında Harbiye Nezareti’nin cephedeki askerin ve halkın moralini yüksek tutacak edebî metinler yazılması talebine uygun olarak kaleme alınmış metinlerdir. Bu konuda çok sayıda hikâye yazmasına karşılık Ömer Seyfettin’in açık bir şekilde kaynak gösterdiği tek hikâyesi “Başını Vermeyen Şehit”tir. Bu hikâye, Peçevî tarihinde yer alan ve ismi belli olmayan bir kadıya ait manzumeyi ana tahkiye yapısına neredeyse hiç dokunmadan ve iskeletini muhafaza ederek dönemin dil ve edebî zevkine uygun olarak yeniden yazmıştır. Yani Kuru Kadı’nın destanının bütün unsurlarını almış fakat onları çağdaş hikâye metotlarına göre işlemiş ve kendinden pek çok şey katmıştır⁷. Ömer Seyfettin, “Başını Vermeyen Şehit”te bir ilham veya araştırma olarak değil *yeniden yazma* eyleminde bulunmuştur⁸.

Ömer Seyfettin’in *Eski Kahramanlar* serisi içindeki diğer hikâyelerinde doğrudan bir kaynaktan beslenerek bir esinlenme veya yenden yazma eylemi şimdilik tespit edilmemiştir. Bunun yanında onun eski kaynaklardan beslendiği hikâyeleri sadece tarihi olanlarla sınırlamak doğru değildir. Çok iyi bir gözlem kabiliyetine sahip olan Ömer Seyfettin, günlük hayatın çoğu zaman dikkat çekmeyen ayrıntılarını görür ve ustalıkla okuruna aktarır. Bu aktarım sırasında zihninde yer alan birçok olay ve motifi de ustalıkla metnine yerleştirir. Bu aynı zamanda bir kültür birikiminin yazıya geçirilmesi olarak da görülebilir. Mesela “Mermer Tezgâh”, “Herkesin İçtiği Su” gibi hikâyeler halk edebiyatından alınma hikâyelerdir.

Yukarıda ifade edilenlerin dışında Ömer Seyfettin hikâyelerinden bazılarının özellikle motif olarak klasik hikâye metinlerinden alındığı görülmektedir. Biraz önce bahsi geçen “Başını Vermeyen Şehit”in yanı sıra “Tos” ve “Kurbağa Duası” bu türden hikâyelerdir. Bunlardan “Tos”, “Kurbağa Duası”ndan yaklaşık bir yıl önce yazılmıştır 2-3 Şubat 1335/1919). “Kurbağa Duası” ise yazarın son hikâyelerindendir ve ölümünden yaklaşık iki ay önce neşredilmiştir (10 Kanunisani 1336/10 Ocak 1920). *Tos*, Ömer Seyfettin’in sosyal eleştiri olarak değerlendirilen mizahi hikâyelerinden biridir.

⁷ Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınevi, İstanbul, 2017, s. 81.

⁸ Başını Vermeyen Şehit hikâyesine dair çok sayıda müstakil çalışma daha fazla değinme olduğu için tekrara düşmemek adına kısaca temas edilmiştir. Daha fazla bilgi için Mehmet Kaplan (2017) ve Christine Woodhead (1993)’in çalışmalarına bakılabilir. Bu hikâyenin Peçevî dışında tarihi bir kaynağı daha vardır. Eserleriyle XVI. yüzyıl sonları ile XVII. yüzyılın ilk yılları Osmanlı tarihine ışık tutan Cafer İyânî Bey, üç ayrı eserinde bu hikâyeye kaynaklık eden olayı genel hatlarıyla nakleder: Olay, 992 yılının Muharrem (Ocak-Şubat 1584) ayında geçer. Bir grup gazi Kapoşvar sınırındaki Çakan Kalesi’ne saldırır. Kaledeki kâfirler de dışarı çıkıp onlarla savaşmaya başlar. Bu mücadele sırasında cesaret ve dilaverliğiyle meşhur Divane Hüseyin adındaki bir gazi şehit olur. Onu öldüren düşman, şehidin başını keserek

Tos'un eski metinlerle olan ilişkisine değinen ilk bilim insanı Tunca Kortantamer'dir. Kortantamer, Nev'î-zâde Atâyî'nin *Hamse'sini* konu olarak aldığı doçentlik tezinde bu bağlantıya işaret eder. Kortantamer'e göre Nev'î-zâde Atâyî'nin Hamsesinin ikinci mesnevisi olan *Nefhatü'l-ezhâr* adlı eserin onbeşinci nefhasını izleyen destanda anlatılan hikâye, "bütün önemli çizgileriyle Ömer Seyfettin'in Tos isimli hikâyesinin çatısıdır. Ömer Seyfettin, hikâyedeki tipleri biraz daha kendi yaşadığı yıllara uygun hale getirmiş ve olaylarda ufak tefek değişiklikler yapmıştır."⁹

Kortantamer, Ömer Seyfettin'in Atâyî'yi okumuş olduğu ve ondan yararlanmış olma ihtimaliyle birlikte buna da ihtiyatla yaklaşır. Zira başka bir kaynak daha olma ihtimali her zaman vardır. Bu iki metindeki aynı motif, XVI. yüzyılda, Atâyî'den bir kuşak önce yaşayan ve aynı zamanda babasının yakın arkadaşlarından biri olan Cinânî'nin *Bedâyiü'l-âsâr* adlı hikâye külliyyatında da kullanılmıştır. Cinânî'nin *Bedâyiü'l-âsâr*'ı orijinal ve telif hikâyelerle doludur. Bu hikâyelerin büyük bir kısmı geniş Osmanlı coğrafyasındaki günlük hayatta insanın başına gelebilecek olaylardan oluşmaktadır. Eserin asıl önemi, eski İran ve Arap kaynaklarından alınmış hikâyelerin yanında, dönemin Anadolu ve Rumeli coğrafyasında geçen orijinal hikâyelerin günlük halk hayatını bütün samimiyeti, bütün kostümleri ve dekorları ile yaşatabilmesinden dolayıdır. Meyhane ve gezinti âlemleri, baskın sahneleri, kervan hayatı, gemi yolculuğu, kısaca o dönemin hayatının her köşesi bu hikâyelerde canlı bir şekilde göze çarpar ki bu cins tarihî belgelerin pek az olması nedeniyle de Cinânî'nin eserinin önemi bir kat daha artar. Bu yazının konusu olan tos vurma motifinin işlendiği hikâye, dönemin eğilimine uygun olarak başlıksızdır ve yine geleneğe uygun olarak bir nakil cümlesiyle başlar: *İhvân-ı vefâdan ve yârân-ı safâdan biri hikâyet edüp eydür*. Bu nakil ifadesi aynı zamanda hikâyedeki vakanın gerçekliğini ve inandırıcılığını artırmaya yöneliktir. Bu cümleden sonra yazar sözü, bahsettiği dostuna verir ve anlatım birinci şahıs kipiyle devam eder. Buradaki amaç yine gerçeklik vurgusudur. Olay kısaca şöyledir:

Bir tarihte kahramanın eline bir miktar para geçer. Bu parayı nereye harcasam diye düşünürken aklına yatak için bir carie alma fikri gelir. Pazara

kaleye doğru giderken şehit yerinden doğrulur, düşmanı atından indirerek başını kâfirin elinden aldıktan sonra tekrar şehit olduğu yere gidip yatar. Savaştan sonra farisler ağası Muhammed Ağa şehidi defnetmek için başını koltuğunun altından almaya çalışsa da başaramaz ve şehidi o şekilde Kurutuna adlı kale harabesinin yakınlarına defnederler (*Tevârîh-i Cedîd-i Vilâyet-i Üngürüs*, 54-55; *Nesâyihi'l-mülûk*, 119a-119b; *Zübdetü'n-nesâyihi*, 49b-50a). Cafer İyânî Bey'in bizzat şahit olduğu bu olay ve Peçevî'nin eserine aldığı destanın birçok ortak noktasının olması, bu iki metin arasında ayrıntılı bir karşılaştırma ve bağlam değerlendirilmesi gerektirmektedir.

⁹ Tunca Kortantamer, *Nev'î-zâde Atâyî ve Hamsesi*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1997, s. 428.

gidip bir taze, güzel cariyeye alır, evine getirir. Ancak adamın karısı da cariyeyi görünce çok öfkelenir, “Sen yaşlı bir adamsın, genç cariyeyi alıp da ne yaparsın” diyerek adamı ayıplar. Karısı, kocasıyla cariyesini sürekli gözetler ve onlara göz açtırmaz. Bir müddet sonra adamın karısı doğum yapar. Sofada bir yatak yapıp kadını ona yatırır ve komşular ile akrabalar gelip kadının yanına otururlar. Adam da bir fırsat bulduğunu düşünüp cariyeyi göz ucuyla dışarı çağırır. Üzerine sokak kıyafetlerini alır, evdekilere bir iş için dışarı çıkacağını söyleyip vedalaşır. Evin avlu kapısına yakın bir yerde odası vardır. Bu odanın bir penceresi de kadının yattığı sofaya bakmaktadır. Adam dışarı çıkarken yönünü değiştirip o odaya girer ve cariyeyi beklemeğe başlar. Cariye de bir bahaneyle odaya girer birlikte olmaya başlarlar. Ev sahibi zamanında eve bir kuzu almıştır. Kesmeye kıyamayıp beslerler, kuzu büyüüp güzel bir koç olur. Kimseye zarar vermesin diye avlu kapsına yakın bir yerde zincirlerler. Koç, adamın haberi yokken zincirinden boşanır ve onların bulunduğu odaya girer. Adamı hareket ederken görünce, gelip adamın arkasına bir tos vurur. Adamla cariyeye o halde sofaya düşerler. Karısı gelip adamın yüzüne tükürür, komşular utanırlar, etraftan gürültüyü duyan kadınlar ve çocuklar başlarına üşüşürler. Adam bu utançla dışarı çıkar. Bir müddet eve gelemeyip arkadaşlarının odasında kalır. Sonunda cariyeyi aldığı paranın yarısı bile etmeyen bir fiyata satar.

Nev’izâde Atâyî’nin *Nefhatü’l-ezhâr* adlı eserinin onbeşinci nefhasından sonra anlatılan destanda kanaatimizce Cinânî’den aldığı bu hikâyeyi kullanır:

Nefsine düşkün bir adam vardır ve sürekli kadın peşinde koşar. Bu kadının düşkünü adamın çok yaşlı ve fitneci bir analığı vardır. Oğlunun evlenmesi gerektiğine ikna edip yaşlı ve hileci bir kadını ona alıverir. Adam ilk gece gelinin duvağını kaldırıncaya neye uğradığını şaşırır. Sonra hacet namazı kılıp Allah’tan ondan ayrılmak için dua eder. Adamın karısının çirkinliği oranında güzel bir cariyesi vardır. Adamın gönlü bu cariyeye akıp gider. Cariye de ondan hoşlanmaktadır. Fakat yaşlı kadın onlara hiç göz açtırmaz, sürekli gözü onların üzerinde olur. Günlerden bir gün evde bir toplantı olur. Birçok kadın gelir. Oturup kocalarının arkasından konuşmaya başlarlar. Hepsi farklı farklı konuşmalar da sözlerinin konusu aynıdır, sürekli olarak kocalarının gözünün dışarıda olduğundan, cariyeye hatta oğlanlara düşkün olduklarından şikâyet ederler. Kendilerine kocalarının iyi bakmadığından dert yanarlar. Bu arada fırsatını bulan adam ve cariyeye planlarını yapar. Cariye, toplantıyı perdenin yanından seyrederken adam da cariyenin arkasında işini görmektedir. Bahçede adamın yastıkla, bohçayla tos vurmağa alıştırdığı bir koç vardır. Adamı hareket eder görünce gene tos vurmağa çağırıyor sanır. Gerilip hızla adamın arkasına vurur vurmaz adamla cariyeyi toplantının ortasına yüz üstü savurur.

Ömer Seyfettin, Atâyî'den yaklaşık üçyüz yıl sonra, 2-3 Şubat 1919'da *Zaman* gazetesinde neşrettiği *Tos* hikâyesinde her iki yazarın hikâyelerinde kullandığı vaka iskeletini neredeyse aynen muhafaza etmiş, buna ilave olarak kendi döneminin edebi bakışını yansıtan üslupla yeniden yazmıştır. Ömer Seyfettin'in hikâyesi, evin hanımı Fatma Hanım'ın *salât u selâm*dan sonra kocasına öfkelenmesiyle başlar. Zira kocası, tos vurmaya alıştırdığı kurbanlık koçlarıyla uğraşmaktadır. Çok sofu ve dindar olan Fatma Hanım, günaha girmekten korktuğu için evinden dışarı hiç çıkmamaktadır. Kocasının ise karısının tam tersine gözü sürekli dışarıdadır. Her gün Fatma Hanım'ın bin türlü bahanelerle parasını çeker, zavallının iratlarında oturan kiracılarla uğraşarak kırmadığı koz, çevirmediği dolap kalmamıştır. Evde emektar bir Arap aşçı ile Makbule adında on yedi yaşında oynak bir ahretliği vardır. Ancak kocası bu kıza iyi gözle bakmamaktadır. Fatma Hanım, kocasının evin içinde bir halt etmesine dayanamayacağını düşünmekte ve Makbule'yi gözünün önünden ayırmamaktadır. Bir gün, Fatma Hanım kandil gecesi olduğu için dostlarına mevlit ziyafeti vermektedir. Gözleri Makbule'yi arar fakat bulamaz. Dışarı çıkar ve onu ayakta duruyor görür. Kızın, kirli olduğu için içeri girmediğini öğrenir. Fatma Hanım, kızı bu şekilde içeriye sokamayacağı için bahçeye çıkarır ve sofanın kapısını açıp başını kapını aralığından içeri sokmasını ister. Böylece Makbule'yi gözünün önünden ayırmayacaktır. Aslında kızın kirli olduğu planını, kızla beraber olabilmek için Fatma Hanım'ın kocası yapmıştır. Adam ise planının suya düştüğünü görüp bahçeye çıkar ve bir süre koçla uğraşır. Bu arada Makbule'yi görür ve arkasına yaklaşır. Efendinin dalgınlıkla zincirini tam bağlamadığı koç ise onun arkasından gelerek adama öyle bir tos vurur ki Makbule'yle beraber adam sofanın ortasına büyük bir gürültüyle düşerler, orada bulunanlara rezil olurlar.

Her üç hikâyede de esas motif, karısını aldatmaya çalışan zampara adamın arkasından bir koçun tos vurması sonucu aynı mekânda bulunan insanlara rezil olmasıdır. Bunun yanında olay örgüsü de ana hatlarıyla birbiriyle örtüşmektedir. Zampara kahraman, göz koyduğu evin çalışanını elde etmek istemektedir. Bu kahraman Cinânî ve Atâyî'de cariye iken Ömer Seyfettin'in hikâyesinde evin evlatlığıdır. Evin hanımı ise kocasını ve kızı kollayıp onlara göz açtırmaz. Bir gün evde toplantı olur. Bu toplantı Cinânî'de evin hanımının doğum yapması dolayısıyla akraba ve komşuların eve gelmesi, Atâyî'de kadınların bir araya gelip sohbet etmeleri, Ömer Seyfettin'de de bir kandil mevlididir. Evin hizmetçi kızı Atâyî ve Ömer Seyfettin'de kapının kenarından bakarken zampara da onun arkasına geçip işini görür. Cinânî'de ise yan odada cariye ve evin beyi işlerini görmektedir. Cinânî ve Ömer Seyfettin'de koç, zincirinden boşanır. Atâyî'deki koç ise herhangi bir yere bağlı olmayıp avluda dolaşmaktadır. Atâyî ve Ömer Seyfettin'de kahramanlar koçu tosa

alıştırmışlardır. Cinânî’de ise koç kendi kendine sahibinin arkasından gelir. Koç, adamla kızı bir tos darbesiyle orada hazır bulunan topluluğun ortasına savurur. Hikâyelerdeki “tos vurma” motifinin söz konusu hikâyelerle sınırlı olduğunu kesin olarak söylemek mümkün değildir.

Elde bulunan bilgilere göre hikâyesini XVI. yüzyılın sonunda kaleme alan Cinânî’den kısa bir süre sonra Atâyî, bu motifi işlemiş ve daha sanatkârâne bir üslûpla manzum bir şekilde yeniden ele almıştır. Aradan üçyüz yıla yakın bir süre geçtikten sonra da Ömer Seyfettin, modern hikâye tekniğiyle zenginleştirerek okuyucuya ulaştırmıştır. Aradan geçen uzun zaman içinde motifin tekrar işlenmiş olduğu muhakkaktır. Fakat şu an için Ömer Seyfettin’in bu motifi hikâyesine nasıl ve hangi kaynaktan aldığına dair herhangi bir ipucu da yoktur. Atâyî’nin eserinin nüshalarının çokluğu, onun hikâyelerinin genelde bilinirliğini göstermektedir. Küçüklüğünde annesinden masal ve hikâyeye dinleyen Ömer Seyfettin’in bu motifi annesinden almış olma ihtimalini de göz ardı etmemek gerekir.

Ömer Seyfettin’in gelenekten yararlanarak yazdığı bir diğer hikâye “Kurbanbağa Duası”dır. Ömer Seyfettin’in içinde yaşadığı toplumun yapısının karmaşıklığı, onu oluşturan bireylerin çeşitliliği ve fikir farklılıklarına rağmen ne kadar uyum içinde olduğuna ilişkin hikâyelerinden biri olan “Kurbanbağa Duası”, Ömer Seyfettin’in son neşredilen hikâyelerindendir. Hikâye, Ömer Seyfettin’in ölümünden yaklaşık iki ay önce, *Vakit* gazetesinin 10 Kânunusani 1336/10 Ocak 1920’deki nüshasında yayımlanmıştır¹⁰.

Olay, İstanbul’a yakın bir taşra kasabasında geçer. Hikâyenin anlatıcısı birinci teklik şahıstır. Bu da vakanın gerçeklik hissini kuvvetlendiren unsurlardan biridir. Hikâyede yazma zamanından yedi, sekiz belki dokuz sene önce-sindeki bir olay nakledilir. Yazar, o kasabanın lisesinde öğretmendir. Burada insanlar çeşitli sınıflara ayrılmıştır. Herkesin çevresi farklıdır. Bu sınıfların arasında, bütün bu zıt kutupların hepsini birbirine bağlayan bir kişi vardır: Belediye doktoru. Doktor, bu sayılan her sınıfla içli dışlıdır. Yazarın görev yaptığı okul da bu âlemin küçük bir örneğidir. Öğretmenler de tezatlarla rağmen birbirleriyle kardeş gibi geçinirler. Yazarın okuldaki muallimler arasında en sevdiği ise dinî ilimler hocası Bahir Efendi’dir. Yazarın onu sevmesinin sebebi de eğitim konusundaki görüşlerinin birbirine uygun olmasıdır. Ancak Bahir Efendi’nin nargileye düşkünlüğü dikkat çekicidir. Bir Cuma günü Bektaşî tekkesinde eğlence düzenlenir. Normalde bu tür eğlencelere gitmeyen Bahir Efendi, nargilesini de götürmesi şartıyla daveti kabul eder. Eğlence günü herkes orada toplanır. Dervişlerin yaydığı hasırlara oturulur, saz âlemi

¹⁰ Müjgân Cunbur, “Ömer Seyfettin Bibliyografyası”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1992, s. 143.

başlar, doktor da bir saki olmuş, herkese içki sunmaktadır. Ancak ciddi bir mesele vardır. O da havuzdaki kurbağaların bitmez tükenmez gürültüsüdür. Mecliste bulunanlar, kurbağaları susturmak için taş, toprak ne varsa havuza atarlar ama bu, kurbağaları daha da azdırır. Sonunda dayanamayıp başka yere gitmeye karar verdikleri sırada Bahir Efendi'nin "İstersem, ben onları bir anda sustururum" dediğini duyarlar. Nasıl yapacağını sorduklarında da "Bir nefes ederim, hemen susarlar" cevabını alırlar. Topluluğun neşesi kaçmışken yeniden keyiflenip gülmeye başlarlar. Bahir Efendi kalkar, nargilesini eline alıp havuzun kenarına gider. Sulara doğru okuyup üfürür ve daha aradan bir dakika geçmeden kurbağaların birdenbire sustuğunu görürler. Herkes şaşırır, ne yaptığını soranlara Bahir Efendi "Görmediniz mi? Gözlerinize de mi itimadınız yok, nefes ettim" cevabını verir. Yarım saat sonra kurbağalar yine ötmeye başlar. Bahir Hoca havuzun kenarına gider, bir nefeste yine hepsini susturur. Oradakiler yaşadıklarına akıl erdiremezler. Ertesi akşam yazar ile Bahir Efendi kahvede gazete okuyorken yazarın akli hala önceki gündedir. Yazar Bahir Efendi'yi bir şekilde köşeye sıkıştırır ve önceki günkü kerametini öğrenir. Meğer Bahir Efendi, havuza nargilenin marpucunu sarkıtmış ve bunu yılan sanan kurbağalar hemen dibe kaçmıştır.

Gedizli Azmî, XVI. yüzyılda yaşamış edebi şahsiyetlerdendir. Ancak divanının elde olmayışı ve eldeki tek eseri olan *Kitâb-ı Hiyel*'in fazla nüshasının olmaması sebebiyle günümüzde tanınırlığı neredeyse yok gibidir. *Kitâb-ı Hiyel*'in bilinen iki nüshasından biri eksik bilgi ve akıl yürütme neticesinde *Menâkıb-ı Hamsin*, diğeri de tamamen okuma hatası nedeniyle *Kitâb-ı Kümük* adlarıyla kayıtlıdır¹¹. Gedizli Azmî'nin eseri, adından da anlaşılacağı gibi çeşitli hilelerle ilgili bir hikâye külliyaıdır. Hilelerin mahiyeti hikâyelerdeki kahramanların mevkiine veya karakterine göre iyi ya da kötü niyet taşıyabilmektedir. "Kurbağa Duası" ile aynı motife sahip olan hikâye, Gediz, Altıntaş ve Kütahya'da geçmektedir¹². Yazarın üslubundan anlaşıldığına göre hikâyeyi bizzat olayın kahramanı olan Küçücek Abdi, yazara anlatmıştır. Bundan dolayı da hikâyenin anlatıcısı birinci teklik şahıstır. Hikâyenin geniş bir özeti şu şekildedir:

Küçücek Abdi adıyla bilinen bir vaiz ve nasihatçi vardır. Gençliği zamanında ilim tahsil etmek amacıyla yanına da bir talebe alıp İstanbul'a doğru yola çıkar. Ancak yolda paraları biter ve Kütahya yakınlarında Altıntaş adında bir köye gelirler. Orada birkaç gün dinlenmeye karar verip dere kenarındaki camiye yerleşirler. Ancak köy halkı onlara yardım etmez ve kayıtsız

¹¹ Bu hususta daha fazla bilgi için Bkn: Osman Ünlü, *Kitâb-ı Hiyel*, Hermes Tanıtım, Ankara, 2019, s. 26-28.

¹² A.g.e., s. 190-193.

kalırlar. Bu arada caminin yanında akıp giden suyun içinde sayısız kurbağa varmış. Ne susarlar ne mihrapta imamın okuduğunu ne de minarede müezzinin ezanı anlaşırlar. Kahramanın aklına bir plan gelir ve talebesine bu planı anlatır: Cuma günleri pazar kurulduğundan etraftan çok insan gelirmiş. “Cuma vakti minbere çıkıp vaaz ve nasihat edeyim. Belki bunların gönülleri yumuşar ve yol azığı için biraz para toplarız çıkıp maksadımıza ulaşırız” der. Talebesi ise buna pek ihtimal vermez. Hocası ise bir plan yaptığını ve onları kandıracağını söyler. Talebesini de pazara gidip birkaç koyun bağırsağı almak için gönderir. Talebe bir süre sonra elinde bağırsaklarla gelir. Bunun için hava ile doldurduktan sonra uçlarını sıkıca bağlayıp hazır bir hale getirirler. Planını talebesine güzelce anlatır: “Yarın Cuma vaktinde minbere çıkıp vaaz ve nasihate başlayayım. Kurbağalar yine feryat edeceklerdir ve o zaman ben de: “Müslümanlar! Bu kurbağacıklar bize yüce Kur’an’ın manasını söyletmediler ve size dinletmediler. Asi ve günahkâr olan ben dua edeyim, siz müminler de içten bir şekilde âmin deyin. Duamızın bereketinden belki kurbağalar siner ve susarlar” diyerek dua için el kaldırdığım zaman sen de gizlice pusuya yatıp içi hava ile doldurmuş bu bağırsakları birer birer suya atıver. Kurbağalar bunları yılan sanıp saklanıp seslerini keseceklerdir.” Bu şekilde plan yaptıktan sonra Cuma zamanı minbere çıkıp vaaza başlar. Talebe de dua zamanı geldiğinde kendine denilenleri yapar. O anda kurbağaların hepsi birden susarlar. Vaazı bitirip minberden inerken “duası makbul, keramet ehli ve harikulade sahibi adam” diyerek camide olan cemaatin hepsi birden adamın ayağına düşer. Kendine teklif edilenleri rol gereği reddeder ama “Sadaka verecekseniz ona verin ve onu muradına erştirin. Biri bine geçer ve cennet kapılarını evvela cömertler açar” der. Bunun üzerine herkes bir miktar akçe verir. Bu şekilde binikiyüz akçe toplanır. Hatta evlerdeki kadınlar da ellerinde ne varsa getirirler. Böylece o gün akşama kadar umduklarından fazla para ve mal toplarlar. Herkes dağıldıktan sonra hemen hızlı bir şekilde akşamüstü yola çıkarlar. Öyle hızlı giderler ki sabahında Kütahya’ya varırlar. Yazıya geçme zamanları arasında 350 yıla yakın bir zaman farkı olan hikâyeler arasında kullanılan dil, yazma tekniği ve üsluplar arasında bazı birtakım farklılıkların olması gayet tabiidir. Metinlerden kolayca anlaşıldığı gibi her iki hikâyede de önemli benzerlikler bulunmaktadır. Hikâyelerdeki ana motif kurbağaların çok gürültü yapmaları ve kahramanların şeklen benzer eşyalar kullanarak kurbağaları susturmasıdır. *Kitâb-ı Hiye’*’de olay daha hareketli ve akıcı olmasına rağmen “Kurbağa Duası”nda akış nispeten daha durağandır. Ömer Seyfettin, hikâyesinde uzun uzun tasvirler yapar. Yazar, hikâyeye İstanbul’dan pek pek uzak olmayan bir kasabanın tasviriyle başlar. Daha sonra kendisinin burada bir lisede edebiyat öğretmeni olduğunu söyleyerek okuldaki öğretmenlerin dikkat çeken yönlerini okuruna anlatır. Bu kısımlar hikâ-

yenin durağan olduğu yerlerdir. Doktorun davetiyle öğretmenler Bektaşî tekkesine giderler ve orada Bahir Efendi'nin kurbağaları susturmasıyla olay akışı hızlanır. Bu, aynı zamanda okurun merakının arttığı ve gerilimin zirveye ulaştığı noktadır. Okurun merakı bir süre daha devam eder. Ertesi günü yazar, Bahir Efendi'yi sıkıştırarak gerçeği öğrenir ve gerilim de bu şekilde çözülmüş olur. Bu, Ömer Seyfettin'in gerilimi esas alan üslubunun belirgin özelliklerindendir. Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde sonların çarpıcı ve vurucu olmasına özellikle dikkat edilmektedir. Olayların başlangıcı, kahramanların takdimi, tasvirler hep bu *sona* yöneliktir. İnci Enginün, Ömer Seyfettin hikâyelerinin bu yönüne vurgu yaparken "Topuz" ve "Diyet" te en iyi şekilde yansıtıldığını ifade etmektedir¹³.

Kitâb-ı Hiyel'deki hikâyede ise kısa bir tanıtımdan sonra olaya geçilir. Çoğu klasik hikâyede olduğu gibi bu hikâyede de tasvirler kısa tutulmuştur. Cümlelerin yüklemeleri hareket bildiren fiillerden oluşmuştur ve olaylar hızla akar. Klasik hikâyenin en belirgin özelliklerinden biri olan rivayet tekniğinden dolayı kısa girişten sonra olayı bizzat yaşayan kahramana söz emanet edilir. Bu teknikte olayın gerçekliğine vurgu yapılır ve böylece okurun dikkati olaya odaklandırılır. İlim için bir talebesiyle yanlarına az bir para alarak yola çıkan kahramanın yolu Kütahya yakınlarında Altıntaş'a düşer. Burada bir camiye yerleşen kahramana kurbağalar rahat vermez, kasaba halkı da misafirleriyle ilgilenmez. Ertesi gün Cuma'dır ve kasabanın pazarı kurulmaktadır. Kahraman, kasaba halkına ders vermek amacıyla öğrencisiyle bir oyun tertipler. Oyunun sonrasında kasaba halkı onları ermiş sanarak ellerinde ne varsa bu ikisine verir. Kahramanımız ve öğrencisi de oyunlarının anlaşılmasına fırsat vermeyerek Kütahya yoluna düşerler. Düz bir anlatıma sahip olan bu hikâyede okurun merak duygusuna hitap edilmeden olaylar peşi sıra aktarılır. Hikâyenin en dikkat çeken kusuru, kahramanların kasaba halkına oynayacakları oyunun önceden okura söylenmesidir. Bu husus, üslup açısından monotonluğa neden olmuş ve bundan dolayı vaka gerilimi yeterince sağlanamamıştır.

Ömer Seyfettin'in ele alınan üç hikâyesinde üç farklı metinlerarasılık örneği bulunmaktadır. İlki olan "Başını Vermeyen Şehit" te açık bir yeniden yazma eylemi bulunmaktadır. Ömer Seyfettin, hikâyenin baş tarafına koyduğu epigrafla hikâyenin konusunun *Peçevî Tarihi*'nden alındığını açıkça gösterir. Klasik edebiyatta özellikle iki kahramanlı aşk hikâyelerinde sıkça rastlanılan "aynı konuyu farkı üslupla yeniden yazma" yöntemi burada da kullanılmıştır. "Başını Vermeyen Şehit", aynı zamanda Ömer Seyfettin'in kaynağını açık bir şekilde göstererek yeniden yazma yoluyla meydana getirdiği tek hikâyeye

¹³ İnci Enginün, "Ömer Seyfettin'in Hikâyeciliği", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1992, s. 47.

sidir. Bu yol, modern teoriler açısından olumsuz eleştiriye açık olarak görölse bile geleneğin yaklaşımına uygun olan bir metot olarak sayılmaktadır.

“Tos” hikâyesinde konunun Atâyî’den alındığına dair herhangi bir işaret bulunmasa bile konunun, karakterlerin ve hikâyenin temel iskeletinin iki metinde de neredeyse aynı olması Atâyî’nin hikâyesinin “Tos”un alt metni olma ihtimalini güçlendirmektedir. Hikâyenin yer aldığı Hamse ve dolayısıyla *Neftahü’l-ezhâr* mesnevisinin çok yaygın olarak okunması Ömer Seyfettin’in bu eserden ve hikâyeden haberdar olma ihtimalini çok güçlendirmektedir. Daha çocukken evdeki divanları okuya okuya edebiyata meyleden Ömer Seyfettin’in zihninde klasik hikâyelerden izler taşıması gayet doğal bir sonuçtur.

“Kurbağa Duası” hikâyesinin doğrudan *Kitâb-ı Hiye’l*’den alındığını söylemek çok güçtür. Zira *Kitâb-ı Hiye’l*’in varlığı bile kayıtlara girmemişti ve metin çok yakın bir geçmişte ortaya çıkarıldı. Yapı, konu ve mekân açısında telif bir karakter gösteren hikâye, bir şekilde sözlü gelenekte yaşamış veya şu anda henüz bilinmeyen bir metin aracılığıyla var olduğu varsayılabilir. Bunun yanında, annesinin ölümüyle Ali Canip Yöntem’in annesinin şefkatine sığınan Ömer Seyfettin’in bir kısım hikâyelerinde onun anlattığı masal ve hikâyelerden faydalandığı bilinmektedir¹⁴. Metinlerarasılıkta kayıp metin olarak değerlendirilen bu durumda Ömer Seyfettin ya sözlü gelenekte ya da bir şekilde başka bir yazılı kaynaktan yararlanmış olmalıdır.

Sonuç olarak, hikâyelerinde duyduğu, okuduğu, şahit olduğu veya bizzat yaşadığı her şeyi kullanan Ömer Seyfettin’in bahsi geçen üç hikâyesinde klasik metinleri yeniden yazma, alt metin olarak kullanma ve kayıp metin düzleminde yer bulduğu söylenebilir. Bu açıdan klasik edebi metinler Ömer Seyfettin’i besleyen kaynaklardan sadece biridir. Ayrıca klasik metinlerin Ömer Seyfettin hikâyelerindeki izleri bu üç hikâye ile sınırlı olmadığı, henüz tespit edilmemiş çeşitli düzeylerde metinlerarası izlerin olma ihtimalinin çok yüksek olduğu da bilinmelidir.

Kaynakça

- AKTAŞ, Elif, - UZUNER YURT, Serap, “Çocuk Edebiyatı Açısından Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde “Çocuğa Göre” Olmayan Unsurlar”, *International Online Journal of Educational Sciences*, C. 9/1, s. 207-223.
- AKTAŞ, Şerif, “Millî Edebiyat Dönemi (1911-1923)” *Türk Edebiyatı Tarihi*, C.III, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Ankara, 2006, s.187-272.
- Câfer İyanî, *Nesâyihü’l-mülûk*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Ty. 10965/2, 95b-133b.

¹⁴ Müjgân Cunbur, “Ömer Seyfettin Bibliyografyası”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1992, s. 13.

- Câfer İyanî, *Tevârîh-i Cedîd-i Vilâyet-i Üngürüs (Osmanlı-Macar Mücadelesi Tarihi, 1585-1595)*, (Haz. Mehmet Kirişçioglu), Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Câfer İyanî, *Zübdetü'n-nesâiyih ve Umdetü't-tevârîh*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Yeni Yazmalar, No: 277.
- CUNBUR, Müjgân, “Ömer Seyfettin Bibliyografyası”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1992, s. 113-180.
- CUNBUR, Müjgân, “Ömer Seyfettin’in Hayatı ve Eserleri,” *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1992, s. 1-18.
- ENGİNÜN, İnci, - KERMAN, Zeynep , “Türkçede Maupassant”. *Türkiyat Mecmuası S: 19*, İstanbul, 1977, s. 255-275.
- ENGİNÜN, İnci, “Ömer Seyfettin’in Hikâyeciliği”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1992, s. 37-49.
- KAPLAN, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınevi, İstanbul, 2017.
- KIZILÇİM, Yavuz, “Guy De Maupassant ve Ömer Seyfettin’de Öyküleme Teknikleri”, *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 18, Erzurum, 2010, s. 217-232.
- KORTANTAMER, Tunca, *Nev’î-zâde Atâyî ve Hamsesi*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1997.
- ÖZDEMİR, Serkan, *Metinlerarasılık Yöntemleri-Ömer Seyfettin’in Hikâyeleri*, Dün Bugün Yayınları, İstanbul, 2017.
- ÜNLÜ, Osman, “Ömer Seyfettin’in “Tos” Hikâyesinde Klasik Kısa Hikâye Geleneği Etkileri”, *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 13, İzmir, s. 235-250.
- ÜNLÜ, Osman, “Ömer Seyfettin’in “Kurban Duası” Hikâyesinde Metinlerarasılık”, *Uluslararası Bandırma ve Çevresi Sempozyumu (UBS’18) Tam Metin Bildiriler Kitabı I*, Balıkesir, 2018, s. 489-504.
- ÜNLÜ, Osman, *Cinânî- Bedâyiü'l-âsâr*, Harvard University Press, Harvard, 2009.
- ÜNLÜ, Osman, *Kitâb-ı Hiyel*, Hermes Tanıtım, Ankara, 2019.
- WOODHEAD, Christine, “Kuru Kadı Hikâyesi: Peçevî, Ömer Seyfettin and The Headless Corpse,” *Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi*, S.7, İstanbul, 1993, s.579-589.

HARABE YURDUN İKİ KAYGILI ADAMI: ÖMER SEYFETTİN VE MEHMET ÂKİF'İN ŞİİRLERİNDE YIKINTILAR KARŞISINDA ÜMİTLİ DURUŞ

Dinçer ATAY*

Ömer Seyfettin ve Mehmet Âkif, II. Meşrutiyet'in düşünce atlasında karşıt güçler şeklinde konum veren iki fikrin önde gelen edipleri ve sesleridir. Türkçülük ve İslâmcılık fikirleriyle anılan bu iki aydının, devrinin iki yazar öznesinin aynı kaygıları taşıdığı ortaya koydukları metinlerde gözlemlenebilir. Harabeye dönen ve ateşler içinde yanan yurtların verdiği azaplar, Âkif'in "Yâ Râb bu uğursuz gecenin yok mu sabahı?" mısra ile başlayan manzumesinde en çarpıcı görünümünü verir. Millî mücadelede bir hareket adamı olarak karşımıza çıkan Âkif, Balkanların kaybının benliğinde yankı bulan acısından Allah'a sığınır. Buna karşılık Balkanların kaynayan bir kazana dönüşmesini hikâye metinlerinde gündeme taşıyan Ömer Seyfettin, "Yarıncı Turan Devleti" makalesinde, I. Dünya Savaşı'nın Türkleri ve Müslümanları ortadan kaldırmaya yönelik bir hamle olduğu ifade eder. Türk birliğinin kurulmasının İslâm dünyasının kurtuluşu olacağını düşünen Ömer Seyfettin, mezkûr makalesinde şu ifadeleri sarf eder: "Turan devletinin muazzam ilhanı bütün dünyadaki Müslümanların da halifesi olacak. Türk milleti gibi her Müslüman milletin milliyet ve istiklâline, millî ve dinî medeniyetinin tekâmülüne çalışacaktır"¹. Onun bu ifadeleri, Cemalettin Efganî'nin İslâm âleminin kalkınması yönündeki fikirlerini anımsatır. Tam da bu noktada Tanzimat dönemi ediplerinden Sami Paşazâde Sezai'nin 27 Eylül 1922 tarihinde *Tevhid-i Efkâr*'da çıkan "Türk Milletinin Dehası" makalesinde geçen şu ifadeyi anmak gerekir. Mezkûr makalesinde Sezai, Türk milletinin İslâm dininin muhafızı olduğu fikrine vurgu yapar. Onun bu vurgusunun yapıldığı tarihte vatan toprakları harabeden farksızdır ve ateşler içinde yanmaktadır. Anadolu'ya hâkim olan renk karanlık ve kızılıktır: "[Millet], bir de biliyordu ki İslâmiyet'in müessisi Arap, muavin-i kalemi Acem, mu-

* Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, dinceratay@gmail.com.

¹ Ömer Seyfettin, *Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*. (Haz. Nâzım Hikmet Polat), TDK Yayınları, Ankara, 2016, s.433.

hafızı Türktü”² Ömer Seyfettin de harabe vatanın karşısında seyirci kalamayan ve harekete geçen ediplerdendir. Onun Çanakkale cephesine giden sanatkar ekibinde yer alması, bunun en büyük kanıtıdır.³

Ömer Seyfettin’in “Millî Tecrübelerden Çıkarılmış Amelî Siyaset” makalesinde de İslâm âleminin felaha ermesi, Türk Dünyasının varlığına sabitlenir: “Türklerin millî mefkûresi; terakki edip, kuvvetlenip kan kardeşlerini kurtarmak ve nihayet ‘İttihad-ı İslâm’ı yani ‘İslâm beynelmileliyetini’ni vücuda getirip Müslüman milletleri Hristiyan milletlere karşı müdafaa etmektir... Türkler millî inkişafa mazhar olurlarsa eskisi gibi yine kuvvetlenecekler, bütün İslâmların başına geçebileceklerdir”⁴.

Ömer Seyfettin’in “Yarıncı Turan Devleti” makalesinde I. Dünya Savaşı’nı bir din muharebesi, Batının Müslümanları ve özellikle Avrupa yakın dönem zihnindeki Müslüman imajının yegâne temsilcisi olan Türkleri ortadan kaldırma muharebesi olduğunu savunur. Bu bağlamda Kemal Karpat’ın şu cümlelerini anmak yerinde olacaktır:

“Destanlar, şarkılar bilinçli olarak, kimlik korumak için söylenmezse de sonuçta Türkleri diğerlerinden yani Hristiyanlardan ayıran bir farklılıktı. Türk terimi Müslüman terimi ile aynı anlamı taşımakta olduğu için orada [Romanya Dobruca’da] yaşayan Arnavutları, Lazları, Kürtleri, Tatarları vs. kapsamaktaydı. Her Müslüman, dilini konuşmakta tamamıyla serbest olmasına rağmen herkes kendini, Müslüman olduğu için Türk olarak görüyordu”⁵

Âkif ise milleti, İslâm dinine mensubiyet ilkesine endeksler. Ömer Seyfettin’in millet tanımlamasında karşımıza çıkan dil ve din kıstasıyla yakınlık gösteren bu algıya rağmen iki edibin kaygıları aynıdır: Türk – İslâm âlemini kurtarmak ve bu yolda ümitsizliğe kapılmadan say etmek: “Bir zamanlar biz de millet, hem nasıl milletmişiz / Gelmişiz, dünyaya milliyet nedir öğretmişiz!”⁶

Ömer Seyfettin’in Türk Dünyasına dair kaygılarının İslâm âlemini de içermeyen bir boyutta olması, İtilaf Devletleri’nin yok etmek istediği hedefle doğrudan ilişkilidir. Osmanlı Devleti’nin yıkılma aşamasındaki konumuna rağmen ümidini her daim muhafaza eden Ömer Seyfettin, Türkçe konuşan

² Sami Paşazâde Sezai, “Türk Milletinin Dehası”, *Atatürk Devri Türk Edebiyatı I*, (Haz. Mehmet Kaplan-İnci Enginün-Zeynep Kerman-Necat Birinci-Abdullah Uçman), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992, s. 7.

³ Bu hususta İbrahim Alâettin Gövsa’nın *Çanakkale İzleri* eserinde detaylı bilgiler mevcuttur.

⁴ Ömer Seyfettin, *Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*. (Haz. Nâzım Hikmet Polat), TDK Yayınları, Ankara, 2016, s. 440.

⁵ Kemal H. Karpat, *Osmanlı’dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. 2. Bs. Timaş Yayınları, İstanbul, 2011, s. 9.

⁶ Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat*. (Haz. Hüseyin Su – Abdurrahim Karadeniz), 2. Bs. Hece Yayınları, Ankara, 2009, s.213.

sekiz milyon Müslüman'ın yaşadığı Kafkasya'nın Rus işgalinden kurtarılması ile Turan coğrafyasına erişimin sağlanacağını ümit eder. Bu ümit, İslâm âleminin kurtuluşundan bağımsız değildir. Bu husus, onun mezkûr makalelerinde net bir biçimde görülmektedir.

İlk şiirini Edirne Askeri İdadisi'nde okuduğu dönemde kaleme alan⁷ Ömer Seyfettin'in şiirlerinden ziyade hikâyeleri ile ön plana çıkması, edebi ve estetik yargılarla ilişkilidir. Buna rağmen onun şiirlerinin varlığı azımsanmayacak bir sayıdadır. Bu konuda Fevziye Abdullah Tansel'in çalışmaları ve bütün şiirlerini toplama gayreti dikkate değerdir. Nihayet Nâzım Hikmet Polat'ın hazırladığı *Şair Ömer Seyfettin* adlı çalışma onun şair yönünü ele alırken bütün şiirlerini de bir araya getirir. Onun ilk dönem şiirlerindeki Tefvik Fikret tesiri, Tansel tarafından da ifade edilir.

Bu çalışmada odaklandığımız kötücül panoramalardan iyicil hareket noktaları çıkartmak izleği, harabe ve baykuş anahtar kelimeleri eşliğinde karşımıza çıkar. Bu husus, hem Ömer Seyfettin'in hem de Mehmet Âkif'in şiirlerinde görülür.

Ömer Seyfettin'in *Mabed-i Harab* ve *Baykuş* şiirlerindeki kötücül öğeler, mekân – ruh uyumsuzluğu bağlamında bir görüntü verir. Söz konusu iki şiirin hem onun ilk dönem okuduğu divanların⁸ hem de daha yoğun olarak Servet-i Fünûn'un büyük şairi Tefvik Fikret tesirinde olduğunu söyleyebiliriz. Tek bir sebebe bağlama kolaycılığının doğuracağı kısırlığa düşme kaygısından sıyrılmak arzusu ile diyebiliriz ki; Ömer Seyfettin'in bu iki şiirinde bir varoluş krizi, değerlerin yitimi ve hiçleşmenin eşğine gelen duyular dizgesi somutluk kazanır. Onun ilk dönem hikâyelerinde de mevcut olan gayr-i sosyal izlekler, bu iki şiirde de kendini gösterir. *Mabed-i Harab*'ın A. Asfer'e; *Baykuş*'un da Diana'nın hatırasına atfedilmesi, Ömer Seyfettin'in karakteristik özelliği olan cemiyet kaygısını görünmez kılar. Denilebilir ki bu iki şiirde “güvensizlik, can sıkıntısı, içe dönme, çaresizlik”⁹ izlekleri mevcuttur. Çalışmanın başlığında vurgu yaptığımız harabeler karşısında ümitli duruş sergileme izleği, Ömer Seyfettin'in *Yıkık Han* ve *Gülen Ay* şiirlerinde kendini gösterir. Ömer Seyfettin'in taşıdığı “dışa dönük ve iyimser”¹⁰ tavrının varlığını, mezkûr şiirlerde bulmak mümkündür. Bu iki şiirin “Genç Ka-

⁷ Fevziye Abdullah Tansel, “Ömer Seyfettin'in İlk Eser ve Şiirleri”. *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*. 2. Bs. TTK Yayınları, Ankara, 1992, s. 57; Tahir Alangu, *Ülkücü Bir Yazarın Romanı*. 2. Bs. YKY, İstanbul, 2010, s.210.

⁸ Ömer Seyfettin, “Ömer Seyfettin”. *Diyorlar ki*. Ed. Ruşen Eşref Üneydin. İstanbul: MEB Yayınları, Ankara, 1972, s. 231.

⁹ Yüksel Topaloğlu, “Gayrimillî”likten Millîliğe Doğru: Ömer Seyfettin'in İlk Hikâyeleri”. *Hikâyenin Türkçe Sesi Ömer Seyfettin – Hece Özel Sayı*. 23, Ankara, 2019, s. 345.

¹⁰ A.g.e., s.343.

lemeler” ve “Türk Yurdu” dergilerinde yayımlanmış olmaları, onların kolektif boyutta konum almalarını destekler. Ayrıca 1909’da yayımlanan *Mabed-i Harab* ve *Baykuş*’taki yoğun terkiplerin yerini üç yıl sonra yayımlanan *Yıkık Han* ve *Gülen Ay* şiirlerinde daha sade bir tercihi alır. Bu noktada aşırı bir yorum eşliğinde ileriye dönük dikey boyutlu bir yolculuk yapacak olursak Faruk Nafiz’in *Han Duvarları*’ndaki “Han”ın Anadolu’yu sembolize etmesi¹¹ bağlamını, Ömer Seyfettin’in *Yıkık Han* şiirindeki “han”ın sembolik değeriyle eşleştirmek mümkün olacaktır. Her ne kadar “han”, gelinip geçilen ve kısa, kesik zamanların sarf edildiği mekânlar olsa da “han”ın bulunduğu beldelerde yaşamın varlığını somutlayan bir kanıt niteliği de mevcuttur. Yani insanın varlığını devam ettirdiği yerde kolektif bir hareketlilik vardır. Bu hareketlilik hem ticari hem de sosyal düzlemde. Böylece “han”ın sembolik bağlamda yurtlaşması söz konusudur. Bir yerdeki hanların yıkık olması, o hana yakın beldelerdeki insanların artık yaşamadıkları anlamına gelir. Bu detay, metin içindeki anlam ve sembol dizgeleri ekseninde somutluk kazanır.

Mezkûr şiirlere Mehmet Kaplan’ın devir, şahsiyet, eser¹² bağlamlı bakış açısı ile yaklaştığımızda ise *Yıkık Han* ve *Gülen Ay* isimli şiirlerin, Ömer Seyfettin’in Garp Ordusu’nun 39. Alay’ının 3. Taburuna katılmasının¹³ hemen öncesinde olduğunu gözlemleriz. Her ne kadar Balkan Harbi sebebiyle orduya yeniden çağrılmış olsa da¹⁴ onun yeniden orduya katılmasını, ufukta gördüğü ışığa erişme niyetiyle ilişkilendirmek yerinde olacaktır. Zira halk arasında uğursuzluk simgesi olan ve terk edilmiş mekânlarda, yoğun ormanlık alanlarda tünemesi eşliğinde ölümü çağrıştıran baykuşun –normalde duyulması çok zor olan hatta duyulamayan- kanat sesinden dahi ümit çıkaran bir Ömer Seyfettin vardır karşımızda:

*“Dalıyordum, bir kovuktan beklenilmez bir uçuş,
Bir kahkaha koptu: ‘Yürü! Yaşayan yol gerek.’
Dedi sandım üzerimden gelip geçen bir baykuş!”¹⁵*

Ömer Seyfettin, baykuşun sessiz kanat çırpışından bir ümit ışığı, hareket çağrısı çıkarımı yaparak, Âkif’in “Karşında ziya yoksa, sağından, ya solundan / Tek bir ışık olsun buluver... Kalma yolundan” mısralarındaki çağrıyı

¹¹ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri* 2. 18. Bs. Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009, s. 16-34.

¹² Kaplan, Mehmet, *Şiir Tahlilleri* 1, 19. Bs. Dergâh Yayınları, İstanbul, 2004, s. 9-12.

¹³ Nâzım Hikmet Polat, “Ömer Seyfettin”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 34, TDV Yayınları, İstanbul, 2007, s. 80-82.

¹⁴ Tahir Alangu, *Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, 2. Bs. YKY, İstanbul, 2010, s.186.

