

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYELERİNDE ANLATIM ÖZELLİKLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRKAN YİĞİT

İSTANBUL 2023

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYELERİNDE ANLATIM ÖZELLİKLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRKAN YİĞİT

TEZ DANIŞMANI:
PROF.DR. BÂKİ ASİLTÜRK

İSTANBUL 2023

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	III
ÖZET	V
ABSTRACT.....	VI
KISALTMALAR	VII
GİRİŞ	1
Ömer Seyfettin'in Hayatı, Yazarlığı ve Eserleri	1
Ömer Seyfettin'in Hayatı	1
Ömer Seyfettin'in Yazarlığı ve Eserleri	4
I. BÖLÜM.....	12
I. ÖMER SEYFETTİN'E KADAR TÜRK HİKÂYECİLİĞİ	12
I.1. İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatında Hikâye	13
I.2. Geçiş Dönemi'nde Hikâye	14
I.3. İslamî Dönem Türk Edebiyatında Hikâye	15
I.4. Tanzimat Dönemi'nde Hikâye	16
I.5. Servet-i Fünun Dönemi'nde Hikâye	18
I.6. Servet-i Fünun Dönemi'nde Yaşayan Ama O Zihniyete Katılmayanların Hikâyeleri	20
I.7. Fecr-i Atı'den Millî Edebiyat'a Doğru	22
I.8. Millî Edebiyat Dönemi'nde Hikâye.....	24
I.9. Dünya Edebiyatında Olay Hikâyeciliğinin Temsilcisi Olarak Maupassant'ın Hikâye Sanatı.....	27
I.10. Guy De Maupassant ve Ömer Seyfettin.....	35
II. BÖLÜM	40
II. HİKÂYE TÜRÜNDE ANLATIM TEKNİKLERİ	40
II.1. Anlatma (Hikâye Etme) Tekniği	41
II.2. Gösterme Tekniği	45
II.3. Diyalog Tekniği.....	47
II.4. İç Diyalog Tekniği.....	49
II.5. İç Monolog/ İç Konuşma Tekniği	50
II.6. İç Çözümleme Tekniği	51
II.7. Bilinç Akışı Tekniği	51
II.8. Tasvir Tekniği	53
II.9. Özetleme Tekniği	54
II.10. Geriye Dönüş Tekniği	55
II.11. Mektup Tekniği	56

II.12. Günlük/Anı Tekniği	59
II.13. Otobiyografik Teknik	59
III. BÖLÜM.....	61
III. ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYELERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ	61
III.1. Anlatma (Hikâye Etme) Tekniği.....	61
III.1.1. Ben Anlatıcı	62
III.1.2. O Anlatıcı	66
III.1.3. Müdâhil Anlatıcı	72
III.2. Gösterme Tekniği.....	74
III.3. Diyalog Tekniği	77
III.4. İç Diyalog Tekniği	86
III.5. İç Monolog/İç Konuşma Tekniği	88
III.6. İç Çözümleme Tekniği.....	90
III.7. Bilinç Akışı Tekniği.....	95
III.8. Tasvir Tekniği	95
III.8.1. Kişi Tasviri.....	95
III.8.2. Mekân Tasviri	99
III.8.2.1. İç Mekân Tasviri	100
III.8.2.2. Dış Mekân Tasviri	102
III.8.3. Doğa Tasviri.....	105
III.8.4. Eşya Tasviri.....	107
III.8.5. Eylem tasviri	110
III.9. Özetleme Tekniği	112
III.10. Geriye Dönüş Tekniği	116
III.11. Mektup Tekniği.....	121
III.12. Günlük/Anı Tekniği	128
III.13. Otobiyografik Teknik.....	132
SONUÇ	147
KAYNAKÇA.....	159
Çalışmaya Esas Oluşturan Eserler	159
Referans Kaynaklar	159
Kitap, Tez, Ansiklopedi ve Sözlükler	159
Makale ve Bildiriler	162

ÖN SÖZ

Ömer Seyfettin, Maupassant tarzı hikâyenin Türk edebiyatında öncülüğünü yaparak modern hikâye türünün gelişmesine önemli katkılar sunmuş; dönemin kabul görmüş edebiyat anlayışının aksine sade dille yerli ve millî bir edebiyat oluşturmayı başarmış önemli bir sanatçıdır. Bu başarısında halkın ilgisini çeken tarihî, siyasi, askerî konu ve temaları seçmesi, toplumun aksayan yönlerini aktarması gibi içerik özelliklerinin etkisi olmakla birlikte asıl önemli unsuru yazarın dil ve anlatım özelliğinde aramak gerekir. Nitekim aynı konunun farklı sanatçılarca işlenmesine rağmen aynı başarının yakalanamaması, anlatım özelliğinin önemini ortaya koymaktadır.

YÖK tez tarama merkezinde yapılan ayrıntılı bir tarama sonucunda Ömer Seyfettin hakkında içerik temelli pek çok çalışma görülmesine rağmen sanatçının hikâyelerindeki biçimsel özellikler üzerine yapılan çalışmalara ender olarak rastlanmıştır. Ömer Seyfettin gibi hikâye alanında öncü olan büyük bir şahsın hikâyelerindeki anlatım özelliklerinin henüz bir teze konu olmaması bir yandan şaşırtıcıyken bir yandan da hâlâ yeni çalışmalara fırsat doğurması açısından sevindiricidir. Çalışmamızın amacı, Ömer Seyfettin'in gözden kaçan bu yönünü incelemek ve bu sayede literatüre katkı sağlamaktır.

“Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Anlatım Özellikleri” adlı bu çalışma bir giriş ve üç bölümden oluşmaktadır:

Giriş bölümünde yazarın hayatı, sanatı ve eserleriyle ilgili bilgiler verilerek çalışmanın ilerleyen bölümlerine hazırlık yapılmıştır. Nitekim çalışmanın ana bölümünü oluşturan üçüncü bölümde yazarın hikâyelerinde kullandığı anlatım tekniklerinden özellikle otobiyografik teknik ve günlük/anı tekniğini anlamlandırabilmek için yazarın biyografisinin ele alınmasına ihtiyaç olduğu görülmüştür.

Birinci bölümde ilk olarak “hikâye” kavramı üzerinde durulmuş, sonra müstakil bir tür olarak hikâyenin Türk edebiyatına dâhil olma süreci hakkında kısa bir açıklama yapılmıştır. İslamiyet öncesi Türk edebiyatından Ömer Seyfettin'e kadar Türk hikâyeciliğinin geçirdiği aşamalar teker teker ele alınmış, dönemler arasındaki farklılıklar ve Ömer Seyfettin'in nasıl bir ortamda hikâyelerini yazdığı ortaya konmuştur. Olay hikâyesinin dünya edebiyatındaki temsilcisi Maupassant'ın hikâye sanatı açıklanmış ve onun tarzını benimseyen Ömer Seyfettin'in hikâyeciliğine temas edilmiştir.

İkinci bölümde kurguya dayalı eserlerdeki anlatım tekniklerinden anlatma, gösterme, diyalog, iç diyalog, iç monolog, iç çözümleme, bilinç akışı, tasvir, özetleme, geriye dönüş, mektup, günlük/anı tekniği ve otobiyografik teknik ele alınmıştır.

Çalışmanın ana bölümünü oluşturan üçüncü bölümde ise Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde kullandığı anlatım teknikleri örnekleriyle birlikte açıklanmıştır. Bu aşamada öncelikle yazarın tüm hikâyeleri okunmuş, fişleme yöntemiyle hikâyelerdeki anlatım teknikleri tespit edilmiştir. Yazma aşamasına geçildiğinde yazarın tüm hikâyelerini ele almanın imkânsızlığından dolayı incelenen anlatım tekniğinin baskın olduğu hikâyeler tercih edilerek bir sınırlamaya gidilmiştir. Çalışmada, Ömer Seyfettin'in tüm hikâyelerinin yer aldığı Hülya Argunşah'ın hazırladığı iki ciltlik eser kullanılmıştır. (Ömer Seyfettin, Hikâyeler 1, haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020 ve Ömer Seyfettin, Hikâyeler 2, haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020)

Sonuç bölümünde bu çalışmadan elde edilen bulgular ortaya konulmuştur. Kaynakça kısmında ise çalışmada başvurulmuş kitap, tez, ansiklopedi, makale, bildiri ve sözlüklerin künyelerine yer verilmiştir.

Tezimin her aşamasında tüm yoğunluğuna rağmen elinden gelen yardımı esirgemeyen, kendisine her müracaat ettiğimde pratik yönlendirmelerle bana hız kazandıran, değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Bâki ASİLTÜRK'e çok teşekkür ederim.

Yarım kalan öğretim hayatıma başlama kararı aldığım günden beri bitmeyen öğrenme ve öğretme serüvenimin içinde büyüyen oğlum Ercan YİĞİT'e tez aşamamda özellikle teknik anlamda yardımını esirgemediği ve gündelik sorumluluklarımı paylaşarak beni rahatlatmaya çalıştığı için çok teşekkür ederim.

Kendileriyle yeterince ilgilenemediğim için başta ailem olmak üzere tüm sevdiklerime bu süreçte bana sabır ve anlayış gösterdikleri için çok teşekkür ederim.

Türkan YİĞİT

Haziran-2023

İstanbul

ÖZET

Türk edebiyatının sözlü ve yazılı tarihine bakıldığında tahkiyeli metin türlerinin oldukça eskiye dayandığı görülmektedir. Modern anlamda hikâye ise Türk edebiyatına 19. yüzyılda Tanzimat Dönemi'yle birlikte girmiştir. Batı edebiyatı örnek alınarak edebiyatımıza giren modern hikâye, geleneğimizde var olan hikâyecilik anlayışıyla harmanlanarak olgunlaşma aşamasına zamanla gelmiştir.

Modern Türk hikâyeciliğinin önemli bir temsilcisi olan Ömer Seyfettin kısacık ömrüne pek çok hikâye sığdırmış, Maupassant tarzı hikâyenin Türk edebiyatında gelişmesine katkı sağlamıştır. Türkçülük ideolojisine sahip olan yazar, o zamana kadar Doğu ve/veya Batı'ya dönük olan Türk edebiyatının artık kendi özüne dönmesi gerektiğini düşünmüş, yerli ve millî bir edebiyat oluşturmayı kendine görev edinmiştir. Sanatkâr yönünün yanında fikir adamı ve asker kişiliğinin de verdiği misyonla hikâyelerinin pek çoğunda öncelikli hedefi, halka millî bir bilinç aşılamak olmuştur. Mesaj kaygısı gütmenden yazdığı mizahi hikâyelerinde ise okura tebessüm ettirebilmiştir.

Bir sanatçının başarısını ne anlattığı kadar nasıl anlattığı da belirler. Kullandığı anlatım özellikleri yani üslup, sanatçının kendisine hastır ve onun bir nevi imzası niteliğindedir. Her büyük sanatçı gibi Ömer Seyfettin'in başarısında da içeriğin yanında kullandığı anlatım özelliklerinin önemi büyüktür. "Yeni Lisan" makalesiyle dilde sadeleşme hareketine de öncülük eden yazarın hikâyelerinde kullandığı sade dil, ayrıca dikkat çeken bir hususu oluşturmaktadır.

Ömer Seyfettin hakkında bugüne kadar pek çok çalışma yapılmasına rağmen hikâyelerinde kullandığı anlatım özellikleri üzerinde henüz detaylı ve derli toplu bir çalışma yapılmamıştır. Çalışmamızın amacı Ömer Seyfettin'in gözden kaçan bu yönünü incelemek ve bu sayede edebî gücünü bir kez daha ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Ömer Seyfettin, hikâye, anlatım teknikleri, Türkçülük, milliyetçilik.

ABSTRACT

Narrative text types have roots that run deep in the history of spoken and written Turkish literature. However, the story—as we know it today—made its appearance in Turkish literature during the Tanzimat period in the 19th century. Since then, the blend of our traditional storytelling practices and the modern story which is modeled after Western literature has matured a great deal.

Ömer Seyfettin, who is one of the most important authors in modern Turkish story writing, published a substantial number of stories despite his short time on earth and significantly contributed to the development of Maupassant-like stories in Turkish literature. Espousing the pan-Turkism ideology, the author, who believed that Turkish literature should abandon imitating West and/or East and be brought back to its roots, devoted himself to constituting a local and national literature. Thus, he combined his artistic facet with his intellectual and military virtues and made it his first mission to infuse national consciousness in society. In his humorous stories, on the other hand, he just aimed to entertain the readers without feeling the urge to convey a moral message.

The success of a writer is defined by how a story is being told as well as the story itself. The narrative techniques an author uses reflect his unique tone and can be thought of as a sort of signature. Like all successful authors, not only the content of his works but also his narrative skills made a crucial contribution to Ömer Seyfettin's success. The author also pioneered in the 'New Language' movement which aimed at purifying Turkish and therefore stood out for the plain language he employed in his stories.

Although we can find several studies about Ömer Seyfettin himself, his narrative qualities have never been researched in a thorough and well-organized way. The aim of this study is to examine the narrative qualities of the author which are often overlooked and to unravel the literary competence he possesses.

Keywords: Ömer Seyfettin, story, storytelling techniques, Pan-Turkism, nationalism.

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
bk.	: Bakınız
Bs.	: Baskı
C.	: Cilt
C. 1/...	: Ömer Seyfettin, <i>Hikâyeler 1</i> , haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020 ve sayfa sayısı
C. 2/...	: Ömer Seyfettin, <i>Hikâyeler 2</i> , haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020 ve sayfa sayısı
çev.	: Çeviren
ed.	: Editör
haz.	: Hazırlayan
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
ve başk.	: Ve başkaları
Yay.	: Yayınları
YKY	: Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Türk hikâyeciliğinin gerek içerik ve biçim gerekse dil yönünden mihenk taşı olan Ömer Seyfettin, sanatçı kişiliğinin yanında bir fikir adamı, asker ve öğretmendir. Yumuşak huylu sanatsever bir anneden aldığı özellikler ile disiplinli asker bir babadan aldığı özellikler birleşerek onun çok yönlü ve zengin bir kişiliğe sahip olmasını sağlamıştır.

Türkçülük ve milletçilik ideolojisine sahip yazar, sade dilde eserler vererek yerli ve millî bir edebiyat oluşturmaya çalışmıştır. Vatanı işgal altında olan halkın yaşadığı zorluklara duyarsız kalmayarak askeri, siyasî ve sosyolojik meselelerde fikir beyan etmiş, sanatını fikirlerine vasıta kılmıştır.

Hikâyelerinin çoğunda otobiyografik unsurların ve kendi fikir dünyasının ön planda olduğu görülen yazarın hayatını öğrenmek, düşünce yapısını ve kültürel birikiminin kaynağını bilmek onu ve eserlerini daha iyi anlamak için gerekli bir adım olacaktır.

Ömer Seyfettin'in Hayatı, Yazarlığı ve Eserleri

Ömer Seyfettin'in Hayatı

Ömer Seyfettin 11 Mart 1884 tarihinde Balıkesir, Gönen'de doğdu. Babası yüzbaşılıktan binbaşılığa terfi eden sert ve otoriter biri olan Ömer Şevki Bey, annesi seçkin bir aileden gelen ve yumuşak huylu olan Fatma Hanım'dır. Dört çocuklu ailenin ikinci çocuğudur. Ablası Güzide Hanım'dan başka iki kardeşi daha vardır. Ancak "Kaşığı" hikâyesinden adının Hasan olduğu bilinen erkek kardeşi ile "İlk Namaz" hikâyesinde yazarın annesine benzettiği bilinen kız kardeşi, ne yazık ki küçük yaşlarda vefat etmiştir.¹

Köken olarak Çerkez olduklarına dair çeşitli iddialar ortaya atılmış ancak yazar, babasının bir kelime Çerkezce bilmeyen Kafkasyalı bir Türk olduğunu belirterek bu iddiaları kabul etmemiştir.² Tahir Alangu, kendisinin de Çerkez olduğuna inandığı yazarın kimliği üzerine yapılan farklı yorumları şöyle gruplandırmıştır:³

A. Çerkez olduğunu söyleyenler grubu: İbnülemin Mahmut Kemal Bey, İsmail Habib, Melahat Hüseyin, Dr. Vasfi Güsar.

B. Kafkasyalı olduğunu söyleyenler grubu: Kamil Kurul.

¹ Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, YKY, İstanbul 2010, s. 25. Alangu bu bilgileri Güzide Hanım'la gerçekleştirdiği sohbetten elde etmiştir.

² Alangu a.g.e. s. 21.

³ Alangu a.g.e. s. 21.

C. Dağıstanlı olduğunu söyleyenler grubu: Ablası Güzide Hanım, M. Türker Acaroğlu, Hikmet Dizdaroğlu.

D. Kafkasyalı hâlis Türk olduğunu iddia edenler grubu: Ali Canip Yöntem, Hilmi Yücebaş, Kemal Özer.

Ömer Seyfettin, öğrenimine Gönen'de bir mahalle mektebinde başladı. Babasının tayini dolayısıyla Gönen'den yaklaşık yedi sekiz yaşlarındayken ayrıldı. Ancak içinde doğduğu ve çocukluğunun başboş ve mutlu günlerini geçirdiği bu kasabaya, ömrü boyunca özlemle bağlandığını “İlk Namaz”, “And”, “Kaşağı” gibi hikâyelerinde ve “Doğduğum Yer” adını taşıyan şiirinde görmek mümkündür.⁴

İnebolu ve Ayancık'tan sonra annesiyle İstanbul'a geldi. Önce Aksaray'da Yusufpaşa Yokuşu'ndaki “Mekteb-i Osmani”ye⁵, sonra 1893 yılında Eyüp Askerî Baytar Rüştîyesi'nin subay çocukları için açılmış özel sınıfına kaydedildi. Bu okulu 1896'da tamamlayarak arkadaşı Enis Avni (Aka Gündüz) ile birlikte Edirne Askerî İdadisinde okumaya karar verdi. Bu okulda edebiyatla ilgilenmeye başlayan yazarın 1900'de ilk şiiri “Terane-i Giryan”, F. Nezihi imzasıyla *Mecmua-i Edebiye*'de yayımlandı.

1900'de İdadî'yi bitirerek İstanbul'a döndü ve Mekteb-i Harbiye-i Şahâne'ye başladı. 1902'de ilk hikâyesi “Tenezzüh” imzasız olarak yayımlandı. 1903 yılında Makedonya'da çıkan karışıklıklar sebebiyle tüm sınıf bir an önce bölgeye gönderilmek için 22 Ağustos 1903'te “sınıf-ı müstacele” sıfatıyla acilen mezun edildi.

Ömer Seyfettin, mezuniyetten sonra çekilen kurada asteğmen rütbesiyle Üçüncü Ordu'ya bağlı İzmir Redif Tümenine gönderildi. Selânik'te ve Manastır'a bağlı Pirlepe sancağında görev yaptı. 1907'de İzmir Jandarma Alay Mektebine öğretmen olarak atandı. İzmir'de fikrî ve edebî faaliyetlerle ilgilendi. Baha Tevfik, Türkçü Necip, Şahabettin Süleyman ve Yakup Kadri gibi şahsiyetlerle tanışarak İzmir'in basın çevresine girdi. Baha Tevfik Fransızca öğrenmesini tavsiye etti, Necip Türkçü ise sade Türkçe ve millî edebiyat konusunda onu etkiledi.

1909'da Selânik Üçüncü Orduya tayin edildi. Manastır, Pirlepe, Köprülü, Cumâ-yı Bâlâ kasaba ve köylerinde görev yaptı. Günümüzde Bulgaristan sınırları içinde bulunan Razlık kasabasının Yakorit köyünde bölük komutanlığı yaptı. Çete ve eşkıya takibiyle uğraştı.

⁴ Alangu a.g.e. s. 31.

⁵ Alangu a.g.e. s. 43. Alangu, Ayancık'ta küçük Ömer'in öğrenim durumunun pek iyi gitmediği, buna çözüm bulmak için çağına göre modern sayılabilecek bu okulu seçtiklerini tahmin etmektedir.

Türklerin komitacı güçler ve çeteler tarafından uğradığı zulümleri ele aldığı “Bomba”, “Beyaz Lâle”, “Tuhaf Bir Zulüm” adlı hikâyeleri bizzat yaşadığı olaylardan esinlenerek yazdı. Yazıları ve hikâyeleri İstanbul’da ve Selanik’te çıkan *Kadın, Bahçe, Hüsn ve Şiir, Aşiyân, Zekâ* gibi çeşitli dergilerde yayımlandı. İttihad ve Terakki Cemiyeti’ne yakınlık duydu. 17 Nisan 1909’da 31 Mart Vakası’nı bastırmak üzere İstanbul’a gelen Hareket Ordusu’nda bulundu.

“Perviz” takma adıyla yayımladığı yazıya gelen eleştirilere karşı, bir savunma yazısı yazması üzerine Ali Canip’le yakınlaştı ve 28 Ocak 1911’de dil konusundaki görüşlerini özetleyen meşhur mektubu yazdı. Bu mektup, Yeni Lisan hareketinin başlamasına vesile oldu.

1910’da Ziya Gökalp’in etkisiyle öğrenim bedelini ödemek üzere askerlikten istifa etti,⁶ hayatını yazar ve öğretmen olarak sürdürmek üzere Selanik’e yerleşti. Ali Canip’in teklifi üzerine Rumeli’nin tek Türk bilim ve edebiyat dergisi olarak Selanik’te çıkarılan *Hüsün ve Şiir* dergisinin yazar kadrosuna katıldı. Akil Koyuncu’nun istek ve ısrarı üzerine derginin adı *Genç Kalemler* olarak değiştirildi. 11 Nisan 1911’de Ömer Seyfettin’in “Yeni Lisan” isimli ilk başyazısı imzasız olarak yayınlandı.

Askerlikten istifa edip yazar ve öğretmen olarak hayatını kazanmaya çalışan yazarın ne yazık ki bu durumu yaklaşık bir yıl sürdü. Balkan Savaşı’nın başlaması ile yeniden orduya çağrıldı. Yanya Kuşatması sırasında, Kanlıtepe’de 20 Ocak 1913 tarihinde 21 askeriyle birlikte esir düştü.

Nafliyon’da 11 ay esir kaldı. Esir olduğu bu dönemi sanatına yatırım yaparak geçirdi. Ali Canip’e yayımlanmak üzere çeşitli yazılar gönderdi. “Mehdi”, “Piç” ve “Hürriyet Bayrakları” gibi hikâyelerini bu dönemde yazdı. Hikâyeleri *Tanin* ve *Türk Yurdu*’nda yayımlandı. Ancak yazar yazı ile uğraşacak bol zaman bulmasına ve hayatının her devresini hikâyelerine yansıtmasına rağmen bu dönemini yazıya aktarmamıştır. Alangu, bunun sebebini ise askerlikten gelen bir gurura bağlamıştır.⁷

Ömer Seyfettin, Aralık 1913’te İstanbul’a döndü. Bir yıl kadar sonra, Şubat 1914’te tekrar askerlikten ayrıldı ve Kabataş Erkek Lisesinde edebiyat öğretmenliği görevine girerek, hayatını tekrar yazarlık ve öğretmenlikle kazanmaya başladı. *Türk Sözü* dergisinin başına geçti ve bu sayede Türkçülük ve milliyetçilik ülküsünü yayacak zemin buldu.

⁶ Alangu a.g.e. s. 52.

⁷ Alangu a.g.e. s. 235.

1915'te İttihat ve Terakki Fırkası ileri gelenlerinden Doktor Besim Ethem Bey'in kızı Calibe Hanım'la evlendi. Bu evlilikten “Fahire Güner” isimli bir kızı oldu. Ancak evliliği uzun sürmedi ve 1918'de eşinden ayrıldı.

Bozulan evliliği dolayısıyla yaşadığı yalnızlık ve I. Dünya Savaşı yenilgisi onu psikolojik olarak sarstı. Buna rağmen verimli bir hikâyecilik dönemi geçirdi. Hikâyelerinin pek çoğunu bu dönemde yazdı. Hayatının son zamanlarını Kalamış Koyu'ndaki “Münferit Yalı” olarak adlandırdığı evde yalnız geçirdi. Burada sık sık Ali Canip, Aka Gündüz, Reşat Nuri, Yakup Kadri, Halit Fahri gibi sanatçılarla buluşarak edebî sohbetler yaptı ve yalnızlığını bir nebze olsun giderdi.

1920'de 36 yaşındayken hayatını kaybetti. Hastalığı süresince bir türlü doğru teşhis konulamayan yazarın hastalığının diyabet olduğu ölümünden sonra yapılan otopsi sonucu anlaşıldı. Cenazesine kimse sahip çıkmadığı için naaşının kadavra olarak kullanıldığı şeklinde yalan haberler yayıldı. Bu haberlerde paylaşılan kadavra görselinin Mekteb-i Tıbbiye'de çekilmiş 1890 yılına ait bir fotoğraf olduğu anlaşıldı. Naaşı önce Kadıköy Kuşdili Mezarlığı'na defnedildi. Daha sonra Zincirlikuyu Mezarlığı'na nakledildi.

Ömer Seyfettin'in Yazarlığı ve Eserleri

Ömer Seyfettin; kısa ömrüne pek çok tür ve sayıda eser sığdırmış, hikâye türünde Türk edebiyatına yön vermiş ve Türk dilinin sadeleşmesinde rol oynamış önemli bir sanatçıdır. “Daha ben çocukken evimizde birçok divanlar vardı. Onları okuya okuya edebiyata heves ettim.”⁸ diyen yazarın edebiyata olan düşkünlüğünün kökenini bu cümlede bulmak mümkündür. Bu divanları okuyan yazar, gençken gazeller de yazmış ancak daha sonra eski edebiyatla arasına mesafe koyarak farklı kaynaklardan beslenmiştir.

Ruşen Eşref Ünaydın'ın yaptığı ankete, yazılı olarak cevap veren yazar; “Bana ‘canlılık’ zevkini veren; beni iyiye, doğruya, güzele samimiyetle alakadar eden Namık Kemal'dir sanıyorum.” diyerek Namık Kemal'i çok beğendiğini, *Evrâk-ı Perişân*'dan sayfalar ezberlediğini, Recaizade Ekrem'in Nejat için yazdıklarının kendisini çok etkilediğini, Hâmid'i ise pek anlamadığını açık yüreklilikle ifade etmiştir.⁹

Tanzimat Dönemi sanatçıları okuyan ve seven yazar, sonrasında Servet-i Fünun sanatçılarından etkilenmiş, Tevfik Fikret'e olan hayranlığını kendisine “mükemmellik şevk ve isteği veren kimse” şeklinde tanımlayarak ifade etmiştir.¹⁰ Lise yıllarında hep Tevfik Fikret'in

⁸ Rüşen Eşref Ünaydın, *Diyorlar ki*, haz. Şemsettin Kutlu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1972, s. 221.

⁹ Ünaydın a.g.e. s. 221-222.

¹⁰ Ünaydın a.g.e. s. 222.

Rûbab’ını okumuş, onu örnek almıştır. Yazarın tespit edilen ilk şiiri “Terane-i Giryan”, 20 Aralık 1900’de henüz 16 yaşında bir Harbiye öğrencisiyken *Mecmua-i Edebiye*’de yayımlanmıştır.¹¹ Bu şiirde başta Tevfik Fikret olmak üzere Servet-i Fünun sanatçılarının etkisi barizdir. İlk şiirlerinde tıpkı onlar gibi ağır ve süslü bir dille bireysel konulara değinmiştir. “Bu dönemdeki 30 şiirinden birkaçı dışında değişmez tema aşktır, vezin (ikisi dışında) aruzdur, nazım şekli (biri dışında) sonedir.”¹²

1901-1914 arasındaki şiirlerinde, 1905’ten itibaren başlayarak kullandığı hece vezniyle birkaç şiiri dışında, aruzu tercih ettiği görülmüştür.¹³ “Hakkı Tarık Us’a yazdığı 19 Ekim 1906 tarihli mektubunda, ‘Gurbet İllerinde-I-Yalnızlık’ adlı şiirinden iftiharla sırf Türkçedir diye bahsetmesi daha bu tarihlerde konuşma diliyle yazma davasına inandığını gösterir.”¹⁴ Ancak bu dil ve üslubu 1911 yılına kadar eserlerine yansıtmayı tam anlamıyla başaramamıştır. 1911’de yayımlanan “Yeni Lisan” makalesinde Servet-i Fünun şiir anlayışını tamamen reddetmiştir. Bir zamanlar büyük hayranlık beslediği Fikret’in değil duygu ve düşüncelerini, kitabının ismini bile Fransız edebiyatından çaldığını iddia etmiştir. Ayrıca Cenap Şahabettin’le ikisinin güzel fakat Türk his ve zevkinden uzak şiirler yazdıklarını, Faik Ali’nin ikinci bir Abdülhak Hamit olmaya çalıştığını, Halit Ziya’nın Fransız romanlarından okuduklarını naklettiğini, dolayısıyla Servet-i Fünuncuları genelleyerek hiçbirisinin Türk edebiyatına önemli bir yenilik getirmedeğini ifade etmiştir.¹⁵

1914’ten itibaren hece vezni, konuşma dili ve koşma nazım biçimini kullanmaya başlamış; bireysel konulardan ziyade millî meseleleri tercih etmiş; destan, efsane, halk hikâyeleri gibi sözlü edebiyat ürünlerini ve tarihi ilham kaynağı olarak görmüştür.¹⁶

Sanat hayatına şiirle başlayan yazar, şiirlerini kimi zaman “Tarhan”, “Perviz”, “F. Nezihi” gibi takma isimlerle kimi zaman da “Ömer”, “Ömer Seyfettin” gibi gerçek isimlerle yayımlamıştır.

Yazarın ayrıca Servet-i Fünun edebiyatının etkisiyle yazdığı “Çizgili Kâğıt”, “Kır Sineği”, “Buse-i Mader”, “Tenezzüh”, “Piyano”, “Otomobil”, “Sakız”, “Sansar”, “Hediye...”, “Bir Refikin Defter-i İhtisatından”, “İcab-ı Sevda”, “Pervanelerin Ölümü” gibi mensur

¹¹ Nâzım Hikmet Polat, *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, TDK Yayınları, Ankara 2020, s. 44.

¹² Polat a.g.e. s. 44-45.

¹³ Fevziye Abdullah Tansel, “Ömer Seyfettin’in İlk Eser ve Şiirleri”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1992, s. 64.

¹⁴ Polat a.g.e. s. 48.

¹⁵ Hülya Argunşah, *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s. 104-105.

¹⁶ Polat a.g.e. s. 45.

şiiirleri de vardır.¹⁷ Bunların çoğu tıpkı Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un mensur şiiirleri gibi ağdalı ve sanatsal bir dile sahiptir.

Ömer Seyfettin'in şiiirin yanında tiyatroya da ayrı bir merakı vardır. Bu merak yazarın rüştiye yıllarına dayanır. Eyüp Askerî Rüştiyesinde öğrenciyken arkadaşlarıyla birlikte evci çıktıkları hafta tatillerinde, Şehzadebaşı'ndaki Manakyan Efendi'nin "Osmanlı Dram Kumpanyası" olarak adlandırılan tiyatrosuna giderdi.¹⁸ Sınıf arkadaşı Aka Gündüz bu konuyla ilgili anılarını Alangu'ya şöyle ifade etmiştir:

"O zamanlarda okumaktan ziyade seyrederdik. O devrin edebî modası tiyatro idi. Öyle edebiyat dergileri filan takip edilmezdi. Manakyan'ın oyunlarına pek düşkündük. (...) İçimizde en iyi yazarlardan biriydi, piyes yazardı, beni de bu yola teşvik ederdi. Manakyan'dan örnek alırdı. Fakat sahneye çıkamazdı."¹⁹

Yazarın tiyatro alanındaki eserleri "Canlar ve Patlıcanlar", "İhtiyar Olsam da", "Katil Kim", "Mahcupluk İmtihanı", "Nasreddin Hoca", "Telgraf" olarak sıralanabilir.²⁰ Bunların içinde "Mahcupluk İmtihanı"nın yazarın sağlığında sahnelendiği bilinmektedir.²¹

Ömer Seyfettin'in pek çok çeviri eseri vardır. Müjgân Cunbur'un düzenlediği bibliyografyada yazarın *Kalevala*, *İlyada*, İtalyan edebiyatından *Tasvir-i An*, Catulle Mendes, Maksim Gorki ve Guy de Maupassant'dan yaptığı tercümeler yer almıştır.²² Nâzım Hikmet Polat'ın çeviri eserler listesinde bu isimlerin yanında Antonie Albalat, François Coppee, Jules Renard, Henri Lavedan, Georges Courteline, Eliss Lönrot (Kaluvala), Edmondo Amicis, Marcel Prévost, Fernand Gregh gibi isimlerden yaptığı çevirilere de rastlanmıştır.²³

Ömer Seyfettin'in sanatçı yönünün yanında bir de fikir adamlığı yönü vardır. Başta dil ve milliyetçilik olmak üzere aile hayatı, kadın, eğitim, kültür, sanat, tarih, siyaset gibi pek çok konu hakkında makale yazmıştır. Ancak yazarın asıl ve birincil hedefi, okura her konuda millî bir bilinç kazandırmak olmuştur.

Hülya Argunşah, yazarın makalelerini beş grupta toplamıştır:²⁴

¹⁷ Hülya Argunşah, "Çizgili Kâğıt", "Kır Sineği", "İcab-ı Sevda", "Buse-i Mader", "Bir Refikin Defter-i İhtisatından", "Hediye...", "Sansar", "İlkbahar", "Pervanelerin Ölümü" hikâyelerini önce mensur şiiirler kategorisinde değerlendirdiğini, daha sonra ise bir olayı anlattığı ve mensur şiiirden uzaklaştığı gerekçesiyle bu eserleri hikâye kategorisinde değerlendirdiğini dile getirmiştir.¹⁷ Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 55-60-62-64-68-99-101-286.

¹⁸ Alangu a.g.e. s. 57.

¹⁹ Alangu a.g.e. s. 55-56.

²⁰ Sadık Tural, "Ömer Seyfettin'in Hayatı ve Eserleri", *Doğumunun 100.Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1984, s. 9-20.

²¹ Nâzım Hikmet Polat, "Ömer Seyfeddin", *TDV İslam Ansiklopedisi (DİA)*, C.34, TDV Yayınları, İstanbul, 2007, s. 81.

²² Müjgân Cunbur, "Ömer Seyfettin Bibliyografyası", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1992, s. 161-162.

²³ Polat a.g.e. s. 72.

²⁴ Hülya Argunşah, *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s. 8-9.

1. Türkçe ve Türkçenin sadeleşmesi ile ilgili yazıları.
2. Edebiyat, Millî edebiyat ve edebiyat eğitimiyle ilgili yazıları.
3. Tenkit yazıları.
4. Milliyetçilik, kültür ve tarihle ilgili yazıları.
5. Bunların dışında kalan ve günlük hayatla hatta siyasî gündemle ilgili yazıları.

Yazarın ilk fikrî eserleri, Genç Kalemler Tahrir Heyeti adına kaleme aldığı “Millî Jimnastik” (1911) ve “Vatan! Yalnız Vatan...” (Selânik-1911) adlı kitapçıklardır.²⁵ Makalelerinde; Ömer Seyfettin, Ayas, Camsab, Ö., Ö.H., Ö.S., Ö. Seyfettin, Ömer Tarhan, Perviz, S., Süheyl Feridun, Tarhan, ? imzalarını kullanmıştır.”²⁶

Ömer Seyfettin’i, Ömer Seyfettin yapan asıl yön ise hikâyeciliğidir. Türk hikâyeciliğinde bir dönüm noktası olan yazar, hikâyeciliğin önemslenmediği bir dönemde hikâyeye gereken önemi vererek onun bir müstakil tür olarak görülmesini sağlayan kişidir. Genellikle hikâye ve roman alanında eser veren çoğu sanatçı, romanı daha değerli bulup hikâyeyi geri plana atmış, hatta hikâyeyi romana geçişte bir basamak olarak görmüştür. “Ömer Seyfettin’sse küçük hikâyeciliği uğraş edinmiş ve ‘küçük hikâye’ türünün edebiyatımızda tutunup yaygınlaşmasını sağlamıştır.”²⁷

Ömer Seyfettin, tıpkı şiirde olduğu gibi hikâyede de kendi yolunu bulmadan önce Servet-i Fünun sanatçıları örnek almış, benzer içerik ve üslupta hikâyeler yazmıştır. Ruşen Eşref Ünaydın’a bu dönem sanatçılarıyla ilgili görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

“Halit Ziya, bizim ilk üstadımızdır. Ben bir gece hiç uyumamış, sabaha kadar *Bir Ölümlün Defteri*’ni okumuştum. (...) Hüseyin Cahit bir tek roman yazmıştır: *Hayal İçinde*. Ama ne roman... Hayat olduğu gibi içindedir. Romanın kahramanı Nezih, hâlâ gözümün önündedir. Mehmet Rauf’un ‘Eylül’ü bizim edebiyatımızda eşi benzeri bulunmayan bir eserdir. Yüksek, yüce, manevî, ruhî kadın aşkı...Hiç temas yok. İdeal aşk. Aşkın hürmetten nasıl doğduğunu anlamak için bu romanı okumalı.”²⁸

Yazarın içerik ve teknik olarak beğendiği, örnek aldığı bu sanatçılarda eksik ve kusurlu olarak gördüğü yön, kullandıkları dildir. Bu konuda duyduğu üzüntüyü yine aynı eserde şöyle ifade etmiştir:

“Her vakit söylerim, yine de söyleyeyim: Eğer Tevfik Fikret’le onun arkadaşları ‘tabii dili’ kavrayabilmiş olsaydılar, şüphesiz, bizim de ebedî klasiklerimiz olurdu. Çünkü onlar modern edebiyatın tekniğini, olduğu gibi anlamış ve kabul etmişlerdi.”²⁹

²⁵ Polat a.g.e. s. 51.

²⁶ Argunşah a.g.e. s. 9.

²⁷ Cevdet Kudret, *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman II*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1978, s. 22.

²⁸ Ünaydın a.g.e. s. 222.

²⁹ Ünaydın a.g.e. s. 222.

Ömer Seyfettin, Servet-i Fünun Dönemi sanatçılarından sonra başta Emile Zola olmak üzere Fransız realistlerini takip etmiş, Maupassant'ın hikâyelerini okuyunca da âdeta büyülenmiştir. Servet-i Fünun anlayışından yavaş yavaş uzaklaşmaya başlayarak Maupassant hikâyelerinin benzerlerini yazmayı denemiştir. Dünya çapında kendi ismiyle tanınan bu tarzı, Türk okuyucusuna sevdirmiş ve onun Türk edebiyatındaki temsilcisi olmuştur.

Ortaya esaslı bir eser koymadan kendisine sanatkâr denilemeyeceğini söyleyerek mütevazı bir tavır sergileyen yazar, çok çalışıp çok eser üretmenin önemine şu cümlelerle temas etmiştir:

“Edebiyatımızın hedefi: ‘Çok laf, az eser’dir. Ben şimdilik bu hedefi ve bu anlayışı bozmaya çalışıyorum. Ağustos böceği gibi öterek yan gelmekten ise karınca gibi çalışmak daha iyi değil mi? Şimdiye kadar öttüğümüz elverdi; biraz da iş yapalım ki çorak edebiyatımız şenlensin, değil mi?”³⁰

Kırsacık hayatında yukarıda ifade ettiği cümlelere uygun olarak karınca gibi hiç durmadan çalışıp pek çok eser vermeyi başarabilen yazar, çizgisini henüz tam olarak bulamadığı Yeni Lisan hareketi öncesi verimsiz bir dönem geçirmiştir. 28 Ocak 1910 yılında Ali Canip’e yazdığı mektupta edebiyattan ve özellikle dilden nefret ettiğini ifade etmiştir. Hem dil ve anlatımından nefret edip hem de Servet-i Fünun anlayışıyla şiir yazdığı bu dönem, onun aslında gerçekçi edebiyatın birikimini yaptığı durgun geçen bir dönemdir.³¹ Bu dönemde yazacak bir şey bulamadığından Ali Canip’in annesine masal anlattırıp bunları yazdığı, şiir ve çeviri yaparak oyalandığı görülür. Alangu bu durumu, yazarın düşüncelerini henüz sağlam bir zemine oturtamamasına, gerçekçi hikâye temalarına hangi açıdan girebileceğini bilemeyeşine bağlar.³²

Yazar 1911 yılına kadar genellikle Servet-i Fünun anlayışıyla konularını günlük hayattan aldığı süslü ve sanatlı hikâyeler yazmıştır. Bunların bir kısmını tam olarak hikâye kategorisinde görmeyerek “fantezi” olarak adlandırmıştır. Kendisini tatmin etmeyen bu ilk dönem hikâye yazarlığından sonra 1911’de Yeni Lisan hareketiyle asıl kimliğini bulmuş, Milli Edebiyat anlayışıyla konularını genellikle tarihten aldığı sade ve anlaşılır bir dille gerçekçi hikâyeler yazmıştır.

Hatıralarında “Ben her şeyden, en ehemmiyetsiz fıkralardan, bir cümleden bir hikâye, koskoca bir roman çıkarabilirim.”³³ diyen yazarın hikâyeleri çoğunlukla Türkçülük ideolojisine hizmet etmek amacı taşısa da hayata dair ne varsa içine alabilecek kadar geniş bir

³⁰ Ünaydın a.g.e. s. 223-224.

³¹ Alangu a.g.e. s. 118.

³² Alangu a.g.e. s. 119.

³³ Polat a.g.e. s. 46.

yelpazeye sahiptir. Hemen hemen her hikâyesinin bir şekilde Türkçülük ideolojisine bağlandığı ve bu ideolojiye hizmet ettiği görülen yazar; “Ashab-ı Kehfimiz”, “Hürriyet Bayrakları”, “Boykotaj Düşmanı” gibi hikâyelerinde yaşadığı devrin Osmanlıcılık, Türkçülük, Batıcılık gibi siyasal akımlarını ele almıştır. “Bomba”, “Beyaz Lale”, “Tuhaf Bir Zulüm” gibi hikâyelerinde Balkan Savaşı’nın olumsuz etkilerini ve komitacıların yerli halka yaptığı zulümleri işlemiştir. “Pembe İncili Kaftan”, “Topuz”, “Vire”, “Teke Tek”, “Forsa” gibi hikâyelerinde Türk tarihinin yüceliğini anlattığı ve millî bir şuur uyandırmaya çalıştığı görülür. “Rüşvet”, “Zeytin Ekmek” gibi hikâyelerinde toplumun yozlaştığı konular ve haksız kazançlara temas etmiştir. “Binecek Şey”, “Herkesin İçtiği Su”, “Yüz Akı”, “Kurumuş Ağaçlar”, “Üç Nasihat” gibi hikâyelerde masal, efsane, halk hikâyeleri gibi geleneksel ürünlerden ilham almıştır. “Kaşağı”, “İlk Namaz”, “İlk Cinayet”, “Falaka” gibi hikâyelerde kendi çocukluk anılarını ele almıştır. “Perili Köşk”, “Kurbağa Duası”, “Sanduka”, “Keramet” gibi hikâyelerde halkın hurafe ve batıl inanışlara kanmasını eleştirmiştir. Cabi Efendi ve Efruz Bey serisinde toplumdaki yanlışlıkları Cabi Efendi ve Efruz Bey kişileri üzerinden ironi yaparak vermiştir. “Tavuklar”, “Bir Vasiyetname”, “Korkunç Bir Ceza” gibi sürpriz sonlu ve okuru tatlı bir tebessüme bırakan mizahi hikâyelerinde eğlendirmeyi hedeflemiştir.

Türkçülük ve milliyetçilik ülküsünü savunduğu hikâyelerde yer yer makaleye varacak tarzda yoğun ve öğreticilik yönü ağır basan bir anlatım kullanmıştır. Herhangi bir tezi olmayan hikâyelerini ise daha özgür olduğu için sıkıcı olmayan eğlenceli, muzip ve nükteli bir havada yazmıştır.

İnci Enginün, Ömer Seyfettin’in 1908 yılında çıkan ilk hikâyelerinden “At”ın onun hikâyelerindeki temel özellikleri gösterdiğini ifade etmiştir:³⁴

1. Yirminci yüzyılda yaşama şuur ve gerçekçilik.
2. Mazi ve kahramanlık hasreti.
3. Duru bir Türkçe.
4. Buruk bir mizah.

Ömer Seyfettin hikâyelerini çoğunlukla ideolojisini yaymanın bir aracı olarak gördüğünden bazı hikâyelerinde vermek istediği mesaj, kurgunun önüne geçmiştir. Cevdet Kudret bu sebeple onun hikâyeciliğini eleştirmiştir:

“Osmanlı toplumunun 1908-1920 arasındaki düşünce ve siyaset olayları onun eserlerinde kolayca izlenebilir. Şu var ki, bir savı ispat etmek için yazılan hikâyelerinin çoğunda (sözgelimi, Osmanlıcılık,

³⁴ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009, s. 433.

Türkçülük, Turancılık görüşleri üzerine yazılanlarda) düşünceler olayların içinde eritilmemiş; kişiler, yazarın düşüncelerini tekrarlayan cansız kuklalar olmaktan ileriye gidememiştir. Bu çeşit hikâyeleri, hikâye tekniğiyle yazılmış birer propaganda yazısı özelliği göstermektedir.”³⁵

Cevdet Kudret, yazarın hikâyelerine biçimsel yönden de benzer bir eleştiri getirmiştir: Yazı diliyle konuşma dilini birleştirmek amacıyla olan ve edebiyat yapmadan yazmak isteyen yazarın cümle kuruluşlarında özensiz olduğunu, hikâyelerin yetiştirilme telaşı içinde aceleyle yazıldığını, yazdıklarını belki ikinci kez okuma fırsatı bulamadığı için yazılarında çoklukla bir çalakalemcilik, bir dikkatsizlik, bir savrulmuşluğun göze çarptığını; kimi zaman sözcükler ve deyimlerin yanlış kullanıldığını; kimi zaman özne ile yüklem arasındaki uyuma dikkat edilmediğini; kimi zaman da noktalama ihmalleri, sözcüklerin zaman zaman yerli yerinde kullanılmayışı gibi nedenlerle birçok cümlede anlam kayması olduğunu belirtmiştir.³⁶

Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde Servet-i Fünuncuların aksine ve onlara tepki olarak tasvir ve ruh çözümlemelerinin değil, olayın ön planda olduğu görülür. Ayrıca bu durum Maupassant tarzı hikâyenin de bir özelliğidir. Maupassant’a göre insanın iç âleminde yaşadıkları anlatılmamalıdır. Okur tıpkı gerçek hayattaki gibi hikâye kişilerinin iç dünyasında neler yaşadığını, ne hissettiğini onların eylemlerinden yola çıkarak kendisi bulmalıdır.

Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde gözlem ön plandadır. Yazar mekân olarak o güne kadar tercih edilen İstanbul yerine Anadolu’yu işlemiş, bizzat olayları ve kişileri gözlemleyerek hikâyelerini gerçek hayata yaklaştırmıştır. Gidip gördüğü yerlerdeki sorunları dile getirmekten de çekinmemiştir.

Ömer Seyfettin’in kitap hâlinde yayımlanan ilk eseri, tek hikâyeden ibaret olan “Tarih Ezelî Bir Tekerrürdür”, 1910’da yayımlanmıştır.³⁷ “Hikâyelerini ilk toplayan, Ali Canip Yöntem, yayımlayan İkbâl Kütüphanesidir (3 C, İstanbul, 1926-1927). Daha sonra bu seri Şerif Hulusi (Kurbanoglu) tarafından genişletilerek Muallim Ahmet Halit Kitabevince yayımlandı. (Ömer Seyfettin Külliyyatı, 9 C, İstanbul, 1938). Aynı yayın, daha sonra gözden geçirerek, genişletilerek notlarla yenilendi (10 C, İstanbul, 1950). Daha zenginleşmiş bir derleme Tahir Alangu tarafından yapıldı: Ömer Seyfettin’in Toplu Eserleri, 11 C (Rafet Zaimler Kitap Yayınevi, İstanbul, 1962-1964). Aynı hikâyeler daha sonra pek çok yayınevi tarafından farklı tasniflerle defalarca yayınlandı (Cunbur 1985 b: 163).”³⁸

³⁵ Kudret a.g.e. s. 27.

³⁶ Kudret a.g.e. s. 24-25.

³⁷ Polat a.g.e. s. 46.

³⁸ Polat a.g.e. s. 47.

Alangu, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin, toplu eserler düzeninde birkaç kere yayımlandığını ama şiir, makale, fıkra, destan denemeleri, roman ve hikâye parçalarının dağınık olarak kaldığını ve bütün derleme çabalarına rağmen hikâyelerinin hepsi, hele ilk devirlere ait olanlarının tam olarak derlenmiş sayılamayacağını belirtmiştir.³⁹

Kısacık ömrüne pek çok sayı ve türde eser sığdıran yazar; bu eserlerle ölümsüzlüğü yakalamış, edebiyatsız edebiyat yapmanın zor olduğu bir dönemde tepkilere rağmen Türk edebiyatında kendine yer edinmeyi başarmış, yaşarken ve vefatından sonra ardında onu takip eden ve sanatını örnek alan kitleler bırakmıştır.



³⁹ Alangu a.g.e. s. 501.

I. BÖLÜM

I. ÖMER SEYFETTİN'E KADAR TÜRK HİKÂYECİLİĞİ

“Gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düz yazı türü, öykü”⁴⁰ şeklinde tanımlanan hikâye terimi, geniş bir anlam çerçevesine sahiptir. Türk edebiyatına Tanzimat Dönemi’nde giren ve kendi başına müstakil bir tür olan hikâye; destan, efsane, masal, mesnevi, tiyatro gibi olay çevresinde gelişen türlerdeki tahkiye unsurunu da kapsadığı için çoğu zaman bu türlerle karıştırılmış, o döneme kadar gerek manzum gerekse mensur biçimde yazılmış olan tahkiyeye dayalı çoğu metin “hikâye” olarak adlandırılmıştır. Ayrıca romanın da hikâye türüyle aynı zamanda Türk edebiyatına dâhil olması bir süre “roman”, “uzun hikâye”, “kısa hikâye” şeklinde bir kavram karmaşası yaşanmasına, bu iki türün sınırlarının tam olarak belirlenememesine ve birbirlerinin yerine kullanılmasına sebep olmuştur.

Batılı tarzda hikâye Türk edebiyatında yerini alana kadar destan, efsane, masal, menkıbe, mesnevi, *Dede Korkut Hikâyeleri*, halk hikâyeleri gibi çeşitli türler hikâye görevi görmüştür. Tanzimat Dönemi ile yazılmaya başlanan modern hikâyeler, o güne kadar süregelen geleneksel hikâyelerden farklı bir içerik ve yapıya sahiptir. Buna rağmen bu eserlerin geleneksel hikâyelerden kopmadığı/kopamadığı; onlardan da beslenerek kendini geliştirdiği görülmüştür. Mustafa Nihat Özön, eski edebiyatımızdaki hikâye çeşidinin Tanzimat’la birlikte tamamen kaybolmadığını, Batılı eserleri taklit ederek oluşmaya başlayan yeni tarz hikâyelerde de eski hikâyenin bazı karakterlerinin devam ettiğini belirtmiştir.⁴¹ Cevdet Kudret ise divan edebiyatının *Leylî vü Mecnun*, *Husrev ü Şirin*, *Yusuf ü Züheyla* vb. mesnevilerini, Halk edebiyatının *Kerem ile Aslı*, *Tahir ile Zühre*, *Arzu ile Kanber* vb. hikâyelerini, meddah hikâyelerini ve *Battal Gazi*, *Hayber Kalesi*, *Kan Kalesi* gibi dinsel-tarihsel hikâyeleri ayrı bir kefeye koyarak Tanzimat Dönemi’nde ilkin çeviri yoluyla giren, daha sonra “taklit” ve “tanzîr” (nazire yazma) yoluyla ilk yerli ürünlerini vermeye başlayan hikâye türünün, gittikçe geliştiğini ve kişiliğini bulduğunu dile getirmiştir.⁴²

İlk yerli hikâye örneklerini veren Ahmet Mithat Efendi, toplum için sanat anlayışıyla bilinçli olarak geleneksel hikâyeleri kullanmış; bunları Batılı hikâyelerle harmanlayarak halkın bu yeni türü yadırgamadan sevmesine çalışmıştır. Namık Kemal ise tahkiyeli eserlerinde geleneksel unsurları işin içine katmadan doğrudan Batılı roman ve hikâye tekniğini örnek alma

⁴⁰ Türkçe Sözlük, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, haz. Şükrü Halûk Akalın... [ve başk.], Ankara 2011, s. 1100.

⁴¹ Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, s. 39.

⁴² Cevdet Kudret, *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman 1*, Varlık Yayınları, İstanbul 1977, s. 11.

yolunu tercih etmiştir.⁴³ Fakat konu olarak bile *Hançerli Hanım* ve *Cevri Çelebi* gibi halk hikâyelerini çağrıştıran ⁴⁴ *İntibah*’ın ön sözünde her ne kadar Ahmet Mithat Efendi’yi kastederek⁴⁵ eski hikâye geleneğini kullanmayı eleştirse⁴⁶ de bu ilk tahkiyeli eser denemesinde kendisini halk hikâyelerinin bazı özelliklerinden kurtaramadığı, bazen vakaya üçüncü şahıs olarak karışıp kendi düşüncelerini söylediği ve halk hikâyelerine ait ifadeler kullandığı görülmüştür.⁴⁷

Sanatçıların yeni bir edebiyat anlayışına geçiş aşamasında bilinçli veya bilinçsiz olarak geleneksel anlatılardan faydalanmaları Ahmet Mithat ve Namık Kemal örneklerinde görüldüğü üzere oldukça doğaldır. Yenileşme, içinde uzun bir süreç barındırır; eskiden/gelenekselden bir anda keskin bir çizgiyle kopuş beklenemez. “Hikâyeciliğimizde yenileşme çabaları Tanzimat sonrasında başlamakla birlikte hikâyenin bir anda tamamen Batılı bir yapıya büründüğü söylenemez. Bu değişim ilk zamanlarda daha yavaş olmuştur. Türk hikâyesine Batılı/modern diyebilmek için Samipaşazade Sezai ve Halid Ziya’yı beklemek gerekecektir. Modern hikâye yazarı diyebileceğimiz bu yazarlarda bile geleneğin etkisi tamamen silinmemiştir”⁴⁸

I.1. İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatında Hikâye

Sözlü Dönem destanları; *Yaratılış Destanı*, *Oğuz Kağan Destanı*, *Bozkurt Destanı*, *Türeyiş Destanı* vs. hikâyenin ilkel basamakları olarak görülebilir. Bu destanlar halk arasında hikâye etme yoluyla nesilden nesile aktarılıp yaşatıldığı için ister istemez “tahkiye” özelliğini korumuştur.