¹⁵ Ömer Seyfettin, *Şair Ömer Seyfettin – Bütün Şiirleriyle*, (Haz Nâzım Hikmet Polat), TDK Yayınları, Ankara, 2014, s.146.

icra etmiş gibidir. Tezat sanatıyla baykuş ve ümit izleklerini var eden Ömer Seyfettin, baykuşun kanat çırpma sesini duyduğunu zanneder. Bu aslında bir zan değil, Ömer Seyfettin'in karakteristik tahkiye tarzının şiir formundaki bir görünümüdür. Öyle ki O, hikâyelerinde var ettiği ülkü değerleri¹⁶ öteki üzerinden görünür kılar¹⁷. Onun baykuş imajından insanı harekete geçirecek bir nüveyi sezmesi, olumsuzluklardan olumlu, ateşleyici, harekete geçirici hususları çıkarımlaması anlamına gelir. Bunu yaparken Mehmet Âkif'teki kadar yüksek seste konuşmaması, iki edibin farklı karakteristik özelliklere sahip olduğunu gösterir. Öyle ki Âkif *Hakkın Sesleri*'nde yer alan ifadeleriyle, -en azından Ömer Seyfettin'in bu şiiri ile karşılaştırdığımızda- daha dışa dönük bir tavırla karşındakini silkelere:

*“Atiyi karanlık görerek azmi bırakmak...
Alçak bir ölüm varsa, eminim, budur ancak.
Dünyada inanmam, hani, görsem de gözümle:
İmanı olan kimse gebermez bu ölümle.”*¹⁸

Karşındakini titretmekle yetinmeyen Âkif, seslendiği kişiyi harekete çağırır. Bunu yaparken İslâm dinine olan bağlılık endeksinde bir değer atfı yapar. Bir bakıma şart koşarak, imanlı olmanın gereğinin yapılması hususunda kararlı bir tavır ortaya koyar.

Harabelerin hâkim olduğu panoramalar karşısında sessiz ve seyirci kalamayan bu iki şair, devrinin iki düşünen bilinci olarak karşımıza çıkar. Bu durum, II. Meşrutiyet devrinin kendiliğe dönüşle neticelenen atmosferi ile ilişkilidir. *Yıkık Han* şiirinde tasvir edilen binanın boşluğu, kimsesizliği bir bakıma Osmanlı Türkünün terk etmek zorunda kaldığı topraklardaki yokluğu imler. Şiirdeki “hasta” kelimesi, örtük olarak Batının Osmanlı Devletine atfettiği “hasta adam” nitelemesini çağırıştırır. Aşırı yorumla da özelde Osmanlı Türkünün genelde de Müslüman Doğunun hareketsizlik, eylemsizlik hastalığına yakalanmış olması çıkarımını yapmak, Âkif'in *Leyla* şiirinde bir uyku, bir tutku, algı körleşmesi ekseninde tasvir edilen Müslüman Doğu eleştirisiyle bağıntı kurmak olacaktır. Şiirinde son bendinde yer alan “yaşam, yürümek, yol” anahtar kelimelerinden kalkarak “yürünmeyen yollarda dikenler biter” sözü hatıra gelir. Zira şiirin başındaki tasvirlerde mekânlara hâkim olan yabancı otlardır:

¹⁶ Ramazan Korkmaz, *Yazınsal Okumalar*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2015.

¹⁷ Mitat Durmuş, *Ömer Seyfettin Anlatılarında Kendilik Bilinci ve Öteki*. 2. Bs. Erzurum: Fenomen Yayınları, Erzurum, 2020.

¹⁸ Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat* (Haz. Hüseyin Su – Abdurrahim Karadeniz), 2. Bs. Hece Yayınları, Ankara, 2009, s.207.

*“Yaklaşırken yanımdaki kılavuz, ‘yok, diyordu,
Burda kimse, durmayalım; bu bir yıkık binadır.’
Yaklaşınca durdum, baktım, içerisi tam takır;
Koca zaman sert eliyle ezmiş idi bu yurdu.*

*Ruhuma bir acı, sessiz, garip elem duyurdu
Etrafımda gördüğüm o baldıranlar, o katır
Tırnakları, o kamışlar, o çalılar... bir ağır
Hasta gibi sanki baygın baygın duruyordu.”¹⁹*

İnsan, çevresini kendine göre şekillendiren ve yeniden inşa eden bir varlıktır. Onun bu özelliği en büyük yaşam belirtisidir. Bu hareketlilik hâinden yoksunluk, ölüm hâlini deneyimlemek olacaktır. Şiirin devamında geçen “sonumuzu” ifadesi, her ne kadar ölümü çağırırsa da şairin biz bilincine vurgu yapmasını da somutlar. Söz konusu çıkarımı, şiirin *Genç Kalemler* dergisinde ve Temmuz 1912’de yayımlanması ile desteklememiz gerekir. Zira hem mezkûr süreli yayının Türk edebiyatı tarihindeki varlığı hem de Ömer Seyfettin’in bu yıllarda ortaya koyduğu metinlerin hemen hepsi dışa dönüklük ilkesine yaslanıp cemiyet kaygısıyla ön plana çıkması, bu bağlamda dikkat çekici bir noktaya yükselir. Bu şiirde de Ömer Seyfettin, terk edilmek zorunda kalınan bir “yurt” karşısında ölümü ve devamında mezarlığı andıran otları dahi hasta olarak niteler. Bu hastalık; kadercilik, hareketsizlik ve peşinen kabulleniş hastalığıdır. Ömer Seyfettin’e göre bu bir hiçliktir. Öyle ki varlığın gereğini yapmamak hiçleşmektir. Benzer durumları, Akif de gözler ve daha sert tepkiler verir. Özellikle Balkan Savaşlarının acı sonuçlarının benliğinde çok büyük yankılarla karşılaşan Âkif, yine *Hakkın Sesleri*’nde şöyle der:

*“Karşında ziya yoksa, sağından, ya solundan
Tek bir ışık olsun buluver... Kalma yolundan.
Âlemde ziya kalmasa, halk etmelisin, halk!
Ey elleri böğründe yatan, şaşkın adam, kalk!”²⁰*

Baykuşun duyulmayan kanat sesinden ümit ışığını hisseden, duyumsayan Ömer Seyfettin, devrinde yalnız değildir. Gök gürültüsü gibi haykıran Âkif, hemen bir yıl sonra onun sesine ses verir. Hakkın teslim edilmediği yerde zulmün, karanlığın olduğunu sesleyen Âkif; harabeler, viraneler için-

¹⁹ Ömer Seyfettin, *Şair Ömer Seyfettin – Bütün Şiirleriyle*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), TDK Yayınları, Ankara, 2014, s.146.

²⁰ A.g.e., s.207-208.

de yanan yurdun karşısında şaşır kalını, harekete çağırır. “Kalma yolunda” diyerek, Ömer Seyfettin’in “yürüyene yol gerek” ifadesine duyuş ve fikir olarak yakınlık kurar.

Âkif, karanlığın içinde yokluğu deneyimleyen “şaşkın adam”ı ümit ışığına davet eder. Allah’ın insana bahşettiği cüzi irade ile kendi yolunu kendi açması gerektiğini savunur. Harabeliklerde dahi elbet bir ümidin gizli olduğu ve bulmak için insanın iradeli bir tavırda olmasının gerekliliğine vurgu yapılır. Ümitsizliği bir bataklık olarak gören Âkif’e karşılık, Ömer Seyfettin’in tasvir ettiği otlarla bürülü yapı da adeta karşısındakini ümitsizlik bataklığına çeken konumda karşımıza çıkar. Bu panoramadaki “şaşkın” ve “kaçkın” adam olmaktan sıyrılan Ömer Seyfettin, adeta yokluk içinden varlığın ışığını hisseder. Bunu “Niçin böyle yürüyeyim, üzüleyim?” ifadesi ile gerçek kılma-ya başlar.

Ömer Seyfettin’in *Gülen Ay* şiiri, 11 Temmuz 1912’de *Türk Yurdu*’nda çıkar. Şiirdeki tasvirler, işgal altındaki yurtları andırır. Öyle ki “Hakkın Sesi”-nin kesildiği yerde, zulüm ve karanlık vardır:

*“Geçiyordum ormanların içinden.
Güneş batmış, hava gölge dolmuştu,
Bulutların mavi rengi solmuştu...
Ağaçlara bir esmerlik çökerken”²¹*

Özgürlüğün rengi olan mavi, yerini belirsizliğin ve yokluğun temsili olan karanlığa bırakır. Bu tablo, Osmanlı Türkünün iktidar yitimi olarak kabul edilmelidir. Hâkimiyetin yitirildiği topraklarda, Osmanlı Türkünün yaşama hakkı kalmaz. Güneşin batışı, Balkanlara hayat veren Osmanlı’nın batışını imler. Göge uzanmasıyla dikey boyutlu erişimi sağlayan ve bu yolla sonsuz tinselliği; köklerinin derine ulaşmasıyla köklülüğü, sağlamlığı, kadimliği temsil eden ağaçların görüntüsü siliktir. Adeta çevre tek renktir: siyah. İşte bu tablo karşısında şaşırıp kalmadan gökteki ayın ışığında bir tebessüm gören şair, ayın karanlıkları aydınlatan bir nur kaynağı olduğunu terennüm eder. Her ne kadar çevredeki renk hâkimiyeti siyahlık ve sarılık olsa da karanlığı, duyu organları ile kavranamaz bir nurun aydınlatacağı ümidi hâlâ mevcuttur:

*“Her tarafta soğuk, hissiz kederler...
Bir bahara mezar idi bu yerler...
Gece artık uyanmağa başlarken*

²¹ A.g.e., s.147.

*Karanlığı bir görünmez nur boğdu;
Ölmüş dallar gümüşlendi, yüksekte
Tatlı tatlı gülen beyaz ay doğdu...”²²*

Nurun görünmezliği, onun tinselliğine vurgu yapar. Ölen ağaç dalları, ayın ışığı ile yeniden canlanır. Güneş, hayatın kaynağıdır. Işığını güneşten alan ay da bir nevi hayat bahşeder. Yükseklerden gelen bu ışık, göksel boyutu şiire dâhil eder ve Tanrısallığı imler.

Fatih Kürsüsünden konuşmaya devam eden Âkif, harabeler içinde görünüm veren yurdu şöyle tasvir eder:

*“Esaretiyle mübâhî zavallı milletler;
Harâbeler, çamur evler, çamurdan insanlar;
Ekilmemiş koca yerler, biçilmiş ormanlar;
Durur sular, dere olmuş helâ-yı câriler;
Isıtmalar, tifolar, türlü mevt-i sâriler;
Hurafeler, üfürükler, düğüm düğüm bağlar
Mezar mezar dolaşıp hasta baktıran sağlar...
Ataletin o mülevves teressübâtı bütün...”²³*

Müslüman âleminin esir milletleri, Âkif’in ruhundaki acıların en büyük sebepleri arasındadır. Fakat “sahipsiz kalan vatanın batması haktır.” Zira olması gerekenden olmaması gereken düşen İslâm dinine mensuplar, insanın eylemlilik hâlini terk eder. Hayat, durmadan devam eden bir süreçtir. Bu süreçte tutunmak için çevreyi şuurla kavramak ve yaratılışın gereklerini icra etmek gerekir. Söz konusu gereklilikler, insanın devingen bir özne olması bağlamında görünürleşir.

Âkif, “Hurefeler, düğümler, üfürükler” anahtar kelimeleriyle Kur’an’dan Felak suresine bir atıf yapar. Felak kelimesinin anlamı, büyük sorunlara sebebiyet veren bela şeklindedir. İşte bu bela, ümitsiz, kaderci ve mutaassıp oluş kaynaklıdır. Devrin siyasal gerçeklerini, sosyal hayatı akılla ve Allah’ın öğütleriyle kavrayamayan insan, yurdunu harabeye çevrilmesi karşısında da “şaşkın adam” pozisyonundan kurtulamaz. Tipleşen bu insanın şaşkınlığının en büyük delili, ölümlerden medet ummasıdır. Halbuki etrafındaki boş ve “koca yerler”i dolduracak olan yine insandır. Söz konusu edilgen duruş, nesneleşmeyi beraberinde getirir ve özneliğini yitiren insanın yurdu harabelere

²² A.g.e., s.147.

²³ Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat*, (Haz. Hüseyin Su – Abdurrahim Karadeniz), 2. Bs. Hece Yayınları, Ankara, 2009, s.249.

bürünür. Bu arada bahsi geçen insanın, Müslüman Doğu toplumun neferi olduğunu bir kez daha ifade etmemizde fayda var. Alıntı bendin başında Âkif, çamur sembolizasyonu ile da insanın yaratılış gayelerine örtük bir gönderme yapar. Öyle ki insan, her daim üretmek, hareket etmek ve bütün kötücül öğelere rağmen ümitli olmalıdır.

Türk tefekkür tarihinde bir dönüm noktasını teşkil eden II. Meşrutiyet devrinin iki farklı aydını, edibi olarak Ömer Seyfettin ve Mehmet Âkif'i aynı ekseninde düşünmeye kalktığımızda, onların duyularında bir ortaklık yakalamak mümkün olacaktır. Tabii olarak farklılıklar da söz konusudur. Fakat Türk edebiyatının son derece önemli bir noktasında bulunun iki edibin, harabeye dönen yurt karşısında aynı kaygıları taşıdıklarını gözlemlemek, vatan topraklarının muhafazası bakımından son derece önemlidir.

Kaynakça

- ALANGU, Tahir, *Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, 2. Bs. YKY, İstanbul, 2010.
- DURMUŞ, Mitat, *Ömer Seyfettin Anlatılarında Kendilik Bilinci ve Öteki*, 2. Bs. Fenomen Yayınları, Erzurum, 2020.
- ERSOY, Mehmet Âkif, *Safahat*. Hzl. Hüseyin Su – Abdurrahim Karadeniz. 2. Bs. Hece Yayınları, Ankara, 2009.
- KAPLAN, Mehmet, *Şiir Tahlilleri 1*, 19. Bs. Dergâh Yayınları, İstanbul, 2004.
- KAPLAN, Mehmet, *Şiir Tahlilleri 2*, 18. Bs. Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009.
- KARPAT, Kemal H., *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, 2. Bs. Timaş Yayınları, İstanbul, 2011.
- KORKMAZ, Ramazan, *Yazımsal Okumalar*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2015.
- Ömer Seyfettin, *“Ömer Seyfettin” Diyorlar ki*, (Ed. Ruşen Eşref Üneydin. MEB Yayınları, İstanbul, 1972, s. 219-224.
- Ömer Seyfettin, *Şair Ömer Seyfettin – Bütün Şiirleriyle*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), TDK Yayınları, Ankara, 2014, s. 87-201.
- Ömer Seyfettin, *Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), TDK Yayınları, Ankara, 2016.
- POLAT, Nâzım Hikmet, *“Ömer Seyfettin”*, TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 34, TDV Yayınları, İstanbul, 2007, 80-82.
- SEZAİ, Sami Paşazâde, *“Türk Milletinin Dehası”*, *Atatürk Devri Türk Edebiyatı I*. (Haz. Mehmet Kaplan-İnci Enginün-Zeynep Kerman-Necat Birinci-Abdullah Uçman), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992, s. 7-9.
- TANSEL, Fevziye Abdullah, *“Ömer Seyfettin'in İlk Eser ve Şiirleri”*, *Doğumunun Yüzyüncü Yılında Ömer Seyfettin*, 2. Bs. TTK Yayınları, Ankara, 1992, s. 51-72.
- TOPALOĞLU, Yüksel, *“Gayrimillî”likten Millîliğe Doğru: Ömer Seyfettin'in İlk Hikâyeleri”*, *Hikâyenin Türkçe Sesi Ömer Seyfettin – Hece Özel Sayı*, 23 (265), Ankara, 2019, s.337-351.

ÖMER SEYFETTİN ANLATISINA YAPISALCI BİR YAKLAŞIM: ÖRNEK BİR OKUMA EDİMİ OLARAK *FON SADRIŞTAYN'IN KARISI VE OĞLU*

Selçuk ATAY*

Giriş: Yöntem ve Eser

Yazar ile okuyucu arasında konumlanmasına rağmen varlık alanını ve hakiki anlamını ancak kendi kendisinde bulan edebî eser, bu itibarla ontolojik anlamda bir özne olarak karşımızda durmaktadır. Bu öznenin varlık alanında görünür olmasından itibaren nesne tabakasında sabit bir formda kalması ile birlikte anlam sferinin yazar ve okuyucu tarafından yeniden üretilen ve devamlı değişen bir yapısının olması bir sanat eseri olarak ayırıcı vasfını oluşturur.

Elbette söz konusu 'ayırıcı vasıf', yalnız sözle vücut bulan bir eser için değil diğer bütün sanat eserleri için genel geçer bir tanımlama olabilir. Ancak edebî eserin malzemesi göz önüne alındığında bu durum farklı bir nitelik kazanır. İnsanların her anını kuşatan böylesine bir malzeme, diğer sanat dallarının malzemesine göre en çok işlenmiş ve kullanıldıkça incelenmiş bir yapının parçası olarak karşımıza çıkar. Üstelik böyle bir yapı malzemesi her edebî eser içerisinde yeniden şekillendirilir, yeni bir anlam alanı oluşturur. Dolayısıyla edebî bir eseri incelemek isteyen araştırmacının da dilin geçirdiği bu değişim ve dönüşümlerin ortaya koyabilmesini şart koşar.

Bahsi geçen değişim ve dönüşümü kavrayabilmek dilin hem biçimsel hem de derin düzey anlam katmanlarını ortaya koymakla mümkündür. Dilin sonsuz oluşunu ve kendi kendisinden önce gelişini vurgulayan Roland Barthes'ın¹ anladığı anlamda belirtmek gerekirse kendi içerisinde oldukça kuvvetli bağlarla bağlanmış olan anlatı unsurlarındaki her anlambirimcik, bir diğerini doğrudan etkiler. Zamansal, uzamsal veya bireysel yapılar her anlam katmanında yeniden düzenlenir ve anlam sürekli yenilenen bir yapı arz eder. Dolayısıyla Tahsin Yücel'in de belirttiği üzere, bir eserin yalnızca biçimine veya yalnızca anlam alanına dair söylemden ziyade her ikisini de

* Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı. e-posta: selcukatay@karabuk.edu.tr

¹ Roland Barthes, *Sesin Rengi*, (Çev. Ahmet Nüvit Bingöl), İstanbul, 2017, s. 103.

bütünlüklü bir şekilde kavrama çabası² içinde olan bir yöntem nesne olarak karşımızda duran eseri varlık olarak da görünür kılacaktır.

Ömer Seyfettin'in *Fon Sadriştayn'ın Karısı* ve *Fon Sadriştayn'ın Oğlu* başlıklarıyla iki ayrı parça hâlinde yayımlanan hikâyeleri de uzam ve süre bakımından ayrı, kişi bağlamında çelişkin bir yapı arz eden görüntüsüyle sanatkârın hikâyeciliğinde önemli bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Her ikisi de *Yeni Mecmua*'da yayımlanan hikâyelerden³ ilki eşsüremsel öyküleme, ikincisi ise katımsal öyküleme biçimiyle okuyucuya sunulmuştur.⁴

Aralarında yirmi beş yıllık bir mesafenin olduğu iki hikâyenin zamanı sanatkârın bir sözceleme öznesi olarak zihin haritasını görünür kılmaktadır. İlkinde Türk olan eşinden ayrılıp "Alman bir kızcağızla" evlenen Sadrettin Bey'in görece mutluluğu, ikinci hikâyede "millî şair" olarak ülkede ünlenmiş Orhan Bey'in, ayrıldığı karısından olan oğlu olduğunu anlamasıyla büyük bir hüznün ve pişmanlığa döner. Maddî imkân sağlamak noktasında "Madam Sadriştayn"ın ortaya koyduklarına karşın ülkenin manevî iklimine verilen kıymet ilk hikâyede olumsuzlanan ama sonradan "melaïke" hâline gelen anne ile anlatılır. Bu ise sanatkârın doğrudan doğruya bir hüküm vermek yerine kurgusal anlatıda yaptığı yirmi beş yıllık sıçramayla sezdirmiş olduğunu gösterir. Öte yandan bu eylem yapısal olarak anlatının tüm unsurlarında pek çok karşıtlık, çelişkinlik ve içeriği de beraberinde getirir.

Öykünün dışında kalan ve sonradan "yazar" olduğunu öğrendiğimiz ilk anlatıcının hayret ve hayranlıkları ile ilahi bakış açısının kullanıldığı ikinci öykünün anlatıcısı arasında ortaya konulan önemli fark, özdeş parçaların bütün içerisinde tamamlanmasıyla ortadan kaldırılmış olur. Öykülemeye hiçbir etkide bulunmayan anlatıcının bağlamında Sadriştay'ın geçmiş zaman kipiyle konuşması ile ikinci hikâyede öyküleme zamanı ile öykü zamanının örtüşmesi anlatı söyleşimin yönünü ve şeklini birbirine bağlar. İlk hikâyede daha ziyade tek yönlü olan söyleşim ikinci hikâyede karşılıklı bir görüntü sunmaktadır. Uzam ve zamandan ziyade kişiler arasındaki özdeşlikle kesinlenen bütünlük bu bağlamda hikâyenin merkezî yapısını oluşturmuş olmaktadır.

Uzamın Çelişkinliği

Öykü, anlatının temel mekânı olan "İstanbul" ile başlar. Anlatıcının ilk cümlesi gelecek zamanın rivayeti şeklinde çekimlenmiş bir yüklemle "ay-

² Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, İstanbul, 2019, s. 14-15.

³ "Fon Sadriştayn'ın Karısı" adlı hikâye *Yeni Mecmua*'nın 3 Kânunusani 1918 tarihli 26. sayısında, "Fon Sadriştayn'ın Oğlu" adlı hikâye ise 31 Kânunusani 1918 tarihli 30. sayısında yayımlanmıştır.

⁴ Gerard Genette'ye ait olan bu iki kavram daha çok anlatıcının işlevlerini çözümlemeye yönelir. Bkz. Tahsin Yücel, *age*, s. 182.

rılma"yı belirtir. "Acı" çeken anlatıcı kendisini "ferahlat"mak, aklını başına getirmek üzere gemiye binmiştir. Böylelikle uzama dair sözcüklerle başlayan anlatı harekete dair bir ifade ile birleşmiş olur. İstanbul'dan ayrılmak, gemiye binmek ve ferahlamak arasında kurulan ilk bağlantı henüz tam olarak "açıl"-mamış olan anlatıcının okuyucuya sunduğu ilk görüntüdür.

İnsanı sağlığına kavuşturan imasıyla birlikte anlatıcının hemen betimleme yapmaya başlaması, bu betimlemede kullanılan "görülmemiş kuşlara mahsus beyaz, pembe, mor yalılara, yeşil korulara, mavi tepelere"⁵ ilişkin imgenin daima renk ile birlikte gelmesi dikkat çekmektedir. Hareketli bir uzamın, daha doğrusu yolcular sabitken kendisi yer değiştiren bir aracın içerisinden yapılan bu betimleme araç hareket ettikçe değişen görüntüye karşın değişen bir ruh hâliyle birlikte sunulur. O hâlde; şeklinde gösterilebilecek bir yerdeşlik ve karşıtlık görüntüsü okuyucuyu karıştırmış olmaktadır. Yerlemin doğa-kültür karşıtlığında ortaya çıkışı sadece yazar olduğu sonradan öğrenilen anlatıcının kendisinde değil, öykünün kahramanı "Anadolu Şimendifer Kumpanyası memurlarından" Sadrettin Bey'de de karşılığını bulur. Gençliğinde "sıska Sadrettin" ve "serçe pehlivan" gibi lakaplarla anılan kahraman, anlatıcının zihninde "mesut" Alman coğrafyasının

<u>doğa</u>	~	<u>İstanbul</u>	~	<u>hastalık</u>
kültür		Almanya		sıhhat

"medenî" ve "sıhhat"li oluşuna dair görüntüyü de barındırmaktadır:

<u>doğa</u>	~	<u>İstanbul</u>	~	<u>hastalık</u>
kültür		gemi		sıhhat

Geminin uzaklaşmasıyla birlikte Almanya'nın uzaklığında kurulan yerdeş durum hastalık ve sıhhati de beraberinde koşut hâle getirmiş olmaktadır. Sadrettin Bey'in okuldan mezun olduktan sonra sonraki hayat hikâyesini eski sınıf arkadaşına anlattığı satırlar, anlatıcının bakış açısı ile koşut oluşturmaktadır. Buradaki koşutluk daha çok hayret ve hayranlık ile ifade edilebilecek bir yapıdadır:

"Hararetle Alman kadını anlatırken dolgun bileklerine, geniş kalçalarına, iri göğsüne, kalın boynuna, kıpkırmızı yüzüne bakıyor; mektepteki mahut

⁵ Ömer Seyfettin, *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), İstanbul, 2011, s. 639. Her iki hikâye için de belirtilen baskıdan faydalanılmış, bundan sonra yalnızca sayfa numarası vermekle yetinilmiştir.

sıksa, solgun ‘serçe pehlivan’dan böyle bir harikanın nasıl zuhur edebileceğini düşünüyor, bir türlü gözlerime, kulaklarıma inanamıyordum.” (s. 642).

Fon Sadriştayn’ın tedavi için Almanya’ya gitmiş olması yukarıdaki yerdeşliğin bir başka cephesini oluşturmakla birlikte Almanya’daki disiplinli yaşayışın getirdiği maddi rahatlık da yerdeşliğin ikinci yönünü oluşturur. Zira Fon Sadriştayn’ın ilk karısı ile olan hayatında kısıtlı olan maddî imkânlar ve giderek büyüyen borç, ikinci karısı olan “Madam Sadriştayn”la birlikte refaha dönüşmüştür:

<u>İstanbul</u>	~	<u>hastalık</u>	~	<u>israf</u>
Almanya		sıhhat		tutumluluk

Elbette burada asıl vurgunun uzamsal olarak şehre ait bir karşıtlığın değil o şehrin içerisinde yetişmiş, o şehre mensup olan “kadın”ın karşıtlığı üzerinde olduğu unutulmamalıdır. Ancak bu saptama uzamsal yerdeşliğin bütün unsurlarını okuyucuya sağlamaz. Burada asıl önemli olan çelişkinliğin, eserin sonuna kadar devam edip etmediğidir. İlk hikâyede müstakil bir evde hizmetçileri ile otururken Madam Sadriştayn’ın isteğiyle bir apartman daire-sine taşınmış olan Fon Sadriştayn’ın bu durumdan ne kadar memnun olduğu açıktır. Ancak ikinci hikâyenin sonunda yapılan ev tasviri yazarın tavrının hangi yönde olduğunu ve karşıt durumun ne şekilde belirlediğini açıkça gösterir.

Her iki uzamın ortak hususiyeti gösterge değeri olarak görülen durumla farklı bir göndergesel anlam taşıyor oluşundadır. Önce müstakil bir ev için harcanan paranın gereksizliği Bay ve Bayan Sadriştayn aracılığı ile sezdirilir. Burada ilk eşin de “müsrif” oluşu vurgulanarak “borç içinde, rezalet içinde, sefil” (s. 646) bir şekilde ölmek bir tavır olarak açıkça okuyucuyu yönlendirir. İkinci hikâyede ise eserin başından sonuna kadar bir apartman dairesi vardır. Ancak bu daire de arzu edilen, ümit edilen huzuru getirememiştir. İkinci hikâyenin sonunda ise apartman dairesinden müstakil bir eve doğru olumsuzdan olumluya geçiş vurgulanır. O halde eserin başında gösterilen

<u>İstanbul</u>	~	<u>müstakil</u> <u>cv</u>	~	<u>israf</u>
Almanya		apartman dairesi		tutumluluk

karşıtlığı hikâyenin sonunda;

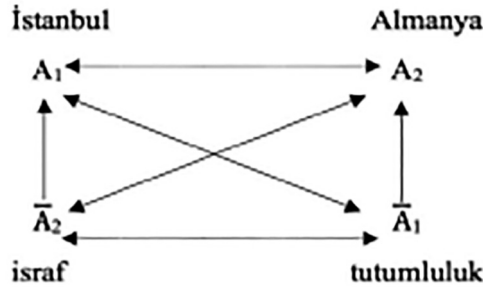
<u>İstanbul</u>	~	<u>müstakil</u> <u>cv</u>	~	<u>manevi zenginlik</u>
Almanya		apartman dairesi		maddî ferahlık

şeklini alır. Ortaya çıkacak olan bu çelişkin durum anlatıcı tarafından ilk hikâyenin sonunda okuyucuya şu şekilde sezdirilir:

“Fon Sadriştayn’ın uzvi istirahatinden, her ânına mantıkla hesap karışan saadetinden, çamaşır yıkayan, yemek pişiren, tahta silen, kundura boyayan aşkından tiksiniyordum. Ta orada... şu küçük yalıcıkta müsrif, hesap bilmez, saz benizli, narin, şık bir kadınla borç içinde, manevi maddî ıstıraplar içinde... tabiatın uyuşuk sükûnu karşısında sessiz, mahmur yaşamak daha tatlı değil miydi?” (s. 650).

Oldukça belirgin çizgilerle birbirinden ayrılmış olan iki uzam etrafında şekillenen düşünce yapılarında yazar anlatıcının “tiksin” mek fiiliyle yaptığı tercih elbette farklı bir oylumun da anlam düzlemine katıldığını gösterir. Klâsik görüntüsüyle Türk mimarisinin yaşanıldığı bir evle bir apartman dairesi arasındaki fark düşünüldüğünde insan ruhunun nasıl dar bir alana hapsedilmeye çalışıldığı açıktır. Gaston Bachelard’ın belirttiği üzere mekânın eylemi çağırdığı ve bu arada hayal gücünün de eylemden önce çalışmaya başladığı⁶ bir düzlemde Fon Sadriştayn’ın nasıl bir eylemsizliğe doğru yönelmiş olduğu açıktır. Çıkan ve inen her şeyin yeniden yaşamaya başladığı uzamda insanın da tek katlı bir düzlemde hayatı anlamlandıramaması⁷ düşünüldüğünde anlatıcı yazarın hayal gücünün ve eylemsizliğin imgesi olan böyle bir tavrı benimsememesi anlaşılır bir tutum olarak kavranılabilir. Öte yandan “saadet”in yalnız “mantık”la ve “maddi”yatla “hesap”lanamayacak bir yönünün olduğunun vurgulanması da her iki uzamsal yerdeşliğin ortak bir paydası olarak sunulmuş olmaktadır.

Son olarak uzamsal yapıyı her iki öyküyü de düşünerek göstergebilimsel bir dörtgenle göstermek mümkündür. Tahsin Yücel, yapısalci yaklaşımda anlatı unsurlarının somut bir biçimde birbirlerine eklemlemelerini gösteren bu dörtgenin tek bir şekilde değil birbirini bütünleyen ve “birbirinden türeyen” bir dizi dörtgenle yapılması gerektiğini vurgular. İlk olarak uzam bağlamında hikâyenin görüntüsü şu şekildedir:



⁶ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul, 2014, s. 42.

⁷ Gaston Bachelard, *age*, s. 58.

Yukarıdaki şekilden hareketle;

A_1 / A_2 karşıtlık eksen

$\bar{A}_2 / \bar{A}_1$ alt karşıtlık eksen

$A_1 / \bar{A}_1$ ile $A_2 / \bar{A}_2$ çelişkinlikler eksen

$\bar{A}_2 / A_1$ ile $\bar{A}_1 / A_2$ bütünlüyiciler eksen olarak tanımlanabilir.

Buna göre metnin başında israfı içerimleyen bir İstanbul tanıtılmışken karşılığında Almanya tutumlu yönüyle ön plana çıkarılmıştır. Bütünlüyicilerin yanı sıra çelişkinlikler ekseninde görüldüğü üzere israf Almanya ve onun çağrışımlarıyla, “müktesit” olmak ise İstanbul ve onun çağrışımlarıyla bir arada düşünülmez. Ancak ilk hikâyede yalnız maddî anlamda düşünülen bu yapı manevi plana aktarılmış ve ikinci hikâye ile birlikte bu dörtgen tam aksi yorumu görünür kılacak şekilde güncellenmiştir.

Sürekli ve Süreksiz Kişiler

Yapısalcılığı “bilimsel bir davranış” olarak tanımlayan ve göstergebilim kuramının yapısalcılıktan hareketle kurulduğunu belirten Greimas’a göre yapısalcılığın benimsediği ilke “amaçlanan bilgi nesnesinin (konusunun) öğeler ya da sınıflar değil, bağıntı (ya da yapı) olduğudur.”⁸ Burada bahsedilen “bağıntı” bütünlüklü bir yapı arz eden tüm unsurların birbirleriyle sıkı bir bağ içinde oluşunu ifade etmektedir ve edebî bir eseri izah edebilmek için hem bütünün parçalarının anlamlandırılması ve hem de o parçaların diğer parçalarla bir bütün oluşturduklarında ortaya çıkan yeni görüntünün anlamlandırılması anlamına gelmektedir.

Göstergebilimin inceleme nesnesini bütünüyle bir ‘anlam’ın içinde gören Greimas’ın bahsettiğimiz anlamlandırma edimi iki nesne ya da terim arasındaki bağlantıda gerçekleşir. Buradaki farklılık veya özdeşlikler ‘yapı’ kavramının temelini oluşturur.⁹ Ömer Seyfettin’in incelemeye çalıştığımız her iki hikâyesi birbirlerine uzam ve süre noktasında bağıntısı çok zayıf olan, buna karşın kişilerin eyleyen görüntüsünde sıkı bir bağın olduğu yapı arz eder. Üstelik buradaki bağ, diğer iki anlatı unsurunu da doğrudan şekillendirmektedir.

Her şeyden evvel dikkat çekilmesi gereken ilk husus hikâyelerin başlıklarında karşımıza çıkan kişilerdir. Her iki hikâyenin başlığında ortak olan Fon Sadriştayn, ilk hikâyede “karısı” sözcüğünü tamlarken ikinci hikâyede “oğlu” sözcüğünü tamlar. İki karısı ve iki oğlu olduğunu hikâyenin süremi içerisinde öğrendiğimiz Fon Sadriştayn’ın tekil bir sözcüğü belirtecek şekilde ‘karısı’ ve ‘oğlu’ şeklinde bir tamlanana sahip olması öykü içerisinde yap-

⁸ Mehmet Rifat, XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2 Temel Metinler, İstanbul, 2008, s.352.

⁹ Tahsin Yücel, Yapısalcılık, İstanbul, 2015, s. 129.

tığı tercihleri imlemektedir. İlk hikâyede iki karısı varken ilkinden boşanıp tamamen maddi sebeplerle ikinci karısı ile evlenir. İkinci hikâyede Madam Sadriştayn'dan olan oğlu bütün birikimi alıp götürmüştür. Orhan Bey olarak karşımıza çıkan ve yirmi beş yıldan uzun bir süre bir oğlunun olduğundan haberdar olmayan Sadrettin Bey, Orhan Bey'in babasını şehit olmuş olarak bilmesine ve eşini haksız yere boşamış olmasına bakılırsa onlara asla sahip olamamıştır. Bu yüzden tekil bir anlatım başlığı hikâyenin yapısını bütünler.

Anlatı izlencesinin ilk aşaması olan 'eyletim', geçmiş zamanda öyküleme sözcesinde görüldüğüne göre bitmiş bir eylemin yalnızca aktarılması söz konusudur. Sadrettin Bey'in Almanya'da evinde kaldığı arkadaşı öykünün eyletim sürecini başlatan gönderen olarak karşımıza çıkar. Öznenin ikna süreci için gönderenin sözleri şöyledir:

"Bu rahat, bu saadet, bu fazilet Almanya'nın toprağında, taşında, coğrafyasında değil, Alman kadınındadır. Almanya'nın saadetini, refahını, zenginliğini Alman kadını yapar. Sana bir Alman kızı bulalım. Onunla evlen. İstanbul'a dön. Tıpkı Almanya'daki gibi intizam, Almanya'daki istirahat içinde yaşayacaksın." (s. 646).

Rahat ve saadet için ikna olmuş görünen öznenin 'edinim' aşaması da yine geçmiş zamanda ve öyküleme tekniğiyle sunulur. Özne ikinci bir evliliğe "karar verince" başlayan edinim evlilik süreciyle tamamlanır. Öznenin buradaki basitliği, maddiyatla yine iç içe verilmektedir:

"Arkadaşımın dostlarından birinin akrabası olan şimdiki karımı bir pazar bana takdim ettiler. Pek hoşuma gitti. Babası iki sene evvel ölmüş bir mühendisti. Nişanlandık. Kızın küçük bir cihazı vardı. Nikahlandık. Size yemin ederim ki resmî evrak ücretinden başka on para masrafım olmadı." (s. 646).

Fon Sadriştay'ın parayla gelen saadeti anlatı izlencesinin 'edim' sürecini oluşturur. Bu süreç ilk hikâyenin sonuna kadar devam edecektir. İlk evliliğinde sıksa ve ölmek üzere bir adamken "doksan kiloyu" aşkın biri hâline gelmesi bu saadet ve maddiyattan kaynaklanır. Her iki durumda da öznenin geçirdiği değişim ve dönüşüm maddeye dairdir.

<u>İstanbul</u>	~	<u>sıksa, hastalıklı</u>	~	<u>borçlu</u>
<u>Almanya</u>		<u>şişman, sağlıklı</u>		<u>varlıklı</u>

Fon Sadriştayn'ın yerdeşliğinde ortaya çıkan bu durum öznenin sürekliliği ile birlikte anlam bulur. İlk hikâyedeki gazeteci, hala, ilk hanım hiçbir

varlık göstermedikleri gibi anlatıcının andığından başka bir süreklilik arz edecek görüntü de sunmazlar. Yeni doğmuş olan oğul da yalnızca yeni doğmuş oluşu ve annesinin maddiyata verdiği önemle birlikte var olur. Şüphesiz maddiyat üzerinde bu kadar durulmuş bir süreksiz kişinin öykü içerisinde bir anlam alanı oluşturmaları gerekir. Parayı çok seven Sadrettin Bey'in bu sevgisine uygun davranan Madam Sadriştayn'ın aşırılığı, öznenin edinim sürecinden sonra uğrayacağı 'yaptırım'ın da habercisi olur:

"Ben arkasından eve gelince her vakitki gibi sofrayı hazır buldum. Oturdum. Yemeğe başladık. Tam yemek ortasında öbür odadan viyak, viyak diye bir seda gelmez mi?

Bu ne, dedim. Karım tavrını bozmadan gayet tabii bir şey söylüyormuş gibi 'çocuk' dedi, 'bugün doğurdum!..'

(...)

Hemen ayağa kalktım. Odaya doğru, bu kendi kendine doğan çocuğumu görmeye koşuyordum. Beni tuttu.

'Otur rica ederim. Yemeğin intizamını bozma. Kalkınca gidip görürsün.' dedi." (s. 649).

Annenin, bir anne olarak çocuğa verdiği değer ile intizama verdiği değer arasındaki denge ve davranış biçimi ikinci hikâyeye olan *Fon Sadriştayn'ın Çocuğu* hikâyesinde anlam bulur. Böylelikle yazar anlatı izlencesinin dört unsurundan üçünü ilk hikâyeye, sonuncusunu ise diğer hikâyeye yerleştirerek yapısal bütünlüğü sağlamıştır.

Mehmet Rifat'ın da belirttiği üzere anlatı izlencesinin son evresi olan yaptırım, öznenin başarı veya başarısızlığına göre ödüllendirildiği veya cezalandırıldığı evredir.¹⁰ Bu hikâyede öznenin iki kez cezalandırılmış olması yaptırım evresinin girift kurgulanışı ile ilgilidir. Buna göre Madam Sadriştayn'ın doğurduğu ve intizamı bozmamak adına ağlayan yavrusuna bakmanın ihmal edildiği oğlan yirmi beş yıl boyunca biriken parayı yiyip bitirmiş "karaktersiz bir serseri"dir (s. 643). Oğlunun pek çok ümitte yetiştirilmiş olmasına rağmen böyle bir insan oluşu öznenin ilk yaptırımıdır. Burada annenin nasıl bir payı olduğu açıktır. Ancak ikinci hikâyede anılmaya başlayan ve öznenin oğlu ile neredeyse aynı yaşlarda olan Orhan Bey'in söyledikleri sezdirilen durumu daha açık bir şekilde ortaya koyar:

"Ben her şeyi annemden öğrendim. Annem beni dinî bir vecd içinde büyüttü. Şiirimde duyduğunuz 'lirizmin' menbaı da ondan aldığım dinî terbiyenin heyecanlarıdır. Şiirlerimi, hikâyelerimi, trajedilerimi evvela masal hâlinde on-

¹⁰ Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, İstanbul, 2013, s. 241.

dan işittim. Onun halktan olan ruhu bana halk sevgisini, halk aşkını nefhetti.” (s. 692).

Süreksiz bir oluş içerisinde aniden hikâyeye dâhil olan, daima övülen ve bu övgüler arasında annesini öven “millî şâir Orhan Bey” in bu durumu Fon Sadriştayn’ın hüznünü artırır. Yirmi beş yıl öncesindeki gibi iştahla yemek yiyemeyen, yediğini hazmedemeyen; dolayısıyla tam aksi istikamette bir dönüşüm geçirmiş olan öznenin, oğlu ile Orhan Bey arasındaki mukayesesini yukarıda bahsettiğimiz ikinci yaptırımın/cezanın hazırlayıcısı olur. Zira böylesine önemli bir adamın annesi ile tanışmaya, saygılarını sunmaya gittiğinde, yirmi beş yıl önce boşandığı ilk karısını görünce Orhan Bey’in kendi oğlu olduğunu anlayacaktır.

Babasının öldüğünü zanneden Orhan Bey’e söylenen bu yalan, Fon Sadriştayn’ın uğradığı yaptırımda ikinci cezaya denk gelir. Öte yandan ilk öyküde anlatıcının sezdirmiş olduğu hâliyle, bütün olumsuzlamalara ve kara çalma gayretlerine karşın tam aksine bunu yapandan “tiksiniyor” oluşun sırrı da ikinci hikâyenin sonunda çözülür. Aslında yeni eşle evlenebilmek için Fon Sadriştayn karısını evden göndermiştir. Burada ortaya çıkan ‘eyleyenler modeli’ni ‘işlevler örnekçesi’ ile birlikte¹¹ şöyle göstermek mümkündür:

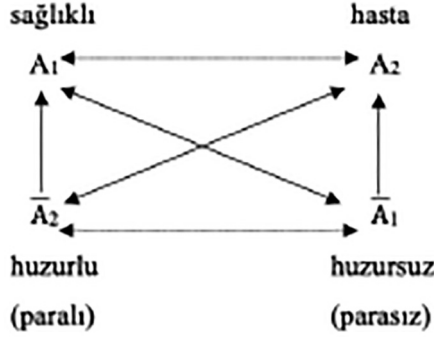


Diğer taraftan Fon Sadriştayn unvanlı memur Sadrettin Bey’in iki hikâye özelindeki görüntüsü şöyledir:

İlk Hikâye (25 yıl önce)	İkinci Hikâye (25 yıl sonra)
maddi refah içinde	maddi refahtan yoksun
neşeli	üzgün
huzurlu	huzursuz
aldanış	hakikat

¹¹ Bu iki kavram hakkında bakınız: Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1 Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, İstanbul, 2008, s. 203-206.

Eserin diğer kahramanlarında böyle bir süreklilik görmek mümkün değildir. Her iki hikâyede de varlıklarını bir şekilde devam ettiriyor olsalar da asıl olan Fon Sadriştayn'ın sürekli bir kişilik olarak görüntüsünün vurgulanması ve bunun üzerinden okuyucuya verilecek olan mesajın iletilmesidir.



Uzamsal bölümde gösterildiği üzere birbirine yerdeş olarak düşünülmüş olan kişiye dair göstergebilimsel dörtgen üzerinde Fon Sadriştayn'ın geçirdiği dönüşüm şöyle gösterilebilir:

Hüküm Veren Zaman

Fon Sadriştayn'ın Oğlu başlığının hemen altında yer alan ve daha hikâye başlamadan evvel okuyucunun uyarıldığı “yirmi beş sene sonra” ifadesi her iki hikâyenin bir bütün olarak kavranmasına yardım eder. Ancak bu bütünlükte yirmi beş yılı içerisine alan süre’de gerçekleşen olayların da dışarıda bırakıldığı gösterilmiş olmaktadır.

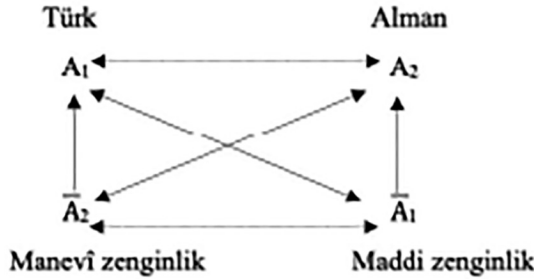
Öykülemenin sözcelemeden önce meydana geldiği ilk hikâyede daha ziyade anımsanan olayların çizgisel bir düzlemle aktarıldığı görülmektedir. Sadrettin Bey evlendirilir, evliliğindeki problemler hastalığının tekrarına ve ağırlaşmasına neden olur, tedavi için Almanya’ya gider, orada yeni bir evlilik yapar, tasarruf ve nizam dolu bir hayat içerisinde. Buradaki sınırlandırılmış olay örgüsü, Aristotelesçi anlamda karakterlerin olay örgüsü ile bağımlı tutulmasına yol açmaktadır.¹²

Görüleceği üzere *Fon Sadriştayn'ın Karısı*, bunaltıcı bir günde başlar. Anlatıcı yazar dalgınlığından, acılarından kurtulmak için gemiye biner. Açılmaya başladığında ise ilk öykü bitmiştir. Anlatıcının sözcelemesinin içine yerleşen Fon Sadriştayn ve onun da geçmişe dair sözleri ile iç içe geçen üçlü bir yapı böylelikle oluşturulmuş olur. Böylelikle yıllar alan olaylar dizisi hızlı bir şe-

¹² Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı Üç: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, (Çev. Mehmet Rifat), İstanbul, 2012, s. 24.

kilde aktarılmış olmaktadır. Burada ortaya çıkan öyküleştirme, kahramanların yeterince tanınamamasına ve sözcelemeyle “bağımlı” tutulmasına neden olmaktadır.

İkinci hikâye olan *Fon Sadriştayn’ın Oğlu*’nda ise ilahi bakış açısının anlamıyla sunulan öykü o anda meydana gelmektedir. Öyküleme ile öykünün eşsüremlili olduğu bu anlatıda olay örgüsü, öykü kahramanları hakkında hüküm vermeye imkân tanımış olmaktadır. Burada da çizgisel zamanın korunduğunu, ancak öykü zamanı ile öyküleme zamanının çakışmasıyla sözcelem öznesinin konumunun daha da belirginleştiği gözlemlenmektedir. Yazarın buradaki amacı, zamansal bir kurguyla, daha somut ve görünür hâle getirdiği kişileri üzerinde verdiği hükmü kesinleştirmektir. Bu hüküm göstergebilimsel dörtgende bütün hikâyeyi kapsayan zamana ilişkin yönüyle şu şekilde gösterilebilir:



Buna göre, zamanın kullanımından sonra hikâyeye doğrudan doğruya Türk ve Alman zıtlığı üzerine kurgulanmış olmaktadır. Manevi zenginlik ve maddi zenginlik alt çelişkinliğinde ilki Türklüğü içerimlerken ikincisi de Alman oluşu içerimlemektedir.

Metinde zamanın kullanımından doğan yapı ile görünür kılınan derin anlam geçerliliğini de yine bu yapıda bulur. Hikâyenin tarihsel süreç içerisinde nasıl bir döneme denk geldiği vs. gibi hiçbir somut bilginin sunulmadığı hikâyede ilk önce bir gemi yolculuğu, ikincisinde de bir “kutlama” gününün varlığından söz edilir. Dolayısıyla yazarın asıl üzerinde durduğu husus daima “yirmi beş yıl önce” ve “yirmi beş yıl sonra” karşıtlığına dayanmaktadır. O hâlde yukarıdaki üç göstergebilimsel dörtgenin A_1 ve A_2 karşıtlıklarına yazılacak olan ‘yirmi beş yıl önceki Fon Sadriştayn’ ve ‘yirmi beş yıl sonraki Fon Sadriştayn’ ifadeleri metnin tüm alt görüntüsünü sunmuş olacaktır.

Sonuç

Ömer Seyfettin, kısa süren bir ömre karşın oldukça verimli olan yazın hayatında ortaya koyduğu hikâyeler ile Türk edebiyatında haklı bir yer edin-

miştir. Onun hikâyeciliği, burada kısaca izaha çalışıldığı şekliyle bilinçli tercihlerin, oldukça dikkatli kurgulanmış yapısal formların üzerinde şekillenmektedir. Yalnızca üslubu ile değil tekniğiyle farklı bir hususiyet gösterebilen bu hikâyeler, anlaşılacağı üzere, anlam katmanlarının içerisinde görülen bütünlüklü bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla sanatkârın hikâyeleri, yalnızca onun elinden çıktığı şekliyle statik birer öykü parçası olarak değil, sürekli anlam alanını genişleten hâliyle bugünün okuyucusuna hitap edebilmektedir. Bir edebî eserin en önemli ayırıcı vasıflarından olan bu durum onun eserlerinde hem edebî oluşun ve hem de estetik yapının da bilinçli bir şekilde öncelendiğini göstermektedir.

“Alman kadını... Alman hayatı... İntizamla istirahat! İşte saadetin sırrı!” diyen hikâye kahramanı Sadrettin Bey’in geçici ve görünürdeki maddi huzurundan yirmi beş yıl sonra “Koltuğuna çöktü. Yaşarmış gözlerini Çamlıca Tepesi’ne dikti.” diyen anlatıcının hükmüne kadar öyküde, zaman ve uzamda ortaya konulan hüküm kişilerin hayat hikâyesinde doğrulanmıştır. Onun pek çok hikâyesinde görülebilecek olan Türklüğe dair bu ululama, bu hikâyede ayırıcı bir unsur olarak yalnızca durumsal değil belirgin bir karşıtlığın olay örgüsünde de sunulmuş, dolayısıyla zamanın verdiği bir hükümle birlikte karşıtlık ve yerdeşliklerin yapısal kurgusuyla Ömer Seyfettin hikâyeciliğinin müstesna bir örneği olarak karşımıza çıkmıştır.

Kaynakça

- BACHELARD, Gaston, *Mekânın Poetikası*, (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul, 2014.
- BARTHES, Roland, *Sesin Rengi*, (Çev. Ahmet Nüvit Bingöl), Metis Yayınları, İstanbul, 2017.
- RİCOEUR, Paul, *Zaman ve Anlatı Üç: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, (Çev. Mehmet Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
- RİFAT, Mehmet, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, İstanbul, 2013.
- RİFAT, Mehmet, XX. *Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1 Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
- RİFAT, Mehmet, XX. *Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2 Temel Metinler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
- Ömer Seyfettin, *Bütün Hikâyeleri*, haz. Nâzım Hikmet Polat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011.
- YÜCEL, Tahsin, *Anlatı Yerlemleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019.
- YÜCEL, Tahsin, *Yapısalcılık*, Can Yayınları, İstanbul, 2015.

KENT, KİMLİK VE MEKÂN BAĞLAMINDA ÖMER SEYFETTİN VE ÖMER SEYFETTİN MÜZESİ

Berna AYAZ*

Giriş

Kent kavramı yaşanan döneme göre farklılık gösteren ve değişen bir kavramdır. Türkçe’de şehir ve kent kelimeleri çoğunlukla birbirinin karşılığı olarak kullanılmıştır. Divan-ı Lügati’t Türk’te “kend” sözcüğü, şehir, kale ve köy anlamında yerleşim yeri olarak kullanılmaktadır.¹ Kent kavramı genellikle zenginliği temsil eden, nüfus bakımından geniş yerleşimleri temsil etmiştir. İnsanın yaşadığı topluma ait olma çabası ve isteği kent yaşamı içerisinde topluma özgü olan imgelerin de oluşmasına yol açmıştır. Kentin sahip olduğu imgeler gelecek kuşaklara aktarılacak üzere kültürel belleği oluşturur. Her kentin sahip olduğu maddi ve geleneksel kültür, etnik ve fiziksel yapı farklı olduğu için kent olgusunun tek bir tanımını yapmak da zorlaşmaktadır. “Kent; sosyolojiden ekonomiye, mimariden arkeolojiye, antropolojiden etnografyaya, coğrafyadan tarihe birçok disiplinin inceleme alanına girmiş; bu disiplinlerin kenti kendilerine özgü kavramlar eşliğinde ele almalarıyla birlikte kentin birden fazla tanımının olmasına yol açmıştır.”²

Kent kavramı modern yaşamın, teknolojinin, bilginin merkezi olarak algılanmıştır. İnsanlar yaşam alanlarına kendilerine ait izler bırakmaktadırlar. Kentler, toplumun ve bireyin yaşayış, inanış ve düşünüş kalıplarına göre şekillenmektedirler.

Seçil Mine Türk’ün Gilbert Stelter’dan aktardığına göre kent kuramlarını işlevselci ve normatif kuramlar olarak da ikiye ayırmak mümkündür. İşlevselci kent kuramları kendi içinde altı gruba ayrılmaktadır. Bunlar, kentlerin bağımsız parçalardan oluşan varlıklar olduğunu kabul eden kenti bir sistem olarak gören kuramlar, kentleri ekonomik yapılar olarak gören kuramlar, kentleri haberleşme ağları olarak gören kuramlar, önde gelen teorisyenleri

* Bandırma Onyedü Eylül Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, bayaz@bandirma.edu.tr

¹ Faruk Sümer, *Eski Türklerde Şehircilik*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1994, s. 1.

² Ahmet Koyuncu, “Sosyoloji Kuramlarında Kent”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 25, 2011, s. 33.

David Harvey ve Manuel Castells olan kentleri yarışma mekanları olarak gören kuramlar, kentleri yapılı çevreler olarak gören kuramlar ve kentleri bir kişilik olarak gören kuramlardır. Normatif kent teorileri ise temel olarak dört gruba ayrılmaktadır. Bunlar, kozmik teori, Le Corbusier'in kartezyen kenti örneğindeki gibi bir makine olarak kent, Şikago Okulu'nun teorisinin temelini oluşturan bir organizma olarak kent ve bir takımyıldız olarak kenttir.³

Zamanla bu görüşler insan ve kent ilişkisine, insanın kente kentin insana olan evrilmesine yönelmiştir. Bu noktada kenti bağımsız bir şekilde çalışan Şikago okulu olmuştur. Postmodernizm akımının da ortaya çıkmasıyla birlikte yerleşme ve bireyselleşme olguları ön plana çıkmıştır. Postmodern kent, daha fazla imaj ve daha fazla kültürel çeşitliliktir⁴ Bu kültürel çeşitlilik içerisinde yaşayan insanların da kimlikleri, kolektif bilinç altları şekillenmektedir. Kent ve insan ya da mekân ve insan birbirlerini şekillendirmekte ve tamamlamaktadırlar. Kentin ve doğal olarak insanın kimliğinin şekillenebilmesi için tarih, coğrafya, kültür, mimari, folklor, gelenek gibi pek çok faktörün etkisi vardır.

Bu makalede Gönen kent kimliğinin temsilinde önemli yeri olan Ömer Seyfettin'in adına ve adıyla kurulması planlanan Ömer Seyfettin Müzesi kent, kimlik, kent belleği bağlamında değerlendirilmeye çalışılacaktır.

I. Kent Belleği ve Müzeler

Geçmiş ve bugün arasında geçen süre bireylerin belleğini oluşturmaktadır. Bireyin edindiği tecrübelerin ana kaynağı belleğinde yer eden olaylardır. "Günümüz dünyasını, geçmişin olaylarıyla ve nesneleriyle nedensellik bağlantıları içindeki bir bağlamda, yani geçmişin, o anda yaşamadığımız olayları ve o anda algılamadığımız nesneleri bağlamında yaşarız. Bu da şimdiki zamanı, çeşitli geçmiş yaşantılarımızdan hangisiyle bağlantısını kurabilirsek ona göre yaşayacağımızı gösterir."⁵

Kentlerin belleği kavramı araştırmacılarca farklı şekillerde tanımlanmıştır. Bazı araştırmacılar kentin fiziksel yani mimari özelliklerini kent belleği olarak ele alırken bazıları kültürel belleği ele almışlardır. Kanaatimizce her ikisi de kent belleğinin oluşumunda önemlidir. Kent belleği, kentte gelişen sosyal etkileşim ile oluşan değerlerin kentin fiziksel unsurlarıyla bütünleşmesinin sürekliliği ile ortaya çıkan ve kentin bütün tarihini kapsayan bir

³ Seçil Mine Türk, "20. Yüzyıl Kent Kuramları", *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 2, No.3, 2015, s. 42.

⁴ Ali Sırrı Yılmaz, Beyzade N. Çetin, "Postmodernizm ve Kent", *Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları* 2006,, s.73.

⁵ Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, (Çev. Alaeddin Şenel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 11.

kavramdır. Kent belleğinin korunması kolektif kamu kimliğinin de korunması anlamına gelmektedir ve bu durum kentin ve kimliğinin tanınmasını da sağlar. Bu nedenle kentteki insan topluluklarını bir araya getiren kamusal yapı ve mekânlar, kent belleğinde bıraktıkları somut izler ile bellek aktarım sürecinin izlenebildiği alanlar olarak karşımıza çıkması bakımından önemlidir.⁶ Bu noktada kent kimliği ve yerel kimliğin birbirini tamamlayan unsurlar olduğunu söylemek mümkündür. Geçmişin imgeleri bağlamında kent belleğini yansıtan en önemli mekânların başında kent arşivleri ile kent müzeleri gelmektedir. Günümüzde müze kavramı klasik anlamının dışında toplumu eğitme, tarih ve toplumla bütünleşmiş parçalar olarak topluma bilgi ve deneyim kazandırma görevini de üstlenmektedir.⁷ Karadeniz, Falk'tan aktardığı bilgiler çerçevesinde deneyim ve bilgi merkezi kabul edilen müzelerde deneyimi etkileyen fiziksel, kişisel ve sosyokültürel olmak üzere üç bağlam vardır demektedir.⁸ Günümüz çağdaş müze kavramında bireylerin bilgilenmesinden çok müze ile ilişki kurması amaçlanmaktadır. Bu noktada geçmişe oranla daha çok malzeme toplamaktan çok kişisel ve toplumsal anılara ve hikâyelere teknolojinin de desteğiyle yer verildiği görülmektedir. İnsanların kolektif hafızalarına dokunmak, canlandırmak çağdaş müze kavramında ön plana çıkan özelliklerden biridir. Lynda Kelly, 21. yüzyılda müzelerin topluluk üzerindeki etkilerini inceleyen çalışmasında yerel müzelerin;

- a. Yerel gelenek ve göreneklerin yansıtılması konusunda özsaygı geliştirdikleri,
- b. Turizmde önemli bir rol oynadıkları,
- c. Yerel bölge ile ilişkili sergilere sahip olması gerektikleri,
- d. İnsanlarda bir yere ait olma ve bir şeyin parçası olma hissini uyandırmaya yardımcı olmaları gerektiği,
- e. İnsanların yerel projelerde görev almalarına olanak sağladıkları,
- f. Farklı kültürler arasında iş birliği ve iletişimi teşvik ettikleri,
- g. Topluluk ile sosyal ağları geliştirdikleri,
- h. Farklı yaş grupları arasında bağlantılar kurmaları gerektiği sonuçlarına varmıştır⁹

⁶ Ezgi Özdemir, Kent Kimliğini Yansıtmada Müzelerin Rolü: Selanik Müzelerinden Örnekler. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müze Yönetimi Bölümü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2019, s. 17.

⁷ Ceren Karadeniz, *Müze Kültür Toplum*, (Haz. Bekir Onur), İmge Kitabevi, Ankara, 2018, s. 69.

⁸ A.g.e., s. 74.

⁹ Lynda Kelly, Measuring the Impact of Museums on Their Communities: The Role of The 21st Century Museum. In *New Roles and Missions of Museums: Proceedings of the 2006 INTERCOM Symposium*, Taipei, Taiwan, 2006, pp. 29.

Yerel ya da kent müzeleri toplumsal hafızanın canlandığı mekânlardır. Orada yaşayanlar için kimliklerin ve hatıralarının da canlı tutulduğu yerlerdir. Kendi yaşamlarından izler bulan halk için de ziyaret etme isteğini artırmakta, kültür ve tarih bilincini oluşturmaktadır. “Bir gerçeğin bir grubun belleğinde yer etmesi için gerçek belli bir kişi, yer ya da olay biçiminde yaşanması gereklidir. Ama öte yandan, bir olayın bir grubun belleğinde kalabilmesi için de anlamlı bir gerçekle zenginleşmesi gerekir. Her kişilik ve her tarihi olay bu belleğe girişiyle bir ders, bir kavram, bir sembol aktarır; toplumun düşünceler sisteminin bir unsuru haline gelir. Kavramlar ve deneyimler arasındaki bu paslaşmadan “hatırlama figürleri” olarak adlandırmak istediğimiz olgu doğar. Bu figürler, üç özellik üzerinden daha ayrıntılı karakterize edilebilir: zaman ve mekâna bağlılık, bir gruba bağlılık ve kendine özgü bir süreç olarak yeniden kurulabilme özelliği”¹⁰ Bu noktada hatırlama figürleri olarak da kent müzelerinin işlevlerinin yalnızca bir müze olmaktan çok öteye geçtiği söylenebilir. Müzeler ilk kuruluş amaçlarından itibaren uzunca bir süre nesneleri koruma amacı işlevini ön planda tutmuşlardır. Bugünün müzelerine bakıldığında ise yaşanan toplumun kültürünün, anılarının, tarihinin yaşandığı ve yaşatıldığı yerlerdir. Günümüzde bu bağlamda idari yöneticilerin çabaları dışında bireysel olarak da müze çalışmalarının yapıldığını hiç değilse küçük çapta da olsa sergi salonlarının açıldığı görülmektedir. Burada temel olarak yapılması gereken “Kent belleği ve kimliği söz konusu olduğunda, kent ile ilgili tarihi kaynakların araştırılması, biriktirilmesi ve düzenlenmesi işinde tarafsız ve kapsayıcı bir yaklaşım benimsenmelidir. Ancak bunu yaparken, kentin belleğinde yer alan anlatılar konusunda özenli bir tutum sergilenmeli; kentin başından geçen olayları ya da var olan öyküleri sadece kronolojik ve didaktik bir şekilde sunmaktan kaçınılmalıdır. Özellikle müzelerde yer verilen kentsel değişime ve dönüşüme neden olmuş olayların derinliği etkili bir biçimde aktarılmalı ve bunu yaparken bireysel katkı ve katılıma önem verilmelidir. Bu şekilde yapılan bireysel katkılar ile kendiliğinden oluşmuş olan kent anlatısı zenginleştirileceği gibi, müzenin oluşturduğu kent anlatısı da geliştirilmiş ve çeşitlendirilmiş olur. Kent anlatısındaki etkin katılım seviyesi, izleyicilerin hem müzeye hem de müzenin içinde yer aldığı kente yönelik kavrayışlarını güçlendirir”¹¹ Günümüzdeki müze anlayışına bakıldığında

¹⁰ Jan Assman, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015, s. 46.

¹¹ Ezgi Özdemir, *Kent Kimliğini Yansıtmada Müzelerin Rolü: Selanik Müzelerinden Örnekler*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müze Yönetimi Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019, s.19.

müzelerin nesnelerin sergilendiği alanlar olmaktan çok toplumsal yaşantının içerisinde olduğu görülmektedir.

II. Gönen, Ömer Seyfettin ve Kurulması Planlanan Ömer Seyfettin Müzesi

Balıkesir ilinin ilçelerinden biri olan Gönen, tarihi geçmişi, sahip olduğu sıcak su kaynakları, tarım ve hayvancılıktaki üretim gücü ile bölgenin önemli ilçelerinden biridir. Gönen'i kültürel anlamda da önemli kılan bir unsur ise Türk Edebiyatının önemli isimlerinden Ömer Seyfettin'in de doğduğu yer olmasıdır. "And" isimli hikâyesinin ilk cümlesinde geçen "Ben Gönen'de doğdum" ifadesi Gönen'in simgesi haline gelen bir cümle olmuştur. Gönen'e gelen misafirler Gönen'in girişinde bu cümle ile karşılanırlar. Ömer Seyfettin hikâyesinde Gönen'i hayal meyal hatırlamaktadır. Hikâyede yer alan ifadeleriyle Ömer Seyfettin şöyle der:

"Ben Gönen'de doğdum. Yirmi yıldır görmediğim bu kasaba, düşümde artık bir serap gibiydi. Birçok yeri unutulan, eski, uzak bir rüya gibi oldu. O zaman genç bir yüzbaşı olan babamla her zaman önünden geçtiğimiz Çarşı Camii'ni, karşısındaki küçük, harap şadırvanı, içinde binlerce kereste tomruğu yüzen nehirciği, bazen yıkanmaya gittiğimiz sıcak sulu hamamın derin havuzunu şimdi hatırlamaya çalışıyorum. Ama beyaz bir unutuş dumanı önüme yığılır. Renkleri siler, şekilleri kaybeder... Pek uzun gurbetlerden sonra vatanına dönen bir adam, doğduğu yerin ufkunu koyu bir sis altında bulup da sevdiği şeyleri uzaktan bir an önce göremediği için nasıl hüzünlenirse, ben de tıpkı böyle meraka, sabırsızlığa benzer bir acı duyarım. O, her akşam sürülerle mandaların, ineklerin geçtiği tozlu, taşsız yollar, yosunlu, siyah kiremitli çatılar, yıkılacakmış gibi duran büyük duvarlar, küçük, ahşap köprüler, uçsuz bucaksız tarlalar, alçak çitler hep bu duman içinde erir... Yalnız evimizle okulu gözümün önüne getirebilirim"¹²

Ömer Seyfettin'in çocukluk hatıralarında silik olan Gönen, hikâyelerinde yaşamaktadır. Gönen'in girişinde misafirleri karşılayan "Ben Gönen'de doğdum" sözünün yer aldığı tabelanın dışında, şehrin meydanına, kültür merkezine, okullarına da yazarın ismi verilmektedir. Gönen halkı da Ömer Seyfettin'in hemşerileri olmaktan gurur duymaktadırlar. Ömer Seyfettin adına hikâye yarışmaları da düzenlenmektedir.

Ömer Seyfettin Gönen'de doğmakla ve çocukluğunun bu küçük şehrini hikâyelerinde paylaşmakla Gönenlilere olan vefasını göstermiştir. Bugün

¹² Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015, s. 259.

Gönen’de Ömer Seyfettin Müzesi kurulmaya çalışılmaktadır. Gönen Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü ile yapılan görüşme çerçevesinde edindiğimiz bilgilere göre müzenin kurulma çalışmalarına 2017 yılında başlanmıştır. Ömer Seyfettin’in doğduğu ev bugün yıkılmıştır. Bu nedenle tes-cilli bir Gönen evinin restore edilerek müze haline getirilmesi düşünülmüş ve bu anlamda çalışmalara başlanmıştır. Müzenin temel amacı Ömer Seyfettin’in adının yaşatılması ve etnografik bir müze kurulmasıdır. Şu an için restorasyon çalışmaları devam ettiğinden müzenin düzenlenmesi noktasında fikir birliğine varılamamıştır. İnsanların dinlenebildikleri, Gönen’in etnografik ürünlerinin sergilenabildiği, Ömer Seyfettin’in adının yaşatıldığı bir müze yapılmak istenmektedir.

Kent belleği bağlamında Ömer Seyfettin’in önemli bir yeri olduğu açıktır. Kültürel ve yerel değerlerin farkına varma ve bu değerlerin kaybolmadan aktarılması noktasında bugün kent müzeleri zaruri bir ihtiyaçtır. Sözlü kültürden yazılı kültüre ve nihayetinde görsel kültüre geçiş noktasına bugünün çocuklarına sözel bir aktarım yapamıyoruz. Aile yapısının, sosyal yaşantının değişmesi bunun en büyük etkenlerinden olsa da kültür ve gelenek aktarımını, geleneğin devamını sağlamak zorundayız. Bu zorunluluk kent müzelerinin önemini daha da artırmaktadır. Buradaki önemli sorun müze kavramından anlaşılan nedir? Günümüz koşullarında müze kent belleğiyle, kültürüyle hareket etmelidir. Kentin insanlarıyla bütünleşmeli, onlarla birlikte yaşamalıdır. Ömer Seyfettin kısa ömründe ve bu kısa ömrünün çocukluk anılarında müze içerisinde yer alacak kadar maddi ve kişisel ürün bırakmasa da yazmış olduklarında, çocukluk anılarında Gönen önemli bir yer tutmaktadır. Yıllar öncesinden kurulan bu ba-ğın müze içerisinde kentin yaşayanlarına da hissettirilmesi gerekmektedir.

Bu bağlamda 1972’de kabul edilen ve Türkiye’nin 1983’de taraf olduğu “Doğal ve Kültürel Dünya Mirasının Korunması Sözleşmesi” kültürel mirasın muhafazası ve teşhiri için, halen mevcut değilse, topraklarında bir veya daha fazla hizmet kurumunu, işlevlerini ifaya yeterli olacak görevli ve araçlarla kurma yükümlülüğünü de içermektedir. SOKÜM müzelerinin amacı yukarıda da bahsedilen müze ile kent belleği arasındaki bağı kurmaktır. Bu nedenle bu müzelerin kuruluş aşamasında uzman kişilerin yetiştirilmesi gerekmektedir. Müzeyi ziyaret eden kişiler kendi yaşantılarından izler buldukları sürece müzeler amacına ulaşacaktır. Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi’nin 2003 yılında kabul edilmesi somut olmayan kültürel miras müzeciliğinde önemli bir tarih olmuştur. 19. Yüzyıldaki açık hava müzelerine benzer bir mantıkta olan SOKÜM müzelerinde de hedef, toplanan malzemenin salt olarak sergilenmesinden çok bu ürünlerin hayata nasıl geçtiğinin anlatılması ve yaşatılmasıdır. Bu müzelerin koruma, yaşatma, aktarma, öğ-retme işlevleri bulunmaktadır.

Somut olmayan kültürel miras toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar anlamına gelir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu somut olmayan kültürel miras, toplulukların ve grupların çevreleriyle, doğayla ve tarihleriyle etkileşimlerine bağlı olarak, sürekli biçimde yeniden yaratılır ve bu onlara kimlik ve devamlılık duygusu verir; böylece kültürel çeşitliliğe ve insan yaratıcılığına duyulan saygıya katkıda bulunur.¹³

Gönen’de kurulacak olan Ömer Seyfettin müzesi de bu bağlamda yapılmalıdır. Gönen el sanatları anlamında iğne oyası ile ün sahibidir. Bu müzede iğne oyasının nasıl yapıldığı uygulamalı olarak gösterilebilir. Gelen misafirlere basit uygulamalar yaptırılabilir. Bu şekilde korurken yaşatma, yaşatırken aktarma işlevleri yerine gelecektir. Geleneksel el sanatları ana çatısında “Gönen İğne Oyası Odası” oluşturabilir. Buradaki amaç iğne oyasının satılmasından çok iğne oyası öğrenilmesi noktasında istekliliğin artırılması olmalıdır. Ömer Seyfettin’in hikâyeleri Ömer Seyfettin’in gerçeğe yakın bir simülasyonu anlatılabilir. Hikâyelerine uygun olarak eski Gönen canlandırılabilir. Yine sergilenecek olan nesnelerin üç boyutlu örnekleri yapılarak ziyaretçilerin özellikle küçük yaş gruplarının dokunarak, hissederek, tanımlayarak gördükleri nesneleri anlamlandırmaları önem arz etmektedir. Geleneksel çocuk oyunlarının yer alacağı bir bölüm de genç misafirler için oluşturulmalıdır.

Sonuç

Müze kavramını bugün kent, bellek, mekân ve kültür kavramlarından ayrı bir şekilde düşünmemiz mümkün değildir. Mekânlar bireylerin belleklerinin yansıması olduğu gibi müzeler de kent belleğinin yansımasıdır. Ömer Seyfettin Gönen’e bir bellek armağan etmiştir. “Ben Gönen’de doğdum” diyen Ömer Seyfettin, Gönenliler için Ömer Seyfettin’in doğduğu şehirden fazlasıdır. Ömer Seyfettin’in yaşadığı dönem içerisinde bir amacı, bir tarafı, bir kavgası vardır. Bu noktada Ömer Seyfettin Müzesini kurmak ve yaşatmak isteyen Gönen halkı da Ömer Seyfettin’in bu müzeyle yeniden Gönen’de doğmasını amaç edinmişlerdir. Toplumsal hafızanın, kültürel belleğin mekânı olan müzeler bir kentin yaşayanlarının aidiyet duygusunun gelişmesine, toplumun bireylerinin eğitilmesine, geçmişten bugüne var olmuş ve olan kültürün aktarımına önemli katkı sunmaktadırlar.

Ömer Seyfettin müzesi Gönen ve çevre ilçeler için de rol model teşkil edecek, toplumla müze etkileşimini sağlayacaktır. Bu noktada müzenin yaşayan

¹³ M. Öcal Oğuz, *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara, 2013, s. 233.

bir müze olması önem arz etmektedir. Gönen sahip olduğu kültürel öğelerle yaşayan müze örneğini oluşturabilecek gerekli kaynağa sahiptir. Bu noktada bir sergi merkezi olmaktan çok yaşayan bir müze olmak adına yetişmiş insan gücü için de yatırım yapılmalıdır.

Kaynakça

- YILMAZ, Ali Sırrı- ÇETİN, Beyzade N., “Postmodernizm ve Kent”, *Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları*, 2006, 69-74.
- Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015.
- ASSMAN, Jan, Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.
- CONNERTON, Paul, *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, (Çev. Alaeddin Şenel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
- KARADENİZ, Ceren, *Müze Kültür Toplum*, (Yayına Haz. Bekir Onur), İmge Kitabevi, Ankara, 2018.
- KELLY, Lynda, Measuring the Impact of Museums on Their Communities: The Role of The 21st Century Museum. In *New Roles and Missions of Museums: Proceedings of the 2006 INTERCOM Symposium*, Taipei, Taiwan, 2006, pp. 25-34.
- KOYUNCU, Ahmet, “Sosyoloji Kuramlarında Kent”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2011, S.25, 31-56.
- OĞUZ, M. Öcal, *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara, 2013.
- ÖZDEMİR, Ezgi, *Kent Kimliğini Yansıtmada Müzelerin Rolü: Selanik Müzelerinden Örnekler*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müze Yönetimi Bölümü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- SÜMER, Faruk, *Eski Türklerde Şehircilik*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1994.
- TÜRK, Seçil Mine, “20. Yüzyıl Kent Kuramları”, *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 2, No.3, 2015, 41-59.

FOTOĞRAFLAR



Gönen girişinde Ömer Seyfettin'in "Ben Gönen'de doğdum" cümlesi...



Ömer Seyfettin heykeli-Gönen



Ömer Seyfettin Meydanı-Gönen



Ömer Seyfettin Müzesi Olarak Restore Edilecek Olan Eski Gönen Evi

ÖMER SEYFETTİN'İN DÜZYAZI ŞİİRLERİNE BİR BAKIŞ

Cafer GARİPER*

19. yüzyılın ortalarında Fransa'da ortaya çıktığı kabul edilen düzyazı şiir (mensur şiir), Fransız edebiyatında ve diğer Batı edebiyatlarında belirli bir gelişim seyri takip ettikten sonra Türk edebiyatında da kendini gösterir. *Gaspard de la Nuit* adlı eseriyle yeni bir düzyazı biçimi yaratmayı deneyen Aloysius Bertrand'ın bu kalem denemesi, kısa zamanda Maurice de Guérin, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Isidore Bucasse gibi şairlerin ilgisini çeker. Özellikle Charles Baudelaire'in 1855 yılından başlayarak çeşitli gazete ve dergilerde yayımladığı, 1869'da kitap hâlinde baskısı yapılan *Le Spleen de Paris* [*Paris Sıkıntısı*]'nın bir bölümü olarak tasarladığı *Petits Poèmes en prose* [*Küçük Düzyazı Şiirler*] ile Fransız edebiyatında yaygınlık kazanmaya başlar. Baudelaire'den sonra düzyazı şiire yönelenler, *Divagations* [Hezeyanlar] (1864) adlı eseriyle Mallarmé, 1873'te yayımlanan *Les Illuminations* [Renkli Gravürler] ve *Une Saison en Enfer* [Cehennemde Bir Mevsim] (1873) adlı eserleriyle Rimbaud'dur. 19. yüzyılda Fransa'dan sonra düzyazı şiir, İngiltere'de Thomas De Quincey, Alman edebiyatında Hölderlin, Stefan George ve Rainer Maria Rilke, İspanya'da G. Adolfo Bécquer, Danimarka'da Jens P. Jacobsen, Amerika'da Edgar Allan Poe ve Rus edebiyatında Turgenev gibi yazarların kaleminde temsilcisini bulur.¹

Düzyazı şiirin Türk edebiyatındaki öncüleri Mustafa Reşit ile Halit Ziya [Uşaklıgil]'dir. 1886'da *Gözyaşları* ile Mustafa Reşit; 1891'de *Mensûr Şiirler* ve *Mezardan Sesler*'le Halit Ziya, düzyazı şiirlerini kitaplaştırır. *Ara Nesil*'den Mehmet Celâl, Ali Nusret, Mustafa Fehmi, Ali Nadir, İsmail Safa gibi genç şairler kalem denemeleri yaparlar.² *Servet-i Fünûn*'da düzyazı şiir, Mehmet

* Dr. Öğretim Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: cafergariper@sdu.edu.tr

¹ Bkz. M. Fâtiğ Andı, "Halid Ziya'nın Mensur Şiirleri I", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 1997, s. 27; Cafer Gariper, "Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 7, İstanbul, 2006, s. 361-409.

² Necat Birinci, "Ara Nesil Edebiyatı", *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 104-105.

Rauf'la dikkate değer bir temsilcisini bulur. O, *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanması beş yıl süren düzyazı şiirlerini *Siyah İnciler* (1317/1901) adıyla kitaplaştırır. II. Meşrutiyet yıllarında *Fecr-i Âtî* mensuplarının kaleminde açılım kazanan tür, Yakup Kadri'nin *Erenlerin Bağından* (1338/1922) adlı kitabında toplanan metinlerle olgun koleksiyonundan birine kavuşur.

Ritimli, ölçüsüz ve uyaksız bu küçük metinlerle yazarlar, insan ruhunun inceliklerini; kısa, kimi zaman anlık duyumları ve alımlamaları ifadeye yönelirler. Şiirle düzyazının özelliklerini aynı metinde iç içe ve birlikte barındıran, yazardan yazara geçişmek kaydıyla söyleyiş kolaylığı taşıyormuş gibi görünen birkaç yüz kelimelik bu kısa yazılar, yazarlarının iç dünyalarını ifadeye geniş imkân sağlar. Bu sebeple olsa gerek çok sayıda yazar ve şair, düzyazı şiirde kalemini deneme yoluna gider. İşte bunlardan biri de Ömer Seyfettin'dir.

Onun düzyazı şiirleri, Muzaffer Uyguner³ ve Hülya Argunşah⁴ tarafından bir kitapta toplanmıştır. Uyguner'in hazırladığı ciltte on altı, Argunşah'ın hazırladığı ciltte ise yirmi beş metne yer verilir. Hülya Argunşah'ın hazırladığı Ömer Seyfettin'in "Bütün Eserleri" serisinde *Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*⁵ adlı kitapta onun *Mecmua-i Edebiye, İrtika, Malûmat, Haftalık İzmir, Bahçe ve Diken* adlı süreli yayınların sayfalarında kalan düzyazı şiirleri bir araya getirilir. Söz konusu kitabın "Mensur Şiirler" bölümünde ilki 1902, sonuncusu 1919 tarihini taşıyan metinler yer alır. Metinlerin altındaki tarihlerden bunların önemli bir kısmının 1902-1909 yılları arasında, özellikle 1908 yılı içinde yayımlandığı anlaşılmaktadır. 1902 itibarıyla henüz on sekiz yaşında olan yazarın düzyazı şiirin *Servet-i Fünûn*'da moda hâline gelmesinden ve *Siyah İnciler* (1901)'in yayımlanmasından hemen sonra düzyazı şiirde kalemini denediğini çıkarmak güç değildir. O, daha önce şiire de *Servet-i Fünûn* ve özellikle Tevfik Fikret etkisinde başlar.⁶

Argunşah'ın hazırladığı söz konusu kitapta toplanan metinler arasında 1909'dan 1919'a kadar düzyazı şiirine rastlanmayan Ömer Seyfettin'in 1919 yılında yayımlanmış iki düzyazı şiiri kitaptaki yerini alır. Bu dağılımdan, öyküleriyle edebiyat dünyasında yer edinen yazarın her ne kadar 1902'den itibaren öykülerine rastlanmaya başlanıyorsa da, öykü türünde yoğunlaşma-

³ Ömer Seyfettin, *Doğduğum Yer Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar*, (Haz. Muzaffer Uyguner), Bilgi Yayınevi, Ankara, 1986, 123-150.

⁴ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 141-182.

⁵ A.g.e., s. 141-182.

⁶ Nâzım Hikmet Polat, "Ömer Seyfettin Hakkında Kısa Bilgiler", *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri* (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2016, s. 33.

dan önce düzyazı şiire yöneldiğini çıkarmak mümkündür. Hatta 1910-1920 yılları arasında kalemini öykü sanatında yoğunlaştıran Ömer Seyfettin'in, bu tarihler arasında biri yaklaşık iki yüz elli, diğeri yüz elli kelimelik iki düzyazı şiir dışında düzyazı şiir yayımlamamış olması, öykü sanatında karar kıldığını gösterir. Bunun yanında on yıl aradan sonra düzyazı şiire dönmüş olması, türden kopamadığı anlamına da gelir. Yazarın, 1909-1912 yılları arasında *Fecr-i Âtî* yazarlarının kalemini sıkça denediği, çok sayıda fantezi ve düzyazı şiir yazdığı süreçte düzyazı şiirden uzaklaşması ayrıca dikkat çekicidir. O, ilk gençlik hevesiyle şiirden sonra kalemini denediği düzyazı şiirden çok, öykü türünde sanatkâr kimliğini bulmuş, kendini ifade etme imkânına kavuşmuş görünmektedir.

Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar kitabında şiir alanında ilk kalem ürünlerine 1898'den itibaren rastlanan Ömer Seyfettin'in edebî tür olarak şiirin yanına 1902'de düzyazı şiiri eklediği görülür. Genç yazar, şiirle düzyazı şiir arasında bir yakınlık bulmuş olmalıdır. Ayrıca düzyazı şiirin gerek Batı edebiyatında gerekse Türk edebiyatında gençlik yıllarını yaşayan, daha çok yazı hayatının başında sayılabilecek Mustafa Reşit, Halit Ziya, Mehmet Rauf ve Yakup Kadri gibi yazarlar için çekici geldiğini söylemek yerinde olacaktır.

Ömer Seyfettin'in *Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar* kitabında "Mensur Şiirler"⁷ başlığı altında "Çizgili Kâğıt", "Neşide-i Garam", "Kır Sineği", "Buse-i Mader", "İcab-ı Sevda", "Hediye", "Pembe Menekşe", "Sakız", "Bir Kemik Parçası", "Duba", "Piyano", "Papağan", "Otomobil", "Sonbahar", "Camekânlar", "Kurşun Kalem", "Sansar", "İlkbahar", "Kumrular", "Çember", "Nüks-i Şairiyet", "İnkisar-ı Hayal", "Pervanelerin Ölümü", "Ölüm Sahili" ve "Harabeler" başlıklı yarım sayfadan iki buçuk sayfaya kadar uzanan metinler yer alır.

Düzyazı şiir hakkında görüş getirmenin güç yanlarından biri, belki de birincisi, başta küçük öykü ve küçürek öykü olmak üzere diğer edebî türlerle düzyazı şiir arasındaki geçişkenliktir. Metinden metine değişmek kaydıyla düzyazı şiirin, kimi zaman içinde barındırdığı öyküyle öykü türüne yaklaşıırken kimi zaman da insan ruhunun dalgalanmalarını, inceliklerini, anlık algılamaları ifade alanına taşınması ve ritmik yapısıyla şiire yaklaştığı söylenebilir. Sonuçta düzyazı şiir, 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmış, sınırları ve özellikleri gereğince belirmemiş bir ara türdür. Bu sebeple kimi şiir formunda yazılmış metinlerde küçürek öyküyü yahut düzyazı şiiri, kimi düzyazı şiir görünümü taşıyan metinlerde de küçük öyküyü veya şiiri bulmak

⁷ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 141-182.

mümkündür.⁸ Metnin formu ve tür bağlamında adlandırılması fazla bir şeyi değiştirmez.

Bu bağlamda birçok düzyazı şiir yazarının kalem ürünleri gibi Ömer Seyfettin'in düzyazı şiir yolunda ortaya koyduğu kalem ürünleri de tür çerçevesinde değerlendirilmesi güçlükler taşıyan kısa metinlerden oluşmaktadır. Şüphesiz tür bağlamında sınıflandırma konusunda karşılaşılan temel güçlük, düzyazı şiirin bir ara tür olması bakımından düzyazıyla şiire özgü yazı kılığını ve özellikleri bünyesinde barındırıyor olmasıdır. Sakıncaları ve yanılma riskini göze alarak, yazardan yazara / metinden metine değişkenlik göstermesi ve özellikleri konusunda henüz gerekli mutabakata varılmamış olmasını dikkatten kaçırmayarak, düzyazı şiir üzerinde bir tanımlama değilse bile bir belirlemeden yola çıkarak metinlere yaklaşımdan başka çözüm yolu görünmemektedir. Bu doğrultuda düzyazı şiire, şiirsel söylemin düzyazı formunda ifade bulmuş şekli, şiirsel duyarlılığa bağlı imgelemin düzyazı formunda ifadesi olarak bakılabilir.

Süreli yayınlarda yayımlanışından uzun yıllar sonra "Mensur Şiirler" başlığı altında kitap⁹ bölümlerinde bir araya getirilen Ömer Seyfettin'in bu kalem denemeleri, düzyazı şiirden küçük öyküye veya öyküden düzyazı şiire doğru giden yazı örneklerini de içinde barındırır. Onun bu yolda ortaya çıkan kimi yazıları ise sanatkârane yazılmış birer küçük kalem denemesinden ileri gitmez. Bu yazıların önemli bir kısmı, aklın ve zihnin hâkim olduğu, yer yer karşılıklı söyleşmelere dayanan üslûp arayışlarıyla, şairane duyarlılığın ve sanatkârane söyleyişin ürünü olan düzyazı şiirin önemli ölçüde dışına düşer.¹⁰

Bu metinlerden "Çizgili Kâğıt", "Kır Sineği", "Buse-i Mader", "İcab-ı Sevda", "âsâr-ı mensure" üst başlığını taşıyan ve Hristiyan bir kadının dilinden yazılan "Hediye" başta olmak üzere bir kısmı, düzyazı şiirden çok küçük öyküye, hatta küçürek öykü (short-short story)'ye daha yakın görünüm sergiler. İçinde bir öykü barındıran bu metinler, öykü türüne özgü kurguya sahiptir. Nitekim alta yer verilen ve 1903 tarih kaydını taşıyan "Buse-i Mader" bunu gösterecek niteliktedir:

"Bir akşam hemşiremin evindeydim. Dışarıda kar fırtınasının kopardığı çığlıklarla titreyen buğulanmış camlar sanki ılık odanın hararetiyle terliyor-

⁸ Cafer Gariper, "Şiirle Düzyazı Arasında Bir Tür Olarak Mensur Şiir ve Üslûp Özellikleri" *İstanbul Kültür Üniversitesi Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi UTEK 2007*, 27-28 Ağustos 2007, Bildiriler, İstanbul 2009, s. 139-150.

⁹ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 141-182.

¹⁰ Cafer Gariper, "Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 7, İstanbul, 2006, s. 382.

lardı... Bir aralık hemşirem, galiba bir iş için sofaya çıktı. Şimdi içeride küçük hemşirezademle, mini mini Nermin ile yalnız kalmıştık. O benden bîhaber, sobanın arka tarafında süslü oyuncaklarıyla meşgul idi. Ne kadar bir zaman geçti bilemiyorum, birden giryeyi andırır mühtez, küçük, narin bir sayhacıkla haykırdı, ben deminden beri vâsi bir rehavetle yayıldığı sedirden birden bire toparlanarak:

Ne var Nerminciğim, dedim, ne oldu?

O yaşlanmış gözleriyle, güzel, masum ve şayan-ı muhabbet maî gözleriyle bana baktı. O kadar küçük idi ki daha lâkırdı söyleyemiyordu. Sendeleyerek kalktı. Yanıma yaklaşarak elçeğini ağzıma götürdü. Ben bir şey anlayamayarak kıvrık saçlarını okşuyor, ona soruyordum:

Söyle cicim ne oldu?

O, manevî bir kuş lisanı olan mânâsız kelimelerini tekrar ederek pembe ve minik elini muttasıl dudaklarına yaklaştırıyordu. Ben yine bir şey hissetmeyecek onu nevazişler içinde bırakıyordum...

* * *

Biraz sonra kapı açıldı, hemşirem geldi. Nermin güzel ve masum gözlerini münfailane bana atfederek kucağımdan kaydı. Annesine koştu, elini annesinin dudaklarına götürdü:

-Uf anne, uf...

O küçük eli, o pembe ve ince parmağı şefkatkâr buseler ıslattı, annesi şefkatli bir sesle mırıldanıyordu:

-Vah yavrum, nasıl acıttın? Yine tavşanın ayağına mı sıkıştı?

* * *

O vakit anladım ki deminden benim hissiz dudaklarıma kalkan el, beyaz ve pâk tavşanın, sevimli oyuncağının sert ayağıyla acıyan şu küçük elçeği acısını unutmak için sıcak bir busenin hararet-i devasını bekliyordu; muhterem, şefkatli, pür-muhabbet bir busenin deva-yı manevîsi..."¹¹

Anlaşılaçağı üzere bu metin, sebep-sonuç ilişkisine bağlı olay örgüsü, zaman, mekân, kişiler çerçevesinde küçük bir öykü özelliği taşır. Kısa zaman dilimini ve şaşırtıcı bir hayat sahnesini içinde barındırması düzyazı şiire dönüşmesine yetmez. Düzyazı şiir, daha bireysel, esine ve çağrışıma açık oluşuyla şiirsel bir söylem üzerinden ilerler. Ömer Seyfettin'in "Buse-i Mader" metninde ise daha sonra onun öykülerinde sıkça işleyeceği ayrıntıda kalmış bir hayat sahnesi, bir nükte, espri cinsinden beklenmedik, şaşırtıcı son kendini gösterir.

Bunun yanında onun düzyazı şiir yolunda kalem tecrübelerinden bir kısmı, türün özelliklerini belirli ölçüde de olsa bünyesinde barındırır. Bu tür

¹¹ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 146-147.

metinleri arasında “Pembe Menekşe”, “Sakız”, “Bir Kemik Parçası”, “Duba”, “Piyano”, “Papağan”, “Otomobil”, “Sonbahar”, “Camekânlar”, “Kurşun Kalem”, “Sansar”, “İlkbahar”, “Kumrular”, “Çember”, “Nüks-i Şairiyet”, “İnkisar-ı Hayal”, “Pervanelerin Ölümü”, “Ölüm Sahili” ve “Harabeler” sayılabilir. Bu yazılar içerisinde yazar, 1919 tarihini taşıyan son ikisinin (“Ölüm Sahili” ve “Harabeler”) üzerine “mensur şiir” ibaresini kaydeder. Bu da onun düzyazı şiirle bilinçli bağ kurduğunu gösterir. Fakat yine de bu metinlerin içerisinde öykünün izini taşıyanlar da bulunur.

Bu metinlerden dikkate değer bir kısmı çiçek, bitkiler, nesneler, kuşlar/hayvanlar, akşam saatleri ve mevsimler etrafında şekillenir. Yazar/özne, hayatın ayrıntısında kalan ince duyarlılıkları dile getirir. Bunu yaparken de yer yer nesneleri kişileştirme yoluna gider.

“Pembe Menekşe”de özne, bahçesinde yetişen menekşeye karşı olan ilgisini anlatır. Menekşenin, onu çok seven ailesinden bir çocuk tarafından alınmak istenmesine karşı koyamayışı, alınan çiçeğin o çocuk tarafından sevilceğinin düşüncesinin verdiği mutluluk duygusu incelikli bir dille ifade edilir.

“Sakız”, “Bir Kemik Parçası”, “Duba”, “Piyano”, “Otomobil”, “Camekânlar”, “Kurşun Kalem”, “Çember”de nesnelerin özne tarafından alımlanış biçimi dile dönüştürülür. Kimi kez, nesneler kişileştirilerek onlara insanî özellikler, duygu ve düşünce yüklenir. “Sakız”, “o” zamiriyle ifade edilen biri tarafından çiğnenip çıkarılarak kavanoza konmuş olmasıyla öznenin ilgi alanına girer. Çünkü özne “o” zamininin karşıladığı kişiyi önemsemektedir. “Bir Kemik Parçası”, kalemin kemik sapını sıkarak, kızgınlıkla yere fırlatan çocuğa büyükbabasının seslenmesi üzerine kurulan küçük bir metindir:

“Oh sevgili hafidim...

Kadid parmaklarınla sıkıttığın ve ekseriya hiddetlenerek yere fırlattığın kemik sapı, daima kendisine hürmet ettiğin, merhum dedenin kemiğinden yapılmıştır. Oh, sık çocuğum.”¹²

“Duba”da metninde duba, önce dışarıdan bakarak dikkatlere sunulur, sonra kişileştirilerek siyah renkten kurtulup beyaza, hiç değilse maviye boyanmayı arzulanışı, her yıl boyanan istimbotun mağrur bir şekilde önüne geçmesinden elem duyusu anlatılır.

“Piyano”da sonbahar mevsiminde kimsesiz bir evin boş ve zarif salonunda sessizliğe gömülü soğuk atmosfer içerisinde kendini köle gibi hissedene piyano, artık geçmişte kalan acı duyguları seslendirdiği zamanın özlemi içerisinde sahibesinin yumuşak dokunuşlarını hatırlayarak taşmak, hay-

¹² Age, s. 155.

kırmak ister. Anlatıcı, piyanoyu kişileştirerek mekân ve mekâna ait öğeler aracılığıyla bir zamanlar yaşanmış hayat sahnelerinin geride kalmışlığını, boş evin görünüşünü ve yalnızlık duygusunu sanatlı bir anlatımla dikkatlere sunar.

Altında 1908 tarihi kayıtlı olan “Otomobil” yazısında, önce otomobilin görünüşünden başlayarak bunun varlıklı insanlar ve özellikle de kadınlar için taşıdığı anlam üzerinde durulur. Sonra otomobilin sahibinin karısının otomobille bir köylü çocuğu ezip öldürmesi, bunun vicdan azabını yaşayışı anlatılırken diğer yandan otomobilin sahibinin kazadan sonra satılan otomobilin yerine daha gelişmiş yenisini alma düşüncesi kurgulanır.

“Camekânlar”, gündüzü görmeyen öznenin akşam saatlerinde yürüyüş yaparak bir mağazanın önüne gelmesinin, camekânlara bakarken kendi yansımasını seyretmesinin, bu sırada sıkı ayakkabılarının içinde nasırlı ayağını dinlendirmesinin sanatlı anlatımına ayrılır.

“Kurşun Kalem” yazısında ise kurşun kalemin mürekkepli kalemler karşısındaki değersizliği, yazarak nasıl küçüldüğü ve son olarak kullanılarak küçülen kalemin verildikleri küçük çocukların elinde nasıl yok olup gittiği anlatılır. Anlatıcı, merhamet duygusunun karıştığı bir yaklaşımla kalemi kişileştirerek hayatın içinde yer tutan bir nesnenin hayatın dışına düşüşünü konu edinir.

“Çember”de bisikletle çember arasındaki benzerlikten yola çıkılarak altı yaşındaki bir çocuğun çevirdiği çember yerine ondan bisiklet olmasını bekleyişi ve kişileştirilen çembere duygu yüklenerek çocuğun bu arzusuna karşı koyuşu ifade edilir.

Ömer Seyfettin’in düzyazı şiir koleksiyonu içerisinde “Sonbahar” ve “İlkbahar” da yerini alır. “Sonbahar”da özne, تنها ve terk edilmişlik hissi veren caddede yürüyüşü sırasında havada uçuşan kargaların, boş bahçelerin, gökyüzünün, yapraklarını dökmüş ağaçların izlenimlerini öznel bir bakış açısıyla dikkatlere sunar. “İlkbahar”da köpeğiyle kıra çıkan öznenin ve köpeğinin tabiatın güzelliği ve kokusu karşısında etkilenişi, köpeği Koton’un yattığı yerden kalkmak istemeyişi dile dönüştürülür.

“Nüks-i Şairiyet”te gezintiye çıkan özne, tabiat güzelliği ile gölgesinin oynadığı oyun içinde yürürken kalbinin çarpıntısı karşısında yirmi yaşında bir şair olma duygusuna kapılır. Çünkü manzara güzeldir ve onu yirmi yaşın duyarlılığıyla şiirleştirmek duygusunun baskısı altındadır.

“İnkısâr-ı Hayal”de yaz akşamında İzmir’de Paris kahvehanesinde sıkılıp yürüyüşe çıkan anlatıcının yürüyüş sırasındaki gece izlenimleri, yanından geçen trenin üzerindeki olumsuz etkisi ve tekrar Paris Kahvehanesine dönüşü aktarılır. Gece, ayı, yıldızları, samanyoluyla, bütün güzelliğiyle dikkatlere sunulurken tren, siyah kömürü, gürültüsüyle, olumsuz yanlarıyla metne girer.

“Harabeler”, Voltaire’e hitaben yazılmış bir metindir. “Ey Voltaire! Ey Voltaire! Senin fenaya dair yazdığın şiirleri hatırlamak için geldim.”¹³ sesleniş cümlesiyle başlayan yazının üstünde “Mensur Şiirler 2” ibaresi yer alır. Voltaire’in yokluk düşüncesi üzerine yazdığı şiirlere cevaben yazıldığı anlaşılan metinde, yüz bin evin bulunduğu yıkılmış bir kentin insanları tarafından soyulan özneye yalnızca bir kalemle şiir defteri bırakılmıştır. Metin, “Şimdi, çırpıplak, anadan yeni doğmuş gibi burada şu satırları yazıyorum! Ey Voltaire! Senin harabelerin çöllerde idi! Benimki buz gibi soğuk! Böyle buz gibi soğuk harabenin orta yerinde, çırpıplak kalmak... O kadar şairane ki.. soğuktan ellerim titremese duyduklarımı şu satırlara geçireceğim. Ah, fakat...”¹⁴ gibi yokluk düşüncesini getiren, *Servet-i Fünûn* duyarlılığını hatırlatan, başka bir metinle söyleşim içinde yapmacık bir kurguyla biter.

“Papağan”da papağanın fizikî görünüşü ve yiyecek bekleyişi, “Sansar”da önce sansarın betimlenişi ve arkasından av için kümese geldiğinde vurulup daha ölmeden derisinin yüzölüşü; “Kumrular”da sabah saatlerinde komşu evin çatısında görünen bir çift kumrunun özneye yalnızlığını hatırlatırken ona tembelliğini de hissettirişi dile getirilir.

Düzyazı şiirle öykü özelliklerini içinde barındıran “Neşide-i Garam”da aşk temi işlenir. Öznenin sevgiliyle birlikte bir zamanlar oturduğu kanepe, gezdiği yerler, onun özneyi terk etmesinden sonra hatırlanır ve sevgiliyi arayış dile getirilir.

Ömer Seyfettin’in düzyazı şiirleri arasında ölüm temini işleyenlere de rastlanır. Onun “Pervanelerin Ölümü” ve “Ölüm Sahili” yazıları bunlar arasında sayılabilir. Anlatıcı, “Pervanelerin Ölümü”nde *Servet-i Fünûn*’un, daha çok da Cenap Şahabettin’in dil ve üslubunu andıran bir söyleyişle yaz akşamının kendisi tarafından alımlanışını ve üzerinde uyandırdığı izlenimi aktarır:

“Dışarıda, bütün nîl-i şeffaf serairiyle mahmul ve nuşin yaz gecesi... İçerde lâmbaların yeşil abajurundan mütehasıl zalâm-ı zümrüdîn ile gölgelenen tenha ve sakın odamda ben... Bazen nefha-i mest-i riyah ile muhitat-ı naime- nin uzaklarından akseden münferit ve hicranamiz bülbül sedaları kurbağaların madenî kahkahalarına karışıyor, sonra yine sükûn, bu harâretli gecenin ezeli sükûn-ı müterennimi...”

Hırs-ı mesaî ile (bütün sâât-ı şebabımı üzerlerinde geçirdiğim sahifelerin îtisaf-ı teakubundan) yorulan gözlerimi dinlendirmek için biraz mütâlâyı terk ediyorum. Ve arkama dayanıyorum. Fikrim yorgun, zihnim ihata etmek istediği şeylerin takaza-yı tenevvüünde bîtab... Oh! diyorum. Hiçbir

¹³ A.g.e., s. 182.

¹⁴ A.g.e., s. 182.