Altun Yaruk, *Kalyanamkara* ve *Papamkara Hikâyesi*, *Çaştani Bey Hikâyesi* gibi Uygur metinleri, çoğunlukla Budizm’in ilkelerini, felsefesini ve Buda’nın yüceliklerini anlatan hikâyelerden oluşmaktadır. Bu hikâyeler Budist öğretileri halka yaymanın etkili bir yolu olarak görülmüştür.

Altun Yaruk Sudur’un 26. bölümünde (onuncu kitap) yer alan “Aç Bars Hikâyesi”nde üç şehzade ve aç bir kaplan arasında geçen olaylar anlatılmıştır. Hikâye, yedi gün önce yavrulamış aç bir kaplanın hayatta kalabilmek için yavrularını yiyeceğini anlayan küçük

⁴³ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860- 1923)*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2015, s. 51.

⁴⁴ M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 130.

⁴⁵ Akyüz, a.g.e. s. 58.

⁴⁶ “Bundan başka hikâye yazmakta bir görev daha vardır: O da yalnız muhatabı ıslah veya eğlendirmek için eski beğeni tarzı olan yerli yersiz akla, ağıza ne gelirse söylemeyi bırakarak insanın doğasını tahlile çalışmaktır.” Namık Kemal, *İntibah*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2020, s. XIV. (Ön Söz)

⁴⁷ Akyüz, a.g.e. s. 60.

⁴⁸ Ayşe Demir, “Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C.4, S.7, 2006. s. 100.

şehzadenin, onların hayatını kurtarmak için kendi canını yem olarak ortaya koymasıyla Budizm felsefesini konu edinen mensur bir hikâyedir.

Kalyanamkara ve Papamkara Hikâyesi'nde iyi düşünceli şehzadenin bütün canlılara yardım etmek ve canlıların birbirlerini öldürmelerine engel olmak üzere çok değerli bir mücevheri ele geçirmek için çıktığı maceralı yolculuk anlatılmıştır. Kötü düşünceli şehzade kardeşinin gözünü oyarak mücevheri çalar fakat sonunda adalet yerini bulur ve iyi yürekli şehzade Buda'ya dönüşür.

Çaştani Bey Hikâyesi'nde ise Çaştani Bey'in, ülkesinde salgın hastalığa sebep olan şeytanlarla korkusuzca mücadele etmesi, Budizm inancındaki canlı öldürmeme anlayışından dolayı eline fırsat geçmesine rağmen hiçbirine dokunmaması ve sonunda Budalık mertebesine erişmesi konu edilmiştir.

I.2. Geçiş Dönemi'nde Hikâye

İslam öncesi ile İslam sonrası döneme ait unsurların birlikte yer aldığı Geçiş Dönemi'nde Türk hikâyeciliği açısından önemli bir yer tutan *Dede Korkut Hikâyeleri* bulunmaktadır. Fuat Köprülü *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin önemini şöyle belirtmiştir: “Bütün Türk edebiyatını terazinin bir gözüne, Dede Korkut'u öbür gözüne koysanız yine Dede Korkut ağır basar.”⁴⁹

9-11. yüzyıllar arasında oluştuğu ve ilk anlatıcısının Dede Korkut olduğu tahmin edilen bu hikâyeler; ağızdan ağıza yüzyıllarca söylenmiş, tahminlere göre de 15. yüzyılın ortalarından itibaren yazıya geçirilmiştir.

Dede Korkut Hikâyeleri, tarihî kayıtlarla varlığı bilinen fakat ele geçmemiş olan Oğuz destanından ayrılmış ve hikâyeleşmeye yönelmiş destan parçalarından oluşmaktadır.⁵⁰ “Nazım-nesir karışık bir yapıya sahip olmaları, yerleşik hayatın özelliklerinden olan iç çatışmalara yer vermeleri gibi nedenlerle destan türünden halk hikâyesi türüne geçişin en önemli ürünlerini oluşturmaktadırlar.”⁵¹ Bu hikâyelerde “olup bitenler bir destan havasında başlar, gerçekçi bir hikâye dili ve çağdaş bir olay örgüsü ile gelişir ve okuyanlarla dinleyenlere iyimser duygular telkin ederek sona erer.”⁵²

⁴⁹ Muharrem Ergin, *Dede Korkut Kitabı*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1980, s. 5.

⁵⁰ Ergin, a.g.e. s. 8.

⁵¹ Mehmet Aça, A.Müge Yılmaz, Mustafa Sever, “Anonim Halk Edebiyatı”, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, ed. Öcal Oğuz, 6. Bs., Grafiker Yayınları, Ankara 2008, s. 152.

⁵² Semih Güngör, *Günümüz Türkçesiyle Dede Korkut Kitabı*, Suffe Yayınları, İstanbul 1984, s. 14-15.

Kişiler yer yer destan kahramanlarına özgü olağanüstü özelliklere sahip olsalar da beşerî özelliklerini korurlar. Kimi zaman sever, kimi zaman öfkelenir, kimi zaman üzürlürler. “Dede Korkut’la onun temsil ettiği değerler karşısında umursamaz tavırlar takınan Deli Dumrul, Deli Karçar ve Aruz Koca, sonunda ya tövbe eder yahut çok ağır belalara uğrarlar. Tepegöz ise büsbütün bir bela gibi gelir, Oğuz’a felaket getirir ve gözüm gözüm diyerek inler, ölür.”⁵³

Eserin hikâye adı verilen parçalarının, yani “boy”larının, hepsi birer müstakil hikâye olarak ele alınabileceği gibi, bir bütünün parçaları olarak da değerlendirilebilir. Bu boyların destanla halk hikâyesi arasına konabilecek olan tür özellikleri, onu halk dilinde yazılmış roman gibi ele almayı da mümkün kılmaktadır.⁵⁴

1.3. İslamî Dönem Türk Edebiyatında Hikâye

Türk edebiyatına İran edebiyatından geçen mesnevi, aruzun kısa kalıplarıyla yazılması ve beyit sınırlaması olmaması dolayısıyla tahkiyeli metinlerin kullanılmasında tercih edilen bir tür olmuştur. Kenan Akyüz, Batılı hikâyeden muhteva ve teknik olarak farklı gördüğü divan edebiyatının manzum ve mensur hikâyelerini; hacim bakımından roman büyüklüğünde olması; yazarların kalıplaşmış tema, kahraman ve olaylar üzerinde değişiklik yapamaması; zaman ve mekân belirsizliğine sahip olması; gerçekçi olmayan olay, şahıs ve tasvirler içermesi; dilinin çok ağır olması ve psikolojik tahlillere yer vermemesi gibi özelliklerinden ötürü hikâye olarak değil, hacimli ve gelişmiş bir masal olarak kabul eder.⁵⁵

Eski Türk destanlarında görülen yiğitlik, kahramanlık, fethedilen yerlere adalet ve barış götürme, bünyesindeki toplulukları koruyup gözetme gibi Türklere has özellikler bu dönemde İslamî motiflerle bezenerek kendini göstermiştir. Destanların çoğunda kahramanın Allah'tan gelen mucizevi bir güçle kâfirleri alt etmesi ve İslam dinine olan bağlılığı hikâye edilmektedir. *Manas Destanı*, *Cengizhan Destanı*, *Saltuk Buğra Han Destanı*, *Seyid Battal Gazi Destanı*, *Köroğlu Destanı* vb. eserler İslamî Dönem destan örneklerindendir.

Anadolu’da teşekkül eden *Battal Gazi*, *Danişment Gazi*, *Saltuk Buğra Han* gibi destanların motiflerinin büyük kısmı Rum, Ermeni ve Hristiyan haçlılarla yapılan dinî-millî savaşlardan oluşmuştur ve bunlar yavaş yavaş destanlıktan sıyrılıp aynı çağdaki din savaşları içinde Avrupa’da gelişmiş olan şövalye romanlarını andırmaya başlamıştır.⁵⁶

⁵³ Güngör, a.g.e. s. 15.

⁵⁴ Güngör, a.g.e. s. 18-19.

⁵⁵ Akyüz, a.g.e. s. 50.

⁵⁶ Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2008, s. 70.

Halk hikâyeleri ve meddah hikâyeleri destanlarda görülen olağanüstülüklerin azaldığı, olayların ve kişilerin normal boyutlara indiği türlerdir. Bu hikâyelerde devler, periler, ejderhalar görülmez; kahramanların insanüstü güçleri veya menkıbelerdeki gibi kerametleri olmaz. Nazım-nesir karışık söylenen bu hikâyeler meddahların yerine göre taklitleriyle gerçekliğe yaklaşır.⁵⁷ Bu özellikler Batılı anlamda hikâye türünün özelliklerine yakın özelliklerdir. *Hançerli Hanım*, *Letâifnâme*, *Tayyazâde*, *Cevrî Çelebi*, *Kanlı Bektaş* vb. hikâyeler realist halk hikâyeleri olarak adlandırılan eserlerdir.

Türk Halk hikâyeciliği millî unsurların yanında yer yer Şark kültürünün ortak anlatıları sayılan Hint, Fars ve Arap kaynaklı birçok destan, hikâye ve masaldan beslenmiştir. Bunların başında gelenler *Binbir Gece Masalları* ile *Kelile ve Dimne*'dir. "Söyleyenin yeteneğine göre her kaynağı kendince birleştirebilen nice halk hikâyecisi, bunları halk arasında yaydığı gibi, bir kısmı da yazmalar olarak kütüphanelerde bulunmaktadır."⁵⁸

I.4. Tanzimat Dönemi'nde Hikâye

Bir edebiyat türü olarak yeni anlamda hikâye, Türk edebiyatına Tanzimat Dönemi'yle birlikte girmiştir. Batı edebiyatı örnek alınarak edebiyatımıza giren bu yeni tür, geleneğimizde var olan hikâyecilik anlayışıyla harmanlanarak olgunlaşma aşamasına zamanla gelmiştir.

Aziz Efendi'nin *Muhayyelat* 'ı Batı etkisinin görülmediği ancak türün gelişmesine katkı sağlayan dönüm noktalarından biri olarak sayılabilir. "Geleneksel hikâye ile Batılı anlamdaki hikâye arasında bir geçiş eseri olarak görülen 'Muhayyelat' gerçekçi anlatıma olan yakınlığı noktasında modern hikâyenin başlangıcında durmaktadır."⁵⁹

Batı hikâyeleri tarzında ilk eserler 1870'te Ahmed Midhat Efendi'nin *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivâyât* dizisidir. Bu hikâyelerde Ahmet Mithat Efendi bilinçli olarak halk hikâyeciliği/meddah geleneğinden faydalanmıştır. Batıdan aldıklarıyla gelenekseli birleştirmiş, eğlendirerek eğitmeyi amaç edinmiştir. "Henüz vaka icadında tecrübesiz olan yazar, hikâyelerinin vakasını çoklukla Fransız hikâye ve fıkralarından veya işittiği birtakım gerçek olaylardan alıyor ve onları istediği gibi değiştiriyordu."⁶⁰

Batılı tarzda ikinci hikâye denemesi ise 1873'te başlayıp 1875'te biten, Emin Nihad Bey'in *Müsâmeretnâme*'sidir. "1870-1871 arası cüz cüz yayımlanan bu kitap, 'Binbir Gece

⁵⁷ Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1969, s. 72-73.

⁵⁸ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009, s. 165-166.

⁵⁹ Yılmaz Daşcıoğlu, Okan Koç, "Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar", *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History Of Turkish or Turkic*, C.4, S.1-I, 2009, s. 802.

⁶⁰ Akyüz, a.g.e. s. 53.

Masalları'nın iç içe geçmiş hikâyelerini andıran bir yapıdadır. Dış çerçeve 'Müsameretname' adıyla toplanan hikâyelerin anlatıldığı kış sohbetleridir."⁶¹ Eserde Ahmet Mithat Efendi'nin hikâyelerindeki gibi halk hikayeciliği/meddah geleneğinin izleri görülse de yapı unsurlarının hayal gücünden çok gerçekliğe dayanması ve olayların olabirliğinin yüksek olması, eseri Batılı hikâyelere yaklaştırmıştır.

Her iki sanatçı da ilk denemelerinde gelenekten faydalanma noktasında herhangi bir kısıtlamaya gitmemiştir. Tanpınar, eserlerin isimlerinin bile henüz tam Batılı olmaya niyetlenilmediğinin göstergesi olduğunu şöyle ifade etmiştir:

"Fakat daha evvel isimlere dikkat edelim. Letâif-i Rivâyât, mânâsıyla, işitilen birçok hikâyelerin içinde en güzellerinin seçildiği hissini bırakır. Müsameretnâme'nin mânâsı ise, gece sohbetleridir. Böylece her iki muharrir, bu adlarla eski meddah hikâyesini devam ettirmek istiyor gibidirler."⁶²

Müsameretnâme'deki hikâyelerin en kısası 54, en uzununu 210 sayfadır. Ahmet Mithat Efendi'nin hikâye adını verdiği eserleri de aynı şekilde kısa sayılamayacağı ve hacimleri dışında roman vasfı taşımadıkları için Orhan Okay bu eserleri uzun hikâye olarak adlandırmak gerektiğini belirtmiştir.⁶³

Asıl modern hikâye tarzı ise Samipaşazade'nin *Küçük Şeyler* ile başlamıştır. *Küçük Şeyler*'de yer alan hikâyeler, modern hikâyeye geçiş noktasında Batılı anlamda hikâye türünün ilk örnekleri olarak ortaya çıkar. Mehmet Törenek, eserin ismine dikkat çekerek Samipaşazade Sezai'nin bu yeni türü, kavram dünyasında nereye yerleştirmiş olabileceğiyle ilgili yorumunu şöyle dile getirmiştir:

"Sami Paşazade Sezai, yazdığı hikâyeler kadar seçtiği isimle de farklılığı ortaya kor. İngilizlerin 'short story', Fransızların 'nouvelle' dedikleri hikâyenin 'küçük şeyler' olduğunu fark eden bir dikkattir bu. Kendisi belki bu isimle, biraz önce ifadeye çalıştığımız karmaşıklığa açıklık getirmek yahut da yazdığı metinlere karşı takındığı mütevazı tavrıdan küçücük şeyler anlamında böyle bir ismi seçmiş olabilir. Ama temelde kısa hikâyenin küçük şeylerin anlatımı olduğunu hisseden, bunu yakalayabilen bir dikkatin varlığını da bu hikâyelerde görmekteyiz."⁶⁴

Abdülhak Hamit Tarhan, Samipaşazade Sezai'ye gönderdiği mektupta, eserden övgüyle bahsederken *Küçük Şeyler*'i "büyük şeylerden" bulduğunu belirtir, Halit Ziya ise *Kırk Yıl* adlı eserinde "*Küçük Şeyler* beni çıldırttı. Sanat heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve neşeye yetişebilecek bir tahassüs bilmiyorum." der.⁶⁵

⁶¹ Enginün, a.g.e. s.185.

⁶² Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, YKY, İstanbul 2007, s. 266.

⁶³ Okay, a.g.e. s. 104.

⁶⁴ Mehmet Törenek, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 2010, s. 139.

⁶⁵ Törenek, a.g.m. s. 141-142.

Nabizade Nazım, hikâyeyi olayların anlatılmasından ibaret gördüğü için bu türdeki eserlerinde kişilerin tutkularına yer vermez.⁶⁶ Hikâyelerinde yer yer romantizme kaysa da genelde realist ve natüralist bir yaklaşıma sahiptir. Kenan Akyüz, *Karabibik*'in tam anlamıyla realist sayılabilecek ilk Türk hikâyesi olduğunu, kahramanı bir köylü olan ve vakası Anadolu'da, Antalya'nın bir köyünde geçen hikâyenin, köyün bütün hayatını tam bir realizmle aksettirdiğini ve yazarın realiteye sadakat düşüncesiyle, köylülerin şivelerini de aynen verdiğini belirtmiştir.⁶⁷

I.5. Servet-i Fünun Dönemi'nde Hikâye

Servet-i Fünun Dönemi'nde batılı anlamda hikâye önem kazanarak gelişmiştir. Bu döneme gelinceye kadar türün yeniliği karşısında tecrübesizlik yaşayan sanatçılar, artık yeterli deneyimi kazanmış ve teknik açıdan başarılı hikâyeler vermeye başlamıştır.

Bu dönemin önemli hikâyecileri; Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve Ahmet Hikmet'tir. "Halit Ziya 150, Mehmet Rauf 120, Hüseyin Cahit de 40 kadar hikâyesiyle Edebiyat-ı Cedide yazarları arasında, Ömer Seyfettin'in ortaya çıkmasına kadar, bu türün oldukça başarılı örneklerini vermişlerdir."⁶⁸

Servet-i Fünun sanatçılarının işledikleri temalar İstibdat Dönemi'nin baskıcı ortamı ve yazarların mizaçlarının etkisi gibi çeşitli etkenlerden dolayı marazî duygular, karamsar aşklar, hayal-hakikat tezaadı ve kaçma temi olarak sayılabilir. Yalnız Ahmet Hikmet, milliyetçiliğe intisap ettikten sonra "Türk tarih ve medeniyetinin değerini, Türk yaşayışının özelliklerini işlediği bazı hikâyelerinde bunlardan ayrılır."⁶⁹

Hikâyelerde gözleme önem verilmiş, bu sebeple de mekân olarak çoğunlukla sanatçıların yaşadıkları ve bildikleri İstanbul tercih edilmiştir. Gözlemin ön plana çıkmasıyla hayal gücünün etkisi azalmıştır. Sanatçıların mizaç ve hayat karşısındaki pasif duruşları kurguladıkları hikâye kahramanlarında romantizmi ön plana çıkarmış, buna karşılık Fransız realistlerini benimsemeleri tasvirlerde gerçekçiliğin yakalanmasını sağlamıştır. Çevre tasvirleri eseri süslemek için değil, kahramanların kişiliklerinin oluşumunu anlatabilmek için yapılmıştır.

Batılı anlamda hikâyenin başarılı örneklerini vermesi dolayısıyla dönemin en önemli hikâyecisi olarak görülen Halit Ziya; sadece modern hikâyeler yazmakla kalmamış, aynı

⁶⁶ Kudret, a.g.e. s. 145.

⁶⁷ Akyüz, a.g.e. s. 64-65.

⁶⁸ Okay, a.g.e. s. 144.

⁶⁹ Olcay Önertoy, "Küçük Hikâye Yazarı Olarak Ömer Seyfettin", *Türkoloji Dergisi* C.4, S. 1, 1972, s. 138.

zamanda *Hikâye* adlı eseriyle de türün gelişimine katkılar sunmuştur. Eserde yeni bir tür olan romanı, neden hikâye olarak isimlendirdiğini açıklarken⁷⁰ aslında dolaylı olarak her iki türün çerçevesinin ve sınırlarının ne olduğuna dair de fikir vermiştir. Romantizm ve realizm karşılaştırması yaptığı bu eserindeki teorileri küçük hikâye, uzun hikâye ve romanlarında⁷¹ pratiğe dökmüş ve ortaya oldukça realist eserler çıkarmıştır. Batılı örnekleri çok iyi bilmesi, hem roman hem de hikâyede başarıyı yakalamasını sağlamıştır.

Dönemin önemli ikinci hikâyecisi Mehmet Rauf'un hikâyelerinde işlenen temalar “fertlerin çevrelerinden değil, kendi özel hayatlarından ve mizaçlarından doğma şahsi duygulanışlar, aşklar, istekler, ıstıraplar, hayal kırıklıkları ve ümitsizliklerdir.”⁷² Hikâyelerinin ayırt edici özelliği ise ele aldığı konu ne olursa olsun duygular üzerinde durması, hemen hepsinin tahlil ve tasvir ağırlıklı olmasıdır.⁷³

Hüseyin Cahid Yalçın'ın hikâyelerini topladığı *Hayat-ı Muhayyel* ve *Hayat-ı Hakikiyye Sahneleri* adlı eserlerinde pek sağlam sayılmayacak bir tekniğe karşılık, kuvvetli bir tahkiye kabiliyeti ve ölçülü bir realizm görülür.⁷⁴ İnci Enginün, *Hayat-ı Muhayyel*'deki hikâyelerden birçoğunun Servet-i Fünun'un dünya görüşünü yansıttığını, hikâye kişilerinin bu dönem yazarlarının genellikle işlediği hayal aşklar peşinde koşan, tabiata sığınarak mutsuzluklarını artıran kötümser gençlerden oluştuğunu belirtir.⁷⁵ “*Hayat-ı Hakikiyye Sahneleri* ise fıkra denilebilecek gözlem ürünü kısa hikâyelerden oluşur. Bunlarda hayatını bu şartlarla kazanan fakir ve zavallı insanlara, çocuklara karşı büyük bir yakınlık vardır.”⁷⁶

Haristan ve *Çağlayanlar* adlı hikâye kitaplarıyla bilinen Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun hikâyeciliği ise Cevdet Kudret'in tasnifiyle iki devir olarak ele alınabilir: Edebiyat-ı Cedide hikâyelerinin özelliğini taşıyan yabancı sözcük ve kurallarla yüklü ve süslü bir dille yazdıkları; 1911'den sonra Türkçülük akımının etkisi altında sade dil ve öz Türkçeyle yazdıkları.⁷⁷

Servet-i Fünuncular arasında yer almakla birlikte Ahmet Hikmet'in onlardan farklı yanı, eski edebiyatı da iyi bilmesidir.⁷⁸ Yurt dışındaki görevleri, milliyetçi duygularını ve

⁷⁰“Edebiyat-ı Osmanide mazharı olduğu mevki-i mühimi ihraz edemeyen aksam-ı edebiyattan biri de ecnebi bir kelime altında zıkr etmekten ise Osmanlı lisanına hürmeten ‘hikâye’ namını vereceğimiz kısım-ı edebidir.” Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, YKY, İstanbul 1998, s. 20.

⁷¹ Eserlerinin tasnifi için bk. Cevdet Kudret, *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman 1*, Varlık Yayınları, İstanbul 1977, s. 172-173.

⁷² Akyüz, a.g.e. s. 108.

⁷³ Şehnaz Alish, “Servet-i Fünûn Dergisinde Küçük Hikâye- Mensur Şiir- Manzum Hikâye (1896-1901)”, *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi*, İstanbul 1994, s. 100.

⁷⁴ Akyüz, a.g.e. s. 110.

⁷⁵ Enginün, a.g.e. s. 380.

⁷⁶ Enginün, a.g.e. s. 380.

⁷⁷ Kudret, a.g.e. s. 264-265.

⁷⁸ Enginün, a.g.e. s. 381.

Türkçülük ülküsünü geliştirmiş, Türkoloji çalışmalarıyla da ilgilenmiştir.⁷⁹ Bu özellikleri hikâyeciliğine yansımış, millî duygular ve Türkçülük akımının etkisiyle hikâyeler yazmasını sağlamıştır.

“*Hâristan* adlı kitabı Servet-i Fünun’un ortak temaları ve üslubu yanında, yazarın sathî Batılılaşma ile eğlenen ve millî duygularını dile getiren bazı hikâyelerini de ihtiva eder.”⁸⁰ Kitabın ilk hikâyesi olan ve Rosny Kardeşlerin eserinden esinlenerek yazdığı söylenen *Hâristan ve Gülistan*’da Ahmet Hikmet, sığındığı hayalî ülkeyi masal motifleri ve mitolojik unsurlarla süslemiştir.⁸¹

Çağlayanlar adlı hikâye kitabı ise II. Meşrutiyet sonrasında Türkçülük akımının etkisinde yazdığı hikâyelerden oluşur. Bu hikâyelerde Türk hayatının özellikleri, Türk ruhunun kabiliyeti ve enginliği, Türk tarih ve medeniyetinin değeri üzerinde durulmuş; Millî Edebiyat Dönemi dil anlayışıyla konuşma üslubuna yakın bir üslup kullanılmıştır.⁸²

I.6. Servet-i Fünun Dönemi’nde Yaşayan Ama O Zihniyete Katılmayanların Hikâyeleri

Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Ahmet Rasim, Servet-i Fünuncularla aynı dönemde yaşamış olmasına rağmen onların sanat anlayışını benimsememiş; Ahmet Mithat geleneğini, toplum için edebiyat anlayışını sürdürmüş iki önemli isimdir. Çok güçlü eserler veremeseler de Türk hikâyeciliği açısından bahsedilmesi gereken yanları vardır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar İstanbul halkının yaşayışını, gelenek ve göreneklerini, aile geçimsizliklerini, mahalle kadınlarının kavgalarını ve batıl inançları ele aldığı hikâyeleriyle bir dönemin sosyokültürel özelliklerine imza atan önemli bir şahsiyettir. Kenan Akyüz, Hüseyin Rahmi’nin hikâyelerinin Türk halkının elli yıllık yaşayışına ait çok zengin malzemeyle dolu olduğunu, devrin sosyal tarihi üzerine araştırma yapanlar için önemli bir kaynak olduğunu dile getirmiştir.⁸³

Aynı dönemde yaşadığı Servet-i Fünunculardan pek çoğunun Namık Kemal’in tahkiye yolunu tercih etmesine rağmen Hüseyin Rahmi, Ahmet Mithat’ın yolundan gitmiş; benzer kusurlara sahip roman ve hikâyeler yazmıştır. Hikâyenin yoğun anlatımlı ve kısa bir tür olması, onun için olumlu bir duruma dönüşmüş; romanlarında düştüğü önemsiz ayrıntı ve olaylara yer

⁷⁹ Enginün, a.g.e. s. 381.

⁸⁰ Enginün, a.g.e. s. 382.

⁸¹ Şehnaz Aliş, *Hâristan*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005, s. 8-9.

⁸² Akyüz, a.g.e. s. 111.

⁸³ Akyüz, a.g.e. s. 134.

verme, vakaya üçüncü şahıs olarak karışma gibi Ahmet Mithat'tan gelen teknik kusurlara, hikâyelerinde düşmemiştir. Bu sebeple Cevdet Kudret hikâyelerinin romanlarına göre daha derli toplu ve teknik bakımdan daha başarılı olduğunu belirtmiştir.⁸⁴

Hikâyelerini derlediği ilk kitabı *Kadınlar Vaizi*'dir (1920). *Namusla Açlık Meselesi* (1933), *Katil Buse* (1933), *İki Hödüğün Seyahati* (1933), *Tünelden İlk Çıkış* (1934), *Gönül Ticareti* (1939), *Melek Sanmıştım Şeytanı* (1943), *Eti Senin Kemiği Benim* (1963) yazarın diğer öykü kitaplarıdır.

Hüseyin Rahmi hikâyelerinde genelde toplumun aksayan yönlerini, oluşturduğu gülünç tip ve karakterler vasıtasıyla mizahî ve eleştirel bir dille ortaya koymuştur. “Ecir ve Sabır”da âdetlerin sebep olduğu trajikomik durumlar, “Bugün Ne Yiyeceğiz”de hayat pahalılığı, “Kadınlar Vaizi”nde dini yanlış anlayan cahil kadınların gülünçlükleri, “Melek Sanmıştım Şeytanı”da ihanet, “Kılıbık”ta kıskançlık konu edilmiştir.

Hikâyelerinde her kesimden insana yer vermiş, kuvvetli gözlem gücü ile kahramanlarını kendi seviyelerine uygun konuşturmuş ve sokağı edebiyata taşımıştır. Kişi ve olayları hem iyi hem kötü yanlarıyla verme, kişilerin eylemlerini soya çekim unsuruna bağlama, kişileri sosyal çevreleriyle uyumlu olarak oluşturma gibi özellikleriyle natüralist bir yaklaşım sergilemiştir. Mekân olarak İstanbul’u tercih etmiş, diyaloglu kısımları konuşma diliyle yazmasına rağmen olayları anlattığı kısımlarda konuşma dilinden uzaklaşmıştır.

Ahmet Rasim de Hüseyin Rahmi gibi Ahmet Mithat’ın yolundan gitmeyi tercih etmiş, dil ve üslup olarak konuşma diliyle yazılmış hikâyeler vermiştir. Hikâyelerinde diyalog kısımları çok doğalken tasvirler için aynı şey söylenemez, psikolojik tahliller ise yok denecek kadar azdır.⁸⁵

Kendi yaşamından izler taşıyan hikâyelerinde genellikle kocası tarafından zulme uğrayan cefakâr kadınların hayat karşısında ezilmişlikleri ile bu duruma üzülen mutsuz ve çaresiz çocukları ele almıştır. Bazı hikâyelerinde dik duruş sergileyen, ihanete uğradığında kocasından boşanan kadınlar olsa da çoğu zaman kadının bir dayanağa ihtiyacı olduğu durumları işlemeyi tercih etmiştir “Yazar evli olsun olmasın kadınların payına sadece mutsuzluğun düştüğüne inanmış gibidir.”⁸⁶

⁸⁴ Kudret, a.g.e. s. 330.

⁸⁵ Akyüz, a.g.e. s. 136.

⁸⁶ Enginün, a.g.e. s. 307.

Ahmet Mithat gibi halkı eğitme misyonu yüklendiği bazı hikâyelerinde iyi olanı yüceltmek için kötü olandan faydalanmış, olumsuz kadın tiplerinin trajik sonlarından ibret alınmasını hedeflemiştir. “Endişe-i Hayat”ta kıskançlık sebebiyle işlediği cinayetten dolayı hapse düşen kocasını aldatan Hasene’nin vicdanen rahatsız olup pişmanlık duyması; “İlk Sevgi”de evli ve çocuklu Nadire’nin Nedim ile macera yaşaması, kocasının intihar etmesi, çocuğunun babasız kalması ve kendisinin de fuhşa sürüklenmesi anlatılmıştır.

Modern Fransız romanıyla temas kuramayan, sadece Ahmet Mithat ve Namık Kemal eserleriyle kendini yetiştiren Ahmet Rasim, edebiyatta batılılaşmaya karşı çıkmış, yerli edebiyat taraftarı olmuştur. Zamanla Fransızca’yı öğrenerek Batı edebiyatına sempati beslemeye başlamışsa da yeterli bir başarı gösterememiştir.⁸⁷

1.7. Fecr-i Ati’den Millî Edebiyat’a Doğru

1908-1912 yılları arasında faaliyet gösteren Fecr-i Ati topluluğu, Türk edebiyatı için çok verimli olmayan kısa bir döneme adını vermiştir. Servet-i Fünuncuları taklitten öteye gidemeyen bu topluluk, hiçbir şey yapmamak, edebiyata hiçbir yenilik getirmemek, doğal olmayan yapmacık bir dile sahip olmak gibi yönlerden eleştirilmiştir. Cevdet Kudret Fecr-i Ati ile Servet-i Fünun hikâyeleri arasında gerek dil ve anlatım gerek iç ve dış yapı bakımından hiçbir farkın olmadığını dile getirmiştir.⁸⁸ Hikâyelerde tıpkı Servet-i Fünuncular gibi dil ve üslup olarak yapmacıklığa düşülmüştür.⁸⁹ Orhan Okay, dilin sadeleşmesi meselesinin o yıllarda oldukça yaygın bir polemik halinde olmasına rağmen topluluğun dil konusunda belli bir tutumunun olmadığını dile getirmiştir.⁹⁰

Dönem olarak Türk Edebiyatında çok etkin olamayan topluluğun hikâye alanında da önce Fecr-i Ati’ye girip sonra Millî Edebiyat hareketine katılacak olan Yakup Kadri ve Refik Halit Karay dışında önemli sayılabilecek ismi yoktur. Cevdet Kudret bu isimlerin de asıl kişiliklerini Fecr-i Ati’den ayrıldıktan sonra göstermiş olduğunu belirtir.⁹¹

Yakup Kadri Fecr-i Ati’de bulunduğu dönemde, topluluğun bütün özelliklerini benimsemiş ve tamamıyla ferdiyetçi bir sanat anlayışına sahip olmuştur. Sağlam bir gözlem ve realizmin hâkim olduğu hikâyelerinde karakterleri başarılı bir şekilde canlandırmayı bilmiş, teknik ve fikir bakımından oldukça güçlü hikâyeler yazmıştır.⁹² Kenan Akyüz, hikâyelerini

⁸⁷ Akyüz, a.g.e. s. 135.

⁸⁸ Kudret, a.g.e. 1977, s. 355.

⁸⁹ Akyüz, a.g.e. s. 150.

⁹⁰ Okay, a.g.e. s.157.

⁹¹ Kudret, a.g.e. s. 355.

⁹² Akyüz, a.g.e. s. 177.

kuruluktan kurtarmak için başvurduğu bir yol olan aşk temasını kullanmak, Yakup Kadri'yi başarıya götürse de onları asıl cazip kılan şeyin titiz üslupçuluğu olduğunu dile getirmiştir.⁹³ Yaşadığı döneme uygun olarak yabancı kelimelerden oluşan ilk dönem hikâyelerini daha sonra millî edebiyat anlayışı gereği sadeleştirmiştir.

İlk hikâyelerini topladığı *Bir Serencam* (1913) adlı eserinde, sosyal konulardan ziyade bu dönemin karakteristik özelliği olan ferdiyetçiliği ön plana almıştır. *Bir Serencam*'daki en gerçekçi hikâyelerinde ("Şapka", "Baskın") bile gelenek ve görenek gibi toplumsal baskılara karşı birey özgürlüğünü savunmuştur.⁹⁴

Balkan ve I. Dünya Savaşı gibi siyasî gelişmeler "sanat için sanat" anlayışını sorgulamasına sebep olmuş, 1916'dan sonra Millî Edebiyat hareketine katılarak yeni bir farkındalıkla toplumsal içerikli hikâyeler yazmaya başlamıştır. İnci Enginün yazarın bu bilince varma sürecini ikinci hikâye kitabı *Rahmet* (1922) üzerinden şöyle ifade eder: "Rahmet yazarın savaşların etkisiyle kapandığı köşesinden sıyrılıp sadece sevgilisine tapmak için baktığı gözlerini, artık İstanbul'a dolan yenilmiş ordu ve muhacirlere çevirdiğini gösterir".⁹⁵

Üçüncü hikâye kitabı *Milli Savaş Hikâyeleri* (1947) adlı eserindeki hikâyelerin çoğunu Anadolu'yu gezerken gördüğü olaylardan etkilenerek yazmıştır. Realizm ve natüralizmin hâkim olduğu bu hikâyelerde, toplumda yaşanan olaylar geniş bir perspektiften ele alınarak Türkiye tarihinin Millî Mücadele yıllarına ışık tutulmuştur.

Teknik, çevre ve tiplerin seçimi, ruhsal bozukluk ve bunalımların ele alınması, dünya görüşü gibi yönlerden Maupassant'ın etkisinde kalmış; savaş temaları ile ilgili kimi hikâyelerinde de Daudet'yi izlemiştir.⁹⁶

Olayların ve kişilerin hep trajik tarafını gören Yakup Kadri tahlil ve tasvirlerinde güçlü bir tenkitçidir.⁹⁷ İlk hikâyeleri de dâhil olmak üzere hep gözlemlerden yararlanmış, ya doğrudan doğruya kendisinin gördüğü ya da başkalarından dinlediği olayları yazmıştır.⁹⁸ Çoğu hikâyesinin konusu İstanbul dışında, genellikle Anadolu'da geçer. Bu yönüyle daha sonraları Refik Halit'in çalışmalarıyla yerleşecek olan "memleket hikâyeleri" akımının ilk örneklerini vermiş olur.⁹⁹

⁹³ Akyüz, a.g.e. s. 177.

⁹⁴ Cevdet Kudret, *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman II*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1978, s. 109.

⁹⁵ Enginün, a.g.e. s. 423.

⁹⁶ Kudret, a.g.e. s. 113.

⁹⁷ Enginün, a.g.e. s. 429.

⁹⁸ Kudret, a.g.e. s. 111.

⁹⁹ Kudret, a.g.e. s. 112.

1909'da Fecr-i Ati'ye girdikten sonra 1917'de Millî Edebiyat hareketine katılan Refik Halit Karay, güçlü gözlem yeteneği sayesinde olayları ve kişileri en ince ayrıntısına kadar ele alan başarılı tasvirlerle ulaşmıştır. Ancak olayların sebeplerine ve kişilerin iç dünyalarına inmeyip sadece dış görünüşlerle ilgilendiği için hikâyelerinde tahliller, tasvirler kadar geniş yer tutmaz.¹⁰⁰ Olayların ve insanların dürüst olmayan, kurnaz ve menfaatçi yönlerini bulmaya olan merakı hikâyelerinde mizah ve tenkidi kaçınılmaz kılmıştır.¹⁰¹

1909-1910 arasında yavaş yavaş Maupassant etkisinin görülmeye başladığı hikâyelerinde, Anadolu'ya yönelmiş, yurt gerçeklerine temas etmiş ve her tabakadan insanı ele almıştır. Mekân olarak çoğunlukla İstanbul'un tercih edilmesine alışık olan Türk hikâyesi için Anadolu'nun kullanılması yeni bir durumdur. Daha öncesinde Halit Ziya'nın birkaç hikâyesinde de İstanbul sınırları dışına çıkılmıştır fakat bu durum Refik Halit'in oluşturduğu etki kadar güçlü olmamıştır. *Memleket Hikâyeleri* adını verdiği bu hikâyeler sayesinde o zamana kadar yalnız türkülerde ve halk hikâyelerinde sözü edilen Anadolu insanı, ilk kez düzenli, sürekli ve bilinçli olarak aydın toplulukların edebiyatına girmiştir.¹⁰²

İlk hikâyelerinden itibaren Servet-i Fünun dil ve üslubuna itibar göstermeyerek düz, yapmacıksız ve yalın bir anlatıma yönelmiştir.¹⁰³ İlk hikâyelerinin 1909-1910 yıllarına denk geldiği göz önünde bulundurulursa bu durum onun "Yeni Lisan" davası daha ortada yokken bu davayla örtüşen bir yaklaşım içinde olduğunu göstermektedir. Bu özelliği, sonrasında Ömer Seyfettin'le birlikte yol almasını ve yeni yazı dilinin yaygınlaşmasına öncülük etmesini sağlayacaktır.¹⁰⁴

I.8. Millî Edebiyat Dönemi'nde Hikâye

Millî Edebiyat Dönemi 1911-1923 arasını kapsayan, Osmanlı Devleti'nin savaşlarla, ayaklanmalarla boğuştuğu ve dağılmaya yüz tuttuğu bir dönemdir. Devletin gerilemeye başladığını gören aydınlar Tanzimat Dönemi'nden itibaren onu çöküşten kurtaracak çareler bulmaya çalışmış, bu sebeple Osmanlıcılık, İslamcılık ve Batıcılık gibi çeşitli fikir akımlarına başvurmuşlardır. Fakat Balkan milletlerinin devlete karşı ayaklanmaları Osmanlıcılık akımının, Arapların 1.Dünya Savaşı'nda Batılı devletlerle işbirliği yapmaları İslamcılık akımının, Batılıların devleti kendi aralarında bölüşme politikaları Batıcılık akımının işlevsizliğini gözler önüne sermiştir. Yaşanan bu gelişmeler millî olma şuurunu tetiklemiş,

¹⁰⁰ Akyüz, a.g.e. s. 179.

¹⁰¹ Akyüz, a.g.e. s. 179.

¹⁰² Kudret, a.g.e. s. 183.

¹⁰³ Kudret, a.g.e. s. 186.

¹⁰⁴ Kudret, a.g.e. s. 184.

Türkçülük ve milliyetçilik akımının ön plana çıkmasını sağlamıştır. Orhan Okay Türk milliyetçiliğini şöyle tanımlamıştır:

"Türk milliyetçiliği, İkinci Meşrutiyet'ten sonraki başlıca fikir akımlarının (Türkçülük, İslamcılık, Batıcılık) zaman ve şartların değişmesiyle tedricî olarak gelişen bir terkidir. İsim olarak Meşrutiyet'ten sonra telaffuz edilmeye başlanmış olmakla beraber, mensuplarının anlayışlarına göre potansiyelini bütün Türk tarihinden alan bir dünya görüşüdür."¹⁰⁵

Tanzimat Dönemi'ne kadar Türk olarak yalnız Osmanlı Türklerinin anlaşılmasına karşılık bu dönemde Türk kelimesi dünyada çeşitli adlar altında devlet kurmuş bütün Türkler için kullanılmaya başlanmıştır.¹⁰⁶ Bu yeni anlayış Türkçülük hareketinin nazari olarak başlangıcı kabul edilir.¹⁰⁷ Tanzimat Dönemi'nde Ahmet Vefik Paşa, Mustafa Celaleddin, Süleyman Paşa, Ali Süavi'nin tarih; Şemsettin Sami, Bursalı Mehmet Tahir, Ahmet Cevdet, Necip Asım, Veled Çelebi'nin dil alanındaki çalışmaları Türkçülüğün ilk adımları olarak görülür.¹⁰⁸

1908'den sonra Türkçülük; Türk Derneği, Türk Yurdu, Türk Ocağı gibi dernekler ve siyasi, fikrî, edebî dergilerle teşkilatlanmaya başlar. Dönemin iktidar partisi İttihat ve Terakki'nin de Türkçülüğü benimsemesi ile resmî bir durum kazanır. Ziya Gökalp partinin merkez üyesi olması hasebiyle devlet adamlarına, İstanbul Üniversitesinde sosyolog olması hasebiyle aydın kesime milliyetçilik prensiplerini aşlamış ve dolayısıyla millî bir edebiyatın oluşmasına ön ayak olmuştur.

Milliyetçilik akımının edebiyattaki yansıması ise 1911 yılında Selanik'te çıkmaya başlayan Genç Kalemler dergisi ile olmuştur. Ömer Seyfettin, Ali Canip Yöntem, Ziya Gökalp gibi gençlerin çıkardığı bu dergi, "Millî Edebiyat" tabirini ilk defa ortaya atıp edebî dilin millîleştirilmesinden başlayarak "yeni lisan" davasını ortaya koymuştur.¹⁰⁹ Daha geniş halk kitlelerine ulaşip onlara milliyetçilik şuuru vermek amacıyla olan bu yazarlar yeni lisan hareketini şöyle şekillendirmişlerdir:

1) Arapça ve Farsça gramer kaidelerinin kullanılmaması ve bu kaidelerle yapılan tamlamaların -bazı istisnalarla- kaldırılması, 2) Arapça kelimelerin, gramerce, asıllarına göre değil, Türkçe'deki kullanışlarına göre değerlendirilmesi, 3) Arapça ve Farsça kelimelerin Türkçe'de söylendikleri gibi yazılmaları, 4) Bütün Arapça ve Farsça kelimelerin atılmasına

¹⁰⁵ Okay, a.g.e. s. 159.

¹⁰⁶ Akyüz, a.g.e. s. 156.

¹⁰⁷ Okay, a.g.e. s. 159.

¹⁰⁸ Okay, a.g.e. s. 159.

¹⁰⁹ Akyüz, a.g.e. s. 158.

lüzum olmadığından, ilmî terim olarak Arapça kelimelerin kullanılmasının devam edilmesi, 5) Diğer Türk lehçelerinden kelime alınmaması, 6) Konuşmada İstanbul şivesinin esas tutulması.

Millî Edebiyat Dönemi'nde hikâye; yaşanan askerî, siyasi ve edebî gelişmelerden doğal olarak etkilenmiştir. Bu dönem hikâyelerinin en ayırt edici özelliği “yeni lisan” anlayışının etkisiyle sade dille yazılmış olmalarıdır. Tanzimat'tan beri gündeme gelen fakat bir türlü gerçekleştirilemeyen halkın anlayabileceği bir dil kullanma hayali, halka doğru gitmek isteyen bu dönem sanatçıları tarafından gerçekleştirilebilmiş¹¹⁰, hikâyelerde Arapça ve Farsça kelime kullanımı azalmış, konuşma diliyle oldukça sade ve anlaşılır bir dil kullanılmıştır. Önceki dönemlerin yapma dil özelliğinden vazgeçilmiş ve doğal bir üsluba kavuşulmuştur.

Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati yazarlarının hikâyelerindeki ferdiyetçi anlayışın yerine toplumsal bir anlayış hâkim kılınmaya çalışılmış; aşk temalı hikâyelerin yanında Kurtuluş Savaşı, Türkçülük, vatan sevgisi, Anadolu insanının sorunları gibi sosyal konulu hikâyeler ağırlık kazanmıştır.

“Memleket edebiyatı” anlayışı gereği mekân olarak o güne kadar tercih edilen İstanbul yerine Anadolu, “halka doğru” anlayışı gereği kişi olarak seçkin tabaka yerine halkın her tabakasından insan ele alınmaya başlanmıştır. O güne kadar temas edilmeyen memleket sorunları, sanatçıların devlet himayesini kaybetme endişesiyle tüm çıplaklığıyla olmasa da temkinli bir yaklaşımla gözler önüne serilmeye başlanmıştır.¹¹¹ Gözleme dayanan bu anlatımlar hikâyelerde realizm ve natüralizmin görülmesini sağlamıştır. Memleket ve millet sevgisi didaktik değil, romantik duygularla beslenmiş, millî değerlere sempatiyle yaklaşmıştır.¹¹²

Parti kavgalarının kızıştığı Meşrutiyet ve Mütareke Devirleri'nde okuyucunun mizaha ve toplumsal yergiye düşkünlük göstermesi, o dönemde birçok mizah dergisinin çıkmasına, bunun sonucu olarak da, o hava içinde yetişen birçok yazarın hikâyesinde mizaha yer vermesine yol açmıştır.¹¹³

Bu dönemin önemli hikâye yazarları Ömer Seyfettin, Yakup Kadri, Refik Halit Karay, Halide Edip Adıvar'dır. Yakup Kadri ve Refik Halit Karay önce Fecr-i Ati topluluğunda bulunmuş daha sonra Millî Edebiyat hareketine dâhil olmuşlardır.

¹¹⁰ Kudret, a.g.e. s. 13.

¹¹¹ Kudret, a.g.e. s. 14.

¹¹² Okay, a.g.e. s. 167.

¹¹³ Kudret, a.g.e. s. 15.

Halide Edip Adıvar, kendisine ilk edebî ününü sağlayan hikâyelerini *Harap Mabetler*’de toplamıştır.¹¹⁴ Teknik bakımdan oldukça zayıf bulunan bu hikâyelerde neredeyse tüm eserlerinde olduğu gibi yine kadın kahramanlar ön plandadır. Kenan Akyüz, romanlarından önce yazıldıkları için olduğunu tahmin ettiği bu hikâyelerinde Halide Edib’in henüz Servet-i Fünun nesrinin dil ve üslubundan kurtulamadığını, ancak daha sonraki hikâyelerinde konuşma diline yönelebildiğini belirtir.¹¹⁵

Cevdet Kudret, sanat hayatının birinci döneminde bireysel tutkuları işleyen Halide Edip'in gözlemlere dayanan gerçekçi edebiyat yoluna Birinci Dünya Savaşı sonlarında küçük hikâye yazarak girdiğini, yazarın o dönemde ve Kurtuluş Savaşı yıllarında yazdığı hikâyeleri *Dağa Çıkan Kurt* adlı kitabında topladığını belirtmiştir.¹¹⁶ Bu hikâyelerin konu ve şahıslarını, savaş günlerinden ve Tetkik-i Mezalim Komisyonu başkanı olarak gezdiği savaş alanlarından almıştır.¹¹⁷

I.9. Dünya Edebiyatında Olay Hikâyeciliğinin Temsilcisi Olarak Maupassant’ın Hikâye Sanatı

Fransız yazar Guy De Maupassant (1850-1893), 43 yıllık kısa ömrüne 300 küsur kısa hikâye sığdırmış, kendi ismiyle anılan “Maupassant tarzı hikâye” türünün öncüsü olarak dünya edebiyatında etkili olmayı başarmış bir yazardır.

Sanatçı kişiliğinin oluşmasında edebiyatsever bir anneye sahip olması etkili olmuştur. Annesi daha küçükken onun dikkatini canlı tutmayı ve bakışını keskinleştirmeyi başarmış, gözlem gücünün gelişmesine yardımcı olmuştur.

“Ona düşünmeyi öğretmeden önce görmeyi öğretti. İleride, yazarlığa başlayan genç Maupassant için Flaubert’in yapacaklarını o, oğlu daha küçükken yapmıştı. Eşyanın hayatına karşı oğlunun zekâsını uyandırıyor; avâre muhayyilesini gösterişsiz, göz alıcı yahut azametli varlıklar üzerinde durduruyor; ona tabiatı anlatıp sevdiliyor; denizin, gökyüzünün değişik görünüşlerine, martıların dalgalar üzerinde uçuşuna, sarp kıyılarda ve kırlarda güneşin meydana getirdiği ışık oyunlarına, zengin Normandiya’nın kendine mahsus binbir değişikliğine alâkasını çekiyordu.”¹¹⁸

Maupassant, annesinin arkadaşı Flaubert’le bire bir görüşme imkânına sahip olmuş, onun tecrübe ve tavsiyelerinden faydalanabilmiştir. Emile Zola, Goncourt Kardeşler, Daudet gibi önemli sanatçıların bulunduğu edebiyat çevrelerine Flaubert sayesinde girebilmiş,¹¹⁹ edebî

¹¹⁴ Enginün, a.g.e. s. 395.

¹¹⁵ Akyüz, a.g.e. s. 174.

¹¹⁶ Kudret, a.g.e. s. 102.

¹¹⁷ Enginün, a.g.e. s. 402.

¹¹⁸ E. Maynial, *Maupassant’ın Hayatı ve Eserleri*, çev. Arif Obay, Maarif Basımevi, Ankara 1958, s. 16-17.

¹¹⁹ Maynial a.g.e. s. 44.

sohbetlerine dâhil olduğu bu sanatçılardan etkilenmiş, onlar gibi gözlemci ve realist bir bakış açısı ile sağlam bir üsluba sahip olmayı başarmıştır. Karakter oluşturmada ve toplumun geleneklerini yansıtmada Balzac’tan yararlanmış,¹²⁰ karamsar ve kötümser dünya görüşünü ise Schopenhauer’dan almıştır.¹²¹

Maupassant, edebî hayatında başarıyı yakalamış ve büyük bir üne kavuşmuştur fakat çalkantılı özel hayatı -kadınlara düşkünlüğü, yakalandığı hastalıklar, yaşadığı bunalımlar- onu bir hayli zorlamıştır. Genlerinden gelen psikolojik rahatsızlıklar¹²² sonucu birkaç kez intihar girişiminde bulunmuş, akıl hastanesine yatırılmış, gördüğü tedaviler ve kullandığı uyuşturucuların etkisiyle halüsinasyonlar görmeye başlamıştır. Bazı hikâyelerinde bu ruh hallerine yer vermiştir. “Cin-İnsan”¹²³ hikâyesinde delilik belirtilerinin nasıl başladığını, yaşadığı buhranları ve korkuları tarih belirterek gün gün anlatmıştır:

“6 Temmuz — Deli oluyorum. Yine bu gece bütün sürahimi içtiler. Veyahut ben içtim! Fakat acaba içen ben miyim? Ha, ben miyim? Başka kim olabilir? Kim? Oh! Allahım! Deli oluyorum! Beni kim kurtaracak?

10 Temmuz — İnsanı şaşkına döndüren yeni tecrübeler geçirdim. Ben muhakkak deliyim! Hem öylesine deli ki...”¹²⁴

“Kim Bilir”¹²⁵ hikâyesinde, psikolojik sorunları olan birinin bir gece evine dönerken korkuya kapılması, evden sesler duyduğunu sanması, kapıyı açınca eşyalarının bir bir evden çıktığını görmesi gibi zihinsel bulanıklıklarını anlatmıştır.

Maupassant’ın adı, Türkiye’de 1880’de ilk eseri, *Boule de Suif*, yayımlandıktan on yıl kadar sonra duyulmaya başlamış, realizmi benimseyen Ara Nesil ve Servet-i Fünun yazar ve çevirmenlerince Avrupa’daki şöhretine paralel bir ilgi görmüştür.¹²⁶ Yeni tanıştıkları hikâye türünü henüz tam manasıyla Batılı anlayışla yoğuramayan Tanzimat birinci dönem sanatçıları daha çok romantizm etkisi görülüyordu. Fransız edebiyatındaki gelişmeleri yakından takip eden ikinci dönem sanatçıları ise yavaş yavaş daha gerçekçi eserler vermeye başlamışlardı. Tanzimat Dönemi’ndeki bu eğilim sonraki dönemlerde artarak devam etmiştir.

¹²⁰ Hüseyin Yaşar ve Agit Aydın, “Guy De Maupassant’ın ‘Hikâye Tarzı’ndan Ömer Seyfettin’in Hikâyelerine İzler ve Yansımalar”, *TYB Akademi Dil Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi* S.25, 2019, s. 141.

¹²¹ Ali Büyükaslan, “Maupassant’ın ‘Korku’ adlı Öyküsünde Korku”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* S.10, 2003, s. 303.

¹²² Kardeş Hervé zihinsel özrü bir çocuk olarak dünyaya gelmiş, doktorların genetik olduğunu söylediği akıl hastalığına yakalanmıştır. Amcası çıldırarak ölmüştür. (bk. Ali Büyükaslan, “Maupassant’ın ‘Korku’ Adlı Öyküsünde Korku”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* S.10, 2003, s. 302.)

¹²³ Guy De Maupassant, *Seçme Hikâyeler I*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1945, s. 152-188.

¹²⁴ Maupassant, a.g.e. s. 162.

¹²⁵ Maupassant, a.g.e. s. 101-118.

¹²⁶ Enginün, Kerman, a.g.m. s. 255.

Ara Nesil ve Servet-i Fünun sanatçıları, başta Maupassant olmak üzere Fransız realistlerin eserlerini okuyarak onlara benzer hikâyeler yazmaya çalışmışlardır.

Türk hikâyeciliğinin Batılılaşmasında önemli bir yere sahip olan Halit Ziya Uşaklıgil'in Samipaşazade Sezai'yi okuduktan sonra şekillenmeye başlayan hikâyecilik anlayışı¹²⁷ orijinallerinden okuma fırsatı bulduğu Maupassant'la kıvamını bulur. 1890 yılında "Ziynet" adlı hikâyesini Türkçeye çevirerek bir ilki gerçekleştirir. Bu çeviri İzmir'de Hizmet gazetesinde yayımlanır.¹²⁸

Hikâyeleri üzerinde çalışma yapmaya değer bulduğuna göre Halit Ziya Uşaklıgil'in Maupassant'dan etkilendiği ve ondan beslendiği açıktır. Eserlerinde teknik açıdan bu etkinin izlerini görmek mümkünken dil ve üslup açısından aynı etkiden bahsedilemeyecektir. Bu sebepten olacak Tanpınar, Halit Ziya'yı es geçip Maupassant'ı ilk keşfedenlerin Fecr-i Âticiler olduğunu söyler.¹²⁹ Nitekim sanat yaşantılarına Fecr-i Âti topluluğuyla başlayıp sonrasında Millî Edebiyat hareketine katılan Yakup Kadri ve Refik Halit'te hem içerik hem biçim olarak Maupassant etkisi daha kuvvetli hissedilir. Daha sonrasında Ömer Seyfettin'le taçlanacak olan bu etki, Yakup Kadri tarafından bir konuşmasında şöyle dile getirilmiştir:

"O zamanlar Refik Halit ile ben, Maupassant'ın tesiri ile şehir içindeki tiplerden ayrılarak mevzularımızı köylerden, çobanlardan ve halkın arasından seçmeğe başladık. (Dikmen gazetesi, 1942, sayı 22)"¹³⁰

Türk edebiyatında Halit Ziya Uşaklıgil ile başlayan Maupassant dalgası Yakup Kadri, Refik Halit Karay ile yayılarak başta Ömer Seyfettin olmak üzere Reşat Nuri Güntekin, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Necati Cumalı, Talip Apaydın gibi pek çok sanatçıda etkisini göstererek büyümeye devam etmiştir.

Maupassant, Türkiye'de olduğu gibi dünyada da pek çok yazarı etkilemeyi başarmıştır. Onun bu kadar tutulmasını sağlayan etkenlerin başında güçlü bir hikâye tekniğine sahip olması gelir. Hikâyelerinde olay, diğer bütün yapı unsurlarının başında gelir. Bu sebeple bu tarz hikâyeler "olay hikâyesi", "klasik vaka hikâyesi" olarak da adlandırılmaktadır. "Olay örgüsü; metnin esasını, iskeletini teşkil ettiğinden hikâye, gücünü vakadan alır ve sanki vaka zoruyla yazılmış gibidir."¹³¹

¹²⁷ *Küçük Şeyler* Türk edebiyatının Batılı anlamda ilk modern hikâyesi olarak kabul edilir. Halit Ziya, *Kırk Yıl* adlı eserinde "Küçük Şeyler beni çıldırttı. Sanat heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve neşeye yetişebilecek bir tahassüs bilmiyorum." diyerek kendisi üzerindeki etkisini dile getirir. (Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1987, s.349.)

¹²⁸ Enginün, Kerman, a.g.m. s. 255.

¹²⁹ Enginün, Kerman, a.g.m. s. 257.

¹³⁰ Kudret, a.g.e. s. 112-113.

¹³¹ İsmail Çetışli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s. 197.

Okurun merakını cezbedecek güçte bir çatışma unsuruna sahip bu hikâyelerde, çok belirgin bir serim, düğüm ve çözüm bölümü bulunmaktadır. Yavuz Kızılçım, Maupassant'ın hikâye planını giriş, tartışma, zirve ve çözüm olmak üzere dört başlık altında ele alır.¹³²

Serim/giriş bölümü olay örgüsünün başlangıcıdır. Bu bölümde olay ve kişiler ortaya çıkartılarak okurun hikâyeye hazırlanması sağlanır. “Girişler, genelde okur tarafından daha iyi anlaşılmayı sağlamak için karşılıklı konuşmalar biçiminde sunulur. Öykücü sanki yakın bir arkadaşıyla konuşuyormuş gibi içtendir.”¹³³

Düğüm bölümü olayların yavaş yavaş geliştiği, çatışma ve gerilimin işin içine girdiği kısımdır. Bu bölümün birinci kısmı olarak görülebilecek tartışma bölümünde Yavuz Kızılçım, Maupassant'ın önce bir tartışma ortamı oluşturduğunu, problemi ortaya attığını, sonra okurun onayını beklediğini belirtir.¹³⁴ İkinci kısım olan zirve bölümünde ise yazar, okuru hikâyenin içine çekmek için gerilim ve çatışmayı doruk noktasına çıkarır,¹³⁵ okurun merakını zirvede tutmak için olay örgüsüne sıkı düğümler atar. Sonra bu düğümleri çözmesi için okuru bir süre yalnız bırakarak okurun kendi kendine çaba göstermesini bekler. Maupassant'ın hikâye anlayışı bu noktada geleneksel hikâye anlayışından farklı değildir; sorunu ortaya koyar ve soruna çözüm yolu önermeyi öykü sonuna erteler.¹³⁶

Çözüm bölümü ise olayın sürpriz bir sonla çözüme kavuştuğu kısımdır. Düğüm bölümünde düğümü çözmesi için güdümlenen okur, beklemediği son karşısında şaşkınlık yaşar. Maupassant'ın “Gerdanlık”¹³⁷ adlı hikâyesinde Bayan Loisel, arkadaşından elmas bir kolye ödünç alır, bunu kaybeder, yerine başka bir tane satın alır fakat borcunu ödeyemediği için on yıl hapse mahkûm edilir. Hikâyenin sonundaysa kaybettiği kolyenin gerçek olmadığını, yalnızca ucuz bir taklit olduğunu öğrenir. H.E. Bates, bu hikâyeyi etkisi yalnızca son satıra bağlı bir hikâye olarak nitelendirir ve devam eder:

“(…) gerdanlığın sahte olduğu neden başlangıçta belirtilmedi diye sorulabilir ya da Madame Loisel ona bu kadar güvenen dostuna neden gerçeği açıklamadı, olasılıkları ustaca ortadan kaldırıyor ve Maupassant en sonunda elinde okuyucuyu şaşırtan kartlarla kalıyor. Okuyucuyu uyutup onu dalgın olduğu ilk anda yakalayıyor. Tıpkı Bö! diye bağırarak korkutulan ama bu oyununuza ikinci bir defa inanmayacak olan küçük bir çocuk gibi. Okuyucu için de durum aynı; Gerdanlık (The Necklace) onu bir daha şaşırtamayacaktır. Maupassant bu kartı oynamak zorundaydı ve bu onun bildiği tek hileydi. Bu hileyi yinelemesi de, ona aynı etkiyi asla vermeyecekti. Öykü anlatırken, salon oyunlarında olduğu gibi, bir

¹³² Yavuz Kızılçım, “Guy de Maupassant ve Ömer Seyfettin'de Öyküleme Teknikleri”, *KKEFD*, S.18, 2008, s. 220-223.

¹³³ Kızılçım, a.g.m. s. 220.

¹³⁴ Kızılçım, a.g.m. s. 220.

¹³⁵ Kızılçım, a.g.m. s. 221.

¹³⁶ Kızılçım, a.g.m. s. 221.

¹³⁷ Guy De Maupassant, Gerdanlık ve Diğer Öyküler, çev. M. Harmancı, Epsilon Yayınları, İstanbul (Tarihsiz), s. 103-111.

kişiyi ikinci kere aldatamazsınız. Gerdanlık'ın (The Necklace) inanılır bir gerçekçilik olarak varlığını sürdürmesi, Maupassant'ın, Madame Loisel'in trajedisini ustaca betimlemesinden kaynaklanmaktadır.”¹³⁸

Maupassant'ın bu şaşırtmacalı yöntemini aslında çok iyi bilen deneyimli okurlar sürprizin/ aldatmacanın her an gelebileceğini bilerek tetikte bekleseler de Maupassant'ın dehası karşısında aciz kalabilmektedirler. Çünkü Maupassant kimi zaman da sonucu bilinçli olarak belirsiz bırakır.¹³⁹

Sürpriz son, yazarın vermek istediği ana fikirdir ve okura ders verme amacı içerir. Bazen örnek bir kişi veya olayla bazen tam tersi ile okurun doğru ve güzel olanı görmesi beklenir. Maupassant tarzı hikâye bu yönüyle masal, fabl, efsane gibi geleneksel türleri çağırıştırır. “Öykü türünü toplumsal bir bilgi aracı olarak kullanma arzusu, ilk kez Maupassant tarafından ortaya çıkarılmış bir anlatım biçimi değildir, ondan önce birçok yazar (Masallar, kısa öyküler (fables)-La Fontaine-) kimi fikirlerini okurla paylaşmak için aynı yolu denemiştir.”¹⁴⁰ Maupassant'ın farkı kullandığı dil ve üslup, gözlem gücü, içtenlik ve gerçekçilik gibi kendine has özellikleridir.

Maupassant içten ve canlı, mizahla karışık eleştirel bir üsluba sahiptir. Bu üslup özellikleri aslında tam da onun hikâye tarzına uygun özelliklerdir. “Maupassant tarzı hikâye, bir çatışma etrafında gerçekleşen olay örgüsünü, eleştirel-gerçekçi bir tavırla anlatmak için uygun bir hikâye türüdür. Kişiler, zaman ve mekân, anlatılmak-eleştirilmek istenene göre düzenlenebilir. Üslup olarak mizahî hatta iğneleyici özellikler taşıyan bir dil kullanmaya müsaittir.”¹⁴¹

Maupassant'ın, herkesin başına gelebilecek gerçek bir olayı, merak duygusunu kamçılayacak ölçüde bir çatışma unsuruyla yoğurması ve bunu ibretlik bir sonla bitirmesi içerik açısından başarısını gösterir. Ancak ona asıl başarıyı getiren içeriğe uygun dil ve üslubu yakalayabilmesidir.

“Okuyucular genellikle yazarlarda içtenlik, gerçeğe yakınlık ve biçem canlılığı ararlar. Ayrıca yazarların karmaşık ve özentili yapıtları, okuyucuların zihnini tatmin etse bile duyguları uyarıcı olmadığından okuyucular bu tür eserlere pek ilgi göstermezler. Heyecan duymayı yeğlerler. Fransız romancıların en az

¹³⁸ H.E. Bates, *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2013, s. 45.

¹³⁹ Kızılcım, a.g.m. s. 222.

¹⁴⁰ Kızılcım, a.g.m. s. 218.

¹⁴¹ Dinçer Apaydın, “Refik Halit'in 'Boz Eşek' Hikâyesi Karşısında Sait Faik'in 'Hişt Hişt' Hikâyesi ve İzlenimci Üslûbu”, *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.1, S.1, 2012, s. 185.

beyne sesleneni olan Maupassant, tam bu özelliklere sahip olan yalın ve dolgun bir dil kullanan yazardır. Yazarın biçemindeki canlılık ve yalınlık her zaman övülür.”¹⁴²

Maupassant, edebiyat yapmayı “karışık, kalabalık kelimelerle süslenmiş yazı” sanan pek çok sanatçıdan farklı olarak sadelikten yanadır. Asıl ustalığın kelime koleksiyonculuğu yapmak yerine az kelimeyle çok şey anlatabilmek olduğunu düşünmektedir:

“Zihnin bütün inceliklerini tespit için bugün, sanatçı yazısı adı altında ileri sürülen acayip, karışık, kalabalık, Çince kelimelere lüzum yoktur. Sadece bir kelimenin işgal ettiği yere göre aldığı çeşitli manaları titizce bir anlayışla ayırmak yeter. Anlaşılamayacak olanlarını atarak az kelime, az fiil, az sıfat kullanalım, ama buna karşılık ustalıkla biçilmiş ahenk dolu vezinli, türlü türlü yapıda çeşitli cümleler kuralım. Kelime koleksiyonculuğu yapacak yerde üslubumuzu güzelleştirmeye çalışalım.”¹⁴³

Hikâyenin hacim olarak küçük bir tür olduğu göz önünde bulundurulursa yazarın kullanacağı kelimeleri titizlikle seçerek lafı dolandırmadan anlatması gerekir. Maupassant’a göre hikâyede gereksiz kelime olmamalıdır; duygu, düşünce, olay ve durumlar hangi kelimeyle en güzel anlatılacaksa o kelime bulunana kadar pes etmeden çalışılmalıdır:

“Söylenmek istenen şey ne olursa olsun, muhakkak ki onu ifade edecek bir tek kelime, canlandıracak bir tek kelime vardır. İşte insan, bu kelimeyi, bu fiili, bu sıfatı buluncaya kadar uğraşmalı; hiçbir zaman takribilikle iktifa etmemeli, hiçbir hileye, hatta muvaffak dahi olsa, gene de güçlüğü yenmek için dil saklabanlıklarına başvurmamalıdır.”¹⁴⁴

Maupassant’ı farklı kılan diğer bir yön, gözlem gücü ve gerçekçiliğidir. “Bilimsel ve toplumsal iddiası olamayan Maupassant’ın estetik anlayışı realizme yakındır. Hikâyeci ve romancı olarak gözleme önem verir. Gördüğü yerleri, kişileri, doğduğu Normandiya bölgesinin köylülerini, burjuvaları, memurları, gelenek ve görenekleri işler.”¹⁴⁵ Bu durum gerçekliği yakalaması açısından avantaj oluşturur. Ancak Maupassant’a göre realist yazar, hayatı olduğu gibi göstermek zorunda değildir. Gerçekçilikten kasıt hayatı gözlemleyip olay ve kişiler üzerinde gerekli kurgulamayı yaparak onları daha heyecanlı ve can alıcı hale getirmektir. “Realist, eğer bir artist ise, bize hayatın bayağı bir fotoğrafını göstermeğe çalışmayacaktır, belki bize realitenin daha tam, daha heyecan verici, daha sağlam bir görüşünü verecektir.”¹⁴⁶ Bu görüşte olan Maupassant, gerçek yaşantıdan aldığı malzemeyi vurgulamak istediği mesaja göre belli bir ayıklamaya tabi tutar. Sonra bu malzemeyi mantıki bir sıra içinde tekrar

¹⁴² Özlem Tarhan Gündoğ, “Guy De Maupassant ile Sait Faik Abasıyanık’ın Öykülerindeki Ortak İzlekler ve Karşılaştırmalı İçerik Çözümlemeleri”, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2009, s. 10.

¹⁴³ Guy De Maupassant, *Pierre ile Jean*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1947, s. XVI.

¹⁴⁴ Maupassant, a.g.e. s. VX.

¹⁴⁵ Emel Kefeli, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, Akademik Kitaplar, İstanbul 2009, s. 53.

¹⁴⁶ Maupassant, a.g.e. s. VII.

düzenleyip kurgular. Bu durum ise kimi zaman içinde yaşanan hayatın sıcaklığının yok olmasına ve hikâyelerinin yapay bir havaya bürünmesine sebep olmaktadır.¹⁴⁷

Realiteye önem veren Maupassant, hikâyelerinde ele aldığı olayın yaşanmışlık hissi uyandıran bir olay olmasına dikkat eder. Okur kendi hayatında bir benzerini gördüğü olay ve kişilerle karşılaşınca kendini kurgunun değil de gerçeklerin içindeymiş gibi hisseder, bu da onun hikâyeyle özdeşleşmesini sağlar.

Kahraman bakış açısıyla kaleme aldığı “Amcam Jules”¹⁴⁸ vb. hikâyeleri okura yaşanmışlık hissi vermesi açısından önemlidir. Bu hikâyede anlatıcı, serseri kılıklı birini görürce çocukluğunda yaşadığı bir anıyı hatırlamıştır. Amerika’ya gidip orada zenginleştiğini sandıkları ve döndüğünde kendilerine fayda sağlayacağını umdukları amcasını bir gün ailece çıktıkları gezide, zavallı bir halde istiridye satarken görmüşler; başlarına bela olur diye ondan gizlenmişlerdir. Ama anlatıcı amcasına acıdığı için ona bir miktar bahşış vermekten kendini alamamıştır. Hikâye, anlatıcının yaşadığı bu olayın onun çocuk ruhunu ne kadar derinden etkilediğini ve o günden sonra ne zaman serseri kılıklı birini görse amcasına benzettiği için ona bahşış verdiğini anlatmasıyla son bulur.

“Yalnızlık”¹⁴⁹ hikâyesi, anlatıcının erkekler arasında yenmiş bir akşam yemeğinden sonra Champs- Elysees’yi yaya çıkmayı teklif eden eski bir dostla yolda yalnızlık hakkında konuşmaları üzerine kurulmuştur. Hikâyenin sonunda bu dost, yolda gördükleri bir anıtı işaret ederek “Nah, işte hepimiz şu taş gibiyiz!” der ve anlatıcıyı şaşkınlık içinde bırakıp gider. Hikâye; anlatıcının bu adam sarhoş mu, deli mi, yoksa fazla akıllı mıydı, diye düşünmesiyle son bulur.

“Küçük Bir Dram”¹⁵⁰ hikâyesinde, anlatıcının yolculuk esnasında karşılaştığı ve tek başına yemek yediğini gördüğü yaşlı bir kadını daha sonra ağlarken bulması anlatılmıştır. Neden ağladığını sorduğunda kadının el bebek gül bebek büyüttüğü oğlunun yıllarca yatılı okullarda okuması, sonra da evlenmesi yüzünden kendisinden hep ayrı kaldığını ve ona bir türlü doyamadığını öğrenir.

¹⁴⁷ Çetişli, a.g.e. s. 197.

¹⁴⁸ Guy De Maupassant, *Seçme Hikâyeler I*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1945, s. 39-50.

¹⁴⁹ Maupassant, a.g.e. s. 31-38.

¹⁵⁰ Maupassant, a.g.e. s. 303-310.

Ali Büyükaslan, Maupassant'ın hikâyelerindeki tematik kavramlar üzerine yaptığı bir çalışmada ¹⁵¹ yazarın bütün hikâyelerinde karamsarlığın, ölüm korkusunun, hastalıkların, görülmez varlıkların egemen olduğunu saptamıştır.

Günlük hayatta yer alan en basit nesneler bile bu hikâyelerde yerini alabilir. Yerellik Maupassant'da görülen önemli noktalardan biridir. Hikâyelerinde, yakından tanıma fırsatı bulunduğu Normandiya köylülerinin yöresel yaşantı, gelenek ve göreneklerini ele almıştır. Bu hikâyeler “mekân ile insanı kaynaştırma, taşraya ve kentin kenar semtlerindeki insanları ön plana çıkarma gibi özellikleri bünyesinde barındırır.”¹⁵²

Kişi, zaman ve mekân; olay örgüsüne göre daima arka plandadır. Tüm yapı unsurları çatışmanın çarpıcılık kazanması amacını taşır. “Zaman ve mekân, kişileri ve olayı oluşturan çatışmayı ön plana çıkarmak, kişilerin yaşam şartlarını ve bu yaşam şartlarının karakterler üzerindeki etkilerini gösterebilmek için düzenlenmiş, tasvir edilmiştir.”¹⁵³

Şahıs kadrosu Normandiyalı köylülerden Parisli burjuvalara, büyük mülk sahiplerinden memurlara kadar her kesimden insanı içerir.¹⁵⁴ Bu kişilerin ortak özelliği idealize edilmiş kişiler olmalarıdır. “Maupassant” tarzı hikâyelerin şahıs kadrosu, olay örgüsünde olduğu gibi, özenle seçilmiş insanlardan teşkil edilir. Onlar alelâde değildirler. Büyük ihtiraslar, tezatlar, çatışmalar, entrikalarla dolu, müstesna bir hayat yaşarlar. Dış dünya ile çatışma içinde, mustarip ve bedbin olma, onların bariz ve çoğu zaman değişmeyen vasıflarıdır.”¹⁵⁵

Maupassant tarzı hikâyelerde uzun ruh tahlillerine pek yer verilmez. Maupassant'a göre insanın davranışlarını yöneten psikoloji, nasıl ki gerçek hayatta olayların arkasına gizlenmişse hikâyede de gizli kalmalıdır. Gerçek hayatta insanların hangi ruh halinin etkisiyle hareket ettiklerini anlatmayıp bunu jest, mimik ve davranışlarıyla açığa vurmaları gibi hikâyesinin samimi olmasını isteyen yazar da buna uygun davranmalı ve kişilerin ruh tahlillerini anlatmakla uğraşmamalıdır. Okur, hikâye kişilerinin iç dünyasında neler yaşadığını, ne hissettiğini onların eylemlerinden yola çıkarak kendisi bulmalıdır. Maupassant insanın ruh âlemini, derinin altında kaldığı için görünmeyen kemiklere benzettir. Portre çalışması yapan bir

¹⁵¹ Ali Büyükaslan, “Bilişim Teknolojilerinden Yararlanarak Maupassant Öyküleri Üzerinde Tematik Bir Çalışma”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* S.9, 2003, s. 311-319.

¹⁵² Mustafa Aydemir, Metin Erkal, “Sanatsal Anlatımla Psikolojik ve Eğitsel Mesajın Sunumu: ‘İlk Cinayet’”, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C.8, S.6, 2013, s. 72.

¹⁵³ Dinçer Apaydın, “Refik Halit’in ‘Boz Eşek’ Hikâyesi Karşısında Sait Faik’in ‘Hişt Hişt’ Hikâyesi ve İzlenimci Üslubu”, *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.1, S.1, 2012, s. 179.

¹⁵⁴ Büyükaslan, a.g.m. s. 314-315.

¹⁵⁵ Çetişli, a.g.e. s. 198.

ressamın, çizdiği resimde iskeleti göstermemesi gibi yazarın da hikâyesinde kişilerin ruh âlemini göstermemesi gerekir.¹⁵⁶

Maupassant’a göre zaten bir başkasının ruh hali, anlatılmak istense de anlatılamaz. Bir kral, katip, hırsız, namuslu bir adam, bir aşifte, bir rahibe, bir genç kız veya haldeki satıcı bir kadın şahsında gösterilen hep insanın kendisidir.¹⁵⁷ Çünkü insan hep ben bunların yerinde olsam nasıl hareket ederdim, diye düşünür. Uсталık yazarın kendi benliğini açığa çıkarmamasıdır.

Maupassant sanatçının eserini oluştururken özgür olması gerektiğini düşünür. Onu kalıplarının dışında eser vermeye zorlamanın mizacını değiştirmek, orijinalliyini reddetmek manasına geldiğini düşünür:

“Bir muharrir, şairane veya realist bir eser yazmak hakkını vermemek, onu mizacını değiştirmeye zorlamak, orijinalliyini reddetmek, tabiatın kendisine bahsettiği görüş ve zekâyı kullanmasına müsaade etmemek demektir. Onu, etrafı güzel veya çirkin, küçük veya dasitani, latif ve korkunç gördüğü için beğenmemek, filan veya falan şekle uymuş olduğu için beğenmemek, bizim görüşümüze uygun bir görüşe sahip olmadığı için beğenmemek demektir.”¹⁵⁸

I.10. Guy De Maupassant ve Ömer Seyfettin

Türk hikâyeciliğinin Batılı bir kimlik kazanmasında büyük role sahip olan Ömer Seyfettin, sanat anlayışının temellerini Fransız yazar Guy de Maupassant’ı örnek alarak oluşturmuştur. Maupassant’tan aldığı içerik ve biçimsel özellikleri, millî ve yerli unsurlarla harmanlayarak kendine has yeni bir tarz oluşturmuştur.

Ömer Seyfettin, Maupassant’ın hikâyelerini okuyunca bu hikâyelerle o zamana kadar yazılan ağır, süslü, mecazlı hikâyeler arasındaki farkı görmüş ve büyülenmiştir. Bir mektubunda ona olan hayranlığını şöyle dile getirmiştir:

“Mensur ve manzum Fransız müellefal-ı makbulesinin esamisini istiyorsunuz.. Buna hacet yok kardeşim. Mademki şimdi müptedisiniz, nazmı sonraya bırakmak icap eder. Âsâr-ı mensureye gelince, Guy de Maupassant’ın âsâr-ı nefsiyesi kadar açık, sade yazılmış bir eser hiçbir lisanda yoktur diyebilirim. Bütün asarının fihristini leffediyorum. Şâyân-ı intihab olanlarını da işaret ettim. Mahaza hepsi şâyân-ı intihab ve mükemmeldir.”¹⁵⁹

¹⁵⁶ Guy De Maupassant, *Pierre ile Jean*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1947, s. X.

¹⁵⁷ Maupassant, a.g.e. s. XI.

¹⁵⁸ Maupassant, a.g.e. s. IV- V.

¹⁵⁹ Nâzım Hikmet Polat, *Ömer Seyfettin, Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, TDK, Ankara 2016, s.986.

Maupassant'ın "Confession", "Mehtap", "Evailde", "Tamir Edilemez Hata" gibi pek çok hikâyesini Türkçeye çevirmiş;¹⁶⁰ kendisi de bu hikâyelerden esinlenerek benzerlerini yazmaya çalışmıştır.

Maupassant'ın "olayın okur tarafından çok iyi anlaşılması" ilkesi gereği, kullandığı sade ve açık dil ile Ömer Seyfettin'in "Yeni Lisan" makalesinde bahsettiği dil paralellik gösterir. Halka millî bir şuur aşlamak isteyen Ömer Seyfettin için halkın anlayabileceği bir dil kullanmak kaçınılmazdır. Bu yönüyle Maupassant, onda çok derin bir etki uyandırmıştır.

Maupassant'ın hikâyelerinde Normandiya köylülerinden Parisli burjuvalara, büyük mülk sahiplerinden memurlara kadar her kesimden insanı ele alması, "halka doğru" gitmek isteyen Ömer Seyfettin için farklı bir örnek teşkil etmiş; o zamana kadar Türk edebiyatında çoğunlukla ele alınan seçkin tabaka yerine, Maupassant gibi her kesimden insanı koymuştur.

"Memleket edebiyatı" anlayışı gereği mekân olarak İstanbul yerine Anadolu'yu tercih etmesi ise Maupassant'ın, hikâyelerine konu bulabilmek için bizzat Normandiya kırsalındaki köylere gidip gözlem yapmasına benzer. "Gerçeklik ve gerçeğe uygunluk" ilkesi gereği, Maupassant Normandiya kırsalındaki köylere, Ömer Seyfettin ise Anadolu'ya gidip, bire bir gözlem yaparak hikâyelerinin kurgusunu oluşturmuştur.

Her iki sanatçı da öncelikle öykü kişilerinin içinde yer aldığı toplumsal -genel- konumu resmeden anlatımlar verir, sonra tanıdık -özel- uzamlara geçer.¹⁶¹ Kişi, mekân ve olay örgüsünü okura kestirmeden aktarabilmek, karmaşıklığa ve anlaşmazlığa yol açmamak için titizlikle çalışmış; lafı dolandırmadan az sözle çok şey anlatmayı başarmıştır.

"Öykü türünün kısalığı nedeniyle öykücü, kişiler ve onların içinde yer aldığı uzamı ekonomik kullanmak zorundadır. Bu yer darlığı, öykücüyü az yerde çok şey anlatmak -biçim ve içeriği dengelemek- ve kişilerini özenle seçmek zorunda bırakır. Her iki öykücünün öykülerinde de anlaşılabilir metinler bulmak olanaklı değildir: Çünkü onlar hemen hemen birbirine benzer bir biçimde bütün bir öyküyü kurmak yerine, eşdeğer bir sunumla ve benzer ilkelere bağlı kalarak belirli bir durumu kurgulama yolunu seçmişlerdir."¹⁶²

Hikâye tekniği açısından iki sanatçıda da geleneksel bir özellik olan okuru seçili bir konuda bilgilendirme ve yönlendirme şeklinde benzer bir sunuş biçimi vardır.¹⁶³ Klasik anlatı türlerindeki gibi hikâye sonunda okurun kıssadan hisse çıkarması beklenir.

¹⁶⁰ Hüseyin Yaşar, Agit Aydın, "Guy De Maupassant'ın 'Hikâye Tarzı'ndan Ömer Seyfettin'in Hikâyelerine İzler ve Yansımalar", *TYB Akademi Dil Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi* S.25, 2019, s. 142.

¹⁶¹ Yaşar, Agit, a.g.m. s. 219-220.

¹⁶² Kızılcım, a.g.m. s. 219.

¹⁶³ Kızılcım, a.g.m. s. 218.

Yavuz Kızılcım, Maupassant ve Ömer Seyfettin'in hikâye planını giriş, tartışma, zirve ve çözüm olmak üzere dört başlık altında ele alır.¹⁶⁴ Giriş kısmı hikâyede yer alan temel kişiliklerin ve olayların sergilendiği bölümdür, okuru hikâyeye hazırlar. Tartışma bölümünde yazar bir tartışma ortamı oluşturur, problemi ortaya atar ve okurun onayını bekler.

“Öykü kişisi ya da onun yaşadıklarına tanık olan kişi akılcı açıklamalar yapabilmek için sorular sorar ve bu sorulara kendi düşünce anlayışına uygun düşecek yanıtlar verir. Bu anlamda her iki yazarın öykü anlayışı geleneksel anlayışı izler: Yani sadece sorunu ortaya koyar, soruna çözüm yolu önermeyi öykü sonuna erteler.”¹⁶⁵

Zirve bölümünde çatışma ve gerilim doruk noktasına ulaşır. “Giriş bölümünden itibaren sergilenen gizemin maskeleri indirilir ve okurun bilgisine sunulur.”¹⁶⁶ Çözüm bölümünde olay ilginç bir sona bağlanır. “Öykülenen olaylar genellikle mantığın sınırlarını zorlayan şiddet ve korku içerir. Fakat çoğunlukla öykü sonlarında olay bütünüyle şiirsel bir biçimle tamamlanır.”¹⁶⁷

Maupassant ve Ömer Seyfettin'in eserleri arasında dil ve üslup, gerçeklik ve gözleme dayalılık, hikâye planı, anlatım teknikleri gibi biçimsel benzerliklerin yanında içerik benzerlikleri de görülmektedir. “Hedefleri ve hareket noktaları ortak her iki öykücünün aynı konular üzerinde yoğunlaşmalarından daha doğal bir şey olamaz.”¹⁶⁸ “Ait oldukları kültür, doğup büyüdükları çevre ve farklı yaşantılara sahip olduklarından benzer konuları farklı bakış açılarıyla ele almışlardır.”¹⁶⁹ Biri Doğulu, biri Batılı anlayışla yazmıştır. İkisinde de yerellik vardır ve eserlerine kendi ulusal değerlerini yansıtmışlardır. Ömer Seyfettin, Maupassant'ın hikâyelerinde “okuyup sevdiği anlatımları ve olayları kendi toplumuna uyarlamış ve bunu başarıyla gerçekleştirmiştir.”¹⁷⁰ Örneğin çevirisini yaptığı Maupassant'ın “Aşk Başkadır” (Evailde) hikâyesiyle kendi yazdığı “Bahar ve Kelebekler” hikâyesi, hem konu hem de hikâyede yer alan kişiler bakımından benzerlik gösterir.¹⁷¹

“İki yazar da aşk, kadın, evlilik, namus konularını hikâyelerinde ele almıştır. Maupassant genellikle evliliklerin olumsuz yanlarını kadına bağlamış, daha ziyade erkeklerden yana bir tavır sergilerken; Ömer Seyfettin bu konuda katı bir tutum sergilememiştir. Aldatma konusunda da Maupassant genellikle

¹⁶⁴ Kızılcım, a.g.m. s. 220-223.

¹⁶⁵ Kızılcım, a.g.m. s. 221.

¹⁶⁶ Kızılcım, a.g.m. s. 222.

¹⁶⁷ Kızılcım, a.g.m. s. 222.

¹⁶⁸ Kızılcım, a.g.m. s. 218.

¹⁶⁹ Yaşar, Agit, a.g.m. s. 143.

¹⁷⁰ Kızılcım, a.g.m. s. 227.

¹⁷¹ Yaşar, Agit, a.g.m. s. 143.

kadınların kocalarını aldatmaları üzerinde dururken Ömer Seyfettin konunun kendisi üzerinde durmuştur.”¹⁷²

Yavuz Kızılçim Maupassant ve Ömer Seyfettin’nin öykülerini şu şekilde tasnif etmiştir:¹⁷³

- a- Çocukluk sürecini yansıtan öyküler; Falaka, Kaşığı, And/Amca Jules, Oyuk.
- b- Tarihsel olayları konu edinen öyküler; Forsa, Şehit, Pembe İncili Kaftan, Ferman/Kurtuluş, Teğmen Lani 'nin Evlenmesi, Küçük Asker.
- c- Halk öykülerinin işlendiği öyküler; Kurumuş Ağaçlar, Yalnız Efe, Yüz Akı/Deli, Belki de Değil, Cin-İnsan.
- d- Bir savı kanıtlamak ya da eleştirmeyi hedefleyen öyküler; Efruz Bey, Fon Sadriştayn'ın Karısı, Kızılelma Neresi?/Bir Korsika İntikamı, Karım, Bir Dul, Bir Kadının İtirafı.
- e- Güncel olayları ele alan ve yansıtan öyküler; Yüksek Ökçeler, Busenin İptidai Şekli, Mahcupluk İmtihanı, Bahar ve Kelebekler/Bayan İnci, Hasırcı Kız, Saç İğnesi, Bir Boşanma Davası.
- f- Dinsel inanç ve gelenekleri aktaran öyküler; Sanduka, Keramet, Gizli Mabet/Drahoma, Kırk Yıl Sonra, Mücevherler.
- g- Toplumsal bozulmayı yansıtan öyküler; Zeytin Ekmek, Rüşvet/Bir Ana Baba Katili, Mezar, Mezar Taşları, Münzevi.

İki yazar arasında sanat anlayışı açısından benzerlik bulunduğu gibi yaşam benzerliği de görülmektedir. Her ikisi de sanatçı bir ruha sahip olmalarına imkân tanıyan ve kendilerini destekleyen bir anneyle sahiptirler.¹⁷⁴ İkisi de edebî yaşantılarına şiirle başlamış, sonra Ziya Gökalp ve Flaubert’in etkisiyle hikâyeye yönelmişlerdir. İkisi de orduda görev almışlardır. “Guy de Maupassant ve Ömer Seyfettin’in askerlikle ilgili hikâyeler kaleme alması da onların orduda görev yapmış, o havayı teneffüs etmiş olmasının bir yansımasıdır. Ancak aralarında bir fark vardır. Fransız yazarda, askerlik ve savaşa dair olumlu izlenimlere pek rastlanmaz. Askerliğini yaptığı sırada karşılaştığı sahneleri realist bir bakış açısıyla aktarır. Bu sahnelerin çoğu acıklı sahneler olup insanlığın ilkel vaziyetini anlatır. Bu nedenle savaş onun hikâyelerinde insanın vicdanında hapsedilmiştir. Ulusal ve dinî duyguları öne çıkarmak yerine

¹⁷² Yaşar, Agit, a.g.m. s. 147.

¹⁷³ Kızılçim, a.g.m. s. 220.

¹⁷⁴ Yaşar, Agit, a.g.m. s. 149.

savaşın yarattığı tahribata karşı hümanist bir bakış sergilemiştir.”¹⁷⁵ Ömer Seyfettin’de ise Türkçülük ve milliyetçilik duygularıyla dolu olumlu izlenimlere rastlanır. Her ikisi de kısa bir ömür sürmesine rağmen bu kısa ömre pek çok eser sığdırabilmiştir.



¹⁷⁵ Yaşar, Agit, a.g.m. s.149.

II. BÖLÜM

II. HİKÂYE TÜRÜNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

Anlatım tekniği yazarın, eserindeki içeriği okuyucuya aktarma biçimidir. “Eser, ‘kurmaca bir dünyanın bir biçim aracılığıyla görünür kılınmasından doğan bir olgudur’ görüşünden hareket edersek biçim, en az içerik kadar önemlidir.”¹⁷⁶ Aynı konu, olay/durumu anlatan iki eserden birinin daha çok beğenilmesi, daha etkileyici ve anlaşılır olması, samimiliği, inandırıcılığı gibi unsurlar sanatçının kullandığı dil, üslup ve anlatım tekniklerine bağlıdır. Yazar, anlatmak istediği içeriğe göre anlatım tekniklerinden bir veya birkaçını birlikte kullanabilir. Sanatçının hünerini ortaya koyan asıl şey, işte bu tekniklerin hangisini, nerede, ne zaman ve ne miktarda kullanacağını bilmesidir.

Zekiye Antakyalıoğlu “İyi bir roman kimilerine göre belli bir dünya görüşünü yansıtan, davası olan romandır. Marksist ideolojiyi benimseyenler sosyalist ve antikapitalist söylemleri olan romanları övebilir ancak bir romanı iyi yapan onun davası veya söylemi değildir. Bunu bir bütün halinde, şaşırtıcı, etkileyici ve düşündürücü biçimde nasıl sunduğudur.”¹⁷⁷ diyerek anlatım tekniğinin önemini vurgulamıştır. Sanatçının yazma amacı pek tabii ki bir ideolojiyi yayarak toplumsal fayda sağlamak olabilir ama sırf mesaj vermeye odaklanır ve bunu estetik bir tarzla ortaya koyamazsa biçimi göz ardı ettiği için içeriğin okur üzerinde sağlayacağı etkiyi de ıskalamış olur, bu nedenle belki de mesajını yerine ulaştıramayabilir.

Anlatım teknikleri sayesinde eser, edebî bir boyut kazandığı gibi özgür bir alanda sınırların dışına çıkabilme imkânına da kavuşur. Yazar kurmaca dünyasında anlatacaklarını gerçek hayattaki gibi kronolojik bir düzlemde anlatmayabilir. Olayları oluş sırasını gözetmeden aktarıp geriye dönüşlerle işin iç yüzünü sonradan ortaya koyabilir. Kelimelerle resim çizip görünmeyeni görünür kılabilir. Gerçek hayatta sahip olunamayan akıl okuma bilgisiyle karakterlerin aklından geçenleri bir bir sayabilir. Gelecekte neler olacağından veya geçmişte neler yaşandığından bahsedebilir. Vermek istediği psikolojik atmosfere uygun yumuşak veya sert kelimeler kullanabilir, şiirsel bir dille duygulara hitap edip etkileyciliği sağlayabilir. Sevdirmek istediği karakteri yanlışlarına rağmen sevdirebilir, sevdirmek istemediğini de sevdirmeyebilir. Bunlar hep anlatım tekniklerinin yazara verdiği olanaklar sayesinde gerçekleşir.

Anlatmaya bağlı edebî metinlerde kullanılan başlıca anlatım teknikleri şunlardır:

¹⁷⁶ Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 170.

¹⁷⁷ Zekiye Antakyalıoğlu, *Roman Kuramına Giriş*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2021, s. 38.

1. Anlatma (Hikâye Etme) Tekniği
2. Gösterme Tekniği
3. Diyalog
4. İç Diyalog Tekniği
5. İç Monolog/ İç Konuşma Tekniği
6. İç Çözümleme Tekniği
7. Bilinç Akışı Tekniği
8. Tasvir Tekniği
9. Özetleme Tekniği
10. Geriye Dönüş Tekniği
11. Mektup Tekniği
12. Günlük/Anı Tekniği
13. Otobiyografik Teknik

II.1. Anlatma (Hikâye Etme) Tekniği

Tüm kurmaca metinlerin temelinde anlatma vardır. Edebiyat duygu, düşünce ve hayallerin başkalarına aktarılma ihtiyacından doğmuştur. Bu ihtiyaç kimi zaman sözlü kimi zaman yazılı olarak gerçekleştirilir. Yazının olmadığı sözlü dönemlerde kulaktan kulağa aktarılarak sonraki kuşaklara ulaştırılan metinlerin pek çoğunun anlatma yoluyla gerçekleştiği görülür.

Anlatma işini yapan kişi “anlatıcı” olarak adlandırılır. Masal, destan, efsane gibi geleneksel anlatılarda dinleyen veya okuyanlar olay örgüsünü, kişileri, durumları vs. anlatıcı vasıtasıyla öğrenir, dolayısıyla anlatıcı bu metinlerde kilit unsurdur. “Epik anlatım her zaman, belirli bir kişinin ağzından yapılır. Destanda olsun, romanda olsun, masalda olsun, öyküde olsun hep dolaysız bir anlatıcı vardır. Bu anlatıcı meydana getirilen görüntüler ile dinleyici (veya okuyucu) arasında ilintiyi kurar, olaya tanıklık eder ve yorum yapar.”¹⁷⁸ Başta Genette olmak üzere çoğu araştırmacıya göre bütün anlatılarda farklı oranlarda olsa da mutlaka bir anlatıcı vardır¹⁷⁹ ve “anlatıda eğer dikkatler mutlak anlamda anlatıcı üzerinde yoğunlaşıyorsa o anlatıda, ‘anlatma’ ağırlıklı bir anlatım biçimi uygulanıyor demektir.”¹⁸⁰

Anlatıcı gerçekte olmayıp metin içinde var olan bir figür, Roland Barthes’in deyimiyle “kağıttan bir varlık”¹⁸¹tır. “Dolayısıyla kurgusal düzeyde yer alan ve sadece metne ait soyut

¹⁷⁸ Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2014, s. 267.

¹⁷⁹ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilimine Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016, s. 115.

¹⁸⁰ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I, Romanın Unsurları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2020, s. 200.

¹⁸¹ Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. M. Rifat, S. Rifat, YKY, İstanbul 1993, s. 103.

bir varlık olan anlatıcıyla metnin gerçek üreticisi olan metin dışına, yani gerçek dünyaya ait olan yazarı birbirinden ayırmak gerekir.”¹⁸² Fakat okurlar çoğu zaman bu ayrımı fark etmede zorluk yaşamaktadırlar. Dostoyevski *Yoksullar* romanına gelen eleştirilere verdiği şu cevapla bu durumdan ne kadar muzdarip olduğunu şöyle ifade etmiştir:

“Okuyucu, her eserde yazarın suratını görmeye alışmış. Oysa ben kendiminkini göstermek istemedim. Ama şu ya da bu görüşü benim değil de Dyevuşkin’in söylediğini ve Dyevuşkin’in de kesinlikle başka türlü konuşamayacağını, asla görüp kabul etmek istemiyorlar işte!”¹⁸³

Anlatıcının karakteri, düşünüş tarzı, dünyaya bakışı gibi etkenler gerçekliği algılayışı üzerinde etkin bir role sahiptir. Doğal olarak her anlatıcı, anlatısını algıladığı bu gerçekliğe uygun olarak kendine has özelliklerle gerçekleştirir. Aynı olayı farklı iki kişi farklı görecektir, farklı algılayacak ve farklı anlatacaktır. Bu nedenle her ne kadar olayların dışında ve ikincil işlevde kalıyor gibi görülse de anlatıcının metin içindeki yeri büyüktür.

“Dil sanatına karşı duyarlı bir okuyucu, bir öyküde veya bir romanda yalnızca figürlerin yaşamına ilişkin ayrıntılı bir bilgi aktarımı görmekle yetinmez, aynı zamanda anlatanın sanatsal yönden anlamlı bir monoloğunu da yakalar.”¹⁸⁴

Anlatıcı; bir, iki ve üçüncü şahıs anlatıcı olmak üzere üç başlık altında tasnif edilebilir. “En yaygın olanı, kişisi belli olmayan ve ardında yazarın bulunduğu bir üçüncü tekil şahıs ile yapılan epik anlatımdır. Ama bir eserde anlatıcı belli bir ‘ben’ olarak da ortaya gelebilir ve anlatıyı birinci tekil şahıs olarak kendi ağzından sunabilir.”¹⁸⁵ İkinci tekil anlatıcı ise “sen” zamiri üzerinden aktarım yapan ve çok nadir kullanılan bir anlatıcı türüdür.

Destan, masal ve halk hikâyeleri gibi geleneksel anlatılar üçüncü kişi ağzından anlatılır. Bu anlatım tarzında figürler ile anlatıcının arasındaki uzaklık açıkça vurgulanır, anlatıcı dünyanın üzerine çıkmış bir varlık gibidir, sarsılmaz bir dinginliğe sahiptir ve her şeyi bilme yetisine sahiptir.¹⁸⁶ Bu tarz hâkim bakış açısına sahip anlatıcıların yanında yorum yapmadan bir kameraman gibi tarafsız olarak gördüklerini aktaran, gözlemci bakış açısına sahip üçüncü tekil anlatıcılar da vardır.

Birinci şahıs anlatıcı, kurgunun içindeki herhangi bir kişidir ve olaylar onun ağzından aktarılır. “Birinci tekil kişi anlatıcılar anlattıkları öykünün ana kahramanı olabilirler; öyküdeki

¹⁸² Dervişcemaloğlu, a.g.e. s.113.

¹⁸³ Pospelov, a.g.e. s. 271.

¹⁸⁴ Pospelov, a.g.e. s. 268.

¹⁸⁵ Pospelov, a.g.e. s. 270.

¹⁸⁶ Pospelov, a.g.e. s. 268.

ikincil karakterler, katılımcılar olabilirler ya da öyküde işlevleri eyleme katılmak değil, olayları bize betimlemek olan gözlemciler olabilirler.”¹⁸⁷

Kimi zaman olayları sadece bir değil birkaç kahraman birden anlatabilir. Bazen de anlatıcının sözleri ile kahramanların sözleri iç içe geçebilir. Yazarlar bunu modern eserlerde diyalog, monolog, bilinç akışı, iç çözümleme, iç monolog gibi tekniklerle harmanladıkları gibi kahramanın muhtemel sözlerini anlatıcıya söyleterek sanki kahraman konuşuyormuşçasına da verebilirler. Pospelov bunu *Suç ve Ceza*’dan verdiği şu bölümle somutlaştırmıştır:

“Raskolnikov, kendi kararına daha hâlâ kendisi bile gereğince inanmamışken o ‘dehşet verici’ hayal ürününe, niyetlenilmiş bir eylem gözüyle bakmaya ister istemez alışmıştı artık. Hatta onun şimdiki çıkışında, aklına koyduğu şeyin bir provasını yapma amacı da vardı ve her attığı adımda heyecanı da bir o kadar yükseliyordu. Bu metin parçasında, yazarın düşüncesine hiç uymayan, ona son derece yabancı gelen, fakat asıl cinayet planının kurucusu Raskolnikov’a uygun düşen sözcükler görüyoruz: ‘Dehşet verici’, hayal ürünü, prova, aklına koyduğu vb. Öyleyse burada, yazarın sesinin yanında figürün sesi de bulunuyor. İşte bu seslerin karşılıklı etkileşimiyledir ki Dostoyevski, bir yandan kahramanının ruhsal durumunun içine girerken bir yandan da aynı anda onun yaşantısının ve niyetlerinin derin bir çözümlemesine varıyor.”¹⁸⁸

Anlatım teknikleri içerisinde belki de en eskiye dayanan anlatma tekniği, günümüz modern dünyasında yeni anlatım tekniklerinin varlığına rağmen eski işlevselliğini korumaya devam etmektedir. Meddahların, âşıkların, gezgin hikâye anlatıcılarının yok olmaya yüz tuttuğu bir dönemde, masal ve hikâye anlatıcılığı küllerinden doğan Anka misali tekrar canlanmıştır. Hâlihazırda bu kadim miras üzerine pek çok çalışma yapılmakta, eğitimler verilmektedir.¹⁸⁹

Eski çağlarda şam, kaman, baksı, ozan diye adlandırılan anlatıcılara nasıl bir kutsallık atfediliyorduydu benzer bir misyon sonraki dönemlerde romancılara verilmiştir. “Batı’da 19. yüzyıl sonlarına kadar romancı kendini biraz ahlakçı, az buçuk da filozof sayardı. Onun için de hikâyesini anlatırken araya girerek karakterler hakkındaki düşüncelerini açıklamayı, davranışları ahlak açısından değerlendirmeyi, insan tabiatı üzerinde bilgeliğini ortaya koymayı yazarlığının bir görevi bilirdi.”¹⁹⁰ “Müdahil anlatıcı” olarak tanımlanan bu anlatıcı ile anlatma tekniğinin buna imkân tanınması yazarların bilinçli veya bilinçsiz olarak bu tekniği tercih etmelerine sebep olmuştur.

¹⁸⁷ Jonathan Culler, *Yazın Kuramı*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007, s. 127.

¹⁸⁸ Pospelov, a.g.e. s. 273.

¹⁸⁹ Daha kapsamlı bilgi için bk. Ashley Ramsden&Sue Hollingsworth, *Hikâye Anlatma Sanatı*, çev. Ali Bucak, İletişim Yayınları, İstanbul 2020.

¹⁹⁰ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 60.

Batılı romancılardaki bu görev bilinci Türk Edebiyatında daha çok Ahmet Mithat Efendi’de görülür. Geleneksel türlerden gelen anlatma tekniğinin verdiği alışkanlıkla eserlerinde olay akışını bölüp okurlara seslenmeyi, onlara gerekli/ gereksiz bilgiler vermeyi kendine tarz olarak seçmiştir. Hatta Ahmet Mithat Efendi eserlerinde gerçek yaşamdaki Ahmet Mithat’tan da söz eder. “Bakarsınız ‘Ben bir vakitler bir tiyatro yazdım. Bu tiyatroda bir adama iki karı sevdirdim ve aldurdım’ diyerek daha önce yazdığı bir oyuna değinir ya da bazen bir makalesine gönderme yapar.”¹⁹¹ Bu belki de anlatma tekniğinin ulaşabileceği en üst noktadır. Fakat olay akışını kesip okurla bu tarzda konuşmak, realistlerce makbul görülen bir durum değildir. Henry James’e göre yazarın dışarıdan kendi düşünce ve yargılarını belirtmek için okuyucuya doğrudan doğruya seslenmesi gerçeklik izlenimini bozar.¹⁹² “Realist roman diyalojik olduğunu, yani anlatıcının okurla sohbet/diyalog halinde olduğunu bastırmayı tercih eder. Anlatıyı dominant, merkezi bir sese verir, diğer tüm sesleri kısar.”¹⁹³

Anlatma yönteminin dezavantajlarından biri de her şeyi fazlaca açıklamasıdır. “Olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkilerini anlatmak yerine göstermek, açıklamak yerine ima etmek gerekir. Bu yapılmazsa hikâye heyecanını yitirir, okurlar ve izleyiciler sıkılır. Daha da kötüsü hikâyeden uzaklaşırlar. İnsanların bir sonraki olayın ne olacağını tahmin etmeye, olayların nedenleri ve anlamları konusunda kendi duygularını ve yorumlarını ifade etmeye hakkı olmalıdır. Aralarda bırakılan boşluklar; okurların hikâyeye kendi yorumlarını, değerlerini, hatıralarını, duygularını ekleyerek hikâyenin bir parçası olmalarını sağlar.”¹⁹⁴

Anlatma yöntemi realistlerce anlatıcının metnin önüne geçmesi, eseri monotonlaştırması, gerçeklikten uzaklaştırılması gibi sebeplerle kusurlu ve yetersiz görüldüğü için bu yöneme alternatif olarak gösterme tekniği bulunmuştur.

“Gerçekçiler, ‘her şeyi bilen’ anlatıcının ‘anlatma’ ağırlıklı sunuş biçimini gerçekçiliği zedelediği için sakıncalı buluyorlardı. Gerçekliği zedeliyordu çünkü benimsediği bu anlatım biçimiyle anlatıcı, kendi kişiliğini, açıklama, yorum ve -hatta- eleştirilerini esere katıyordu; dolayısıyla okuyucunun ilgisi, eserden çok onun üzerinde toplanıyordu. Romanın erken dönemlerinde bu uygulamanın yararı olmuştur kuşkusuz. Çünkü okuyucunun böyle bir rehber ihtiyacı vardı ve bu rehberin yardımıyla o bilmekte, görmekte, sezmekte zorlandığı noktaları görme imkânı buluyordu. Ancak gerçekçilerin romanı hayata yaklaştırmak istemeleri, söz konusu uygulamanın tartışılmasına yol açmış ve ‘anlatma’ yönteminin kişi ve olayları, doğal nitelikleri itibarıyla anlatmada yetersiz kaldığı/kalacağı iddia edilmiştir.”¹⁹⁵

¹⁹¹ Moran, a.g.e. s. 61.

¹⁹² E.M. Forster, *Roman Sanatı*, Milenyum Yayınları, İstanbul 2019, s. 19.

¹⁹³ Antakyalıoğlu, a.g.e. s. 148.

¹⁹⁴ Will Storr, *Hikâye Anlatıcılığının Bilimi*, çev. E. F. Güçlü, Timaş Yayınları, İstanbul 2020, s. 76.

¹⁹⁵ Tekin, a.g.e. s. 207.

Zaten modern roman ve hikâyelerde “artık anlatıcı metnin içinde sessiz bir figüre dönüşür. Karakterler ve onların bilinç akışı romancının bir yaratısı olarak ama onun kontrolü altına tutulmadığı hissi verilen bir biçimde sunulur.”¹⁹⁶ Günümüz okuru tekdüze giden bir tarzı değil farklı tekniklerin bir arada kullanıldığı, kendisini şaşırtacak, heyecanlandırarak, monotonluğun kırıldığı, zekice kurgulanmış ve özellikle de kendi iç dünyasına ve yaşadığı ikilemlere yönelik çözümlemelerin yapıldığı sıra dışı eserleri okumayı tercih etmektedir. Okur artık kurgu değil de gerçeğin ta kendisini okuyormuş yanılsamasını bilinçli olarak hissetmek istemektedir. Dolayısıyla anlatma tekniğine alternatif tekniklerin önemi artmıştır.

II.2. Gösterme Tekniği

Olay çevresinde gelişen edebî metinlerde çokça tercih edilen anlatım tekniklerinden biri olan gösterme tekniği, anlatma tekniğine alternatif olarak ön plana çıkan bir tekniktir. İlk anlatı türlerinden modern anlatılara kadar süregelen metinlerin çoğunda anlatıcının baskın varlığı inkâr edilemez bir gerçektir. Anlatıcının naklettiği miktar ve şekille yetinmek zorunda kalınması, güvenilirliğe ve gerçekliğe gölge düşürmesi sebebiyle bu yöntem realistlerce kusurlu ve yetersiz olarak görülmüştür.

Anlatma ve gösterme tekniklerinin farkını C.S.Lewis’in genç bir yazara verdiği şu tavsiyelerde bulmak mümkündür: “Bize bir şeyin ‘dehşet verici’ olduğunu söylemek yerine, bu şeyi bizi dehşete düşürecek şekilde tarif et. Bir şeyin ‘çok güzel’ olduğunu söyleme; onu tarif ettiğin satırları okurken ‘çok güzel’ olduğunu söylememizi sağla.”¹⁹⁷

Gösterme tekniğinde anlatılanları, duyuları harekete geçirecek ayrıntılı bir tasvirle okurun zihninde canlandırmak esastır. Belli bir ayrıntı görme, dokunma, tatma, koklama gibi herhangi bir duyuyla ilişkilendirildiğinde nöral ağlar harekete geçer ve zihinde bu iki olgunun eşleşmesi sağlanır.