şey düşünmeksizin öyle duruyor, kulaklarımın ansızın başlayan uğultularını dinliyorum.”¹⁵

diyen anlatıcı, gözlerine ilişen pervanelerin yanan lambanın alevine kendilerini bir bir atıp yanarak kararıp ölmesi karşısında hayatın anlamsızlığını, ölümle her şeyin yokluğa mahkum oluşunu düşünür. Metin, düzyazı şiir yanında öykü özelliği de gösterir. Bu ilk paragrafta onun “Yeni Lisan”la birlikte reddedeceği dil ve üslûp özelliklerinin birçoğu vardır.

Öykü özellikleri de gösteren “Ölüm Sahili” yazısı, öznenin bir sabah Fernbahçe sahilllerinde yürürken karşılaştığı çöplük, leşler ve arkasından gelen bataklığa saplanması, güçlkle kurtuluşunun anlatımı üzerine kurulur. Bataklıkta boğulma tehlikesine ortalıkta sahipsiz dolaşan köpekler de eklenince anlatıcıda ölüm düşüncesi uyanır.

Ömer Seyfettin’in daha çok İzmir yıllarında yazdığı anlaşılan düzyazı şiirlerinin türün ilk örneklerini ortaya koyduğu kabul edilen Aloysius Bertrand’ın kalem ürünleriyle veya Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé gibi usta yazarların eserleriyle bağını kurmak güçtür. O, düzyazı şiir yazdığı döneme hâkim olan *Servet-i Fünûn* estetiğinden, betimlemelerde Cenap Şahabettin’in dil ve üslûbuyla Halit Ziya’nın romanlarından, Mehmet Rauf’un *Siyah İnciler*’inden izler taşıyan bir söyleyişe yönelir. Bu da gayet tabiidir. Çünkü 1902’de henüz on sekiz yaşında düzyazı şiire yönelen yazar adayının önünde, döneme hâkim olan *Servet-i Fünûn* yazı koleksiyonu ve estetiği açılmaktadır.

Yalnız insanın çoğu akşam ve gece yürüyüşleri etrafında şekillenen, karamsar ve kötümser öğeler taşıyan bu yazıların onun sanatında kalıcı olduğu söylenemez. Fakat henüz yazı hayatının başında olan edebiyat heveslisi genç yazarı, hayatın ayrıntılarını görmeye, insan ruhunun inceliklerini yakalamaya, dilin ifade gücünü keşfetmeye hazırladığı çıkarımında bulunmak mümkündür. II. meşrutiyet yıllarının usta öykücüsü Ömer Seyfettin’in hazırlanışında bu kalem denemelerinin birer ön çalışma olduğu söylenebilir.

Anlaşılaçağı üzere Ömer Seyfettin, döneminin birçok genç yazarı gibi, *Servet-i Fünûn*’la moda hâline gelmeye başlayan düzyazı şiire yönelir, görece yazma kolaylığı taşıyormuş gibi görünen bu yazı türünde kalemini dener. Fakat türün Fransız edebiyatındaki öne çıkan örnekleri yerine *Servet-i Fünûn* mensuplarından hareket ettiği anlaşılan yazar, düzyazı şiirde dikkate değer ürünler ortaya koyamaz. *Servet-i Fünûn* estetiği etkisinde şiirler de yazan Ömer Seyfettin’in düzyazı şiir alanında kalıcı ürünler verememesinin başlıca sebepleri arasında kendini *Servet-i Fünûn* yazarlarıyla sınırlaması, gerekli şa-

¹⁵ A.g.e., s. 177.

irane duyarlılığa sahip olmaması, düzyazı şiiri yeterince tanımaması ve gereken çalışmayı gösterememesi etkili olmuş görünmektedir. Onun bu zaafı, düzyazı şiir alanında zamana kalmasına engel olur. Nitekim bugün düzyazı şiir denince Halit Ziya, Mehmet Rauf ve Yakup Kadri'nin yanında Ömer Seyfettin adının geçmemesi de onun bu türdeki denemelerini zamanınelediğini gösterir. Ömer Seyfettin, bu yoldaki kalem denemeleriyle dilin inceliklerini keşfetmekten, hayatın ayrıntılarını görme yetisini geliştirmekten, öyküye giden yolu aralamaktan ve edebiyat araştırmacılarına malzeme bırakmaktan fazla öteye geçemez. Ayrıca, kalemini öykü türünde yoğunlaştırdıktan sonra düzyazı şiirden kopmuş olması, on yıl aradan sonra yalnızca iki denemede bulunması da düzyazı şiirde bir iddiasının olmadığını, muhtemelen kendini bu türde başarılı bulmadığını gösterir. Sonuçta bir sanatkar her türde başarılı ürünler ortaya koymakla yükümlü değildir. Önemli olan kendisine uygun türün arayışı içinde olması, onu keşfetmesi ve o türde dikkate değer eserler ortaya koyabilmesidir.

Kaynakça

- ANDI, M. Fâti, "Halid Ziya'nın Mensur Şiirleri I", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 1997.
- BİRİNCİ, Necat, "Ara Nesil Edebiyatı", *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000.
- GARİPER, Cafer, "Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 7, İstanbul, 2006, s. 361-409.
- Ömer Seyfettin, *Doğduğum Yer Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar*, (Haz. Muzaffer Uyguner), Bilgi Yayınevi, Ankara, 1986.
- Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
- POLAT, Nâzım Hikmet, "Ömer Seyfettin Hakkında Kısa Bilgiler", *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2016.

YENİLEŞTİREN ENDİŞE: ÖMER SEYFETTİN'İN MİLLÎ EDEBİYAT'A YÖNELİŞİNE YENİDEN BAKMAK*

Bilgin GÜNGÖR**

Giriş

Modern Türk edebiyatının öncü isimlerinden Ömer Seyfettin, kaba bir bakışla söylersek, 1911'e kadar Servet-i Fünûn estetiği doğrultusunda eserler ortaya koymuş, 1911'den itibaren ise Millî Edebiyat estetiğine bir kurucu isim olarak eklenmiştir. Onun estetiğindeki bu dönüşümü edebiyat tarihçilerimiz ve eleştirmenlerimiz, iç içe bir şekilde tarihsel ve biyografik bakış açılarından hareket ederek açıklamaya girişmişlerdir. Bu bağlamda; 1789 Fransız İhtilâli ile öne çıkan, Osmanlı topraklarında ise özellikle II. Meşrutiyet yıllarında belirginlik kazanan milliyetçilik hareketinin edebiyata yansıması ve Ömer Seyfettin'in bir asker olarak millî hislerini kuvvetlendirecek çeşitli olaylara (savaşlar, ayaklanmalar vs.) şahit oluşu, millî kimliğe ve edebiyata dönük okumalarda bulunuşu, çeşitli Türkçülerle tanışıklıkları söz konusu dönüşümü açıklamak için dolaylı/dolaysız ele alınmıştır.¹ Bu minval üzere yazılanların elbette gerçekliğe belli şekillerde denk düştüğünü, Ömer Seyfettin'deki estetik dönüşümün sebeplerini betimleme noktasında geçerli modelleri içerdiğini söyleyebiliriz. Peki, bunlara ek olarak farklı bir açıklama modelinin de ilgili hususta kullanılabileceğini düşünebilir miyiz? Bir başka şekilde sorarsak; söz konusu estetik dönüşümün tarihsel ve biyografik sebepleri dışında başka bir sebebi yok mudur? Ömer Seyfettin'in birkaç eserini göz önünde bulundurduğumuzda, başka bir sebep arayabilmenin; ilgili este-

* Bu yazı, *Türk Edebiyatı* dergisinin 547. sayısında "Etkilenme Endişesinden Millîleşme Endişesine: Ömer Seyfettin'in Millî Edebiyata Yönelişine Farklı Bir Bakış" (Mayıs 2019, s. 52-55) başlığıyla yayımladığımız makalenin gözden geçirilmiş ve geliştirilmiş hâlidir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Fen-Edebiyat Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, bilgungor@comu.edu.tr

¹ Bu hususta elbette devasa bir literatür bulunmaktadır. Ancak örnek olarak şu kaynaklara bakılabilir: Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin (Ülkücü Bir Yazarın Romanı)*, May Yayınları, İstanbul 1968, s.109-201. İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006, s.430-431. II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Komisyon, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.301-305. Necati Mert, "Ömer Seyfettin'in Hayatı", *Hece (Hikâyenin Türkçe Sesi Ömer Seyfettin-Özel Sayı)*, Ocak 2019, s.15-22.

tik dönüşümü tarihsel ve biyografik bakış açılarının yanında bir de sanatsal bir bakış açısıyla, yani *etkilenme endişesi* (*anxiety of influence*) etrafında yorumlayabilmenin mümkün olduğunu düşünebiliriz. Nitekim yazımızın temel meselesi de bu noktada kilitlenmektedir.

“Yeni Bir Şey” Yazmanın Dayanılmaz Ağırlığı

Her modern şair/yazar, modernitenin mitlerinden birisi olarak konumlanan “yeni”yi ele geçirmek ister. Kendisinden önce yazılmayı yazmak, söylenmeyi söylemek, denenmeyi denemek modern şairin/yazarın ilhamına temel olur. Jacques Rancière’in düşüncesinden hareketle söylersek; modern şair/yazar, mevcut *sanat rejimi*² içerisinde her zaman “başkaldıran”ı oynar. Çünkü bilinçli yahut bilinçsiz bir şekilde, kalıcı olmanın genelgeçerlik kazanmış estetiği yıkmakla, “yeni”yi ele geçirmekle somutluk kazanacağını bilir. İşte Amerikalı eleştirmen Harold Bloom’un öne sürdüğü *etkilenme endişesi*, bu gerçekliğe dönük kuramsal bir değişimi imler.

Bloom’a göre, her bir yazar/şair edebiyat dünyasına adım attığı andan itibaren, Sigmund Freud’un *oedipus kompleksi*ni hatırlatırcasına, geleneğin etkisi altında kalmanın endişesini, “edebî baba”nın otoritesine tâbi oluş endişesini, yani *etkilenme endişesi*ni duyumsar.³ Yazar/şair, bu endişe doğrultusunda geleneğin baskısından kurtulup yeniliğe ulaşmak ister. Bunu başarırsa, özellikle de “güçlü edebî özgünlük”ü⁴ imleyen “yeni”yi ele geçirirse, estetik anlamda büyük bir dönüşüm noktasını, “kanon”u temsil eder hâle gelir. Aksi hâlde, geleneğin sönük bir kopyacılığını üstlenmekten ileri gidemez.⁵ Yani Bloom’a göre şairin/yazarın değerini ideolojik/siyasi tutumlar, gruplar, akımlar değil, gelenekle edilen mücadele belirler.

Böyle bir kuramsal çerçeveye Bloom, bir anlamda, edebiyat tarihinin devindirici gücü olarak, “kırgınlar ekolü”⁶ şeklinde adlandırdığı “dışsal”cı eleştirmenler grubu tarafından her fırsatta göndermede bulunulan tarihsel ve toplumsal etkenlerin yerine *etkilenme endişesi*ni konumlandırmakta ve gelişimi “içsel”ci bir tutumla açıklama yoluna gitmektedir. Bu nedenle Bloom’un kuramını yahut onun edebiyatın tarihsel gelişim mantığını açıklama

² Rancière’in terminolojisinde bu kavram, sanat alanında belli bir zaman çerçevesinde egeyen olan estetik kabullerin bütününe karşılır. Bu hususta bkz. Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 23-47.

³ Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*, (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s. 47-54.

⁴ Harold Bloom, *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*, (Çev. Çiğdem Pala Mull), İthaki Yayınları, İstanbul 2014, s. 32.

⁵ Bloom, *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*, s. 47-48.

⁶ Bloom, *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*, s. 30.

çabasını, eser-merkezci tutumun damgasını vurduğu modern Anglo-Sakson eleştirisi etrafında anlamlandırabiliriz. Ayrıca belirtmek gerekir ki; Bloom'un *etkilenme endişesi* olarak adlandırdığı olgunun bütün edipler için geçerli, evrensel bir ilkeyi karşıladığını belirtmek zor olsa da en azından bazı yazarların/şairlerin estetik gelişimini açıklamak babında son derece açıklayıcı bir hareket noktasını imlediği açıktır. Nitekim birazdan da anlayacağımız gibi, Ömer Seyfettin'in sanatındaki değişimin açıklamasında, bu olgu bir açıdan anahtar vazifesi görebilmektedir.

Bloom'un kuramsal çerçevesi ışığında Ömer Seyfettin'in Servet-i Fünûn duyarlılığından Millî Edebiyat duyarlılığına geçişine yaklaşmak istediğimizde, şüphesiz en somut dayanak olarak 27 Temmuz 1325 (9 Ağustos 1909) tarihli *Eşref* dergisinde yayımlanan "Evhâm-ı Tahrîr" şiirini görürüz. Servet-i Fünûn'un hemen hemen bütün estetik olanaklarını barındıran ve -Ömer Seyfettin'in çoğu şiirinin aksine⁷- serbest müstezatla yazılmış olan "Evhâm-ı Tahrîr"de, La Bruyere'in "... Her şey bizden evvel söylenmiş ve biz pek geç dünyaya gelmişiz!"⁸ sözü bir epigraf olarak yer alır ki bu epigraf, şiirin temel sorunsalına işaret eder: "Yeni bir şey" yazmak, geleneği aşmak mümkün müdür? Nitekim şiirde, "yeni bir şey" yazma sancısı çeken; bu hususta bütün ruhî ve fizikî olanaklarını zorlayan -ve birazdan da değineceğimiz gibi, Ömer Seyfettin'in ta kendisi olarak düşünülmesi gereken- bir şair figürü öne çıkar. Henüz şiirin ilk dizelerinden de anlaşılmaktadır ki söz konusu figür; gecesini gündüzüne katarak, heyecan ve eziyet dolu bir uğraşıya koyularak, gelenekten kopmak ve -Bloom'un tabiriyle- "güçlü edebî özgünlük" yaratmak ister:

"Yazsam yeni bir şey!" diye her gün müteheyyiç

Her gün mütezzî

A'sârdan asâbıma irsî

Â'lâm-ı hayâtıyyemi bidâr ederim ben!

Birden

Nükseyler hayâlimdeki emrâz-ı mesâî:

Zulmetleri lambamla münevver, sonu hep fecr ile mâî

Bî-hâb geceler! Fırtınalar! Cehdler! Isrâr,

Isrâr ile göz ağırları! Za'f-ı vücudum!"⁹

⁷ Nâzım Hikmet Polat, *Şair Ömer Seyfettin/Bütün Şiirleriyle*, TDK Yayınları, Ankara 2014, s. 42.

⁸ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri: Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s. 60.

⁹ Ömer Seyfettin, *a.g.e.*, s. 60.

Söz konusu şair figürü, “yeni bir şey” üretmek adına bu kadar uğraşı vermesine rağmen amaca giden yolun zorluğunun farkında gibidir. Ona göre her şey vaktiyle yazılmış ve çizilmiştir, kendisine/çağdaşlarına da “eski”yi tekrar etmekten, onlara eklemekten başka bir yol kalmamıştır:

*“Fakat her şey
Vaktiyle yazılmış, bize kalmış bütün eski
Edvâr-ü kurûnun mütekâmil, müteâlî
Mahsûl-i hayâlî
Yüzlerce dehânın eseri; darbe-i bâli.”¹⁰*

Ancak yine de geleneği aşmak, “güçlü edebî özgünlük”e ulaşmak fikri şair figürünün bütün benliğine hâkimdir. Bu hedef, on beş yıldır onun için adeta bir “aşk”, “hayat”, “heyecan”dır. Bu nedenle o, on beş senedir söz konusu hedef yolunda uğraş vermekten çekinmemiştir:

*“Yazsam yeni bir şey!”; bu emel ruhuma hâkim!
On beş senedir ben buna mahkûm-i hayâlîm...
On beş senedir aşkım, hayâtım, heyecânım
Hep bu emelimdir,
Hissimde tulû eylemeyen subh-ı ezeldir!”¹¹*

Peki sonuç? Sonuç hüsrandır. Şair figürü, bütün benliğinde hissettiği yenilik hayalinin, eserlerinde somutluk kazandığını bir türlü göremez. Bin bir emekle kaleme aldığı, “şûh u perîşân” olarak addettiği eserleri; onun nazarında “âdî”, “rûhsuz” ve okunup yırtılmayı hak eden işlerdendir:

*“Ben her gece, her lema-i ferdâ-i şebistân
Eylerken odamda yeni bir zulmeti îkâd
İtmâm ederim bir eser-i şûh u perîşân!
Lâkin okuyup yırtarım işte... Neye bilmem
Hepsi bana âdî,*

Hepsi bana rûhsuz görünür, (...).”¹²

Şair figürü, nihayet yazmayı daha fazla sürdüremez. “Evhâm-ı tahrîr”i bu hususta elini kolunu bağlar ve onu yazma arzusundan tamamıyla vazgeçirir.

¹⁰ Ömer Seyfettin, a.g.e., s. 60.

¹¹ A.g.e., s. 61.

¹² A.g.e., s. 61.

Tabii böyle bir durum, şair figüründeki “yenilik arzusu”nun son bulması anlamına gelmez. Şair figürü, ölümünden sonra dahi kendisini takip edeceğini düşünür bu arzunun:

*“Fikrimde yaşarken bütün esrâr-ü hafâyâ
Bu vehm ile yazmak bana mümkün değil artık!
Rûhumda ölürken, sönecektir bütün âmâl!
Rûhumda ölürken, yine hiç sönmeyecektir
Bu nağme-i âmâl!”¹³*

Şüphesiz bu şiirdeki -gelenekten kopmayı ve yeni bir estetik sıçrama olanağı elde etmeyi arzulayan, ancak bu yolda başarısızlığın kaçınılmazlığına kani olan ve yazmayı bırakan- şair figürünün, Servet-i Fünûn estetiğinde iken bir zaman sonra Millî Edebiyat’a dönen Ömer Seyfettin’in ta kendisi olduğunu veya onun kişiliğinden “pay aldığını” düşünebiliriz. Şöyle söyleyelim: Avner Ziss’in de değindiği gibi, bir şairin/yazarın oluşturduğu “her sanatsal imge”, yani imgesel dünya söz konusu şairin/yazarın “bir tür portresini” yansıtır ki bu, kaçınılmaz bir durumdur.¹⁴ Bir eser, isterse fantastik bir evrenin imgesel örüntüsüne sahip olsun, kendisini ortaya koyan edibin imgesini yine belli ölçülerde içerir. Ömer Seyfettin için ise bu durum daha açıktır. Sadece ufak bir kısmının yayımlandığı günlüklerinde¹⁵ Ömer Seyfettin’i, söz konusu şiirdeki şair figürününkini hatırlatan ve bütün maddî/manevî dünyasını tahrip eden bir “evhâm-ı tahrir” içerisinde buluruz. Onun, kendi yazma edimindeki zorluklar konusunda günlüklerinde ifade ettiği şu sözler özellikle önemlidir:

“Fakat, yazmak? İşte bu güçtür. Ben yazarken çok ıstırap çekerim. Sinirlerim bozulur, sağ ayağım buz kesilir, ağzım kurur.”¹⁶

Bu noktada eklemek gerekir: Türk edebiyatı içerisinde Millî Edebiyat çizgisi; Mehmet Emin, Hüseyinzâde Ali gibi isimlerle en azından ikincil bir gelenek olarak Ömer Seyfettin’den evvel de mevcudiyet göstermiştir. Fakat bu geleneğin manifestik çıkışını (“Yeni Lisan”) gerçekleştiren, anlatı çerçevesinde öncülüğünü üstlenen; bunlardan da önemlisi, söz konusu edebiyatın

¹³ Ömer Seyfettin, a.g.e., s. 62.

¹⁴ Avner Ziss, *Foundations of Marxist Aesthetics*, Moscow 1977, s. 94.

¹⁵ Belirtmek gerekir ki; bu günlüklerin nerede olduğu bilinmeyen tam metninin bir türlü yayımlanmaması üzücü bir durumdur. Yayımlanan ufak bir kısmından da anlaşılacağı üzere, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın kilerden daha büyük ses getirme potansiyeline sahip olan bu günlükler umarız kısa bir zaman içerisinde ortaya çıkartılarak ve Latin harflerine aktararak hem araştırmacıların hem de okurların istifadesine sunulur.

¹⁶ Ömer Seyfettin, a.g.e., s. 254.

nesir dilini esaslı anlamda kuran şüphesiz Ömer Seyfettin'dir. Nitekim o, bu husustaki konumunun farkındadır. Günlüklerinde, özellikle de kendi hikâyesinin diline dönük yapılan eleştirilere cevap mahiyetinde kaleme aldıklarında bu durum açığa çıkar. Ömer Seyfettin nesir dili açısından, Halid Ziya Uşaklıgil, Cenap Şahabettin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Falih Rıfkı Atay gibi isimlerden oldukça farklı bir dil anlayışını tesis ettiğini, "tabiî lisân"ı nesir dili hâline getirdiğini şu cümlelerle ifade eder:

"(...) Herkes benim lisanımı pek çıplak buluyor. Çünkü ben tabiî lisanı kendime örnek yapıyorum. Tabiî lisan, konuşulan lisandır. Eski nesrin Arapça, Acemce terkiplerden, tasarruf edilmemiş ecnebi kelimelerden aldığı lüzucet, tabiî lisanda yoktur. Lisanımızın bünyesinde med de yoktur. Hecelerimiz hemen umumiyetle kabadır, kuvvetlidir. Öyle uzun cümleleri Türk söyleyemez. Ben işte Hâlid Ziyâ'yla Cenâb'ın alacalı, terkipli, cafcaflı nesrinden birdenbire bu âna kadar yazılmamış tabiî lisana döndüğüm için herkesi şaşırttım. Yakup Kadri'yle Falih Rıfkı'da, eski terkipli nesrin lüzûceti hâlâ var. Onların lisanı bu lüzucet için beğeniliyor. Hâlbuki bunu ben bir kusur sayıyorum. Haklı mıyım, değil miyim? İleride belli olacak."¹⁷

Hâsılı Ömer Seyfettin, Servet-i Fünûn estetiği çerçevesinde eserler ortaya koyarken etkilenme bağlamında bir "endişe"yi idrak edip daha geri plandaki Millî Edebiyat geleneğine "sönük" bir şekilde eklemlememiştir. Bu geri plandaki geleneği daha ileri seviyelere taşıyarak "güçlü edebî özgünlük" yaratmış, Türk edebiyat tarihinde hak ettiği yeri almıştır.

Sonuç

Ömer Seyfettin'in Servet-i Fünûn izleyiciliğinden Millî Edebiyat öncülüğüne geçişini, özellikle de 1909'da yayımladığı ve "yeni bir şey" yazabilmek adına çeşitli sıkıntılara katlanan bir şair figürünü resmettiği "Evham-ı Tahrîr" şiirinden hareketle, *etkilenme endişesi* çerçevesinde ele almak mümkündür. Söz konusu şiirde, geleneğin baskısından kurtulup özgünlüğe ulaşmak için bütün maddî/manevî bütün olanaklarını kullanan şair figürü, Ömer Seyfettin'i temsil eder. Ömer Seyfettin, benzer bir uğraşı sonucunda Servet-i Fünûn estetiğinden kopmuş, Millî Edebiyat estetiği doğrultusunda öncü bir rol üstlenerek "kanonik" hâle gelmiştir. Fakat şu iki noktayı da vurgulamak gerekir: 1-Bu minvaldeki açıklamalar, elbette Ömer Seyfettin'in söz konusu geçişini aydınlatma konusunda mutlak bir çerçeveyi oluşturmaz. Yukarıda da belirtildiği gibi, ilgili konudaki tarihsel ve biyografik açıklamalarla bir ara-

¹⁷ Ömer Seyfettin, *a.g.e.*, s. 259.

da düşünülebilir. Düşünülmelidir de. 2-*Etkilenme endişesi* etrafında bir okuma, bir yönden edibin şahsiyetini söz konusu ettiği için, biyografik okumaya dâhil edilebilir ve dolayısıyla Ömer Seyfettin'in estetik dönüşümünde söz konusu olgunun yeri, mevcut biyografik okumalara eklenilebilir. Ancak daha doğru olanı, edibin kişiliğini öne alan biyografik okuma ile -*etkilenme endişesi* etrafında- sanatı öne alan okumayı birbirinden ayrı olarak konumlandırmaktır. Nitekim genel görüş de bu yöndedir.

Kaynakça

- ALANGU, Tahir, *Ömer Seyfettin (Ülkücü Bir Yazarın Romanı)*, May Yayınları, İstanbul, 1968.
- BLOOM, Harold, *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*, (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul, 2008.
- BLOOM, Harold, *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*, (Çev. Çiğdem Pala Mull), İthaki Yayınları, İstanbul 2014.
- ENGİNÜN, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.
- GÜNGÖR, Bilgin, "Etkilenme Endişesinden Millîleşme Endişesine: Ömer Seyfettin'in Millî Edebiyata Yönelişine Farklı Bir Bakış", *Türk Edebiyatı*, Mayıs 2019, Sayı: 547, s. 52-55.
- MERT, Necati, "Ömer Seyfettin'in Hayatı", *Hece (Hikâyenin Türkçe Sesi Ömer Seyfettin-Özel Sayı)*, Ocak, 2019, s. 15-22.
- ÖMER SEYFETTİN, *Bütün Eserleri: Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
- POLAT, Nâzım Hikmet, *Şair Ömer Seyfettin/Bütün Şiirleriyle*, TDK Yayınları, Ankara, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul 2014.
- ZİSS, Avner, *Foundations of Marxist Aesthetics*, Moscow 1977.
- II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı, Komisyon, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.

ÖMER SEYFETTİN VE TARİHÎ HİKÂYELERİ ÜZERİNE

Zeki GÜREL*

Giriş

Türk Edebiyatı tarihine Millî Edebiyat Akımı'nın başta gelen isimlerinden biri olarak geçen Ömer Seyfettin, 1884 yılında Gönen'de dünyaya gelmiş; 6 Mart 1920'de her zaman söylediği "büyük eser"ini gerçekleştirme özlemi içinde, İstanbul'da hayata gözlerini kapamıştır.

Şiirleri, tiyatroları, romanları, fıkraları, makaleleri ve fikrî eserleri de yayınlanmış olan Ömer Seyfettin, Türk Edebiyatı Tarihinde asıl ününü hikâyeleriyle kazanmıştır. Hatta Türk Edebiyatında küçük hikâyenin müstakil bir tür olmasını ona borçluyuz desek yanlış olmaz.

Hikâyeler, çeşitli özelliklerine göre değişik başlıklar altında tasnif edilebilir. Ömer Seyfettin'in hikâyelerini de bazı açılardan hareketle tasnif edenlerin olduğunu görüyoruz. Ömer Seyfettin'in hikâyelerini konularına göre bir tasnife tabi tutarsak:

1. Türk -bilhassa Osmanlı- tarihinin kahramanlık, iman ve fazilet devre ve levhalarını işleyen tarihî hikâyeler.
2. Yazarın çocukluk yıllarını anlatan hikâyeler.
3. Türk folklorundan; bilhassa, Anadolu efsanelerinden alınmış hikâyeler.
4. Balkan Savaşını ve Balkanlarda Müslüman-Türk unsuruna karşı girişilen soykırımı anlatan hikâyeler.
5. Siyasî ve sosyal hadiseleri konu alan hikâyeler ki, bunlar Müslüman-Türk toplumunda zamanla ortaya çıkan kültür yozlaşmalarını tenkit eden, tekliflerini açıkça belirleyen bir yapı gösterir.

Biz bu yazımızda yukarıdaki tasnifte yer alan hikâyelerden sadece tarihî hikâyeler üzerinde duracağız.

* Dr. Öğr. Gör. Gazi Üniversitesi Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, e-posta: zekigurel@gazi.edu.tr

Ömer Seyfettin'in Tarihî Hikâyeleri Üzerine

“Yazarı tarafından gözlenememiş”¹ geçmiş bir devri tarihî hakikatlere sadık kalarak anlatan edebî eserlere tarih konulu eserler denir.

Türk Edebiyatında tarihî hikâye geleneğine geçmeden önce halk hikâyelerinin doğuşu hakkında kısa bir bilgi vermenin faydalı olacağı kanaatindeyiz. Türk halk hikâyelerinin meydana gelişleri ve gelişmeleri hakkında fikir beyan edenlerin arasında Fuad Köprülü, Nihad Sami Banarlı ve Pertev Naili Boratav'ı, yabancılardan da Otto Spies'i sayabiliriz. Bu konudaki yaygın kabul, halk hikâyelerinin anonim halk edebiyatı mahsulü olması ve meçhul kişilerce söylenmiş bulunmalarıdır. Halk hikâyelerinin meydana gelişleri destanlara benzer. Önceleri müellifi belli bu hikâyeler halk arasında söylene söylene birçok yeni vak'aların eklenmesiyle zenginleşir; zamanla müellifi unutulurken anonim hususiyet kazanır ki, bunun en tipik örneğini Dede Korkut Hikâyeleri teşkil eder. Halkımızın tarihî devirleri işleyen, yazarı meçhul hale gelmiş gazavatnâme, cenknâme, fetihnâme ve zafer namelere rağbet ettiğin biliyoruz.

Türk Edebiyatında tarih konulu eserin ilk örneğini *Cezmi* adlı romanıyla Namık Kemal'in (1840-1888) verdiğini görüyoruz. Bu arada macera romanı özelliği ağır basmakla birlikte Yeniçeriler adlı romanıyla Ahmed Mithat'ı (1844-1912) da zikretmeden geçemeyiz. Nihayet bu gelenek Ömer Seyfettin de en doruk noktasına ulaşmıştır diyebiliriz. Ömer Seyfettin bu geleneğe on beş hikâyeye (Başını Vermeyen Şehid, Büyücü, Çanakkale'den Sonra, Diyet, Ferman, Forsa, Kaç Yerinden, Kızıl Elma Neresi?, Kütük, Nâdan, Pembe İncili Kaftan, Teke Tek, Teselli, Topuz, Vire) katılmıştır. Pek tabii ki bu gelenek Ömer Seyfettin'den sonra da devam etmiş, günümüze kadar gelmiştir. Birçok yazarımız konusunu tarihten alan hikâye, roman hatta tiyatro bile yazmış ve yazmaktadırlar. Gün geçmiyor ki bu türden yeni bir eserle karşılaşmayalım.

Tarih konulu eserler yazacak birinin tarihî hadiseleri iyi bilmesi gerekmektedir. Tarihi bilmeyen birinin yazacağı bu tür eserleri tarih konulu eserler çerçevesine dâhil edemeyiz. Tarihi yapmak, tarihi bilmek ve tarihi yazmak ayrı ayrı şeyler gibi görünüyorsa da aslında bunlar birbiriyle sıkı sıkıya münasebet olan şeylerdir. Ömer Seyfettin'e bu noktadan bakalım: O, tarihi yapan, ama tarihi yapmakta gösterdiği başarıyı yazmakta da göstermenin gerekliliğini önemsemeyen bir milletin torunu, aynı zamanda da tarihi iyi bilen ve öğrenmeyi arzulayan bir yazarımız olarak karşımıza çıkıyor.

Muharip bir milletin tarihi, cesaret ve kahramanlıklarla doludur; hele bu millet Türk milletiye!.. Ömer Seyfettin tarihî hikâyelerinde bu kahramanlıkların sadece birkaçını dile getirmiştir. Ömer Seyfettin'in tarih konulu hikâyeye

¹ S. Tural, *Ömer Seyfettin'in Fikrî ve Edebî Şahsiyeti ile Hikâye Tekniği*, Ankara, (Hacettepe Üniversitesi Doçentlik Takdim Tezi, Çoğaltma Metin), 1982, s. 8-195.

lerinden her biri –anlayan için- birer ibret levhasıdır. Böyle olmasına, onun hikâyelerini sadece sanat yapma gayesiyle yazmaması sebep olmuştur. Ömer Seyfettin, sanatı bir okul, sanatçıyı da bu okulda öğretmenlik yapan biri olarak görüyor.

O, hikâyelerinde Müslüman Türk’ü vermiş, vermeye çalışmıştır. O, hikâyelerinde yaşadığı yılların sancılı toplumunu, sancıları bizzat duyan biri olarak, dile getirmiştir. Bu noktada Ömer Seyfettin kendinden önce yaşamış olan yazarlardan farklıdır. Daha önceleri de cemiyetin dertlerini gören olmuş, bunlardan bir kısmı gördüklerini eserlerinde dile getirmişlerdir. Fakat çözüm yolunu göstermeyi her nedense ihmal etmişlerdi. Hâlbuki Ömer Seyfettin, hastalığının hem teşhisini koymuş hem de reçetesini yazmıştır. Hatta zaman zaman operatörlük seviyesine varan icraatlarda da bulunmuştur. Onun hikâyelerinde yaşadığı devrin siyasî ve sosyal hadiselerinin çoğunu bulmamız mümkündür. Onun bazı hikâyeleri tarihçilere birinci elden kaynaklık edecek niteliktedir. Ömer Seyfettin’in bize anlatmak istediklerini doğru olarak açığa çıkarabilmek için, onun tarih konulu hikâyelerine üç açıdan yaklaşmamız gerekiyor:

1. Hikâyelerin konu edindiği zamandaki Türk-İslâm âleminin durumu.
2. Ömer Seyfettin’in hikâyelerini kaleme aldığı yıllardaki Türk-İslâm âleminin durumu.
3. Hikâyelerdeki hadiselerin günümüzde -Ömer Seyfettin’in düşündüğü gibi düşünerek- yorumunu yapmak.

Ömer Seyfettin’in hikâyelerini okuyunca kendimizi zaman tüneline girer gibi hissediyoruz. Onun, Tarihî hikâyeleri bizi XX. asırdan alıyor; kâh XII. asra kâh XV. asırda belli bir zamana götürüyor ve o zamanki hadiseleri bize canlı anlatımıyla yeniden yaşıtıyor. Ömer Seyfettin’in tarihî hikâyelerine bakıldığında daha ziyade Osmanlı’nın yükseliş devrindeki vakaların işlenmiş olduğu görülüyor. Zaman seçimindeki bu durum bir tesadüf olamaz. Ömer Seyfettin’in bu tutumunu/tercihini şu şekilde yorumlamak yerinde olur:

1. Türk milletinin geçmişi ile öğünmesini sağlamak. Milletler ancak millî tarihlerini bilmek suretiyle “millî şuura” sahip olurlar. Bir millete mensup olmak onu bilmek demek değildir. Şairin dediği gibi:

“Ol mahiler ki derya içredir deryayı bilmezler”

İşte Ömer Seyfettin, Türk insanının içinde yaşadığı deryayı tanıtarak onun geçmişiyle öğünmesini sağlamış, bu durum da Türk milletinde kendine güveni arttırmıştır. Kendine güven ise zaferin, başarmanın ilk ve önemli şartlarından biri değil midir? “Türk çocuğu, ecdadını tanıdıkça daha büyük işler yapmak için kendinde güç bulacaktır.”

2. Türk cemiyetine sıçrama basamağı için model vermek. Ömer Seyfettin, XIX. asrı sonlarından başlayan XX. asırda hızlanan maddî ve manevî çöküşten kurtulmak için ileri sürdüğü modeli “Kaç Yerinden” adlı hikâyesinde verir:

“Mazide ne var?” diye soran hikâyenin kahramanına şu cevabı verir:

“Mazide bugünkü medeniyetin söndürdüğü nurlar var... Ulviyet var... Ruh azâmeti var... Fikir uğrunda fedakârlık var... Doğruluk, sadakat, vefâ, fazilet, kerem, şefkat, muhabbet, aşk var... Hayatın hakikî manası olan mefkûre var... Sonra rebabiyet var. Ah şimdi!

-Şimdi bunlar yok mu?

-Yok, yok! Diye inledim.” cevabını verdirir.

3. Tarih biliminde yarın yoktur; bugün ve geçmiş vardır. Yarın ve talih kavramları tarih biliminde bulunamayacağı için bunu tarih konulu hikâye ve roman yapar. İşte bu noktada edebiyat, tarihin tamamlayıcısıdır. “Yarın” kavramı, yükseliş devirlerinin yüceliklerinden yola çıkılarak kurulabilir.

4. Tatmin olma ihtiyacı.

“Gönlüm istedi ki mazini diriltten sanat

Sana tarihini her lahza hayâl ettirsin”

Yahya Kemal’in de yukarıda belirttiği gibi sanat maziye diriltmeliydi. Ömer Seyfettin de aynı kanaatte olmalı ki hikâyelerinden “Kaç Yerinden” de “maziye dönüşü ruhun ihtiyacı olarak” dile getirirken şunları yazıyor:

“... Sanatkâr, hâl içinde, mefkûresini olanca heyecanıyla bulamayınca romantik maziye döner. Orada ezeli efsaneleri yaşayan binlerce tayf vardır. Bu tayflara, tarihin hayalinde renkler, şekiller verir, onlara meftûn olur. Destanlarını terennüm eder.” Bunlar da insana mazinin zevkini tattırır.

Ömer Seyfettin’in, tarihî hikâyelerinde genellikle Osmanlı’nın yükseliş devrini işlediğini ve bu devri veriş sebeplerini yukarıda açıklamaya çalıştık. Ömer Seyfettin, “Büyücü” hikâyesinde ise alışmadığımız bir devri; XII. asırda Selçuklular zamanını vermiştir. İşlenen zamandaki bu değişiklik Ömer Seyfettin’in Türk birliğinden sonra gerçekleşmesini istediği İslâm birliği fikrinden kaynaklanıyor olmalıdır. Ömer Seyfettin’in bu konudaki görüşleri için onun *Türklük Ülküsü* adlı eserinde açıklayıcı bilgiler mevcuttur.²

Bilindiği gibi konusunu tarihten alan eserlerin kahramanları iki grupta mütalaa edilmelidir:

1. Vesikaya dayanan tarihî menkıbevi tipler.

2. Yazarın yarattığı karakter ve tipler.

Edebî eserlerde, vesika meselesinin getirdiği bir problem olduğundan tarihî şahsiyetlerin fizikî ve ruhî portrelerine bilinenleri zorlayacak şekilde yer verilemez/verilmemelidir. Bu açıdan Ömer Seyfettin’in bu hükme uygun tarzda tarihî hikâyelerini kaleme aldığını söyleyebiliriz.

İkinci gruba giren yani Ömer Seyfettin’in eserlerini yoğuran ana fikri üstlenmiş yaratma (icat) karakter ve tiplerde portrelerin daha belirli olduğunu

² Ömer Seyfettin, *Türklük Ülküsü*, (Haz. Sakin Öner), Özdemir Basımevi, İstanbul, 1977, s.32-35.

görüyoruz. Şurasını hemen belirtelim ki, Ömer Seyfettin bir bakıma ustası sayacağımız Maupassant'a uyarak diyalog ve hareket unsurunu psikolojik tasvir ve tahlilin yerini de tutacak şekilde kullanmıştır diyebiliriz.

Ömer Seyfettin'in tarihî hikâyelerini –“Kaç Yerinden” adlı hikâyesinde kendinin de söylediği gibi- “Eski kahramanların hayatlarına dair birkaç destan” olarak kabul edersek, hikâyelerindeki kahramanların fizikî ve ruhî portreleri hakkında değişik bazı bilgiler vermeme mümkündür. Destanlarda kahramanların psikolojileri umumiyetle basit takdim edilir. O destan kahramanları yalnız bir şey düşünürler; milletin ve vatanın kurtuluşu... Bu bakımdan inançları tamdır, hiç şüphe etmezler ve tereddüde düşmezler. Ömer Seyfettin'in de bir tek düşüncesi vardır; milletin ve vatanın kurtuluşu. Ömer Seyfettin'in bu düşüncesini hikâyelerindeki kahramanları yardımıyla/vasıtasıyla ifade ettiğini görüyoruz. Destan kahramanlarında tereddüt olmuyordu. Hâlbuki “Ferman” hikâyesinde Tosun Bey, bir ara tereddüt etmiş ama bu tereddüitten çabuk kurtulmuştur. “Destan kahramanları korkmazlar ve yılmazlar, başka insanlarda bulunmayan üstün bir güce sahiptirler. Destan kahramanları kesinlikle millidirler. Destanlarda millî kahramanlar yüceltilirken, gayri millî olan kahramanlar küçük düşürölmeye çalışılmıştır. Destanlarda genellikle ön planda bir kahraman vardır.” Destan kahramanları için verdiğimiz bu bilgilerin ışığında Ömer Seyfettin'in tarihî hikâyelerindeki kahramanlarına bakacak olursak, destan kahramanları için gerekli olan/geçerli olan özelliklerin Ömer Seyfettin'in kahramanları için de geçerli olduğunu görürüz. Mesela, “Pembe İncili Kaftan”daki Muhsin Çelebi, Allah'ın rızasını kazanmak için millete, devletine; devletten hiçbir karşılık beklemeden hizmet aşkıyla, verilecek vazifelere talip olan millî bir kahramandır. Yazar, ister istemez taraf tutmuş, bu hikâyesinde neticede Muhsin Çelebi yüklendiği vazifeyi başarıyla yerine getirmiş, mağrur Şah'ın gururunu kırmıştır.

Ömer Seyfettin'in tarihî hikâyelerinde kahramanların fizikî portreleriyle ilgili bilgilerin azlığı da dikkati çekmektedir. Verilmiş olan bilgiler de hemen hemen aynı; pala bıyıklı, kalın pazulu, geniş omuzlu, kısacası güçlü kuvvetli klasik Türk tipi. Görölüyor ki Ömer Seyfettin'in hikâye kahramanları fizik olarak zayıf kişiler değil. Tarif ettiği kişiler genellikle kendisinin fiziğine ve psikolojisine çok benzer. Kahramanlarının fizik ve ruh olarak güçlü olmasını, yazarın kendini ve Türk milletini güçlü ve kuvvetli görme arzusunun bir özlemi olarak kabul edebiliriz.

Destanlarda, çağdaş hikâye ve romanlarda olduğu gibi tabiat ve insan tasvirleri üzerinde fazla durulmaz çünkü destanlarda esas olan vakadır. Onun için de destan kahramanları, destan boyunca aynı kaldığı halde, vakalar durmadan değişir. Tarihî hikâyelerin en mühim özelliklerinden biri de olaya da-

yalı olmasıdır. Bu bakımdan tarihî hikâye destana benzer. Ömer Seyfettin'in hikâyelerinden çoğu, bilhassa tarihî hikâyeleri vaka hikâyeleri olarak değerlendirilmelidir.

Tarihî hikâyeler incelenirken, hikâyelerin kaynaklarına da inmek gerekmektedir. Bu yapılmazsa ne olur? Hikâyenin anlaşılması güçleştiği gibi, hikâyenin iletmek istediği mesaj iyice anlaşılamayacağından hikâyecinin ve hikâyenin amacı da gerçekleşemeyecektir. Ömer Seyfettin, tarihi bilen biridir. Onda tarihi öğrenme merakı öğrencilik yıllarında başlamıştır. Kendi hatıralarından ve arkadaşları Ali Canib ve Süreyya Saltuk'un anlattıklarından öğrendiğimize göre Ömer Seyfettin'in tarihî hikâyelerinin konuları Peçevi, Naîmâ ve Hammer'in tarihlerinden alınmıştır.³

Bir tarihî roman veya hikâyenin teferruat bakımından tıpa tıp tarihî vakıalara uygun olmasını istemek sanatın mahiyetine aykırıdır. Sanat eseri kendi içinde bir dünya teşkil edebilmelidir. Onda aranacak başlıca meziyet budur.⁴Yazar, vesikanın ortaya koyduğu malzemeyi önce öğrenir; sonra kendine tesir eden unsurlar arasında seçmeler, ayıklamalar yapar. Daha sonra da edebî yaratmanın sihri ile⁵ kendi amacına hizmet etmeleri için onlara can verir.

Ömer Seyfettin, "Başını Vermeyen Şehid" hikâyesinde olduğu gibi kaynağından aldığı gibi hikâyeye yansıtmıştır. Bu hikâyenin kaynağı, Pecevî Tarihindeki "Grijgal Palankası Destanı"dır. "Teselli" hikâyesinde olduğu gibi kaynaktaki olayı kendi isteği doğrultusunda değiştirmiştir. Ömer Seyfettin'in, aynı hikâye için birden çok kaynaktan faydalandığı da olmuştur. O, tarihî hikâyelerinin bazılarında Forsa'da olduğu gibi vak'a tarihte olmasına rağmen kahramanların adlarını değiştirerek hikâyesine hayalî bir hava vermektedir. Tarihî hikâye veya roman yazan sanatçı, halk arasındaki rivayetler ile vesikalara dayanmayan menkıbelerden de istifade edebilir; Ömer Seyfettin'in "Başını Vermeyen Şehid" hikâyesinde olduğu gibi. Kaldı ki, bu menkıbedeki Deli Mehmed'in mezarının yeri bile bellidir.⁶

Ömer Seyfettin hikâyelerinin başına; atasözleri, vecizeler veya tarih kitaplarından alınmış cümleler yazmaktaydı. Bu onun alışkanlık haline getirdiği bir özelliğidir. Bu alışkanlıkla, okuyucunun ilk bakışta hikâyenin konusuna intibakını sağlama amacı güdülmüş olmalı ki, yazar genellikle hikâyelerinin baş tarafına yazdığı bu sözlerin doğruluğunu ispata çalışmıştır. Hikâyelerin baş tarafına alınan bu sözlerin bir başka faydası da hikâye-

³ A. C. Yöntem, *Ömer Seyfettin Hayatı, Karakteri, Edebiyatı, İdeali ve Eserlerinden Numuneler*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947, s. 32.

⁴ M. Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1978, s. 304.

⁵ S. Tural, a.g.e., s. XCV.

⁶ Z. Danışman, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, İstanbul, 1928, s. 48-49.

lerin kaynaklarını doğru olarak tespitimize yardımcı olacak bilgiler içermesidir. “Kızıl Elma Neresi?”⁷ ve “Başını Vermeyen Şehid” hikâyelerini buna örnek olarak gösterebiliriz.

“Her memlekette olduğu gibi bizde de milliyet fikir ve duygularının kuvvetlenmesi, aydın sınıfın millî kültüre sahip olabilmesi için başvurulacak yollarlardan biri de, sanatkârların millî destanlardan, halk hikâye ve masallarından faydalanarak eserler yazmalarıdır. Maziye canlandıran bu eserler o milletin geçmişteki hayatını yeni nesillerin gözleri önüne sermek, onların millî duygu ve kültürlerini kuvvetlendirmek, maziye bağlılıklarını ve geleceğe uzanmalarını sağlamak bakımından şüphesiz en verimli hizmetlerden birini yerine getirmektedirler.”⁸ Bu sebeptendir ki, Millî Edebiyatın öteki yazarları Ziya Gökalp, Fuad Köprülü, Ahmed Hikmet Müftüoğlu gibi Ömer Seyfettin de millî destan nev’ine yabancı kalmamış; Türk destan ve menkıbelerinden faydalanarak “Ergenekondan Çıkış”, “Kırk Kız”, “Köroğlu Kimdi” ve “Altun Destan” başlıklı şiirlerini yazmıştır. Ömer Seyfettin’in bu şiirlerini yazarken millî destanlarımızdan aldığı ilhamları tarihî hikâyelerini yazarken de kullandığını görüyoruz. Zaten, tarihî hikâyelerinin destan özelliğini taşıdığını *Kaç Yerinden* başlıklı hikâyesinde Ömer Seyfettin’in kendisi de açıkça belirtmektedir:

“–O ne? Yazdığın roman mı?

–Değil.

–Ya ne?

–Birkaç destan.

–Harbe dâir mi?

–Eski kahramanların hayatına dâir.”

Ömer Seyfettin, millî destanlarımızın yanı sıra 1918 yılında *İlyada*, 1919 yılında da *Kalevala* destanlarının tercümesine başlar. Bu tercüme ile uğraştığı yıllarda yazdığı hikâyelerinin çoğu da tarihî hikâyeleridir. Bu bakımda Ömer Seyfettin’in tarihî hikâyelerinde yabancıların destanlarının da tesirleri olmuştur. Bu tesiri “Teke Tek” başlıklı hikâyesinde en bariz şekilde görmekteyiz.

Birçok yazarımız eserlerinde masal ve destan unsurlarını kullanmıştır. Ancak bu unsurların, yazarlarımızın eserlerinde farklı şekillerde kullandıklarına şahit olmaktayız. O hâlde, bu konuda bizim yapacağımız, bulduğumuz bu unsurların yazarlarımız tarafından hangi fonksiyonlar içinde kullanıldığını araştırmaktır. Ömer Seyfettin, bu motifleri genellikle alışılmış

⁷ Z. Gürel, *Kızıl Elma Hikâyesi Üzerine*, Divan Dergisi, İstanbul, Temmuz-Ağustos 1979, S.: 9-10, s. 28-33.

⁸ F. A. Tansel, *Ömer Seyfettin’in Şiirleri*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayını, Ankara, 1972, s.61.

fonksiyonlarıyla kullanmıştır. Bunun en belirgin örneğini Forsa hikâyesinde “rüya” motifinin kullanılışında görüyoruz.

Ömer Seyfettin hikâyelerini yazarken halk edebiyatı mahsullerinden de faydalanmak istemiş, hatta arkadaşı Ali Canib’in annesine halk masalları anlattırarak bunlardan konular çıkartmaya çalışmıştır.⁹

Ömer Seyfettin bazı hikâyelerinin konularını ise bizzat kendi hayatından almıştır (Ant, Falaka, Kaşığı, ...). Bazen da hiç farkında olmadan hatıralarını hikâyelerinde vermiştir. Ömer Seyfettin zaman zaman kahramanlarının yerine geçmiş; kendi fikirlerini kahramanlarına söyletmiştir: “Pembe İncili Kaftan”daki Muhsin Çelebi’yi, “Diyet”teki Koca Ali’yi ve “Efruz Bey”de dil üzerine nutuk çeken kahramanı örnek olarak verebiliriz. Ömer Seyfettin’in kendine yöneltilen suçlamalara da zaman zaman hikâyelerinde cevap verdiğini görüyoruz. Meselâ, onun Harbiye Nazırlığı’nın açtığı “Harp Edebiyatı Kampanyası”na katılışının para kazanmak için olduğunu söyleyenlere “Pembe İncili Kaftan” hikâyesindeki Muhsin Çelebi’nin ağzından verdiği cevap oldukça anlamlıdır:

“Mademki bu bir fedakârlıktır ücretle olmaz. Hasbî olur. Devlete karşı ücretle yapılacak bir fedakârlık, ne olursa olsun, hakikatte şahsî bir kazançtan başka bir şey değildir. Ben maaş, mansıp, ücret filan istemem. Fahri olarak bu hizmet görürüm.”

Ömer Seyfettin çoğu hikâyesinde (Kurbağa Duası, Türbe, Beynamaz, Kera- met, Kesik Bıyık, Büyücü, Diyet, ...) İslâmiyet’i yanlış anlayıp yorumlayanlara çatmış; Müslüman-Türk’ü İslâmiyet’i doğru anlamaya ve yaşamaya davet ederken de İslâmiyet’i yozlaştırmaya çalışanların kimler olduğuna dikkatleri çekmek istemiştir. O, yozlaştırılan müesseseleri hikâyelerinde konu ederken canlı, müşahhas bir sosyal tenkit mekanizmasını yapıcı olarak çalıştırmıştır.

Ömer Seyfettin, edebiyatın bütün türlerinde eserler vermiş en azından vermeye çalışmıştır. Altmışın üstünde şiiri vardır.¹⁰ Tiyatro eserleri yazmış; hatta bunlar sahneye bile konmuştur. Roman yazmayı düşünmüş fakat buna ömrü vefa etmemiştir. *Efruz Bey’in* bütününe bir arada değerlendirecek bu serideki hikâyelerini roman türüne dâhil edebiliriz. Birçok dergi ve gazete- de makaleleri yayınlanmıştır. Gazetelerde yayınlanan fıkralarının yanı sıra küçük fıkralar da yazdığını görüyoruz.¹¹ “Edebiyattan Enmüzeçler” başlığı altında edebî araştırmaları (*Hamlet*, *Donkişot*, vs.) da bulunan Ömer Seyfettin yabancı dillerden tercümeler de (*İlyada* ve *Kalevala* destanları) yapmıştır.

⁹ Ali Canip Yöntem, *Ömer Seyfettin Hayatı, Karakteri, Edebiyatı, İdeali ve Eserlerinden Numuneler*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947, s.32.

¹⁰ Fevziye Abdullah Tansel, a.g.e.

¹¹ Ali Canip Yöntem, a.g.e., s. 163-165.

Ömer Seyfettin'in eserleri yabancı edebiyatçıların da dikkatini çekmiş olacak ki, Almanlar, Fransızlar hatta Ruslar bile bu hikâyelerden bir kısmını kendi dillerine çevirmişlerdir.

Ömer Seyfettin'n yayınlanmış ilk yazısı "Yad" adını taşıyan manzumedir (1318/1900). Ölümünden iki gün önce Muaâyene (Diken Mecmuası, 4 Mart 1336/1920, Sayı: 45), ölümünden hemen sonra da "İffet" adlı hikâyesi (Diken mecmuası, 1 Nisan 1336/1920, Sayı:47) yayınlanmıştır.

Yetişen yeni nesiller, yıllarca Ömer Seyfettin'in eserlerinin neler ve ne kadar olduğundan haberdar olamadı. Böyle olmasının en önemli sebeplerinden biri de onun zaman zaman takma adlar kullanmış olmasıydı. Süheyl Feridun, Ç. Kemal, C. Nazmi A. H., Târhan, Şit, Perviz, Enver Perviz, Ayas onun kullandığı müstearlardan bazılarıdır.¹²

Ömer Seyfettin'in hikâyelerini yazış sebebi olarak birtakım tezler ileri sürülmüştür. Ömer Seyfettin bu konuda kendine yöneltilen suçlamaları mühimsememekle birlikte cevapsız da bırakmamıştır. Mesela ülkü arkadaşı Ali Canib'e yazdığı bir mektubunda (14 Teşrinisani 1320) eserlerini niçin yazdığını, amacının ne olduğunu gayet açık bir dille ve hiçbir tartışmaya mahal bırakmayacak şekilde belirtmiştir:

"Düşün ki, Gustave Flaubert büyük eserini yirmi beş senede yazdı. Biz niçin elli milyon Türk'e (1908'lerde) rûhî gıda vermek idealiyle on sene çalışmayalım." Ömer Seyfettin, "rûhî gıda" derken neyi kastetmişti? Muhakkak ki, Bilge Kağan, "Ey Türk titre ve kendine dön." Derken, Atatürk, "Muhtaç olduğun kudret damarlarındaki asil kanda mevcuttur." Derken neyi kastetmişlerse Ömer Seyfettin de aynı şeyi kastediyordu. O da "millî ruh"tan başka bir şey değildi. Türk milletinin o yıllarda millî ruha dönüş çabasını yabancılar da kabul etmiş olacaklar ki, bizde Millî Edebiyat hareketinin başlangıcında Fransa'da yayınlanan bir makale oldukça manidardır. *Mercure de France* dergisinde, 16 Ağustos 1912'de yayımlanan P. Russel'in "Des Turcs Alareched' une ame National" başlıklı otuz beş sayfalık yazısı, *Türk Yurdu* dergisinde "Türkler Bir Ruh-ı Millî Arıyorlar" başlığı altında yayınlanmıştır.¹³

Sonuç

Ömer Seyfettin'i sadece bir edebiyatçı olarak ele alıp incelemek, ona sadece edebiyatın penceresinden bakmak onu eksik tanımak ve tanıtmak demektir. O, iyi bir edebiyatçı olduğu kadar –bugün bile dil konusunda ve sosyal mese-

¹² A.g.e., s. 7.

¹³ P. Russel, *Des Turcs ala reched' une ame national /Türkler Bir Ruh-i Millî Arıyorlar*, Mütercimi. T.Y., *Türk Yurdu* Dergisi, Yıl: 1, Sayı: 21 (23 Ağustos 1328-5 Eylül 1912), s. 350-353-Yıl: 2, Sayı: 28 (29 Teşrinisani 1328-12 Aralık 1912), s.68-70, 1912.

lelerde inkârı mümkün olmayan görüşleriyle de- iyi bir dilci, yaşadığı devri anlatan hikâyeleriyle de bir sosyal tarihçidir. “Hatta onun için Emile Durkheim çığırından bir sosyologdu diyebiliriz.”¹⁴ Ömer Seyfettin’in sosyolojiyle olan ilişkisi için Fethi Gözlerin Ömer Seyfettin adlı kitabında da bilgiler bulabilirsiniz.¹⁵ Ömer Seyfettin bunların da ötesinde bir fikir ve ideal/ülkü adamıdır. O, ülkesünün gerçekleşmesi için kalemiyle, gerektiğinde silahıyla da savaşmasını bilen bir ülkü eri, esareti bile yaşamış bir askerdir. İşte bu sebeplerden dolayı, o, sadece bir muharir ve hikâyeci olarak tetkik edilirse, tamamı tamamına anlaşılmış ve anlatılmış olmaz. O, Ziya Gökalp’ın da dediği gibi “yepyeni bir cereyanın ta başında bir inkılâpçı idi. Bu cereyan dallanarak Türkçülük, halka doğruculuk, millî kültür hareketlerinin doğmasına sebep oldu.” Ömer Seyfettin’in eserleri bilhassa bu noktalardan hareketle değerlendirilip tahlil edilecek olursa, O, dün olduğu gibi bugün için de topluma söyleyecek sözü olan yaşayan bir sanatçı şahsiyet olarak karşımızda durur.

Çoğu sanatçı gibi Ömer Seyfettin de sağlığında yeterince anlaşılamamıştır. Ona sağlığında hak ettiği saygıyı göstermeyenler, onun düşüncelerinde ne kadar haklı olduğunu ölümünden yıllar sonra dile getirmekten kendilerini alamamışlardır. Ömer Seyfettin’in ölümünden yirmi iki yıl sonra Yakub Kadri Karaosmanoğlu’nun onunla ilgili söyledikleri oldukça manidar değil mi?

“Ömer Seyfettin meğer istikbale hitap ediyormuş. Birçoklarımız bunu vaktinde anlayamadık. Ölümünden yirmi iki yıl kadar geçtiği halde onun ifadesi ter ü taze duruyor. Hikâyeleri hâlâ mekteplerde edebî dil numunesi olarak okutuluyor.”¹⁶

Geçen zaman içerisinde Ömer Seyfettin ile ilgili lisans, yüksek lisans ve doktora seviyesinde pek çok tez yapıldı, bunlardan bazıları kitap halinde yayına da dönüştürüldü. Bu çalışmalardan ikisinin adını burada zikretmek isteriz: Prof. Dr. Sadık Kemal Tural’ın doçentlik takdim tezi *Ömer Seyfettin’in Fikrî ve Edebî Şahsiyeti ile Hikâye Tekniği* (1982), Zeki Gürel’in Hacettepe üniversitesinde hazırladığı mezuniyet Tezi *Ömer Seyfettin’in Tarihî Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma* (1979). Ömer Seyfettin’in eserleri, değişik adlarla kitaplar halinde yayınlanmaya hâlen devam ediyor. Telif Hakları Kanununa göre Ömer Seyfettin’in telif hakkından muaf olması onun eserlerinin pek çok yayınevi tarafından defalarca basılmasının sebeplerinden biri olabilir. Ömer Seyfettin’in sağlığında basılan birkaç kitabı vardır, ama bu eserler onun bütün

¹⁴ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Ömer Seyfettin*, Türk Dili Dergisi, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara, 1952, C.1, S.7, s.26-28.

¹⁵ H. Fethi Gözler, *Ömer Seyfettin*, (Hayatı, Edebî Kişiliği, Düşünceleri, Eserlerinin Karakteri ve Eserlerinden Örnekler), Çağdaş Yayınevi, İstanbul, 1976, s. 64-96.

¹⁶ A.C. Yöntem, a.g.e., s. 5-6.

çalışmalarını kapsamamaktadır.¹⁷ Ayvaz Gökdemir, *Ömer Seyfettin'in Bütün Hikâyeleri* adlı üç ciltlik bir kitabı Ötüken Yayınları arasında çıkarttı (1974), Muzaffer Uyguner, *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri* adıyla Ömer Seyfettin'in eserlerini on altı kitapta toplayarak Bilgi Yayınevinde bastırdı (1971-1993), Erciyes Üniversitesi akademisyenlerinden Hülya Argunşah, *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri* adıyla yedi kitabı Dergâh Yayınları arasında bastırdı (1999-2001), Hacı Bayram Veli Üniversitesi akademisyenlerinden Prof. Dr. Nazım Hikmet Polat ise önce *Ömer Seyfettin Bütün Hikâyeleri* adlı çalışmasını YKY arasında çıkarttı (2011), daha sonra da *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri* adlı çalışmasını Türk Dil Kurumu kitapları arasında bastırdı (2016).

Ömer Seyfettin'in eserleri yabancıların da dikkatini çekmiş olmalı ki, eserleri Almancaya, Fransızcaya, Makedoncaya, Rusçaya ve Çinceye de çevrilererek yayımlanmıştır. Türkiye'de *Kur'an-ı Kerim*'den sonra en çok basılan eserler olan *Nutuk* ve *Safahat*'tan sonra en çok basılan eserlerin Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin olması bir tesadüf müdür? Bu konu edebiyat sosyolojisinin alanına girmektedir ama şu soruyu da yeri gelmişken sormadan edemeyeceğiz: Türkiye'de en çok basılan kitaplar –ki bunlar en çok tavsiye edilen, dağıtılan/hediye edilen kitaplardır aynı zamanda- *Kur'an-ı Kerim*, *Nutuk* ve *Safahat*'ın okunma oranı nedir? Okumaktan maksat anlamak, bilgi edinmek ise insanımız niçin bildikleriyle amel etmek konusunda ikilem içindedir? Ölümünden 100 yıl sonra bugün de Ömer Seyfettin'in eserleri hâlâ basılıyor ve her türden okuyucunun (okuyucu zümrelerini kastediyoruz) severek okuduğu yazarların başında Ömer Seyfettin geliyorsa bundaki hikmeti araştırmak ve gereğini yapmak gerekmez mi? Ömer Seyfettin'in bazı eserleri Türkiye'de "Millî Eğitim Bakanlığı Yüz Temel" listesinde olduğu gibi 1990'ın başlarına kadar Yugoslavya'da ve bugün de hâlihazırda Kuzey Makedonya'da Eğitim ve Bilim Bakanlığının Lektür/okuma kitapları listesinde yer almaktadır.¹⁸

Edebiyatımızın olduğu kadar fikir tarihimizin de 19. Yüzyıl sonu ile 20. Yüzyıl başlarındaki döneminde önde gelen isimlerinden biri de hiç şüphesiz ki Ömer Seyfettin'dir. Ölümünün 100. Yılı, aslında TÜRKSOY tarafından Türk Dünyasında Ömer Seyfettin Yılı ilan edilmeliydi ve onun tarihî ve edebî şahsiyeti, sanatı, etkileri hakkındaki etkinlikler Türkiye başta olmak üzere bütün Türk devlet ve topluluklarında yapılmalıydı...

¹⁷ TURAL, Sadık Kemal, *Ömer Seyfettin'in Fikrî ve Edebî Şahsiyeti İle Hikâye Tekniği*, (Hacettepe Üniversitesi Doçentlik Takdim Tezi, Çoğaltma Metin), Ankara, 1982, s. 8-40.

¹⁸ Zeki Gürel, "Ömer Seyfettin'in Tarihî Hikâyelerindeki Destan ve Masal Unsurları", *Türklük Biliminde Gür Bir Ses İsa Özkan'a Armağan*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını, Ankara, 2019, s.136-165.

Kaynakça

- ALANGU, Tahir, *Ömer Seyfettin İlküçü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul, 1968.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı, *Ömer Seyfettin*, Türk Dili Dergisi, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara, 1952, C.1, S.7, s.26-28.
- BANARLI, Nihat Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayını, İstanbul, 1971-1978.
- BORATAV, Pertev Naili, *Folklor ve Edebiyat*, Bilgesu Yayıncılık, Ankara, 1971-1978.
- DANIŞMAN, Zuhuri, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, İstanbul, 1928,
- HAYBER, Abdülkadir, *Ömer Seyfettin'den Piyeler*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayını, Ankara, 2011.
- GÖZLER, Hamitoğlu Fethi, *Ömer Seyfettin, (Hayatı, Edebî Kişiliği, Düşünceleri, Eserlerinin Karakteri ve Eserlerinden Örnekler)*, Çağdaş Yayınevi, İstanbul, 1976.
- GÜREL, Zeki, "Kızıl Elma Hikâyesi Üzerine", *Divan Dergisi*, İstanbul, 1979, S.9-10, s. 28-33.
- GÜREL, Zeki, "Ömer Seyfettin'in Tarihî Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma", (Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Mezu-niyet tezi), Ankara, 1979.
- GÜREL, Zeki, "Ömer Seyfettin'in Tarihî Hikâyeleri Etrafında", *Millî Kültür Dergisi*, Kül-tür Bakanlığı Yayını, Ankara, 1980, C.2, S.1, s.42-48.
- GÜREL, Zeki, "Ömer Seyfettin'in Tarihî Hikâyelerindeki Destan ve Masal Unsurları", *Türklük Biliminde Gür Bir Ses İsa Özkan'a Armağan*, (Editörler: İbrahim Dilek-İhsan Kalenderoğlu), Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını, Ankara, 2019, s.571-581.
- GÜREL, Rabia Betül-GÜREL, Zeki, "Kuzey Makedonya Lektür/Okuma Kitapları Listesin-de Yer Alan Türkiyeli Yazarlar ve Kitapları", *UKDA Sempozyum Prof. Dr. A. Haluk Dursun Anısına Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu Dil-Tarih-Coğrafya Tam Me-tin Kitabı*, Asos Yayınevi, Ankara, 2019.
- KAPLAN, Mehmet, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1978.
- KÖPRÜLÜ, Fuad, *Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi*, Türkiyat Enstitüsü Yayını, İstanbul, 1930.
- Seyfettin, Ömer, *Türklük İlküsü*, (Haz. Sakin Öner), Özdemir Basımevi, İstanbul, 1977.
- GÖKDEMİR, Ayvaz, *Ömer Seyfettin'in Bütün Hikâyeleri*, Ötüken Yay., İstanbul, 1974.
- TANSEL, F. Abdullah, *Ömer Seyfettin'in Şiirleri*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayını, Ankara, 1972.
- UYGUNER, Muzaffer, *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1971-1993.
- ARGUNŞAH, Hülya, *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999-2001.
- POLAT, Nazım Hikmet, *Ömer Seyfettin Bütün Hikâyeleri*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2016.
- POLAT, Nazım Hikmet, *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, TDK Yayını, İstanbul, 2016.
- GÖKDEMİR, Ayvaz, *Ömer Seyfettin Bütün Hikâyeleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1974.
- RUSSEL, P., "Des Turcs ala reched'une ame national /Türkler Bir Ruh-i Millî Arıyorlar", *Mütercimi: T.Y.*, *Türk Yurdu Dergisi*, Yıl: 1, Sayı: 21 (23 Ağustos 1328-5 Eylül 1912), s. 350-353-Yıl: 2, Sayı: 28 (29 Teşrinisani 1328-12 Aralık 1912), s.68-70, 1912.
- SPIES, Otto, *Türkische Volksbücher-Türk Halk Kitapları*, (Çev. Behçet Gönül), İstanbul, 1941.
- TARİH-İ PEÇEVİ, *Grejgal Palankası Destanı*, 1283, s.355-363.
- TURAL, Sadık Kemal, *Tarihî Roman ve Atsız'ın Tarih Konulu Romanları*, Atsız Armağanı, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1977.
- TURAL, Sadık Kemal, *Ömer Seyfettin'in Fikrî ve Edebî Şahsiyeti ile Hikâye Tekniği*, (Hacettepe Üniversitesi Doçentlik Takdim Tezi, Çoğaltma Metin), Ankara, 1982, s. 8-195.
- YÖNTEM, Ali Canib, *Ömer Seyfettin Hayatı, Karakteri, Edebiyatı, İdeali ve Eserlerinden Numu-neler*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947.

ÖMER SEYFETTİN VE ÇOCUK EDEBİYATI

Tacettin ŞİMŞEK*

Giriş

Ömer Seyfettin (1884-1920), Millî Edebiyat Dönemi Türk hikâyeciliğinin hem kurucu ismi hem de yüz akıdır. Ölümünün üzerinden geçen yüz yıllık zaman, adını nisanla gölgelemeyi başaramamış, aksine daha da parlatmış ve eserlerini klasikler arasına sokmuştur.

Zihin ve kalem ürünü “Yeni Lisan” makalesinin oluşturduğu sağlam zemini eseriyle örnekleyen ve zenginleştiren bir isim olarak Ömer Seyfettin, Türkçenin ebediyetle onurlandırdığı yazarlardan biridir. Sanatkârın dille var olduğunun canlı kanıtlarındandır. Dile saygı duyan sanatkârı, dilin de saygın bir imzaya dönüştürdüğünün seçkin portrelerindendir.

Ömer Seyfettin’in kendi çocukluğundan beslenen hikâyeleri sahici insan ve hayat tabloları çizer. Bu nedenle çocuk gerçekliğine uygundur ve çocuk yaşantısıyla çelişmeyen bir nitelik taşır. Zira hikâyelerin merkezinde birebir yaşamış bir çocuk ve geride bırakılmış bir çocukluk vardır. Kurmacadan ziyade anılardan süzülerek metne dönüştürülmüş olaylar ve durumlar söz konusudur.

Yaşanmış olandan hikâyeyi çıkarmak okuyucuda gerçeklik duygusu uyandırmada etkilidir. Argunşah, hikâyelerinde çocukluk anılarından yararlanmasını Ömer Seyfettin’in gerçekçi sanat anlayışına bağlar. “Realist bir sanat görüşüne sahip olan Ömer Seyfettin her şeyde bir hikâye konusu bulurken çocukluk hatıralarını da hikâyelerine malzeme yapar. İlk Namaz, Kaşığı, Ant, Falaka ve İlk Cinayet, üzerinden geçen bunca zamana rağmen Türk okuyucusunun en çok beğendiği hikâyeler arasındadır. Son derece samimi bir edayla yazılmış olan bu hikâyelerde herhangi bir fikrî endişe yoktur.”¹

Adı geçen hikâyelerde “fikrî endişe” ya da ideolojik tavır gözetilmese de dolaylı olarak verilmiş eğitici iletilerden söz etmek mümkündür. Okuyucuya, olan ve olması gereken arasında karşılaştırmalar yapma imkânı sunması,

* Atatürk Üniversitesi, Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi ABD, tacettinsimsek@atauni.edu.tr

¹ Hülya Argunşah, Sunuş, *Ömer Seyfettin-Bütün Eserleri-Hikâyeler 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s.10.

bu hikâyelerin ayırıcı özelliğidir. “Ant” arkadaşlık ve fedakârlığı vurgulama, “Falaka” eğitim süreçlerine çocuk cephesinden ayna tutma, “İlk Cinayet” acıma duygusu uyandırma, “İlk Namaz” çocukluğa özgü safiyet içinde ibadetle ulaşılan iç huzuru sezdirme, “Kaşağı” yalan söylememeyi ve iftira atmamayı telkin etme gibi işlevler görür. Yazarın eğiticiliği amaçlamamış olması, metinlerin eğitici iletiler taşımadığı anlamına gelmez. Söz konusu hikâyelerde çocuk okurların hedeflenmesi durumunda karşılaşılması muhtemel didaktik tavır yoktur. Ancak yetişkin okurlara seslenmesi nedeniyle de yazar kimi metinlerdeki şiddet öğelerini ayıklamaya ihtiyaç duymaz.

“Ant” ve “Falaka”da dönemin eğitim ortamlarına ve eğitim anlayışına yönelik eleştiriler dikkati çeker. Yazar bu hikâyelerinde dönemin en önemli sorunlarından biri olan eğitimde ceza konusuna değinir, dayak ve azarlamaya dayalı cezaya eğitim ortamında yer verilmemesi gerektiğine vurgu yapar.²

Çocukların, kahramanı çocuk olan hikâyeleri zevkle okuduğuna ilişkin yaygın bir kanı vardır. Kahramanların çocuk olması, çocuk okurların kahramanlarla özdeşlik kurmasını kolaylaştırır. Anılan hikâyelerin hepsinde olaylar, çocuk kahramanlar çevresinde ve ben anlatıcının dilinden anlatılmıştır. Oluşturulan atmosfer, çocuk dünyasını yansıtır ve gerçekten yaşanmış bir çocukluk döneminden sahneler betimler. Ancak bütün bunlar hikâyelerin yetişkin diliyle yazıldığı gerçeğini değiştirmez. Örneğin “Falaka”, “İlk Cinayet” ve “Kaşağı”da ömür boyu süren bir pişmanlığı dışa vurma ihtiyacının göstergesi olan ve adı geçen hikâyelerin yazılmasını sağlayan temel güç, vicdan azabıdır. Eş bir ifadeyle durum, çocuklukta yaşanan bir olayın yarattığı pişmanlık duygusunun, yetişkin dünyasına vicdan azabı olarak taşınmasından ibarettir. Bu çerçevede vicdan azabı çocuk dünyasına değil, yetişkin dünyasına ait bir kavramdır.

İdeolojik karşıtlığa dayalı kısıyıcı eleştiriler bir yana, sanal ortamda çocukluğunda Ömer Seyfettin’in bazı hikâyelerini okuyan insanların eleştirel söylemleriyle karşılaşmak da mümkündür. Bu durum Ömer Seyfettin’den değil, Ömer Seyfettin’in hikâyelerini seçmeye gerek görmeksizin çocuklara okuyan ya da okutan eğitimcilerden kaynaklanır. Kimi yayınevlerinin Ömer Seyfettin hikâyelerini diziler hâlinde çocuk kitabı olarak yayınlamalarında da aynı özensiz tavır gözlenmektedir. Söz konusu yayın faaliyetlerinde pedagojik kaygı gözetilmediği gibi “çocuğa göre”lik ilkesinin de dikkate alınmadığı; eserlerin dil, anlatım ve izlek ölçütlerine göre değerlendirilmediği söylenebilir. Aynı savruk tutum, “Bomba”, “Başını Vermeyen Şehit”, “Diyet” gibi kitapların kapak resimlerinden başlayarak iç resimlerinde de göze çarpar.

² H. Geçgel, E. Sarıçan, “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Çocuk ve Eğitim Teması”, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2011, s.168.

Örnek olması bakımından bir yayınevinin on iki kitaplık çocuk dizisindeki eserlere bakılabilir: “And”, “Başını Vermeyen Şehit”, “Çanakkale’den Sonra”, “Falaka”, “Ferman”, “Gizli Mabet”, “İlk Namaz”, “Kaşağı”, “Pembe İncili Kaftan”, “Topuz”, “Üç Nasihat”, “Yalnız Efe”. Bir başka yayınevi “Başını Vermeyen Şehit”, “Bomba”, “Diyet”, “Efruz Bey”, “Falaka”, “Ferman”, “Forsa”, “Rütbe”, “Topuz” gibi metinleri çocuk klasikleri setine dâhil etmiştir. Hedef kitle olarak 6-9 yaş grubunu belirleyen bir başka yayınevi ise yirmi beş kitaplık dizisinde şu hikâyelere yer vermiştir: “Başını Vermeyen Şehit”, “Gizli Mabet”, “Bahar ve Kelebekler”, “Vire”, “Pembe İncili Kaftan”, “Yüksek Ökçeler”, “And”, “İlk Namaz”, “Primo Türk Çocuğu”, “Bomba”, “Üç Nasihat”, “Yalnız Efe”, “Bir Vasiyetname”, “Efruz Bey”, “Falaka”, “Rütbe”, “Ferman”, “Kaşağı”, “Niçin Zengin Olmamış”, “Topuz”, “Diyet”, “Perili Köşk”, “Forsa”, “Kütük”, *Balkan Savaşı Günlüğü*.

Adı geçen metinlerden kahramanı ve anlatıcısı çocuk olan anı hikayelerde çocuk gerçekliğine uygun, çocuksu eylem ve söylemlere örnek sayılabilecek görünümlere rastlansa da çocuğa görelilik ilkesinin gözetilmediği açıktır. Çünkü yazarın çocuk okurları hedef aldığına ilişkin bir işaret yoktur.

Yayınevlerinin çocuk kitabı dizileri oluştururken pedagoğlardan ve çocuk edebiyatçılarından ne ölçüde yardım ve destek aldığı meçhuldür. Diziye alınan kimi hikâyelerin çocuğun dünyasında yol açacağı muhtemel olumsuz etkilerin sorumluluğunu kimin üstleneceği de belli değildir^{3*}.

Ömer Seyfettin ve Çocuk Edebiyatı

“Ömer Seyfettin çocuk edebiyatçısı mı?” sorusu özellikle akademik çevrelerde defalarca sorulmuş ve cevabı üzerinde ortak kana varılamamış bir sorudur. Ustaoglu, Ömer Seyfettin’in “Ant”, “Falaka”, “İlk Cinayet”, “İlk Namaz”, “Kaşağı” adlı hikâyelerinin çocuğa görelilik ilkesine uygun olduğunu belirtir.⁴ Türkan Yüksel, “Bir Çocuk Aleko”, “Kaşağı”, “And” ve “Falaka” gibi çocuk kahramanlı hikâyelerin çocuklara salık verilmesinde bir sakınca görmez.⁵ Gürel, “Ömer Seyfettin’in hikâyelerinin bugün bile hiç sadeleşti-

³ “Bu satırların yazarı, *Bomba* hikâyesini ortaokul birinci sınıftayken ilk defa Türkçe öğretmeninden dinledi. Hikâyede tasvir edilen şiddet sahneleri, özellikle de komitacıların katlettiği Boris’in iki kat beze sarılmış kan sıran kesik başı haftalarca gözünün önünden gitmedi. Defalarca rüyalarına girdi ve onu korkuyla uyandırdı. Bu, onun ilk gençlik döneminde Ömer Seyfettin imzalı hikâyeleri severek okumasına ve *Forsa* yazarını en sevdiği isimler arasında saymasına engel olmadı.

⁴ Ustaoglu, P., *Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Çocuğa Görelilik Açısından Olumluluklar ve Olumsuzluklar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun, 2006.

⁵ Yüksel Türkan, *9-11 Yaş Grubu Çocukları İçin Ömer Seyfettin’in Öyküleriyle İlgili Bir Değerlendirme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu, 2008, s. 80-81.

rilmeden kolaylıkla okunabilmesi, bu eserlerin çocuk edebiyatımızın vazgeçilmez örnekleri olmasını sağlamıştır.”⁶ der.

Aktaş ve Uzuner Yurt ise yazarın *Ant* hikâyesinde 11 şiddet ve korku ögesi, 4 olumsuz örnek; *Falaka*’da 5 şiddet ve korku ögesi, 3 olumsuz örnek, 1 karamsarlık/ümitsizlik/pişmanlık; *İlk Cinayet*’te 1 şiddet ve korku, 1 karamsarlık/ümitsizlik/pişmanlık; *İlk Namaz*’da 1 şiddet ve korku, 1 olumsuz örnek, 1 karamsarlık/ümitsizlik/pişmanlık; *Kaşığı*’da ise 2 şiddet ögesi, 1 olumsuz örnek, 1 karamsarlık/ümitsizlik/pişmanlık örneği tespit etmiş ve bu tabloya göre adı geçen hikâyelerin şiddet ve korku gibi öğeler ve olumsuz örnekler taşıması nedeniyle çocuğa göre olmadığı sonucuna varmışlardır.⁷ Yapılan detaylı incelemede adı geçen hikâyelerden dördünde rastlanan şiddet ve korku öğeleriyle ilgili alıntılar şöyledir:

“Elimden aldığı çakı ile kolunu, hatta biraz derince kesti. Kanı o kadar koyu idi ki akıyor, bir damla hâlinde kabarıyor ve büyüyordu. Evvela ben emdim. Bu, tuzlu ve sıcak bir şeydi...”⁸

“... Korkunç bir sahne başladı. Sopyayı biri bırakıp biri alıyordu. Nöbetleme falaka tutuyorduk. Hepimizi sıra dayığına çektiler...”⁹

“...Sonra beyaz kuşun uzanan ince boynunu yavaşça elimle tutuyorum. Bütün kuvvetimle sıkmağa başlıyorum. Kanatlarını açmak istiyor. Öteki elimle onları da tutuyorum. Mercan ayakları dizlerime batıyor. Sıkıyorum. Sıkıyorum. Sıkıyorum. Dişlerimi, kırılacak gibi sıkıyorum, gık diyemiyor. Sarı kenarlı gagacı titreyerek açılıp kapanıyor. Pembe sivri dili dışarı çıkıyor. Yuvarlak gözleri evvela büyüyor. Sonra küçülüyor, sonra sönüyor. Birdenbire takallüs etmiş [kasılmış] ellerimi açıyorum. Beyaz kuşcağızın ölüsü ‘Pat!’ diye düşüyor yere.”¹⁰

“... Babam pek sertti. Bir bakışından ödümüz kopardı. Hasan’a dedi ki: ‘Eğer yalan söylersen seni döverim.’ (...) Babam hiddetlendi, üzerine yürüdü. ‘Utanmaz yalancı!’ diye yüzüne bir tokat indirdi.”¹¹

Şiddet ve korku gibi öğeler ve olumsuz örneklerden hareketle bir metnin çocuğa göre olup olmadığını belirlemek mümkündür. Ancak dil ve anla-

⁶ Z. Gürel, “Ömer Seyfettin Çocuk Edebiyatçısı mı?”, *Türk Yurdu*, 29 (259), 2009, s. 64.

⁷ Aktaş, E., Uzuner Yurt, S., “Çocuk Edebiyatı Açısından Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde ‘Çocuğa Göre’ Olmayan Unsurlar”, *International Online Journal of Educational Sciences*, X (X), 2017.

⁸ Ömer Seyfettin, And, *Bütün Eserleri-Hikâyeler 1* (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 194.

⁹ Ömer Seyfettin, Falaka, *Bütün Eserleri-Hikâyeler 1* (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 335.

¹⁰ Ömer Seyfettin, İlk Cinayet, *Bütün Eserleri-Hikâyeler 1* (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 38.

¹¹ Ömer Seyfettin, Kaşığı, *Bütün Eserleri-Hikâyeler 1* (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 321.

tıma ve metnin tematik yapısına bakmakta da yarar vardır. Zira şiddet ve korku gibi ögeler, uyarı amaçlı olarak metne serpiştirilmiş, olumlu örneklerle dengelenmiş ve olumluyu tercih için karşılaştırma unsuru olarak metne yerleştirilmiş olabilir. Masallarda hâkim olan mantık budur. Kötülüğün teşhiri, iyiliğe yönelişi başlatmak ve sürdürmek içindir. İyi-kötü karşıtlığının da kurgulanan çatışma, iyyinin zaferiyle sonuçlanır. Kötü, mücadeleyi kaybetmekle kalmaz, cezaya çarptırılır, bazen de yok edilir. Dinleyici / okuyucu, cezalandırılanın dolayısıyla kaybedenin, dahası yok edilenin yanında saf tutmaz.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde rastlanan şiddet ve korku unsurlarının da eleştirel bir yaklaşımla ele alındığı görülür.

Hedef kitle olarak çocukları seçmemiş olsa da Ömer Seyfettin'in bazı hikâyelerinin bir okuru da çocuklardır. Dolayısıyla çocukların ilgiyle okuduğu hikâyeler, özellikle duygu eğitiminde kullanılabilecek metinlerdir. "İlk Cınayet" hikâyesine bu dikkatle bakılabilir.

Kısaca hatırlamak gerekirse dört yaşında bir çocuk, annesi ve annesinin hanım arkadaşlarıyla vapurda yolculuk yapmaktadır. Bir ara bir martı yavrusu düşer güverteye. Annesi ve annesinin arkadaşları martı yavrusunu ellerine alıp severler. Çocuk, "Bana verin!" deyip elini uzatır. Martı yavrusunu çocuğun eline verirler "Ama sıkma!" diye de uyarırlar onu.

Çocuk, avucunda martı yavrusunun sıcaklığını, tüylerinin yumuşaklığını hisseder. Avucundaki martı yavrusunu boynunu sıkmaya başlar. Sıktıkça içi karıncalanır. Daha da sıkar. Avucunu açtığında martı yavrusu "pat" diye güverteye düşer. Yavru kuş ölmüştür.

Çocuk yaptığıının kötü bir şey olduğunu hâlâ anlayamamıştır. Annesi ve annesinin arkadaşları, "Zalim çocuk, ne yaptın, öldürdün zavallı yavruyu!" deyince fark eder yaptığı işin kötülüğünü. İçinde bir acı hisseder. Ağlamaklı olur. Çünkü henüz dört yaşındadır. Ölmek, öldürmek nedir, bilmez. "Cınayet" onun dünyasına ait bir kavram değildir ve çocuk sözlüğünde yer almaz.

Çocuk büyür ama annesiyle, annesinin arkadaşlarının o günkü azarlamaları otuz yıl boyunca kulağından gitmez. İçinde beliren acı, otuz yıl boyunca kaybolmaz. Kahramanın ruhunda "vicdan azabı" olarak varlığını sürdürür.

Hikâyeyi dinleyen ya da okuyan çocukta, olay kahramanının yaşadığı duyguya benzer bir duygunun canlanması beklenir. Sanki o martı yavrusunu kendisi öldürmüştür. Kahramanın acısına paydaş olur. Hiç kimse ileride yaşayacağı böyle derin bir pişmanlık duygusuna talip olmaz. Bir kuş yavrusuna zarar vermemek gerektiğini duygusal planda keşfeden çocuk, hiçbir canlıyı incitmemek gerektiği sonucuna da varabilir. Hiçbir derste verilemeyecek merhamet eğitimini de böylece almış olur.

Gürel (Mart 2009), Ömer Seyfettin'in çocuklar tarafından hâlâ beğenilerek okunmasının sebeplerini maddeler hâlinde sıralar. Bu maddelerden bazıları şöyledir:

- Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde fiziksel ve ruhsal portrelerin diyaloglar hâlinde verilmiş olması, çocukların bu hikâyeleri hiç sıkılmadan, zevkle okumalarını sağlıyor olmalı.
- Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin çocuklar tarafından sevilmesinin başka bir sebebi de, onlarda masal ve destan unsurlarının bulunması ve hikâyelerde çocuk ruhunun kötüyü cezalandırma isteğinin karşılık bulmasıdır.
- Ömer Seyfettin'in hayatının bazı devrelerinde öğretmenlik yapmış olması, onun çocukları yakından tanımasını sağlamış olmalıdır. Onun bu tespitlerinin sonucu olan tekliflerini eserlerinde; Türk çocuklarına arkalarından yürüyecekleri, ideallerinin sesini bulacakları millî kahramanlar yardımıyla sunmuş olması da olumlu bir davranıştır.
- Çocuk hikâyesinde kahramanlarının ille de çocuk olacağı anlamına gelmez. Kahramanların çocuk olması mecburiyetini kabul etsek bile, Ömer Seyfettin'in kahramanı çocuk olan hikâyeleri de mevcuttur (Ant, Falaka, Kaşığı, Aleko, İlk Namaz... gibi.).
- Ömer Seyfettin, yeni neslin millî duygularını kuvvetlendirmek amacıyla kaleme aldığı eserlerinde Türk destan ve menkıbelerinden de faydalanmıştır (Başını Vermeyen Şehit).
- Kaynağını halk edebiyatının oluşturduğu eserler de çocuklar tarafından ilgi görmektedir. Ömer Seyfettin'in "Yalnız Efe" hikâyesiyle, arkadaşı Ali Canıp'ın annesinden dinledikten sonra kaleme aldığı "Kuru-muş Ağaçlar" masalı da bu türden eserlerdir.
- Ömer Seyfettin'in eserlerinde, yerli yerinde kullanmış olduğu mizah ve merak unsurları da çocukların ilgisini çekmektedir.
- Çocukluk hatıraları, çocuklar ve gençler için zevkle okunabilecek yazı türlerindendir. Ömer Seyfettin bazı hikâyelerinde kendini anlatmıştır. Konusunu hatıra defterinden aldığı anı-hikâyelerinin çoğunda çocukluğunu tasvir etmiştir (Kaşığı, Ant, İlk Namaz, Falaka... gibi).
- İlk gençlik sınırındaki çocukların tarih konulu eserleri merak etmeleri anlamlıdır. Ömer Seyfettin'in tarih konulu hikâyeleri, çocuklar tarafından işte bunun için çok okunmaktadır.

Son maddeye ilave olarak çocukların tarihî olaylar üzerine kurgulanmış metinlerden kendileri için rol modeller ürettikleri de hatırlanmalıdır.

Yolu Çocukluktan Geçen Hikâyeler

Çocuklar için kurulacak edebiyatın çocuğun büyüme ve gelişme dönemlerine, ilgi ve ihtiyaçlarına, duygu ve düşünce dünyasına, zengin hayal gücüne, ruh hâline, algılama düzeyine, sözcük ve kavram bilgisine uygun olması demektir. Bu edebiyatta, hedef kitlenin yaş grubu dikkate alınır, görsellik ve pedagojik uygunluk gözetilir, doğrudan eğitici olmayan, edebîlikten ödün vermeyen, dilin poetik (şiirsel) işlevde kullanıldığı estetik bir tavır sergilenir. “Çocuğa göre”lik, “çocuk bakışı” ve “çocuk gerçekliği” kavramları birlikte düşünülür. Söz konusu kavramların üzerine kurulduğu iki sütun vardır: Pedagoji ve estetik. Genel edebiyatta olduğu gibi çocuk edebiyatında da dil, öncelikle estetik bir değerdir. Metnin pedagojiyi öne çıkarması eğiticiğini, estetiği öne çıkarması ise edebîlik çitasını yükseltir.¹²

Kahramanı çocuk olan ve çocuklar tarafından da ilgiyle okunan “Ant”, “Falaka”, “İlk Cinayet”, “İlk Namaz” ve “Kaşağı” gibi hikâyeleri üzerinden Ömer Seyfettin’in çocuk edebiyatçısı olup olmadığı tespit edilebilir. Çocuk edebiyatının temel ölçütleri olan çocuğa görelik, çocuk gerçekliğine uygunluk, kullanılan dil ve görsellik yanında hedef kitle olarak çocuğun seçilip seçilmemesi, tematik yapı ve ileti de yaklaşımın sınırlarını belirler.

1. Ant

Nisan 1912’de *Genç Kalemler*’in 19. sayısında yayımlanan hikâye, “Ben Gönen’de doğdum.”¹³ cümlesiyle başlar. Gerçek hayat hikâyesine bakıldığında da Ömer Seyfettin’in Balıkesir Gönen’de doğduğu bilgisine ulaşılır. Kurmaca metinlerde anlatıcıya yaklaşırken ihtiyatlı davranmak gerekse de yalnızca doğum yeri bilgisinden yola çıkılarak “Ant”taki ben anlatıcının “yazar anlatıcı” olduğu bile söylenebilir.

Hikâyede; “O zaman genç bir yüzbaşı olan babamla her zaman önünden geçtiğimiz Çarşı Camii’nin karşısındaki küçük harap şadırvanı, içinde binlerce kereste tomruğu yüzen nehirciği, bazen yıkanmaya gittiğimiz sıcak sulu hamamın derin havuzunu şimdi hatırlamaya çalışıyorum...”¹⁴ cümlesiyle bahsi edilen cami Ayancık’tadır. Aynı mekân “Falaka” hikâyesinde de karşımıza çıkar. Hayat hikâyesiyle ilişkilendirildiğinde yazarın Gönen’de mahalle mektebine başladığı, o zaman genç bir yüzbaşı olan babası Ömer Şevki Bey’in görev nakli dolayısıyla ailenin önce İnebolu’ya, ardından Ayancık’a

¹² T. Şimşek, *Çocuk Edebiyatında Temel Kavramlar. Dil Eğitimin Temel Kavramları*, Asos Yayınları, Ankara, 2019, s. 286.

¹³ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri-Hikâyeler 1* (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 189.

¹⁴ A.e., 189.

taşındığı bilgisine ulaşılır. Metinde geçen “Erkek çocukların büyücekleri ya ismimi söylerler yahut “Yüzbaşı oğlu” diye çağırırlardı.”¹⁵ cümlesi de Ömer Seyfettin’in biyografisiyle örtüşür.

Yüzbaşı Ömer Şevki Bey 1891’de Ayancık’ta Askerlik Şube Reisliği görevindedir ve Ömer Seyfettin henüz yedi yaşındadır. Yazar, bu günlerin hikâyesini yirmi yıl sonra anlatacaktır.

“Ant”, “kan kardeşliği” üzerinden anlatılan bir fedakârlık hikâyesidir. Geleneksel hayatta gönüllü olarak birbirinin kanını emmekle oluşan “kan kardeşliği”nin bir adanmışlık ruhu ortaya çıkardığı söylenebilir. Bu eylem kişileri âdetâ “arkadaş mistiği” kılar; birbiri için can verebilecek bir duygu durumuna yükseltir.

Ben anlatıcı, arkadaş Mıstık’la kan kardeşi olmuştur. Okuldan eve döndükleri bir gün, iri bir çoban köpeğinin saldırısına uğrar. Mıstık, kan kardeşini korumak için gözünü kırpmadan köpeğe saldırır, onunla boğuşur ve köpek tarafından ısırılır. İlerleyen günlerde köpeğin kuduz olduğu ortaya çıkar, Mıstık ölür. Kahraman, kan kardeşi uğruna kendini feda eden arkadaşının ruh yüceliğini, yiğitliğini hatıraları arasında özenle saklar.

Özellikle on iki on beş yaş aralığındaki çocuklarda söz konusu adanmışlık sıklıkla görülür. İşlemediği bir suçu üstlenmek, arkadaşını korumak ya da kurtarmak için öne atılmak, sahip olduğu ve sevdiği bir nesneyi seve seve arkadaşına hediye etmek gibi davranışlar bu dönem çocuklarında görülebilecek davranış örnekleridir.

Fedakârlık ve diğergâmlık (özgecilik) üzerine kurulan hikâyeyi sondan başlayarak okumak, metnin yazılış amacına ulaşmak açısından yararlı olur.

“Erken kalktığım açık ve bulutsuz sabahlar, herkes gibi bana da, çocukluğumu hatırlatır. Yâdında ezeli ve mor bir fecir memleketi gibi kalan doğduğum yeri gözümün önüne getirmek isterim. Ve daima, farkında olmayarak, sol elimin şahadet parmağına bakarım. Birinci boğumun üstünde hâlâ beyaz çizgi şeklinde duran bu küçük yara izi bence pek mukaddestir. Andı için ölen, hayatını mahveden kahraman kan kardeşimin sıcak dudaklarını tekrar parmağımın ucunda duyar, beni kurtarmak için o kendisinden büyük, kudurmuş, iri ve kara çoban köpeğiyle pençeleşen aslan ve bahadır hayalini görürüm.

Ve kavmiyetimizden, hadsî (intuitif) [sezgisel] Türklükten uzaklaştıkça daha müteaffin [kokuşmuş, çürümüş] derinliklerine yuvarlandığımız karanlık uçurumun, bu ahlaksızlık ve bozukluk, vefasızlık ve hodgâmlık [bencillik], adîlik ve miskinlik cehenneminin dibinde meyus [ümitsiz] ve sartlaşmış, kıvranırken saf ve nurdan mazi kaybolmuş bir cennetin hakikatten uzak bir serabı hâlinde karşımda açılır... Beni müteselli ve mesut eder. Saatlerce

¹⁵ A.e., s.190.

Mıstık'ın hatırasıyla, bu muazzez [değerli] ve necip [soylu] matemini eskiyip unutuldukça daha ziyade kıymeti artan tatlı ve mahzun acısıyla mütelezziz olurum [lezzet bulurum]..."¹⁶

Son paragraf, fedakârlık ve adanmışlık ruhunun Türk'e has bir özellik olduğunu vurgulamak ve bu ruhtan uzaklaşmanın getirdiği olumsuzlukları dile getirmekle görevli cümlelerden oluşur. Hikâye, Mıstık'ın şahsında yitip giden değerlere bir ağıt olarak da okunabilir.

"Ant", özgecilik temasıyla çocuk dünyasını yalın biçimde yansıtan bir hikâyedir. Bu yönüyle çocuk ruhuna uygun ve çocuğa göre olmasına karşın, kullanılan yetişkin dili ve değerlerin kaybından dolayı yaşanan yetişkin hayıflanmasıyla metin çocuk edebiyatı sınırlarından uzaklaşır.

2. Falaka

"Çocukluk hatıralarından" açıklama notuyla okura sunulan hikâye, *Yeni Mecmua*'nın 19 Temmuz 1917 tarihli 2. sayısında yayımlanır.

Hikâye; "Her sabah Çarşı Camii'nin arkasındaki harap zaptiye ahırların önünden, bir serçe sürüsü gibi cıvıdayarak geçerdik." ¹⁷ cümlesiyle başlar. *Ant* hikâyesinde olduğu gibi burada da olay Ayancık'ta geçer. Hikâyede vaka zamanına işaret eden "Gönen'den geldiğimizden beri bu mektebe devam ediyordum." cümlesi, bu biyografik bilgiyi destekler mahiyettedir.

"Nas"ın (2002) çocuk hikâyesi olarak örneklediği *Falaka*'nın kaleme alınışında "vicdan azabı"nın etkisi görülür. Sondan başa gidildiğinde söz konusu acının ifadesiyle görevli cümlelere rastlanır. Öğrencileri cezalandırmak için falakaya başvuran, hapşırıldığı için eşiği bile falakaya yatan hoca, kaymakamın olaya el koyması üzerine görevden uzaklaştırılır. Bu sonuç, kahraman anlatıcının vicdan azabının nedeni olur. Bu hikâyenin son paragraflarında şöyle karşılık bulur:

"Bundan sonra mektepte ne falakayı gördük ne de... Hoca Efendi'yi!

Şimdi ben kimi hapşırırken görsem pek küçükken yaptığım bu tuhaf muzipliği hatırlarım. Gülümserim. Kalbimde belirsiz bir acı sızlar. Benim sebibe hocalıktan kovulan, ihtimal aç kalan bu ak sakallı, fakir ihtiyarın zavallı hayali karşıma dikilir. Zaman geçtikçe hafifleyecek yerde, daha ziyade ağırlaşan bir vicdan azabı duyarım.

Fakat...

Fakat bunun gibi, hayattaki her gülünç şeyin altında görünmez bir facia yok mudur?"¹⁸

¹⁶ A.e., s. 195.

¹⁷ A.e., s. 333.

¹⁸ A.e., s. 340.

Vaka zamanında anlatılan olaylar, çocuksu davranışları, afacanlıkları yansıtmaması bakımından dönemin çocuk gerçekliğiyle örtüşür. “Şart olsun” yemini bilmeyen çocuk, bu söz grubunun anlamını annesinden öğrenir.

Falakanın kaymakam tarafından yasaklanması, kırk mektep çocuğuna sınırsız bir özgürlük alanı açar. Dayak korkusundan kurtulmak, “azmaya”, “kudurmaya” imkân sunar. Hocanın yüzüne leblebi atar, minderine iğne koyar, pabuçlarını saklayıp saatlerce arattırırlar. Öğrencileri dayaksız okutamayacağını anlayan hoca, falakayı sakladığı yerden çıkarmak zorunda kalır. Daha önce duvarda asılı olan falaka, bu kez hocanın oturduğu minderin altındadır. Hoca, yaramazlık yapan çocukları öncekinden daha fazla dövmektedir. Çocuklar aralarında anlaşır, ders sırasında hep birlikte esnemeye başlarlar. Hoca da esner ve uykuya dalar. Çocuklar hocanın enfiye kutusunu alır, sırayla çeker ve aynı anda hapşırırlar. Hoca uyanır, enfiyesinin çalındığını anlar ve kimin çaldığını sorar.

Kırk öğrenci, çocuk dayanışmasına örnek sayılabilecek bir tutumla “Bilmiyoruz.” derler. “Hepinizi falakaya yatıracağım.” tehdidi bile çocukların “Bilmiyoruz.” cevabını değiştirmeye yetmez. Nihayet bütün çocuklar falakadan geçirilir. O günden itibaren hoca, esneme ve hapşırmayı en büyük suç sayar. Hapşıranların kendisiyle eğlendiğini düşünmektedir. Esneyen ve hapşıranları yere yıkar, bayıltıncaya kadar döver. Ben anlatıcı da birkaç kez dayak yemiştir. Her dayak faslının ardından hoca, “Kim hapşırsa şart olsun ki öldürünceye kadar döveceğim.” diye haykırır.

“Şart olsun!” ifadesiyle ilgili olarak çocuk ve anne arasında geçen diyalog, çocuklara özgü merak duygusunu ve öğrenme arzusunu aksettirir niteliktedir:

“‘Şart olsun!’ Bu nasıl yemindi? Evde anneme sordum. Başını salladı. Gözlerini açtı:

- Çok büyük yemin, dedi.
- Yalan yere bu yemini yapan çarpılır mı?
- Hayır.
- Ya ne olur?
- Daha fena.
- Nasıl?
- Karısı boş düşer.