“Dokular, tatlar, kokular ve sesler; doğru kelimeleri gören okurların zihninde bu duyularla ilişkili olan nöral ağların harekete geçmesiyle canlandırılabilir. Belli bir ayrıntıyı duyulara ilişkin bir bilgiyle (lahanaya benzeyen) ve görsel bir bilgiyle (kahverengi çorap) eşleştirmek yeterlidir.”¹⁹⁸

Gösterme tekniği aslında tiyatroya özgü bir yöntemdir. “Tiyatroda seyirci, olaylar ve kişilerle her zaman yüz yüze gelmekte, sergilenen olaylara anında aracısız tanık olmaktadır.”¹⁹⁹

¹⁹⁶ Antakyalıoğlu, a.g.e. s. 103.

¹⁹⁷ Storr, a.g.e. s. 46.

¹⁹⁸ Storr, a.g.e. s. 47.

¹⁹⁹ Tekin, a.g.e. s.203.

Tür olarak tiyatrodan farklı da olsa başta roman ve hikâye olmak üzere anlatmaya dayalı edebî metinlerde de bu yöntem uygulanabilir hale getirilmiştir.

“Gösterme yönteminin tipik uygulamaları, bir romanda yer alan diyalog parçalarıdır. Okuyucu, bu parçalarda yer alan olay, duygu ve düşüncelere doğrudan tanık olur. Diyaloglar, olayların akışına göre ya sırf diyalog olarak verilir, yahut konuşmaların arasına birtakım bağlantı cümleleri yerleştirilerek verilir.”²⁰⁰

Gösterme tekniği çoğu zaman anlatma tekniğiyle birlikte kullanılır. Bu iki tekniğin birlikte kullanılmasının metne katacağı olumlu yönleri Mehmet Tekin şöyle açıklamıştır:

“Anlatma-gösterme tekniklerinin ustalıkla kullanılması halinde, anlatıcının eser üzerindeki ağırlığı-dolayısıyla okuyucu üzerindeki etkisi - azalacak ve anlatılanlar doğal bir çerçevede cereyan ediyormuş gibi hissedilecektir. Bu kapsamda anlatıcının görevi, olayları ve kişileri uzun uzadıya anlatmaktan çok, birtakım mizansenlerle okuyucunun dikkatini, hikâye ve kahramanlar üzerine çekme sınırında kalacaktır.”²⁰¹

Mehmet Tekin, Peyami Safa’nın "anlatma-gösterme" yönteminin iç içe kullanılışının güzel bir örneği olması açısından *Yalnızız* romanından alıntılan bir parçada anlatma tekniğinin kullanıldığı kısımları kalınlaştırılarak şu şekilde ortaya koymuştur:

“Yataktan indi, terliklerini ve kimonosunu giydi. Aynaya baktı. Saçları dağılmış ve kabarmıştı. Tarağı aldı, fakat hemen bıraktı. Beni böyle cadı gibi görsün de daha fazla korksun. Sabah sabah, tepeden inme tesir. Ondan istifade edeyim. Mışıl mışıl uyurken bir sıçrayış sıçrasın da aklı başına gelsin.

Oda kapısına doğru yürüdü, durdu. Başı kazan gibiydi. Ya birden bire sinirlenir de yine bayılırsa? Tuvalet masasına doğru gitti, seditol tüpünü aradı. Bulamadı. Aşağıda, ecza dolabındadır. Sinirlenir mi acaba? Demin uyandığı zaman kalbi de hızlıca vuruyordu. Ne olacakmış? Giderim. Ne olursa olsun.

Sofaya çıktı. Karanlık. Çıt yok. Yürüdü. Selmin'in oda kapısı önünde durdu. Kilitli mi acaba? Lüzumsuz. Ne duyacak? Cesareti yok. Niçin? Ben onun uğruna uykusuz kalıyorum ya. Patlasın uyansın.

Kulpu çevirdi. Kapı kilitli değilmiş. Kanadı hızla iterek açtı. Durdu. Karanlık odada lake takımların beyazlığı ve gardrop aynasının parlaltısı (1964: s.51).”²⁰²

Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* romanından alıntılan aşağıdaki iki kesit de "anlatma-gösterme" yönteminin iç içe kullanılışını örneklendirmektedir:²⁰³

“Kırdaki o rastlaşmadan çok sonra sokakta bir iki kez daha karşılaştılar. Her rastlaşmada ikisi de mosmor kesiliyor. Öyle, ne olduğu belirsiz bir ilgiyi herkesler seziverecekmiş gibi... Aysel, Aydın’ı görmemiş gibi davranıyor. O böyle yaptıkça Aydın, hem Aysel’e öfkelenip ondan soğuyor, hem kız büsbütün aklına çakılıp kalıyor; oradan gitmiyor. Kim ki Aysel? Bir esnaf kızı. Nasıl olur da kendisi

²⁰⁰ Tekin, a.g.e. s.204.

²⁰¹ Tekin, a.g.e. s.206.

²⁰² Tekin, a.g.e. s.206.

²⁰³ Anlatma tekniğinin olduğu kısımlar kalın karakterle gösterilmiştir.

gibi İstanbul’larda doğmuş, Galatasaray eğitimi görmüş, Tilla’larda çay içip dans etmiş bir kaymakam oğlunu görmemezliğe gelebilir? **Aysel’in onu küçümseyişi daha az değil:** Yürekli bir çocuk olsa benim görmemezliğe gelişime aldırılmaz bile. Korkağın biri. Sözde Galatasaray’larda okumuş. Batı kültürü almış!.. Biz de Batı kültürü alıyoruz okullarımızda... Zaten erkek arkadaşlarımızın bize kardeş gözüyle bakmaları gerek... El ele, öyle, vatani... Nerde?.. Bu Aydın hem kötü niyetli hem de korkak. Onun bu ikiye bölünmüşlüğü, bu yalnızken başka, şunun bunun ortasındaiken başka tutumunu bizim ilçenin köylü oğlanları bile göstermez. Bence Ali ondan daha Batılı...”²⁰⁴

“Başkentin göbeğinde, akşam karanlığına sığınmış bir merkeplinin tıkr mıkr geçtiğini gördü. Hemen önünü kesti: “Ayıp değil mi? Niye merkeple geçiyorsun buradan? Merkebin üstündeki adam korkuya kapıldı. Bir şey anlatmaya çalışıyordu ama Kaymakam dinlemedi: “Hadi hadi, bir daha görmeyeyim. İyi gününe rastladı, yoksa!..” Günümü berbat eden, tek can sıkıcı olay.”²⁰⁵

II.3. Diyalog Tekniği

Konuşma, en az iki kişi arasında gerçekleşen ve insanı diğer canlılardan ayıran etkin bir faaliyettir. Bakhtin, insana özgü bu faaliyetin nasıl gerçekleştiğini şöyle açıklamıştır:

“Karşılıklı konuşma içinde sözcük doğrudan doğruya, pervasızca gelecekteki bir yanıt-sözcüğe yönelir: bir yanıtı kıskırtır, öndeler ve kendisini yanıtın doğrultusuna göre yapılandırır. Kendisini önceden söylenen sözlerin oluşturduğu bir atmosferde şekillendiren sözcük, aynı zamanda, henüz söylenmemiş olmakla birlikte söylenmesine ihtiyaç duyulan ve aslına bakılırsa öndelediği bir sözcük tarafından belirlenir. Herhangi canlı bir diyalogda olup biten budur.”²⁰⁶

Kişilerin karşılıklı olarak konuşturulması, yani diyalog, edebî türlerde olay örgüsünün, kişilerin ve diğer unsurların okur tarafından anlaşılmasını sağlamak, metne zenginlik katmak, monotonluğu kırmak, gerçekliği yakalamak gibi çeşitli amaçlarla yazarlar tarafından tercih edilen bir anlatım tekniğidir.

Mehmet Tekin diyalogun temel işlevinin gizli olanı âşikâr kılmak, soyut olanı somutlaştırmak olduğunu söyler.²⁰⁷ Diyalog tekniğinin metne kattığı faydaları ise Holman’dan şöyle aktarır:

- “a) Olayın gelişiminde rol oynar,
- b) Kahramanların psiko/sosyal konumlarının açıklanmasına yarar,
- c) Anlatıma doğallık izlenimi verir,
- d) Düşünce ve felsefenin yansıtılmasını, etkileşimini sağlar,

²⁰⁴ Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s. 231.

²⁰⁵ Ağaoğlu, a.g.e. s. 257.

²⁰⁶ Mikhail Bakhtin, *Karnavalın Romanı*, çev. C. Soydemir, der. S. Irzık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 50-51.

²⁰⁷ Tekin, a.g.e. s. 266.

e) Farklı kişilerin bir araya gelmesine, dolayısıyla farklı kültür ve konuşmaların, üslupların ortaya çıkmasına vasıta olur,

f) Metnin muhtemel ağırlığını hafifletir.”²⁰⁸

Diyalog tekniği, anlatıcının varlığını gizleyebilmesinin etkili yollarından biridir. Okur bu teknikte anlatıcının anlattıklarıyla yetinen ve hazırda konan pasif konumdan çıkıp konuşmalardaki anlamları takip eden, kişilerin ruh halleri ve sosyo-ekonomik durumlarına dair çıkarımlarda bulunan aktif bir konuma bürünür. Çünkü artık bunları ona aktaran bir anlatıcı yoktur, anlatıcı aradan çekilmiştir.

“Diyaloglar bir karakterin kim olduğunu, ne istediğini, nereye gittiğini, daha önce nerede olduğunu; nasıl bir sosyal altyapıya, kişiliğe, değerlere sahip olduğunu; statü algısını, gerçek benliğiyle insanların önünde gösterdiği sahte benliği arasındaki gerilimi, diğer karakterlerle ilişkisini, hikâyenin geleceğini etkileyecek gizli acılarını anlatabilir.”²⁰⁹ Karakterlerini ete kemiğe bürüyüp onlara sağlam diyaloglar kurduran sanatçılar, onları o kadar canlı kılarlar ki okurlar onların ses tonunu bile zihinlerinde kurarlar. “Roman yazarı ve psikolog Profesör Charles Fernyhough’ın yürüttüğü bir çalışmada, okurların %19’u kitaplarını kapattıktan sonra bile kurgu karakterlerin sesini duyduklarını söylüyor.”²¹⁰

Karakterlerin duygu ve düşünceleri ile davranışlarının sebeplerini açıklamak, Green’in ifadesiyle okura yapılan bir “yardım”mış gibi görünse de aslında okurun eserden edinecekleri üzerinde baskı kurmak ve onun özgürlüğünü kısıtlamak anlamına gelir. Bunları açıklamaktansa diyalogla göstermek okura farklı yorumlar içinden seçme şansı tanır. Çünkü diyaloglar çoklu anlamlar taşır ve aynı anda farklı okurlara farklı şeyler ifade eder.²¹¹ Bunu Sabahattin Ali ‘nin *Kürk Mantolu Madonna*’sında Maria Puder ile Raif Bey arasında geçen şu diyalog parçası örneklendirebilir:²¹²

“Fakat ben sizin anneniz olabilir miyim?”

“O, hayır, hayır!”

“Belki ablanız!”

“Kaç yaşındasınız?”

“Böyle şey sorulur mu? Ama neyse, yirmi altı!..Siz?”

“Yirmi dört!”

“Gördünüz mü? Ablanız olabilirim!”

²⁰⁸ Tekin, a.g.e. s. 266-267.

²⁰⁹ Storr, a.g.e. s. 164.

²¹⁰ Storr, a.g.e. s. 55.

²¹¹ James Wood, *Kurmaca Nasıl İşler?*, çev. Ekin Bodur, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 143.

²¹² Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, YKY, İstanbul 2012, s. 75-76.

“Evet...”

Bu parçada, Raif Bey’in annesi yaşında olamayacağı aşikâr olduğuna göre Maria’nın böyle bir diyalog başlatmasının sebebi ne olabilir? Raif Bey’in tabloya günlerce ve saatlerce hayranlık duyarak bakmasının sebebini mi anlamak, portreyi annesine benzetmesinin doğruluğunu mu ölçmek, gençken yaşlı birine benzetilmek mi nefesine ağır gelmiştir, cinsel bir çekim mi duymuştur ya da karşısındaki kişinin kendisine karşı bir çekiminin olup olmadığını mı tartmak istemiştir? Bu ihtimallerin dışında hiçbir niyet taşımadan masumane bir diyalog başlatmış olamaz mı? Raif Bey tarafından verilen cevaplar onu tatmin etmiş midir ya da ne hissetmiştir? Aynı şekilde bu diyalogda Raif Bey neler düşünmüş ya da Maria’nın yaklaşımından hangi çıkarımlarda bulunmuştur? Okur çoğul okumaların mümkün olduğunu bilse bile benzer seçeneklerden birini seçmek durumundadır, metne ister istemez kendi yorumunu katar ve hikâyedeki bu esneklikten faydalanarak eseri istediği gibi anlamlandırır.

Wharton, gerçek hayatta iki ya da daha fazla insanın birlikte konuşurken kendi aralarında anladıkları şeyleri konuşmalarına dâhil etmediklerini, hikâyedeyse diyalogların kurguyu aktarmanın bir yolu olduğundan karakterlerin her birinin diğerinin zaten bildiğini bildiği pek çok şeyi yine birbirine anlatmak zorunda kaldığını dile getirerek diyalog tekniğinin sınırlılığına değinmiştir.²¹³

II.4. İç Diyalog Tekniği

İç diyalog tekniği hikâye kişinin karşısında biri varmış gibi kendi kendine konuşmasıdır. İç diyalogda “anlatının sesi olan özne, kendi söyleminin alıcısıdır. Anlatıcı ben’in anlatı izlencesinde kendini ötekileştirerek farklı bir ben yaratması ve onu karşısına alıp onunla konuşmasını içerir. Anlatıcının karşısında bir başka anlatıcı tipi ya da kahraman yoktur. Sesin sahibi ve seslenilen aynı anlatıcıdır.”²¹⁴

İç diyalog, iç monologdan küçük bir farkla ayrılır: İç monologda kişi kendi kendisiyle konuşuyordur, iç diyalogda ise sanki karşısında biri vardır. Cümleler gramatik yapıya uygundur ve konuşma havasında devam eder.²¹⁵ İç diyalog tekniği genellikle iç çatışmaların yaşandığı durumlarda müracaat edilen bir tekniktir. Çünkü kişi, fikirlerinin tersini savunan biriyle tartışarak doğruyu bulmaya çalışmakta veya vicdan muhasebesi yapmaktadır. İç diyalog tekniğiyle okur hikâye kişinin zihninden geçenleri dolaysız olarak öğrenir.

²¹³ Edith Wharton, *Kurgu Sanatı*, çev. A.I. Kirenci, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2021, s. 98-99.

²¹⁴ Semin Ceyda Demircioğlu, “1980 Sonrası Türk Öyküsünde Anlatım Teknikleri”, *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi*, İstanbul 2022, s. 48-49.

²¹⁵ Tekin, a.g.e. s. 271.

II.5. İç Monolog/ İç Konuşma Tekniği

“Yazarın izah ve yorum tarzında hiçbir müdahalesi olmaksızın okuyucunun doğrudan doğruya roman kahramanının iç hayatına sokulması ve şuur altına en yakın, en içten düşüncelerin anlatımı”²¹⁶ şeklinde tanımlı yapılabilecek iç monolog tekniği; metne sohbet havası, samimiyet ve inandırıcılık katması, monotonluğu kırması gibi sebeplerle tercih edilen bir tekniktir.

Bu teknikte yazar/anlatıcı aradan çekilir, aktarılmak istenenler okura dolaysız olarak gösterilir. Berna Moran bunu, roman kişinin zihninin okura bir sinema gibi seyrettirilmesine benzetir.²¹⁷ Böylece okur, kurgulanan kişinin iç dünyasını görmüş ve aklından geçenleri bizzat kendi ağzından duymuş olur.

İç monologda konuşmalar yazarın çizdiği figürün karakterine uygun olmalıdır. Aksi takdirde yapay durur ve inandırıcılığı zedeler.

“Karakterlerin söyledikleri sözler hem inandırıcı hem de anlamlı olmalı, model oluşturan zihinlere bilgi verecek zengin bir kaynak oluşturmalıdır. Bu konuşmalar okurların ve izleyicilerin hızla özümseyebileceği, hipersosyal beyinlerinde kurgu karakterlerin zihnine dair modeller inşa edebileceği yoğun bilgilerle dolu olmalıdır.”²¹⁸

“Batı’da iç konuşma yöntemine, romana gelene kadar çok az rastlanır. Romanda da ancak kişinin belli bir andaki ruhsal durumunu belirtmek üzere kullanmakla yetinilmiş ve ancak 19. yüzyılın sonunda, bir anlatım tekniğine dönüştürülmüştür.”²¹⁹ Pospelov, tekniğin oluşumunda, sentimentalizmin bir temsilcisi olan Laurence Sterne’in *Tristram Shandy’nin Yaşamı ve Görüşleri* adlı romanının payının büyük olduğunu ve bu tekniğin önce romantikler sonra da realistlerce geniş kullanım alanı bulduğunu dile getirir.²²⁰ Lev Nikolayeviç Tolstoy (1828-1910), Fyodor Dostoyevski (1821-1881), James Joyce (1882-1941), Marcel Proust (1871-1922), Virginia Woolf (1882-1941), Franz Kafka (1883-1924), Thomas Mann (1875-1955), William Faulkner (1897-1962) gibi pek çok yazar bu tekniği kullanmıştır.

Türk Edebiyatında iç monoloğun hikâye ve romanın ortaya çıktığı ilk dönemden-Tanzimat Dönemi’nden- itibaren kullanıldığı görülmüştür. Berna Moran Tanzimat Dönemi sanatçılarının bu tekniği az ve acemice de olsa kullandıklarını, başarıyla uygulayan ilk ismin

²¹⁶ R.Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, çev. A.E. Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983, s. 310.

²¹⁷ Moran, a.g.e. s. 77.

²¹⁸ Storr, a.g.e. s. 162-163.

²¹⁹ Moran, a.g.e. s. 77-78.

²²⁰ Pospelov, a.g.e. s. 255.

ise Recaizade Mahmut Ekrem olduğunu belirtmiştir.²²¹ Moran, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* 'daki iç monoloğu bir törende atılan nutuk üslubuna benzetmiş,²²² *Müsâmeretnâme* 'deki iç monoloğun ise ruhsal bir çözümleme veya psikolojik bir gerçekliği yakalamak amacıyla değil okuru etkilemek ve edebiyat yapmak amacıyla kullanıldığını dile getirmiştir.²²³ Ekrem'in başarısını ise Bihruz'un iç konuşmasını onun kişiliğine uygun olarak Fransızca sözcüklere düşkün Bihruz'un cümleleriyle kurmasına bağlar.²²⁴

II.6. İç Çözümleme Tekniği

İç çözümleme (iç analiz) tekniği, bir karakterin düşünce ve duygularının yazar tarafından özetlenmesi²²⁵ şeklinde tanımlanabilir. Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere iç çözümleme tekniği aslında anlatma tekniğinin bir alt başlığıdır. Çünkü bu teknikte kurgulanan kişinin psikolojisi ve zihninden geçenlerin anlatılması esastır ve anlatıcı aktif pozisyonadadır. Anlatıcı figürün zihnine, gönlüne rahatça nüfuz edip onun iç yaşantısının sunumunu bizzat kendisi dolaylayarak ve figürü de edilginleştirerek verir.²²⁶ Yazarın kurguladığı kişinin iç dünyasını, çizdiği profile uygun şekilde kendi duygularından sıyrılarak aktarması bu tekniğin başarısını göstermektedir. “İçinden geçirdi”, “diye düşündü” vb. kullanımlar bu tekniğin anahtar kullanımlarıdır.

İç çözümleme yöntemi iç monolog ve bilinç akışı teknikleri henüz keşfedilmemişken tercih edilen bir tekniktir ve benzerliklerinden dolayı zaman zaman bu iki teknikle karıştırılabilmektedir. İç çözümlemede kişinin iç dünyası anlatıcı tarafından aktarılır, bilinç akışı ve iç monolog tekniklerinde ise kişi, zihninden geçenleri kendisi anlatır. Bu yönüyle bilinç akışı ve iç monolog, anlatma değil gösterme tekniğinin türleridir, denilebilir.

II.7. Bilinç Akışı Tekniği

Nabokov, bilinç akışı tekniğini “bilincin atlama taşlarını mümkün kılan yarım, hızlı, eksik cümle yapısı”²²⁷ şeklinde tanımlar. Bu teknikte bireyin zihninden geçenler hızlı ve düzensiz bir iç konuşma şeklinde verilir. Antakyalıoğlu, bilinç akışı tekniğinde zamanın geleneksel gerçekçilikteki kronolojik düzlemde farklı olduğuna şu şekilde değinir:

²²¹ Moran, a.g.e. s. 78 ve 81.

²²² Moran, a.g.e. s. 80.

²²³ Moran, a.g.e. s. 78-79.

²²⁴ bk. Moran, a.g.e. s. 81.

²²⁵ R.Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, çev. A.E. Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, s. 310.

²²⁶ Hakan Sazyek, “Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması”, *Folklor-Edebiyat*, S.37, 2004/1, s. 103-118.

²²⁷ Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, çev. A.L. Batur, F. Özgüven, İletişim Yayınları, İstanbul 2020, s. 395.

“Geleneksel gerçekçilikte kronolojik dizgede anlatı, bedenın zamanıyla bilincin zamanını böler. Yani fiziksel/zihinsel zaman ayrımı vardır ve bedenın zamanına odaklanılarak artzamanlı (diachronic) anlatı yapılır. Oysa bilinç akışı yönteminde zamana sadece içsel/zihinsel olarak ve eş zamanlı (synchronic) yaklaşılır.”²²⁸

İç konuşma tekniğıyle benzerlik gösteren tekniğın ondan farkı, iç konuşmanın sessiz fakat gramer bakımından düzgün cümlelerden oluşması ve düşünceler arasında mantıkî bir bağın olması; bilinç akışında ise bu durumların olmamasıdır. Bilinç akışı kahramanın zihninden geçenleri mantıksal bir çerçeveye oturtmadan ve dil bilgisi kurallarına bağlı kalmadan olduğu gibi aktarır.

“Resim ve plastik sanatlar insanların niyet ve duygular dünyasını ancak dolaylı yoldan yani tavırlar yoluyla açığa çıkarırlar.”²²⁹ Edebiyat metinlerinde ise kahramanların aklından geçenler, düşünceleri, hayalleri, iç dünyalarında olup bitenler monolog, diyalog, bilinç akışı, iç monolog, iç çözümleme vs.tekniklerle dolaysız ve aracısız aktarılabilir.

Edebiyat dışında hiçbir sanat dalı insanların iç dünyasını, düşünce, niyet ve tasarılarını aracısız, net bir şekilde ortaya koyamaz. Resim ve heykeltçilikte düşünceli bir duruş ve tavrın varlığı gösterilebilir ama ne düşünüldüğü hakkında bir veri sunulamaz. Pospelov, Serov’un ünlü *Şeftalili Kız* tablosu ve Rodin’in *Düşünen İnsan* heykelini örnek göstererek bu durumu açıklamıştır. Pospelov, *Şeftalili Kız*’da kızın dingin, barışçıl havasını sezebileceğimizi fakat içinden hangi düşüncelerin, tasarımların ve isteklerin geçtiğine, o gösterilen anda kızın dikkatinin yoğunlaştığı etkilenme ve izlenimlerin neler olduğuna ilişkin hiçbir şeyi bilemeyeceğimizi, *Düşünen İnsan*’da da aynı şekilde insanın ancak düşündüğünü görebilir fakat ne düşündüğünü bilemeyeceğimizi dile getirir.²³⁰ Buna karşılık edebiyatta hem yazarın ilettikleri hem de kahramanın bizzat kendi ifadeleri vasıtasıyla içsel süreçlerini dolaysız bir şekilde görebiliriz.

Edith Wharton’a göre bilinç akışı, teknik olarak henüz keşfedilmeden önce büyük romancılar zaten psikolojik derinliği olan eserlerinde bu teknikten bilinçsizce de olsa faydalanmışlardır. Bir zihnin şiddetli stres anlarından birindeyken duyguların ona nasıl gelgitte hücum ettiğini, böyle zamanlarda “alakasız ıvır zıvırların” beyni etkileme şiddetini, “yarı bilinçli zihnin mırıldanmalarından ve kekelemelerinden” faydalanarak kişinin psikolojisini tasvir etmek büyük sanatçılar için olağandır.²³¹

²²⁸ Antakyalıoğlu, a.g.e. s. 105.

²²⁹ Pospelov, a.g.e. s. 98.

²³⁰ bk. Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2014, s. 97-98.

²³¹ Edith Wharton, *Kurgu Sanatı*, çev. A. I. Kirenci, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2021, s. 30.

Modern çağda psikoloji biliminin önem kazanmasıyla bilinç akışı tekniği de önem kazanmış, psikolojik derinliği olan eserlerde vazgeçilmez olarak görülmüştür. Kişinin iç dünyasını ve zihninden geçenleri dolaysız ve olduğu gibi aktaran bu teknik sayesinde kişinin nasıl bir psikolojiye sahip olduğu net bir şekilde görülebilmektedir.

II.8. Tasvir Tekniği

“Tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaktır.”²³² Yazarın amacı okura, özendiği gerçek dünyaya benzer küçük bir dünya sunmaktır. Yazar bunu gerçekleştirebilmek için kelimelerin gücünden, benzetme ve metaforlardan faydalanarak zihnimizde bu dünyayı canlandırmaya çalışır.

Metafor ve benzetme kullanma beynin nöral bölgelerini ve görsel imgelemi harekete geçirip çağrışım yaptırdığı için okurlar üzerinde daha büyük bir etki oluşturmaktadır.

“Bir araştırmada, ‘sert bir gün geçirdi’ cümlesini okuyan katılımcıların beyinlerinde dokunma duyusuyla ilişkili nöral bölgelerin ‘kötü bir gün geçirdi’ cümlesini okuyanların nöral bölgelerine göre daha etkin olduğu gözlemleniyor. Başka bir testte, ‘bu ağır yükü omuzlarına aldı’ cümlesini okuyanların bedensel hareketlerle ilişkili bölgelerinin ‘ağır bir yük taşıdı’ cümlesini okuyanlara göre daha aktif olduğu görülüyor. Böylelikle bu düz cümleler, şiirin silahlarını kuşanmış oluyor. Bu cümlelerin böyle bir etki uyandırmasının nedeni, dile yeni anlamlar ve duygular yükleyen nöral modelleri aktif hale getirmeleridir. Onlar sayesinde bir şey omuzumuza almanın ağırlığını hisseder, zor geçen bir güne *dokunuruz*.”²³³

Mehmet Tekin tasviri bir tarif etme sanatı olarak görür ve şöyle devam eder: “‘Tarif’, mahiyeti icabı ‘anlatma’; ‘tasvir’ ise ‘gösterme’ ağırlıklıdır. Günlük hayatta sık sık başvurduğumuz ‘tarif etme’ (tanımlama) işlemini metin düzeyinde gerçekleştirmek istediğimizde tasvire (betimlemeye) başvururuz.”²³⁴

Tasvir aslında tiyatrodaki dekorun, hikâye ve romandaki karşılığıdır. Ancak hikâye ve romanın imkânlarının tiyatroyla aynı olmaması bu türlerde yine bir anlatıcının varlığına ihtiyaç doğurur. “Bir başka deyişle, biz piyeste gözlerimizle izlediğimiz dekoratif yapıya romanda bir aracının onu bize anlatması aracılığıyla ulaşırız.”²³⁵

Tasvir tekniği, akımlarca kendi amaçları doğrultusunda kullanılmıştır. Klasikler çevre ve doğa tasvirinden ziyade insan tabiatına yönelirler. Romantikler tabiatı eserlerine güzellik

²³² Tekin, a.g.e. s. 210.

²³³ Storr, a.g.e. s. 64.

²³⁴ Tekin, a.g.e. s. 210.

²³⁵ Hakan Sazyek, “Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması”, *Folklor-Edebiyat*, S.37, 2004/1, s. 103-118.

katmak amacıyla ve olduğundan daha estetik bir havaya bürüyerek tasvir eder, ayrıca insanla tabiat arasında çeşitli bağlar kurarlar. Örneğin öfkeli ve kızgın bir kahraman fırtınalı bir havada dışarı fırlar, şen mizaçlı bir insan ise güneşli havadan hoşlanır.²³⁶ Realistler olay ve kişileri daha gerçekçi kılmak hedefiyle tabiatı olduğu gibi, değiştirmeden ele alır, natüralistlerse çevreyi olaylar ve karakterler üzerinde değiştirici, yönlendirici bir etken olarak düşünerek tasvir ederler. Ayrıntılar üzerinde durmalarının sebebi de budur.

Bir hikâyede sandalyeyi, masayı, gölü, ağacı ve ufak tefek ayrıntıları tasvir ederken amaç karakterlerin toplumsal konumlarını ve ruhsal durumlarını okura hissettirmek olabilir. Hikâyede tasvir edilenler sayesinde karakterlerin kimi zaman uzak ve yakın düşünceleri, genel ve özel anları arasında gidip gelinebilir, genel bir manzara tasviriyle başlanıp karakterin iç dünyasının derinliklerine inilebilir. Orhan Pamuk bunu Çin manzara resimlerine benzetir:

“Açılarak uzayan Çin manzara resimlerindeki kayalık dağlar, nehirler, on binlerce yapraklı ağaçlar arasında, küçük çizilmiş bir insanı görüp, ona odaklanıp, daha sonra büyük manzarayı hayalimizde onun gözünden canlandırmak gibidir bu.”²³⁷

Yazar, tasviri ya anlatıcı ya da kahramanlardan biri vasıtasıyla gerçekleştirir. Modern hikâyede çoğunlukla kahramanların bakış açılarıyla tasvir yapılır. Bu da tasviri yapacak karakterin sosyoekonomik ve psikolojik durumu gibi değişkenlere göre şekil alır. Cahil biriyle eğitilmiş birinin, mutlu biriyle hüznü birinin tasvir edişi tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi eşit olamaz. Bunu göz ardı eden yazar başarıyı yakalayamaz.

Ayrıca modern hikâyelerde tasvir daha farklı bir boyut kazanmış, anlatılanları somutlaştırmaktan çok sezdirmek rolüne bürünmüştür. Modern hikâyelerde tasvir örnekleri resimden çok müzik etkisine sahiptir. Göstermek, sahnelemek yerine sezdirmek amaçlanmıştır.²³⁸

II.9. Özetleme Tekniği

“Özetleme tekniği, adı üzerinde, verilecek bilgi ile yapılacak tanıtmanın ‘özet’ halinde sunulmasıdır.”²³⁹ Hikâye hacim olarak küçük bir yapıya sahiptir. Anlatılmak istenen her nokta hacmi küçük olan bu türe sığmayabilir. Olayları uzatarak anlatmak kimi zaman içeriğin anlaşılmasına kimi zaman da sıkılmaya neden olabilir. Bu sebeplerle yazar gereksiz noktaları atlayıp, can alıcı noktaları ön plana çıkararak bir denge tutturmalıdır. Sayfalarca

²³⁶ R.Wellek-A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, çev. A.E. Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983, s. 304.

²³⁷ Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, YKY, İstanbul 2020, s. 13.

²³⁸ Tekin, a.g.e. s. 214.

²³⁹ Tekin, a.g.e. s. 241.

anlatılabilecek bir olay/durum özetlenerek birkaç satır veya paragrafla daha düzenli ve özlü anlatılabilir. Zaman olarak uzun bir süreç atlatılarak yıllar sonrasına gidilebilir. Bu sayede anlatılmak istenenler kısa ve derli toplu anlatılmış ve hacimden tasarruf edilmiş olur.

“Özet, anlatılarda ritmik oluşumun bir parçası olarak kabul edilir. Bir süreç olarak tanımlanan olayların esas itibarıyla bir anlatı içerisinde ‘özet ve sahne’ gibi iki form içerisinde sunulduğu açıktır, Sahne formunda detay içerisinde aksettirilen olay(lar) özet ile ritmi hızlandırılan bir biçimde takdim edilir.”²⁴⁰

Hakan Sazyek özetleme tekniğini zaman atlaması ve olay genellemesi olarak iki başlık altında ele alır. “İç zaman'ın geniş bir kesiti kapsadığı romanlarda sıkça başvurulmuş bu yöntem figürlerde ve aksiyonda duygusal, düşünsel ve entrik yoğunluğun azalması ya da önemli bir yön değişikliğine uğramadan süregitmesi dolayısıyla/gerekçesiyle anlatıcının aktarmayı gereksiz gördüğü süreçlerde devreye girer.”²⁴¹ “İki yıl sonra”, “aradan üç ay geçti”, “geçen beş yıl onda hiçbir değişiklik oluşturmamıştı” gibi cümlelerle geçen zaman okura hissettirilir. “Zaman özetiyle denilebilir ki sıkıştırılmış bir anlatım gerçekleştirilir. Böylece anlatımdaki olaylar kısa bir zaman dilimi içerisine yerleştirilir.”²⁴² Olay genellemesinde ise karakterin yaşantısı, ayrıntıya girilmeden ve sınırları çizilmiş bir zaman genişliği içinde aktarılır. Celal Aslan, özetleme tekniğinin sadece eylemleri anlatmak amacıyla kullanılmadığını, aynı zamanda karakterlerin belirgin taraflarını vermede de kullanılabileceğini ve bu bakımdan bir yönüyle dramatik, diğer yönüyle de betimleyici bir teknik olduğunu ve her ne kadar karakter tanımlarında başvurulsa da bu tekniğin eylemlerle birlikte verildiğini dile getirir.²⁴³

Özetleme tekniğinin eserin hacmini ve içeriğini derleyip toplama gibi avantajları yanında gerçekliği zedelemek gibi dezavantajları da olabilir. “İçeriğin gerçekliğe uygunluğunu zedeleme riski taşınmasına rağmen özetleme, yerinde ve ölçüsünde olmak koşuluyla, iyi bir romancının kaleminde estetik işlev kazanabilen bir yöntemdir.”²⁴⁴ Klasik eserlerde anlatıcının baskın etkisiyle uyumlu denebilecek bu yöntem modern hikâye ve romanlarda çok da tercih edilmeyen bir teknik haline dönüşmüş, bu tekniğin yerine bilinç akışı, iç monolog, iç çözümleme vb. teknikler kullanılmaya başlanmıştır.

II.10. Geriye Dönüş Tekniği

²⁴⁰ Yavuz Demir, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002, s. 88.

²⁴¹ Hakan Sazyek, “Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması”, *Folklor-Edebiyat*, S.37, 2004/1, s. 103-118.

²⁴² Demir, a.g.e. s. 88.

²⁴³ Celal Aslan, “Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi, Ankara 2007, s. 185.

²⁴⁴ Sazyek, a.g.m. s. 103-118.

Hikâye ve romanlarda gerçek yaşamdakinden farklı da olsa olayların yaşandığı belli bir zaman dilimi vardır. Hikâyenin anlatıldığı an şimdiki zaman olarak farz edilir fakat Mehmet Tekin'in de dile getirdiği gibi "Bir olayı sıcaklığına yazsak bile, geçmişini anlatmış, yazmış oluruz."²⁴⁵ Anlatılan her şey geçmişte olmuştur ve anlatıcı aslında hep geçmişe dair yaşanmışlıkları anlatıyordur.

İşte bu anlatış bazen kronolojik bir seyirde gitmeyebilir. Hikâye bazen ortadan bazen sondan başlayabilir; yazar, okurun merakını celbetmek için bilinçli olarak hikâyenin başını anlatmayabilir, sonra geçmiş zamana giderek açıklanmayan olay veya durumu aydınlığa kavuşturabilir. "Geriye dönüş tekniği" olarak adlandırılan bu teknik vasıtasıyla kronolojik sıranın bozulup bir geçmişe bir şimdiye gelinip gidilmesi ve sır perdelerinin ortadan kaldırılması edebî esere ayrı bir heyecan ve orijinallik katar. Bu teknik sayesinde kişilerin olaylar karşısındaki davranışlarının asıl sebeplerinin ortaya çıkması ve okurun kafasındaki soru işaretlerinin giderilmesi sağlanmış olur.

Mehmet Tekin'e göre geriye dönüş tekniği üç şekilde yapılmaktadır:²⁴⁶

- a) Dar anlamda geriye dönüş,
- b) Yapıcı geriye dönüş,
- c) Çözücü geriye dönüş.

Dar anlamda geriye dönüş, şimdiki zamanda yaşananlar ile geçmişini kaynaştırmak için kullanılır. Bir iki saat, bir iki gün, bir iki hafta öncesi gibi kısa zaman diliminde geriye gidilir. Yapıcı geriye dönüş, okurun kafasındaki kahraman ve olaylarla ilgili soru işaretlerini gidermek için, çözücü geriye dönüş ise hikâyenin başından beri çözülmesi beklenen sorunun aydınlığa kavuşması ve okurun kafasındaki soru işaretlerinin ortadan kalkması için kullanılır.

II.11. Mektup Tekniği

Mektup, insanların birbirleriyle haberleşmelerini, duygu ve düşüncelerini paylaşmalarını sağlayan önemli bir iletişim aracıdır.²⁴⁷ Günümüzde yeni iletişim araçlarının artmasıyla birlikte haberleşme aracı olarak önemini yitirse de edebî tür olarak Türk edebiyatında varlığını eski dönemlerden itibaren korumuştur. Mustafa Nihat Özön, mektubun bir edebiyat türü sayılmasını kompozisyon ve üslup niteliklerine bağlar ve iki çeşit mektup türünden bahseder: "Biri, bir sanat eseri gibi okunmak üzere yazılmış olanlar, ikincisi de böyle

²⁴⁵ Tekin, a.g.e. s. 244.

²⁴⁶ Tekin, a.g.e. s. 245.

²⁴⁷ Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s.167.

bir şey düşünülmeden olan yazışmalardır. Bunların birinci çeşitten olanları ‘açık mektup’ şeklindedir. Bunların edebiyatça değeri ne olursa olsun mektup türünün temel niteliği olan tabiilikleri yoktur. İkinci çeşit mektuplar iki kişi arasında yazışılan ‘özel mektuplar’dır. İçten gelme, canlı olma gibi özellikleri bunların edebiyat değerlerini sağlar.”²⁴⁸

Baki Asiltürk, Türk edebiyatının mektup türü açısından zengin olduğunun söylenemeyeceğini dile getirmiş, bunun nedenlerini de şöyle sıralamıştır:

“1. Sözlü (şifahi) kültüre yazılı olandan daha çok önem verilip bir durumu ya da olayı sözlü olarak aktarmanın yeterli görülmesi, 2. Yazarak kayıt altına almanın taşıdığı önemin farkına varılmaması, 3. Gelenekselliğin etkisiyle mahrem olanın ifşasına meydan vermemek amacıyla özel hayatlara ilişkin ayrıntıların gizlenmesi, 4. Birileri tarafından zamanında kaleme alınmış olsa bile mektup-anı-günlük vs. gibi dokümanların mahremiyet duygusuyla aile tarafından yok edilmesi, 5. Yazanın özel hayatına duyulan saygı veya dokümanda yer alıp da gizli kalması gerektiğine inanılan notlar nedeniyle elde olan dokümanların yayımlanmaması, 6. Mirasçıların kendilerine kalan terekenin taşıdığı önemin farkında olmayıp belgeleri bir köşede çürümeye terk etmesi vs. vs.”²⁴⁹

Edebî tür olarak çok eskilere dayanan mektup, aynı zamanda çoğu roman ve hikâyede anlatım tekniği olarak da kullanılmış; yeri geldiğinde en mahrem duygu ve düşüncelerin anlatılmasında bir araç, yeri geldiğinde iç monolog, yeri geldiğinde romantizm unsuru olarak bu türlerde işlevsel bir role sahip olmuştur. Emel Kefeli mektubun roman ve hikâyelerde, bir anlatım tekniği olarak üstlendiği görevleri şu şekilde gruplandırmıştır:²⁵⁰

1. İletişim- dışa açılma- aracı
2. İç monolog
3. Gerçeğin farklı görünümünü ortaya koyan bir araç
4. Eğitici araç

Kurgusal metinlerde anlatım tekniği olarak mektubun kullanılmasının temeli aslında insan psikolojisinde yer alan başkalarının özelini merak etme içgüdüsüne dayanır. Çünkü mektup iki kişinin arasında geçen özel bir sohbettir ve başka yollarla elde edilmesi zor olan bilgilere mektup vasıtasıyla kolaylıkla ulaşılabilir. Bu gerçeğin farkında olan yazarlar okurun merakını perçinlemek, onu heyecanlandırmak ve eserlerine gerçekçilik katmak amacıyla bu tekniği kullanırlar.

²⁴⁸ Mustafa Nihat Özön, *Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1954, s. 181.

²⁴⁹ Baki Asiltürk, “Handan’da Mektup-Roman Tekniğine Dayalı Biçim Özellikleri”, *Halide Edip Adivar*, ed. Prof. Dr. Emel Kefeli, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2019.

²⁵⁰ Kefeli, , a.g.e. s. 169.

Edebî metinlerde kişinin iç dünyasını okura aktarmanın bir yolu olan mektuplar, iç monolog ve bilinç akışı tekniğinin kesiştiği noktada durur. Kefeli; Fransız trajedilerindeki iç monologların yerini aldığı iddia edilen mektupların iç dünyaları açığa çıkaran ve gerçekçi bir ifadeye en çok yaklaşan bir teknik olarak değerlendirildiğini, Fransız trajedilerindeki iç monologlardan devrıldıkları görevi, modern romanda hiçbir kontrole tabi olmadan insanın iç dünyasını ve bilinçaltını okura ulaştıran ‘bilinçaltı tekniğine’ bıraktığını, bir anlamda iç monologdan bilinç akışı tekniğine geçişte köprü görevi yaptığını dile getirir.²⁵¹

Realistlere göre mektup tekniği kimi yönleriyle gerçekliğe fayda sağlarken kimi yönleriyle de gerçekliği zedeleyebilir. Örneğin mektubun “tıpkı hayatın kendisinde olduğu gibi her şeyi bilen bir anlatıcı içermeyişi”²⁵² ve çoğunlukla karşılıklı yazışmalar halinde olması çoğul bakış açısına imkân tanıdığı için gerçekçiliği artırırken anlatma ağırlıklı bir yöntem olması onun gerçekçiliğine bir nebze gölge düşürmektedir. Nitekim realistler, anlatıyı ‘anlatma’ yönteminin sultasından kurtarmaya, bunun yerine, ‘gösterme’ yöntemini egemen kılmaya çalışmışlardır.²⁵³

Mektup tekniği, 1870’de *Letaif-i Rivayât*’ın birinci ve ikinci kitabı olarak yayımlanan *Esaret ve Gençlik* ile *Teethül*’de görülen mektuplardan sonra aynı yıl serinin üçüncü kitabı olarak yayımlanan *Felsefe-i Zenan*’da ilk kez hikâyenin önemli bir kısmını kapsayacak şekilde kullanılır.²⁵⁴ Daha sonra Fatma Aliye Hanım (*Levayih-ı Hayat*), Mizancı Murat (*Turfanda mı Turfa mı*), Halit Ziya Uşaklıgil (*Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası*), Hüseyin Rahmi Gürpınar (*Mutallaka*), Halide Edip Adıvar (*Handan*), Reşat Nuri Güntekin (*Bir Kadın Düşmanı*), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (*Bir Ölüünün Mektupları*), Ömer Seyfettin (*Memlekete Mektup*), Sait Faik Abasıyanık (*Sevgilime Mektuplar: İnsanlığın Haline Doğru*), Haldun Taner (*Devekuşuna Mektuplar*), Leyla Erbil (*Aşk Mektupları*) gibi pek çok sanatçının kaleminden başarılı örneklerini vermeye devam etmiştir.

Görüldüğü üzere mektup tekniği ilk hikâye örneklerinden günümüze gelinceye kadar kullanım amacına göre çeşitli farklılıklar içermekle beraber hep kullanılagelmiştir. Bu farklılıklar şöyle açıklanabilir: Tanzimat Dönemi’nde kadının dışa açılma, kendi kendini ifade vasıtası olmuş; Servet-i Fünun Dönemi’nde marazî duyuş tarzı ve romantik unsurları, ayrıntılı tasvir ve tahlilleri içermiş; Cumhuriyet Dönemi’nde özellikle kadın yazarlar tarafından kadın

²⁵¹ Kefeli a.g.e. s. 168.

²⁵² Esra Sazyek, “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Mektubun Yeri”, *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*, haz. Hülya Argunşah, Abdullah Şengül ve Murat Gür, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 348.

²⁵³ bk. Tekin, a.g.e. s. 238.

²⁵⁴ Ömer Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 310.

meselelerine ışık tutan, özgür ve ayakları üzerinde durabilen kadın tipini ortaya koymanın yolu olmuş; yakın dönemde ise artık sadece duyguların değil aynı zamanda siyasî fikir ve toplumsal meselelerin de ifade vasıtası haline dönüşmüştür.²⁵⁵ Nitekim zengin sosyal muhtevaya sahip Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde de mektup bir iletişim vasıtası, eğitici bir araç olmaktan ziyade sosyal eleştiri görevini üstlenmiştir.²⁵⁶

II.12. Günlük/Anı Tekniği

Hikâye ve romanlarda olay örgüsünün hikâye kişilerinden birinin hatıra defterinden aktarılmasına dayalı olan günlük/anı tekniği geçmişte yaşananlarla anın birleşmesini sağlayan, çoğu zaman da olay örgüsündeki gizemleri gün yüzüne çıkararak çözüme kavuşturan bir tekniktir. Kişilerin iç dünyasını samimiyetle yazdıkları bu defterler hem mahrem duyguların ifşası hem de gerçeklerin iç yüzünün öğrenilmesi için bir araç olduğu için okurun merakını kamçılar, hikâyeye gerçeklik ve inandırıcılık katar.

II.13. Otobiyografik Teknik

Otobiyografik teknik, birinci tekil şahıs anlatıcı ve kahraman bakış açısıyla, karakterin iç dünyasına yoğunlaşarak geçmişte yaşadığı olayları baz alan ve olanı biteni bu karakterin bilincinden aktaran bir tekniktir. Anlatıcı, yaşadıklarını yakın arkadaşlarına anlatır gibi samimi bir üslup takınır. Bazen içini yakan bir itirafta bulunur, bazen kendisinde derin izler bırakan bir olayı yıllar sonra tekrar anımsar. Anlatıcının içini olduğu gibi; tüm tutku, hırs, acizlik ve kusurlarıyla birlikte dökmesi okur tarafından sempatiyle karşılanır.²⁵⁷

Her sanatçının eserinde az veya çok kendi hayatından izler bulmak mümkündür. Çünkü sanatçılar duygu, düşünce, hayal ve tecrübeleri sayesinde zihnî ve fikrî yapılarını şekillendirir ve kendilerini var ederler. Yaşadığı veya tanıklık ettiği olay ve durumlardan bağımsız yazmak bir sanatçı için oldukça zordur. Kimi zaman bu durumdan kaçmak ve kendi yaşadıklarını örtebilmek için “estetik mesafe” anlayışıyla yaşadıklarını bir başka karaktere yüklerler. Estetik mesafe, bir sanatçının “hem yaşadıklarını kimse bilmesin hem de herkes bilsin” çatışmasının bir sonucu ve yaşadıklarını yazmaktan geri duramayacağının somut bir göstergesidir.

Bir hikâye tamamıyla otobiyografik yapıda olabileceği gibi yazarın sadece bir yönünü veya yaşantısından bir kesiti de içerebilir. Örneğin Dostoyevski'nin ünlü romanı “*Kumarbaz*”, biyografik veya otobiyografik bir roman değildir. Eser, yazarın hayatının sadece bir yönüne

²⁵⁵ Kefeli, a.g.e. s. 169.

²⁵⁶ Kefeli, a.g.e. s. 51.

²⁵⁷ Mehmet Tekin, Wursser'den alıntılama yaparak “birinci şahıs ile yazılan bir eserin hikâyecisi muhakkak surette sempattir.” der. bk. Tekin, a.g.e. s. 261.

ışık tutmaktadır: Kumar tutkusu. Hem sanatsal açıdan hem de hacim bakımından Dostoyevski'nin diğer eserlerinden daha zayıf olan bu eseri ilginç yapan en önemli özellik, yazarının kendi hayat tecrübesinin ve tutkularının sanatkarâne bir ifadesi olmasıdır.”²⁵⁸

Otobiyografik teknikte yazar ile anlatıcı aynı kişidir. Birinci şahıs anlatıcılı aktarım ve yazarın yaşamına dair benzerlikler bu metinlerde anlatıcının yazarla iç içe geçmesine yol açmakta ve çoğu zaman anlatıcıyla gerçek yazar ayrımını zorlaştırmaktadır.

“Anlatıcının yazarla özdeşleşmesi, yazarın sesi oluşu metni otobiyografik bir anlatıya dönüştürür. Dolayısıyla metnin anlatıcısını gerçek yazardan ayırt etmek güçleşir. Anlatım tutumunun kurmacayı atlayarak gerçek dünyayı (insan olarak yazarın zihin evrenini) betimlemesi ve fiktif yapıyı bozarak tam bir eleştirel deneme yazısına evrilmesi, okuyucuyu anlatılanları yazarın biyografik gerçekliğiyle yorumlamaya zorlar.”²⁵⁹

Fakat sanatsal metinler gerçeği yeniden yorumlayarak aktardığı için bir eser her ne kadar otobiyografik unsurlar taşısa da hiçbir zaman salt gerçekliği yansıtmaz. Öyleyse otobiyografik eserleri, salt gerçeklerden oluşmadığını fakat salt kurgu da sayılamayacağını bilerek değerlendirmek gerekir.

“Roman, öykü, şiir, tiyatro kaleme alınırken biyografik malzemeden doğrudan yararlanılıyor da olsa sanat eserinin doğasında var olan yeniden düzenleme işlemi araya ciddi bir mesafenin girmesine yol açmaktadır. Sanat eserinde yaratılan yeni dünya, yaşanan dünyanın birebir yansıması olamayacağından, sanat eserindeki biyografik verileri de aynaya yansıyan ve gerçeği olduğu gibi veren görüntüler olarak ele alamayız.”²⁶⁰

²⁵⁸ Selahattin Çitçi, “Dostoyevski'nin Kumarbaz Romanının Hayat-Eser Açısından İncelenmesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.1, S.5, 2008, s. 204.

²⁵⁹ Celal Aslan, “Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Otobiyografik Anlatım”, *Millî Eğitim Dergisi*, S.180, 2008, s. 245.

²⁶⁰ Bâki Asiltürk, “Halikarnas Balıkcısı'nın Aganta Burina Burinata Romanında Otobiyografik Yansımalar ve Tanıklıklar”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, C.7, S.14, 2015, s. 27.

III. BÖLÜM

III. ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYELERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

III.1. Anlatma (Hikâye Etme) Tekniği

Ömer Seyfettin'in anlatma tekniğini kullandığı hikâyelerinde, iki farklı uygulamayla karşılaşılır:

1. Tarih, siyaset, vatan ve Türkçülük gibi ciddi konular devreye girdiğinde.
2. Konusunun günlük hayattan alındığı hikâyelerde.

Birincisindeki Ömer Seyfettin; memleketi düşman işgali altında olan bir asker, vatansever ve aydın olarak buna çözümler bulmaya çalışan, ülküsünü sonuna kadar savunan ve halka aşılacak isteyen, dolayısıyla bu minvalde hikâyeler yazan bir yazardır. İkincisinde ise hayatın tüm olumsuzluklarına rağmen onda neşeli, muzip ve eğlenceli yönler bulabilen, toplumun aksayan yönlerine ayna tutup bunları ustaca hikâyeleştirebilen bir yazardır.

Ülküsü ve fikirlerini hikâyeleştirdiği birinci türdeki metinlerde, yazarın savunduğu tez o kadar ön plandadır ki zaman zaman sanatsal havadan uzaklaşıp öğretici bir havaya bürünen, sıkıcı, monoton metinlerle karşılaşılabilmiştir. Uzun uzun anlattığı fikirleriyle, anlatıcının bu kadar aktif olması; olayların geri planda kalmasına sebebiyet vermiş, bu da teknik açıdan çeşitli kusurlara yol açmıştır. Yazar, anlatma tekniğinin bu olumsuzluklarını, gösterme tekniği başta olmak üzere farklı tekniklerle harmanlayarak gidermeye çalışmıştır. Bu sebeple yazarın pek çok hikâyesinde anlatma ve gösterme tekniğinin birlikte kullanıldığı görülmüştür.

Eğlenceli ve gülünç yönleri ele aldığı ikinci türdeki hikâyelerinde ise anlatma tekniğinin verdiği bu monotonluk ve sıkıcılık daha az göze çarpar. Hikâyelerinde okuru şaşırtmayı ve beklenmedik bir etki oluşturmayı seven Ömer Seyfettin, olay hikâyesinin özelliklerine uygun olarak serim, düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşan hikâyeler yazmıştır. Çatışma unsurunu etkili kullanan ve okurun merakını canlı tutabilen yazar, belirli bir konuya takılmadan gerçek hayattaki her şeyden hikâye oluşturabilmiştir. Bu tarz hikâyelerinde bir tezi savunma ve halkı eğitme misyonu taşımamanın verdiği rahatlıkla daha özgürce yazmış, hikâyenin sonunda okurda tatlı bir tebessüm bırakabilmiştir.

İnci Enginün Ömer Seyfettin'in hikâyelerini şu şekilde tasnif etmiştir:²⁶¹

²⁶¹ Enginün, a.g.e. s. 435-436.