İyice anlamadım. Ama bu yeminin dehşetini mektepte çocuklara etrafıyla söyledim. Artık hep evli adamlar gibi, yalan sahih, biz de ‘Şart olsun!’ yemini başladık. ‘Vallahi, billahi!’ unutuldu. Hoca Efendi de her sabah rahlesine çökerken hiç unutmuyor,

-Kim hapşırırsa şart olsun, öldürürüm, diye tekrarlıyordu.”¹⁹

Kahraman anlatıcı, bir gün ders bitişi, hocanın eşiği “Abdurrahman Çelebi”yi hazırlamak için hocadan izin alır. O sırada hocanın enfiye kutusunu çalmış ve elif cüzünün iki yaprağını boru şekline getirip enfiyeyi içine doldurmuştur. Eşeğe enfiye koklatır. Hoca, eşeğe binmek için dışarı çıkınca eşek hapşırmağa başlar.

Anlatıcının, “Sizinle eğleniyor efendim.” cümlesine hoca, “Halt etmişsin.” karşılığını verir. Kahraman “daha ziyade küstahlaşır.” “Bunu da falakaya yıkmalısınız.” der. Hoca şaşkındır. Çocukların hepsi kahkahalar arasında “Falaka, falaka!” diye tempo tutarlar. Kahraman anlatıcı, son hamlesini yapar: “Hoca Efendi, bugün mektepte ‘Kim hapşırırsa şart olsun falakaya yıkacağım.’ dediniz. Eğer Abdurrahman Çelebi’yi affederseniz karınız boş düşer.” Bütün çocuklar bir ağızdan bağrıışır: “Karınız boş düşer, karınız boş düşer.”

Hoca eşeği falakaya yatırır ve nallarını döverken kaymakam gelir. Kaymakamın “Ne oluyor Hoca Efendi?” sorusuna hocanın verebileceği mantıklı bir cevap yoktur. Değnek elinden düşer. Falakayı tutanlar bırakırlar. Eşek kurtulur.

Kaymakamla hoca arasındaki diyalog hocanın içine düştüğü çaresizliği yansıtır:

“-Ne yapıyordunuz?”

-Şey... Efendim...

Hoca Efendi kekeliyordu.

-Ne?

-Şart etmiştim.

-Ne demek?

-Hapşıran için...

-Ne hapşıranı?

-Eşek hapşırdı.

-Eşek mi hapşırdı?

...”²⁰

O sırada çocuklar hem hapşırmakta hem de gülüşmektedirler. Kaymakam “vakarına dokunan bu arsızlığa” öfkelenir. Çocukları kovar. Yanındaki zaptiyelerle birlikte hocayı alıp götürür. Sonrası kahraman anlatıcının yaşadığı vicdan azabıdır.

Hikâye, mizahi çeşni taşıyan üslubu, “tuhaf muziplik” olarak nitelenen çocuksu eylem ve söylemlere ayna tutmasıyla çocuk edebiyatına yaklaşırken metnin sonunda çıkarılan “vicdan azabı” dersiyle bu edebiyattan uzaklaşır.

¹⁹ A.e., s. 336.

²⁰ A.e., s. 339.

3. İlk Cinayet

20 Eylül 1919'da kaleme alınan ve *Diken* dergisinin 27 Teşrinisani 1335/27 Kasım 1919 tarihli 32. sayısında yayımlanan metin bir anı hikâyesidir. Anlatıcının çocukluğuna dair hatırlayabildiği ilk olaydan çıkarılan hikâyede yer alan bir karşılaştırma metnin yazılış gerekçesine de ışık tutar. Anlatıcı, Tolstoy'un henüz dokuz aylık bir çocukken banyoya sokulduğunu hatırlaması ve yaşadığı ilk duygunun haz olmasına karşılık kendisinin yaşadığı ilk duygunun "ıstırap" olduğunu kaydeder. Hikâyenin daha ikinci paragrafında çocuğun dünyasına çok yakın durmayan bir kavramla yüz yüze gelinir: "İzdırap." "Acı, üzüntü, sıkıntı, keder" gibi anlamlar barındıran kelimenin, hikâyenin sonunda ömür boyu sürecek büyük bir pişmanlığa, hatta vicdan azabına evrildiği görülür. Kahraman, hatırladıklarıyla sadece acı çeken değil, "cehennem azapları içinde kıvranan" biridir. Hatırladığı bu ilk eyleminden sonraki başka davranışları da vicdanını tutuşturmuş, ona tahammülü zor pişmanlıklar yaşatmıştır.

"Falaka"da olduğu gibi "İlk Cinayet"te de Ömer Seyfettin'in hikâye yazma arzusunu tetikleyen duygunun "vicdan azabı" olduğu söylenebilir. Birinde bir kuşu öldürmenin, diğerinde bir insanı ekmeğinden etmenin getirdiği suçluluk duygusu işlenir. "İlk Cinayet" hikâyesine bu ruh hâlinin resmedildiği kasvetli bir kapıdan girilir.

"Ben daima ıstırap içinde yaşayan bir adamım! Bu azap âdeta kendimi bildiğim anda başladı. Belki daha dört yaşında yoktum. Ondan sonra yaptığım değil, hattâ düşündüğüm fenalıkların bile vicdanımda tutuşturduğu nihayetsiz cehennem azapları içinde hâlâ kıvranıyorum. Beni üzen şeylerin hiçbirini unutmadım. Hatıram sanki elem için yapılmış.²¹

Hikâyede vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında "otuz yıldan fazla" bir süre vardır. Paragraftaki ilk cümle anlatma zamanını yansıtır. Vaka zamanı ise kahramanın dört yaşındayken bir yaz günü, çok aydınlık, çok güneşli bir havada Şirket vapurunda martı yavrusunu sıkarak öldürdüğü zaman dilimini içine alır. Hikâyede baskın olan, anlatma zamanına ait duygudur. Bu da bütünüyle bir yetişkine aittir. Hikâyenin ilk paragrafı ve son paragrafı birbirine eklenerek okunduğunda arada anlatılan olayın söz konusu ruh hâlinin dışavurumuna vesile olduğu sonucuna varılabilir.

"Kendimi bilir bilmez yaptığım bu cinayetin üzerinden işte otuz seneden fazla bir zaman geçti. Şimdi Şirket vapurlarının güvertelerinde otururken ne vakit bir martı görsem birdenbire, neşemi kaybederim. Bir çocuk feryadıyla ağlamak isterim. Kalbimin içinde derin bir sızı büyür, büyür. Göğsümü acıtır."

²¹ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri-Hikâyeler 4*, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 36.

“Ah insafsız!” diye beni azarlayan anneciğimin ezeli tevbihini [paylaşmasını] duyar gibi olurum.²²

Aydemir ve Erkal’ın da işaret ettiği üzere cinayet işlemek gibi bilinçli bir eylem, çocuk ruhuna uygun değildir; o nedenle paragrafta geçen “yaptığım bu cinayet” ifadesi, eylemin bilinçli olarak gerçekleştirildiğini düşündürdüğünden, çocuğun dünyasını yansıtmaz.²³

Denebilir ki “İlk Cinayet”, bir yetişkinin yaşadığı vicdan azabını teşrih eder. Çocuklukta yaşanan olay, bu vicdan azabının nedenidir sadece. “İzdirap içinde yaşayan” hikâye kahramanının bu ruh hâlini hazırlayan pek çok olaydan biridir.

4. İlk Namaz

“İlk Namaz” adlı hikâye 1 Kanunısanı 1320/14 Ocak 1905’te yayımlanır. Hikâyeyi kaleme aldığı anda yazar yirmi bir yaşındadır. Çocukluğa ait bir anıdan beslenmesine rağmen metne yetişkin dili hâkimdir. Anlatıcı, geçmiş ve şimdiki zaman arasında sıkışmıştır. Şimdiki zamana ait olumsuzluklar, onu çocukluk cennetine sığınmaya zorlamaktadır.

Hikâyenin kurgusu “İlk Cinayet”le bire bir benzerlik gösterir. Anlatma zamanındaki karamsar ruh hâli, sığınılacak aydınlık bir sahne ararken çocukluk yıllarına ait bir görüntüyü yakalar. Bu, hikâyenin vaka zamanıdır. Kahraman anlatıcı hafızasındaki tozları vaka zamanındaki ruh hâlini anlatma zamanındaki ruh hâliyle karşılaştırmak için silkelemiştir. Hikâyede kullandığı geriye dönüş tekniği, on beş yıl öncesiyle şimdiki zaman arasında geçişi sağlamaya yöneliktir.

“Oh, bu sabah ne kadar soğuktu. Yatağımın hararetlerini terk ettiğim vakit, cılgın fırtınalarla haykırarak, tehditkâr rüzgârlarla camları döverek geçen gecenin bütün bürudetini [soğuşunu] massetmiş [emmiş] olan soğuk terliklere çıplak ayaklarımı sokunca içimde bakıyye-i leyl [gece artığı] bir üşümenin titrediğini hissettim. Hizmetçim tabii uyuyordu, onu bu yakıcı soğukta sıcak yatağından kaldırmağa acırdım. Odamın kapısını açtım. Dışarıda keşici ve parçalayıcı kışın müfteris [yırıtcı] soğukları yüzümü ve ellerimi tokatladılar. Bu merhametsiz tokatların altında kollarımı sıvadım. Abdestimi aldım. Odama dönünce yalancı bir sıcaklık, bir nefes-i teselli gibi, havlunun altından kollarıma, yüzüme, ıslanmış saçlarıma temas ediyordu. Daha fecr-i sadık [gerçek fecir, kesintisiz aydınlık] uyanmamıştı. Fecr-i kâzibin [geçici

²² A.e., s. 39.

²³ M. Aydemir, M. Erkal, Sanatsal Anlatımla Psikolojik ve Eğitsel Mesajın Sunumu: “İlk Cinayet”, *Turkish Studies-International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8 (6), 2013, s. 81.

aydınlığın] donuk, kırmızı sükuneti gecenin sürâdık-ı zalâm-ı bâridini [soğuk karanlık perdesini] parçalayarak büyüyor ve genişliyordu. Pencereye dayandım. Önümde, zir-i payımdaki [ayağımın altındaki] bütün evler, ebedî bir uykunun uyanılmaz kâbuslarını itmam ediyor gibi câmit [cansız] ve bî-hayat [ölü], duruyorlardı. Deniz, nâmahdud [sınırsız] bir incimâd-ı lâci-verdî [lacivert donukluk] ile uyuyor ve fecrin zail [kaybolan] gölgeleriyle titreyen uzak ve sisli sahillere beyaz dalgalarıyla nihayetsiz bir hatt-ı fasıl [ara çizgi] çiziyordu.

Evlerin arasında fakir ve naçiz [önemsiz], fakat bir azamet-i maneviyye [manevi büyüklük] ile semaya doğru yükselen eski caminin küçük ve ihtiyar minaresi daha boştu. Sonra... Bu dakika-i ezeliyette [başlangıcı olmayan dakikada], bütün o intihâ-i leyal-i sincâbî zulmetler [kahverengi ve kurşun renkleri arasındaki gecenin son gölgeleri], mâî bir şeffafiyet-i sürh [kırmızı şeffaflık] gibi takattur ederken [damlarken], minarenin şerefesinde genç müezzinin zıll-ı zaifi [zayıf gölgesi] hareket etti. Ben hırkama bütün bütün büründüm. Soğuktan büzülmüş ve mütefekkir [düşünceli], bu kâinat-ı melûl ü esmere [üzgün ve esmer evrene] karşı unutulmaz bir hitab-ı ulûhiyetin [ilahi seslenişin] hâtırası gibi derinden âkisi ve ruhumu lerzeriz-i haşyet eden [saygıyla ürperen] ezanı dinlerken, on beş senedir kalkabildiğim bu büyük ve meşbu-ı ruhaniyet [ruhaniyet dolu] sabahların birincisini düşünüyordum. Ah, on beş sene evvel...²⁴

Metnin sonunda yazar, on beş yıl önce yaşadıklarına ilişkin bir hayıflanmayı dile getirir. Şimdiki zamanda yaşadıklarının kaynaklık ettiği bu hayıflanma da çocuk dünyasının yabancı olduğu bir duygudur. Zira kahraman anlatıcı vaka zamanında henüz altı yaşındadır. Altı yaşındayken hissettikleri, hayata çocuk safiyetiyle olumlu ve iyimser bakışın yansıması; yirmi bir yaşında hissettikleri ise tecrübe edilmiş bir hayata karamsar bakışın ifadesidir.

“Ah on beş sene evvelki sabâvet [çocukluk] ve şimdiki ben... Tatsız, neşvesiz [keyifsiz], muhabbetsiz, aşksız, heyecansız ve her şeysiz, boş bir hiçten daha boş geçen hayat-ı serma-yı taab-âlud [sıkıntı bulaşmış soğuk hayat]... Şimdi mülevves [kirli] emellerle [isteklerle], hırslarla, hakikatte kıymetsiz olan baidü'l-vusul [ulaşılmaktan uzak] arzularla, hâsılı [kısacası] bütün bunların bir icmal-i mebhutu [şaşınlıkların toplamı] olan sebepsiz ve tahammül-sûz [dayanılmaz] bîkararlıklarla [kararsızlıklarla] mecruh [yaralı] olan ruhum, mecruh olan kalbim ve maneviyetim [ruh hâlim]...”

Şimdi, daha bu gece görülmüş gibi, on beş sene evvel görülmüş ruhanî ve bir rüya-yı kıymettar [kıymetli rüya] gibi saadetleri unutulamayan ve zaten

²⁴ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri-Hikâyeler 1* (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 18-19.

velveleli [gürültülü] ve hüsrân-hîz [yoksunluk veren] bir rüya olan bu ömr-i fânî [geçici ömür] içinde yalnız kâbus olmayan sabâvet ve hâtıratı [anıları]... Şimdi düşünüyorum ki, hayatta bu muztar [çaresiz] ve şefkatsiz mâzilerin güzârîş-i ademinden [yokluğa gitmesinden] mütehasıl [meydana gelen] ne garip bir hiçlik, ne zevalperver [yok olmayı seven] ve pür hayal [hayal dolu] bir beyhudelik [boşluk], ne müphem [belirsiz], ne esrar âlûd [sırlarla dolu] bir sürat var!.." ²⁵

5. Kaşâğı

İfham'ın 22 Eylül 1919 tarihli 5. sayısında yayımlanan hikâye, yalan ve iftiranın yol açtığı iki yönlü yıkım üzerine kurulmuştur. Bir uçta pişmanlık, diğer uçta haksızlığa uğramışlık, duygusal yıkımın göstergeleridir. Her iki durum da öz saygının yitirilmesi anlamına gelir.

Dilidüzgün, çocuğun kaşâğıyı kırmasını anneden uzak kalmaya, otoriter babaya, seyisin çocuğu tımara özendirdikten sonra ona tımar yasağı getirmesine ve çocuğa karşı sergilenen güvensizlik duygusuna bağlar.²⁶

Oğuzkan'ın, çocuk hikâyesine örnek verdiği "Kaşâğı", sondan başa okunduğunda "İlk Cinayet" ve "Falaka" hikâyelerinde olduğu gibi bu metne hâkim olan duygunun da vicdan azabı olduğu görülür.²⁷

"Sabaha kadar uyuyamadım. Hava aydınlanmaya başlarken Pervin'i uyandırdım. Kalktık. İçimdeki zehir gibi vicdan azabını boşaltmak istiyor acele ediyordum. Sofada Babamla Dadaruh'u ağlarken bulduk. Ne yazık ki zavallı kardeşim o gece ölmüştü." ²⁸

Hikâyede çizilen atmosferin çocuk ilgi, merak ve reflekslerine uygun olduğu rahatlıkla söylenebilir. Çocuğun seyis Dadaruh'a özenerek atı tımar etme isteği çocuksu ilgi ve merakın bir yansımasıdır. Korku, şiddetten kendini koruma refleksiyle çocuğu yalana başvurmak zorunda bırakır. "Kaşâğı"daki ben anlatıcı, kaşâğıyı kendisi kırdığı hâlde suçu kardeşinin üzerine atmasının gerekçesini "Babam pek sertti. Bir bakışından ödümüz kopardı."²⁹ cümleleriyle açıklamış olur. Böylece eyleminin şiddete maruz kalma korkusundan kaynaklandığını sezdirirken ağırlığını da hafifletmeye çalışır. Kardeşinin cezalandırılması, hasta olması, nihayet hizmetçi Pervin'in ağzından

²⁵ A.g.e., s. 22.

²⁶ S. Dilidüzgün, "Eğitsel Bir Bakış Açısıyla Ömer Seyfettin ve Kaşâğı", *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2 (1), 2005.

²⁷ A. F. Oğuzkan, *Yerli ve Yabancı Yazarlardan Örneklerle Çocuk Edebiyatı*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2010.

²⁸ Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri-Hikâyeler 3* (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 323.

²⁹ A.e., s.321.

öleceğini öğrenmesi, ben anlatıcıyı pişmanlığa sürükler. Son anda dürüst davranmaya ve suçunu itiraf etmeye karar verir, harekete geçer ancak buna fırsat bulamadan kardeşinin öldüğünü öğrenir.

Betimlenen ortamın, aktarılan olayın, yansıtılan çocuk duygu ve davranışlarının gerçekçi öğeler taşıması; dilin yalınlığı ve üslubun içtenliği metni çocuk edebiyatına yaklaştırmaktadır. Hikâyede çocuksu olmayan tek unsur, metnin yazılış nedenini sezdiren, ben anlatıcının “içindeki zehir gibi vicdan azabı”dır.

Kimi diyaloglar çocuk dilinin doğallığını yansıtan örneklerdir:

“Dadaruh, eline kaşağıyı alıp işe başladı mı, tıkı tık, tıkı tık... Tıpkı bir saat gibi... Yerimde duramaz,

-Ben de yapacağım, ben de yapacağım, diye tuttururdum.

O vakit Dadaruh beni Tosun’un sırtına kor, elime kaşağıyı verir,

-Haydi yap, derdi.

Bu demir aleti hayvanın cıdağısına [iki omuzunun arasına] sürter, fakat o ahenkli tıkırtıyı çıkaramazdım.

-Kuyruğunu sallıyor mu?

-Sallıyor.

-Hani bakayım.”³⁰

Sonuç

Hikâyelerini çocuklar için yazmayan Ömer Seyfettin, bu yönüyle bir çocuk edebiyatçısı olmasa da, anı hikâye olarak okunabilecek metinlerindeki çocuk kahramanlar ve olayların birinci tekil kişi (kahraman anlatıcı/ben anlatıcı) ağzından aktarılmış olmasıyla çocuklar tarafından da zevkle okunmuş bir yazardır.

Ömer Seyfettin hikâyelerini kalıcı kılan üç özellikten söz edilebilir: Yalınlık, içtenlik ve gerçeklik.

Hikâyelerin yalınlığı, içtenliği ve gerçekliği, arkasında tecrübe edilmiş bir geçmişi barındırıyor olmalarından kaynaklanır. Kahramanlar kurmaca karakterler değil, gerçek çocuklardır ve anlatılanlar gerçek hayattan seçilmiş kesitleridir. Annesinin sabah namazına kaldırdığı altı yaşındaki mektep çocuğu da gerçektir, Şirket vapurunda bir martı yavrusunu sıkarak öldüren dört yaşındaki çocuk da. Mısıktı, Hasan, Ali, okulda falakaya yatırılan öğrenciler, hatta dayağı bir eğitim yöntemi olarak uygulayan öğretmenler de gerçek figürlerdir... Kahramanlar gerçekliklerini, anılar arasından süzölmüş olmalarından alırlar.

³⁰ A.e., s.319.

Olayların inandırıcılığı sahiciliğinden gelir. Kaleme alınışlarının üzerinden yüz yıldan fazla bir zaman geçmiş olmasına rağmen hâlâ okunabiliyor oluşları, konularını yazarın kendi öz geçmişinden almış olmalarından kaynaklanır.

Çocuk gerçekliğine uygun oluşlarını doğrudan doğruya yaşantıdan gelmiş olmalarına bağlayabileceğimiz “Ant”, “Falaka”, “İlk Cinayet”, “İlk Namaz”, “Kaşağı” gibi hikâyeler, sadece bu özellikleriyle bile klasikler arasına girmeyi başarmıştır

Ancak unutulmaması gereken, Ömer Seyfettin’in çocuklar tarafından da ilgiyle okunan hikâyelerinin yetişkin diliyle kaleme alınmış metinler olduğudur. İşlenen pişmanlık, karamsarlık, iftira, hayattan yakınma gibi temalar büyük ölçüde yetişkin dünyasından tahkiyenin iklimine çağrılmıştır. Çocukların da “keşke”leri vardır ancak bu denli derin acılara, yakıcı pişmanlıklara ve yoğun vicdan azaplarına dönüşmez.

Çocuklar başlangıçta kendileri için anlatılmadığı hâlde masallara da ilgi duymuşlar; hatta Alexandre Dumas’ın *Üç Silahşorlar* ve *Morte Kristo Kontu* romanlarıyla Daniel Defoe’nun *Robinson Crusoe*’sunu ve Cervantes’in *Don Kişot*’unu da ilgiyle okumuşlardır ancak bu, söz konusu metinleri çocuk edebiyatı alanına taşımamıştır. Çocukları da okur kitlesine dâhil eden bir masal külliyyatı olmasına rağmen *Binbir Gece Masalları* da çocuklar için değildir.

Özetle, Ömer Seyfettin’in hikâyeleri yolu çocukluktan geçen hikâyelerdir; çocuk edebiyatı metinleri değil. Ancak bu durum, hikâyelerin çocuklara okutulmasına engel teşkil etmez. Seçici olmak ve düzenlemeler yapmak kaydıyla çocuklara okutulmasında fayda görülen metinlerdir.

Kaynakça

- AKTAŞ, E., UZUNER Yurt, S. , “Çocuk Edebiyatı Açısından Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde ‘Çocuğa Göre’ Olmayan Unsurlar”, *International Online Journal of Educational Sciences*, X (X), 2017.
- ARGUNŞAH, H., Sunuş, *Ömer Seyfettin-Bütün Eserleri-Hikâyeler 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- AYDEMİR, M., ERKAL, M., Sanatsal Anlatımla Psikolojik ve Eğitsel Mesajın Sunumu: “İlk Cinayet”, *Turkish Studies-International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8 (6), 2013.
- AYDIN, N., Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinin Cümle Sıklığı Bakımından İncelenmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan, 2017.
- DİLİDÜZGÜN, S., “Eğitsel Bir Bakış Açısıyla Ömer Seyfettin ve Kaşağı”, *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2 (1), 2005.
- GEÇGEL, H., Sarıcan, E., “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Çocuk ve Eğitim Teması”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (2), 2011.
- GÜREL, Z. , “Ömer Seyfettin Çocuk Edebiyatçısı mı?”, *Türk Yurdu*, 29 (259), 2009.

- KARAŞAH, E., *Ömer Seyfettin'in öykülerinde çocuk ve çocuk eğitimi*.Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi, Kars, 2009.
- NAS, R., *Örneklerle Çocuk Edebiyatı*, Ezgi Kitabevi Yayınları, Bursa, 2002.
- OĞUZKAN, A. F. , *Yerli ve Yabancı Yazarlardan Örneklerle Çocuk Edebiyatı*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2010.
- ÖMER SEYFETTİN, *Bütün Eserleri-Hikâyeler 1* (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- ÖMER SEYFETTİN, *Bütün Eserleri-Hikâyeler 3* (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- ÖMER SEYFETTİN, *Bütün Eserleri-Hikâyeler 4* (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- ŞİMŞEK, T., *Çocuk Edebiyatında Temel Kavramlar. Dil Eğitimin Temel Kavramları*, Asos Yayınları, Ankara, 2019.
- TÜRCAN, Yüksel, *9-11 yaş grubu çocukları için Ömer Seyfettin'in öyküleriyle ilgili bir değerlendirme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu, 2008.
- USTAOĞLU, P., *Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Çocuğa Görelik Açısından Olumluluklar ve Olumsuzluklar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun, 2006.

DIYET Mİ REJİM Mİ? YOKSA PERHİZ Mİ?

İsa KOCAKAPLAN*

Yazılı basında Ömer Seyfettin'in yüzüncü ölüm yıldönümü (1884-6 Mart 1920) olan 2020 yılında onun yaygın etkinliklerle anılmasını önemle dilendiren yazarların başında Hıncal Uluç yer aldı. 13 Ekim 2019 tarihinden başlayarak Pazar günleri köşesinde Ömer Seyfettin hikâyeleri yayınladı¹. Değişik tarihlerde 6 hafta sonunu Ömer Seyfettin'e ayırdı. Bu ilgi günlük gazete için önemli sayılmalıdır.

Ömer Seyfettin, yaşantısı ve yazdıkları ile bir dönemi yansıtır. Bu dönem İkinci Meşrutiyet'ten başlar ve mütarekenin ilk iki yılını içine alır. Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı yılları... 1912 yılında başlayan felaketler bize belki de tarihimizin en uzun ve en acı dönemini yaşatır. Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar geçen bu on yıllık sürede, Türk milleti belki bir asra sığmayacak kayıplar vermiştir.

Balkan Savaşı'nın ardından başlayan büyük harbi Mehmet Âkif şu mısralarla karşılar:

*Balkan'daki yangın daha kül bağlamamışken
Bir başka cehennem çıkıversin... Bu ne erken!²*

Ömer Seyfettin'in sadece *Balkan Harbi Hatıraları*'nı okumak bile bizi acı içinde bırakır. Cephedeki bir Türk zabitanın kaleminden okuduğumuz satırlar askerin eğitimsizliğini, donanımsızlığını; savaş şartlarının acımasızlığını, kar, yağmur çamur ve açlık içinde kıvranan askerin âdeta sürünerek cep-

* İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğr. Gör.

¹ Bu yazıların yayınlandığı *Sabah* gazetesinin tarihleri şöyledir: "Pembe İncili Kaftan", 13 Ekim 2019; "Başını Vermeyen Şehit", 20 Ekim 2019; "Kaşağı", 27 Ekim 2019; "Yalnız Efe", 12 Ocak 2020; "Diyet 1", 1 Mart 2020; "Ömer Seyfettin'in Tokat Gibi Bir Öyküsü Diyet", 8 Mart 2020.

² Mehmet Âkif Ersoy, "Ey Bunca Zamandır Bizi Te'dib Eden Allah", *Safahat*, (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ), İstanbul, 1973, s. 268.

heden cepheye intikallerini bütün dehşetiyle anlatır. Bir gece bir samanlıkta kuru bir yerde uyumaktan başka saadet yoktur onlar için. Sivil halka Yunan, Sırp, Bulgar çetelerinin ve askerlerinin yaptıkları zulümler savaşın şartlarını daha da ağırlaştırır.

Ömer Seyfettin bu zulümleri “Bomba”, “Hürriyet Bayrakları”, “Nakarat”, “Tuhaf Bir Zulüm”, “Beyaz Lâle” gibi hikâyelerine yansıtmıştır. Bir taraftan bütün gerçekliği ile yaşadığı hâlihazır anlatırken, diğer taraftan Türklüğün yeniden yücelmesi ülküsünü gençlere aşılama çabasıdır. Bugünün gençleri yeniden dirilme gücünü tarihteki kahramanlardan alacaklardır. Onlar gibi kendine güveni sağlam, kimseye boyun eğmeyen ve bir karşılık beklemeden vatana millete hizmet eden kişiler olacaklardır. “Ferman”, “Kütük”, “Vire”, “Başını Vermeyen Şehit”, “Kızılelma Neresi”, “Teke Tek”, “Topuz”, “Diyet” gibi hikâyeler onun bu düşüncesinin ürünüdür. Yeni Lisan makalesi ile 1911’de başlattığı Türkçecilik hareketi ve bunu uyguladığı hikâyeleri ile de gençlerde millî dil bilincini uyandırmak istemiş ve bunu başarmıştır. Şuursuz Batı hayranlığını eleştirmiş, daha önce şarka doğru gidenlerin yaptıkları hatayı, Batı hayranlarının da yapmakta olduklarını sürekli seslendirmiştir.³

Çocukluk yıllarından izler taşıyan “And”, “Falaka”, “Kaşığı” gibi hikâyeleri ile çocuk okuyucuların üzerinde kalıcı iz bırakmayı başarmıştır.

Kısaca Ömer Seyfettin okumak, çöken bir devletin enkazından yeni bir devlet çıkarma iradesinin ve isteğinin dayandığı temellerin farkına varmak demektir. Millî bir bilinç kazanmak demektir. Onu okuduğunuzda Türkçeyi, tarihinizi, ülkenizi, insanlarınızı seversiniz. Elinizdeki imkânların çekilen hangi acılar, kaybedilen hangi canlar ve terkedilen hangi diyarlar karşılığında sizde bulunduğunun farkına varırsınız. Ve geçmişinize minnet duygusuyla bağlanırsınız. Öncekilerin düştükleri hataların feci sonuçlarını görür ve ülkeniz için bilinçli bir şekilde çalışmaya başlarsınız. Ömer Seyfettin böylesine millî bir hâfızadır. Yüreğinin kanaması pahasına milletinizi sevdirebilir size. Hayatın tozpembe olmadığını, geçmişte yaşanan acıların, temkinli davranmazsanız tekrar yaşanabileceğini hatırlatır.

Hayatı ve eserleriyle, yaşadığı dönemin doğru söyleyen bir aynasıdır Ömer Seyfettin.

Millî Eğitimde Ömer Seyfettin Yasaklı mı?

Tekrar Hıncal Uluç’a dönelim...

20 Ekim 2019 tarihli Sabah’ta yazısına şöyle başlıyor:

³ Nazım Hikmet Polat, “Ömer Seyfettin”, *DİA*, C. 34, İstanbul, 2007.

“Geçen pazar sizlere bir Ömer Seyfettin öyküsü nakletmiştim. Daha ilköğretimde iken öğretmenimizin bize anlattığı, tanıttığı, kitaplarını alıp okuttuğu Ömer Seyfettin (/haberleri/omer-seyfettin)’den “Pembe İncili Kaftan”ı.

Okurlarımız çok sevdiler. Ama Melih Büyükbayram beni üzdü. “Hıncal Ağabey Ömer Seyfettin Milli Eğitim’de yasaklı” dedi.. Çocuklarda kişisel bozukluğa sebep olabilirmiş.. Vatanseverlik, mertlik gibi hasletleri öğretmek hangi küçük beyni bozar ki?”

Evet, bu haber maalesef doğru. Ömer Seyfettin’in hikâyeleri çocuklarda kişisel bozukluğa sebep olabilirmiş... Vatanseverlik, mertlik, Türkçe sevgisi, yaşanmış tarihi felâketlerin tekrarı, hatırlatılması çocuklarda kişisel bozukluk oluşturabilir...

Büyük bir bölümü şiddet içeren bilgisayar oyunları, çizgi filmler, her bölümde bir düzine insanın öldüğü TV dizileri, hakaretin karşılıklı uçtuğu haber programları, dipsiz internet kuyusu... Çocukları Ömer Seyfettin’den korudunuz(!) diyelim, bunları ne yapacaksınız o zaman.

Eğitimci öğrencinin dilini, edebiyatını, tarihini bilmesi için çalışır. Edebiyat tarihine mal olmuş yazar ve şairleri örnek metinlerle onlara tanıtır. Elbette yazarların yazdıkları her şey, her yaştaki öğrenciye okutulacak değildir. TV’de Pastoral Senfoni’yi çocuklara sevdiren çizgi film izledim ben... Kuşlar, arılar, böcekler ekranda uçuşuyor ve fonda pastoral senfoni çalınıyordu. Çizgi film seyreden çocuğun kulağı, klasik müziğe alışıyordu. Batının klasik yazarlarının beş yüz, bin, bin beş yüz, üç bin kelimelik versiyonlarını gördüm. İlkokul, ortaokul, lise öğrencileri yaşlarına ve seviyelerine göre edebiyat tarihlerine geçmiş yazarlarının eserlerini okuyorlardı. Tabii bu versiyonları oluşturmak ciddi bir çaba gerektirir. Planlama, vizyon, gelecek ufku gerektirir⁴.

Bunları yapmak yerine yasaklamak bizim geleneksel bir alışkanlığımızdır. Yasaklarsınız olur biter. Ömer Seyfettin’i ilköğretim çocuklarından başlayarak eğitimde nasıl okuturum? Hangi seviyedeki öğrencilere hangi hikâyelerini verebilirim? Onların bu vatanla bağlarını nasıl kurabilirim? diye düşünmek

⁴ Bu konuda Tuba Işınsoy İsen-Durmuş’un şu makalesinde önemli bilgiler vardır: “Klasik Eserlere Çocuklar Nasıl Yönlendirilmeli ve Buna İlişkin Batıdaki Uygulamalardan Örnekler”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/3 Summer 2011, s. 929-937. Batıdaki ciddi çalışmalara örnek olsun diye sözkonusu makaleden ilgili bölümü buraya alıyoruz: “Klasik eserleri çocuk okuyucuların ilgisini çekecek uygulamalar ortaya koymanın yolu sadece kitap değil kuşkusuz. Tiyatro, sinema, televizyon gibi görsel faaliyetlerin de çocuğun gözünde okumaktan daha çok ilgi çektiği bir gerçek. Çocuğa sorumluluk yükleyen yaklaşımların, onların metne daha fazla nüfuz etmelerini sağladığı bir gerçektir. Cambridge Eğitim Enstitüsünün Shakespeare ve Okullar Projesinin anketlerine göre ortaokul ikinci sınıf öğrencilerinin büyük bölümü Shakespeare’i ulaşılabilir, anlamlı ve eğlenceli buluyor. Bunda kuşkusuz yöntemlerin büyük payı var. Söz konusu projenin sonuçlarına göre, masaya bağlı olan geleneksel metotla metin

çalışmayı gerektirir. Çocuklar, eğitim sürecinde öğrendikleri bilgiler ve kazandıkları alışkanlıklar ile değişir ve gelişirler. Ulaştığınız sonuç, onlara verdiğiniz ve kazandırdığınız değerlerle doğru orantılıdır. Onları millî değerlerden uzak yetiştirirseniz, günün birinde karşınıza vatan toprağını sömürge toprağı olarak gören bir nesil çıkar. Bunların inandığı tek değer maddi kazanç olur. Ülkenin varlıklarını talan ederler.

İşte Ömer Seyfettin, böyle bir sonuçtan kaçınmak için okutmamız gereken yazarların başında gelir. Tekrar ediyorum yasaklamak değil, seviyeye ve eğitim kademesine göre seçerek okutmak. Onun ve diğer yazarlarımızın eserlerini bilinçsiz bir şekilde boca ederek veya yasaklayarak değil...

Edebi eserler yazıldıkları dönemin sosyal, siyasal, ekonomik özelliklerinden de etkilenirler. Onlar kurmacadır, ama mutlaka gerçeğe dayanan bir tarafları vardır. Yazılış amaçlarına göre mesajlar da taşıyabilirler. Onları değiştirerek veya yok sayarak yazıldıkları dönemin şartlarını ortadan kaldıramayız. Bizim geçmişe hükmetmek gibi bir gücümüz yoktur. Yasaklarla onların bugüne seslenmelerini önlemeye çalışabiliriz. Ancak bu boşuna bir çabadır. Onlar yeraltı suları gibi hiç beklemediğiniz bir anda gür bir damar hâlinde aniden karşınıza çıkıverirler. Yaşadıkları devirde ve daha sonraları yasaklanmış, unutulmaya terk edilmiş yazarların eserleri, yazılışlarının üzerinden yıllar geçtikten sonra tekrar bolca okunmaya başlarlar. Buna bizde ve batıda pek çok örnek vardır. Bu durumu gösteren birçok listeye internet ortamında ulaşabilirsiniz.⁵

Dolayısıyla bu eserleri yazıldıkları dönemden kalan bir tarihi hatıra olarak görmeli, onları çocuklarımıza ve gençlerimize seviyelerine göre tanıtmaya ve okutmaya çalışmalıyız. Geçtiğimiz 50 yıl içinde milliyetçilik kaç kere lânetlendi, kaç kere ona sarılmaya ihtiyaç duyuldu... Ömer Seyfettin'i okutmak, hiç değilse, bazen ihtiyaç duyacağımız milliyetçilik fikri için gereklidir.

okumak yerine daha sosyal, hayal gücünü geliştiren aktiviteler ve fiziksel yaklaşımlar daha avantajlı oluyor. Film ve video kayıtları kullanmak, tiyatro performanslarını izlemek, şarkı ve danslarla metne eşlik etmek, klasik yazarların dilini gösteren interaktif aktiviteler gibi yeni yaklaşımlar öğrencilerin metne adaptasyonlarını kolaylaştırmaktadır (Reynolds 1992, 1). Bu projenin önemli bir parçası Shakespeare'in oyunlarının okul öğrencilerine hitap eden versiyonlarının hazırlanması. Her kitabın başında oyunun bir özeti, bilinmeyen kelimelerin açıklanması, karakterler, kurgu ve Shakespeare'in dilinin tanıtılmasının ardından oyunun geçiş bölümlerinde ve sonunda notlar, çizimler ve oyunun genelini anlamaya yönelik aktivite çalışmaları yer alıyor. Proje yayınları sadece kitaplardan ibaret değil. Öğrencilerin ihtiyaçlarına göre geliştirilmiş 150'den fazla aktivite çalışmasını içeren CD (Shakespeare Language's CD-ROM) ve sahnelenmiş oyunların fotoğraflarını içeren bir koleksiyon (Picture Collection CD-ROMs) da kitapları destekleyen çalışmalar. Bu CD çalışmaları teknolojik imkânlar doğrultusunda geliştiriliyor. Mesela öğrencilerin kendi okumalarını kaydedebilecekleri bölümler olması, öğrencinin herhangi bir oyunla ilgili değişik versiyonları aynı anda görme ve değerlendirme fırsatı bulabilmesi gibi."

⁵ Şu adreste yasaklı eserler ve yazarların bir listesi mevcut: https://www.wikiwand.com/tr/Yasakl%C4%B1_kitaplar_listesi#/Liste (Erişim 23.09.2020)

Ayrıca edebiyat tarihine giren yazar ve şairler, zaten edebiyat tarihçilerinin süzgecinden geçmiştir. Bize onları yasaklamak değil yaş ve seviyeye göre nasıl okutacağımızı düşünmek düşer.

Eski Dil Yeni Dil

Bu noktada “dili eski” diye nitelediğimiz yazarların eserlerinin okuyucuya nasıl sunulacağı meselesi ortaya çıkıyor. Maalesef ülkemizde bu mesele- nin çözümü, kişiye ve yayınevine göre değişir. Belirli bir standardı yoktur. Aynı yazarın 100 Temel Eser için hazırlanmış aynı eserinin dil ve hacmindeki değişiklikler buna acı bir örnektir. Dil, hazırlayanların mensup oldukları fikir kampına göre de değişiklikler gösterebilir. Bu konudaki tutarsızlıklar ve sav- rulmalar hakkında yine Tuba Aybike İsen-Durmuş’un makalesine bakılabilir.

Ben, Ömer Seyfettin’e yazılı basında en fazla önem veren yazar olarak gör- düğüm Hıncal Uluç’un yayınladığı hikâyelerde rastladığım bazı özensizlik- lere -çok hafif kalıyor ama- dikkat çekmek istiyorum. Bunlardan ilki “Pembe İncili Kaftan”da⁶. Birtakım sadeleştirme garabetleri de var ama onları ge- çelim. Hikâyenin mesajını tamamen değiştiren bir yanlış yorumlamaya ge- lelim. Muhsin Çelebi Şah İsmail’in sarayına gider, pembe incili kaftanı yere serer ve bağdaş kurup üzerine oturur. Sonra gür sesi ile Şah İsmail’e Türkçe olarak nutkunu söylemeye başlar. Hikâye şöyle devam eder:

“Muhsin Çelebi kaba Türkçe nutkunu bağırdıkça, fârisî bilmeyen Şah kı- zarıyor, sararıyor, morarıyor, elinde heyecandan açamadığı nâme, tir tir titri- yordu.”⁷

Bu cümle Hıncal Uluç’un faydalandığı kaynakta şu hâle gelir:

“Muhsin Çelebi Türkçe olarak bağırdıkça;

Türkçe bilmeyen şah kızıyor, sararıyor, morarıyor, elinde heyecandan aç- madiğı mektup tir tir titriyordu...”

Evet, Şah, hikâyenin orijinalinde Farsça bilmiyor. Kendi de Türk olduğu için Muhsin Çelebinin bütün söylediklerini anlıyor. Bu yüzden kızıyor, sa- rarıyor, morarıyor... Ama kitabı sadeleştirerek yayına hazırlayan kişi, bir İran hükümdarının Türkçe bilmesine inanamamış olacak ki, “farisi bilmeyen Şah’ı”, “Türkçe bilmeyen”e çeviriyor. Demek ki bu tür hikâyeleri sadeleştir- rirken, yayına hazırlarken, okuduğunu anlayanın yanında biraz da tarih bil- mek gerekiyor.

Yayınevi ve gazete kurmak sadece modern makinalar, bilgisayarlar ve

⁶ Hıncal Uluç, “Pembe İncili Kaftan”, *Sabah*, 13 Ekim 2019.

⁷ Ömer Seyfettin, *Seçme Hikâyeler I*, BKM 1000 Temel Eser Serisi-45, İstanbul 1974, s.91.

gösterişli binalar yapmaktan ibaret değildir. İçinde çalışanların da işlerinin ehli olması gerekir. 2000 yılından önce bütün gazete ve dergilerde ehil elemanlardan oluşan tashih servisleri vardı. Onlar bu tür yanlışlara müsaade etmezlerdi. Artık kimse yanlış yapmadığı veya yapılan yanlışlar bizi etkilemediği için bu servisler kaldırıldı.

Bundan daha kötüsü olabilir mi diye sorabilirsiniz. Maalesef var... Yine Hınçal Uluç'un iki bölüm olarak yayınladığı "Diyet"⁸ hikâyesinde böyle bir durumla karşılaşyoruz. Hikâyenin orijinalinden bir bölüm:

"Gölgeler yaklaştılar. Bir adım kalınca onu kıyafetinden tanıdılar:

– Koca Ali... Koca Ali, be...

– ...

– Sen misin Ali Usta?

– Benim!..

– Ne arıyorsun bu vakit buralarda?

– Hiç...

– Nasıl hiç? Suyu çekicini mi düşürdün yoksa!..."⁹

Bu bölümün son iki satırı sadeleştirilen metinde nasıl aşağıdaki hâle geldi? Çözebilene aşk olsun:

"Gölgeler yaklaştı. Bir adım kalınca onu giyiminden tanıdılar:

– Koca Ali... Koca Ali, be!

– Sen misin, Ali Usta?

– Benim!

– Ne arıyorsun bu saatte buralarda?

– Asla...

– İyi mi asla? Suyu çekicini mi düşürdün yoksa!..."

Hikâyenin bir paragraf ilerisinde benzer diyalog yine tekrarlanır:

"-Böyle gece yarısına yakın değil, hattâ yatsıdan sonra sokakta, bâhusus böyle şehir kenarında kimsenin dolaşmasına ağamızın râzı olmadığını bilmiyor musun?

– Biliyorum.

– Ey ne arıyorsun buralarda?

– Hiç...

– Nasıl hiç?"

Sabah gazetesindeki metinde diyalog şu hâle gelir:

"– Bu şekilde gece yarısına yakın değil, hatta yatsıdan sonrasında sokakta, hele bu şekilde kentin kıyısında kimsenin dolaşmasına ağamızın izin vermediğini bilmiyor musun?

– Biliyorum.

⁸ Hınçal Uluç, "Bir Ömer Seyfettin Daha... Diyet", *Sabah*, 1 Mart 2020.

⁹ Ömer Seyfettin, *Seçme Hikâyeler I*, s.174.

– Ee, ne arıyorsun buralarda?

– Asla...

– İyi mi asla..."

Diyaloglardaki "hiç" kelimesinin karşılığı "asla" olmuş, "nasıl hiç" sorusu da "iyi mi asla" şeklinde karşılanmış. Peki, bu *nasıl* olmuş? Aynı Türkçe ile cevap verirsek; "*İyi mi olmuş?*"

Diyet hikâyesine isim olan bu kelime, Demirci Koca Ali'nin kesilecek kolu için Hacı Kasap tarafından verilen parayı ifade ediyor. İslam hukukuna göre öldürme, yaralama veya el kesme cezası durumlarında suçlunun ödemesi gereken bedel demek.

Sabah'ta yayınlanan "Diyet" hikâyesinin ikinci bölümünde¹⁰ bu bedel, perhiz anlamına gelen Fransızca rejim kelimesine dönüşüyor... Arapça, Farsça ve Fransızca kelimelerin birbirine nasıl karıştığını bu sadeleştirmede hayretle izliyoruz...

Önce orijinal metin:

"Şehrin en büyük zengini Hacı Mehmed'e müracaat ettiler; bu adam Karun kadar mal sahibi olduğu hâlde son derece hasisti. Hâlâ şehrin Pazar yerinde küçük bir dükkânda kasaplık yapıyordu. Düşündü, taşındı; nazlandı. Suratını ekşitti. Başını salladı. Ama sipâhîlerle hoş geçinmek lâzımdı.

-Mâdemki siz istiyorsunuz, dedi, ben onun kolu için diyet veririm. Ama bir şartla..."¹¹

Gazete yayınında bölüm şekil değiştiriyor. "Son derece hasisti." cümlesinin "son aşama cimriydi." oluşunu görmezden gelelim. "hoş geçinmek lâzımdı", nasıl "iyi idame gerekiyordu." olmuş, onu da sormayalım...

Ancak Arapça "diyet" kelimesinin Fransızca "rejim" ile karşılanması gerçekten insanı hayretler içinde bırakıyor. Sözlüğe bakmayı bilmeden, metnin bağlamına dikkat etmeden, bilgisayarda bul-değiştir ile yapılan bir uygulama bu...

Editörün metne verdiği şekil budur:

"Kentin en büyük zengini Hacı Mehmet'e başvurdular; bu adam Karun kadar mal sahibi olması durumunda son aşama cimriydi.

Hâlâ kentin pazar yerinde ufak bir dükkânda kasaplık yapıyordu. Düşündü, taşındı; nazlandı. Suratını ekşitti. Başını salladı: Fakat sipahilerle iyi idame gerekiyordu.

- Değil mi ki siz istiyorsunuz, dedi. Ben de onun kolu için rejim veririm. Fakat bir koşulum var."

Aynı hata hikâyenin sonunda yine tekrarlanıyor:

¹⁰ Hıncal Uluç, "Ömer Seyfettin'in Tokat Gibi Bir Öyküsü... Diyet", *Sabah*, 8 Mart 2020.

¹¹ Ömer Seyfettin, *Seçme Hikâyeler I*, s.179.

“Hacı Kasap bu sözleri âdeta ‘aferin’ dercesine diline dolamıştı. Her buyruğunun yerine getirilmesinden sonrasında kır sakallı, çirkin, sıska yüzünü ekşiterek, mavi çukur gözleriyle onu tepeden tırnağa kadar süzer, ‘Aklında tut, benim tutsağımın!’ der şeklinde verdiği rejimi hatırlatırdı.”

* * *

Sonuç olarak, edebiyat tarihlerine girmiş yazar ve şairlerimiz yeni nesillere okutulmalıdır. Onların eserleri, yeni nesillerle buluşturmak için çeşitli şekillerde yeniden sunulabilir. Sunulmalıdır. Yazılı yayın, görsel ilavesi, sinema tekniği kullanmak gibi bütün imkânlardan yararlanılmalıdır. Bu eserlerin çeşitli versiyonları oluşturulmalıdır. Ancak bütün bu çalışmalar yapılırken eserin ruhuna, anlamına zarar verilmemelidir. Bu işlerin her aşamasında okuduğu metni anlayan, sözlüğe bakmasını bilen, edebiyatın başta tarih olmak üzere diğer bilim ve sanat dalları ile ilişkilerine vâkıf, liyakatli kişilerin yer alması mutlaka gereklidir. Aksi halde karşımıza böyle acayip durumlar çıkar.¹²

Edebiyatta ve her alanda...

Kaynakça

- ERSOY, Mehmet Âkif, *Safahat*, Haz. M. Ertuğrul Düzdağ, İstanbul, 1973.
Ömer Seyfettin, *Seçme Hikâyeler I*, BKM 1000 Temel Eser Serisi-45, İstanbul 1974.
POLAT, Nazım Hikmet, “Ömer Seyfettin”, *DİA*, C. 34, İstanbul, 2007.
ULUÇ, Hıncal, “Bir Ömer Seyfettin Daha... Diyet”, *Sabah*, 1 Mart 2020.
ULUÇ, Hıncal, “Ömer Seyfettin’in Tokat Gibi Bir Öyküsü... Diyet”, *Sabah*, 8 Mart 2020.
ULUÇ, Hıncal, “Pembe İncili Kaftan”, *Sabah*, 13 Ekim 2019.

¹² Yazdıklarımızdan Ömer Seyfettin’in *Sabah*’ta yayınlanan bu hikâyelerindeki aksamalardan Hıncal Uluç’u sorumlu tuttuğumuz anlaşılmasın. Neticede o bir köşe yazarıdır ve iyi niyetle Ömer Seyfettin’e köşesinde bolca yer vermiştir. İyi de etmiştir. Onun edisyon kritik yapacak hâli yok. Hikâyeleri sıhhatli yayınlamayı yayınevleri ve kitapları hazırlayan sadeleştirici editörler düşünmelidir. (İK).

METAFORİK ANLATIM ÇERÇEVESİNDE ÖMER SEYFETTİN'İN “HORUZ VE DÜNYANIN NİZAMI” HİKÂYELERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET SÖYLEMİ

Derya GÜLLÜK*

Giriş

“Bireysel hikâyenin anlatılması ve bireysel tecrübe nihaî olarak kolektifliğin kendisinin bütün meşakkatli anlatımını içerir.”

(F. Jameson)

Tarihsel kökenleri daha öncesine dayandırılmakla birlikte ana kırılmanın Tanzimat ve Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte yaşandığı ve hız kazandığı modernleşme olgusu, Türk aydınını yeni bir kimlik inşası noktasında arayışlara sürüklemiş ve çeşitli bocalamalara yol açmıştır. Bu bocalamaların en tipik yansımaları da cinsiyet kimlikleri ve cinsiyet ilişkilerinde kendini göstermiştir. Kadın(lık), modernleşme sürecinin bir alametifarikası olarak kimlik arayışının doğal bir parçası ve aynı zamanda ataerkil bir yapının farklı bir formda süreklilik göstererek kurgulanması şeklinde tezahür etmiştir. “Türk Modernleşmesinde, kadınlara bir yandan Batılılaşma ve modernleşmenin ayrıcalığı rolü verilmiş, diğer yandan da bu rolün sınırları erkekler tarafından sıkıca çizilmiştir.”¹ Bu bağlamda, Türk aydınının nezdinde vatan ve milliyetçilikle ilişkilendirilen kadın kimliği, yeni nesilleri yetiştirecek bir anne olarak tahayyül edilmiştir. Siyasal, kültürel ve ideolojik dönüşümlerin odağında kadın, toplumun doğal bir uzantısı olarak eş ve anne rolüyle sınırları çizilmiş bir kimlik olarak var olmuştur.

Modern Türk hikâyesinin kurucu isimlerinden Ömer Seyfettin (1884-1920), *Genç Kalemler* dergisinde ele aldığı “Yeni Lisan” (1911) makalesiyle millî bir edebiyat anlayışının teşekkülünde ve yerleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Yeni bir hayat, yeni bir lisanla başlayacaktır ve milliyetçilik fikrine bağlı bu yeni hayatın inşasında kadın ve erkeğin rolü, Türk kimliği odağında, yeni bir söylem çerçevesinde şekillenecektir. Dönemin konjonktürüne de uygun düşen bir anlayışla Ömer Seyfettin, hikâyelerinde milliyetçilik fikrini çeşit-

* Arş. Gör., Bandırma Onyedî Eylül Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, dgulluk@bandirma.edu.tr.

¹ Fatmagül Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul, 2018, s. 106.

li yönleriyle ele almış ve bu fikre sadık kalmıştır. Hikâyelerine bu nazarla baktığımızda, Türk kimliğinin inşasında, kadın ve erkek cinsiyet rollerinin de çeşitli yönleriyle ele alındığını görürüz. Erkeklerle oranla kadınlara daha az yer verdiği hikâyelerinde Ömer Seyfettin, kadınları genel olarak olumsuz taraflarıyla işlemiştir. Bu bağlamda, “Horoz” ve “Dünyanın Nizamı” isimli birbirinin devamı iki hikâyesinde, kadın ve erkek ilişkilerini egemen anlayış üzerinden temellendirerek, erkeğin “efendi” olarak tahayyül edildiği, kadının ise adeta erkeğe boyun eğmesi gereken, aksi durumda dünyanın nizamının bozulacağına dair muhkem bir fikrin işlendiğini görürüz. Eril bir dilin hâkim olduğu bu iki hikâyeden yola çıkarak, toplumsal cinsiyet kurgularının, edebî bir metinde, metaforik bir dil aracılığıyla, nasıl bir söyleme dönüş-tüğüne ve kalıp cinsiyet rollerinin dışına çıkılmaya çalışıldığı bir dönemde, bunun çok da mümkün ol(a)madığına şahit oluruz.

Ulusun İnşasında Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet Söylemi

Ulus olma tahayyülü, milliyetçilik, toplumsal cinsiyet gibi kavramların her biri toplumsal ve kültürel olarak inşa edilirler. Bu kavramların inşası da öncelikli olarak söylem biçiminde gerçekleşir ve bu süreçte çeşitli tahakküm mekanizmaları oluşur. Milliyetçi söylem de “özellikle millî bilincin yeni/yeni-den uyandığı dönemlerde, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet söylemlerinin inşasında bir tahakküm mekanizması hâline gelir. Bu yönüyle milliyetçi söylem, millet için makbul ‘erkeklik’ ve ‘kadınlık’ hâllerini ve bu hâllere uygun ahlak ve görgü kurallarını, davranış kalıplarını, cinsellik biçimlerini belirler”² Bir ulus olmanın tarihsel arka planına baktığımızda; kabileye, ailesel bağlara ve erkekler arası ortaklaşmaya dayalı bir toplumu kurma ve bunu korumaya yönelik dayanışma fikrine ulaşırız. Bu ulus fikrinin oluşması ve korunmasında asil üyeler olarak erkekleri; toplumun güvenliğini sağlamaları, bunun için gerekli kuralları koymaları ve bu kuralları kabul ettirme erkine sahip olmaları bağlamında eril bir güç olarak görürüz. Milliyetçi ideolojilerde, tarihsel bir kökene dayalı olarak kurulan ulus fikri, çoğu zaman eril değerlere ve deneyimlere gönderme yapar. Bu manada ulus, eril tahayyülün inşasıdır ve yöneticisi erkek olan geniş bir ailedir.³ “Milliyetçiliklerde gördüğümüz, milletin geniş bir aile, ailenin de milletin mikro-kozmosu olarak sunulmasının ardında milliyetçiliğin toplumsal cinsiyet rejimiyle olan doğrudan ilişkisi

² Murat Gür, *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2019, s. 33.

³ Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 54.

yatmaktadır.”⁴ Ulus-devlet inşa süreçlerini şekillendiren milliyetçilik ideolojisi, eril dilin ön plana çıktığı milliyetçi bir söylemle, toplumsal cinsiyet kimliklerinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Kadınlar milliyetçi kültür ve söylemde, kendilerine özgü bir rolü oynarlar. Bu rol de erkeklerin kadınlık tanımlarını ve onlara ulus içinde nasıl bir yeri uygun bulduklarıyla ilgilidir.⁵ Bir ulusun “oluşumunun genellikle kendine özgü “erkeklik” ve “kadınlık” kavramlarını içerdiğini”⁶ düşündüğümüzde, kadınların milli kimlik sembolü olarak kullanılması ve ulusun anneleri olarak tahayyül edilmeleri, bu sürecin bir alametifarikasıdır. Kadınlar ulusun inşasında ve yeneden üretiminde merkezî bir yer edinmekle birlikte, kadının konum ve konumlandırılışı yine erkek özne tarafından belirlenmiştir. Geleneksel yaşamın toplumsal cinsiyet rolü bağlamında kadına yüklediği misyon, kadını kendi başına bir birey olarak değil, erkeğin, ailenin bir uzantısı olarak ve erkeğin otoritesine koşulsuz bağlı bir eş ya da anne kimliğiyle var ettiğini görürüz. “19. ve 20. Yüzyılın erkeklik, sömürgecilik, emperyalizm, militarizm ve milliyetçilik ideolojileri destekleyip hayata geçirenlerin esas olarak erkekler olduğu, modern dünyanın oluşumunda bu hareket ve kurumların önemi ve gücü dikkate alındığında, erkeklik ve milliyetçiliğin aynı kalıptan çıkmış olması şaşırtıcı değildir.”⁷ Milliyetçilik üzerine çalışan kuramcılar, genel olarak ulusu bir aileye benzetme temayülündedirler. “Ulus, kadınların ve erkeklerin “doğal” rollerini oynadıkları, başında erkek bir reis bulunan bir ailedir.”⁸ Bu bağlamda, erkek gerek ailenin gerekse de toplumun başında bir reis olarak konumlandırılırken kadın ise erkek tarafından sınırları belirlenmiş rolleri oynamakla mükellef kılınmıştır.

Ulus, hayal edilmiş bir siyasal topluluk olarak -ulus hayal edilmiş siyasal topluluktur-⁹ düşündüğümüzde, ulusal kimliklerin de aynı şekilde inşa sürecine girdiğini söyleyebiliriz. Bir toplumda, kadın ve erkeklerden beklenen tutum, davranış ve roller yine o toplum tarafından belirlenen normlar çerçevesinde şekillenir. Toplumun kültürü içerisinde harmanlanan bu normlar, kadınlık ve erkeklik kavramlarına uygun olarak, toplumun kadın

⁴ Tuba Kancı, “Türkiye’de Eğitim, Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Noktaları”, Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet, Der. Simten Coşar- Aylin Özman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 83.

⁵ Joane Nagel, “Erkeklik ve milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik”, Vatan Millet Kadınlar, Der. Ayşe Gül Altınay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 81.

⁶ Nira Yuval-Davis, *Cinsiyet ve Millet*, (Çev. Ayşin Bektaş), İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.17.

⁷ Nagel, a.g.e., s. 79.

⁸ A.g.e., s. 84.

⁹ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, (Çev. İskender Savaşır), Metis Yayınları, İstanbul, 2017, s. 21.

ve erkekten beklediği cinsiyet rollerini ortaya çıkarır. Toplumsal cinsiyet rolleri olarak karşımıza çıkan bu kavram, toplumdan topluma kültürden kültüre değişmekle birlikte, cinsiyetler arasındaki ilişkileri açıklamak için de kullanılır. Buna göre toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak, toplumsal ve kültürel olarak belirlenen, dolayısıyla içeriği yere ve zamana göre değişebilen “cinsiyet konumu” ya da “cins birliğidir”.¹⁰ Cinsiyet (sex) kavramı biyolojik olarak kadın-erkek ayrımını ortaya koyarken, toplumsal cinsiyet(gender) kavramı, biyolojik cinsiyetten farklı olarak toplumsal ve kültürel olarak inşa edilen cinsiyet konumuna işaret etmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramı, kadın ve erkeğe toplum tarafından verilen statü ve rolleri belirtmek amacıyla kullanılmaktadır. Bu kavram toplumdan topluma değişebilen bir cinsiyet konumu taşımasının yanı sıra sadece cinsiyet farklılığını belirtmekle kalmaz, aynı zamanda cinsiyetler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini de belirtir.¹¹

Tarihsel ve toplumsal olarak kurgulanmış bir yapı arz eden “kimlik” kavramı, her daim iktidar ilişkileri içerisinde var olmuştur. Kimlik, “bireyin özünde ve fakat aynı zamanda onunun topluluk(sal) (communal) kültürünün merkezinde ‘yerleşmiş’ bir süreçle, gerçekte, bu iki kimliğin kimliğini kuran bir süreç”le ilgilidir.¹² “Bütün kimlikler, (...) belki de hepsinden çok toplumsal cinsiyet kimlikleri, içinde kurgulandıkları ataerkil iktidar ilişkilerinin damgasını taşır ve onlar tarafından sınırlandırılırlar.”¹³ Biyolojik cinsiyetten farklı olarak toplumsal cinsiyet(gender), kültürel ve toplumsal olarak belirlenen ve dolayısıyla da toplumdan topluma olduğu kadar tarihsel süreçte de değişebilen kadın ve erkek kimliklerine ilişkin kabullerdir.

Toplumsal cinsiyet kavramı edebî metinlerde gerek dil gerek kurgu boyutunda, “kadınlık”, “erkeklik” ya da “eşcinsellik” bağlamında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Cinsiyet kavramı, sadece insanların doğuştan kazandığı biyolojik özellikleri ifade etmez, aynı zamanda yaşamın ilk yıllarından itibaren toplumsal alanda da anlam kazanmaya başlar. Dünyaya gözlerini açan her birey, biyolojik cinsiyetini merkeze alan bir anlayışla birlikte toplumsal düzlemde de var olur. Bu toplumsal kimlik, bireyden beklenenler ve bireye biçilen rollerle birlikte inşa olunur. Toplum, bireyden değişmez bir ölçüt olarak gördüğü biyolojik cinsiyetine göre davranışlar sergilemesini bekler. Kadınlık ve erkekliğin, biyolojik bir cinsiyet olmanın ötesinde tarihi, kültü-

¹⁰ Fatmagül Berktaş, “Feminist Teoride Açılımlar”, *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, T.C. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 2011.

¹¹ Fatmagül Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul, 2018, s.16.

¹² Philip Gleason, “Kimliği Tanımlamak: Semantik Bir Tarih”, *Kimlik Politikaları*, (Edt. Fırat Mollaer), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2014, s. 27.

¹³ Berktaş, a.g.e., s. 113.

rel ve toplumsal olarak inşa edilen, şekillendirilen ve sürekli yeniden kurulan bir toplumsal cinsiyet kategorisi olarak söylem yoluyla inşa olduğunu (yapıldığını) söyleyebiliriz. Kendisine bir iktidar alanı açan yazma edimi, yazarlarca ideolojik bağlamda kullanılmış ve birer edebî söyleme dönüşen toplumsal cinsiyet kimlikleri kurgulanarak yeniden inşa edilmiştir. Yazarlarca, toplumsal cinsiyet kimlikleri dil aracılığıyla yeniden üretilmiş, toplumsal yaşamın içerisinde iktidar-ideoloji-söylem ve güç bağlamında ele alınmış ve bu söylemlerin sosyo-kültürel cinsiyet normlarını ve pratiklerini meşruiyet kazanmalarına olanak sağlamıştır. Ulus devlet inşasında, milliyetçi söylemin toplumsal cinsiyet bağlamında kurgulanan kimliklerin edebî söylemler yoluyla nasıl meşruiyet kazandıklarını bu iki hikâyeden yola çıkarak görebilmeyi hedeflemekteyiz.

Fatmagül Berktaş, 75 *Yılda Kadınlar ve Erkekler* kitabına yazdığı giriş yazısında feminizm ile milliyetçilik arasındaki ilişkiyi Osmanlı kadın hareketinden başlayarak şu şekilde değerlendirir: “19. yüzyıldan itibaren Türkiye’de egemen paradigmanın ulusçuluk olduğunu biliyoruz. Elbette, imparatorluk ulusçuluğu ile ulus-devlet ulusçuluğu önemli farklılıklar taşımaktadır, ama konumuz açısından önemli olan nokta, Türk feminizmi ile Türk ulusçuluğunun el ele gitmiş olmasıdır.”¹⁴ Buradan da yola çıkarak diyebiliriz ki, ulus-devlet(ler)in kuruluş süreçlerinde, kimlik inşasının temelindeki milliyetçilik ideolojisi ile bu ideolojinin toplumsal cinsiyet kurgularında edebiyat faaliyetlerinin rolü yadsınamaz. Edebiyatın bir ulusu tahayyül edebilme imkânını sunması ve bunu kurgulaması yazarlara geniş olanaklar sunmuştur. Jusdanis’in de belirttiği gibi; “Edebiyat, kitlesel olarak üretilip milliyetçiliğin hizmetine koşulan ilk sanattı. Bir anlamda, edebiyat, kurmaca olarak adlandırılan ve milletin ve yurttaşlarının hayatını ve tavırlarını temsil ettiği düşünülen bu anlatıların çerçevelenmesinden öte bir şey değildi. Edebiyat hem tekil hem geneli yansıtmaya kapasitesiyle donatılmıştı, bu şekilde de kişiye özel anları kamusal hakikatlere bağlıyordu.”¹⁵

Ömer Seyfettin de “Horoz” ve “Dünyanın Nizamı” hikâyelerinde, kümes, tavuk, horoz gibi kelime ve kavramları metaforik bir düzlemde kullanarak ideolojik bir alt metin inşa etmiştir diyebiliriz. Nitekim özü itibarıyla “bir şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmek”¹⁶ anlamına gelen metafor, “birbirlerinden farklılık gösterdikleri de görülebilen öğeler arasın-

¹⁴ Fatmagül Berktaş, “Cumhuriyet’in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”, 75 *Yılda Kadınlar ve Erkekler \Bilanço* 98, İşbankası ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 1-11.

¹⁵ Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 230.

¹⁶ George Lakoff-Mark Johnson, *Metaforlar*, (Çev. Gökhan Yavuz Demir), İthaki Yayınları, İstanbul, 2015, s. 30

daki akrabalığı belirtir.”¹⁷ Metaforlar, dil, söylem ve anlam ilişkileri bağlamında hegemonik olan anlamların inşa ve üretilmesinde ideolojik bir rol oynarlar ve metaforlar aracılığıyla bir söylemin ideolojik yapısının okunabileceğini söyleyebiliriz. Metaforlar hayatı anlamının ve ifade etmenin bir aracı olarak toplumsal bir olgunun zihinsel modelini oluştururlar. “İnsanın düşünme sürecinin büyük ölçüde metaforik olduğunu”¹⁸ öne süren Lakoff ve Johnson’dan yola çıkarak diyebiliriz ki, metaforlar, oluşturanın bilişsel süreçlerini ve kavramlara yüklediği anlamları ortaya koyar. Toplumsal cinsiyet bağlamında “kadın ve erkek” kavramları ele alınırken, metaforlar yoluyla bu kavramaların ne tür anlamlar ifade ettiğini birbirinin devamı olan bu iki hikâyeden yola çıkarak anlamaya çalışacağız.

Toplumsal Cinsiyet Düzeninden Dünyanın Nizamına

“Kişisel siyasettir, dünya, yuvanın içindedir.”

(H. K. Bhabha)

Ömer Seyfettin’in 1919 tarihli *Horoz ve Dünyanın Nizamı* isimli hikâyeleri, genç bir kızın dilinden yazılmış, birbirinin devamı olan iki hikâyedir. *Horoz* başlıklı ilk hikâyede, evlenmek istemediği için ailesi tarafından aklından şüphe duyularak doktora götürülen genç bir kızın, erkek tahakkümüne başkaldırmak isteyerek -metaforik bir anlatımla- dünyayı büyük bir kümese benzetmesi, horoz ve tavuklar arasındaki ilişkiler ve bu ilişkiler neticesinde ortaya çıkan hegemonik yapının, toplumun kadın ve erkek cinsiyet rollerine yüklemiş olduğu kalıp yargıların bir göstergesi olarak kurgulanıp anlatılması söz konusudur. Kadınlar kümesteki tavuklara erkekler ise tavuklara zulmeden horozla benzetilerek hikâyenin genel çerçevesi çizilmiştir. Bu hikâyede, ilk olarak otoriter bir baba figürü karşımıza çıkar. Bu otoriter baba, bütün aile fertlerine karşı acımasızdır ve ev, onun hegemonyası altındadır. Eşine, çocuklarına ve çalışanlarına gerek sözlü gerekse de fiili şiddetten kaçınmaz. Onun bu şiddeti genç kız tarafından şu şekilde dile getirilir; “Hizmetçileri döver, uşakları kovar, mutfağa karışır, kardeşlerimi azarlar, anneme gık dedirtmez, bana göz açtırmazdı. Evde yalnız o vardı.”¹⁹ Evde, yalnızca “o” vardır, “o”, eril dildir, erktir, erkektir. Şiddetin ve eril tahakkümün hâkim olduğu bu ev, erkek ege-men bir düzenin aile içerisindeki görünümüdür. Bu eril tahakkümden kaçan genç kız evin dışına çıkar ve bahçeye sığınır. Metaforik anlatımın başladığı yer

¹⁷ Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur*, (Çev. Kaya Genç), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011, s. 85-86.

¹⁸ Lakoff- Johnson, a.g.e., s.27.

¹⁹ Ömer Seyfettin, “Horoz”, *Ömer Seyfettin Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 1263.

olan bu bahçede genç kız, evdeki düzenden farksız bir yapılanmanın kümeste de devam ettiğini görür. Dünyanın en sevimli, en saf, en masum varlıkları olarak nitelendirdiği tavukların, kümesin “mağrur kralı” horoz tarafından zulme uğraması, genç kızın içini acıtır. Tavuklar ki, hayatları fedakârlıkla geçmiş, yavruları için haftalarca karanlıkta, aç, susuz, güneşsiz, eğlencesiz yaşamışlar, nefislerini her türlü zevkten mahrum etmişlerdir. Fakat bu ulviyetleri ve ahlâkiyetleri sanki bir günahmış gibi Allah, zavallıların başına bir belâ musallat etmiştir ki, bu belâ horozdan başkası değildir. “Kümesin mağrur kırallı zulümden başka hiçbir şeyden tat almayan müstebit bir Neron’dur. Vazife, fedakârlık, muhabbet, şefkat, merhamet nedir bilmez! Dehşetli bir hodgâmdır. Yalnız tuvaletiyle, kör boğazıyla, keyfiyle, nefsiyle meşgul bir geveze...”²⁰ Bu horozun tek mahareti ise sabahları “uyanınız, uyanınız. Haydi bana hizmet ediniz!” der gibi uzun uzun ötmesidir. Bu ses genç kızın nazarında “mütehakkim” bir sestir. Tahakküm eden eril bir ses bu horozda can bulur. Hikâyede horozun musallat olduğu tavuk ise özellikleriyle manidardır, toplumsal cinsiyet söyleminde kadına biçilen kalıp yargılar adeta bu tavukta toplanmıştır. Güzel, bembeyazdır, şuh ve tatlıdır. Adı da Pamuk’tur! Bir gün yine horozun zulmüne uğrayan Pamuk’u kaçırın ve horozdan uzak tutan genç kız, gün gelip de Pamuk’un semizlenip güzelleştiğini gören babası tarafından kesilmesi neticesinde daha fazla dayanamayacak ve horozu öldürecektir. Babasına da baktıkça, horozun tavrını görecek, horozun tavuklara, kümese ve bahçeye tahakkümü gibi babasının da evde hüküm sürmesi, kimseye söz söyletmemesi, ev ahalisine zulmetmesi onu horozdan farksız kılacaktır. Evdeki baba; mahiyetçe, tabiatça, zihniyetçe horozdan farksızdır, ev de kümeden... Genç kızın, annesine babasının bu hallerinden şikâyet etmesi üzerine aldığı cevap, “bütün erkekler böyledir” olur, erkekler hep böyle sert, kadınlar ise yumuşaktır. Annesine itiraz edecek olsa da lafı ağzına tıkanır, “Dünyanın nizamı böyle kurulmuş! Kadın, kadın! Erkek efendi!..” olur diye söylenerek, kızına; “dünyanın nizamını mı bozacaksın, her kadına mutlaka bir erkek lâzım” diyerek çıkışacaktır. Genç kız, horozun iktidar alanını onu öldürerek bozmuştur fakat bu defa da kendi iç huzuru bozulmuş kâbuslar görmeye başlamıştır. Horozun ölümüyle bu hikâye biter ve devamı niteliğindeki *Dünyanın Nizamı* hikâyesi, öldürdüğü horozun genç kızın rüyasına girmesiyle başlar. Rüyada, horoz, genç kıza neden öldürüldüğünü sorar, karşılığında da tavuklara yaptığı zulüm neticesinde dayanamadığı ve onu öldürdüğü cevabını alır. Horoz, bunun karşılığında, genç kızın zulüm olarak gördüğü şeyin, tavuklara bir lütuf, bir nimet, bir lezzet olduğunu söyler. Tavuklar dövüldükçe sevinirler imiş neticede. Dahası da vardır, horoz şu şekilde söylenir: “ben olmadım mı yumurtlamayı filan bıra-

²⁰ A.g.e., s. 1261.

kırlar. Hepsi iğrenç birer obur kesilirler. Bir solucan, bir böcek için onu yirmisi boğuşmaya başlar. Ne vuran, ne döven, ne dayak yiyen, ne bulunmuş şeyi kapam bellidir. Hâsılı bir curcuna... ama boğazları doydu mu, yine hepsi me-yus olur. Birer köşeye çekilir, pineklerle.”²¹ Terler içerisinde uyanan genç kız bahçeye koşar ve kümesi seyre koyulur. Tavukların miskin hallerini görünce “demek eski şen hayat, eski gürültü, eski hareket hep horozdanmış” diyerek hem horoza, hem de annesine hak verir. Toplumun, dünyanın düzeni için horozların varlığının elzem olduğu, tavukların ise horozların tahakkümünden memnun oldukları gibi onlarsız bir düzenin de var olamayacağı fikrine kapılır. Neticede genç kız horozun düşüncelerine hak verir, dünyanın nizamını kendisinin değiştiremeyeceğine kanaat getirerek kendisinin de bu nizama evlenerek uyması gerektiğine karar verir. Nihai olarak “Horozsuz kümes mezarlığa ben-ziyor”dur. Hiçbir erkeğin tahakkümü altına girmemek için evlenmeme kararı alan genç kızın hikâyesinin sonunda, bu fikrinden vazgeçmesi toplumsal cinsiyet kalıp yargılarına uyarak horozların iktidarının tavuklar için elzem olduğu, bunun sadece dünyanın nizamı için değil tavukların iç huzuru için de gerekli olduğuna inanarak evlilik kararı alması ile son bulur.

Sonuç

Bu iki hikâyede, toplumsal cinsiyet söylemlerini metaforik bir anlatımla; kümes, horoz ve tavuklar üzerinden okuruz. Bu kümes hiç de masum değildir, toplumsal cinsiyetin şekillendirdiği güç ve iktidar rejiminin bir parçasıdır. Ev ile özdeşleştirilen kadın hane içerisinde söz sahibi olmadığı gibi, ev, kadın için huzur ve güven kaynağı olmanın aksine onun üzerinde baskı oluşturan bir alan olarak karşımıza çıkar. Kadına ne bir birey ne de bir kadın olarak değer verilmemiş, ataerkil köklerden beslenmiş bir erkek özne olarak evdeki baba ve kümesteki horoz, dünyanın nizamını kuran ve kollayan bir güç olarak kendi iktidar alanlarını yaratmış, bu alanın dışına çıkıldığında ise düzenin alt üst olacağı, sadece erkin değil, ezilenin de muvazenesini kaybederek bir boşluğa düşeceği fikri ön plana çıkarılmıştır. Dahası, geleneksel yaşamın kadının önüne koyduğu “evlilik” genç kızın “kadınlık kaderi”ni dönüştüremeyecek ve buna boyun eğerek, düzenin devamlılığı için fedakarlık yapan taraf yine kadın olacaktır.

Toplumsal yaşamının kamusal ve özel alanlara bölünmesiyle birlikte kadınlar, siyasî açıdan önemsiz olarak düşünülen özel alanlara yerleştirilmiştir. Milliyetçiliği de kamusal siyaset alanının bir parçası olarak tahayyül ettiğimizde,²² kadınların bu alandan dışlanması adeta kaçınılmaz bir son olarak

²¹ A.g.e., s. 1268.

²² Yuval-Davis, a.g.e., s. 20.

tezahür etmiştir. Bu bağlamda da hikâyeye baktığımızda, kümeşte horozun zulmüne uğrayan Pamuk isimli tavuğun kümeşten kaçırılarak –özel alandan çıkması- avluda serbestçe dolaştırılması –kamusal alana çıkması- ve bu süreçte semizlenip büyüyen tavuğun baba tarafından kesilmesi aslında özel alanın dışına çıkarak kamusala adım atan ve burada kendi varlığını ortaya koyan tavuğun ataerkil söylemin temsilcisi baba tarafından kesilmesi de manidardır. Bununla da kalınmamış, birbirinin devamı bu iki hikâyede, sadece kadın ve erkek arasındaki hiyerarşik yapı değil, kadınlar arasındaki iktidar ilişkileri de sorgulanmış ve bu hiyerarşi mücadelesi, kadınları ezen, onlar üzerinde baskı mekanizması kuran önemli bir sorunsal olarak karşımıza çıkmıştır. Nihai olarak şunu söyleyebiliriz ki, erken modernleşmenin tezahürü olarak aile odaklı modern toplum tahayyülü, kadın ve erkek cinsiyet rollerinin de sınırlarını belirliyor ve bu düzende kadının rolü ev içiğinde ve erkek egemen bir yapıdan kurtulamıyor. Gerek dönemin koşullarının gerekse de dünyanın içinde bulunmuş olduğu milliyetçi havanın bir alametifarikası olarak Ömer Seyfettin de toplumsal yapının devamlılığında önem arz eden toplumsal cinsiyet kimlik rollerini çeşitli yönleriyle ele alırken, birbirinin devamı niteliğinde olan bu iki hikâyesinde, toplumsal cinsiyet kimlik rollerini metaforik bir anlatımla sorgulamaya açmıştır diyebiliriz.

Kaynakça

- ANDERSON, Benedict, *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, (Çev. İskender Savaşır), Metis Yayınları, İstanbul, 2017.
- BERKTAY, Fatmagül “Cumhuriyet’in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler\Bilanço 98*, İşbankası ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 1-11.
- BERKTAY, Fatmagül “Feminist Teoride Açılımlar”, *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, T.C. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 2011.
- BERKTAY, Fatmagül, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul, 2018.
- EAGLETON, Terry, *Şiir Nasıl Okunur*, (Çev. Kaya Genç), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011, s. 85-86.
- GLEASON, Philip “Kimliği Tanımlamak: Semantik Bir Tarih”, *Kimlik Politikaları*, (Edt. Fırat Mollaer), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2014.
- GÜR, Murat, *Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik (1908-1923)*, Kesit Yayınları, İstanbul, 2019.
- JUSDANİS, Gregory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul, 1998.
- KANCI, Tuba, “Türkiye’de Eğitim, Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Noktaları”, *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet*, (Der. Simten Coşar- Aylin Özman), İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.
- LAKOFF-JOHNSON, George, *Metaforlar*, (Çev. Gökhan Yavuz Demir), İthaki Yayınları, İstanbul, 2015.

NAGEL, Joane, “Erkeklik ve milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik”, *Vatan Millet Kadınlar*, (Der. Ayşe Gül Altınay), İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

ÖMER SEYFETTİN, *Ömer Seyfettin Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.

SANCAR, Serpil, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

ÖMER SEYFETTİN VE EMİN BÜLENT SERDAROĞLU

Sinem İNCE*

Giriş

Osmanlı Devleti, 19. yüzyılda sosyo-ekonomik yönden sıkıntı içerisindeydi. Devlet içten ve dıştan birçok tehdit ve baskının altındaydı. Hem iç hem dış politikalarındaki olumsuz tablo, devleti dönüşü olmayacak bir çıkmaza sokuyordu¹. Yabancı güçler, Hristiyan azınlıkları korumak ve din kardeşliği kisvesi altında onları bir yandan kışkırtıyor diğer yandan da bu olayları Osmanlı'nın iç işlerine karışmak için kullanıyorlardı. Böylece, Osmanlı tebaası olan Hristiyan halklar arasında milliyetçilik duygusu yayılmaya başladı. Öte yandan, devletin içinde görülen ekonomik ve toplumsal değişimler, her açıdan Hristiyanların lehine oldu. Bu durum onlara üstünlük duygusu kazandırdığı gibi Müslümanlara ve onların yöneticilere karşı yüzyıllardır duydukları nefretleri de gün yüzüne çıkardı. Osmanlı'nın bu son döneminde özellikle Rumeli'de yaşanan politik olaylar ve geciken düzenlemelerden dolayı duyulan öfke, Hristiyan etnik grupların milliyetçilik duygularını körükledi.²Oysa Osmanlı Devleti, Müslümanlığın önemli özelliklerinden biri olan "hoşgörü"-yü hiçbir zaman Hristiyan tebaasından esirgememişti. 1804'te Sırplar, ardından 1821'de Rumların çıkardığı isyanlar, Rumeli'de dengeleri büyük ölçüde alt üst etmişti³. Bu döneme ilişkin çalışmalara baktığımızda; sadece 1821 Yunan ayaklanmasıyla yaklaşık 35.000 Türk-Müslüman nüfusun katledildiğini, sağ kalabilenlerin ise yüzyıllardır ekip biçtikleri kendi topraklarından sürüldüğünü görürüz. İsyanın başarıya ulaşmasının en büyük sebeplerinden biri, Avrupa devletlerinin Rumeli'deki Hristiyan tebaaya verdiği destektir.

Aydınlanma'ya önderlik eden aydınlar Avrupa'nın kültürel köklerinin Antik Yunan'dan geldiğini varsayılmaktaydı. Yıllarca Doğu Roma'nın kalıntısı olarak Türk egemenliği altında yaşayan Rum ahali, bir taraftan isyan ha-

* Sinem İnce (M.A.), sinem.redzovic@gmail.com

¹ Rahim Tarım, *Mehmet Rauf*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000, s. 102.

² Justin McCarthy, *Ölüm ve Sürgün / Osmanlı Müslümanlarının Etnik Kırımı: 1821-1922*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2014, s. 8.

³ Ali Fuat Öreñç, "Yunanistan'ın Bağımsızlığı Sürecinde Yok Edilen Mora Türkleri", *Uluslararası Suçlar ve Tarih Dergisi*, Ankara, 2011, s. 6.

reketleri ve katliamlar düzenlerken bir taraftan da kendi kültürel kimliğine bir dayanak noktası aramaktaydı. İşte Avrupa'nın kendilerine duydukları bu sempatiyi kullanarak kendilerine bir geçmiş yaratma konusunda harekete geçtiler ve bunda başarılı da oldular. Bu konuda Jusdanis, şöyle demektedir: "Avrupa kimliğinin merkezine Hellas yerleştirilmemiş olsaydı, Helenseverlik Avrupa kamuoyunu kesinlikle seferber edemezdi."⁴

Avrupalıların Rumlara duyduğu bu hayranlık, 19. yy.da adeta bir minnet borcuna dönüşmüştü. Bu sebeple Rum isyanlarına destek vererek sanki manevi borçlarını ödemek istiyorlardı. Diğer yandan hem Rum aydınlar hem de yıllarca İstanbul'daki Fener-Rum Patrikhanesi'ne bağlı olan din adamları, Yunan isyanlarından sonra bağımsız ve millî bir kilise yaratmayı başarmışlardı. Türklerin yok edilmesi için yemin eden bu yeni, millî kiliseye bağlı din adamları artık her ayinde propagandalarıyla halkı galeyana getiriyorlardı. Yunanlı Başpiskopos Germanos'un belleklere kazınan "Hristiyanlara huzur! Konsoloslara saygı! Türklere ölüm!" sloganı bunun tipik bir örneği idi.⁵

Osmanlı Devleti, bu isyanları bastırabilmek için elinden geleni yapsa da başarılı olamaz. Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'nın yardımlarına rağmen 1827 yılında İngiliz, Fransız ve Rus gemileri Osmanlı-Mısır Donanmasını yok eder. Tarihe Navarin Baskını adıyla geçen bu olayla kontrol Osmanlı Devleti'nin elinden çıkmış oluyordu. Ertesi yıl da Mora'nın işgal edilmesi şartları tamamen değiştirdi. 1830'da Londra Protokolü'yle Osmanlı, Mora'da Yunan Krallığı kurulmasına zorladığında, o topraklarda yüzyıllardır yaşamakta olan Müslümanlardan zaten hiçbir eser kalmamıştı.⁶

Osmanlı Devleti bir asır içinde Romanya, Sırbistan, Yunanistan, Bulgaristan gibi Rumeli'deki birçok toprağını tamamen kaybetmişti.⁷ Osmanlı'dan ayrılmaya kalkan Balkan devletleri, gerçek yüzlerini isyanlar sırasındaki zulümleriyle ispat ettiler.⁸ Peş peşe yaşanan bu olaylardan sonra gelen ve Osmanlı'nın çöküşüyle sonuçlanacak olan savaşlar birbirini izleyecekti.

1877-78 Osmanlı-Rus Harbi aleyhimize sonuçlanmış, Ruslar Yeşilköy'e kadar gelmişlerdi. 1881 yılında Tunus'u Fransızlar; 1887'de Mısır'ı İngilizler işgal

⁴ Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür-Millî Edebiyatın İcat Edilişi*, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 39.

⁵ Justin McCarthy, *Ölüm ve Sürgün / Osmanlı Müslümanlarının Etnik Kıyımı: 1821-1922*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2014, s. 11.

⁶ Ayrıntılı bilgi için bakınız: Justin McCarthy, *Ölüm ve Sürgün / Osmanlı Müslümanlarının Etnik Kıyımı: 1821-1922*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2014, s. 6-15; Ali Fuat Örenç, "Yunanistan'ın Bağımsızlığı Sürecinde Yok Edilen Mora Türkleri", *Uluslararası Suçlar ve Tarih Dergisi*, Ankara, 2011, s. 5-32.

⁷ Hülya Argunşah, *Ömer Seyfettin: Bütün Eserleri: Makaleler 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s. 205.

⁸ İnci Enginün, *Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Yabancılar, Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984, s. 51.

etmişti. 1881 yılında Doğu Rumeli ise Bulgaristan tarafından iltihak edilmişti. Girit isyanını düzenleyen ve Girit Rumlarını destekleyen Yunan Krallığı'na karşı 1897 yılında kazanılan savaş, diplomatik bir hezimetle sonuçlanmış ve Avrupa ülkelerinin Osmanlı'ya yaptıkları baskıyla Girit'e özerklik verilmişti.⁹

1911 yılında İtalyanların Trablusgarp'ı işgal etmeleri adeta bardağı taşıran son damla oldu ve hemen ardından gelen Balkan Savaşları, özgürlük peşinde Avrupa demokrasisini modelleyen Türk aydınlarının gözünün açılmasına neden oldu. Gerçek yüzünü gördükleri medenî (!) Avrupa'ya karşı hem bir tepki hem de bir varoluş mücadelesi olarak Türkçülük düşüncesi ortaya çıkmıştı.

1821'den 1830'lara kadar süren isyanların edebiyat ve sanatta da karşılıkları oldu. Avrupalı edebiyatçılar, ressamalar Yunan bağımsızlığını konu alan abartılı eserler ortaya koydular. Victor Hugo, yakalanıp idam edilen isyancıların İstanbul'da sergilenen kesik başlarıyla ilgili "Sarayın Başları" adlı bir şiir yazdı.¹⁰ Tanzimat edebiyatının özellikle ikinci evresinde eserleriyle büyük etki bırakan Victor Hugo'nun Rumlara destek için yazdığı tek şiir bu da değildi. 1829 yılında neşrettiği şiir kitabı *Les Orientales*, Yunan isyanlarından esinlenerek yazılmış şiirler barındırır. Yunanlıların Türklere karşı ayaklanması, Victor Hugo'yu da heyecanlandırmıştır. Fransa'da çok tutulan ve sevilen bu kitaptaki şiirlerden özellikle *Çocuk* şiirinde yer alan Türk düşmanı ifadeler Türk okuyucusunda hayal kırıklığı ve üzüntüye yol açmıştı. Victor Hugo, *Çocuk* adlı şiirinde "Mavi gözlü Yunan çocuğu"na şunları söyletiyordu:¹¹

ÇOCUK

*Türkler buradan geçti. Her şey yıkık ve yas içinde.
Chio, şarapların adası artık sadece karanlık bir kayalık
Chio, çardakların gölge yaptığı
Chio, büyük ormanların sularda yansıdığı
Yamaçları, sarayları ve bazı akşamları dans eden genç kızların korusu*

*Her yer ıssız. Ama değil yalnız kararmış duvarların yanında
Mavi gözlü bir çocuk, bir Yunan çocuğu, oturmuş,
Aşağılanmış başını önüne eğmiş,
Sığınağı, tutanağı
Beyaz bir aubepine¹², bir çiçek kendi gibi
Unutulmuş büyük tahrifatın içinde.*

⁹ Rahim Tarım, Mehmet Rauf, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000, s. 102.

¹⁰ Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür-Millî Edebiyatın İcat Edilişi*, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 39.

¹¹ Zeynep Kerman, 1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercüme Üzerinde Bir Araştırma, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1978, s. 306.

¹² Beyaz dikenli bir çiçek. S. İ.

Ah! Sivri kayaların üzerindeki yalınayak zavallı çocuk!
Gök ve su dalgası gibi gözlerinden akan yaşları silmek için.
Ne istiyorsun? Güzel çocuk sana ne vermeli?
Tekrar mutlulukla toplayabilmek ve getirebilmek için
Beyaz omzuna dökülen lülelerini
Demirin utancını yaşamamışlar bu saçlar,
Ve güzel alnının etrafına dağılmış ağlayan saçlar,
Söğüdüün yaprakları gibi

Kara bulutlara benzeyen üzüntünü kim dağıtabilir?
Bu mavi gözlerin gibi mavi bir zambağa sahip olmak mı
İran'ın karanlık kuyusunu çevreleyen?
Ya da bu kadar büyük bir ağacın "Tuba" meyvesi,
Hızla koşan bir atın, sürekli koşarak,
Gölgesinden yüz yılda çıktığı?

Bana gülümsemen için güzel bir orman kuşu ister misin?
Obuadan daha yumuşak bir sesle şarkı söyleyen,
Sîm-balondan daha parlak olan?
Ne istersen? Çiçek, güzel bir meyve ya da harika kuş?
-Arkadaş, dedi! Yunanlı çocuk, dedi mavi gözlü çocuk,
Ben, barut ve mermi istiyorum.

Victor Hugo, Avrupa medeniyetinin kökeni olarak hayranlık duyduğu Yunanlıları överek Türkleri kötülediği bu şiirinin de yer aldığı kitabı yayımlandığında aslında ortada bir Yunanistan da yoktur. Victor Hugo yukarıda da değindiğimiz gibi, Antik Yunan'ı kendi medeniyetinin uzantısı olarak kabul eden Avrupalı bir şair olarak bu şiiriyle adeta manevi bir borç ödemektedir. Okuyucuda sempati uyandırmak, kendince Rumların bu özgürlük mücadelesine dikkati çekmek ve destek sağlamak amacıyla şiirinin yapısını küçük bir Rum çocuğu ile yapılan bir konuşma üzerinden kurar. Diyalog yani karşılıklı soru – cevap yoluyla yapılan konuşmalardan oluşan şiirde, kendisine ne istediğini tek tek soran muhatabının her sorusuna "hayır" diyen bu çocuk, sonunda çocuksu hediyeler değil "barut ve mermi istiyorum" diyecektir. Çocuğun istediği bu barut ve mermiler, Türklere karşı çarpışan isyancılara götürülmek yahut kendisi tarafından yine Türklere karşı kullanılmak için istenmektedir.

Şiirden de anlaşılacağı gibi Avrupa kamuoyu, Yunan bağımsızlığına olumlu bakmış ve isyanı desteklemiştir. Her rütbeden subayın gönüllü olarak katıldığı bu isyanda, başta İngiltere olmak üzere, Avrupa'nın pek çok yerinde yardım kampanyaları düzenlenerek para toplanmıştır. Fransa, Bavye-

ra, İsviçre, İtalya ve Amerika'dan yüzlerce Yunan sempatizanı gönüllü destek olmuş; Almanlar, Rumlarla birlikte din ve özgürlük adına gönüllü birlikler oluşturmuşlardır. Yine New York gibi deniz aşırı büyük şehirlerde de toplanan para ve mühimmat gönüllülerle birlikte isyan bölgelerine gönderilmiştir. Rusya bu meseleden çıkar sağlayabilmek adına Rumların en büyük destekçilerinden biri olmuştur. Bu olağanüstü gelişmeler, Osmanlı Devleti'ni bölgede sert önlemler almaya zorlamış ama alınan önlemler dünya Hristiyanları tarafından bir zulüm olarak nitelendirilmiştir. Oysa bu isyanlarda tüm dünyanın gözü önünde binlerce Türk katledilirken medenî (!) Avrupa dâhil hiçbir Hristiyan ülkenin sesi çıkmamıştır¹³.

Emin Bülent Serdaroğlu ve “Kin” şiiri

a. Emin Bülent Serdaroğlu (1886 – 1942)

Miralay Muzaffer Bey ile Hayriye Hanım'ın oğlu olarak 1886 yılında Halep'te dünyaya gelen Emin Bülent, ilk ve orta öğrenimini Altunizade İptidâî Mektebi'yle Kandilli'deki Şemsülmekâtip'te tamamladı. 1901 yılında Galatasaray Sultânisi'ne başlayan Emin Bülent'in bu yıllarda spora olan ilgisi arttı. Jimnastik ve futbolla başlayan bu ilgi, ilerleyen yıllarda av merakına da dönüştü. 1905 yılında Galatasaray Futbol Kulübü'nün kurucuları arasında yer almasının yanı sıra, takımın ilk kaptanı ve sol açık oyuncusu olarak kayıtlara geçti.

10 Nisan 1914 tarihinde Reji'de tercüman olarak memuriyete başlayan Emin Bülent, aynı yıl I. Dünya Savaşı'na katıldı. 29 Şubat 1925 tarihinde memuriyetine geri dönebilen Emin Bülent, 1 Mart 1925-1 Mayıs 1933 arasında bugünkü adı Tekel olan Tütün İnhisarı İdaresi'nde farklı görevlerde bulundu. 1 Mayıs 1933'te, İETT'ye geçen ve buradaki görevini 1940 yılına kadar sürdüren Emin Bülent, 1 Aralık 1940 tarihinde, Ulaştırma Bakanlığı tarafından Devlet Limanları Genel Sekreterliği'ne son olarak, Merkez Bankası'na atandı.

Karakterinin en belirgin özelliği milliyetçilik olan Emin Bülent Serdaroğlu, bu özelliğini son nefesine kadar da korudu. Ölüm döşeginde bile “Lüleburgaz, Lüleburgaz... Harp ediyoruz...” diyerek 29 Kasım 1942 tarihinde hayata gözlerini yumdu.

Emin Bülent'in edebiyata olan ilgisinin ne zaman başladığı tam olarak bilinmemekle beraber Galatasaray Sultânisi'nde okuduğu dönemlerde arttığı söylenebilir. Burada aldığı eğitim ve Fransızcası sayesinde iyi bir edebî birikim oluşturan Emin Bülent'in, Fuzuli ve Tevfik Fikret hayranı olduğu söylenmektedir. Tevfik Fikret'in Emin Bülent'in Galatasaray'da hocası olduğu söylenirse de Fikret'in öğretmenlik ve müdürlük yaptığı tarihlerle Emin Bülent'in okudu-

¹³ Ali Fuat Öreñç, “Yunanistan'ın Bağımsızlığı Sürecinde Yok Edilen Mora Türkleri”, *Uluslararası Suçlar ve Tarih Dergisi*, Ankara, 2011, s. 7-9.

ğu tarihler birbirinden farklıdır. Fikret'in Galatasaray'da müdürlük yaptığı dönemlerde, Emin Bülent'in ismi ve şiirlerinden bazılarının yeni nesiller arasında dilden dile dolaştığı bilinmektedir. Özellikle Meşrutiyet gençleri tarafından *Kin* şiirinin bir dua gibi gece gündüz tekrarlandığı söylenir.¹⁴

b. *Kin* şiiri

Emin Bülent'in Galatasaray Sultânisi'nden arkadaşı olan Bekir Bircan'ın aktardığına göre, Türklerin yabancılarla oynadığı bir futbol maçında Rum seyircilerin, rakip takım için tezahüratta bulunmaları Emin Bülent'in onuruna dokunur. Maçtan sonra şairin Gümüşsuyu'ndaki evinde Victor Hugo'nun *Les Orientales* adlı eserini karıştırırlarken dikkatlerini çeken ve yukarıda metnini verdiğimiz *L'enfant/Çocuk* adlı şiiri okurlar. Bu topraklarda yaşayıp geçimlerini sağladıkları halde bir spor karşılaşmasında bile Türklere inat yabancı futbolcuları destekleyen Rum vatandaşlarımızın saygısız tavırları ve Victor Hugo'nun bu şiiri Emin Bülent'in millî duygularını kabartır.

12 Ekim 1908 tarihinde Girit'in Yunanistan'a ilhak olması bir Türk ve ince ruhlu bir insan olan Emin Bülent'i de derinden üzmüştür. Emin Bülent, bu olayın etkisiyle Girit Müslümanlarına ithaf ettiği *Kin* adlı şiirini yazarak millî duygu ve düşüncelerini güçlü bir şekilde ifade ettiği gibi Türk milletinin de duygularına tercüman olmuştur.¹⁵ Şiir, 22 Temmuz 1326 / 4 Ağustos 1910 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinin 1000. Sayısında yayımlandığında büyük yankı uyandırır. Emin Bülent, şiirin başına koymuş olduğu "Girit Müslümanlarına" epigrafının altındaki Fransızca alıntıda da Victor Hugo'nun anılan şiirinden "Mavi gözlü Yunan çocuğu" dizesiyle şairinin adını vererek *Kin* şiirinin esin kaynağı konusunda da ipucu verir.

Türk milletinin bir varoluş mücadelesi içine girdiği kara günlerde, Türklerin duygu ve düşüncelerine tercüman olan bu şiire, Selânik'te *Genç Kalemler* dergisinin Yayın Kurulu'ndan takdir ve hediye gelir. Dergiyi temsilen Selânik'ten gelen ve Ali Cânîp Yöntem, M. Mermi ve Küçük Talât'tan oluşan üç kişilik heyet, Emin Bülent'e kapağında "Genç Kalemler'den Kin Şairine" yazılı kordonlu altın bir saat hediye ederler. *Genç Kalemler*'in kuruluşu 5 Nisan 1327/18 Nisan 1911¹⁶ olduğuna göre; Emin Bülent'e ödül olarak verilen armağan bu tarihten sonra olmalıdır.

Emin Bülent'in *Genç Kalemler* ile olan ilişkisi sadece bu şiir ve şiir dolaşısıyla aldığı ödülден ibaret değildir. Emin Bülent'in bu şiirindeki bir dize,

¹⁴ Mahmut Bıyık, *Emin Bülent Serdaroğlu'nun Hayatı ve Şiirleri Üzerine Bir Araştırma* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2004, s. 1-10.

¹⁵ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, s. 165.

¹⁶ Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul, 1968, s. 160.

Genç Kalemler'in kurucularından Ömer Seyfettin'in *Primo Türk Çocuğu* adlı hikâyesinde de kullanılacaktır.¹⁷

Kin şiiri ile Türk milletinin takdirini ve sevgisini kazanan Emin Bülent bu şiiriyle edebiyat tarihimizde seçkin bir yer edinmiştir. Ruşen Eşref Ünaydın'ın anılarında; Atatürk'ün de bu şiiri çok sevdiği ve her fırsatta beğenerek okuduğuna yer verilmiştir¹⁸. İnci Enginün, Emin Bülent'in *Kin* şiirinin etkisinde kalarak benzer şiirlerin yazıldığını söyler¹⁹. Bu tesirle şiir yazarlardan biri Esat Rıza Bey'dir. Kitabına *Kin* başlığını vermekle kalmayan Esat Rıza Bey; konu ve üslûp bakımından Emin Bülent'in şiirine benzer şiirler yazar. Esat Rıza Bey'in kitabı da çok tutulduğu için onun adıyla kitabın sahteleri satılmaya başlar. Esat Rıza Bey, Abdülhak Hamid'in sunuşu bulunmayan nüshaların sahte olduğunu duyurmak zorunda kalacaktır. Abdülhak Hamid, Esat Rıza Bey'in bu şiirlerini beğendiğini fakat kin ve intikam duygusunu doğru bulmadığını *Büyük Duygu* mecmuasına gönderdiği mektupta söyler.²⁰

Geniş kitlelere hitap eden ve çoğunluğun beğenisini kazanan Emin Bülent'in bu şiirine benzer şiirler yazıldığı gibi, Rıza Tevfik gibi kozmopolitlerden eleştiriler de gelmiştir. Türk milletinin varoluş mücadelesi verdiği bir dönemde hümanist ve savaş karşıtı düşüncelerini gazete ve dergilerde pervasızca ifade eden Rıza Tevfik, Emin Bülent'in bu şiirini "düşmanlık duygularını kışkırtmayı hamiyet sayılsa bile beğenmediğini" söylemiştir.²¹

KİN

-Girit Müslümanlarına-

Göster semâ-yı mağrîbe yüksel de alnını,
Dök kalb-i sâf-ı millete feyz-i beyânını...
Al bayrağınla çık yürü, sağken zafer-nümâ,
Bir gün şehit olunca da olsun kefen sana...