1. Tarihî Hikâyeler: Ferman, Nadan, Kütük, Vire, Topuz, Forsa, Başını Vermeyen Şehit, Büyücü, Pembe İncili Kaftan, Kızılelma Neresi?, Teke Tek.
 2. Konusunu Balkanlardan ve Çanakkale Savaşı'ndan Alan Hikâyeler
 - a. Balkanlarla İlgili Olanlar: Bomba, Beyaz Lâle, Nakarat, Hürriyet Bayrakları.
 - b. Çanakkale Savaşı: Çanakkale'den Sonra, Mefkûre, Aleko Bir Türk Çocuk, Kaç Yerinden.
 3. Konusunu Çocukluk ve Gençlik Hatıralarından Aldıkları: İlk Namaz, And, Kaşığı, Falaka.
 4. Masal ve Fanteziler: Kurumuş Ağaçlar, Herkesin İçtiği Su, Üç Nasihat.
 5. Günlük Hayatta Rastlanan Olaylar ve Kişiler
 - a. Bir Kahramanın Etrafında Yazdığı Hikayeler: Cabi Efendi ve Efruz Bey'in Kahraman Olduğu (Hürriyete Lâyık Bir Kahraman, Asilzadeler, Bilgi Bucağında, Tam Bir Görüş, Açık Hava Mektebi, İnat) Hikâyeler.
- Ev İçi Hikâyeleri: Perili Köşk, Kurbağa Duası.
- Cephe Gerisinin Anlatıldığı Hikayeler: Zeytin Ekmek, Niçin Zengin Olmamış?
- ç. Kadın Konusunu İşleyen Hikâyeler: Bahar ve Kelebekler, Fon Sadriştayn'ın Karısı, Fon Sadriştayn'ın Oğlu.
- Doğrudan Doğruya Türkçülük Ülküsünü Telkin Amacıyla Yazdıkları: Ashab-ı Kehfimiz, Primo Türk Çocuğu, Hürriyet Bayrakları.

Bu tasnife bakıldığında Ömer Seyfettin'in, hikâyelerinin pek çoğunda anlatma tekniğini kullandığı görülmektedir. Bu, aslında hikâye türü için oldukça doğal bir durumdur. Çünkü hikâyenin özünde bir anlatma ve aktarma işlevi vardır. Yazarın ben ve o anlatıcıyla yazdığı hikâyelerinin yanı sıra Ahmet Mithat Efendi gibi olayın akışını kesip bilgilendirme yaptığı müdahil anlatıcıyla yazdığı hikâyeleri de bulunmaktadır. Ömer Faruk Huyugüzel, yazarın roman parçaları ve tiyatroları dışında küçük hikâye olarak saydığı 129 hikâyesinin 60'ının birinci şahıs ve 68'inin üçüncü şahıs ağzından yazıldığını, geriye kalan bir hikâyesinin de tiyatro gibi karşılıklı konuşmalardan oluştuğunu ifade etmiştir.²⁶² Ayrıca üçüncü şahıs ağzından yazılan hikâyelerinin büyük çoğunluğunun müdahil anlatıcı yöntemiyle yazıldığını belirtmiştir.²⁶³

III.1.1. Ben Anlatıcı

²⁶² Ömer Faruk Huyugüzel, "Ömer Seyfettin Realist mi Romantik mi?", *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, S.48, 2020, s. 118.

²⁶³ Huyugüzel, a.g.m. s. 120.

Ben anlatıcılı hikâyelerde olayın kahramanlarından biri olan anlatıcı, kendi bakış açısıyla başından geçenleri anlatmaktadır. Kimisi otobiyografik olan bu hikâyeler, tamamen kurgu ürünü olan ben anlatıcılı diğer hikâyelerle zaman zaman karışabilmektedir. Çünkü Ömer Seyfettin, bazı hikâyelerinde kurguyla gerçeği iç içe kullanmış, mekân ve şahıslar gerçek hayattakilerle örtüşebilmiştir. Gerçekliğin ve inandırıcılığın arttığı bu hikâyeleri, İnci Enginün'ün tasnifindeki neredeyse tüm hikâye başlıklarının içinde görebilmek mümkündür.

Ben anlatıcı ve kahraman bakış açısıyla yazılan “Apandisit”²⁶⁴ hikâyesi, okuru sıkmayan hafif nükteli, yüzde tebessüm bırakan hikâyelerden biridir. Ömer Seyfettin genellikle hikâyelerine kişi ve mekân tasviriyle yavaş bir giriş yaparken bu hikâyede direkt olaya geçmeyi tercih etmiştir:

“Akşam yemeğinde erik hoşafı vardı. Küçük ve sarı taneler o kadar lezzetli idi ki... Acele acele yiyor, fakat çekirdeklerini muntazaman çıkarıyordum.”²⁶⁵

Çekirdeklerden bir tanesini yuttuğu fark eden anlatıcı, apandisit olacağından korktuğu için psikolojik olarak bir karın ağrısı yaşamaya başlar. Gece boyunca yaşadığı tedirginlik ve paniği anlatma yöntemiyle aktaran anlatıcı, sabah olunca doktor dostunun muayenehanesine gitmeye karar verir. Giderken doktoru şans eseri bir lokantada görür. Doktor kiraz yemektedir ve çekirdeklerini de yutmaktadır. Yazar, anlatıcının doktorla konuştuğu kısımları anlatma yöntemiyle değil diyaloglarla göstermiştir:

- “Sevgili doktor! Kirazlarınızın çekirdeklerini ne yaptınız?
- Oo, monşer!.. Yuttum!”²⁶⁶

Doktor, çekirdekleri yutmanın bir sakıncası olmadığını söyler söylemez anlatıcının karın ağrısı geçer, bunun üzerine o da garsona kiraz siparişi verir:

- “Bana da kiraz getirir misin İspiro?..”²⁶⁷

Hikâyede anlatma tekniği, olayın okur tarafından net anlaşılmasını sağlamaya yönelik kullanılmışken gösterme tekniği, doktorun vurdumduymazlığı ve anlatıcının paniğinin okur tarafından bizzat hissedilmesi amacına yönelik kullanılmıştır. Anlatıcı, anlatacağı kısımları anlatıp geri çekilmiştir.

“Tavuklar”²⁶⁸ hikâyesinde, Maupassant tekniğinin özelliğine uygun olarak önce detaylı bir tasvirle giriş yapılmış, düğüm bölümünde merak duygusu kamçılanmış, sonuç bölümü ise

²⁶⁴ Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 149-151.

²⁶⁵ C. 1/149.

²⁶⁶ C. 1/150.

²⁶⁷ C. 1/151.

²⁶⁸ C. 1/157-159.

beklenmedik bir sonla tamamlanmıştır. Anlatıcı; misafir olarak kaldığı ve temiz olduğunu düşündüğü bir handa mutlu ve huzurludur. Tavukların, hanın kapısı açılır açılmaz küçük bir yapının önüne kaçışmaları ilgisini çeker. Bu durumun tesadüf olup olmadığını anlamak için durumu takip eder. Tesadüf olmadığını anlayınca oranın ahır olduğuna ve tavukların da kapıdan çıkan kişinin onlara yem vermesine alıştıkları için böyle yaptığına, dolayısıyla hancının sistematik, tavukların da zeki olduğuna hükmeder. Ama hancıyla konuştuğunda işin hiç de öyle olmadığını görür. Aslında hancı tavuklara hiç yem vermemiştir. Ayrıca ahır gibi görünen yer de ahır değil bir abdesthanedir. Hikâyenin sonunu merak eden okurun yüzünde bu sürpriz sonla karşılaşınca bu kez yazarın diğer hikâyelerindeki gibi bir tebessüm değil, iğrenmeyle karışık bir şaşkınlık belirir.

“Gurultu”²⁶⁹ hikâyesi, bir çerçeve ve iç hikâyeden oluşur. Yaşlı bir mümeyyizin hatırasını anlatabilmek için imtihan ve mümeyyiz kavramlarını ele alan deneme tarzı uzun bir girişten sonra çerçeve hikâyeye, sonrasında da yaşlı mümeyyizin buruk hatırasının anlatıldığı iç hikâyeye geçilir. Bu hikâyede Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde çok sık karşılaşılmayan okuru direkt muhatap alma ve sohbet havası dikkat çekicidir:

“İmtihani ne kadar severim! Fakat yanlış anlamayınız. İmtihan olmasını değil, etmesini...”²⁷⁰

“Gülümsüyor ve şaka söylüyorum sanıyorsanız, hayır. Doğru söylüyorum. Bakınız, niçin?”²⁷¹

Reşat Nuri’ye ithaf edilen “Kurbağa Duası”²⁷² hikâyesi, “Gurultu”²⁷³ hikâyesi gibi önce taşra hayatını anlatan bir girişten sonra anlatıcının bir hatırasını anlatmasıyla şekillenen bir hikâyedir. Diyalog tekniği ile anlatma tekniğinin iç içe geçtiği hikâye, bu sayede anlatma tekniğinin olumsuz etkisinden kurtulabilmiştir. İnci Enginün’ün tasnifine göre “Ev içi hikâyeleri” kategorisinde ele alınan hikâyede bariz bir Türkçülük ülküsü görülme de Ömer Seyfettin, çoğu hikâyesinde olduğu gibi yine bu hikâyede de bu temaya değinmeden edememiştir:

“Evvel zamandan kalma, hani o bir tarafından güneş batarken öbür tarafından doğan eski kocaman imparatorluğumuzun en uzak köşelerinden gelme leyli talebe... Her ırktan, her cinsten, lisanlarından başka hiçbir şeyleri Türkleşmemiş bir sürü çocuk!”²⁷⁴

²⁶⁹ C. 1/323-331.

²⁷⁰ C. 1/323.

²⁷¹ C. 1/323.

²⁷² C. 2/502-509.

²⁷³ C. 1/323-331.

²⁷⁴ C. 2/502.

“Metruk bir defterden” epigrafiyla yayımlanan “Çizgili Kâğıt”²⁷⁵ hikâyesi, uzun bir girişe lüzum görmeden anlatıcının yazma isteğinin uyanması üzerine oğlundan bir kâğıt parçası istemesiyle başlar. Oğlunun getirdiği çizgili kâğıt; anlatıcıyı çocukluğuna, okul yıllarına götürür. Hikâye, mensur şiirle kısa hikâye arasında türünün tam net çizilemediği bir metinden oluşmaktadır. Nitekim Hülya Argunşah, 20 Mart 1902’de yayımlanan “Çizgili Kâğıt” hikâyesini önce mensur şiirler kategorisinde değerlendirdiğini, daha sonra ise bir olayı anlattığı ve mensur şiirden uzaklaştığı gerekçesiyle hikâye kategorisinde değerlendirdiğini dile getirmiştir.²⁷⁶ Ömer Seyfettin, hatıratında ilk hikâyesinin 13 Nisan 1902’de yayımlanan “Tenezzüh” olduğunu belirtir ancak Hülya Argunşah’ın bu değerlendirmesiyle “Tenezzüh”ten önce yayımlanan “Çizgili Kâğıt”ın, yazarın ilk hikâyesi olarak değerlendirilmesi mümkün hâle gelmiştir.

“Ashab-ı Kehfimiz”²⁷⁷ Ömer Seyfettin’in Türkçülük ülküsünü telkin amacıyla Osmanlıcılığı savunan bir Ermeni’nin bakış açısıyla yazdığı ve anlatma, gösterme, özetleme, geriye dönüş, günlük/anı gibi pek çok tekniği birlikte kullandığı bir hikâyedir. Ülküsünü halka yaymak için her yolu deneyen Ömer Seyfettin, bu hikâyede fikirlerini bir Ermeni anlatıcıya emanet ederek farklı bir yol gözetmiştir. Yapılan yanlışlıkları ve eleştirdiklerini Türk olmayan birinin ağzından aktarmanın şuurlanmaya sebep olabileceğini düşünen yazar, halkın bam teline dokunacak şu ifadeleri kullanmıştır:

“İtiraf ederim ki Türkler pek samimi! Tanzimat, Kanun-ı Esasi, Osmanlılık uğrunda kendi milliyetlerinden vazgeçiyorlar. Mektepte okuttukları kitaplarda, tarihlerinde, gazetelerinde hatta bir tek ‘Türk’ kelimesi ağızlarından kaçırıyorlar.”²⁷⁸

“İhmalci bir Türk gibi”²⁷⁹

“Türkler ne tuhaftır. Kendi milliyetleri gibi çok şeyi inkâr ederler. Gayet mükemmel, âli, fedakârane olan Ermeni İhtilallerine ‘isyan’ bile demeye tenezzül etmiyorlar, laf arasında geçerse ‘Ermeni gürültüsü...’ diye gülümsüyorlardı. O kadar fedakâr veren koca ihtilal... Evet, bu memlekette buna âdeti bir ‘gürültü’ deniyordu.”²⁸⁰

“O kadar değişmiş, o kadar medenîleşmiş ki ‘Ah her Avrupa’ya giden Türk böyle gelse...’ diye düşünüyorum.”²⁸¹

²⁷⁵ C. 1/55-56.

²⁷⁶ C. 1/39 dipnot.

²⁷⁷ C. 2/76-124.

²⁷⁸ C. 2/81.

²⁷⁹ C. 2/82.

²⁸⁰ C. 2/85.

²⁸¹ C. 2/86.

“Hele Fransızca konuşurken o kadar nazik, o kadar kibar ki... Ah bu kaba Türkçe onun ağzına yaraşmıyor.”²⁸²

“Lakin bizde ‘vehim’ bir illet, hayır ikinci bir tabiat olmuş. Hâlâ kendi milliyetlerini çoktan terk etmiş olan zavallı Türklerden çekinmek... Bu hakikaten manasız... Hem bu kulüpte Türk olmayan yalnız ben miyim? Rum, Arnavut, Sırp, Arap hâsılı her milletten var. Benim milliyetim tehlikeye uğrarsa onlarınki de uğrar...”²⁸³

“Yorgun muyum? Bir Türk gibi geriniyor: ‘Yarın inşallah...’ diyorum.”²⁸⁴

“Milletleri uyandıran büyük felaketlerdir. Ya Türkler de bir felakete uğrayıp uyanırlarsa...”²⁸⁵

Ömer Seyfettin, kurguya Ermeni anlatıcının tabiriyle “Niyazi adında bir Türk”ü de dâhil ederek ideolojik çarpışmaları bir de bizzat bir Türk’ün vasıtasıyla okura aktarmıştır. Öğreticilik yönü baskın bu kısımlar²⁸⁶ bir makaleyi andıracak kadar yoğundur. İttihat ve Terakki’den, Pantürkizm-Panislamizm ve Osmanlıcılık’a; milliyet-kavmiyet cereyanından, Türklerin lisanının bile olmadığı iddiasına kadar o dönemde tartışılan pek çok konuya temas etmiştir.

“Foya”da²⁸⁷ eski mebusun konağına giden anlatıcı tasvir ve anlatma teknikleriyle konağın güzelliğini ve kendisinde bıraktığı izlenimleri aktarmıştır. Ömer Seyfettin’in eserlerinde mekânlar genelde tasvir tekniğiyle betimlenirken bu hikâyede anlatma tekniğinin olanaklarından da faydalandığı görülmüştür:

“Beni sağda, bir salona aldı. Saraylara girdiğim hâlde daha bu kadar zengin bir dekor, bir süs görmemiştim. Yerdeki ipek halının yumuşaklığını hissediyor, gözlerimi duvardaki levhalardan ayıramıyordum.”²⁸⁸

III.1.2. O Anlatıcı

Ömer Seyfettin 1909 yılında Selânik Üçüncü Ordu merkezine tayin edilmiş; Manastır, Pirlepe, Köprülü, Cumâ-yı Bâlâ, Yakorit köyünde görev almış, Naflion kasabasında Yunanlılara esir düşmüştür. Dolayısıyla Rumeli ve Balkanları yakından görme fırsatı bulmuş, yaşanan zulümlere bizzat şahit olmuş, bunları kimi zaman hatıra defterinden olduğu gibi alarak hikâyeleştirmiş, kimi zaman da bu gerçekleri değiştirip dönüştürerek hikâyeleştirmiştir.

İnci Enginün’ün tasnifine göre konusunu Balkanlardan alan “Bomba” ve “Beyaz Lâle” hikâyeleri Ömer Seyfettin’in Balkanlardaki gözlemleri sonucu gerçeklerden yola çıkarak

²⁸² C. 2/90.

²⁸³ C. 2/95.

²⁸⁴ C. 2/97.

²⁸⁵ C. 2/106.

²⁸⁶ C. 2/86-90.

²⁸⁷ C. 2/760-766.

²⁸⁸ C. 2/760.

kurguladığı hikâyelerdir. Her ikisinde de Balkanlardaki etnik unsurların bağımsızlıklarını kazanmak için ayaklanmaları ve Türk halkına yaptıkları zulümler anlatılmaktadır. “Bomba”da öğreticilik yön daha az olduğu için sıkıcılık ve monotonluk “Beyaz Lâle”ye oranla daha az hissedilir.

“Bedbaht Rumeli Müslümanlarına” epigrafiyla başlayan “Beyaz Lâle”²⁸⁹ Balkanlardaki halka yapılan zulümlerin ele alındığı bir hikâyedir. Emelleri Büyük Bulgaristan’ı kurmak olan komitacıların buradaki kadınların ırzına geçeceği, mallarını aldıktan sonra zenginleri büyük fırınlarda yakacağı, bir yaşından altmış yaşına kadar erkek; sekiz yaşından kırk beş yaşına kadar bütün kadın ve kızları, cesetleri meydanda kalmamak üzere sessizce kesecekleri bir bir anlatılır. Rumeli’yi ele geçiren Rum ve Hristiyan halkın sevincini tasvir eden serim bölümü, Binbaşı Radko’nun tasviriyle devam eder.

Yazarın, doğruları karşıtlıklarla aktarmak istemesi amacıyla anlatıcının dışında fikirlerini emanet ettiği ikinci kişi, bu hikâyede Radko’dur. Bir düşmanın ağzından aktardığı fikirler yazarın kendi milletinin düştüğü duruma hayıflanması, kendi toplumuna karşı bir özeleştirisidir:

“Eğer Türkler buralarını aldıkları vakit ihtiyarlarının laflarını dinleyip hepimizi kesselerdi bugün bir Bulgaristan olacak mıydı? Biz böylece onları önümüze katıp kovalayabilecek miydik? Yanıldılar. Fırsat ellerindeyken kadınlarımızı, çocuklarımızı kesmediler. Kesilmeyen Bulgarlar, çiftleşe çiftleşe çoğaldılar, kuvvetlendiler. Merhametli, yani zayıf hâkimlerinin altından kalktılar. İşte şimdi de tepesine bindiler.”²⁹⁰

Radko devam eder:

“Bakınız İspanyaya 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. Sonra Türklere bakınız. Bu heriflerin aptallıkları o derecedir ki yalnız etnografyanın esaslarını kabul etmemekle kalmazlar, dünyada ‘kavmiyet, milliyet’ gibi bir şey olduğuna da inanmazlar.”²⁹¹

Bu sözler bir düşmanın söyleyeceği sözler değildir. Ömer Seyfettin, tezini düşman ağzıyla söyletmiştir fakat bu sözlerin bir düşmanın değil de kendisinin sözleri olduğu barizdir. Bu nedenle bu kısımlar teknik olarak zayıf kalmıştır. Hülya Argunşah da halka edebiyat vasıtasıyla telkinde bulunma düşüncesinin ağır bastığı ve açık bir tezi olan ve fikrin belirginliği

²⁸⁹ C. 1/428-462.

²⁹⁰ C. 1/434.

²⁹¹ C. 1/435.

dolayısıyla zaman zaman bir makaleye dönüşen bu tarz hikâyelerin ilerleyen bölümlerinde tekniğin zayıfladığını dile getirir.²⁹²

Radko'nun sözü o kadar uzundur ki yer yer anlatıcı mı konuşuyor yoksa Radko mu, şüpheyne düşülmektedir. Bu durumun farkında olan yazar,

“Radko nutkunu uzattı. Söyledi, söyledi. İnkâr edilmez bir tarzda en akli ve maddi delillerle, tarihî ve ilmi misallerle insaniyet fikrinin boşluğunu, fenalığını, bir cemiyet için ne kadar korkunç ve müthiş bir tehlike olduğunu anlattı.”²⁹³

diyerek hikâyeden kopuk duran bu durumu bir nevi düzeltmeye çalışmıştır.

“Bomba”da²⁹⁴ ise komitacılar ve eşkıyalardan korkan Boris ve ailesinin her şeyini satıp Amerika'ya kaçıp kurtulma hayalinin nasıl vahşice yok edildiği ve komitacıların kadınların namusunu kirletmeye kadar varan kalleşlikleri karşısında aciz ve çaresiz kalan halkın anlatıldığı bir hikâyedir. Komitacıların zalimlikleri o derecedir ki soy sop dinlemeden kendi soylarındaki yerli halka bile zulmü reva görmüşlerdir. Halk o kadar bezmiştir ki vatanını terk edip kaçmayı planlamıştır:

“Yarın Amerika'ya gideceğiz, orada çalışacağız. Küçük, rahat, asude bir evimiz olacak. Ne komite, ne eşkıya, ne vahşet, ne cinayet!(...) Geceleri hücum ve boğazlanmak korkusundan uzak, tatlı tatlı konuşacağız.”²⁹⁵

“Pembe İncili Kaftan”²⁹⁶, milliyetçilik duygularını kamçılayıcı ve harekete geçirici bir hikâyedir. Serim bölümünde âdeta bir piyesin ilk perdesiymiş gibi öncelikle mekân ve kişiler göz önüne serilir. Kişilerin hareketleri, ruhî ve fizikî portreleri tasvir yöntemiyle, konuşmalar ise diyaloglarla gösterilmiştir. Devlet erkânının önemli bir meselesi vardır: Şah İsmail'e gönderilecek cesur bir elçi aranmaktadır. Düğüm bölümüne gelindiğinde anlatma yöntemine geçilir. Tarihî bilgilerin verildiği bu kısımda Şah İsmail'in yaptığı zalimlikler uzun uzun anlatılır:

“Kendine iltica eden taraftarları bile çağırdığı ziyafette yemekmiş gibi kaydattırdığı büyük kazanlara atıp söğüş yapan, mağlup ettiği Özbek padişahının kafatasıyla şarap içen bu gaddar şah, dünyada hakikaten eşi görülmemiş bir zalimdi. (...) Sarp bir dağa kaçan Alaüddevle'nin oğluyla iki torunu eline düştü. Şah İsmail bu zavallıları ateşte kızartıp kebab ettirdi. Etlerini kuzu gibi yedi.”²⁹⁷

²⁹² Hülya Argunşah, “Ömer Seyfettin'e Dair”, C. 1/40.

²⁹³ C. 1/ 438.

²⁹⁴ C. 1/227-248.

²⁹⁵ C. 1/232.

²⁹⁶ C. 1/601-613.

²⁹⁷ C. 1/602-603.

Sonrasında tekrar diyaloglara yer verilerek konunun odak noktasına geri dönülür ve okura bu cesur görev için Muhsin Çelebi'nin bulunduğu duyurulur. Hikâye, devletini gururla temsil eden Muhsin Çelebi'nin vatanı ve milleti uğruna tüm malını feda etmesi ve bundan gocunmaması, okurun duygularına hitap edecek şekilde anlatılarak son bulur.

İnci Enginün'ün “Konusunu Çanakkale Savaşı'ndan Alan Hikâyeler” başlığıyla tasnif ettiği “Çanakkale'den Sonra”²⁹⁸ hikâyesi ilahi bakış açısıyla yazılmıştır; anlatıcı, kahramanın iç dünyasında neler olup bittiğini okura anlatan bir işleve sahiptir. Hikâyeye yaşamdan bıkmış, her şeyden vazgeçmiş, ümitsiz bir kişinin merak uyandıran bir portresi çizilerek giriş yapılmıştır. Düğüm bölümünde bu kişinin milliyet fikriyle ilgili memnuniyetsizlikleri olduğu ve düşmanların ülkeyi ele geçireceğinden korktuğu için mutsuz ve ümitsiz olduğu anlatılmıştır. Yazarın Türkçülük fikrini açıklaması için bir araç olan bu hikâyedeki karamsar tablo, Çanakkale'de başarılı olunca yerini mutlu bir tabloya bırakmış; anlatıcı hayata dönmüş, evini boya bana yaptırmış, yenilemiş ve sonra da evlenmiştir. Bu evlilikten bir kızı olmuş ve ideallerinin gerçekleşeceğine olan umutla kızının adını “Mefkûre” koymuştur.

“Bir Çocuk Aleko”²⁹⁹ hikâyesi de “Konusunu Çanakkale Savaşı'ndan Alan Hikâyeler” kapsamında ele alınacak üçüncü şahıs ve ilahi bakış açısıyla kaleme alınmış bir hikâyedir. Olayların aktarıldığı kısımlar anlatma tekniğiyle, konuşmalar ise diyalog tekniğiyle aktarılmıştır. Aralara serpiştirilen diyalog parçaları tekdüzeliği kırması açısından önemlidir. Zira Ömer Seyfettin bu hikâyesinde de Türkçülük ideolojisini hikâyeleştirerek halka yaymak amacındadır. Küçük Ali'nin vatanı uğruna kendi canını feda etmesi, yaşından beklenmeyecek bir vatan ve millet şuuruna sahip olması, okurda hayranlık ve sempati uyandırmıştır. Osmanlı hâkimiyetindeki gayrimüslim ve Müslüman halkın yıllarca birlikte yaşamasına karşın birbirlerini nasıl gördükleri ve gelinen son noktayı ifade etmesi açısından şu cümleler önemlidir:

“Fakat onlar yanlarında Türk istemezler, bir Türk'e ekmek değil, bir damla su bile vermezlerdi.”³⁰⁰,
“Yarımadanın birçok köylerinde Türklerle Rumlar kıyafetlerinden ayırt edilemezdi. Lisanları, dinleri, âdetleri birleştirmeyen asırlar, Boğaz'ın bu tarafında esvapları birleştirmişti. Rum çocuklarının Türk çocuklarından farkı yalnız başıkabak gezmeleri idi.”³⁰¹

Ali ya da Aleko'nun, köydeki hocanın “Hristiyanlar da Allah'ın kuludur, onlara fenalık yapmanın Müslümanlara fenalık etmekten daha günah olduğunu” söylemesine karşın kilisede

²⁹⁸ C. 1/509-515.

²⁹⁹ C. 2/732-753.

³⁰⁰ C. 2/733.

³⁰¹ C. 2/734.

her sabah Türklerin perişan olması için dua edilmesi,³⁰² Rumların bu sefer kesin İstanbul’u alacakları umudu, ne kadar Türk varsa bir tane kalmamak üzere kesileceğini³⁰³ duyması Rumların Türkleri nasıl ötekileştirdiğini bir kez daha anlamasını sağlamış, bu da onun milliyetçilik şuurunu artırmıştır.

“Eski Kahramanlar”³⁰⁴ başlığıyla yazılmış “Ferman”³⁰⁵ hikâyesi, devletine sadık, fedakâr Tosun Bey’in idam fermanını açıp okuduğu hâlde kendi elleriyle bile bile teslim etmesinin ve emri yerine getirmek istemeyen cellada kızıp emri yerine getirmesini sağlamasının anlatıldığı, yer yer diyalogların olduğu ama anlatma tekniğinin ağır bastığı tarihî bir hikâyedir. Hikâyeden çok tarih metni gibi duran bu hikâyede anlatma tekniğinin monotonluğu göze çarpmaktadır.

“Halk edebiyatından” başlığıyla yayımlanan “Üç Nasihat”³⁰⁶ hikâyesi, köyden gurbete para kazanmaya giden Durmuş’un uşaklık yaptığı Müstakim Efendi’nin öğütlerini dinleyerek hayatına yön vermesinin anlatıldığı bir hikâyedir. Geleneksel anlatıların vazgeçilmez tekniği olan anlatma tekniği, hikâyede masalımsı motiflerle kendini göstermektedir:

“Dere tepe düz gittiler. Dağlar aştılar. Bir gün, bir ormanın kenarında taşkınca bir suya rast geldiler.”³⁰⁷

“Küçük Masal” başlığıyla yayımlanan “Kurumuş Ağaçlar”³⁰⁸ hikâyesinde, çok günah işlemiş Deli Murat’ın artık pişman olup hacca gitmek istemesi ama günahlarından dolayı buna yüzünün olmaması anlatılmaktadır. “Üç Nasihat”ta³⁰⁹ olduğu gibi bu hikâye de kuru ağacın çiçek açmasının Allah’ın onu affettiğinin işareti sayılması, şeyhin kerameti, kötü adamın ölmesi ve adaletin yerini bulması, hikâyenin mutlu sonla bitmesi gibi pek çok masalımsı motif içermektedir.

“Herkesin İçtiği Su”³¹⁰, “Eski bir Çin masalı” başlığıyla yayımlanmış; delilerin akıllı, akıllıların deli sayıldığı şu dünyada bu garip olgunun nasıl ortaya çıktığını anlatan, anlatma tekniğiyle efsane havasında yazılmış bir hikâyedir. Çin fağfuruna bir müneccim gelip çok uzun süre yağacak bir yağmurun ve bu yağmur suyundan bir damla içen herkesin delireceğinin haberini verir. Çin fağfuru önce bu yağmurdan kendini ve saray erkânını korumuş ama daha sonra bu kadar delinin içinde bir avuç akıllı bir şeye yaramaz diye hükmetmiş ve herkese bu

³⁰² C. 1/737.

³⁰³ C. 1/737.

³⁰⁴ Hülya Argunşah “Eski kahramanlar” başlığını yazarın kendisinin bulduğunu dile getirir. C. 1/40.

³⁰⁵ C. 1/516-529.

³⁰⁶ C. 1/530-541.

³⁰⁷ C. 1/535.

³⁰⁸ C. 2/525-529.

³⁰⁹ C. 2/530-541.

³¹⁰ C. 2/371-374.

sudan içmesini buyurmuş, kendi de içer içmez kakhaha atmaya başlamış. Böylece saray erkânı da surun dışındaki deliler curcunasına katılmış. “Gel zaman git zaman bu umumi curcunanın adı ‘içtimaî intizam’ oldu. Halk içinde tekrar akıllananlar ‘Delidir!’ diye tımarhaneye tıkıldı.”³¹¹

“Yeni Bir Hediye”³¹² merak duygusunun zirvede tutulduğu, kısa diyalog parçalarının ve tasvirlerin de olduğu, anlatma tekniğiyle yazılmış bir hikâyedir. Hikâyede anlatma tekniği çoğunlukla diyalogları destekleyici bir işlevde kullanılmıştır:

— Ah Sadi!.. Sen hiç beni anlamadın!.. diyordu.

Sadi Bey, hakikaten karısını iyice anlamamıştı. O kadar hassasiyetine, teessür kabiliyetine rağmen her gün şişmanlıyor, hiç zayıflamıyordu. Sadi Bey, pek maddi, pek ciddi idi. Her şeyi soğukkanlılıkla muhakeme ederdi.(...)

Karısı tekrar sordu:

— Bu hâlim çok yemek yemekten mi?

(...)

Sadi Bey cevap vermedi. Yine derinlere daldı, gitti.(...)³¹³

“Halk Edebiyatından” başlığı ve “‘Deli pazarı...’ Atasözü” epigrafiyle yazılmış “Dama Taşları”³¹⁴ hikâyesi, Dâna Efendi ve evinin okura tanıtılmasıyla başlar. Dâna Efendi, evinin havuzundaki bir kurbağayı eski dostu Cabi Efendi’ye benzetir ve tımarhanede olan bu dostunu ziyaret etmeye karar verir. Dâna Efendi’nin aceleyle Cabi Efendi’ye gidişinin anlatıldığı aşağıdaki kısım, anlatma tekniğinin içeriğe uygunluğu ve o telaş anının okura hissettirilmesini göstermesi açısından güzel bir örnektir:

“Sabırsızdı. Aklına geleni hemen yapardı. Hasırın üstünden Şam hırkasını almadan eve koştu. Çabucak giyindi. Aceleden yüreği çarpıyordu. Dama kutusunu koltuğun altına aldı. Tenha sokaklardan tramvay caddesine çıktı. Aksaray’da tramvaydan indi. Arabaya bindi. Köprü’ye yetişti. Üsküdar vapuruna nefes nefese kendini attı. Vapur pat, pat, pat diye sümüklü böcek süratiyle yürürken o, duramıyor, dar güvertenin yolcu dolu kanepeleri arasında yumruklarını sıkarak dolaşıyordu. Nihayet Üsküdar’a çıktı. Rastgele bir arabaya atladı.”³¹⁵

Ömer Seyfettin’in hatıratında ilk hikâyesi olarak belirttiği³¹⁶ “Tenezzüh”³¹⁷ hikâyesi, Juli Hala’nın karlı havada gezintiye çıkması, gençlik günlerini hatırlaması, hatta eski aşkının

³¹¹ C. 2/374.

³¹² C. 1/579-585.

³¹³ C. 1/580.

³¹⁴ C. 1/801-812.

³¹⁵ C. 1/803.

³¹⁶ Dipnot, C. 1/55.

³¹⁷ C. 1/57-59.

evine gitmesi ve onu ölüm döşeğinde bulması, eve dönünce de hastalanmasının anlatıldığı bir hikâyedir. Fecr-i Âti geleneğiyle yazılan hikâyede henüz Yeni Lisan anlayışının etkilerini görmek mümkün olmasa da döneme kıyasla sade sayılabilecek bir dille yazılmıştır. Anlatma tekniğiyle yazılan hikâyede konuşma kısımlarına ufak tefek diyaloglar serpiştirilmiştir.

“Bilgi Bucağı”nda³¹⁸ Ömer Seyfettin, mizahla karışık eleştirel bir üslup kullanarak Efruz Bey şahsında gösteriş meraklısı, kurnaz, entel ve boş kişilere gönderme yapmıştır:

“Ah, hakikaten onlar ne konferanslardı! Bu meşhur konferanslar sayesinde değil miydi ki İstanbul’da yeni bir âlem doğdu.”³¹⁹

Hikâyede kimi kısımlarda anlatıcı ile antikahraman³²⁰ olarak çizilen Efruz Bey’in sözleri iç içe geçmiştir. Efruz Bey’in bilincinden, onun entel ve kurnaz tiplemesine uygun içerik ve üslupla aktarılan yerlerin anlatıcının değil Efruz Bey’in cümleleri olduğu gayet nettir:

“Hâlbuki konferans hazırlamaya onun hiç ihtiyacı yoktu. O cahil miydi? Kitabı açıp, okuyup söyleyenler hep cahillerdi. Kitaptan okuyup söyledikten sonra konferansçılığın ne ehemmiyeti kalırdı. Kitaptaki olan şey zaten söylenmiş demektir. İsteyen alıp okur, yahut her kim isterse bu kitabı verir, okutturur, dinlerdi. Marifet okumadan söylemekti.”³²¹

“O aptal mıydı? Kurnaz Reis onu sağken taş hâline getirecek, donduracaktı.”³²²

“Sanırlardı ki fotoğrafı asılan Bucakçı artık en büyük mevkii ibraz ettiğine inanacak! Enayiler buna kanardı. Fakat Efruz Bey... Efruz Bey gibi bir dâhi budala mıydı?”

III.1.3. Müdâhil Anlatıcı

Ömer Seyfettin’in bazı hikâyelerinde okurla diyalog/sohbet hâlinde olan ve onlara çeşitli bilgiler veren müdâhil anlatıcıya rastlanır. “İngiliz edebiyatından intikal” başlığı altında yazılmış “Acıklı Bir Hikâye”³²³ hikâyesi yazarın nükteli, gülümseten hikâyelerindendir. Serim bölümü, bir kış tasviriyle başlar. Müdahil anlatıcı daha ilk cümlelerden hikâyeye dâhil olur:

“Ağaçları aklınıza getirmemize sebep, kendinizi kutb-ı şimalîde zannetmenizi temin etmektir. Çünkü orada fok balıkları, penguenler, Eskimolar bulunur. Fiyorlar da vardır. Tam kutup noktasında pusula deli olmuş gibi dönmeye başlar. Nansen...”³²⁴

³¹⁸ C. 2/581-615.

³¹⁹ C. 2/581.

³²⁰ “Düşünsel altyapıdan yoksun Efruz Bey modaya göre hararetle savunduğu ve aynı şiddetle vazgeçtiği fikirleriyle “öteki”nin dostu, “biz”in düşmanı bir antikahramandır.” bk. Merve Esra Polat, “Ömer Seyfettin’in ‘Efruz Bey’ Serisi: İdeolojiler Arasında Sürüklenen Bir Antikahraman”, *Zamanın İzleri: İlkeler, İdeolojiler ve İsyanlar*, KTÜ Yayınları, Trabzon, 2017, s. 212.

³²¹ C. 1/583.

³²² C. 1/594.

³²³ C. 2/137-139.

³²⁴ C. 2/137.

Ahmet Mithat ve Hüseyin Rahmi'nin yolundan giderek okuyucuya seslendiği ve olayların akışını sık sık böldüğü hikâyede Ömer Seyfettin, verdiği gereksiz bilgiler ve sözü uzatmalarla aslında geleneksel hikâyelerin bir parodisini yapmıştır:

“Açlıktan minimini ellerini, yani kanatlarını dizlerine vuruyor:

— Ölüyorum, ölüyorum,

diye ötmek istiyordu. Fakat ötemedi. Çünkü sesi çıkmadı. Ötmek için sese ihtiyaç vardır. Ses ciğerlerde biriken havanın boğaza çarpması demektir. Kuvvet olmayınca hareket olmaz. Hareket de hayatın ta kendisidir. Eğer arz dönmezse kıyamet kopar. Güneş olduğu yerde dursa hemen söner. Dübb-i ekber yıldızı bile...”³²⁵

Kasıtlı olarak bölünen hikâyenin akışı birkaç kez tekrarlanan “Sadede gelelim”³²⁶, “Biz sadedimize gelelim: Ne diyorduk?”³²⁷, “Pardon, yine sadede gelelim”, “Şey, sadede gelelim: Ne diyorduk?..”³²⁸, “Neyse... Biz yine sadede gelelim”³²⁹ ifadeleriyle tekrar tekrar sağlanmaya çalışılmıştır.

Hikâyenin sonundaki kıssadan hisse kısmı da geleneksel hikâyelere bir göndermedir:

“Kıssadan hisse:

İnsan bir ‘...’ yediği zaman damın üzerine çıkıp bağırmamalıdır!..”

“Baytar şairi Mehmet Âkif Bey’e...” epigrafiyla başlayan “Bit”³³⁰ hikâyesinde okurlara seslenen bir anlatıcı görülür:

“İşte evvel zamanda büyük adamların küçük şeylere nasıl büyük bir nazarla baktıklarını karilerime göstermek için bugün eski okunmaz tarihlerin tozlu yaprakları arasında uyuyan bu ulvî istirhamnameyi harfi harfine tercüme ediyorum.”³³¹

“‘Buna nasıl hükmediyorsun’ mu, diyeceksiniz?”³³²

“Yuf Borusu Seni Bekliyor”³³³ hikâyesinde okurla konuşur tarzda bir anlatım vardır. Anlatıcının kişiliğini gizlemediği ve okura varlığını hissettirdiği görülür:

“Tavsiyeler, himmetler, biraz da etek öpmelerle Paşam da muradına nail oldu! Sizden laf çıkmaz, açıkçası ihracat vesikası işine kayırıldı.”³³⁴

³²⁵ C. 2/138.

³²⁶ C. 2/137.

³²⁷ C. 2/137.

³²⁸ C. 2/138.

³²⁹ C. 2/139.

³³⁰ C. 2/241- 244.

³³¹ C. 2/241.

³³² C. 2/244.

³³³ C. 2/386- 390.

³³⁴ C. 2/388.

“Devletin Menfaati Uğruna”³³⁵ hikâyesinde mukaddime kısmında yazar, Ahmet Mithat Efendi gibi okura hitap etmiştir:

“Sevgili karilerim, size yemin ederim ki bu hikâyeyi ben uydurmuyorum. Geçmiş zaman... Eski bir tarih kitabında mı okudum, yeni bir hikâye mecmuasında mı, yoksa açık bir romanda mı? İyice hatırımda kalmamış! Hatırımda iyice kalan şey, yalnız vakanın esası ferdin ‘cemiyet’ uğrunda vaktiyle ne derecelere kadar fedakârlıkta bulunduğunu bunun kadar nefis bir surette gösterecek tarihî bir misal yoktur sanıyorum! Bugün işte yeni yeni devletler, yeni yeni cemiyetler doğarken ‘faydalı olur’ ümidiyle şu okuyacağınız satırları yazmaya kalktım. Okuduktan sonra ‘Sanat, sanat içindir!’ itikadıyla ‘hisseden kıssa’ çıkarmasanız bile eğlenmiş olursunuz. Sevgili karilerim, eğlenmek de zaten bir nevi fayda değil mi?..”³³⁶

III.2. Gösterme Tekniği

Ömer Seyfettin, hikâyelerinde gösterme tekniğini sıklıkla kullanır. “Küçük Hikâye” başlığıyla yayımlanan “Yaşasın Dolap”³³⁷, “Yeni Lisanla Tekellümî Hikâye” başlığıyla yayımlanan “Pamuk İpliği”³³⁸ ile “Muayene”³³⁹ ve “Mahcupluk İmtihanı (İhtiyar Olsam da...)”³⁴⁰, mizahi hikâye tarzında gösterme tekniğiyle yazılmış hikâyelerdir. “Yaşasın Dolap” ve “Muayene” bir perde, “Pamuk İpliği” iki perde, “Mahcupluk İmtihanı (İhtiyar Olsam da...)” yirmi sekiz perdeden oluşur. Bunların içinde “Mahcupluk İmtihanı”nın yazarın sağlığında sahnelendiği bilinmektedir.³⁴¹ Anlatıcının olmadığı bu hikâyeler, tamamen tiyatrodaki gibi göstermeye dayalı olarak kurgulanmıştır. Oynanmak için değil, daha çok hikâye şeklinde okunmak için yazılmıştır. Anlatma tekniğinde okur edilgenken bu hikâyelerde bir anlatıcı olmadığı için okurun olayları, diyaloglar ve tasvirler vasıtasıyla kendisinin takip etmesi gerekmektedir.

Ömer Seyfettin, hikâyelerinde önce kişilerin içinde bulunduğu konumları genel bir perspektiften verdikten sonra ayrıntılara iner. “İhtiyarlıkta mı? Gençlikte mi?”³⁴² hikâyesinde önce geniş bir mekân tasviri yapılmış, bu sayede okurun mekânı gözünde canlandırabilmesi sağlanmış, sonrasında da Hasan Bey ve olayla ilgili ayrıntılara geçilmiştir:

“ Nihayetlerinde büyük ve kuş girmez ormanların mor ve sisli gölgeleri biriken geniş bir çayır... Ortasından zümrüt renginde bir su akıyor... Binlerce atlar, kısraklar, yeni doğan güneşin altınla aydınlıkları içinde koşuyorlar. Yüz binlerce koyun meliyor. Naralar, kişnemeler... Daha uzaklarda karlı

³³⁵ C. 2/125-132.

³³⁶ C. 2/125.

³³⁷ C. 1/108-113.

³³⁸ C. 1/201- 215.

³³⁹ C. 2/544-545.

³⁴⁰ C. 2/668-723.

³⁴¹ Nâzım Hikmet Polat, “Ömer Seyfeddin”, *TDV İslam Ansiklopedisi (DİA)*, C.34, TDV Yayınları, İstanbul 2007, s. 81.

³⁴² C. 1/463- 475.

ve yüksek dağların gümüş taçlı başlara benzeyen sayılmaz tepeleri göklere doğru kalkmış! Ta ortada bir saray... Etrafındaki bahçenin kapısında silahlı ve atlı kahramanlar duruyor. Köpekler havlıyor...

Burası bir Türk beyinin otağıdır.

Bu yurdun sahibi Hasan Bey daha 25 yaşında! (...)”³⁴³

Gösterme tekniğinin kullanıldığı bu kısımda, anlatıcı olmadığı için her şey dolaysız olarak okura aktarılır. Daha sonraki kısımlarda anlatıcı devreye girer ve hikâye onun bakış açısıyla aktarılmaya başlanır.

Maupassant tekniğinde okurun hikâyeyi daha net anlaması için hikâyeler genelde diyaloglarla başlar. “Çakmak”³⁴⁴ hikâyesi bu tekniğe uygun olarak bir diyalogla başlamış, yani öncelikle kişiler okura gösterilmiş, sonrasında olaylar anlatılmaya başlanmıştır:

“— Ulan İboş, sen be!
— Vay Mıstık, sen ha?
— Ben ya...
...”³⁴⁵

Bu şekilde bir girişle hikâye daha somut ve görünür kılınmış, okur hikâyeye hazır hâle getirilmiştir.

Gösterme tekniğiyle başlayan “Kızıl Elma Neresi”³⁴⁶ hikâyesinin girişi ise ilgi çekici olmakla birlikte okuru bir bilinmezliğe sürükler:

“— Kızılelma’ya.
— Kızılelma’ya...
— Kızılelma’yacak gideceğiz!...
...”³⁴⁷

Bu girişle henüz tam bir anlam ifade etmeyen hikâye, sonrasında anlatma tekniğinin devreye girmesiyle yavaş yavaş anlaşılmaya başlar:

“Zamanın Süleyman’ı ansızın kükremit bir tufan hâlinde akseden bu naraları duydu. Otağında yalnızdı. Yarım saat evvel dağılan divanın cenk için gösterdiği kahraman arzuyu düşünüyordu. (...)”³⁴⁸

Bu hikâyede anlatma tekniğinin, gösterme tekniğinin destekleyicisi ve tamamlayıcısı işlevinde kullanıldığı söylenebilir.

³⁴³ C. 1/463.

³⁴⁴ C. 1/614-620.

³⁴⁵ C. 1/614.

³⁴⁶ C. 1/644-652.

³⁴⁷ C. 1/644.

³⁴⁸ C. 1/644.

Anlatma ve gösterme tekniği çoğu zaman birlikte kullanılsa da dinleyende/okuyanda gösterme tekniği, anlatma tekniğinden daha büyük tesir bırakır. Nitekim bir şeyi görmek, duymaktan daha inandırıcıdır. “Bahar ve Kelebekler”de³⁴⁹ geçen şu cümle anlatma ve gösterme bağlantısını göstermek için önemlidir: “Genç kız onun kırık dişli ağzının içindeki derin ve sivri karanlığa bakıyor, oradan çıkan kelimeleri sanki dinlemekten ziyade temaşa ediyordu.”³⁵⁰

“Perili Köşk”³⁵¹ hikâyesi, “Sermet Bey döndü, arkasındaki bekçiye, ‘İşte bir boş köşk daha!’ dedi.”³⁵² şeklinde gösterme tekniğiyle başlar. Sonrasında yine gösterme tekniğiyle devam edilerek köşkün betimlemesi yapılır:

“Küçük bir çam ormanının önünde beyaz, şık bir bina, mermerdenmiş gibi göz kamaştıracak derecede parlıyordu. Tarhlarını yabani otlar bürümüşü. Bahçesinin demir kapısında büyük bir ‘Kiralıktır’ levhası asılıydı.”³⁵³

Hikâye, bekçi ve Sermet Bey arasındaki diyalogla devam eder:

“Bekçi başını salladı:

- Geç efendim, geç!.. Orası size gelmez.
- Niçin canım?
- Demin gösterdiğim evi tutunuz. Küçük ama çok uğurludur. Kim oturursa senesinde erkek çocuğu dünyaya gelir. (...)³⁵⁴

Gösterme tekniğinin görüldüğü bu kısımlardan sonra anlatma ve gösterme teknikleri birlikte geçer. Aşağıdaki pasajda gösterme kısımları kalın karakterle gösterilerek iki teknik arasındaki ayrımın daha net anlaşılması sağlanmıştır:

“Sermet Bey, gözünü köşkten alamıyordu. **Her tarafında geniş balkonları vardı. Temellerinin üzerine yaslanmış sanılacaktı. Kuluçka yatan beyaz bir Nemse tavuğu gibi yayvandı.** Yirmi senedir, çocuğa çocuğa kavuşalıdan beri hep böyle bir yuva tahayyül ederdi. Asabi bir isticlal ile:

- **Niçin oturamayız?..** diye sordu.
- **Efendim, bu köşkte peri vardır.**
- **Ne perisi?**
- **Bayağı peri! Gece çıkar. Evdekilere rahat vermez.**

Sermet Bey, gözüyle gördüğüne, kulağıyla işittiğine inananlardan değildi. Eliyle sıkı sıkıya tutup hissetmeyince bir şeyin varlığına hükmetmezdi. Göz ve kulak onca birer yalan kovuğuydu.”

³⁴⁹ C. 1/189-200.

³⁵⁰ C. 1/194.

³⁵¹ C. 2/245-252.

³⁵² C. 2/245.

³⁵³ C. 2/245.

³⁵⁴ C. 2/245.

“Anadolu Romanı” başlığıyla yayımlanan “Yalnız Efe”³⁵⁵ hikâyesinin serim bölümünde de anlatma ve gösterme tekniği birlikte kullanılmıştır. Aşağıya alınan bu kısımda yine gösterme tekniğinin kullanıldığı yerler kalın karakterle gösterilmiştir:

“Sabahtan beri yürüyorduk. **Düşe kalka geçtiğimiz sarp keçi yolları bazen sel yarınları içinde kayboluyor, bazen sık fundalıklardan ayrılarak dibinde sivri sivri çam tepeleri görünen karanlık çukurlara sapıyordu.** Ayı avına gidiyordum. Kılavuzum ‘Kumdere’ köyünün en namlı nişancılarındandı. Beraber tırmanacağımız yüksek ormanlı dağların daha çok uzağındaydık. **Vakit vakit ince bir yağmur serpeliyordu. Güneş yoktu. Nihayetsiz mor bir kubbeyi andıran dumanlı gökten fâniliğin geçmiş saatlerini hatırlatır guguk sesleri aksediyordu.** Artık iyice yorulmuştum. Omuzumdaki martin gittikçe ağırlaşıyordu.

— **Biraz dinlensek...**

dedim. Kılavuzum güldü. **Onun da kır çember sakallı çehresi pembeleşmişti.**

— **Kesildin mi?..** diye sordu.

— **Hayır.**

Sırtında çiftesiyle üç günlük yiyeceğimizden başka benim kebemi de taşıyan bu dinç köylüye yorgunluğumu söylemedim.”³⁵⁶

III.3. Diyalog Tekniği

Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde diyalog tekniği, halka aşılacak istediği fikirleri paylaşmanın bir yolu, yoğun anlatımların arasında bir mola, karakter çiziminde bir araç, kişilerin sosyoekonomik durumları ile eğitim ve kültür seviyelerinin bir göstergesi olmak gibi pek çok farklı amaca hizmet etmektedir. Yazar, inandırıcılığı artırmak için bazı anları anlatmaktan ziyade canlandırmak ve okurun o anları kendi gözleriyle görmesini, kendi kulaklarıyla işitmesini istemektedir.

“Primo Türk Çocuğu”nda³⁵⁷ ilk diyalog Kenan’la Rum garson arasında geçmektedir. Yıllarca Türklüğünden utanan ve özünden kopuk yaşayan Kenan’ın tam da bir aydınlanma ve farkındalık yaşadığı gecede, Rum garsona Türkçe sorduğu soruya, Rumca cevap bulması önemlidir. Yazar bu kısmı diyalog tekniğiyle göstererek yaşanan anı okurun bizzat kendisinin görmesini sağlamıştır.

“— Oda var mı?

diye sordu. Garson anlamamış gibi yüzüne baktı. Sözde Türkçe bilmiyordu. Biraz tereddütten sonra:

— Malista...

³⁵⁵ C. 2/268-272.

³⁵⁶ C. 2/268.

³⁵⁷ C. 1/ 249-277.

dedi. Fakat karşısındakinin Rumca bilmediğini intikal edince tekrar iğrenç bir Yahudi Fransızcasıyla ilave etti:

— Il ya, il ya, veuillez entrer!”³⁵⁸

Grazia ve babası arasında, Kenan yokken, geçen diyalogun amacı Türklere duyulan nefreti okura dolaysız aktarabilmektir. İki İtalyan’ın Türkleri nasıl küçümsediği ve ötekileştirdiğini okurun bizzat kendi kulaklarıyla duyması daha etkili olacaktır zira. Baba kızın uzun ve gizli sohbetlerinin bir parçası, belki de en can alıcı parçası olan bu diyalog sayesinde okur, sohbetin hangi minvalde devam ettiğini tahmin edebilmektedir.

“— Zanneder misin Kenan bir Türk’tür?

Grazia tehalükle:

— Asla, asla! Kenan asla bir Türk değildir. Ve asla bir Türk olamaz...”³⁵⁹

Kenan’ın Batı hayranlığı; özünü unutmasına, geçmişle olan bağlarının kopmasına sebep olmuştur. İtalyanların Trablusgarp’ı işgal etmesi ise ruhuna dokunmuş, gözünde çok büyüttüğü Batı’nın kusur ve yanlışlarını bir bir görmeye başlamıştır. Bu da onun çocukluk günlerine, eski güzel hatıralarına, dönmesine; Bursa’da yaşadığı evde babasıyla arasında geçen bir konuşmayı hatırlamasına vesile olmuştur. Geriye dönüş tekniğiyle diyalog tekniğinin iç içe geçtiği bu kısımda Kenan’ın çocukluğuna gidilmiş ve yaşanan sahne okurun zihninde canlandırılmıştır:

“— Bunlar ne? Biliyor musun?

diye sormuştu. O ne olduğunu anlamayarak:

— Çok kirlenmiş, temizletelim...

cevabını vermişti. Hâlâ duyuyor gibi oluyordu; o vakit babası gülümsemiş ve büyük eliyle minimini sırtını okşayarak:

— Hayır, oğlum, hayır, demişti, bunlar kir değil... Bunlar düşman kanı... Bu kılınc bize dedelerimizden kaldı. Babam da, ben de onunla harbe gittik. Bu kılınc yedi muharebe gördü. Üzerindeki düşman kanı en büyük kıymetidir, temizlenmez...”³⁶⁰

Anlatma ve gösterme tekniklerinin birlikte kullanıldığı hikâyede Kenan’ın iç dünyası anlatma tekniğiyle anlatılmıştır. Ömer Seyfettin Türkçülükle ilgili aşlamak istediği fikirleri ve Türk tarihinin yüceliğini Kenan vasıtasıyla okura aktarmıştır. Diyalog kısımları sayesinde yoğun düşünce ve bilgi aktarımına ara verilmiş ve okurun zihnî yorgunluğunun önüne geçilmiştir.

³⁵⁸ C. 1/257.

³⁵⁹ C. 1/259.

³⁶⁰ C. 1/264.

“Grazia şuh ve mümeyyiz kadınlara has, mufassal talakatla uzatarak anlatıyor, Kenan kesmeden dinliyor, ölmüş gibi hareketsiz duruyordu.”³⁶¹ Grazia’nın konuşmaları, Kenan’ın düşünceli haline uygun olarak kuru ve monoton bir anlatımla aktarılır. Kenan, Grazia sorana dek artık kendisine yabancı görünen karısıyla konuşma ihtiyacı hissetmez:

- “Ne vakit hareket edeceğiz, Kenan? Yarın mı?..
- Nereye?
- Mısır’a, İstanbul’a yahut İtalya’ya...”³⁶²

“Sebat”³⁶³ hikâyesinde kullanılan diyaloglar çoğunlukla karakter çizmede bir araç olarak kullanılmıştır. Anlatıcı okuldan bir arkadaşıyla yıllar sonra karşılaşmıştır. Arkadaşının heyecanlı ve dur durak dinlemeden konuşması, şu diyalog parçasıyla örneklendirmiştir:

“— Oh bilsen, ne kadar memnun oldum seni görmekten. Hiç değişmemişsin... Ben nasılım?.. Şüphesiz iyi değil mi... Evet buraya pek ve vefakârane devam ediyorum, burada çok oturacak mısın? Aman şimdi resimhaneme gidiyorum, kuzum beraber gel, bak... reddetmeyeceksin, çünkü istirham ediyorum.”³⁶⁴

Ömer Seyfettin, aynı hikâyenin aşağıdaki diyalog parçasında ise diyalog tekniğini, pek çok yerde olduğu gibi belirgin bir şekilde kendine misyon edindiği halkı bilinçlendirme ilkesi doğrultusunda düşüncelerini yaymak amacıyla kullanmıştır:

“— Oh bilsen bu sanat, bu nefis sanat ne kadar tesellisaz, ne kadar müşfik. Sanayi-i nefisenin büyüklüğünü kim inkâr eder, onda kim beis tasavvur ederse hain bir hissizdir; yalnız fakirler müstesna. Fikrimce servet-i zâtiyesi olmayanlar sanayi-i nefiseye müntesip olmak değil, muhip bile olmaya layık değildirler. Sanayi-i nefise para kazandırmaz, şöhret kazandırır, ekmek vermez, teselli verir, saadet i'kat etmez, mevcut bir saadeti alkışlar. Hâsılı o bir sanatkârdan asla bir ikâmetgâh yapamadığı hâlde, mükemmelen tezyin ve tefriş eder.”³⁶⁵

“Bahar ve Kelebekler”de³⁶⁶ de yazarın Batı kültürüne karşı millî ve yerel kültürü savunduğu ve halka bunu telkin ettiği görülmektedir. İç çözümleme ve anlatma yöntemleriyle fikirlerini ortaya koyan yazar, bu kısımların yoğunluğunu hafifletmek ve hikâyenin ritmini artırmak için diyalog tekniğine başvurmuştur:

“— Sevinç ve saadetten mahrum kadınlar, Türk kadınları mı? dedi, hayır, hayır, hayır. Türk kadınları asla sevinç ve saadetten mahrum değildiler. Sevinç ve saadetten mahrum olanlar sizsiniz. Şimdiki kadınlar... Siz bozuldunuz. (...) siz bu zehirleyici kitaplar üzerine düşüyor, kabarıyor, soluyor, hırçın, berbat, tahammül olunmaz bir mahluk oluyorsunuz...” (...)

- Hiç siz okumaz mıydınız, büyük nineciğim?

³⁶¹ C. 1/268.

³⁶² C. 1/268.

³⁶³ C. 1/84-92.

³⁶⁴ C. 1/84.

³⁶⁵ C. 1/86.

³⁶⁶ C. 1/189-200.

diye sordu.

— Okurduk. Kibar ve zengin efendiler kızlarına Farisi öğretir, cami dersi gösterirlerdi. *Tuhfe-i Vehbi*’yi okuturlardı. Fuzulî’nin, Bakî’nin gazellerini ezberledik. *Mesnevi*’yi anlardık. Mükemmel seciler, kafiyeler yapar, kocalarımızla müşaare eder, hafızamıza, zekâmıza, nüktelerimize onları hayran ederdik. O vakit bir kadın için en büyük medih, ‘fazıla’, ‘edibe’, ‘şaire’, ‘âkile’ idi. Şimdi siz Frenk mürebbiyeler elinde büyüyor, kendi lisanınızın güzelliklerini tanımıyor; başka memleketlerin, başka şeylerini öğreniyorsunuz. Onlara benzemek istedikçe kendi benliğinizden uzaklaşıyor, etrafınızdan nefret ediyor, hakikaten sevinç ve saadetten mahrum kalıyorsunuz. Ah... at elinden o kitabı!”³⁶⁷

“Karmanyolacılar”³⁶⁸ hikâyesi diyalog tekniğinin ağır bastığı kısa bir hikâyedir. Serim bölümünde olay örgüsü, anlatma tekniğiyle özetlendikten sonra hikâyenin geri kalanı diyaloglarla devam eder. Kısa cümlelerden oluşan diyaloglar, olay örgüsünü şekillendirici bir göreve sahiptir.

- “Dur nereye kaçıyorsun, kimsin?
- Aman efendim, beni karmanyolacılar çevirdi. Cüzdanımı çaldılar.
- Öyle ise niye kaçıyordun?
- Korktum.
- Kaç lira vardı cüzdanda?
- Üç bin lira.
- Haydi hemen karakola gidelim...
- Olmaz, olmaz, bırakınız beni rica ederim. Yoluma gideyim.”³⁶⁹

Hikâye kişinin parası çalındığı hâlde neden karakola gitmek istemediğinin anlaşılmasında hikâyenin düğüm bölümünü oluşturur. Bu bölümde çatışma ve gerilim zirvededir, okurun merak duygusu kamçılanmıştır. Sonunda Sıtkı Efendi’nin ısrarı sonucu çalınan paraların sahte olduğu, polise giderlerse hikâye kişinin kendi suçunun da ortaya çıkacağı ve zor durumda kalacağı anlaşılmıştır. Hikâye bu şekilde diyalog tekniğiyle çözüme kavuşmuştur.

“Tam Bir Görüş”³⁷⁰ hikâyesinde Efruz Bey ile kahveci arasında geçen kavganın diyalog tekniğiyle verilmesi, tamamen o sahnenin okurun gözünde canlandırılmasına yöneliktir.

- “Üç kahve içtik, bir okka da yoğurt! Niçin seksen kuruş?
- Kahveler onar kuruşa...
- Ee., bir okka yoğurt?
- Elli kuruş!

³⁶⁷ C. 1/191-192.

³⁶⁸ C. 2/515-516.

³⁶⁹ C. 2/515.

³⁷⁰ C. 2/343-350.

- Biz burada otururken gelenlere okkasını onar kuruştan vermedin mi?
- Verdim. Bizden niye elli kuruş istiyorsun?
- Mal benim değil mi?
- Fakat bu edepsizlik!
- Edepsiz sensin...
- ...³⁷¹

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde diyaloglar kimi zaman da kişilerin sosyo-ekonomik durumunun yansıtılması için kullanılır. “Bir Hayır”da³⁷² köylü Durmuş Ağa ile karısının diyalogu bunu örneklendirir:

- “Yahu, ölüyon. Şu Hacı Ağa’yı çağırvi...
- Hedi sus, hedi sus! O gevezeyi ne yapacaksın ki?
- Bir diyeceğim var.
- Bana di...
- Gari, ölüyon, şu Hacı’yı çağır ki son lafımı ideyün.
- Hedi sus, hedi sus, ağzını hayra aç...
- ...³⁷³

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde diyaloglar genelde anlatma tekniğiyle iç içe verildiğinden uzun anlatma parçalarının ağırlığını ve monotonluğunu kırmak amacıyla çoğunlukla kısa ve net cümlelerden oluşur. Bu tarz hikâyelerde olay, durum ve düşünceler, kişilerin tasvir ve tahlilleri genellikle anlatma tekniğiyle ortaya konduğu için uzun diyaloglara ihtiyaç kalmamakta, diyaloglar sadece anlatılanları pekiştirici görev görmektedir. Bu da hikâyenin okur tarafından daha iyi anlaşılmasını sağlamakta ve anlatıcıya olan güveni artırmaktadır. Nitekim anlatıcının anlattıklarını diyalog tekniğiyle bizzat okura göstermesi, onların doğruluğunun ispatlamasını sağlamaktadır. Örnek olarak “Nasıl Kurtarmış?”³⁷⁴ hikâyesi verilebilir. Hikâyede sadece konuşmalar diyaloglarla gösterilmiş; arka plandaki durum, olay, fikir, yorum ve davranış sebepleri anlatma tekniğiyle açıklanmıştır.

- “Baban kim be?
- Hatıloğlu Ehmet Ağa...
- Tanımıyorum ben.
- O, sizi tanıyor efendim. Bu yoğurdu hediye gönderdi. Ona büyük bir iyilik etmişsiniz. Kadının dünyada kimseye iyilik edebileceğine ihtimal vermeyen eşraf, baştan aşağı kulak kesildi. Mustafa Efendi de tanımadığı bir adama nasıl iyilik ettiğini merak etti.
- Ne iyilik etmişim?

³⁷¹ C. 2/348-349.

³⁷² C. 2/381-385.

³⁷³ C. 2/383.

³⁷⁴ C. 2/264-267.

- Koyunlarını kurtarmışsınız efendim.
- Ne vakit?
- Dün gece.”³⁷⁵

Hikâyelerinde genelde kişilerini ağız özelliklerine dikkat etmeden İstanbul Türkçesiyle konuşuran Ömer Seyfettin, “Korkunç Bir Ceza”da³⁷⁶ köyden şehre göç eden Hasan Ağa’nın diyaloglarında ağız özelliklerine yer vermiş, bu sayede gerçekçi bir etki oluşturmak istemiştir:

“Köyden çıkarken Âyan Musa, ‘Oğul! İstanbul’a avrat götürmek âdet degüldür, emme sen bu işi idiyon... Gumesin gapısı açıl galınca içeri dilki dalar...’ demişti.”³⁷⁷

“Senin gabahatin yoh! Domuzluh bu kişiciktedir. Ben ona göstereceğim!.. dedi.”³⁷⁸

“Ulan kerata! Ne söylenip patırdı ediyon? Sakın bir daha bizim eve gelme. İşte bu sefer seni, ceza olmak üzere Yedikule’ye gadar getirdüm. Bir daha evimde yahalarsam vallahi billahi ta Ayastefanos’a kadar gotürür bırakırım... Anladun mu?... dedi.”³⁷⁹

“Dama Taşları”nda³⁸⁰ kapıcının “Efendi, bunları tohtura deyivir. Biz garişmayuz.”³⁸¹ ifadesi ile vazifesine bir gün evvel girmiş, iyi yürekli, saf, merhametli bir Anadolu evladı olan gardiyanın “Pekâlâ, beraber oturagoyun. Yarenlik idin. Ben üzerinizden kapıyı kitleyeyom. Yimek yiyeceğim. İyarım saat sonra gelir açarım. Emme sakın korgmayasın...”³⁸² ifadesinde ağız özellikleri görülmektedir.

“Makul Bir Dönüş”te³⁸³ Cabi Efendi’nin gazetenin fiyatının kırk para olduğuna itiraz edince Acem gazeteci kendi ağız özelliğine uygun bir çıkış yapmıştır:

“Dağdan mı gelmişsindir hele! On paraya gazete oluşturun?...”³⁸⁴

“Kazın Ayağı”nda³⁸⁵ “Asmaaltı’nın en nüfuzlu tüccarlarından Niğdeli alaturka bir Rum” olan Gompogolos ile Hacı Afif Efendi’nin diyaloglarından alınan aşağıdaki parçada da ağız özelliklerine rastlamak mümkündür:

- “Hayrola, ne haber Gompogolos Ağa? dedi.
- Hayırlar Hacı Efendi, görüyom tütünden mızıldıyon.
- Ne yapayım?
- Bırak, kırk yıllık nargilenden de gıymatlı mı?

³⁷⁵ C. 2/266.

³⁷⁶ C. 2/236-240.

³⁷⁷ C. 2/237.

³⁷⁸ C. 2/238.

³⁷⁹ C. 2/240.

³⁸⁰ C. 1/801-812.

³⁸¹ C. 1/804.

³⁸² C. 1/806.

³⁸³ C. 1/828-838.

³⁸⁴ C. 1/836.

³⁸⁵ C. 2/754-759.

- Gel bakalım.
- Geliyom, zaten sağa bir diyecek sözüm var.”³⁸⁶

Hikâyelerde diğer Türk halklarından kişilere pek rastlanılmadığından olacak şiveli ifadeler pek fazla görülmez. Yazarın “Bilgi Bucağı”nda ³⁸⁷ Rusyalı talebeyi “Bizgım Tolstoygumuz” ³⁸⁸ şeklinde şiveli konuşturması, kişilerin özelliklerine uygun gerçekçi diyaloglar kullandığının göstergesi sayılabilir.

Aynı hikâyede ironi yaparak doğruların aktarılmasını hedefleyen Ömer Seyfettin, nükteli bir üslupla eski lisan-yeni lisan kıyaslaması yapmış, savunduğu tezi çarpıcı bir şekilde telkin etmeye çalışmıştır. Hikâyede bir gün eski lisanı bir gün yeni lisanı savunsa da Bucaklıları etkilemeyi başaran Efruz Bey, bir grubun Uygurca, Yakutça, Moğolca kelimeler kullanarak “beş on bin sene evvelki lehçelerle” konuşmasından duyulanmıştır:

- “İskacı itgam mağay?
- Tangırınız garcudagez...
- Minkir taçgam orakza minkütatı.
- Atlıbik kişinin tura küterdiler.
- Taşkarı çıalgım.
- Tukima birsayı nodon birle tüzlenim.
- İşte Türkçe buna derler...(...
- Kut itergam, kut itergam...(Tebrik ederim, tebrik ederim.)”³⁸⁹

Yeni Lisan makalesinde başka Türk lehçelerinden kelime alınmaması ve İstanbul Türkçesinin esas alınması gerektiği ile ilgili ilkeler, bu hikâyede şu şekilde telkin edilmiştir:

“Asıl eski Türkçe fırtınasının çakıllı çukullu gürültüsü dinince aynı lisanla:

- Bugcaglılar!

dedi. Fakat Bucaklıların hepsi lafını anlamadı. (...) Bir kere de bugünkü İstanbul Türkçesiyle tekrarladı.

- Bucaklılar!”³⁹⁰

Diyalog tekniğinin önemli bir işlevi, kişilerin karakter ve mizacını okura arada anlatıcı olmadan dolaysız olarak göstermektir. Çoğunlukla anlatma tekniğiyle okura tanıtılan hikâye kişisi diyaloglarla konuşturulduğunda daha canlı ve görünür hâle gelir. Kişileri çizilen portrelerine uygun konuşturabilmek ise gerçekliği artıran bir etkidir. “Bilgi Bucağı”nda³⁹¹

³⁸⁶ C. 2/756.

³⁸⁷ C. 2/581-615.

³⁸⁸ C. 2/588.

³⁸⁹ C. 2/597.

³⁹⁰ C. 2/598.

³⁹¹ C. 2/581-615.

Reis Bey’le Efruz’un çocukça tartışması tam da karakterlerin çizilen portrelerine uygun olarak başarılı bir diyalogla okurun gözünde canlandırılmıştır:

- “ Hâlâ şarlatanlık, hâlâ şarlatanlık.
- Şarlatan sensin!
- Sensin...
- Sensin...
- Sensin...
- Artık bu kürsüde laf söylemeye senin hakkın yoktur...
- Senin hakkın yoktur.
- ...
- ...
- (...)
- Bu, beni tahkir!
- Asıl beni tahkir!
- Düello...
- Tenezzül... etmem...”³⁹²

Aynı hikâyede yazar, Efruz tiplemesi etrafında yarattığı mizahı güçlendirmek için ona bazı cümleleri kasıtlı olarak yanlış söyler:³⁹³

Aslı “Beşikten mezara kadar ilim isteyiniz.” olan hadis-i şerifi “Mezardan beşiğe kadar ilim isteyiniz.”³⁹⁴ ve Namık Kemal’in “Müsademe-i efkârdan barika-i hakikat doğar.” sözünü Victor Hugo’ya aitmiş gibi “Müsademe-i hakikat barika-i efkârdan doğar.”³⁹⁵ şeklinde yanlış söylemiştir.

Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde çok sık olmasa da kişilerin özelliklerine uygun olarak argo ve kaba söylemlere yer verildiği görülmektedir. “Yalnız Efe”de³⁹⁶ sarhoş zaptiye mülazımının Yalnız Efe’ye “Bre kahpe! Bir daha buraya gelersen senin bacaklarını ayırırım.”³⁹⁷ diye çıkışması, “Beynamaz”daki³⁹⁸ Gâvur Ali’nin rast geldiğine dişlerini sıkarak Arnavutluk’ta öğrendiği kabadayı şivesiyle, “Ah bire, keratalar bire! Karılarınız olmasa açlıktan gebereceksiniz, bire...”³⁹⁹ diye “küfrü basması”, “Gayet Büyük Bir Adam”da⁴⁰⁰, “kalın kara kaşlı, kısa boylu, ters ve mendebur bir herif”⁴⁰¹ şeklinde tanımlanan Hancı

³⁹² C. 2/588.

³⁹³ C. 2/586 ve 588. bk. Hülya Argunşah dipnot.

³⁹⁴ C. 2/586.

³⁹⁵ C. 2/588.

³⁹⁶ C. 1/815-821.

³⁹⁷ C. 1/818.

³⁹⁸ C. 2/222-235.

³⁹⁹ C. 2/223.

⁴⁰⁰ C. 1/365-372.

⁴⁰¹ C. 1/370.

Mesut'un "feneri nerede söndürdün"⁴⁰², "lûgat paralamak"⁴⁰³, "anasını bellemek"⁴⁰⁴ gibi argo söylemleri örnek olarak verilebilir.

Hikâyelerde yer yer deyim ve atasözlerine de rastlanmaktadır. "Yüz Akı"⁴⁰⁵ hikâyesinde Mehmet Efendi ve Müftü Hacı Ali Efendi arasında geçen diyalogda, Mehmet Efendi'nin kimseye güven olmadığından dem vuran konuşmalarına karşılık Müftü Efendi öyleyse git malının başında otur, diye akıl vermiştir. Bunun üzerine Mehmet Efendi de onu tasdikleyerek, buna uygun "Gemin oldu, kışında... Çiftin oldu, içinde."⁴⁰⁶ atasözünü kullanmıştır. "Kazın Ayağı"nda⁴⁰⁷ Gompogolos Ağa'nın yerli istikrazla ilgili verdiği bilgilere Afif Efendi'nin sıkça kullandığı "Kazın ayağı öyle değil."⁴⁰⁸ atasözüyle karşılık verdiği, "Havyar"da⁴⁰⁹ Hamdune Hanım'ın kızına edepi bir damat ararken çirkinliği önemsemediğini belirten "Erkeğin çirkinini mi olur, meğer ki züğürt ola..."⁴¹⁰ atasözünü kullandığı, "Yuf Borusu Seni Bekliyor"nda⁴¹¹ Takunyali Fitnat'ın Câbir Paşa'ya "Yürü... Bakkallar paşası, yürü... Yuf borusu seni bekliyor..." diyerek iğneleyici bir deyim kullandığı görülmüştür.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde kullandığı atasözlerini, "Yapısı Değiştirilmeyeler" ve "Yapısı Değiştirilen/Çekimlenenler" şeklinde tasnif eden⁴¹² Erkan Hırık, "Diyaloglarda ya da iç konuşmalarda geçen atasözü, hikâye içinde yer alan şahıs kadrosunu günlük hayata yaklaştırmakta, böylece okuyucu da kendi dâhil olduğu topluma ait bir ürünle metin içinde karşılaşmaktadır. Anlamını bildiği ve kendi kültürüne ait olduğunu sezebildiği bir sözü, edebî metin içinde gören okuyucu, doğal olarak okuma esnasında daha çok haz duyabilmektedir."⁴¹³ diyerek atasözlerinin hikâyelerdeki işlevine temas etmiştir.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde diyaloglar genellikle çözüm amaçlıdır, soru kalıplarından oluşan diyaloglar sonucunda bir çözüme varılır. "Havyar"da⁴¹⁴ Hamdune Hanım ve damadı arasında geçen diyalog buna örnek olarak verilebilir:

— "Sorduğum suallere kısacık cevap veriniz.

⁴⁰² C. 1/370.

⁴⁰³ C. 1/370.

⁴⁰⁴ C. 1/371.

⁴⁰⁵ C. 2/178-181.

⁴⁰⁶ C. 2/178.

⁴⁰⁷ C. 2/754-759.

⁴⁰⁸ C. 2/758.

⁴⁰⁹ C. 2/359-363.

⁴¹⁰ C. 2/360.

⁴¹¹ C. 2/386-390.

⁴¹² Hikâyelerde geçen tüm atasözlerine ulaşmak için bk. *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*, haz. Hülya Argunşah, Abdullah Şengül ve Murat Gür, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 265-281.

⁴¹³ Erkan Hırık, "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Atasözlerinin Yapısal ve İşlevsel Açısından Kullanımı", *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*, haz. Hülya Argunşah, Abdullah Şengül ve Murat Gür, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 273.

⁴¹⁴ C. 2/359-363.

- Baş üstüne efendim.
- Siz kaç senedir benim damadımsınız?
- Yirmi senedir!
- Benden memnun musunuz?
- Son derece efendim!
- Hareminizden?
- Allah razı olsun efendim.”⁴¹⁵

III.4. İç Diyalog Tekniği

“Miras”ta⁴¹⁶ amcasının mirasına konmak için nefsiyle mücadele eden hikâye kişinin kendisine kötü fikirler telkin eden şeytanla yaptığı iç diyalog şöyledir:

“Dimağımın içinden tiz, keskin bir şeytan sesi:

- Niçin mümkün olmasın?.. dedi. Ben:
- Mümkün değil, mümkün değil!.. diye dişlerimi sıktım.
- Hayır, pek mümkün! Yarın birdenbire işitirsin!
- Bu fena...
- Tabii fena...
- Evet, ya evlenirse?..
- Hiç bunda şüphelen olmasın. O vakit yüz bin lirayı rüyada görürsün...
- O hâlde?

Dimağımın içinde çınlayan şeytan sesi:

- Böyle bir hareketin önüne geçmelisin!
- diye âdeta korkunç bir emir verdi.”⁴¹⁷

Şeytanla olan bu diyalogdan sonra anlatıcının iç monolog tekniğiyle yaptığı muhasebenin yer aldığı bir bölüm gelir. Bu bölümün ardından şeytan tekrar devreye girer ve onu ikna etmeye çalışır:

“Ruhumda zehirden şimşekli akisler bırakan şeytan sesi:

- Budala mısın? dedi... Neden korkuyorsun?
- Korkuyorum.
- Hayır korkma. Sen öyle adi katiller gibi amcanın boğazına basıp boğmayacaksın.
- Ya ne yapacağım?
- Bir şey yapmayacaksın ki kanun seni mesul edemeyecek!..
- Nasıl?
- Arkadaşın bakteriyolog Sabit’ten biraz tifo mikrobiyalı çalacaksın...
- Ee?..

⁴¹⁵ C. 2/362.

⁴¹⁶ C. 2/493-501.

⁴¹⁷ C. 2/497-498.

- Bu mikropları amcanın gene içtiği suyu atacaksın. Tifoya tutuldu mu doktorlar onu iyi etmeye çalışırken sen yine mikroplu suları ona ilaç diye vereceksin. Bir hafta içinde mutlaka ölecek. Sen de herkesle beraber ağlayacaksın. Cenazenin önünden yürüyeceksin! Senden kimse şüphelenmeyecek! Bilakis kederine iştirak edecekler: ‘Başınız sağ olsun!’ diyecekler.
- Oh...
- ...”⁴¹⁸

Zihninde cinayet planları kuran hikâye kişinin iç dünyasında yaşadığı çatışma ve gerilim o kadar yüksek derecededir ki aynada gördüğü hayalini soyutlar, ondan başka biri gibi bahseder:

“Orada kendi hayalimi gördüm. Bana dik dik bakıyordu. Saçları ürpermişti. Gözleri kanlıydı. Bir sırtlanın gözleri gibi kanlıydı. Bu hayal bendim. Görmemek için yüzümü çevirdim.”⁴¹⁹

Kişinin ruh halinin ve gelgitlerinin gerçekçi bir şekilde yansıtıldığı hikâyede şeytan son bir kez daha onu ikna etmeye çalışır:

“Sabaha kadar dimağımda bana kumanda veren şeytan sesinin akislerini dinledim:

- Tereddüt etme!
- Hayır, hayır yapamayacağım.
- Yapacaksın!
- Yapmayacağım.
- Yüz bin lirayı kaçıracaksın!
- Kaçsın!
- Sen budala değilsin.
- ...”⁴²⁰

“İlk Düşen Ak”^{ta}⁴²¹ anlatıcı saçına düşen bir tel beyaz saç üzerine taklide düşmek istemese de herkesin kederlendiği gibi bir taklit duygusuna kapılmıştır. Bir hatıra defterinden alınan hikâyede anı tekniğiyle birlikte anlatma, diyalog, iç diyalog ve iç monolog tekniklerine de rastlanır. Aşağıya alınan bölümde, her ne kadar kendi sorduğu sorulara birinci şahıslı cevaplar verse de klişe bir diyalogu canlandırmak amacıyla olan anlatıcı, kendi kendine değil de bir başkasıyla konuşuyor gibidir, dolayısıyla buradaki iç ses, iç monologdan ziyade iç diyalogu andırmaktadır:

“ İlk ak saç... Hissetmeyeyim. Düşüneyim haydi: Demek ihtiyarlığa doğru dönüyorum?

...

- Ne yapmalıyım?
- Hiç... ne yapabilirim?

⁴¹⁸ C. 2/498-499.

⁴¹⁹ C. 2/499.

⁴²⁰ C. 2/499.

⁴²¹ C. 2/401-410.

- Fakat artık evlenmeliyim.
- Evet, evlenmeliyim.
- Daha ne bekliyorum?
- ...”⁴²²

“Deve”⁴²³ hikâyesinde aklına yarım saat önce vaazcı hocanın “Deveye sadece Kâbe’ye gidilirken binmek caizdir.” sözü gelen Mestan’ın buna rağmen deveye binmek için büyük bir arzu duyması sonucunda yaşadığı çatışma iç diyalog tekniğiyle verilmiştir:

- Düşündü. İçinden kendi kendine sordu:
- Şuracığa binsem ne olur sanki?
- Bineyim be!..
- Ya hocanın dediği?
- Haydi budala! O Türkleri kandırıyor, hep yayan yürüsünler diye...
- ?..
- !..”⁴²⁴

III.5. İç Monolog/İç Konuşma Tekniği

Ömer Seyfettin, bazı hikâyelerinde iç monolog tekniğini kullanmıştır.⁴²⁵ “Tuğra”⁴²⁶ hikâyesi birinci şahıs ve kahraman bakış açısıyla yazılmış, hikâye kişinin zihninden geçenlerin anlatıldığı bir hikâyedir. Sağlığı bozulan ve ölüm tehlikesiyle yüz yüze olan hikâye kişisi, beynini uyuşturmak ve düşünmemek için bir birahane üst üste bira içmektedir. Ancak buna rağmen iç sesini susturamamaktadır:

“Hissiyatım ile efkârımın kesb-i tevazün eylediğine zahip oluyordum. Artık ne mesut ve ne de meysus idim. Günde on iki saat çalışarak temin-i hayat ve maişete bir mecburiyetim olmadığı gibi, meşru ve gayrimeşru bir surette zengin olmak ihtimalim de yoktu. Fiil-i tefekkürün o nâmuayyen sürat-i fevka’t-tasavvuruyla hayatımın hesabını, bilançosunu yapıyordum. **Aç ve muhtaç değildim. Şimdi şu birahane penceresinden seyrettiğim sokak panoraması, şu gelip geçen hayalat-ı servet ve refah içinde, bulanık gözlerime elleri daha beyaz ve tombul, kalçaları daha geniş ve bedî, boyları daha narin ve levent, dudakları daha kırmızı, yüzleri daha masum görünen kadınlara karşı hissettiğim iştiağı tabii de dimağımdan defedersem tamamıyla müsterih kalacaktım. En güzel kadının bence ne ehemmiyeti olabilirdi? Mademki ifrat-ı sa’y ü taabla hastalanmış başım en mümessek bir derâğuş-ı âşıkane, bir buse-i esasi-i ihlastan sonra çatlayacak derecede ağrıyor ve bir hafta muattal ve muztarip kalıyordu! Servetin de lüzumu yoktu. Mademki musırır gaye-i huzuz u telezzüz ad ve kabul olunan ‘fiil-i tenasül’ behimiyetine gayrimütehammil idim; parayı ne yapacaktım? O**

⁴²² C. 2/409-410.

⁴²³ C. 2/159-162.

⁴²⁴ C. 2/161.

⁴²⁵ İç monolog tekniğinin kullanıldığı hikâyelerden örnekler vermesi için seçilen aşağıdaki metinlerde anlatma tekniğiyle birlikte kullanılan iç monolog tekniğinin diğerinden ayrıt edilebilmesi için bu kısımlar kalın karakterle gösterilmiştir.

⁴²⁶ C. 1/160-162.

bana asla yürüyemeyeceğim yeni ve zührevî ihtiras yolları açacaktı. Muanakat-ı Eflatuniyeden taciz olmayacak kadar cahil de değildim...”⁴²⁷

Aynı hikâyenin aşağıdaki kısmında hikâye kişinin duyguları, anlatıcının müdahalesi olmadan dolaysız olarak aktarılır ve iç monolog daha da belirginleşir:

“Artık içmemeliyim! Rahatsız olacaktım. İçimden, ‘Madem ki ölüm var, o hâlde sıhhatin ne kıymeti olabilir?’ diyordum.”⁴²⁸

“Koleksiyon”⁴²⁹ hikâyesinde Durantların evinde geçen sohbette, kahraman anlatıcının “altın peri” olarak tanımladığı Matmazel Durant’ın, kilise rahibinin bazı yazarların okunmasına izin vermemesiyle ilgili söylediklerine karşı, fikrini açıkça dile getiremeyen hikâye kişisi, bu gibi durumlarda gerçek hayatta olduğu gibi iç konuşmayla bunu gerçekleştirmiştir. İç konuşmanın bu işlevi kurguyu gerçeğe yaklaştırmış ve inandırıcılığı artırmıştır:

“ ‘Ne ciddi ve kati terbiye!’ diye düşünüyordum. Bu zavallı, hendese ve müsellesat mı okusun. Temps’in ve Times’ın başmakaleleri ona ne söyler? İşte ‘Osmanlı-kaynaşma’ idealini hakikatleştirirsek bu bedbaht ve güzel Levante kızları da serbest kalacaklar. Papazların vicdani itisaflarından kurtulacaklar, ruhlarının ihtiyaçlarını tatmin edeceklerdi.”⁴³⁰

“Kesik Bıyık”⁴³¹ta, moda diye palabıyıklarını Amerikanvari kestiren hikâye kişinin ebeveyni tarafından tepki görmesi üzerine yaşadığı tedirginlik ve pişmanlık, iç monolog tekniğiyle aktarılmıştır:

“Babamın hiddeti karşısında ne yapacağını şaşıyor, ‘Bıyıklarımı keseceğime keşke kafamı kesseydim!’ diye içimi çekiyordum.”⁴³²

Ebeveyninden tepki alınca ona bakan hoca efendinin de kendisine ters davranacağından duyduğu tedirginliği iç âleminde hissedenden hikâye kişisi, bir an dinden çıkarılacağını zannedecek kadar korkmuş ve kendi içinden şöyle demiştir:

“Ara sıra dışarı bakıyordum. Gözüm hoca efendiye kaçtı. Dikkat ettim. Dik dik bana bakıyor... Yüreğim hop etti. ‘Sakın bu da bıyıklarım için küfrüme hükmetmesin...’ diyordum.”⁴³³

“Nişanlılar”⁴³⁴ hikâyesinde “Aşk yoktur!” ve “Evlilik aşkı öldürür!” iddiasına inanmayan ve bu iddiayı çürütmek için örnek bulduğunu sandığı anlatıcının on beş senelik bir

⁴²⁷ C. 1/160.

⁴²⁸ C. 1/161.

⁴²⁹ C. 1/332-337.

⁴³⁰ C. 1/334.

⁴³¹ C. 2/72-75.

⁴³² C. 2/74.

⁴³³ C. 2/74.

⁴³⁴ C. 2/140-144.

çiftin aslında evli olmadığını öğrendiği anda hayal kırıklığına uğramasının anlatıldığı hikâyede, hikâye kişinin zihninden geçenler ve iç konuşmaları şöyle yansıtılmıştır:

“Tenkit hassam, görünmez bir profesör gibi, içimden akseden hitabıyla homurdanmaya başlıyor: **‘Hey budala! Âşık Kerem devrinde miyiz?’** diyordu. Evet âşık Kerem devrinde yaşamıyorduk. Fakat ruhlarıyla o devri yaşayanlar yok muydu? Halktaki bedbin ‘deha’nın ‘Evlenme aşkın mezarıdır! Aşk bir rüyadır, uyuduğumuz kadar sürer, filan...’ gibi mesellerini hayatlarıyla yalana çıkan vücutlar yok muydu?”⁴³⁵

“İçimden, **‘Ah, ey aşk!.. Ey aşk!.. Sen yalnız şairlerin hayalinde misin?..’** diyordum.”⁴³⁶

“Miras”ta⁴³⁷ amcasının yirmi beş bin liralık kütüphanesi olduğunu öğrenince tek varisi kendisi olduğu için onu öldürerek bir an önce mirasa konmak fikrine kapılan hikâye kişinin; nefsinden nefret etmesi, hain planları, yaşadığı zihin karmaşası, vicdan azabı ve gelgitlerin iç monolog tekniğiyle anlatıldığı bir hikâyedir. İnsan psikolojisini anlatmanın en elverişli yollarından biri olan iç monolog tekniği, kişinin içini olduğu gibi ortaya koyarak kendi kendini anlatması olduğu için anlatıcıya oranla daha samimidir:

“Sofrada yemeğimi yerken dimağım, benim vücudumun haricinde, benim irademim haricinde, benim ruhumun haricinde yabancı bir makineymiş gibi işliyor, düşünüyor, planlar kuruyordu. Kafamın içinde doğan fikirlere hükmedemiyor, susuyordum. **Öyle ya... Bu zavallı ihtiyar mutlaka yakında ölecekti. Kütüphane yirmi beş bin lira... Köşk, bağ, Faikpaşa Yokuşu’ndaki apartman filan... Yetmiş seksen bin lira da bunlar: Yüz bin liralık bir servet! Artık burada yaşar mıydım? Doğru Avrupa’da soluğu alacak, zevk içinde hayatın tadını tadacaktım. Fakat... ya bu ihtiyarcık evlenmeye filan kalkarsa... Fakat mümkün mü?’**”⁴³⁸

III.6. İç Çözümleme Tekniği

Tezli eserlerde tezin savunulması ve paylaşılması için gayet uygun bir teknik olan iç çözümleme tekniği Ömer Seyfettin tarafından oldukça sık kullanılmıştır. Kendi ideolojisini okura telkin etmek isteyen yazar, çoğu hikâyesinde tezini hikâye kişileri vasıtasıyla savunur. Aşlamak istediklerini hikâye kişilerinin zihnine girerek sanki onların düşünceleriymiş gibi aktarır. Bu sayede anlatıcının yüklendiği misyonu, kişilere de dağıtarak hikâyede bir iç denge oluşturur.

Üçüncü şahıs anlatıcıyla yazılmış “Bahar ve Kelebekler”de⁴³⁹ anlatıcının bakış açısıyla büyük ninenin bakış açısı yer yer iç içe geçmiştir.⁴⁴⁰ Büyük ninenin zihninden geçenler, iç

⁴³⁵ C. 2/141.

⁴³⁶ C. 2/144.

⁴³⁷ C. 2/493-501.

⁴³⁸ C. 2/497.

⁴³⁹ C. 1/189-200.

⁴⁴⁰ İç çözümleme tekniğinin olduğu kısımlar kalın karakterle yazılmıştır.

çözümleme tekniğiyle aksettirilmiştir. Hikâyede iç çözümleme tekniğine geçileceğinin işareti “daldı, düşündü, düşünmeye başladı” gibi eylemlerle verilmiştir:

“Büyük nine tekrar daldı. Karşısındaki, senelerce evvel ihtiyarlayıp ölen torununun bu güzel ve bu taze torununa bakıyordu. **Bu vücut işte hayatın baharı idi. Arkasındaki, görmek istemediği şu pencerenin dışarısındaki gürültülü ve kokulu bahara niçin bu kadar yabancı duruyordu? Kendisini tehyiç eden, mukavemet olunmaz bir gençlik arzusu veren, on yedi yaşında bir âşığın busesi kadar leziz ve müşrik olan bu nisan rüzgârı niçin onun meçhul matemlerini örtmüyor, onun dudaklarında biraz tebessüm, gözlerinde biraz şule uyandırmıyordu?**”⁴⁴¹

Torununun bu hâline üzülen büyük nine, onun neden böyle cansız ve ruhsuz olduğunu anlamaya çalışır. Okuduğu şeyi merak eder. Pierre Loti’nin *Mutsuz Kadınlar*⁴⁴² romanı olduğunu öğrenince “Kimmiş bu kadınlar?” diye sorar. Torunu Türk kadınları, diye cevap verince bu noktadan sonra Ömer Seyfettin’in Türkçülük tezi devreye girer. Yazar, büyük nine vasıtasıyla tezini öne sürmek hedefindedir. Bu sebeple iç çözümleme tekniğini kullanarak fikirlerini emanet ettiği anlatıcının üzerindeki yükün bir kısmını büyük nineye verir. Büyük nine, sorularının cevabını kendi iç dünyasında bulur:

“Büyük nine düşündü. Sol eliyle siyah ve parlak saçlarını düzelter torununun torununa şimdi bakıyordu. **Bu kız tıpkı büyük matemler geçirmiş, felaketler görmüş bir zavallı gibiydi. Hiç gülmüyor ve ebedî mahsun duruyordu. Ah, işte hep bu kitaplar onları zehirliyor, onları solduruyordu. Onları bahara, saadete yabancı bırakıyordu.**”⁴⁴³

Büyük ninenin zihnine ışık tutan aşağıdaki paragrafta yazarın savunduğu fikirleri yoğun olarak görmek mümkündür. Hikâye âdetâ büyük ninenin zihninden geçenler vasıtasıyla şekillenmiştir:

“Büyük nine düşünmeye başladı; evet ne yapsın? Şimdi hakikaten her taraf hapishaneye dönmüştü. Seksen sene evvelki hayatı birden hatırlıyordu; o vakit erkeklerden ayrı bir kadınlar âlemi vardı ki şimdi tamamıyla dağılmıştı. (...) Kırathaneler, gazinolar, birahaneler, kulüpler, tiyatrolar, kafeşantanlar, bekârhaneler, bütün bu Türk erkeklerini eşlerinden ayıran; zavallı Türk kadınlarını تنها evlerde unutulmuş bir bekçi gibi bırakan felaket mahalleri yoktu. (...) Bugün Frenkçe okumak, mütemadiyen esvap değiştirmek, moda yapmak çılgınlıklarından, soğukluklarından, boş bir tekebbürden, manasız ve münasebetsiz bir tefevvuk iddiasından başka bir şey yoktu... Frenklik bir veba gibi içimize girmiş, yanaklarımızın allığını, dudaklarımızın tebessümünü silmiş, feracelerimizi parçalamış, pabuçlarımızı atmış, parmaklarımızı narin bir mercan gibi parlatarak güzelleştiren kınalarımızı bile ortadan kaldırmıştı.(...)”⁴⁴⁴

⁴⁴¹ C. 1/190.

⁴⁴² Romanın orijinal ismi “Desenchante”dir.

⁴⁴³ C. 1/191.

⁴⁴⁴ C. 1/193.

İç çözümlemeyle büyük ninenin beynine giren ve Türk kadınlığının bir gün yükseleceğinden umutlu olduğuna dair yoğun düşüncelerini bir bir aktaran anlatıcı, en sonunda anlatma tekniğiyle büyük ninenin eskiyi ve bugünü kıyasladığı bu düşüncelerinin onu yordugunu dile getirmiştir:

“Büyük ninenin gözleri kapanıyordu. Seksen sene evvelki saadetlerin bugünkü ızdıraplarla seri ve ani mukayesesi zihninde şedit bir yorgunluk husule getiriyor, onu hâlâ yaşadığına müteessif ediyordu.”⁴⁴⁵

“Yeni Bir Hediye”de⁴⁴⁶ farklı kişilik özelliklerine sahip bir çift, yakınlarına alacakları hediye yüzünden bir tartışma yaşamıştır. Bu tartışma sonucunda balkonda yalnız kalan Sadi Bey, iç âleminde hâlâ ne alacağını düşünmekte ve para hesabı yapmaktadır. Sadi Bey’in yaşadığı gerilim ve çatışma iç çözümleme tekniğine başvurularak anlatılmıştır:⁴⁴⁷

“Balkonda yalnız kalan Sadi Bey, karısının içine fenalık verecek derecede müessir olan bu ulvi manzara içinde, yarın alacağı hediye düşünüyordu.

— Ne alayım? Ne alayım?..

diyordu. İki tane sünnet çocuğu... Birer kol saati alsa... üçer liradan altı lira... Birer hokka takımı... beşer liradan on lira. Pigmalion’da kemik bir kağıt bıçağının fiyatını sormuş tenekeden ürken cesur bir spor beygiri gibi iki adım geriye fırlamıştı. Bir kağıt bıçağı beş buçuk lira idi. Düşündü...Düşündü... Dünyada ucuz bir şey kalmamıştı. Bu ay hediye için on lira mümkün değil veremeyecekti. Ayın nihayetine daha on sekiz gün vardı. Gözlerini havadan denize indirdi. Ayın aksi, içinden bir karartı geçiriyordu. Dikkat etti. Bir torpido...”⁴⁴⁸

“Çanakale’den Sonra...”⁴⁴⁹ hikâye kişinin Türk milletinin birlik olamaması ve ülkenin gidişatının kötülüğünden dolayı içine düştüğü ümitsizliği konu alan ve kişinin zihninde yaşadığı olumsuz duyguların iç çözümleme tekniğiyle okura gösterildiği tezli bir hikâyedir:⁴⁵⁰

“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 dalamıyor, siyah toprağın üzerinde tıpkı bir hayvan gibi, bir fert gibi kalıyordu.

Bir hayvan gibi...

Hâlbuki o milliyetiyle, diniyle, mabedinin ulviyetiyle, içtimaiyetinin ezeliyetiyle, mefkûresinin nihayetsizliğiyle bir insan, ahlaki ve manevi bir insan olmak isterdi. (...)

— N’olacak, n’olacak?

⁴⁴⁵ C. 1/194.

⁴⁴⁶ C. 1/579-585.

⁴⁴⁷ Anlatma tekniğiyle iç içe geçen iç çözümleme tekniği kalın karakterle gösterilmiştir.

⁴⁴⁸ C. 1/583.

⁴⁴⁹ C. 1/509-515.

⁴⁵⁰ Anlatma tekniğiyle iç içe geçen iç çözümleme tekniği kalın karakterle gösterilmiştir.

diye başını avuçlarının içinde sıkıkça (...)

Evet, bu muhakkaktı. Bundan kim şüphe edebilirdi? (...) Bunları düşünürken asabı sarsılır, korkunç bir nöbete tutulur (...)

— **Ah esir sürüleri!**

diye homurdanırdı. **Evet, bunların hepsi hayvandı. (...)**⁴⁵¹

“Pembe İncili Kaftan”da⁴⁵² sadrazamın Muhsin Çelebi ile ilgili düşünceleri, kendi iç muhasebesi ve vicdanının sesi iç çözümleme tekniği ile okura yansıtılmıştır:⁴⁵³

“Sadrazam hâlâ ellerinde tuttuğu kıvrık kağıtlara bakarak içinden: **‘Ne biçim adam? Acaba deli mi?’** diyordu. **Hâlbuki... hayır. Bu çelebi gayet akıllı bir insandı...**”⁴⁵⁴

“Sadrazam yavaşça dişlerini sıktı. Gözlerini süzdü. Tuttuğu kağıdı buruşturdu. Hiddetlenemiyordu. Ama hiddetlendiği zamanlarda olduğu gibi yanaklarına bir titreme geldi. **Vezirken değil, hatta daha beylerbeyi iken bile karşısında akranlarından kimse böyle dümdüz laf söyleyememişti.** Tekrar **‘Acaba deli mi’** diye düşündü. **Deli değilse bu ne küstahlık? Bu derece küstahlık, ‘nizam-ı âleme’ muhalif değil miydi?** Gözlerini daha beter süzdü. İçinden, **‘Şunun başını vurdursam...’** dedi. Kapıcılara bağırarak için ağzını açacaktı. Ansızın vicdanının -neresi olduğu bilinmeyen bir yerinden gelen- derin sesini işitti: **‘İşte sen de tabasbus, riya, tekâpu yollarından yükselenler gibi serbest, düz bir lafı çekemiyorsun! Sen de karşında mert bir insan değil, ayaklarını yalayan bir köpek, zilletinin altında iki katı olmuş bir maskara, bir rezil istiyorsun! Süzük gözlerini açtı. Avucunda sıkıdığı kâğıdı yanına koydu. (...)** İnsaflı sadrazam, vicdanının ruhuna akseden sesini, gururunun karanlığı ile boğmadı. **‘Tam bizim aradığımız adam işte...’** dedi. **Bu kadar pervasız bir adam devletine, milletine yapılacak hareketi de çekemez, ölümden korkarak göreceği hakikatlere eyvallah diyemezdi.**”⁴⁵⁵

Vicdanının sesini dinleyen vezirin bu kısımlarda kendisini tecrit ederek “sen” diye hitap etmesinden dolayı bu kısımlarda iç monolog tekniğiyle iç diyalog tekniğinin iç içe geçtiği söylenebilir.

“Makul Bir Dönüş”te⁴⁵⁶ tımarhaneden yeni çıkan Cabi Efendi’nin değişen toplumsal düzen karşısındaki bocalaması ve düzelmedi zannedilmesin diye bozuntuya vermemeye çalışması iç çözümleme tekniğiyle verilmiştir.⁴⁵⁷ Psikolojisi bozuk birinin ruh hâline uygun ifadeler, gülmeler ve tavırlar gerçekliği sağlaması açısından başarılıdır:

“Cabi Efendi, **‘Acaba akıllanıp akıllanmadığımı denemek için mi yapıyor?’** diye şüphelendi. Güldü. **Lakin doktor da az kurnazlardan değildi. Onu kandırmaya çalışıyordu. Üç senedir yüz yetmiş beş milyon banknot basıldığını, ortada altın, gümüş, nikel değil, hatta eski bakır metelikler bile**

⁴⁵¹ C. 1/510-511.

⁴⁵² C. 1/601-613.

⁴⁵³ Anlatma tekniğiyle iç içe geçen iç çözümleme tekniği kalın karakterle gösterilmiştir.

⁴⁵⁴ C. 1/605.

⁴⁵⁵ C. 1/607.

⁴⁵⁶ C. 1/828-838.

⁴⁵⁷ Anlatma tekniğiyle iç içe geçen iç çözümleme tekniği kalın karakterle gösterilmiştir.

kalmadığını anlattı. Cabi Efendi, bu sözleri ciddi sanıp münakaşaya girişse kendi de kendinin deli olduğuna kanaat getirecekti. Gülüyor, başını sallıyor:

— Pekâlâ, pekâlâ!.. diyordu.

Yüz yetmiş beş milyon lira... Üç sene içinde!.. Olacak şey miydi? Bu bizim, aşağı yukarı, on beş senelik bütçemizdi. Doktora ‘ Ne kadar imtihana çeksen yine falso etmem...’ gibi tekrar güldü. (...) ‘Demek buranın belediyesi millî an’aneyi bozmuş!’ dedi. Fakat... Hayır! (...) Hemen aklına cebindeki Türkçe banknot geldi... ‘Aşağıda birisine sorarım.’ dedi. Sonra kendi kendine güldü. ‘Sahiden deli miyim? Bak bunun geçeceğine inanıyorum!’ diye düşündü. Yokuştan, bohçası koltuğunda kös kös inmeye başladı. Kendini zorluyor, zorluyor, sabahleyin yere atılmış dama kutusunu gördükten sonra ne olduğunu bir türlü aklına getiremiyordu. **Demek hiddetinden bayılmış olacaktı. Bu baygınlıktan istifade eden oğlu filan onu omuzlayınca ‘deli’ diye buraya getirip tıkmışlardı. İşte ama, ayılınca kendine gelmişti. Dört sene filan mutlaka doktorun uydurmasyonlarıydı. ‘Belki bir hafta kadar açılmadı. Kan tuttu. ‘Ah hınzırlar! Ben size göstereceğim!’ diyordu. (...) ‘Acaba pazar dağıldı mı?’ diye mırıldandı. Ama bu kadar erken!..’’**⁴⁵⁸

Tımarhaneden yeni çıkan Cabi Efendi’nin değişen şartlara adapte olmaya çalışmasının anlatıldığı fakat dışarıdaki hayatın da çok normal olmadığının ironi yapılarak aktarıldığı Cabi Efendi serisinin bir diğer hikâyesi olan “Acaba Ne İdi?”⁴⁵⁹ hikâyesinde Cabi Efendi’nin içinden düşündüğü şu sözler iç çözümleme tekniğiyle ifade edilmiştir:⁴⁶⁰

“İtirazdan çekindi. İçinden “Aferin koca dübeş sana...” diyerek kalktı. Kaçtı.”⁴⁶¹

“Bir Çocuk Aleko”da⁴⁶² Küçük Ali, düşmanın hain planlarını, Türklere yapacakları kötülükleri bilen tek kişi olduğu, Türklerin bundan haberi olmadığı için büyük bir sorumluluk hissetmektedir ve içinden vatanının kurtulması için planlar yapmaktadır. Küçük Ali’nin zihninin okura yansması ise şu şekilde gerçekleştirilmiştir:⁴⁶³

“ Ali, dinlerine girer gibi yaptığı Rumların bu garazlarından heyecana geliyor, kiliseden kaçarak köyün aşağısından geçen ırmağın başına gidiyor, söğütlerin altına oturarak saatlerce düşünüyordu. **Demek kıştan sonra dünyada bir Türk bırakmayacaklar, hepsini keseceklerdi. Türklerin bundan haberleri yoktu. Hatta geçen askerlerin zabitleri yolda papaza rast gelirlerse muhabbetle selam veriyorlar, ‘Nasılsın papaz efendi!’ diye hatırını soruyorlardı. Kilisede edilen duaları bilseler...**

‘Ben jandarma kumandanına gider, Türk olduğumu söylerim. Bunların konuştuklarını anlatırım!..’ niyetiyle kalkardı.”⁴⁶⁴

⁴⁵⁸ C. 1/830-831.

⁴⁵⁹ C. 2/163-173.

⁴⁶⁰ Anlatma tekniğiyle iç içe geçen iç çözümleme tekniği kalın karakterle gösterilmiştir.

⁴⁶¹ C. 2/164.

⁴⁶² C. 2/732-753.

⁴⁶³ Anlatma tekniğiyle iç içe geçen iç çözümleme tekniği kalın karakterle gösterilmiştir.

⁴⁶⁴ C. 2/737.

“Bilgi Bucağı”⁴⁶⁵ Ömer Seyfettin’in “hepimiz değilsen bile hepimizden bir parçasın”⁴⁶⁶ şeklinde tanımladığı Efruz Bey ve onun şahsında toplumdaki tüm gülünç, kurnaz ve aydın geçinen boş kimselere gönderme yaptığı bir hikâyedir. Hâkim bakış açısıyla yazılan hikâyede Efruz Bey’in içinden geçenler iç çözümleme tekniğiyle şu şekilde aktarılmıştır:⁴⁶⁷

“Bu lafları söylerken içinden de derdi ki: **“Ah hain Reis! Beni bilmiyor mu sanıyorsun? Bütün Bucaklıların bana taptıklarını anlıyorsun. İhtimal gelecek intihapta beni Reis yapacaklar. Sen iyot gibi açıkta kalacaksın.”**”⁴⁶⁸

Anlatıcıyla Efruz Bey’in söylemlerinin iç içe girdiği hikâyede Ömer Seyfettin bazı kısımlarda bir yandan olay örgüsünü aktarırken bir yandan da Efruz’un iç dünyasını kendi bilincinden aktararak iç çözümleme tekniğiyle dışa vurmuştur:

“Heyet-i idare kimdi? Kendi şöhretini çekemeyen birkaç kişi değil mi? Aleyhinde ittifak etmiş bir komplo... Maksatları ona yazı yazdırmaktı. Onun el yazısını ele geçirdikten sonra, kim bilir neler yapmayacaklardı. (...) Şimdi onu faka bastırmak istiyorlardı. Fakat soğukkanlılığını bozmamak lazımdı. Hiç renk vermemeli, bu müşkül mevkiden bir kurnazlıkla kurtuluvermeliydi.”⁴⁶⁹

III.7. Bilinç Akışı Tekniği

Modern bir teknik olan bilinç akışı tekniğine Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde rastlanmaz. Cabi Efendi Serisi, “Miras”⁴⁷⁰ gibi birkaç hikâyede bazı kısımlardaki iç monolog, iç çözümleme ve iç diyalog teknikleri bilinç akışı tekniğine yaklaşıp da cümlelerdeki mantıki bağın kopmaması ve gramatik kurallara uygunluk, bu ihtimali ortadan kaldırmıştır.

III.8. Tasvir Tekniği

Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde tasvir tekniği kişi, mekân, eşya ve eylem tasviri olarak dört başlık altında ele alınabilir:

III.8.1. Kişi Tasviri

“Fon Sadriştayn’ın Oğlu”⁴⁷¹ hikâyesinde, Fon Sadriştayn namıdiğer Sadrettin⁴⁷² ile Alman karısının kültür farkından doğan uzaklığı, benzetme yoluyla tasvir edilerek okurun zihninde canlandırılmıştır:

⁴⁶⁵ C. 2/581-615.

⁴⁶⁶ “Hürriyet Layık Bir Kahraman” hikâyesinde Ömer Seyfettin’in Efruz’a yazdığı mektuptan alıntı. C. 2/423.

⁴⁶⁷ İç çözümleme tekniğinin kullanıldığı kısımlar kalın karakterle gösterilmiştir.

⁴⁶⁸ C. 2/582.

⁴⁶⁹ C. 2/613.

⁴⁷⁰ C. 2/493-501.

⁴⁷¹ C. 1/742-757.

⁴⁷² Sadriştayn isminde ironi vardır, Sadrettin’in Almanlaştırılmış hâlidir. *Fon Sadriştayn’ın Karısı* hikâyesinde asıl isminin Sadrettin olduğu, Sadriştayn’ın lakabı olduğu geçmektedir. bk. C. 1/690.

“İşte yirmi sekiz sene bir çatı altında beraber ihtiyarladıkları hâlde ruhları birbirine yabancıydı. Aralarında ummanların, karlı şahikaların ayırdığı geçilmez bir hudut var gibiydi. İhtiyarladıkça, ihtiyarlayıp hastalandıkça, bu çorak buz çölü daha ziyade genişliyor, daha ziyade büyüyordu.”⁴⁷³

“Fon Sadriştayn’ın Karısı”⁴⁷⁴ hikâyesinde Alman karısının iktisatlı, düzenli, çalışkan olmasıyla övünen ve okulda çelimsizken karısı sayesinde bir “Herkül, sıhhat heykeli”ne⁴⁷⁵ dönüşen Sadriştayn’ın, başlarda olumlu gibi görünen evliliğinin aslında hiç de öyle olmadığı, alttan alta Türkçülük propagandasına da hizmet eden bu betimlemeler sayesinde sezdirilmiştir.

Tasvirlerde kişinin dış görüntüsü tasvir edilebileceği gibi (fiziksel portre), iç dünyası (ruhsal portre) da tasvir edilebilir. Kimi zaman da her ikisi birlikte yer alabilir. Hikâyede Fon Sadriştayn’ın hem ruhsal hem fiziksel portresinin birlikte tasvir edildiği görülmektedir:

“Fon Sadriştayn gözlerinden ruhuna dolan tatlı, aydınlık bir sevincin asabına süzüldüğünü, yavaş yavaş bütün vücuduna yayıldığını hisseder gibi oldu. Ayaklarının ağırlarını bir an unuttu. Gülümsedi. Titreyen parmaklarıyla ak düşmüş çatal sakalını kaşırken kalbinde, şimdiye kadar hiç farkına varmadığı, ince bir heyecanın hızla ürperdiğini duydu.”⁴⁷⁶

“Zamane Yiğitleri” başlığıyla yayımlanan “Düşünme Zamanı”⁴⁷⁷ hikâyesinde de Badik Ahmet ve Ödlek okura sık sık ruhsal ve fizikî portreleriyle tanıtılır. Aşağıya Ahmet’in fiziksel, Ödlek’in ise ruhsal portresinden birer örnek alınmıştır:

“Siyah sıfır fesinin altından fişkiran yağlı karışık saçlarını kaşıdı. Sonra ellerini arkasına bağladı. Sübekten çarpık kalan bacaklarını yanlara atar gibi yengeçvarî yürümeye başladı. Geniş omuzları boynunu çok kısa gösteriyordu. Çıkık yanakları bugün pek solgundu. (...) Acı bir pişmanlık azabı kocaman tekerlek suratını buruşturuyor, küçük gözlerini daha ziyade küçültüyor, uzun kâkülleri altında daracık kalan alnını katmerlendiriyordu.”⁴⁷⁸

“ Çok cesurdu. Ama en ufak, en ehemmiyetsiz şeyi derin derin düşünür, derin derin hesap ederdi. Onun için ‘Ödlek’ lakabını almıştı. Hiç hapse girmemiş, ömründe bir defacık olsun karakola çağırılmamıştı. Namuslu kabadayılardandı. Semt halkı ona ‘haysiyet, mertlik, doğruluk’ timsali gibi bakarlar, en nazik kalem beyleri bile onu yerden selamlarlardı. ‘Racon’a muhalif nefes bile almazdı.’”⁴⁷⁹

“Beynamaz”⁴⁸⁰ hikâyesinde Hacı İmam’ın dış görüntüsün başarılı bir şekilde çizilmesi, onu günlük hayatta her an rastlanılan bir kişiye yaklaştırmış, bu sayede gerçeklik yakalanmıştır:

⁴⁷³ C. 1/744-745.

⁴⁷⁴ C. 1/688-701.

⁴⁷⁵ C. 1/691.

⁴⁷⁶ C. 1/742.

⁴⁷⁷ C. 1/714-727.

⁴⁷⁸ C. 1/716.

⁴⁷⁹ C. 1/720.

⁴⁸⁰ C. 2/222-235.

“Hacı İmam namaz aralarındaki boş vakitlerini hep vaaz etmek, nasihat vermekle geçirirdi. Bu, biraz ihtiyarca, çok rahattan semirmiş, küçük çakır gözlü, mübarek bir adamdı. Caminin dışında oldu mu, yaz kış, daima kolları sıvalı, abdest almaya alesta bir vaziyette bulunurdu. Sarı abasının şimdiye kadar kirli, temiz hiçbir tarafa dokunmamış eteklerini, sımsıkı toplayıp belinin üstüne ağır bir kambur gibi yerleştirmek en birinci merakıydı.”⁴⁸¹

Aynı hikâyede, Gâvur Ali’nin önce “Haydi, tut bre!” diye, sonra “Haydi defol, yukarı bre...” diye emir verdiği köpek gücenmiş gibidir ve bu durum yazarın gözlem gücünü göstermesi açısından önemlidir:

“Birden susan köpek, kuyruğunu bacaklarının arasında kıstı. Hakikaten insani bir nazarla dargın dargın Gâvur’a baktı. Fakat hiç karşı gelmezdi. Son derece muti idi. Acı acı ulumalarla inleyerek, dönüp dönüp yabancıyla konuşan ifadesine bakarak ağıla çıktı. Kara kebenin yanına arka ayaklarının üstüne oturup düşmanına hiçbir vakit inanamayan âkil bir muhafız dikkatiyle gözlerini aşağıdaki efendisiyle yabancıya dikti. Muhakkak bir felaketi sezmış gibi ince, keskin, uzun sesler çıkarıyor, iri pençeleriyle toprağı eşıyor, sabırsızlanıyordu.”⁴⁸²

Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde kadın karakterlerin fiziksel tasvirlerine sıkça yer verilir. “Bahar ve Kelebekler”de⁴⁸³ genç kızın güzelliği şu şekilde betimlenmiştir:

“Ancak on sekiz yaşında vardı. Şezlongdaki mühmel uzanışı ona müstesna bir letafet veriyor, ince jüponun altında bedii bir vuzuh ile irtisam eden kalçaları daha dolgun ve geniş, dizleri daha narin ve mütenasip, eteklerinin pembe ve beyaz gölgeleri içinde pek şuh ve uyanık duran bacakları daha tombul ve nefis, ayakları daha küçük görünüyordu. Tuttuğu siyah maroken cildin üzerinde beyaz bir tenevvürle parlayan, zarif ve ince elleri asi bir isticale ile göğsünden fırlamak ister gibi kabaran memelerine dayanıyor, sanki onları zapt ve teskin ediyordu. Gür ve siyah saçları mağmum ve hüznü çehresi etrafına mesut edici, düşündürücü, zevk veriyor gibi idi.”⁴⁸⁴

“Beyaz Lale”de⁴⁸⁵ ise Radko’nun Lale’nin güzelliği karşısında büyülenmesi yine benzer bir şekilde tasvir edilir:

“La’li’nin arkasında siyah ve bol bir yeldirme ve başında kalın ve beyaz ipekten bir namaz bezi vardı. Yüzü beyaz bir rüya bulutun arasından doğan hayalî bir ay kadar parlıyordu. Ve uzun boyu, bedii ve mükemmel endamı bol yeldirmenin altında âli bir şiirin vezin ve kafiyelerle örtülen derin ve müheyyiç manası gibi, müphem bir vuzuh ile belirliyordu. Radko’nun böyle şaşkın durmasından sıkıldı. Önüne baktı. Sık ve kıvrıcık kirpikleri minimini ve siyah halelerle gözlerini kapıyor, küçük ve pembe burnunun şeffaf ve pembe yanağına görünmez gölgesi düşüyor ve bir al gül tomurcuğundan daha hareli olan küçük ağzının rengi daha koyulaşıyordu.”⁴⁸⁶

⁴⁸¹ C. 2/222.

⁴⁸² C. 2/226-227.

⁴⁸³ C. 1/189-200.

⁴⁸⁴ C. 1/190.

⁴⁸⁵ C. 1/428-462.

⁴⁸⁶ C. 1/455.

“Dama Taşları”nda⁴⁸⁷ Câbi Efendi’yi tımarhanede ziyarete giden Dânâ Efendi’nin akıllı gibi görünen dostunun dama oynarken tehlikeli bir deli olduğunu anladığı korku dolu anları ve çaresizliği şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Dânâ Efendi arkadaşının gözlerini görünce sarardı. Bunlar artık göz değil, iki alev parçasıydı. O sakın kurbağa çehresi değişmiş, birdenbire bir kaplan çehresi oluvermişti. Kapı üstünden kitli... Pencere kalın demir parmaklıydı. Yüreği göğsünü yırtacak gibi hopluyor, boğazına bir darlık tıkanıyordu.”⁴⁸⁸

“Devletin Menfaati Uğruna”⁴⁸⁹ hikâyesinde ihtiyar kralın fiziksel portresi şöyle çizilmiştir:

“Elmaslı tacının altında lüle lüle sarkan gür beyaz saçları, yürürken ayaklarına dolaşan beyaz sakalları içinde balmumundan yapılmış ilahî bir resim gibi daima sessiz yaşar, devleti adaletle, şefkatle, mürüvvetle idare ederdi.”⁴⁹⁰

“Heykel”de⁴⁹¹ anlatıcı arkadaşı heykeltraş Behzat’ı şu şekilde resmetmiştir:

“İri yüksek vücudu ile, hep bir çocuk neşesiyle gülümseyen sevimli çehresiyle hâlâ dalgın hayali gözümün önünde... Sol elini daima kalçasına dayardı. Çok saçlı büyük başı her vakit biraz sağa eğilmiş dururdu. Bakışlarında sanki hiç kimsenin göremediği bir güzellik heyulasını arayan garip bir dikkat vardı.”⁴⁹²

“Hâtiften Bir Seda...”da⁴⁹³ Hacı İmameddin Efendi’nin itaatkâr eşi Naciye Hanım’ın canlı bir tasviri yapılmıştır. Kocasını “mübarek”⁴⁹⁴ gördüğü için bir dediğini iki etmeyen, hürmette kusur edeceğinden ödü kopan bu eş tasviriyle aslında hedeflenen, hikâyenin başkişisi Hacı İmameddin Efendi’nin okur gözünde daha net çizilmesini sağlamaktır:

“Kalın, yeşil bir başörtüsü yüzüyle beraber hemen vücudunun yarısını kaplamıştı. Uzun kıvrıkcık kirpikli gözleri yarı kapalı gibi yere bakıyor, soluk dudaklarında sessiz bir duanın izleri kımıldıyordu. Aşağı dönerken yüreği hop etti. Acaba aldanyor muydu? Durdu. Dinledi. Odadan mübarek kocasının sesini tekrar işitti.”⁴⁹⁵

“Pembe İncili Kaftan”da⁴⁹⁶ Muhsin Çelebi’nin resmi kelimelerle şöyle çizilmiştir:

⁴⁸⁷ C. 1/801-812.

⁴⁸⁸ C. 1/808.

⁴⁸⁹ C. 2/125-132.

⁴⁹⁰ C. 2/125.

⁴⁹¹ C. 2/772-776.

⁴⁹² C. 2/774.

⁴⁹³ C. 1/777-783.

⁴⁹⁴ C. 1/779.

⁴⁹⁵ C. 1/779.

⁴⁹⁶ C. 1/601-613.

“ Ortasında geniş bir kılıç yarasının izi parlayan yüksek alnı... al yanakları... yeni traşlı beyaz, kalın boynu... biraz büyücek, eğri burnu... ince sarığı... Tıpkı *Şehname* sayfalarında görülen eski kahramanların resimlerine benziyordu.”⁴⁹⁷

“Acaba Ne İdi?”⁴⁹⁸ hikâyesinde tımarhaneden yeni çıkmış Cabi Efendi’nin deli olmakta çok da haksız sayılamayacağı acayıpliklerin mizahi ve ironik bir dille aktarılmasına uygun olarak yine biraz nükte içeren ve Cabi Efendi’nin bakış açısıyla bir kişi tasviri yapılmıştır:

“Boş bir öküz gözünden daha boş, daha baygın, daha manasız, daha behimî gözleri, eskisi gibi bakmasaydı onu tanıyamayacaktı. Evvelki sıskalığından eser kalmamış, tulum gibi şişmiş, yüzünü koyu kırmızı bir renk kaplamış, parıl parıl altınlar, elmaslar parlayan göğsüyle, kollarıyla, parmaklarıyla sık bir canlı kuyumcu reklamına dönmüştü.”⁴⁹⁹

III.8.2. Mekân Tasviri

Hikâyelerde mekân tasvirleri genelde esere estetik bir hava vermek, kişilerin sosyoekonomik ve kültürel durumlarını yansıtarak okur tarafından daha iyi anlaşılmasını sağlamak, olay örgüsünü şekillendirmek, mekânın kişiler üzerindeki etkisine dikkat çekmek gibi farklı amaçlarla kullanılır. Ömer Seyfettin’in, “Fon Sadriştayn’ın Oğlu”nda mekânın insan üzerindeki etkisini ifade eden şu cümleleri, aslında onun bir yazar olarak hikâyede mekân tasviriyle neyi hedeflediğini de açıklar niteliktedir:

“Fon Sadriştayn:

— Bu sahnede doğan, büyüyen nasıl dâhi olmaz?

dedi. Hayatında ilk defa, düşünmeden güzelliğin rolünü anlıyordu.”⁵⁰⁰

“Bahar ve Kelebekler”deki⁵⁰¹ serim bölümü; kişi, doğa, mekân, eşya ve eylem tasvirinin iç içe geçtiği ayrıntılı bir tasvirle başlar. Bu şekildeki bir girişle hedeflenen şey, hikâyenin unsurlarını bir tiyatronun ilk perdesi gibi okurun gözünde canlandırmaktır:

“Küçük salonun fes renginde kalın ve ağır perdeli geniş penceresinden dışarı muhteşem ve parlak bir sulu boya levhası gibi görünüyordu. Saf ve maî bir sema. Çiçekli ağaçlar. Cıvıldaayan kuşlar... Uyum gibi sessiz duran deniz... Karşı sahilde mor ve fark olunmaz sisler altındaki dağlar... Korular, beyaz yalılar... Ve bütün bunların üzerinde bir esatir rüyasının havaî hakikati gibi uçan martı sürüleri! Pencerenin önündeki şişman koltuğa gayet zayıf, gayet sarı, gayet ihtiyar bir kadın oturmuştu. Bahara ve hayata dargın gibi arkasını dışarıya çevirmişti. Sönmüş gözleri köşelerdeki gölgelere karışıyordu. Karşısında, bir şezlonga uzanmış esmer ve güzel bir kız siyah maroken kaplı bir kitap okuyor; pencereden çiçek ve kır kokuları, deniz ve dalga fısıltıları getiren tatlı bir nisan rüzgârı giriyordu. Bir saatten beri ikisi de susuyor, öyle duruyorlardı. Bu ihtiyar büyük nine tam doksan yedi yaşında idi. Köşelerin hafif

⁴⁹⁷ C. 1/607.

⁴⁹⁸ C. 2/163-173.

⁴⁹⁹ C. 2/166.

⁵⁰⁰ C. 1/754.

⁵⁰¹ C. 1/189-200.

karanlıklarından bazen uyanır gibi ayrılan gözlerini ara sıra, karşısında kitap okuyan genç kıza, bu torununun torununu atfediyordu... Birden, üç dişi kalan buruşuk ağzını açtı. Esnedi. Bir mumya uzvu kadar sararmış ve katılaşmış elini başına götürdü. Kahverengindeki yemenisi altında daha beyaz görünen saçlarına dokundu. Bir an düşündü. Yine esnedi. Galiba uyanacaktı. Arkasındaki açık pencereden giren müharrik rüzgâr onu tehyî ediyor, kuşların güneşli cıvıltıları, çiçek ve çimen kokuları hayalinde uzak ve ezeli bir fecir, nihayetsiz ve mülevven bir sabah uyandırıyor. Yavaş yavaş kamburunu arkasına dayadı. Ellerini dizlerine koydu. Başını kaldırdı. Biraz doğruldu.”⁵⁰²

III.8.2.1. İç Mekân Tasviri

“Beyaz Lale”de⁵⁰³ Radko’nun Lale’nin evinin avlusunu görünce büyülenmesi ve yaşadığı hayranlık duygusu ayrıntılı bir tasvirle anlatılmıştır. Radko’nun hayranlığı, evin içine doğru yürümeye başladığı an da dâhil olmak üzere üç katlı evin her katında gördüğü bütün ayrıntılarda artarak devam etmiştir. Radko’nun şahsında tüm ev, okura gezdirilmiştir. Yazarın iç ve dış mekân tasvirlerinde görme, işitme ve koklama olmak üzere farklı duyulara birden hitap ettiği görülmüştür:

“Radko içeri girince hafif ve saf bir tuvalet, bir sabun, bir temizlik kokusu duydu. Bu latif koku beyaz ve sakit bir bahar fecrinin ne olduğu farkına varılmadan işitilen ruhanî musikisi gibi kulaklarını uğuldamaya başladı. Açık eflatun ipekten perdeler, baygın ve büyük kelebek kanatları hâlinde yere kadar uzanıyor, halının üzerinde tembel yığınlar hâsıl ediyordu. Köşedeki cibinliğin minimini kubbesi yeşil kurdelelerle tavana asılan beyaz ve geniş bir yatak, esirden havai bir peri gibi mabedine, göklerden düşmüş bir melek yuvasına benziyordu.”⁵⁰⁴

“1/2”⁵⁰⁵ hikâyesinde Camsab, gazeteye hikâye yetiştirmesi gereken ama yazacak konu bulamayan anlatıcıya konu olarak kullanabilmesi için gelirken yolda rastladığı “1/2” lakaplı müdürle başından geçen bir olayı anlatmıştır. Anlatıcının neşelenmesi için ilgi çekici ve samimi bir üslupla anlattığı hikâyede Camsab, okulun vahim durumunu şöyle tasvir etmiştir:

“Aman yarabbi! Ben bundan daha yoksul, daha zavallı bir mektebi ömrümde görmek şöyle dursun, tahayyül bile etmemiştim. Bir eski idadî binası ki alt katı sade toprak bir izbe... Karşılıklı birkaç oda.. Bir tanesinin kapısına gayet fena bir yazı ile ‘Sermubassır’ diye yazılı bir mukavva mihanmış. (...) Başımızı içeri soktuk. Bu ne? Koca bir karyola... Üstünde pis bir yatak. Başucunda bir dolap, üstünde bir nargile... Bir çift imam işi kirli çorap... Pencerelede perde yok. Ortada kaba bir hasır... Üç de iskemle...”⁵⁰⁶

⁵⁰² C. 1/189.

⁵⁰³ C. 1/428-462.

⁵⁰⁴ C. 1/457.

⁵⁰⁵ C. 2/661-667.

⁵⁰⁶ C. 2/663.

“1/2” gibi ilginç bir lakaba sahip olan müdürün nasıl biri olduğunu anlatmaya yardımcı olması amacıyla tasvir edilen müdür odası, hikâyede şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Burası döşemeci dükkânına benziyordu. Masalar, aynalar, dolaplar, saatler, lambalar, seccadeler, bundan başka masaların üstlerinde birçok hikmet âletleri, küreimücessemeler, duvarlarda bütün hükûmet adamlarının gayet büyük kıtada resimleri asılıydı. İşte müdür bey ne bulduysa derhâl içine tıktığı bu odada bizi kabul etti.”⁵⁰⁷

“Devletin Menfaati Uğruna”⁵⁰⁸ hikâyesinde kraliçenin şaşaalı yatak odası şöyle tasvir edilmiştir:

“Kraliçe duvarları, tavanı, döşemeleri altın kakma zambaklarla işlenmiş küçüçük samimî yatak odasında, patlıcan rengi ipekten kabarık bir divana uzanmış, kalçalarını ovduruyordu.”⁵⁰⁹

“Tenezzüh”te⁵¹⁰ Juli Hala camdan dışarıda yağan karı izlerken köhnemiş kalbinde karların içinde bir genç kız gibi gezmek, eğlenmek iştiağı duymuştur. Dışarıda gezerken eski âşığıyla yaşadığı güzel anlar gözünde canlanmış ve bir cesaretle onun evine gitmeye karar vermiştir.

“Her yerinde eski ruhunun bir saye-i yâdını gördüğü avludan, merdivenlerden geçti. Artık kumaşları, halıları solmuş olan odada garip bir hastalık kokusu uçuşuyordu.”⁵¹¹

ifadeleriyle yaşananların geçmişte kaldığı, eski canlılık ve tazeliğin silindiği, artık yaşlanmış olan âşığın da hasta yatağında yattığı çağrıştırılmıştır. Juli Hala’nın buruk ruh hâli, iç mekânın karamsar tasviriyle bağdaştırılarak okura hissettirilmiştir.

“Hürriyete Layık Bir Kahraman”da⁵¹² Ahmet namıdiğer “Efruz” ve kâtiplerin bulunduğu kalemdeki ortam şöyle tasvir edilmiştir:

“Astarı parçalanmış kalın kahverengi perdeli büyük pencerelerden sıcak bir yaz havası, müseddes şeklinde ince uzun bir kibrit kutusunu andıran karanlık kaleme giriyor; sigara, kâğıt, mürekkep, nefes kokularının rutubete karışmasından hâsıl olmuş ağır bir havayı... ıslak tavuk kokusuna benzeyen bu ağır havayı tebâhür ettiriyordu.”⁵¹³

“Hâtiften Bir Seda...”da⁵¹⁴ hikâye kişisi Hacı İmameddin Efendi’nin takva sahibi olmasıyla uyumlu olan bir iç mekân tasviri çizilmiştir. Böylece hem hikâye kişinin okur tarafından daha net anlaşılması sağlanmış hem de gerçeklik yakalanmaya çalışılmıştır:

⁵⁰⁷ C. 2/664.

⁵⁰⁸ C. 2/125-132.

⁵⁰⁹ C. 2/128.

⁵¹⁰ C. 1/57-59.

⁵¹¹ C. 1/59.

⁵¹² C. 2/423-471.

⁵¹³ C. 2/426-427.

⁵¹⁴ C. 1/777- 783.

“Yatağı, yerdeki kuru seccadesi; yorganı, sırtındaki eski abasıydı. Pencerelelerinin kafesleriyle perdeleri daima inikti. Bu sakın, bu karanlık odanın dışında dar sofadaki perdesiz pencerecikten akan loş aydınlık altında abdesthane, gusülhane, abdestlik kapları duvarlara dayanmış boş tabutlara benzer, abdest musluğunun hizasındaki alçak musandıra, minimini bir çocuk teneşirini andırırdı.”⁵¹⁵

“Gizli Mabet”te⁵¹⁶ Frenk’in gizli bir aile mabedi sandığı odanın tasviri, anlatma tekniğiyle iç içe geçerek şu şekilde yapılmıştır.⁵¹⁷

“Beyaz perdeler inik. Aralarından soğuk bir aydınlık giriyor. Duvarlarda birçok büyük levhalar asılı. Köşelerde ağır ceviz ağaçlarından yapılmış, demir çemberli mezarlar duruyor. Şüphesiz bu mezarlarda sevgili ölülerin mumyaları var. Bir tanesini açmaya çalıştım. Mümkün değil, kitli! Sonra yerde irili ufaklı birçok kaplar duruyor. Bazıları bakırdan, bazıları porselenden! İçlerinde kıymetlileri var, mesela kapının hizasında, birinci mezarın önündeki gayet kıymetli, etrafı altınla yaldızlanmış bir kap. Köşedeki yeşil bir vazo... Kim bilir nasıl bir topraktan yapılmış, mabedin içinde manasını anlayamadığım bir nispet dâhilinde ipten birtakım dıl’ılarla zaviyeler gerilmiş. Bu mukaddes zaviyelerin üzerinde şüphesiz ölümlere ait olan birtakım relikler asılı. Kaplarda mukaddes sular duruyor. Bazısında az, bazısında taşacak derecede çok. [Mekke’nin, Medine’nin], kim bilir, hangi meçhul, hangi mukaddes köşelerden gelen bu esrarlı, bu mukaddes sulardan tattım. Biraz kekremesi... Kapların dibinde hafif ama gayet hafif bir toprak tortusu var. Her kaptan içtim. Hepsinin tadı bir. Kalbim çarpmaya başladı. Memnu bir mabede girmiş bir küfürbaz, bir hain, bir kâfir heyecanı ile dışarı çıktım.”⁵¹⁸

III.8.2.2. Dış Mekân Tasviri

“Beyaz Lale”⁵¹⁹ ve “Fon Sadriştayn’ın Oğlu”⁵²⁰ hikâyelerindeki mekân tasvirleri benzer bir şekilde yazarın tezli hikâyelerindeki asıl amacı olan Türkçülük ülküsüne hizmet etmektedir. Maddi ve faydacı anlayış, Avrupalıların güzellikleri hayatlarından çıkarmalarına sebep olmuşken Türklerin güzellikleri gören ve maneviyata önem veren yönü hâlâ bozulmamıştır. Milletini çok seven yazar, Türklerin bu yönünü ön plana çıkarmak istemiştir. Radko’nun Lale’nin evinin avlusunda yaşadığı duyguları, Fon Sadriştayn şair Orhan’ın evinin avlusunda yaşar. Her ikisi de kendi yaşadıkları evin atmosferiyle âdeta cennetten birer köşe olan bu mekânları karşılaştırır. Radko, Sofya’daki bahçelerin bile bir tarafında inek ahırlarının bulunduğunu, gübre ve fişki kokusunun hiç eksik olmadığını, domuzsuz evin olmadığını, zenginlerin evlerinin çıplak ve çirkin, Avrupa tarzında tarh edildiğini, Bulgaristan’ın umumi parklarının bile bu zümrüden cennetin yanında kel ve uyuz sayılabilecek derecede gölgesiz ve

⁵¹⁵ C. 1/777.

⁵¹⁶ C. 2/391-400.

⁵¹⁷ Tasvir tekniğinin kullanıldığı kısımlar anlatma tekniğinden farklı olarak kalın gösterilmiştir.

⁵¹⁸ C. 2/397-398.

⁵¹⁹ C. 1/428-462.

⁵²⁰ C. 1/742-757.

güzellikten yoksun olduğunu dile getirir.⁵²¹ Fon Sadriştayn'ın şaşkınlığını anlatırken ise yazarın bahsedilen niyeti daha belirgindir:

“İstemeye istemeye kendi hayatını hatırladı. Böyle bir bahçenin hayali rüyasına bile girmemişti. Dar merdivenler, kalın möbleler, kaba dolaplar... Hâlbuki bu muhit baştan aşağı bir şiirdi. Kendi hayatı bu samimi şiirin yanında ağır bir nesre, bir bakkal dükkânının ilanına benziyordu. Evet, kendi hayatı çirkin değilse bile, hiç de güzel değildi. Vaktiyle kazandığı paralarla pekâlâ böyle güzel bir köşede yaşayabilir, yaşamının ulvi zevkini tadabilirdi. Ama iktisat hırsı... onu her güzellikten uzak bulundurmuş, ‘faydalı’dan başka her şeye düşman etmişti.”⁵²²

Radko’yu ve Fon Sadriştayn’ı büyüleyen mekânların tasviri hikâyelerde şu şekilde geçmektedir:

“Birden bire önünde bir cennet açılmıştı. Zümrüden bir cennet... Kamaşan gözleriyle baktı. Baktı. Ferdinand’ın sarayını, Avrupa’nın en güzel ve meşhur parklarını bilirdi. Ama hiçbirinde bu hayali sükûnu görmemişti. Büyük ağaçların neftî gölgeleri çiçeklerin üzerine ağır ve kadife halılar gibi yayılıyordu. Ve balıksırtı kumlu bir yol mermer bir havuza doğru gidiyor, ta nihayette gene mermer basamaklarla çıkılan kapıda bitiyordu. Radko sağ eliyle gözlerini ovuşturdu. İki tarafına döndü. Dışardan bir kale gibi yükselen duvarın içeriden bir taşı olsun görünmüyordu. Sık sarmaşıklar ve hanımelleriyle örtülmüştü. Yavaş yavaş yürüdü. Adlarını bilmediği, hatta ömründe ilk defa gördüğü çiçekler, gölgeli tarhlarla henüz doğmamış peri yavruları gibi uyuyorlar, sarhoş edici, keskin ve tatlı kokular çıkarıyorlardı. Havuzun yanına geldi. Kumlu yol, sağdan ve soldan gelen öbür yollarla birleşerek burada meydanalaşıyordu. Ve yine adını bilmediği büyük ve asırlık ağaçlar tarhların köşelerinden yükseliyor, iri ve sarkık yapraklarından görünmeyen dallarıyla havuzun üstünde yeşil ve geniş bir kubbe kuruyorlardı. Durdu. Havuzun mermer fiskiyesinden çıkan şeffaf sütuna baktı. İki metre yukarısı mavi toz hâlinde tekrar havuza dağılarak suyun üzerinde aksini ürperten bir billur sütunun içinde gölgelerden kaymış güneş damlaları birikiyor ve parça parça açılan minimini eleğimsağmalarda bütün renkler kaynaşıyordu.”⁵²³

“Otomobilcinin gösterdiği demir parmaklıklı bir kapıdan girince karşısında kaldığı manzaranın letafetinden şaşırıldı. Balıksırtı geniş bir yolun iki tarafında büyük akasyalar sakın gölgeleriyle her tarafı kaplıyor, zarif tarhlarda isimlerini bilmediği çiçekler, vücutları görünmeyen peri gözleri gibi kendine bakıyorlardı. Tatlı kokular içinde yürüdü. İlerde bu gayet loş gölgeler altında daha beyaz duran mermer bir havuz vardı. Onun başına gelince durdu. Bir bülbül ötüyordu. Etrafına tekrar bir göz gezdirdi. Yasemin kemerlerle örtülü keçi yolları sarmaşıktan kameriyelere gidiyor, büyük büyük camlar bahçe duvarlarını gizliyordu. Havuzun kenarındaki kamıştan kanepeye uzanacağı geldi. Berrak suyun içinde kırmızı balıklar uyuyorlardı.”⁵²⁴

⁵²¹ C. 1/453.

⁵²² C. 1/754.

⁵²³ C. 1/452.

⁵²⁴ C. 1/753-754.

“Fon Sadriştayn’ın Oğlu”⁵²⁵ hikâyesinin giriş bölümünde, Türklerin millî şairi Orhan Bey’in doğum günü vesilesiyle millî bayram ilan edilen günün kutlamaları, İstanbul’daki kalabalık ve şaşaa Fon Sadriştayn’ın şahsında okura semt semt aktarılır:

“Gecelerden beri uyku yüzü görmeyen kanlı gözleri yorgun bir bakışla Fındıklı’nın üstünden geçiyor, mavi Boğaz’ı aşarak, uzaklara, ta Çamlıca Tepesi’ne dikilip kalıyordu. Hava bir genç kız kahkahası kadar berraktı, saftı, aydınlıktı. Şuh mayısın sabah güneşi, bütün İstanbul’u beyaz altından bir ziya tufanı içinde parlatıyordu. Nihayetsiz tayyare kümeleri, mukaddes bir Kâbe’yi tavaf eden şeffaf cennet kuşları gibi Çamlıca Tepesi’nin üstünde dönüyor, dolaşıyordu. Bugün İstanbul’un... yalnız İstanbul’un değil, bütün Türklerin millî bir bayramıydı! Fon Sadriştayn gözlerini şeffaf kuşlardan indirdi. Üsküdar Köprüsü’ne baktı. Otolar, tramvaylar, arabalar, alaylar bir karınca seli hâlinde akıyor; asma kulelerde, yıldızlı taklarda büyük bayraklar sallanıyordu. Limanın sahilleri, en büyük vapurlardan en küçük kanolara varıncaya kadar ne varsa hepsi donatılmıştı.(...) Her yer, her yer, hatta Dolmabahçe Sarayı bile baştan aşağı taflanlarla donatılmıştı. Ayazpaşa’dan Kabataş’a inen dik ana yokuş iğne atılsa yere düşmeyecek derecede kalabalıktı. Bandoların, marşların, şarkıların akisleri yükseliyor, esmeyen bir rüzgâr cereyanı gibi pencereden giriyordu. Bütün İstanbul sevinçten taşıyor, kabına sığamıyordu.”⁵²⁶

Bu uzun mekân tasviri, sonrasında Fon Sadriştayn’ın oğlu olduğu anlaşılan büyük şair Orhan Bey’in Türkler için ne kadar önemli bir şahsiyet olduğunu göstermesi açısından yardımcı bir unsur olarak kullanılmıştır.

Ömer Seyfettin’in pek çok hikâyesi, Maupassant tekniğinin etkisiyle geniş bir dış mekân tasviriyle başlar. “Hürriyet Gecesi”nde⁵²⁷ hürriyetin ilânının verdiği coşku, bu tasvirler yoluyla okura hissettirilmiştir:

“Sanki bir saniye içinde bütün dünya birdenbire değişti. Tenha sokaklar alacalı ve kesif bir kalabalıkla doldu. Meydanlar kapandı. Birbirleriyle hiç konuşmayan dilsizlerin ağızları açıldı. Her köşe başında bir düzine hatip... Arabalarda, at üzerinde hem koşan hem söyleyen, yakası rozetli, elleri kamçılı deli gibi adamlar... Sonra bayraklar, bayraklar, bayraklar... Susmayan bandolar, nihayeti gelmeyen nümayiş alayları... Sarılmalar, kucaklaşmalar, öpüşmeler, alkış tufanları... Ve bütün bunların üstünde hiç dinmeyen bir nara: ‘Yaşasın hürriyet!’ Yine sonra kadınlardan, çocuklardan, ihtiyarlardan, gençlerden, askerlerden karmakarışık, taşan, dalgalanan bir akın... Nereye? Bilen yok. Ben de bu canlı ve huruşan selin içinde bir zerre...”⁵²⁸

“Foya”da⁵²⁹ anlatıcının büyülendiği konak, anlatma tekniğinin yardımıyla şu şekilde tasvir edilmiştir:

⁵²⁵ C. 1/742-757.

⁵²⁶ C. 1/742-743.

⁵²⁷ C. 1/491-499.

⁵²⁸ C. 1/ 491.

⁵²⁹ C. 2/760-766.

“Bu konak hakikaten küçük bir saraydı. Geniş mermer merdivenli cevizden muhteşem bir kapı... Bu kapının etrafında gene mermerden, kırmızı granit başlıklı iyoniyen tarzında sütunlar... Sarı altından sanılacak plâğin ortasındaki düğmeye bastım. Karşıma genç bir uşak çıktı.”⁵³⁰

Ömer Seyfettin’in dış mekân tasvirlerinde “aşı boyalı” sıfatının çok kullanıldığı göze çarpmıştır:

“Yemin”de⁵³¹ “anlatıcının sevdiği kızın, Matlube’nin, yaşadığı ev olan ve gözünün önünden gitmeyen, son yangınlarda yanan kırmızı aş boyalı viran ev”⁵³², “Mermer Tezgâh”ta⁵³³ “Ali Usta’nın oturduğu kırmızı aş boyalı, tek katlı ev”⁵³⁴, “Makul Bir Dönüş”te⁵³⁵ “kırmızı aş boyasına boyanmış, viran esnaf kahvesi”, “Perili Köşk”te⁵³⁶ “Sık ağaçlar arasında yalnız üst katının çatısı görünen kırmızı aş boyalı bir eski ev”⁵³⁷, “Bahar ve Kelebekler”de⁵³⁸ “Kadınların erkekleriyle üzülmeyen yaşadığı, sofalarında, havuzlu ve kameriyeli bahçelerinde, bostanlarda, deniz kenarlarında, cesim ve nadir yalılarda toplandıkları, eğlendikleri, mesut oldukları aş boyalı büyük evler.”⁵³⁹

III.8.3. Doğa Tasviri

Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde doğa tasvirleri kişi ve olayları daha gerçekçi kılmak için olduğu gibi değiştirilmeden alınmıştır. “Bahar ve Kelebekler”deki⁵⁴⁰ doğa tasviri hikâyenin vermek istediği temaya katkısı açısından önemlidir:

“Bütün tabiat, gözleri kamaştıran tatlı ve sıcak bir aydınlıkla parlıyordu. Denize güneş aksetmiş, başka âlemlere akıp giden ebedî ve nihayetsiz bir gümüş nehrine benzemişti. Ağaçların ufak ve koyu yeşil yaprakları haz ve hayattan titriyor, yollara beyaz çiçekler düşüyordu. Karşı sahil tırşe dağları, mor koruları, beyaz yalılarıyla bir serap memleketini, bir peri payitahtını andırıyordu. Susuyor ve bakıyorlardı. Henüz bir kelebek görmemişlerdi. Çiçek tarhları üzerinde küçük sinek kümeleri görünüyor ve birden kayboluyorlardı. Tek bir martı yakın bir tehlikeden, meçhul bir şematten kaçır gibi hızla geçiyor ve haykırıyordu. Nerede oldukları görülmeyen kuşlar mütemadiyen ötüyorlar, cıvıltıları canlı ve tannan bir ziya yağmuru gibi semadan yağıyor zannolunuyordu.”⁵⁴¹

Aynı hikâyede bazı doğa ve bahar tasvirleri ise büyük ninenin anlattığı uzun kısımların arasına biraz soluklanmak amacıyla yerleştirilmiştir:

⁵³⁰ C. 2/760.

⁵³¹ C. 2/51-56.

⁵³² C. 2/51.

⁵³³ C. 1/621-631.

⁵³⁴ C. 1/627 ve 628.

⁵³⁵ C. 1/828- 838.

⁵³⁶ C. 2/245-252.

⁵³⁷ C. 2/246.

⁵³⁸ C. 1/189-200.

⁵³⁹ C. 1/193.

⁵⁴⁰ C. 1/189-200.

⁵⁴¹ C. 1/198.

“Büyük nine ateh getirmiş ihtiyarların yalnız çenelerine mahsus olan o yorulmaz faaliyetle devam ediyor, sözünü uzatıyordu. Bu esnada bir kuş kümesi pencerenin yakınındaki bir ağacın dallarına konmuştu. Şiddetle cıvıldaşıyorlar, keskin çığlıklarını ihtiyarın hafif ve titrek sedasına karıştırıyorlardı.”⁵⁴²

“Eleğimsağma”⁵⁴³ hikâyesinde, Küçük Ayşe’nin altından geçince erkek olacağına inandığı gökkuşağının betimlemesi şöyle yapılmıştır:

“Köyün arkasındaki kuru dereye giden yolun etrafındaki fındıkların, deve dikenlerinin ortasından pembeli, mavili, yeşilli, sarılı, morlu, kırmızılı, turunculu kalın, gayet kalın bir eleğimsağma kalkmış, nurdan eğri bir direk gibi havaya uzanmıştı. Ucu ta fundalıkların içinde idi...”⁵⁴⁴

“Makedonya hikâyelerinden” başlığıyla yayımlanan “Türbe”⁵⁴⁵ hikâye kişisi Şefika Molla’yı tanıtmak ve onun huzur dolu yaşantısını anlatabilmek için doğa tasviriyle başlar:

“Sıcak bir mayıs günüydü. Küçük bahçeyi gölge içinde bırakan kocaman tek dut ağacının altında eski temiz bir hasırın üstüne serdiği kırmızı şiltesinde Şefika Molla oturmuş; sarı, iskelet eliyle nazlı kedisi Mercan’ı okşuyordu. Önündeki sac mangalda bakır bir cezve kaynıyor, sağ tarafında kahve takımları duruyordu.”⁵⁴⁶

İstanbul şairi Yahya Kemal’e ithaf edilen “Heykel”de⁵⁴⁷ güzelliğinin en duygusuz bir adamın ruhunu bile hislendirecek bir cennet dekoru olarak nitelenen İstanbul’un betimlemesi şöyle yapılmıştır:

“Boğaziçi’nin korulukları, körfezi, Moda’nın koyu, güneş batarken Fener’in yürüttüğü o sakın, derin gölgeler, Göksu’nun hüzünlü akisleri, sabahleyin Ada çamlıklarında parlayan billurdan çiy incileri, Marmara’nın gökten daha saf nihayetsizliği, bu nihayetsizliğe vücutsuz beyaz dağlar şeklinde inerken hudutları yükselten şeffaf sisler...”⁵⁴⁸

“Boykotaj Düşmanı”nda⁵⁴⁹ “Yakup Kadri ile özdeşleştirilen Mahmut Yüsri ve Yahya Kemal ile özdeşleştirilen Nihat”ın⁵⁵⁰ şahsında Nev Yunanilik akımının eleştirildiği görülür. Nihat’ın “ellerini oynatarak, gözlerini süzerek, başını sallayarak ezberden okuduğu”⁵⁵¹ “iki mısradan ibaret büyük ve uzun”⁵⁵² olarak nitelenen ve Mahmut Yüsri’nin dinlerken kendini uyumaktan alıkoyamamasıyla hicvedilen şiirin, hikâyede leitmotif olarak kullanıldığı göze çarpmaktadır. Hikâyede beş kez tekrarlanan, tek kelime ve iki mısradan oluşan bu kısa şiirin

⁵⁴² C. 1/195.

⁵⁴³ C. 1/500-508.

⁵⁴⁴ C. 1/501.

⁵⁴⁵ C. 2/196-203.

⁵⁴⁶ C. 2/196.

⁵⁴⁷ C. 2/772-776.

⁵⁴⁸ C. 2/772-773.

⁵⁴⁹ C. 1/418-427.

⁵⁵⁰ Mehmet Yalçınkaya, “Ömer Seyfettin’in Boykotaj Düşmanı Adlı Hikâyesini Edebiyat Sosyolojisi Bağlamında Okuma”, *Edebi Eleştiri Dergisi*, C.4, S.1, Mart 2020, s. 67.

⁵⁵¹ C. 1/427.

⁵⁵² C. 1/426.

(Afrodit... Afrodit.../ Afrodit...) sanki uzun bir zaman dilimini kapsadığı, dinleyenlerin de kendini şiirin içinde bulup şiirle özdeşleştiği gösterilmeye çalışılmıştır. Bunun için şiirin aralarına Yunan kültürüne has mekân ve sembollerle doğa tasvirleri yerleştirilmiştir:

“Kadehlerini sık boşaltıyorlar, sarhoş olmak istiyorlardı. İki martı birbirlerini kovalar gibi uçuyor, yarın dibindeki kayalara konuyor ve hemen yine kalkıp havalanıyorlardı.”⁵⁵³, “Hafif ve serin bir rüzgâr dalgalanıyor, yosun ve deniz kokularına karışık tatlı ve hayalî bir esatir kokusu getiriyordu.”⁵⁵⁴, Mahmut’un başı dönüyor, kararan gözlerinde mavi bir güneş açılıyor, sonra beyaz ve parlak aydınlıklar içinden Akropol tepesini, Partenon’u, Pinakotek’i, Erekteon’u görür gibi oluyordu.”⁵⁵⁵, Karşısındaki mavi ve beyaz serap eridi. (...) Venüs işte üzerine yürüyordu. Erguvanî ve gayet şeffaf bir yolda basan beyaz ve nermin ayakları azıcık daha yüzüne dokunacaktı.”⁵⁵⁶

“Hürriyet Gecesi”nde⁵⁵⁷ doğa tasvirleri, olay örgüsüne kısa bir ara vermek ve okuru heyecanlandırmak için fon işlevinde kullanılmıştır:

“Yavaş yavaş yürüyorduk. Cadde تنها idi. Ağaçların altında asker devriyeleri dolaşüyor ve arabalar geçiyordu. Ilık bir rüzgâr esiyor, havagazı fenerlerinin cam bir kafese konmuş alevden kelekleri andıran asi ziyaları çırpınıyor, sanki kurtulup uçmak istiyorlardı. (...) Ağaçların arasından uzaktaki büfenin aydınlık pencereleri görünüyordu. (...) Büyük ağaçların geceden daha karanlık yaprakları, esen rüzgârları içiyor, kımıldayan dallarda derin ve samimi demler fısıldaşıyordu.”⁵⁵⁸

Hikâyede anlatma/diyalog teknikleri olay örgüsünü şekillendirme işlevinde kullanılırken tasvir tekniği, hikâyenin ritmini düşürüp okuru meraklandırma işlevi görür:

“Üsküdar’da, Çamlıca’da, Kuzguncuk’ta tek tük ışıklar vardı. Deniz sakindi. Kutup yıldızı, yeni doğmuş küçük bir ay yavrusu gibi mor nurlarını saçıyor, etrafındaki diğer yıldızları yavaş yavaş söndürerek parlıyordu.”⁵⁵⁹

III.8.4. Eşya Tasviri

“Sebat”⁵⁶⁰ hikâyesinde, anlatıcının ressam arkadaşının resimhanesi ve buradaki bir tablosunun tasviri yapılmaktadır. Bu tablonun hikâyede betimlenerek aktarılması, kelimelerle tekrar çizilmesi demektir. Okur bu tasvirle, tabloyu zihninde canlandırarak onu gözüyle görmüş kadar olmuştur:

“Karanlıkça bir resimhane. Birçok nâtamam tablolar... yere devrilmiş boya çanakları... üstübeç paketleri... şişeler, tabaklar... Bunların arasında çok ve kumral saçlı genç bir ressam alçak bir iskemleye bıraktığı büyük ve beyaz paletine, bir demet teşkil eden fırçalarına dalmış düşünüyor; sağ omzunun

⁵⁵³ C. 1/426.

⁵⁵⁴ C. 1/426.

⁵⁵⁵ C. 1/426.

⁵⁵⁶ C. 1/427.

⁵⁵⁷ C. 1/ 491-499.

⁵⁵⁸ C. 1/495.

⁵⁵⁹ C. 1/495.

⁵⁶⁰ C. 1/84-92.

üzerinden bir peri pembe ve esirî bir yelpaze ile onun saçlarını dalgalandırıyor ve şefkatkâr nazarlardan gülümsüyordu.”⁵⁶¹

Eşya tasviri, hikâye kişinin sosyoekonomik durumunu ortaya koyarak kişiyi okura çok yönlü olarak tanıtabilir. “Koleksiyon”⁵⁶² hikâyesinde, evdeki eşyaların lüksüne bakan anlatıcı, Durant Bey’in sosyoekonomik düzeyi hakkında çıkarımda bulunmuştur:

“Beni bir bekleme odasına aldı ve efendisine haber vermeye gitti. İki dakika içinde etrafıma ve ayağımın altındaki tüylü halıya baktım. Odanın bütün eşyası beş yüz liradan fazla ederdi. O hâlde Durant Bey çok zengindi. Hâlâ niçin bir iş arıyordu? Uşak beni salona götürünce hayretim arttı. Ve daha ziyade para meselesini düşünmeye başladım. Birkaç ev döşettiğim için mobilya fiyatlarından pek iyi anlardım.”⁵⁶³

“Devletin Menfaati Uğruna”⁵⁶⁴ hikâyesinde “tunç ayaklı altın taht”⁵⁶⁵, “patlıcan rengi ipekten kabarık bir divan”⁵⁶⁶, “Önüne kapadığı tül ropdöşambr, kopmuş iri melaîke kanatlarına benziyordu.”⁵⁶⁷ şeklinde zenginlik ve şaşaanın ifadesine aracılık eden eşya tasvirlerine rastlanır.

“Hürriyet Gecesi”nde⁵⁶⁸ hürriyetin ilân edilmesinden duyduğu sevinçle içi içine sığmayan anlatıcının hikâyesinin şekillenmesinde kilit unsur olan bastonunu tüm kuvvetiyle fenere indirmesi ve kendini bir kahraman gibi hissetmesi şöyle tasvir edilmiştir:

“Elimde bir baston... Evden çıkarken almışım. Bu bastonu bir ordu karşısına tek başına geçmiş bir masal kahramanı gibi savuruyordum. (...) Elimde savrulan bastonu bütün kuvvetimle sol tarafıma gelen hava gazı fenerine indirdim. İki parça olan bastonun ucu fırladı. İleri düştü.”⁵⁶⁹

“Topuz”da⁵⁷⁰ padişahın gönderdiği Türk’ün elbisesi şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Parlak ipek kaftanının altından görünen sırma kenarlı neftî esvaplarının, murassa kemerinin ihtişamı, kalın vücuduna pek uymuyordu.”⁵⁷¹ Bu tasvirle hedeflenen kılık kıyafetiyle kişiyi tarif etmek, nasıl biri olduğunu ortaya koymaktır.

Aynı hikâyede üç neferin taşıdığı padişahın gönderdiği hediyeler şöyle tasvir edilmiştir:

⁵⁶¹ C. 1/87.

⁵⁶² C. 1/332-337.

⁵⁶³ C. 1/333.

⁵⁶⁴ C. 2/125-132.

⁵⁶⁵ C. 2/126.

⁵⁶⁶ C. 2/128.

⁵⁶⁷ C. 2/129.

⁵⁶⁸ C. 1/491-499.

⁵⁶⁹ C. 1/492.

⁵⁷⁰ C. 1/671-678.

⁵⁷¹ C. 1/675.

“(…) ‘meşin kılıflı bir davul, kırmızı torbaya konmuş bir sancak, ağır bir topuz’⁵⁷², “ Bu gayet ağır, altın yaldızlı, sarı parlak kabızalı bir aletti.”⁵⁷³

“Muhteri”de⁵⁷⁴ Amerikalı milyoner hemşehrinin anlatıcı ve yanındaki diğer Türklere ısmarladığı alaturka eğlencedeki muhteşem sofranın tasviri şöyle yapılmıştır:

“Böyle muhteşem bir sofrayı ben ömrümde görmemiştim. İsimlerini bilmediğim nevi nevi çiçekler, billur şampanya kovaları, gözleri kamaştıracak elektrik süsleri, beyaz örtüler, narin tabaklar...”⁵⁷⁵

“Foya”da⁵⁷⁶ dış mekân, iç mekân ve eşya tasviri hikâye kişinin varlığını görünür kılmak için yardımcı unsur olarak kullanılmıştır. Hikâyede fiziksel portresinin kısaca çizilmesinin ardından, eski mebusun anlatıcıyı büyüleyen konağının şaşaasına uygun olan kılık kıyafetinin tasviri şöyle yapılmıştır.

“Ayağındaki gayet kıymetli kumaştan yapılmış bir fantezi pantolon vardı. Podüsuet terliklerinin üstünden renkli ipek çorapları gözüküyordu. Arkasındaki deve tüyünden kısa hafif bir robdöşambr idi.”⁵⁷⁷

Ömer Seyfettin’in bazı hikâyelerinde eşya tasviri yaparken klasik renklerin yanında ilginç olarak “fes rengi” betimlemesini kullandığı göze çarpmıştır:

“Türbe”de⁵⁷⁸ Şefika Molla’nın “fes rengi yemenisi”⁵⁷⁹, “Bahar ve Kelebekler”de⁵⁸⁰ “küçük salonun fes rengine kalın ve ağır perdesi”⁵⁸¹, Gizli Mabet”te⁵⁸² “yastıklarına fes rengi perdelerin düştüğü sedirler”⁵⁸³, “Yemin”de⁵⁸⁴ “fes rengi oymalı yemenisiyle Matlubecik”⁵⁸⁵.

Başörtüsü, yemeni, namaz bezi gibi eşyalar tasvir edilecekse Ömer Seyfettin’in daha çok yeşil rengini kullandığı gözlemlenmiştir:

⁵⁷² C. 1/676.

⁵⁷³ C. 1/676.

⁵⁷⁴ C. 1/728-741.

⁵⁷⁵ C. 1/736.

⁵⁷⁶ C. 1/760-766.

⁵⁷⁷ C. 1/760-761.

⁵⁷⁸ C. 2/196-203.

⁵⁷⁹ C. 2/197.

⁵⁸⁰ C. 1/189-200.

⁵⁸¹ C. 1/189.

⁵⁸² C. 2/391-400.

⁵⁸³ C. 2/393-394.

⁵⁸⁴ C. 2/51-56.

⁵⁸⁵ C. 2/51.

“İlk Namaz”da⁵⁸⁶ “yeşil başörtülü anne”⁵⁸⁷, “Türbe”de⁵⁸⁸ “yeşil yemenili Arap karısı”⁵⁸⁹, Primo Türk Çocuğu”nda⁵⁹⁰ “yeşil başörtülü anne”⁵⁹¹, “Hâtiften Bir Seda...”da⁵⁹² “kalın, yeşil başörtüsüyle Hacı İmameddin Efendi’nin eşi Naciye Hanım”⁵⁹³, “Havyar”da⁵⁹⁴ “Hamdune Hanım’ın yeşil başörtüsü”⁵⁹⁵, “Yalnız Efe”de⁵⁹⁶ “Yalnız Efe’nin yeşil namaz bezi”⁵⁹⁷, “Tos!..”ta⁵⁹⁸ “Fatma Hanım’ın hepsinin yemenili başlarında yeşil başörtüleri olan sofı ahbabları”⁵⁹⁹.

III.8.5. Eylem tasviri

Tasvirler genelde hareketsiz, durağan anların resmedilmesiyle yapılır. Ancak bazen hareketli durumların da tasviri yapılmak istenebilir. Kişinin olaylar karşısındaki tepki, tutum ve eylemleri bir film gibi okurun zihninde canlandırılabilir. “Eleğimsağma”⁶⁰⁰ hikâyesinde, hareketli bir anın fotoğrafı çekilmiştir:

“Aynanın önünden çekildi. Yine yavaş adımlarla pencereye doğru yürüdü. Kenara dirseğini dayadı. Hava hem açık hem bulutluydu. Yüz adım ötede Kurt Hoca’nın bahçesinden horozlar ötüyordu. Öğle yaklaştığı hâlde ortalıkta sanki yeni sabah oluyormuş gibi tatlı bir hâl vardı. Ara sıra hafif bir yağmur serpeiyordu. Ayşe tamamıyla hayalatına daldı. Cansız bir heykel gibi hiç kııldamıyordu. Fakat... birdenbire yüreği atmaya başladı. Sarardı. Nefesi tutuluyordu. (...) Kızardı. Başını elleri içine aldı.”⁶⁰¹

“Yüksek Ökçeler”deki⁶⁰² Hatice Hanım’ın kıpır kıpır yapısına uygun olarak hareketli bir tasviri yapılmıştır:

“Güzeldi, tombuldu, cıvıl cıvıl bir şeydi. Fakat boyu çok kısa olduğu için evin içinde de bir karışa yakın ökçeli iskarpinler giyerdi. Âdetâ bir cambaza dönmüştü. Bu yüksek ökçelerle merdivenleri takır takır bir hamlede iner, ayağı burulmayıp bir aşağı, bir yukarı koşar dururdu.”⁶⁰³

⁵⁸⁶ C. 1/71-83.

⁵⁸⁷ C. 1/75.

⁵⁸⁸ C. 2/196-203.

⁵⁸⁹ C. 2/197.

⁵⁹⁰ C. 1/249-277.

⁵⁹¹ C. 1/265.

⁵⁹² C. 1/777-783.

⁵⁹³ C. 1/779.

⁵⁹⁴ C. 2/359-363.

⁵⁹⁵ C. 2/362.

⁵⁹⁶ C. 2/268-305.

⁵⁹⁷ C. 2/ 271.

⁵⁹⁸ C. 2/149-158.

⁵⁹⁹ C. 2/154.

⁶⁰⁰ C. 1/500-508.

⁶⁰¹ C. 1/501.

⁶⁰² C. 2/351-354.

⁶⁰³ C. 2/352.

“Düşünme Zamanı”⁶⁰⁴ hikâyesinde, Ödlek’in yemeğin parasını ödeyemeyeceklerini anlayınca yaşadığı çaresizlik, okurda sempatik bir etki uyandıracak şekilde şöyle betimlenmiştir:

“Ödlek kendini tutamadı. Başını önüne eğdi. Sivri omuzlarını kıstı, fıkır fıkır gülmeye başladı.”⁶⁰⁵

“Türbe”de⁶⁰⁶ ilk bölümde tanıtılan Şefika Molla’nın ikinci bölümde eylemlerinin tasvir edildiği görülür:

“Siyah kediyi okşayan elini kaldırdı. Fes rengi yemenisinin altında hâlâ çok gür kınalı saçlarına götürdü. Hafifçe kaldırdı. Sonra gayet ağır hareketlerle kahvesini pişirmeye başladı. Kendinden ümit olunmayacak kadar kuvvetli, dinç bir sesle,

— Rüküş, neredesin?

diye bağırdı. Kedi mırıltısını kesmiş, başını kaldırmıştı. Küçük bahçe kapısında iri, yeşil yemenili bir Arap karısı göründü. Bir elinde süpürge, bir elinde tenekeden kirli bir faraş vardı. Takunyalarını giydi. Sokak kapısının arkasında duran bozuk küfeye doğru gitti, faraşı boşalttı.”⁶⁰⁷

“Devletin Menfaati Uğruna”⁶⁰⁸ hikâyesinde geçen aşağıdaki eylem tasviri okurun merakını cezbedici bir niteliğe sahiptir; diplomatin krala, kralın da kraliçeye fısıldadığı sırrı az çok tahmin edebilse de okur, bu sırta ancak düğüm bölümünde kavuşabilecektir:

“O asırda Avrupa’nın en büyük diplomati olan başvekil yavaş yavaş doğruldu. Elleriyle kralın saçlarını dalga dalga ayırdı. Kulağını buldu. Ağzını yaklaştırdı. Söylediğini Allah’la kraldan başka kimse duymadı.”⁶⁰⁹

Aynı hikâyedeki diğer eylem tasvirinde ise mübalağa sanatına başvurulmuştur:

“İhtiyar başvekilin çipil gözlerinden hüngür hüngür yaşlar boşanıyor, minimini bir nehir gibi tahtın altın basamaklarından akıyordu.”⁶¹⁰

“Rüşvet”⁶¹¹ hikâyesinde avukatın yaşadığı şaşkınlık üzerine diyecek söz kalmamış, dolayısıyla hikâye, bu anın yaşattığı sessizliği ifade eden şu tasvir cümleleriyle bitmiştir:

“İhtiyar avukatın kalem elinden düştü. Arkasına dayandı. Karşısında parlayan minimini siyah gözlerle bakakaldı. Meydandaki büyük çınar ağaçlarının derin fısıltıları, kapıda ayakta duran Ali Hoca’nın yanlarından, tepesinden, bacaklarının arasından giriyor, duvarlarına eski vilayet gazeteleri yapıştırılmış dükkânın içini dolduruyordu...”⁶¹²

⁶⁰⁴ C. 1/714-727.

⁶⁰⁵ C. 1/727.

⁶⁰⁶ C. 2/196-203.

⁶⁰⁷ C. 2/197.

⁶⁰⁸ C. 2/125-132.

⁶⁰⁹ C. 2/127.

⁶¹⁰ C. 2/127.

⁶¹¹ C. 2/133-136.

⁶¹² C. 2/136.

“Bilgi Bucağı”nda ⁶¹³ hikâyenin mizahî yapısına uygun düşen çarpıcı bir tasvir yapılmıştır:

“Reis’in gözleri parlıyordu. İşte nihayet hasmını yere sermişti. Fakat... fakat yere serdim sandığı hasmı yavaş yavaş bacaklarının arasından yükseldi. Kafasını meydana çıkardı. Bir eliyle Reis’in omuzunu tuttu. Diğer elini Bucaklılara uzattı.”⁶¹⁴

“Hürriyete Layık Bir Kahraman”da ⁶¹⁵ Ahmet Bey’in hürriyetin ilân edileceği düşüncesinden duyduğu heyecanının vücudunda oluşturduğu tepki şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Yanaklarından başlayan bir sıcaklık şakaklarına, başına çıkıyor, saçlarının arasına dağılıyor, sonra ensesinden sanki kaynamış bir su gibi belkemiğinin hizasından akıyor... belinden aşağısını tutuşturuyordu. Ah bir şeyler oluyordu. Sarhoş gibi gözleri dumanlanıyor, kalbi göğsünü çatlatacak gibi çarpıyor, çeneleri kilitleniyordu.”⁶¹⁶

“Nezle”de ⁶¹⁷ bir Hıdırellez günü sokağın kalabalığı, hareketliliği ve canlılığı eylem tasviriyle resmedilmiştir. Hikâyenin girişini oluşturan bu geniş tasvirde eylem tasviri baskın olmakla birlikte kişi, eşya ve dış mekân tasvirlerinin de yer aldığı göze çarpmaktadır:

“Tek atlı uzun arabasının pufı, ipek şiltesine uzanmış; kuş tüyünden, iri, pembe yastıklara dayanmış; gözleri açık uyur gibi duran Masume Hanım, yoldan yaya geçenleri hiç görmüyordu. Ufuktan kırk elli mızrak boyu yükselmiş yakıcı güneşin, beyaz keten tenteden süzülen ince görünmez huzmeleri sık kıvrıkcık kirpiklerini, kavuniçi başörtüsünün altın pullarını, erguvani yeldirmesinin hareli kıvrıntılarını hafifçe yaldızlıyor, arabanın mavi ipek perdelerini hiçbir rüzgâr kımıldatmıyordu. Bugün Hıdırellezdi... Bütün halk Çırpıcı Çayırı’na akıyordu. Sucular, şerbetçiler, yemişçiler, kâğıt helvacıları; harupçular, oyuncakçılar, gazozcular, macuncular, simitçiler, şekerciler... Daha birçok ayak satıcıları, yolun fesli, takkeli, sarıklı, şapkalı, arakiyeli, yeldirmeli, kavuklu, çarşafı alaca kalabalığına karışmış, bağırarak, alışveriş ederek yürüyorlardı. Gök bulutsuzdu. Hava o kadar sıcak, o kadar sıcaktı ki... yorulan irili ufaklı külhanbeyler dinlenmek için küme küme kenarda hendeklerin üstüne bağdaş kurmuşlar, yazma mendilleriyle terlerini siliyorlar, geçenlerin arasından tanıdıklarına vakit vakit hep bir ağızdan, “Uç baba torik!” diye bağırıyorlardı.”⁶¹⁸

III.9. Özetleme Tekniği

“Vire”⁶¹⁹ Burhan Bey ve askerlerinin düşmanlara teslim olmayıp başarılı bir taktikle kaleyi savunmalarının anlatıldığı bir hikâyedir. Hikâye, kalenin ve askerlerin ne durumda olduğunu özetleyen bir girişle başlar:

⁶¹³ C. 2/581-615.

⁶¹⁴ C. 2/587.

⁶¹⁵ C. 2/423-471.

⁶¹⁶ C. 2/430.

⁶¹⁷ C. 2/182-189.

⁶¹⁸ C. 2/182.

⁶¹⁹ C. 1/565-578.

“İki senedir Goça taraflarını alan, talan eden on altı bin kişilik Türk ordusundan şimdi bu kalede yadigâr gibi yüz elli asker kalmıştı. Onlar da işte iki yazdır padişahın gelmesini bekliyorlardı. Mutlaka alınacak olan ‘Kızılelma’nın yolu buradandı. Sonbahar başında bir gece Hamza Bey’in ulaklarından bir genç gelmişti. Ondan padişahın Acemistan hududunda olduğunu öğrendiler. Vakıa cephaneleri çoktu. Silahları mükemmeldi. Lakin ancak daha üç dört aylık erzakları vardı.”⁶²⁰

“Teselli”de⁶²¹ İskender Paşa, bir gün seccadesindeyken her gün beklediği ölümü, o an unutmak istemiş ve mazisini hatırlamıştır. Bu kısımda geriye dönüş tekniğiyle İskender Paşa’nın hayatından kesitler verilerek geçmişi özetlenmiştir:

“Pek gençken Hüsrev Paşa’nın yanındaki silahşorluğu, sonra kapıcıbaşılığı, daha sonra çavuşluğu hayalinden geçti. ‘Orta defterdarı’ iken evlenmişti. Karısı, çocukları... Çocukları daha pek küçüktü. Şimdi acaba neredeydiler? Ne olacaktı? Bir vakitler Van Kalesi’nin fethinde gösterdiği yararlıklarla nasıl padişahın gözüne girmişti! Bu tehlikeli kalede kimse kalmaya cesaret edemiyordu. Kendi isteyerek kalmış, kaç defalar bozmuştu. Sonra kumandan olduğu Erzurum havalisinde de namı düşmanları titretmiyor muydu?”⁶²²

“Başını Vermeyen Şehit”te⁶²³ Deli Mehmet’in savaşta başından ayrılan bedeninin, yerden fırlayıp düşmandan başını geri alması konu edilir. Düşsel unsurlara yer verilen hikâyede, özetleme tekniğiyle zamanda atlama yapılarak on iki sene sonrasına gidilmiş,⁶²⁴ bu zaman aralığında yaşananlara yer verilmeyerek sadece Deli Hüsrev ve Kuru Kadı’nın bedenlerinin yan yana şehit olduğunu haber veren bir anlatımla hikâyeye son verilmiştir.

“Sultanlığın Sonu”nda⁶²⁵, hikâye için birincil önem taşımayan Mahmut Bey hakkında detaylı bilgiler vermektense ana hatlarıyla okurun gözünde şekillenecek kısa bilgiler vermeyi tercih eden yazar, özetleme tekniğini kullanmıştır:

“Merhum Mahmut Bey Ankaralıydı. Gençken memleketinde dehşetli hırçınlıklar yaptığı için hükümet onu İstanbul’a sürmüş, zorla asker yapmıştı. Bu hırçın Anadolu çocuğu okumuş, yazmış, zabıt olmuş, Kırım muharebesinde büyük yararlıklar göstererek yaralanmış, nihayet Hezargrat’taki güherçile fabrikasına müdür olmuştu. Rus muharebesine girdi fakat sulhtan sonra o kadar ihtiyarlamıştı ki... artık gözleri görmüyordu. İstirahat için İstanbul’a gelmiş, bu konağı alıp yerleşmişti. (...) Gözleri görmeyen bu ak sakallı ihtiyar az zamanda mahallenin babası oldu. Hiç evinden dışarı çıkmadığı hâlde her işi ona danışarlardı. Ziyarete gelenleri seslerinden tanırdı. Çok dünya görmüş nikbin bir zattı. Ölünce bütün mahalle ağladı. Kazandığı hürmet konakla beraber kızına miras kaldı.”⁶²⁶

⁶²⁰ C. 1/565.

⁶²¹ C. 1/592-600.

⁶²² C. 1/595.

⁶²³ C. 1/632-643.

⁶²⁴ C. 1/643.

⁶²⁵ C. 2/767-771.

⁶²⁶ C. 2/768.

Yumuk ve Ahter arasında geçen sohbet üzerine kurulan “Birdenbire”⁶²⁷ hikâyesinde Yumuk’un bir buçuk sene mutsuz bir evlilik yaşadığı ve yaklaşık altı aydır da eşinden boşanmış olduğu bilgisi, hâkim bakış açısına sahip anlatıcı tarafından verilmiştir. Hikâyedeki bu iki yıllık zaman dilimi, özetleme tekniğiyle ayrıntılarına girilmeden kısa tutularak aktarılmıştır. Yumuk’un eski eşiyle evlenme süreci ve sonrasında yaşadığı mutsuzluk kısaca özetlenerek şöyle verilmiştir:

“İhtiyar paşa babasının çılginca muhabbeti içinde lalaların, dadıların kucaklarında şımartıla şımartıla büyütülen bu kızcağız da daha on sekizini doldurmadan abus bir zabite verilmişti. Berlin mekteplerinde tahsilini bitirip tamamıyla Almanlaşan bu adam, ağaçtan, hem kayın ağacından yapılmış bir manken kadar katı, hissiz, duygusuz, hayalsiz, zevksiz, hâsılı tatsız tutsuz bir şeydi. Zavallımın bir buçuk sene onunla çekmediği kalmadı. O, hayatı tamamıyla romanlardaki gibi bilirdi: Hep aşk!.. Hep bir aşk etrafında biriken vakaların teakubu... Hâlbuki kocası ona, sevginin hatta lafını bile ettirmiyor, biraz açılacak olsa:

— Böyle düşünceler kokotlara yaraşır,
diye susturuyor, ruhunun şevkini daha parlamadan söndürüyordu. İşte hemen altı ay vardı ki boşanmış, artık romanlarına, hülyalarına tekrar kavuşmuştu.”⁶²⁸

“1/2”⁶²⁹ hikâyesinde ben anlatıcının gazeteye bir hikâye yetiştirmesi gerekmektedir fakat yazmaya ne hâli ne de hazırda konusu vardır. O sırada Camsab gelir, neşesi ve anlatacaklarıyla anlatıcıya enerji verir. “Mevzu istiyorsan bende hazır... Şimdi buraya gelirken 1/2’ye rast geldim. Onun hayatı çok enteresandır. Söyleyeyim, yaz, âlâ bir hikâye meydana gelir.”⁶³⁰ diyerek hikâyesini özetleme tekniğiyle anlatmaya başlar. Zaman atlamasıyla özetlenen hikâyenin girişi şu şekildedir:

“Rumeli elimizden gitmişti. Sen esarete kalmıştın. Ben herkes gibi ailemi, eşyayı topladım. İstanbul’a kapağı attım. Bir ay, iki ay geçti. Bir iş bulamadım.(...) Bir gün Valide Kıraathanesi’nde tanıdığım bir gence rast geldim.”⁶³¹

Hikâyede “Uzatmayalım... Üç gün sonra (...)”⁶³², “Kısa keselim, küçük hikâye yazacaksın”⁶³³, “Uzatmayalım, müdür beyin odası ikinci katta idi.”⁶³⁴, “Söylediklerim kısa bir roman olur, ne çare ki sana küçük bir hikâye lazım”⁶³⁵ gibi özetleme ifadeleri geçmektedir.

⁶²⁷ C. 2/415-422.

⁶²⁸ C. 2/416.

⁶²⁹ C. 2/661-667.

⁶³⁰ C. 2/661.

⁶³¹ C. 2/662.

⁶³² C. 2/663.

⁶³³ C. 2/663.

⁶³⁴ C. 2/664.

⁶³⁵ C. 2/666.

“Türbe”de⁶³⁶ hikâye kişisi Şefika Molla’yı tanıtmak ve onun hakkında bilgi vermek amacıyla özetleme tekniğine başvurulmuştur:

“O, yazın yağmursuz günlerde sabahtan akşama kadar hep buracıkta oturur, gelen hastaları okur, kurşun döker, akşam namazcığını kıldıktan sonra bir katlı evceğizine girerdi. Kocası otuz sene evvel ölmüştü. Hiç çocuğu olmamıştı. Dünyada yapayalınızdı. Ama yine bir can yoldaşı vardı. Rüküş Kadın isminde bir zenci, otuz senedir onunla beraber yaşıyordu. Kocasından bir şey kalmamıştı. Lakin can yoldaşı ile rahat rahat ömürlerini geçiriyorlardı. Şefika Molla için çok zengin deniliyordu. Çünkü bütün Selanik’in hastaları ona gelirdi. Yazın bahçesinde dut ağacının altındaki muayehanesi, kışın kırmızı yün halı döşemeli minimini bir mescide benzeyen ocaklı mihraplı odacığı hiç boşalmazdı.”⁶³⁷

“Ashab-ı Kehfimiz”⁶³⁸ Ömer Seyfettin’in Türkçülük ülküsünü telkin amacıyla yazdığı uzun bir hikâyedir. Günlükte 1908-1925 yılları arasındaki olayların ele alındığı ve geriye dönüş tekniğiyle de on beş sene öncesine gidildiği göz önüne alındığında hikâyenin yaklaşık otuz iki yıllık bir zaman dilimini kapsadığı görülmektedir. Günlük yazmaya zaman zaman ara veren anlatıcı bu kısımlarda yaşananları özetleme tekniğiyle okura aktarmıştır. “Altı ay ne çabuk geçmiş...”⁶³⁹, “ Sanki iki sene geçmemiş.”⁶⁴⁰, “İki sene evvelki fikirlerim tamamıyla değişmiş bulunuyor.”⁶⁴¹ gibi ifadeler ve hikâyenin son bölümünün “On iki sene sonra” başlığıyla başlaması zamanda atlamaların yaşandığının göstergesidir.

“Hürriyet Gecesi”nde ⁶⁴² “Güneş battı, ortalık karardı. Acıktığımın, susadığımın farkında değildim. Nihayet gece yarısı geçti.”⁶⁴³ ifadelerinde özetleme tekniği kullanılarak olay zamanında hızlı bir geçiş yapılmıştır.

“Büyücü”de⁶⁴⁴ Büyücü Doğan’ın şehirden gitmesini isteyen halk, Büyük Selahattin’e isteklerini kabul ettirmiştir. Hikâyede özetleme tekniğiyle zamanda atlama yaşanıp bir hafta sonrasına gidilmiş ve şehirden çıkan Büyücü Doğan’ın bir hafta geçmeden unutulduğu ifade edilmiştir. ⁶⁴⁵ Hikâyenin devamında ise Selahaddin’in askerî başarıları özetlenerek anlatılmıştır:

⁶³⁶ C. 2/196-203.

⁶³⁷ C. 2/196.

⁶³⁸ C. 2/76-124.

⁶³⁹ C. 2/96.

⁶⁴⁰ C. 2/97.

⁶⁴¹ C. 2/99.

⁶⁴² C. 1/491-499.

⁶⁴³ C. 1/491.

⁶⁴⁴ C. 1/653-661.

⁶⁴⁵ C. 1/656.

“Ramazan’da ordusu ile Şam’dan çıkan Selahaddin birkaç hafta sonra Safad’la Kevkeb’i de aman vererek aldı. Oranın ahalisini de Sur’a gönderdi. Beş altı sene içinde Irak’ta, Suriye’de hükmü altına girmeyen bir kale yoktu.”⁶⁴⁶

Aynı hikâyede “Bütün kış muharebe ile geçti...” ifadesiyle özetleme yapılarak zamanda hızlı bir geçiş yapılmıştır.

III.10. Geriye Dönüş Tekniği

“Otuz sene sonra” ifadesiyle başlayan “İki Mebus”⁶⁴⁷ hikâyesi, bu ifadeden de anlaşılacağı üzere kronolojik düzlemde gitmeyen bir hikâyedir. 1908 yılında, yani Meşrutiyet’in ilânından sonra yayımlanan hikâye, ütöpik olarak otuz yıl sonrasının ordu ve teknolojisi ile güçlü Türkiye’sinden bahseder. Hikâye zamanı 1938 yılıdır. Geriye dönüş tekniğiyle söylem zamanından otuz yıl öncesine giden eski vekil, Meşrutiyet’in ilânını, ilk Meclis-i Mebusan’ın nasıl zorluklarla açıldığını, kendisinin ilk konferanslarını, başarılarını, aldığı alkışları, payitahtı nasıl koruduğunu, o zamanki sultanın karşısına nasıl çıktığını hatırlar. Dokuz dil bilen, yaklaşık bir milyon kitap okumuş ve eskiden milletvekilliği yapmış ihtiyar adamla Vedit adındaki genç milletvekilinin sohbeti aracılığıyla Meşrutiyet öncesi ve sonrası kıyaslanır. Meşrutiyet’in ilânıyla her şeyin düzeleceğine inanılan ve gelecekte umutlu olunduğuna dair tezler içeren ve halka yol gösteren hikâyede Avrupa’yı taklit etmekten gocunmamanın, onların birikimlerini kendilerine mal etmenin gelişim sürecinde vatana nasıl hız kazandırdığına dikkat çekilir.

Ömer Seyfettin’in çocukluk anısından oluşan “İlk Namaz”da⁶⁴⁸ geriye dönüş tekniğiyle anlatıcının on beş sene önceki yaşantısına, yani çocukluk günlerine gidilir. Anlatıcı sabah namazına kalktığı bir gün ezanı dinlerken on beş sene önceki ilk namazını hatırlar. “Ah on beş sene evvel...”⁶⁴⁹ ifadesi hikâyenin anlatıldığı zaman ile geçmiş zaman arasında geçiş sağlamış, bu ifadeden sonra otobiyografik tekniğin görüldüğü asıl hikâyeye geçilmiştir.

“Makul Bir Dönüş”te⁶⁵⁰ Cabi Efendi akıllanıp tımarhaneden çıkınca doktorun dört yıl orada kaldığını söylemesine şaşar ve geriye dönüş tekniğiyle hatırlayabildiği kadar geçmişe gitmeye çalışır. Cabi Efendi sabahleyin uyandığında “Artık Avrupa’da katiyen muharebe ihtimali olmadığına” dair gazete haberini okuduğunu, sonra yüzünü yıkamaya giderken sedefli dama kutusunu yerde gördüğünü, o anda kanın beynine sıçradığını, bağırıp çağırdığını, sövüp

⁶⁴⁶ C. 1/656-657.

⁶⁴⁷ C. 1/114-122.

⁶⁴⁸ C. 1/71-83.

⁶⁴⁹ C. 1/72.

⁶⁵⁰ C. 1/828- 838.

saymaya başladığını hatırlamıştır ama sonrasını, tımarhaneye nasıl getirildiğini hatırlayamamıştır. Bu sebeple de aradan dört sene geçtiğine ihtimal vermemiştir. Cabi Efendi'nin neden tımarhanede olduğu ile ilgili bilgiyi kronolojik olarak vermeyen anlatıcı, geriye dönüş tekniğiyle Cabi Efendi'nin zihninde geçmişe giderek bu bilgiyi onun hatırladığı kadarıyla aktarır. Doktordan geçmişe dair birtakım bilgilerle birleştirilerek hikâyenin parçaları tamamlanmaya çalışılır.

“Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür!”de⁶⁵¹ Bidar paravanının arkasından Esfer'i seyrederken Esfer onu görmüş ama bu kısım, sonradan geriye dönüş tekniğiyle anlatılarak verilmiştir. Aynı şekilde kocasından intikam almak için kurduğu oyunun da iç yüzü, eski kocasına gönderdiği mektupla sonradan açıklığa kavuşmuştur. Mektup tekniğiyle yazılan hikâyede ayrıca anlatıcının tarihçiye yazdığı mektupla yedi sene öncesine giderek henüz bir yıllık evliyen karısıyla neden boşandığını anlattığı ve hikâyenin kurgusuna şekil veren bu kısımda da geriye dönüş tekniğini görmek mümkündür. Hikâyede kronolojik seyrin dışına çıkılarak geriye dönüşlerle kurgudaki boşlukların sonradan tamamlanması hikâyeye ilgi çekicilik ve orijinallik katmıştır.

“Primo Türk Çocuğu”nda⁶⁵² iki yerde geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı görülür: Birincisi Kenan Bey'in Grazia'yla tanıştığı ilk sahne, ikincisi çocukluğunda doğup büyüdüğü baba evi. Geriye dönüşler bu hikâyede Kenan Bey'in farkındalık kazandığı gecedan sonra yaşadığı gelgit ve pişmanlıklar sonucu geçmişe dönüp muhasebe yapmasının bir sonucudur. Kenan Bey bu iç muhasebeyi yaşarken aklından geçen o sahneler, okura bir film şeridi gibi izlettirilir. Kenan Bey'in millî şuura vararak bir değişime uğradığının pekiştirilmesi için özünden taviz verdiği o günlere gitmek gerekmektedir. Bu kısımlarda Grazia ve babasının Türklük aleyhtarlığı yapmasının henüz milliyet bilincine sahip olmayan Kenan Bey için sorun teşkil etmediği okura yansıtılmıştır.

Uykusuz geçirdiği gecenin sabahında evine dönen Kenan Bey, o gün ilk defa evinde “Türk hayatına, Türk ruhuna ait bir gölge, bir çizgi bile”⁶⁵³ olmadığını fark etmiştir. Bu farkındalık onu birden Bursa'daki çocukluğunun geçtiği baba evine götürmüştür. Tasvir tekniğiyle alaturka evin ruhu betimlenmiştir. Babasının duvarda asılı olan kılınçlardan birini indirip üzerindeki siyah lekeleri gösterdiği ve onların düşman kanı olduğunu gururla söylediği günü hatırlamıştır. Duvarda asılı levhadaki beyti, onu ezberlediği günleri, selamlık kısmında

⁶⁵¹ C. 1/163-188.

⁶⁵² C. 1/249- 277.

⁶⁵³ C. 1/263.

yeşil başörtülü annesi ve kızkardeşi aklına gelmiştir. Benliğini, özünü, kültürünü ve değerlerini kaybettiği için üzüntü ve vicdan azabı duymuştur. Geriye dönüş tekniğiyle geçmişe ve anılarına giden Kenan Bey, sonra tekrar içinde yaşadığı ana ve evine dönmüştür. Evini tekrar gözden geçirmiş ve bir kıyaslama yapmış, bu sayede kendisindeki değişim, okura tam anlamıyla hissettirilmiştir.

“Çizgili Kâğıt”⁶⁵⁴ hikâyesi, anlatıcının yazma isteğinin uyanması üzerine oğlundan bir kâğıt parçası istemesiyle başlar. Oğlunun getirdiği çizgili kâğıt çağrışım yoluyla anlatıcıyı çocukluğuna, okul yıllarına götürmüştür. Mensur şiire benzer bu kısa hikâyede⁶⁵⁵ geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı kısım şöyledir:

“Nagehan önümde çocukluk devrelerim açıldı, mektep âlemleri bütün fûru’-ı saadetiyle gözlerimin önüne geldi. İşte ilk yazı yazmaya başladığım vakit vazifelerimi üzerine yazdığım kâğıt. Riyaziye defterlerimden kopardığım bu çizgili kâğıtlara vezinsiz şiirlerimi tebyiz etmez mi idim? Bütün öğrendiklerimi bu çizgili kâğıda yazmaz mı idim?...”⁶⁵⁶

“Tenezzüh”te⁶⁵⁷ Juli Hala, karlı kış gününde dışarı çıkmış, yaşıyla bu karlı hava arasında bir bağ kurarak hayatının baharındayken gezdiği dolaştığı sokakları, eski âşığını ve geçmiş güzel günleri hatırlamıştır. Âşığının evi, karlı hava, gezdiği sokaklar çağrışım yoluyla onu geçmiş zamana götürmüş, geriye dönüş tekniğiyle gençlik günlerine kısa bir yolculuk yapmıştır:

“İşte şurada, sokağın içinde bir hatıra-ı zihayâtı vardı: eski âşığı... Kimse görmeden, kimse bilmeden ne hoş muaşaka ettiği şu bahçeli evin içinde ne kadar mesut dakikalar geçirmişti.”⁶⁵⁸

“Teselli”de⁶⁵⁹ kronolojik seyirde verilmeyen olay örgüsündeki boşluklar, İskender Paşa’nın bir gün seccadesinin başındayken maziye dalmasıyla açıklığa kavuşur. İskender Paşa ölüm fermanını beklemektedir fakat bunun sebebi hikâyenin başında açıklanmamıştır. Özetleme tekniğiyle hayatından çeşitli kesitler verilerek geçmişe gidilmiş, sonra hikâyenin çatışma unsuru olan ve başta verilmeyen bu sebep, geriye dönüş tekniğiyle açıklanmıştır:

“Pek gençken Hüsrev Paşa’nın yanındaki silahşorluğu, sonra kapıcıbaşılığı, daha sonra çavuşluğu hayalinden geçti. ‘Orta defterdarı’ iken evlenmişti. Karısı, çocukları... Çocukları daha pek küçüktü. Şimdi acaba neredeydiler? Ne olacaklardı? Bir vakitler Van Kalesi’nin fethinde gösterdiği yararlıklarla nasıl padişahın gözüne girmişti! Bu tehlikeli kalede kimse kalmaya cesaret edemiyordu. Kendi isteyerek

⁶⁵⁴ C. 1/55-56.

⁶⁵⁵ Hülya Argunşah, “Çizgili Kâğıt” hikâyesini önce mensur şiirler kategorisinde değerlendirdiğini, daha sonra ise bir olayı anlattığı ve mensur şiirden uzaklaştığı gerekçesiyle hikâye kategorisinde değerlendirdiğini dile getirmiştir. Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 55.

⁶⁵⁶ C. 1/56.

⁶⁵⁷ C. 1/57-59.

⁶⁵⁸ C. 1/58.

⁶⁵⁹ C. 1/592-600.

kalmış, kaç defalar bozmuştu. Sonra kumandan olduğu Erzurum havalisinde de namı düşmanları titretmiyor muydu? Lakin işte nasılsa bir tedbirsizlik etmişti.”⁶⁶⁰

Hikâyede bahsedilen tedbirsizlik, padişahın tedbir alarak gönderdiği çok sayıdaki askeri, İskender Paşa’nın lüzumsuz görüp kışın Erzurum Kalesi’nde çok adam dayanamaz, diye evlerine göndermesidir. Sonra da Mirza İsmail’in saldırmasıyla bozguna uğramış, bu sebeple de ölüm cezasına çarptırılacağını düşünmüştür.

İskender Paşa’yı yanıltan bir husus da kuşatmadan bir gece önce gördüğü rüyadır. Rüyasında at üzerinde giderken önüne çıkan yılanı tutmuş ve elleri kan içinde kalmıştır. Hayra yorulan bu rüya, geri dönüş tekniğiyle ayrıntılı olarak anlatılmıştır.⁶⁶¹

“Uçurumun Kenarında”⁶⁶² hikâyesi, Peride’nin kadınların tabiatında olan süslenme merakı sebebiyle kötü yola düşeceğinden korktuğu arkadaşı Raika’yı uyardığı bir mektuptan oluşur. Hikâyede üç zaman bulunmaktadır: Birincisi mektubun yazıldığı şimdiki zaman, ikincisi Peride’nin mektubu yazmasına sebep olan olayın yaşandığı yakın geçmiş zaman, üçüncüsü Peride’nin Raika’ya kendi yaşamından örnekler sunduğu uzak geçmiş zaman. Geriye dönüş tekniğinin görüldüğü kısım üçüncü zaman olarak belirtilen zaman dilimidir. Bu kısımda Peride kendi geçmiş yaşantısına dönerek bir zamanlar maddi durumu iyi olmadığı için kendisinde de var olan süslenme dürtüsünün onu ne kadar çaresiz bıraktığını, zengin bir arkadaşının kocasını kandırarak ondan habersiz süslenmeye ayırdığı bütçelerden bahsettiğini, bunun ona iffetsizlikten daha beter geldiğini, bu sebeple başka yollar aradığını ve sonunda bir terzinin yanında işe başladığını, böylece kendisine bedavaya elbiseler temin edebildiğini, gelen müşterilerin onun kıyafetini beğenip aynısından istemesiyle modellik yapmaya başladığını ve bu sayede işlerini geliştirdiğini anlatır. Peride süslenme dürtüsünün yanı sıra düşmeden giderilebileceğine dair kendi hayatından örnekler vermiş, ayrıntılarını konuşmak ve arkadaşına yol göstermek için onu evine davet etmiş ve hikâye bu şekilde tekrar yaşanan ana dönülerek son bulmuştur.

“Ashab-ı Kehfimiz”⁶⁶³ olay örgüsünün günlüklerle şekillendiği bir hikâyedir. Hikâyenin zamanı günlükler üzerinden belirtilmiş, yer yer geriye dönüşlerle geçmişe gidilmiş ve geçmişteki ayrıntılar anlatılmıştır. İlk bölümde birinci şahıs anlatıcının geriye dönüş tekniğiyle on beş sene öncesine gittiği bir an anlatılır. Coğrafya hocası Bağdaseryan öğrencilerine günlük tutmayı tavsiye eder, anlatıcı yani Hayikyan ise bunun boş ve gereksiz

⁶⁶⁰ C. 1/595.

⁶⁶¹ C. 1/595.

⁶⁶² C. 2/656-660.

⁶⁶³ C. 2/76-124.

olduğunu düşünür. Anlatıcı içinde bulunduğu aktif zamanda elinde kalemi, günlük tutarken o güne gitmiş ve kendisini tecrit ederek o anı ve yaşadığı pişmanlığı okura şöyle aktarmıştır:

“Üçüncü sıranın başında oturan Hayikyan, gülümsüyor. Kocaman kafasını sallayarak öyle boş şeylerle uğraşacağıma faydalı bir şey okur, öğrenirim diyor.

Zavallı dostum Hayikyan! O vakit hocanın sözüne inanıp ukalalık etmeseydin bugün ömrünün, ruhunun manalı izleri elinde kalır, (...) tatlı bir zevk bulurdun. Şimdi işte kalem elinde, böyle düşünüyorsun!...”⁶⁶⁴

Günlüğün yazıldığı ilk tarih 1908 yılıdır. Günlük yazımına zaman zaman ara veren anlatıcı bazı bölümlerde buna değinmiştir: “Altı ay ne çabuk geçmiş...”⁶⁶⁵, “Sanki iki sene geçmemiş.”⁶⁶⁶

1913 tarihli kısımdan sonra anlatıcı yazmaya on iki sene ara vermiş, hikâyenin üçüncü ve son bölümü olan bu bölüm “On iki sene sonra” başlığıyla yazılmış ve tarih olarak 1925 yılı gösterilmiştir. Bu kısımda anlatıcının eşiyle tanışmasına ve onu her geçen gün daha çok sevdiğine temas edilerek geriye dönüş tekniğiyle geçmişe gidilmiştir.

Günlüklerin yazımına ara verilen kısımlarda da geçmişte yazılan yazıların tekrar okunduğuna temas edilmiş ve anlatıcının bu yazılar hakkındaki fikirleri öne sürülerek bu şekilde de geriye dönüşler yapılmıştır: “İki sene evvelki fikirlerim tamamıyla değişmiş bulunuyor. Dün defterimin baş tarafını okudum. Aman yarabbi! (...) bir an Osmanlılığa inanmışım ha...”⁶⁶⁷ Anlatma tekniğinin yoğunluğu sebebiyle dağınık bir örgüye sahip olan hikâyenin kronolojik seyri bu geri okumalarla hep ön planda tutulmuş, bu sayede hikâyenin bütünlüğü korunmaya çalışılmıştır.

“Şefkate İman”da⁶⁶⁸ kapı kapı ekmek dilenmek zorunda kalması, açlık ve sefaletin verdiği efkâr, Ahmet Reşit’e bu duruma nasıl düştüğünü düşündürmüştür. Geriye dönüş ve özetleme tekniğiyle Ahmet Reşit’in mazisi anlatılmıştır:

“Hayata ne parlak muvaffakiyetlerle girdiğini hatırladı. Her sınıfta birinci olurdu. Mülkiyeden, Hukuktan birinci çıkmıştı. Hatta Avrupa’da Sorbonne’da harikuladeliğini gösterdi, profesörleri şaşırttı. Hiçbir ecnebi talebinin o güne kadar kazanamadığı bir muvaffakiyete nail oldu. Türkiye’ye döndüğü zaman daireler onu âdeta aralarında pay edemiyorlardı. Nihayet Hariciye’ye girdi. Konsolos oldu. Sonra... evet, sonra... İşte hatırasını bir duman kaphıyor, ne olduğunu, nasıl yuvarlandığını düşünemiyordu.

⁶⁶⁴ C. 2/78-79.

⁶⁶⁵ C. 2/96.

⁶⁶⁶ C. 2/97.

⁶⁶⁷ C. 2/99.

⁶⁶⁸ C. 2/510-516.

Evlenmişti. Ayrılmıştı. Hırsızlık, namussuzluk ettiği aklına gelmiyordu. (...) Vakıa, biraz kumar oynamıştı. (...)⁶⁶⁹

III.11. Mektup Tekniği

“Sivrisinek”⁶⁷⁰ hikâyesinde mektup tekniğiyle Efruz Bey’e cevap veren bir anlatıcı görülür. Anlatıcı, kırk gündür şehrin gürültüsünden ve yaşamın zorluğundan yorulup Bozkaya köyünde inzivaya çekilmiş, kafa dinlemektedir. Efruz Bey’den gelen mektup iç huzurunu bozmuş, o da eleştirel bir üslupla bu mektuba karşılık vermiştir. Mektup, anlatıcının yorgun ve kırgın ruhunun doğayla buluşup şifa bulmasını tasvir eden şu cümlelerle başlamaktadır:

“Bilsen Efruzcuğum, kırk gündür burada ne rahat yaşıyordum. Ses yok, seda yok... dost yok, düşman yok... gürültü yok... yorgunluk yok... Bizi bitiren, benizlerimizi, dudaklarımızı sarartan, gür saçlarımızı vakitsiz döken ve ağartan, hani o ‘hırs’ dediğimiz sinir sıtması yok... Öyle bir rahat ki... sanki adem...”⁶⁷¹

Efruz’dan gelen mektup, boşaldı sandığı kalbini yine elemle doldurmuştur. Rahatını kaçıran bu münasebetsiz mektuba sinirlenen anlatıcı, Efruz’a haddini bildirmeye karar vermiştir:

“Hazırlan bakalım Efruzcuğum, bu münasebetsizliğine ceza olarak seni şimdi biraz fazla hırpalayacağım.”⁶⁷²

Liyakatsizlikten yakınan, üstatlarını eleştiren, onlara küfürler eden Efruz Bey’e asıl liyakatsizin kendisi olduğunu açık yüreklilikle söylemiştir:

“İlimce, fence, edepçe, malumatça, tahsilce senden pek aşağı olanların yüksek mevkiler ihraz ettiğini söylüyorsun. Fakat bu pek tabiidir! Çünkü sende olmayan bir şey onlarda vardır: Liyakat... Liyakat karşısında senin ne ilmin, ne fennin, ne edebin, ne malumatın para eder, ne de tahsilin, iktidarın... Eminim ki şimdi şurasını okurken başını sallıyor ve içinden, ‘Vay, bende liyakat yok mu?’ diyorsun. İstersen bana darıl Efruz. Seni şüphede bırakmamak için serbestçe söyleyeceğim, ‘Sende liyakat yoktur!’”⁶⁷³

Mektup bir çerçeve hikâyedir, hikâyenin içinde “Rüzgârla Sivrisinek” adında başka bir hikâye daha anlatılmıştır. Sivrisineğin rüzgâr karşısındaki küstahlık ve kendini bilmezliği, Efruz’un; işinin ehli insanlara ettiğine benzetilmiş ve bu sayede verilmek istenen mesajın etkisi artırılmıştır.

⁶⁶⁹ C. 2/510.

⁶⁷⁰ C. 1/476-481.

⁶⁷¹ C. 1/476.

⁶⁷² C. 1/477.

⁶⁷³ C. 1/477-478.

Bu hikâyede olay, anlatıcı ve Efruz Bey arasında geçen bireysel bir meseleymiş ve mektup da sanki ikisi arasında bir iletişim aracıymış gibi görünse de aslında Ömer Seyfettin, Efruz Bey'in şahsında toplumdaki tüm kendini bilmezlere mesaj vermek istemiş ve mektup, iletişim aracı olmaktan ziyade sosyal bir eleştiri görevi üstlenmiştir. Ömer Seyfettin diyeceklerini demiş ve mektubu postalamıştır. Kıssadan hisse almak ise okurlara düşmüştür.

“Aşk ve Ayak Parmakları”⁶⁷⁴ iki mektup ve bir telgraftan oluşmuştur. Yüz yüze söylenemeyen duyguların yazarak ifade edilmesi çoğu zaman bir çare olarak görülür. Bu hikâyede mektup tekniği bir iletişim vasıtası olarak kullanılmış ve hikâyenin kurgusunu oluşturmuştur.

Serim bölümünü oluşturan ilk mektupta Âsime Hanım; güzellik, zenginlik ve türlü meziyetlerine rağmen kendisini boşayan eski kocasına bunun nedenini sorar. Hasan'dan gelen cevapsa ilginçtir. Hasan tüm insanları davranışlarından dolayı birer hayvan profiline benzeter ve kişiyi, o hayvandaki huylara sahip biri olarak görür. Âsime Hanım'daysa bir türlü herhangi bir hayvan profili göremez, bu nedenle de onunla evlenir. Fakat bir sabah Âsime Hanım, yere düşen çorabını ayağıyla alınca ona maymun teşhisi koyar, kendisinden soğur ve mektubunu şu cümlelerle bitirir:

“El gibi kullandığın bu ayaklarından bir tanesini şimdi kalbinin üzerine koy. Ve öyle hükmet. Artık seni sevmemekte haklı değil miyim?..”⁶⁷⁵

Bu açıklamalardan sonra kocasının takıntılı, hasta bir ruha sahip olduğunu anlayan Âsime Hanım, muhtemelen Hasan'dan buna benzer başka mektuplar da almış olmalı ki sonunda şöyle acil bir telgraf atar:

“Mektubunu okumadan yırttım, senden nefret ederim. Sakın bir daha mektup göndermeye kalkma. Sonra fena olursun...”⁶⁷⁶

“Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür!”⁶⁷⁷ adlı hikâye, anlatıcının genç bir tarihçiye, eski karısının da kendisine yazdığı olmak üzere toplam iki mektuptan oluşmaktadır. İlk mektup hikâyenin serim ve düğüm bölümünü, ikinci mektupsa çözüm bölümünü oluşturmaktadır.

“Genç Müverrih (S...) Bey'e Mektup” hitabıyla başlayan birinci mektupta tarihçinin isminin sadece baş harfinin yazılması, mektubun kurgu değil gerçek olduğu izlenimini

⁶⁷⁴ C. 1/152-156.

⁶⁷⁵ C. 1/156.

⁶⁷⁶ C. 1/156.

⁶⁷⁷ C. 1/163-188.

vermektedir. Bu hikâyede ilk mektubun, kurguyu ilgi çekici hâle getirmek için kullanıldığı görülmektedir.

Anlatıcı, dört beş sene öncesine kadar tarihe ilgi duymayan biridir. Boşanmasına sebep olan bir olay, onun tarihle ilgilenmesini ve genç bir tarihçiyi takip etmesini sağlamıştır. Hem bu tarihçiye olan hayranlığını ifade etmek ve hem de başından geçen olayı anlatmak için ona bir mektup yazar. Mektupta kullanılan üslup, sade dille yazmayı tercih eden Ömer Seyfettin'in genel yaklaşımının dışında Arapça ve Farsça kelimelerin yoğun olduğu bir üsluptur. Bu dil ve üslup, entel ve yarı aydın olarak çizdiği karakterin havasına uygun düşmüştür.

Anlatıcı, kendini ve kısmen de tarihçiyi övdüğü uzun bir girişten sonra yine ayrıntılı bir kısma geçiş yapacağını şu cümlelerle ifade eder:

“Faaliyet-i tettebbu ile kısalan kıymettar zamanınızı suiistimal etmediğinden emin olarak hikâyemi, kendi tarihimi, milad-ı İsa'dan evvel, sekizinci asırda cereyan etmiş bir vakanın haberim olmadan benim zavallı başımda nasıl tekerrür ettiğini size anlatacağım. Bu biraz mufassal olacak. Fakat rica ederim, tahammül ediniz.”⁶⁷⁸

Karısının güzelliğine hayranken ve onunla çok mutlu bir evlilik sürerken bir gün İtalya'daki halazadesi Ahmet Bidar, evlerine misafir olarak gelir. Eşinin de dâhil olmasıyla günlerce sanat ve tarihten sohbet ederek hoşça vakit geçirirler. Ayrılma vakti geldiğinde de gitmesine engel olup, ısrar ederek onu; kendileriyle birlikte yaşamaya razı ederler. Anlatıcı, karısının güzelliğinin yalnız kendisi tarafından bilinmesine zaman zaman hayıflanmakta, içten içe bu müthiş güzelliği başkalarının da bilmesini ve ona, yani bu güzelliğin tek sahibine, gıptayla bakmalarını arzulamaktadır. Bir gün iki akraba heykellerden, mitolojilerden vs. bahsederken çıplak Yunan resimlerine rast gelir. Karısının vücudunun güzelliği hakkında çekimser bir havayla başlayan sohbet, yavaş yavaş anlatıcının bir gece Bidar'a eşini çıplak gösterebileceği noktasına kadar gelir. Bidar önce kabul etmez ama ısrarlar karşısında ikna olur. Paravanın arkasından Esfer'i çıplak izlerken son anda Esfer tarafından fark edilir. Esfer bu ahlaksızlığı kabullenemez ve kocasından intikam almak ister. Bir gece kocasının eve geleceği saatte Bidar'la yatak odasında onu aldatıyor süsü verir ve boşanırlar. Daha sonra eski kocasına mektup yazarak tüm olayı anlatır, yaşananların Herodot'un eserindeki Kandaules efsanesiyle bire bir örtüştüğünden bahseder. Anlatıcı, yani Esfer'in kocası, bu olaydan sonra kitaplığında duran Herodot Tarihi'ni okumaya başlayınca gerçekten de bilmeden tarihte yaşanan bir olayın nasıl tekerrür ettiğini fark eder.

⁶⁷⁸ C. 1/165.

Heredot Tarihi'nden montaj tekniğiyle aynen kopyalanmış kısımların da olduğu bu hikâyede “Beyefendi” hitabıyla başlayan ikinci mektup, artık yabancı hükmünde olan eski kocasıyla yüz yüze görüşebilme imkânının kalmaması sebebiyle Esfer için bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır:

“Beyefendi,

Bugün artık tamamen yekdiğerimize yabancı bulunuyoruz. Talak ile beraber bütün mukadderat-ı müsterekemiz, vezaif-i mütekabilemiz iflas etti.”⁶⁷⁹

Bu şekilde soğuk bir hitap ve girişle başlayan mektup “Esfer Bidar” imzasıyla, yani Esfer’in yeni kocasının ismiyle, bitmiştir.⁶⁸⁰ Esfer böylece kocasından intikamını almıştır. Mektup, intikamın daha acı hissedilmesi için müracaat edilen bir yöntem olarak kullanılmıştır.

“Lokanta Esrarı”⁶⁸¹ adlı hikâyede anlatıcı, bekârlık günlerinde sık sık gittikleri “Abeille d’or” isimli lokantadaki lezzetli yemekleri özleyen arkadaşı Sermet’e artık lokantalarda neden yemek yiyemediğini açıklayan bir mektup yazar. Hikâye, Sermet’in mektubunda yazılanları özetlemekle başlar:

“Sevgili Sermet, dün akşam mektubunu aldım. Bir sene içinde o ne dehşetli daüssıla... Diyorsun ki ‘Bekârlık âlemleri gözümde tütüyor. Hele ‘Abeille d’or’un yemekleri... Acaba o vakit iştahımız mı çok açıldı? Şimdi artık evde hiç o nefis yemeklerin tadını bulamıyorum. En tatlı kompostolar bile bana saman gibi geliyor.’ Sonra beni yine eski lokantamızda bir yemeğe davet ediyorsun.”⁶⁸²

Bu kısım iki kişi arasında geçenlerin zaten onlar tarafından bilindiği için tekrar anlatılmasına ihtiyaç yokken üçüncü şahıslara, yani okurlara, anlatılıyor izlenimi verdiğinden doğallık ve gerçekliğe bir nebze gölge düşürmektedir.

Serim bölümünü oluşturan yukarıdaki kısımdan sonra “Heyhat Sermetçiğim, bu davetine icabet edemeyeceğim.” cümlesiyle başlayan düğüm bölümü, okurda merak duygusunu kamçılar. Sonra bir masalla örneklendirilerek neden davete icabet edilemeyeceği açıklanmaya başlanır.

“Çünkü bilirsin (...)”⁶⁸³, “Beni hatırlarsın, daima itiraf ederdim ki (...)”⁶⁸⁴, “Nasıl güzel Rumca bildiğimi elbet hatırlarsın.”⁶⁸⁵ gibi ifadeler anlatıcı ile Sermet arasındaki samimiyetin derecesini göstermesi açısından önemlidir. Mektup tekniğinin bu hikâyede, birbirini uzun zamandır görmeyen iki samimi arkadaşın özlem giderme ve iletişim kurma aracı olduğu

⁶⁷⁹ C. 1/180.

⁶⁸⁰ C. 1/188.

⁶⁸¹ C. 2/517-524.

⁶⁸² C. 2/517.

⁶⁸³ C. 2/517.

⁶⁸⁴ C. 2/517.

⁶⁸⁵ C. 2/519.

görülmektedir. Ayrıca geçmiş günlerin anlatıldığı bölümlerde geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı ve diyalog tekniğiyle de bu anların yaşatılmaya çalışıldığı görülmektedir.

“Bir Vasiyetname”⁶⁸⁶ intihar etmeden önce vasiyetini dile getiren anlatıcının nükteli ve ironik bir dille yazdığı veda mektubundan oluşan bir hikâyedir. Daha ilk cümlelerden itibaren mizah, kendini gösterir:

“Sevgili Yeğenim! (...) Sen şu satırları okurken zavallı dayın artık dünyada yok! Ya nerede? Gayet sıcak bir yerde... yani cehennemde! Zebanilerin kırbaçları altında, inim inim inliyor.”⁶⁸⁷

Yeğenine vasiyet olarak daima dört farklı metres bulundurmasını; içki, kumar, eğlenceyle vakit geçirmesini; yaz kış farklı farklı ülkelerde, otellerde tatil yapmasını kısacası hayatın tadını çıkarmasını ve miras bıraktığı paraları çatır çatır yemesini tavsiye eden anlatıcı, gece yazdığı mektuba sabah hamış yazarak intihar etmekten vazgeçtiğini ve tavsiye ettiklerinin hepsini kendisinin yapacağını yazar. Bu kararı vermesine sebep olansa mektubu okuyan Jülide’nin anlatıcının dizlerine oturup kendisini yirmi beş yaş genç hissettirmesiymiş.

“Elveda sevgili yeğenim, elveda... Bir gün Monaco’da gazinonun şaşılaştıran taraçasında beni hatırla!”⁶⁸⁸ diye biten mektuba, hamış kısmında “Doğru Monaco’ya gidiyoruz. Seni taraçada, yemekten evvel, güneşin batmasını seyrederken hatırlayayım mı? Elveda, sevgili yeğenim, elveda...”⁶⁸⁹ şeklinde nükteli bir ifade eklenir. Bu farklı bitişle, anlatıcının kendisine sanki ikinci bir şans verilmişçesine tüm tavsiyeleri acilen uygulamaya geçirdiği görülür.

Keyifle okunan bu kısa hikâyede mektup tekniği, sürükleyici ve canlı bir anlatımın oluşmasına hizmet etmiş, kişinin iç dünyasının okura yansıtılmasında bir araç olarak kullanılmıştır. Mektup bu hikâyede yavaş yavaş yaşlandığının farkında olan anlatıcının az kalan ömründe yapamadıkları için hayıflanmasını anlatan bir iç monoloğu anımsatır. Kendi kendine geçmişe dönemeyeceğinin farkında olan anlatıcının aslında bir nevi genç olan yeğeninin yerinde olmasını dilemesidir bu mektup:

“Kendimi toplar toplamaz tombul bileklerinden tuttum. Fakat, ah sen olmalısın! Mümkün mü ya, ben nasıl zaptedebilirim? On yedi yaşında! Piliç kadar narin ama doğurmamış kısırak kadar kuvvetli...”⁶⁹⁰

“Memlekete Mektup”⁶⁹¹ anlatıcının memleketten arkadaşı Celil’e yazdığı bir mektup gibi görünse de aslında Ömer Seyfettin için sosyal ve siyasi düşüncelerini aktarmanın bir yolu;

⁶⁸⁶ C. 2/48-50.

⁶⁸⁷ C. 2/48.

⁶⁸⁸ C. 2/49.

⁶⁸⁹ C. 2/50.

⁶⁹⁰ C. 2/49.

⁶⁹¹ C. 2/204-211.

ülkenin yönetiminde gördüğü yanlışları eleştirmek, kötü gidişatı gözler önüne sermek ve vatandaşların vurdumduymazlığı karşısında küskünlüğünü ifade etmek için bir araç olmuştur:

“Hani bizim Hukuk’a devam ettiğimiz zamanın İstanbul’u, on beş sene evvelki İstanbul artık yok!..”⁶⁹², “Dün Şezadebaşı’nda bu enayilerden birisine rast geldim. Hani adını ‘Labori’ takmıştık. Şimdi bir görsen... sakal bırakmış.”⁶⁹³, “Direkleri yıkılan sokakta eski çayhaneler hâlâ duruyor.”⁶⁹⁴, “Biliyorsun, biz tahsilimizi bitirirken ne kadar idealisttik.”⁶⁹⁵, “