Ey makber-i muazzam-ı ecdâdı titreten
Düşman sadâsı, sus, yine yükselme gölgeden.

¹⁷ Mahmut Bıyık, *Emin Bülent Serdaroğlu'nun Hayatı ve Şiirleri Üzerine Bir Araştırma* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Edebiyatı Anabilim Dalı - Türk Edebiyatı Programı, İstanbul 2004, s. 21.

¹⁸ Özdemir Kalpakçioğlu, *Galatasaray'da Bilinmeyenler*, Simurg Kitapçılık, İstanbul, 2009, s. 100.

¹⁹ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839 – 1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, s. 607.

²⁰ Ramis Karabulut, *Balkan Savaşı Şairi Esat Rıza Bey ve Bütün Şiirleri*, Kömen Yayınları, Konya, 2019, s. 21-27.

²¹ Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2015, s. 380.

*Düşman! Hilâl-i râyet-i İslama hürmet et!
Toplar boğar hitâbını dağlarda âkîbet!*

*Dağlar lisâna gelse de anlatsa hepsini;
Binlerce can dirilse de anlatsa geçmişini;
Garbın cebîn-i zalimi afo etmedim seni...
Türk'üm ve düşmanım sana, kalsam da bir kişi!*

*Ben şûre-zâr-ı kalbimi kânîmle süslerim,
Kalbimde bir silâh ile ferdâyı beklerim.
Kabrinde müsterih uyu ey nâm-dâr atam,
Evlâdının bugünkü adı sâde intikam!*

Ömer Seyfettin ve “Primo Türk Çocuğu”

Millî bilinç konusunda farkındalık yaratmak için çabalayan Ömer Seyfettin'in kaleme aldığı “Primo Türk Çocuğu” adlı hikâyesi iki parça hâlinde yayımlanır. Bu hikâyelerden ilki 1911 yılında *Genç Kalemler*'de; ikincisi 1914 yılında *Türk Sözü* dergisinde çıkar. Selânik'te çıkan ilk hikâyenin başında Ziya Gökalp'in *Turan* şiirinden bir beyit yer alır. İkinci çıkan – *Türk Sözü*'nde- hikâyenin kendi içinde de iki alt başlığı vardır. Bunlar: *Nasıl Doğdu?* ; *Nasıl Öldü?* şeklindedir. *Nasıl Doğdu?* başlığı altında ilk hikâye kısaca özetlenir. *Nasıl Öldü?* başlığı altında da hikâye kaldığı yerden devam eder. Ömer Seyfettin, hikâyenin devamının geleceğini söylese de bu ne yazık ki gerçekleşmez. I. Dünya Savaşı çıkınca *Türk Sözü* dergisi kapanmak zorunda kalır. Böylece tefrika yarım kalmıştır.²²

1911 yılında Trablusgarp Savaşı dolayısıyla Selânik'te ortaya çıkan sosyal çalkantılar, Kenan Bey'i etkiler. Bu savaş sonrasında bir uyanış yaşayan Kenan Bey, kendisine, “Ben kimim?” sorusunu sorduğunu görürüz. Çünkü onun Türklüğü, “Yabancıların ona Türk demesinden öteye gitmemiştir.”²³ Yıllardan beri yaşadığı gaflet uykusundan uyanmasına bu haksız savaş neden olur.

²⁴ Hikâyede verilmek istenen mesajlar da bu uyanışla beraber açığa çıkar.

“Primo Türk Çocuğu”nda millî kimliği oluşturan gelenek, ortak geçmiş, vatan ve etnik köken unsurları ilk kez bir arada kullanılmıştır.²⁵ Bu sebeple “Türklük, Türkçülük, milli benlik” gibi temaların önemi hikâye boyunca

²² Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 213; Nâzım Hikmet Polat, *Ömer Seyfettin II: Turan Masalları*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017, s. 27, 95, 126.

²³ Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, YKY, İstanbul, 2002, s. 400.

²⁴ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 212.

²⁵ Atilla Aktaş, *Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Türk Kimliği ve Milliyetçi Söylem* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2019, s. 369.

işlenmiştir. Ömer Seyfettin'in Türkçülük fikrine varması 1911 yılından çok önce başlar. Askeri okulda okudukları, İzmir yıllarında Necip Türkçü, Baha Tevfik gibi aydınların fikirleri onu etkiler. Bu etkilenişin sebeplerinden biri de Ömer Seyfettin'in asker olarak meslek hayatında gözlemledikleridir.²⁶

Hikâye, dönemin kozmopolit bir şehri olan Selânik'te geçer. "İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin gizli olarak çalıştığı dönemde mason cemiyetlerinden istifade etmesi, Selânik'te masonluğu yaygınlaştırmıştır".²⁷ Ali Canip Yöntem'in "Ziya'dan, Ömer'den, benden başka mason olmadık kimse kalmamıştı... Selânik'te en kuvvetli Mason locası İtalyan locasıydı." demesi de bunun kanıtıdır.²⁸ Primo'nun babası, Türk mühendis Kenan Bey dokuz yıldır bir İtalyan mason locasına bağlıdır. Ömer Seyfettin, İtalyanların Trablus'a saldırmasıyla buhran ve uyanış yaşayan Kenan Bey'in şahsında "insanîyetçilik" perdesi arkasında kalan masonluğun; milliyet, vatan, millet gibi kavramları yok sayarak sildiğini vurgulamak istemiştir.²⁹ İlk hikâyede Primo da babası gibi millî bir uyanış yaşar. Okul arkadaşlarından Orhan; ona Türklük bilincini Fransızca olarak aşılama zorunda kalacaktır çünkü Primo, Türkçe bilmez. Orhan'ın anlattığı Türklüğün yüceliği karşısında Primo etkilenir. Hikâyenin sonunda İtalyan annesiyle İtalya'ya gitmek yerine babasıyla kalmayı tercih eder ve "Ben... Turko çocuk... Ben, yok İtalyano..."³⁰ der. Hikâyenin beğenilmesi üzerine Ömer Seyfettin, üç yıllık bir aradan sonra 1914 yılında devamını yazar çünkü bu arada Balkan Savaşı'na katılmış, esir düşmüş ve sonunda kurtulmuştur. Hikâyenin devamı ikinci başlık olan: *Primo Nasıl Öldü?* altında verilir. Bu bölümde; Primo destanlara konu olan Türk ismi Oğuz adını alır. Fransız mektebinden ayrılıp Türk Ocağı'na başlayan kahramanımız bir ayda Türkçeyi öğrenir. Kenan Bey, Türk tarihini anlatan bir öğretmen edasıyla Primo'ya bilgiler verir. Unutulan Türk tarihi, Türklerin zaferleri, verdikleri mücadeleler, Rumeli'de çıkan isyanlar ve bunların sonuçları Primo üzerinden okuyucuya hatırlatılır. Millî kimliğinin ona getirmiş olduğu bilinçle hareket eden Primo, evini de Türkleştirmek ister. Böylece Rum hizmetçiler yerine Türkler getirilmiş, evde Türk âdetlerine uygun bir yaşayış tarzına geçilmiştir. Aşçı Emine Hanım'ın oğlu Mustafa, yüzbaşının evinde kalan askerlerden biridir. Bir gün annesini ziyarete gelen Mustafa, bir yüzbaşıya ait revolver getirir ve bunun saklanması ister. Bu silahı Primo saklar.

²⁶ Nâzım Hikmet Polat, *Ömer Seyfettin II: Turan Masalları*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017, s. 22, 23.

²⁷ A.g.e., s. 23.

²⁸ Ali Canip Yöntem, *Ömer Seyfettin Hayatı ve Eserleri*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947, s. 22.

²⁹ Nâzım Hikmet Polat, *Ömer Seyfettin II: Turan Masalları*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017, s. 24.

³⁰ A.g.e., s. 94.

Bu arada Selânik'in tek kurşun atılmadan Yunanlılara teslim edilmesi, Türk subaylarının hiçbir şey olmamış gibi Selânik sokaklarında gezinmeleri Primo'yu hem üzmüş hem de sinirlendirmiştir. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla şehir daha da karışık bir döneme girer. Yunanlıların Türklere karşı başlattığı baskı günden güne artmaktadır. Bir gün babasını da gözaltına alırlar. Babasının gözaltına alınmasından dolayı öfkelenen Primo, Emin Bülent'in "Kin" şiirinin "Türk'üm ve düşmanım sana kalsam da bir kişi"³¹ dizesini söyler. Selânik sokaklarında dolaşan Yunan askerinin Türklere kindar bakışlarından rahatsız olur. Vatana hizmet düşüncesiyle gecesini gündüzüne katan Primo, silahı sakladığı yerden çıkarır ve ataları gibi düşmana saldırı hayalleri kurar. Hikâyenin devamı geleceği söylene de maalesef gelmez.

Ömer Seyfettin üzerine yapılan çalışmalarda Primo'nun Türklük bilincine eriştikten sonra ağzına yakışan bu şiirden alınan bu dizeyi neden okumuş olacağı konusu üzerinde durulmamış, konu belirsiz kalmıştır. Ömer Seyfettin'in *Servet-i Fünûn* sayfalarında yayımlanan bu şiirden haberdar olduğu muhakkaktır. Ancak şiirinin yazılış hikâyesinden haberdar olup olmadığı konusunda da bir kayda rastlanmamıştır. Eğer haberdar olmadıysa da şiirin vermiş olduğu duygu zaten etkileyici olduğundan bunun pek de önemi yoktur. Kanaatimize göre, Victor Hugo'nun "Çocuk" şiirinde bahsi geçen "Mavi gözlü Yunan çocuğu"nun karşılığı bizde Ömer Seyfettin'in Primo'sudur. Bu yüzden hikâyenin kahramanı Primo, *Kin* şiirinden bir dize okur.

Nazım Hikmet Polat, Ömer Seyfettin'in Primo ile yarım kalan hikâyesinin "Bir Çocuk: Aleko" ile tamamlanmış olabileceğini söyler.³² Aleko yani Ali, tıpkı Primo gibi Türklük bilincine sahip bir çocuk kahramandır. Ali, altı ay boyunca Gelibolu'da, bir Rum fırıncının yanında çalışır. Hükümetten gelen "muhabere olacak" haberiyle ustası Anadolu'ya geçer. Ali'nin Gelibolu'da akrabası olmadığı için köyüne döner fakat köy boşalmış, tanıdığı kimse kalmamıştır. Anası ve ihtiyar babasının muhtemelen Malkara'ya, akrabalarının yanına gitmiş olabileceğini düşünen Ali, onları bulabilme umuduyla yola düşer. Yiyecek ekmeği ve suyu tükenmek üzereyken bir grup insan görür. Yaklaşınca bu kalabalığın Rumlar olduğunu fark eder. En önde bir papaz yer almaktadır. Rumlarla karşılıklı köylerde oturmaları dolayısıyla çok iyi Rumca bilen Ali'nin aklına bir fikir gelir. Kendini kimsesiz Aleko isimli bir Rum çocuğu olarak tanıtır. Böylece Malkara'ya kadar bu kalabalıkla gidebileceğini düşünür. Papaz Aleko'yu yanlarına alır. Ona yemek, su ve şarap verir. Gelibolu'daki ustasının Türk olduğunu bu sebeple Türkçeyi iyi bildiğini söyleyen Ali, bu kalabalıkla bir Rum köyüne kadar gider. Papaz onu kiliseye hizmetçi olarak alır.

³¹ Nâzım Hikmet Polat, *Ömer Seyfettin II: Turan Masalları*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017, s. 120.

³² A.g.e., s. 28.

Bir aylık sürede buraya ait her şeyi öğrenir. Papaz, Rumların burada bir Türk bile bırakmayacaklarını, hepsini keseceklerini, İstanbul'u yeniden alacaklarını anlatır. Her gün Tanrı'ya bu dileklerde bulunurlar. Ali'nin bunlara şahit olması millî duygularını harekete geçirir. Aklına vaktiyle köylerindeki cami imamının söyledikleri gelir. İmam, Hristiyanlar için hiçbir zaman böyle kindar şeyler söylememiş her zaman insanlara merhametle yaklaşılması gerektiğini anlatmıştır. Oysa Hristiyanlarda durum tam tersidir. Papaz, Aleko'ya milletine yani Rumlara nasıl hizmet etmesi gerektiğini anlatır. Ona, İngiliz paşasına götürmek üzere bir mektup verir. Mektupta Türklerin Rum halkını her gün katlettiğini eğer İngilizler gecikirse hiç Rum kalmayacağını söylenmektedir. Papaz, çatışma bölgesinde Ali'nin Rum olduğunun anlaşılması için gerekli parolayı söyler: "Kıbrıs" Ali yola düşer ama önce Türk bölgesine giderek Türk paşasını bulup her şeyi anlatır. Rumlarla İngilizlerin şifresini bildiğini, onların tarafına gidip Türk paşasına bilgiler getirebileceğini söyler. Türk paşası bunu kabul eder. Ali, İngilizlerin yanına gider. İngiliz paşası, papazdan gelen mektubu görünce sevinir. Ali, İngiliz paşasına Türkçesinin iyi olduğunu Türk tarafına tütün ve balık sattığını, bu sebeple siperlerine girebildiğini söyler. Buna sevinen İngiliz paşası, Ali'ye Türk karargâhında patlatması için saatli bir bomba verir. Ali, aldığı bombayı İngiliz karargâhında patlatır. Türk karargâhına, İngiliz tarafında nedeni bilinmeyen bir patlama olduğu haberi gelir. Hikâye, Türk paşasının Ali'yi aklına getirmesiyle sonlanır. Böylece Ali, canını feda ederek millete karşı sorumluluğunu yerine getirmiştir.³³

Sonuç

Milleti "millet" yapan değerlerin önemini vurgulayan ve genç yaşta vefat eden Ömer Seyfettin, kısa ömrüne birçok eser sığdırmıştır. İncelememize konu olan "Primo Türk Çocuğu" hikâyesi bunlardan sadece biridir. Biz bu hikâyeye; bir milletin uyanışına karşı duyulan özlemi, yabancılarla evlenmenin sakıncalarını, isim vermekten vatan sevgisine kadar örf ve âdetlerimize sahip çıkmanın ne denli mühim olduğunu anlarız. Ömer Seyfettin bizzat yaşadığı bir dönem olarak cepheden ve cephe gerisinden gördükleri neticesinde ortaya çıkan eserlerinden biri olan Primo ve Aleko adlı çocuk kahramanlarıyla seslenmektedir. Ömer Seyfettin, Primo'ya Emin Bülent'in "Kin" şiirini okutması rastlantı değildir. Ömer Seyfettin Primo'ya bu şiiri okuturken Victor Hugo'nun yarattığı *Mavi Gözlü Yunan Çocuğu*'na karşılık Primo ile Aleko'yu yaratmıştır. Bu iki çocuk kahraman, aynı zamanda Türk çocuklarına Türklük bilinci konusunda örnek olduğu gibi Selânik'i tek kurşun atmadan teslim eden ve tekrar

³³ Nazım Hikmet Polat, *Ömer Seyfettin VI: Yalnız Efe*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2018, s. 359-380.

cepheye gönderilmek korkusuyla Selânik'te kalarak düşmana esir olmayı tercih eden korkak subay bozuntularına getirilen ağır bir eleştiridir.

Biri şiir diğerleri hikâye olan bu metinlere baktığımızda Türk milletinin yüceliğini ve bu yüceliğin öyle durduk yere çıkmadığını görürüz. Birçok mücadele ve emeğin sonucunda bugün millet olarak nasıl var olduğumuzu bu hikâyelerle daha iyi anlarız. Ömer Seyfettin'in "milliyetçilik" düşüncesini merkeze alarak yazmasının nedeni de kendi milletine karşı duyduğu sorumluluk duygusundan kaynaklanır. Ömer Seyfettin, hayatının sonuna kadar bu sorumluluk ve bilinçle Türk milliyetçiliğinden ödün vermemiştir.

Kaynakça

- AKTAŞ, Atilla, *Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Türk Kimliği ve Milliyetçi Söylem* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2019.
- ARGUNŞAH, Hülya, *Ömer Seyfettin: Bütün Eserleri, Makaleler 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001.
- ALANGU, Tahir, *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul, 1968.
- BERKES, Niyazi, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, 18. Baskı, YKY, İstanbul, 2002.
- BIYIK, Mahmut, *Emin Bülent Serdaroğlu'nun Hayatı ve Şiirleri Üzerine Bir Araştırma* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2004.
- ENGİNÜN, İnci, *"Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Yabancılar", Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984.
- ENGİNÜN, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839 – 1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.
- JUSDANİS, Gregory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür-Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul, 1997.
- KALPAKÇIOĞLU, Özdemir, *Galatasaray'da Bilinmeyenler*, Simurg Kitapçılık, İstanbul, 2009.
- KAPLAN, Mehmet, *Şiir Tahlilleri 1*, 29. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012.
- KAPLAN, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, 9. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.
- KARABULUT, Ramis, *Balkan Savaşı Şairi Esat Rıza Bey ve Bütün Şiirleri*, Kömen Yayınları, Konya, 2019.
- KERMAN, Zeynep, *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercüme Üzerinde Bir Araştırma*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1978.
- MCCARTHY, Justin, *Ölüm ve Sürgün / Osmanlı Müslümanlarının Etnik Kıyımı: 1821-1922*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2014.
- ÖRENÇ, Ali Fuat, *"Yunanistan'ın Bağımsızlığı Sürecinde Yok Edilen Mora Türkleri"*, Uluslararası Suçlar ve Tarih Dergisi, Ankara, 2011, sayı: 11-12, s. 5-32.
- POLAT, Nazım Hikmet, *Ömer Seyfettin II: Turan Masalları*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2007.
- POLAT, Nazım Hikmet, *Ömer Seyfettin VI: Yalnız Efe*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2018.
- TARIM, Rahim, *Mehmet Rauf'un Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, 12. bs., İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2015.
- YÖNTEM, Ali Canip, *Ömer Seyfettin Hayatı ve Eserleri*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947.

ÖMER SEYFETTİN'İN EŞİ VE KIZINA DAİR

Tahsin YILDIRIM*

Giriş

Ömer Seyfettin, şair, hikâyeci, asker, öğretmen, nazariyatçı ve tenkitçi yönüyle Tanzimat'tan sonraki Türk edebiyatının ve düşünce dünyasının göz ardı edilemeyecek önemli bir şahsiyetidir. Hakkı Süha Gezgin'in ifadesi ile o, "Dalları meyvelerinin ağırlığı ile esneyip sarkmış bir ağaç" gibidir.¹ Ömer Seyfettin'in otuz altı yıllık hayatında ortaya koyduğu birçok hikâye, tiyatro eseri, bazıları tamamlanamayan roman, masal, şiir, makale, fıkra, tuttuğu günlükler, hatıralar ve tercümeleri gerek hayatta iken gerekse vefatından sonra yayınlanmıştır. Ömer Seyfettin Türk edebiyatı tarihinde her şeyden önce hikâyeleriyle öne çıkmış bir sanatçıdır. Kısa hikâyeciliğimizin kurucu isimlerindendir. Ayrıca edebiyatta Türkçede sadeleşmenin savunucusudur. Kısa ömrüne pek çok eser sıgırmıştır.

Ömer Seyfettin, Calibe Hanım Evliliği

Ömer Seyfettin Balkan Harbi'nde düştüğü esaretten kurtuluşunun üzerinden bir seneyi aşkın bir süre geçmesine rağmen yorgun, bezgin ve karamsardır.² Bundan dolayı huzurlu bir aile ortamının özlemi içindedir. Bu duygusunu ve evliliğe giden süreci günlüğünde şu cümlelerle ifade etmiştir: "... Beş sene evvel annem öldü. Babam evlendi. Ablam zırdeli... Tabii ocağımız dağıldı. Ben apartmanlara düştüm. İyice çalışmak için rahata, aile rahatına ihtiyaç vardı."³

Bu özlemini gerçekleştirmek amacıyla, 1915'te İttihat ve Terakki Fırkası ile gelenlerinden Kadıköylü Doktor Besim Ethem Bey'in kızı Calibe Hanım'a (1899- 12 Şubat 1965)⁴ talip olmuştur. Ömer Seyfettin, "Evlenmeye kalkınca,

* Türk Dili Edebiyatı Öğretmeni, tahsinyildirim1972@gmail.com

¹ Hakkı Süha Gezgin, *Edebi Portreler*, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), Timaş Yay., İstanbul, 1999, s. 234.

² Ömer Seyfettin, *Balkan Harbi Hatıraları* (Haz. Tahsin Yıldırım), DBY. Yayınları, İstanbul, 2016, s. 19.

³ Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul, 1968, s. 304.

⁴ Müjgân Cunbur, "Ömer Seyfettin'in Hayatı ve Eserleri", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, AKDYYK Yayını, Ankara, 1992, s. 6.

bir komşum, karımı tavsiye etti. Ailesi için çok iyi şeyler söyledi. Bir gün sabahleyin Fenerbahçesi'nde buluştuk. Görüştük. Ben onu fena bulmadım. Zaten güzellikte gözüm yoktu. Hayalimde daima bir ev hanımı yaşattığım için, onu, sade çarşafıyla, mahcup halleriyle tam zevkime münasip buldum.”⁵ diyerek evlilik için Calibe Hanımın uygun bir eş olduğu kanaatine vararak kıza talip olmuştur. Baba, Doktor Besim Ethem Bey önceleri kızını vermek istemese de sonra araya girenlerin baskısı ile kızının evliliğine razı olmuştur. Uzun sürmüş bir bekârlık hayatından sonra Câlibe Hanım'la 1915 sonlarında⁶ evlenerek Besim Ethem Beyin evine içgüveyi olarak girmiştir. Ömer Seyfettin, “Nikâhlandıktan sonra evlerinde görüşmeye başladım. Bir alafrangalık müptelası karşısında kaldığımı anlayınca titredim.”⁷ diyerek kısa süren bu evliliğin beklediği gibi olmadığını ifade etmiştir. Calibe Hanım'ın ruh dünyalarındaki ayrılıktan dolayı boşanma isteğini Ömer Seyfettin ilk etapta kabul etmese de kendisine iade edilen evlilik yüzüğünü görünce meselerin ciddiyetini anlamıştır. Ancak istenen boşanma kâğıdını yazmadan önce, Calibe Hanım'la yüz yüze gelmek, onunla konuşmak arzusundadır. Çabasının anlamsız olduğunu gören Ömer Seyfettin 5 Eylül 1918'de⁸ mahkemeye sunulmak üzere bir kâğıda “Refikam Calibe Hanımı tatlik (boşamak) ettim” cümlesini yazarak eşinden ayrılmıştır.⁹

“Hayatının en feci, en matemli hadiselerinde bile taşkın bir neşe, çağlayan bir kahkaha”¹⁰ olan Ömer Seyfettin eşinden ayrıldıktan sonra Kalamış'ta, deniz kıyısında, etrafında tek bir bina bulunmayan küçük, sipsivri bir yalıya taşınmıştır. Bu yalıyı kendisinin ordu kumandanı olan Cavit Paşa'dan kiralamıştır. O, burada tıpkı kiraladığı mekân gibi yalnızdır aslında ve bu yalnızlık içerisinde iken hastalanmıştır. Son günlerinde Ali Canip Yöntem'in desteği ile hayata tutunan 25 Şubat 1920'de romatizma, teneffüs yolları rahatsızlıkları şeklinde ortaya çıkan, zaman zaman yüksek ateşle seyreden hastalığının yalnızlık ve maddi imkânsızlık yüzünden giderek artması üzerine 4 Mart'ta Haydarpaşa Hastanesi'ne kaldırılmış 6 Mart 1920'de şeker hastalığından hayata gözlerini yummuştur.

Calibe Hanım'a Dair

Ömer Seyfettin'in kısa süre evli kaldığı Calibe Hanım o günlerin modasına uygun, çağdaş eğitim görmüş, Kadıköy'de bir Fransız okulunda

⁵ Tahir Alangu, a.g.e., s. 304-308.

⁶ İstanbul Şehir Üniversitesi Taha Toros arşivinde yazar ile ilgili bir nottan alınmıştır.

⁷ Tahir Alangu, a.g.e., s.304-308.

⁸ Ömer Seyfettin *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), YKY. İstanbul, 2019, s. 20.

⁹ Tahir Alangu, a.g.e., s. 311.

¹⁰ Aka Gündüz, “Ömer Seyfettin'in Yumruğu”, Guguk mecmuası, İstanbul, 9 Ağustos 1340/1924, s. 3, s. 4

okumuş, Moda-Mühürdar sosyetesinden, ince yapılı, zarif bir genç kızdır.¹¹ Evliliğin ilk günlerinden sonra birbirlerinden ayrı dünyalardan olduklarını fark etmişlerdir. Ömer Seyfettin olaylara farklı bakışlar getiren bir idealist, o, ise kendi dünyasında bir şeyler yapmaya çalışan bir bayandır.

Calibe Hanım; Türkiye'nin en seçkin modacılarından, terzilerinden biri olup Türk terzilik kültüründe son derece önemlidir.¹² Modayı izleyen ve onu takip eden Calibe Hanım tavrı ve kıyafeti ile Batı'ya dönük kişiliğini öne çıkarmıştır. Hayata bakışlarında farklılık olan çiftin evlilikleri kısa sürmüştür. Bunun sebebi Ömer Seyfettin'in, "kılık kıyafetle, hele modayla ünsiyeti pek az" bir adam oluşu mu?¹³ Belki. Türkiye'nin en zevkli kadın terzisi olan Câlibe Hanım'ın, "İstanbul'daki en büyük moda terzisi bir hanım" oluşu mu, "alafrangalıkları" mı bu sonucu getirmiştir, bilinmemektedir.¹⁴

Faik Terzi Calibe Hanım

Dr. Albay Ethem Bey'in kızı Calibe Hanım, Mısır Apartmanı'nda birçok ünlünün yanında Atatürk'ün manevi kızlarının da terzisiydi.¹⁵ Calibe Hanım, Osmanlı hanedan ailesine de terzilik yapmıştır. Osmanlı sarayından Leyla Açıba Hanım anılarında Calibe Hanımın diktiği elbiselerden bahsetmiştir.¹⁶ Galatasaray'da Galeri de Pera'da önceleri reyon şefi olan Calibe Hanım sonra kendi atölyesini kurmuş, klasik dikimde "bir numara" olduğunu herkese kabul ettirmenin yanında özellikle Paris'e gidip gelerek modayı takip ederek müşterilerini yönlendirmiş bir iş kadınıdır.¹⁷ Paris'ten getirmiş olduğu modelleri 20 Nisan 1926'dan itibaren Galeri de Pera'daki mağazasında satışa sunan Calibe Hanım iletişim imkânlarını kullanarak müşteri toplayan başarılı bir iş kadını olarak gazetelere ilanlar vermiştir.¹⁸ Mahir bir terzi olan Calibe Hanım, Ankara'ya da gitmiş orada lüks apartmanlarda geçici olarak bulunup siparişler almış bunu da gazetelerde du-

¹¹ Tahir Alangu, a.g.e., s. 301 vd.

¹² F. Dilek Himam, Elif Erken Tekcan, "Cumhuriyet Dönemi Terzilik Kültürü ve Ulusal Maddi Kültürün İnşası", CTAD, Ankara, 2014, S. 20 s. 239.

¹³ Necati Mert, "Ömer Seyfettin'in Hayatı", Hece dergisi, Ankara, Ocak 2019, S. 265, s.13.

¹⁴ Yusuf Ziya Ortaç, *Bir Varmış, Bir Yokmuş*, Akbaba Yayınevi, İstanbul, 1963, s. 124.

¹⁵ İstanbul Şehir Üniversitesi Taha Toros arşivinde bulunan bir yazıdan. (<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/31912/001552253007.pdf?sequence=1&isAllowed=y>)

¹⁶ Leyla Açıba, *Bir Çerkes, Prensesinin Harem Hatıraları*, (Haz. Harun Açıba), Timaş Yayınları, İstanbul, 2010, s. 128.

¹⁷ Selçuk Erez, "Geçmiş Zaman Terzilerinin Peşinde", Cumhuriyet gazetesi kitap eki, İstanbul, 8 Şubat 1996, S. 312, s. 31.

¹⁸ "Calibe Hanım", Yeni Ses gazetesi, İstanbul, 19 Nisan 1926, S.52, s.2.

yurmuştur. Calibe Hanım 23 Birincikanun 1933 Cumartesi günü saat 14 – 16 arası Ankara Palas'ta elbise, şapka ve çamaşır sergisi açmıştır.¹⁹ İsmetpaşa Kız Enstitüsü'nde açılan moda sergisinde "İstanbul'un maruf terzilerinden Calibe Hanım" olarak Ankara Palas salonlarında eserlerini Ankara'nın güzel giyinen elit hanımlarına göstermiştir.²⁰ 18 Birinciteşrin 1934 Perşembe günü saat 16'dan 18'e kadar elbise manto ve şapka modellerini Ankara Palas'ta teşhir edeceğinden muhterem müşteri hanımefendilerin teşriflerini rica ederek duyuru yapmıştır.²¹ İlk ve sonbaharda Ankara'ya ürünlerini satmak üzere giden Calibe Hanım bir başka seferde özellikle şapka satmak üzere gitmiştir.²² Fakirlere yardım için Ankara'da Kızılay'ın bir piyango-suna gerek ürünleriyle gerekse bizzat katılarak destek vermiştir.²³ Ankara, Ulus'ta Işıklar Caddesi ile Alataş Sokak kesişiminde yer alan 1922 yılında inşa edilen Ankara'nın ilk kaloriferli ve asansörlü apartmanı olma özelliğine sahip devlet müteahhitliği yapan Nafiz Kotan'ın (Erzurumlu Nafiz Bey) ismini taşıyan apartmanında 27 Ekim 1937'den itibaren beş gün müddetle müşterilerini kabul etmiştir.²⁴ Cumhuriyet'in ilk yıllarında farklı günlerde yapılan etkinlikler, toplantılar, balolar özellikle hanımların ilgisin çekmiş o günlerde giyilecek kıyafetler günler öncesinden onların gündemine girmiştir. Nezihe Araz gerek bu çabayı gerekse Calibe Hanım'ın şöhretini şöyle anlatmıştır: "Ankaralı hanımlar için Cumhuriyet Bayramlarının en heyecanlı konusu belki de Cumhuriyet balolarıydı. Annem için söz gelimi; sonbahar demek biraz da o baloya hazırlanmak anlamına gelirdi. Tuvaleti İstanbul'da dikiliyordu. Demek ki Ankara'da Calibe gibi, Cemal gibi bir moda yaratıcısı yoktu henüz."²⁵

Cumhuriyet sonrasının İstanbul'unun önemli kumaş mağazalarından Lion Mağazası tarafından 1935'te tertiplenen çay partisine "İstanbul'un en yüksek terzileri olan Cemal, Fegara, Olivye, Calibe, İren Fayn gibi moda mucitleri ile şapkacılarımızdan Bayan Emilia, Zoe ve Kunduracı Paçıkakis ve beyaz çamaşırlardan Eskinazi müesseseleri bu toplantıya en güzel modellerile iştirak etmişlerdi."²⁶ şeklindeki haberden de anlaşılacağı üzere o modanın aranan isimlerinden biridir.

¹⁹ "Calibe Hanım", Hâkimiyet-i Milliye gazetesi, İstanbul, 21 Birincikanun 1933, S.4463 s.8.

²⁰ "Ankara'da Moda", Hâkimiyet-i Milliye Gazetesi, İstanbul, 16 Nisan 1934, S.4571, s.3

²¹ "Calibe Hanım", Hâkimiyet-i Milliye Gazetesi, İstanbul, 16 Birinciteşrin 1934, S.4753, s.5

²² "İstanbul'dan Akın", Ulus gazetesi, İstanbul, 24 Şubat 1935, S.4878, s.5

²³ "Kızılay'ın Yarınki Piyangosu", Ulus gazetesi, İstanbul, 26 Haziran 1937, S. 5715, s. 6.

²⁴ "Calibe ve Emilya", Ulus gazetesi, İstanbul, 27 Ekim 1937, S. 5868, s. 8.

²⁵ Nezihe Araz, *Mustafa Kemal'in Ankara'sı*, APA Ofset Basımevi. İstanbul, 1994, s. 11.

²⁶ Aslı Mardin-Davaz (Ed.), *Hanımlar Âleminde Roza'ya*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998, s. 23.

Kurmaca Metinlerde Calibe Hanım

Calibe Hanım kurmaca metinlere de girmiştir. Aka Gündüz'ün Ankara'yı mekân olarak seçen *Üvey Ana* adlı romanında da o sıralarda Ankara'da kıyafet satışı için sergi açan Calibe Hanım tefrikada "Terzi Calibe Hanım'ın camekânında nefes alan, balmumundan bir manken. Kımıldıyabildiğine göre içinde anahtarlı zembereği olmalı." şeklinde zikredilmiştir.²⁷ Halide Edip Adivar da onu *Tatarcık* romanında rahat hayatı seçen bir kahramanı anlatırken şöyle zikretmiştir: "Calibe Hanım'a beş sene de bir kostüm ısmarlayabilmek için selamlığın kiremitlerini, limonluğun enkazını satar, hatta otuz sene de bir defa berbere gidebilmek, sacını boyatabilmek için sandıkta sepette ne varsa Bedesten'e yollamıştır."²⁸ Fikret Adil'in hikayesinde ise ehliyet almak için yaşını küçük gösteren otomobil kullanan "Calibe Hanım'dan giyinen, başını Marsel'de yaptıran ve akşam yemeğini teşkil eden salatanın yapraklarını sayan" zengin bir hanımdan bahsedilirken adı zikredilmiştir.²⁹ Fikret Adil'in bir başka hikâyesinde de zengin Ferit'in şımarık eşi Semiha'nın gönlünü hoş etmek için modayı takip etmek ve kıyafet almak üzere gittiği modacı olarak anılmıştır.³⁰ Yusuf Ziya Ortaç'ın azınlıklardan bahseden bir metninde de "Dans başladı: ortada, terzi Fegara'nın en şık modelleri, Calibe'nin en yeni eserleri, Olivier'in en seçme robları dönüyor." denilerek adı zikredilmiştir.³¹

Babasını Sonradan Tanıyan Talihsiz Kız: Güner Hanım

Ömer Seyfettin ve Calibe Hanım uzun sürmeyen evliliklerinin ilk yılında 6 Aralık 1916'da doğan kızlarına "yaprakların arasından sızan gün ışığı" anlamına gelen Güner ismini koymuştur. Bu evlilik Hatice Fahire Güner'e rağmen bozulmuştur. 5 Eylül 1918'de Calibe Hanım'dan boşanan Ömer Seyfettin, ölünceye kadar acı, ıstırap, yalnızlık ve hastalıklarla boğuşarak yaşamıştır.³²

Kültürlü ve okumayı seven Hatice Fahire Güner Elgen, Ömer Seyfettin'in kızı olduğunu ancak 11 yaşında öğrenmiştir.³³ Güner Elgen, Hüseyin Hayri Elgen (?- 30 Mayıs 1983) ile evlenmiştir. İstanbul'un ünlü kadın terzilerinden annesi Calibe Hanım'ı 1935'te yalnız bırakarak evlenen Güner Hanım, uzun yıllar yaşayacağı Mısır'a yerleşmiştir. Eşi Hüseyin Hayri Elgen'in ailesi

²⁷ Aka Gündüz, *Üvey Ana*, Hâkimiyeti Milliye gazetesi, Ankara, 30 İkinciteşrin 1933, S. 4087, s. 4.

²⁸ Halide Edip Adivar, *Tatarcık*, Can Yayınları, İstanbul, 2009, s. 15.

²⁹ "Fa., 9....lar ve 0.... Lar", Vakıf gazetesi, İstanbul, 12 Eylül 1932, S. 5272, s. 10.

³⁰ "Fa., Kırpikler", Vakıf gazetesi, İstanbul, 17 Teşrinisani 1932, s. 5337, s.10.

³¹ Yusuf Ziya, "Onlar Gibi", Akbaba dergisi, İstanbul, 10 Ağustos 1935, S. 84, s. 8.

³² Tahir Alangu, a.g.e., s. 301.

³³ Hikmet Altınkaynak, "Bayram Sohbeti", Cumhuriyet gazetesi, İstanbul, 6 Haziran 2019, S. 34210, s.13.

İngilizler Mısır'dan çekildikten sonra oranın yurttaşlığına geçmiştir. Güner Hanım'ın eşi Lozan'da mühendislik okumuş, Mısır'da bir süre yaşadktan sonra oradaki mallarını da bırakarak Türkiye'ye dönmüş ve orduya intisap etmiştir. Eşinin vefatından sonra Şişli, Nişantaşı'nda yalnız yaşamış ve son günlerinde hastanede yaşlılığa bağlı sağlık sorunları yüzünden tedavi görmüşse de Aralık 2007'de vefat eden Güner Elgen'in cenazesi, 2 Aralık 2007 Pazar günü, Nişantaşı Meşrutiyet Camii'nde kılınan ikinci namazının ardından Zincirlikuyu Mezarlığı'na defnedilmiştir.

Çocukluğu annesi gibi Kadıköy'de geçen Güner Hanım onun gibi Fransız okuluna gitmiş, hareketli bir çocuk olarak her türlü oyunu oynamış, çocukluğunun zevkini çıkarmaya çalışmış, ardından Bahariye de Vişne Sokağı'nda uzun koridorlu, mahzenli bir yapı olan yeni evlerine taşınmıştır. Okul yıllarında babasının hikâyelerini okuyan, nüfus cüzdanındaysa, "Ömer Seyfettin kızı; Mehmet Faik evladı" diye yazan Güner Hanım, Ömer Seyfettin'in kızı olduğunu 11 yaşında evin hizmetçisinden öğrenmiştir. Güner Elgen üvey babalığını hissetmediği Mehmet Faik Bey'in yanında on üç yaşına kadar yaşamıştır. Bu durumu Güner Hanım şöyle anlatmıştır: "Babamın ablası vardı; büyükannem ona götürürdü beni. Güzide Hanım. Ama, halam olduğunu söylemezlerdi. Beni görünce ağlar, ağlardı... Bayramlarda giderdik. Merak ederdim ağlamasının nedenini; büyükanneme sorardım. 'Senin yaşında bir torun kaybetmiş de onun için' diye açıklardı. İnanırdım.

Sonra, evden giden bir hizmetçi söyledi bana, Faik Bey'in üvey babam olduğunu. Tabii, annemin üstüne saldırdım. Annem, bunu bildiğimi Faik Bey'e hissettirmememi istedi."³⁴

Ömründe şöhrete, unvana kıymet vermeyen Ömer Seyfettin'ine atfedilen "Rütbe ve unvan insanı büyütmez, hakkı verilmezse küçültür." sözünü şiar edip ömrü boyunca hep geri planda kalmış mümkün mertebe mülakat vermemiştir. Fransız edebiyatını ana dili gibi bildiği Fransızcadan okuyan Güner Hanım, babasının kitaplarını para vererek alıp okuyan münevver bir Türk kadınıdır. O aynı zamanda Türkiye'nin kadın rallicilerinden olup dönemin sürat rekorunu kıran şoförlerdendir. Güner Elgen babası, sisli puslu hatıralarında annesi ve çocukluğuna ait şu bilgileri vermiştir:

"Annemin babası öldüğünde 12 yaşındaydım. Bir zaman sonra da anneannem öldü. Beyoğlu'na taşındık. Annem Beyoğlu'nda iş kurdu, çalışmaya başladı; beni de yatılı okula yerleştirdi. Bahariye'de oturduğumuz ev yıkıldı. Halkevi yapıldı yerine. Beyoğlu'nda 22 yıl oturduk, Mısır Apartmanı'nda. Eldivensiz, şapkasız sokağa çıkılmayan yıllardı. Herkes bilir, tanırdı. Benim 14

³⁴ Necati Güngör, "Son Kadınlar", Milliyet gazetesi, 17 Mayıs 2000, s.10.

- 15 yaşlarındaki çağım. 19 yaşında da evlendim. Annem terziilik yapardı, evet. Ahbaplarına dikerdi daha çok. Amatörce çalışırdı. İhtiyaçtan değil, meşgale olsun diye yapıyordu. Faal kadındı, boş oturmaktan sıkılıyordu. Annem 1965 yılında öldü. 67 yaşındaydı. Babam hakkında hiç konuşmazdı. Boşandıktan sonra o defteri kapatmıştı. Bazen böyle, onu kızdıracak bir şey yaptığımda; 'Tabii' derdi, 'kimin kızısın?' O kadar...

(...) Babamın hikâyeleriyle ilk kez okul kitaplarında karşılaştım. Daha sonra kendim alıp okudum. Ömer Seyfettin'in kızı olmam, çevremde her zaman ilgi yaratıyordu. Bir defasında yurtdışından dönüyordum. Pasaportuma bakan görevli, Ömer Seyfettin adını görünce daha bir ilgilendi. 'Kızı mısın' diye sordu. 'Evet' dedim gururla!³⁵

Osmanlıca Mezartaş Silinmişti!

Ömer Seyfettin önce Kadıköy Kuşdili'ndeki Mahmutbaba Mezarlığı'na defnedilmiştir.³⁶ Daha sonra mezarı yol geçeceği, araba garajı yapılacağı gerekçesiyle 23 Ağustos 1939'da Zincirlikuyu Asri Mezarlığı'na nakledilmiştir.³⁷ Yeni Sabah gazetesindeki habere göre "23 Ağustos Çarşamba günü saat 10'da merhumun kemikleri Mahmutbaba Mezarlığından alınacak ve Üsküdar'dan araba vapuru ile Beşiktaş'a ve oradan Asrî mezarlığa götürülüp saat 13'te evvelce hazırlanan yeni medfenine gömülecektir."³⁸ Ömer Seyfettin'in mezarlığının nakli vesilesi ile Basın Kurumu Başkanlığı da 23 Ağustos 1939 tarihinde saat 14.30'da Şişli Halk Evinde tertiplenen ihtifalde Aka Gündüz onun hayatı, şahsiyeti ve eserlerini anlatmıştır.³⁹

Ömer Seyfettin'in "Cancağızım" diye hitap ettiği bütün dostları ve hayranlarının oluşturduğu kalabalığın onun kemiklerini Mahmutbaba Mezarlığı'ndan alıp Asrî Mezarlığa kadar götürüp orada bir daha ebediyetin kucağına bırakacaklarını düşünen Nurettin Artam,⁴⁰ yanılığını ertesi günkü yazısında şöyle ifade etmiştir: "Ömer Seyfettin'in Kadıköy'den çıkarılan kemikleri Asri mezarlığa gömülürken... Bu kelimelerin üzerindeki resme baktım ve yere devrilmiş bir taşla bir çelenk gördüm. Yalnız bu kadar değil. Eğer fotoğraf objektifi muharrir ve muhbir kalemi gibi mübalağa yapabilseydi, bu törende büyük bir kalabalık gösterirdi. O mübalâgayı yapamayan realist objektifin resmini çektiği kalabalığın (!) sayısı dokuz kişiden ibaretti."⁴¹

³⁵ A.g.m., s.10.

³⁶ Sadık Tural, *Ömer Seyfettin'in Hayatı ve Eserleri, Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1984 s. 10-11.

³⁷ Müjgân Cunbur, a.g.m., s. 14.

³⁸ "Ömer Seyfettin İçin İhtifal", Yeni Sabah gazetesi, İstanbul, 18 Ağustos 1939, S. 465, s. 2.

³⁹ "Ömer Seyfettin'in Kabri Nakledildi", Tan gazetesi, İstanbul, 24 Ağustos 1939, S. 1460, s.2.

⁴⁰ Nurettin Artam, "Ömer Seyfettin", Ulus gazetesi, İstanbul, 21 Ağustos 1939, S. 6584, s. 2

⁴¹ Nurettin Artam, "Hazin bir Kalabalık!", Ulus gazetesi, İstanbul, 26 Ağustos 1939, S. 6589, s. 2.

Ömer Seyfettin'in ilk gömüldüğü yer olan Mahmutbaba Mezarlığı yol yapımı gerekçesi ile kaldırılacağı için Güner Elgen, babasının mezarını kendi tasarufunda istediği bir mezarlığa nakletmek için belediyeye başvurmuştur. Ancak belediye çok okunan ve sevilen, edebiyata mal olmuş edebiyatçının mezarının kendileri tarafından şanına yakışır bir biçimde Asrî Mezarlığa nakledileceği cevabını vermiştir. İlk mezarındaki Osmanlıca yazılar dönemin anlayışına istinaden kim tarafından yapıldığı bilinmeden "buraya eski yazı giremez" denilerek kapatılmıştır. Yeni mezar taşında da aynı anlayış devam etmiş ve Latin harfli ifadeler yazılmıştır. Güner Hanım ise buna itiraz ederek yazının tekrar kazınmasını istese de buna muvaffak olmamıştır. Güner Hanım ve Ali Canip'in gayretleriyle yeniden düzenlenen mezar taşına yeni harflerle "Merhum Ömer Seyfettin burada yatıyor." ibaresi hakkedilmiştir.⁴² Güner Hanım bu konuya şöyle bir açıklaması olmuştur: "Bir defa şu nokta var: Mazi değişebilir mi? Kanunların geriye doğru hükmü olabilir mi? Babam öldüğü zaman dikilen basit taştan ve yazıdan neden yeri değişti diye mahrum olsun? Benim ruhumda yer tutmuş olan şekle neden halel gelsin. Sonra Asrî Mezarlıkta mutlaka yeni yazı bulunması lazım geliyorsa babamın mezar taşına yazılmasını istediği üç kelime yeni yazı ile yazılsın ve bugünkü badanalı şekil ortadan kalksın."⁴³

Mecburiyetten mezar yeri ve mezar taşı değişen Ömer Seyfettin'in kabri değişse de milletin, sevenleri gönlündeki yeri değişmeden kalacaktır.

Kaynakça

- AÇBA, Leyla, *Bir Çerkes, Prensesinin Harem Hatıraları*, (Haz. Harun Açba), Timaş Yayınları, İstanbul, 2010.
- ADIVAR, Halide Edip, *Tatarcık*, Can Yayınları, İstanbul, 2009, s. 15.
- ALANGU, Tahir, *Ömer Seyfettin Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul, 1968.
- ALTINKAYNAK, Hikmet, "Bayram Sohbeti", Cumhuriyet gazetesi, İstanbul, 6 Haziran 2019, s.13.
- "Ankara'da Moda", Hâkimiyet-i Milliye Gazetesi, İstanbul, 16 Nisan 1934, S.4571, s.3.
- ARAZ, Nezihe, *Mustafa Kemal'in Ankara'sı*, APA Ofset Basımevi. İstanbul, 1994.
- ARTAM, Nurettin, "Hazin bir Kalabalık!", Ulus gazetesi, İstanbul, 26 Ağustos 1939, S. 6589, s. 2.
- ARTAM, Nurettin, "Ömer Seyfettin", Ulus gazetesi, İstanbul, 21 Ağustos 1939, Sayı 6584, s. 2
- "Calibe Hanım", Yeni Ses gazetesi, İstanbul, 19 Nisan 1926, S.52, s.2.
- "Calibe Hanım", Hâkimiyet-i Milliye gazetesi, İstanbul, 21 Birincikanun 1933, S.4463 s.8.
- "Calibe Hanım", Hâkimiyet-i Milliye Gazetesi, İstanbul, 16 Birinciteşrin 1934, S.4753, s.5.
- "Calibe ve Emilyya", Ulus gazetesi, İstanbul, 27 Ekim 1937, S. 5868, s. 8.

⁴² Nâzım Hikmet Polat, *Ömer Seyfettin Bütün Hikâyeleri*, YKY., İstanbul, 2019, s. 20.

⁴³ "Ömer Seyfettin'in Kızı Bize Bir Derdini Anlattı", Vatan gazetesi, İstanbul, 11 Kasım 1940, Sayı 83, s. 3.

- CUNBUR Müjgân, *Ömer Seyfettin'in Hayatı ve Eserleri, Doğumunun Yüziüncü Yılında Ömer Seyfettin*, AKDITYK Yayını, Ankara, 1992.
- EREZ, Selçuk, "Geçmiş Zaman Terzilerinin Peşinde", Cumhuriyet gazetesi kitap eki, İstanbul, 8 Şubat 1996.
- "Fa., 9....lar ve 0.... Lar", Vakıf gazetesi, İstanbul, 12 Eylül 1932, S. 5272, s. 10.
- "Fa., Kırpikler", Vakıf gazetesi, İstanbul, 17 Teşrinisani 1932, s. 5337, s.10.
- GEZGİN, Hakkı Süha, *Edebi Portreler*, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), Timaş Yay., İstanbul, 1999.
- GÜNDÜZ, Aka, *Üvey Ana*, Hâkimiyeti Milliye gazetesi, Ankara, 30 İkinciteşrin 1933, S. 4087, s. 4.
- GÜNGÖR, Necati, "Son Kadınlar", Milliyet gazetesi, 17 Mayıs 2000, s.10.
- İstanbul Şehir Üniversitesi Taha Toros arşivinde bulunan bir yazıdan: <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/31912/001552253007.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- "İstanbul'dan Akın", Ulus gazetesi, İstanbul, 24 Şubat 1935, S.4878, s.5.
- "Kızılay'ın Yarınki Piyangosu", Ulus gazetesi, İstanbul, 26 Haziran 1937, S. 5715, s. 6.
- MARDİN DAVAZ, Aslı, *Hanımlar Âleminde Roza'ya*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998,
- MERT, Necati, "Ömer Seyfettin'in Hayatı", Hece dergisi, Ankara, Ocak 2019, S. 265, s.13.
- ORTAÇ, Yusuf Ziya, *Bir Varmış, Bir Yokmuş*, Akbaba Yayınevi, İstanbul, 1963.
- ORTAÇ, Yusuf Ziya, "Onlar Gibi", Akbaba dergisi, İstanbul, 10 Ağustos 1935.
- SEYFETTİN, Ömer, *Balkan Harbi Hatıraları* (Haz. Tahsin Yıldırım), DBY. Yayınları, İstanbul, 2016.
- "Ömer Seyfettin İçin İhtifal", Yeni Sabah gazetesi, İstanbul, 18 Ağustos 1939, Sayı 465, s. 2.
- "Ömer Seyfettin'in Kabri Nakledildi", Tan gazetesi, İstanbul, 24 Ağustos 1939, Sayı 1460, s.2.
- POLAT Nazım Hikmet, *Ömer Seyfettin Bütün Hikâyeleri*, YKY., İstanbul, 2019, s. 20.
- TURAL Sadık, *Ömer Seyfettin'in Hayatı ve Eserleri, Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1984.

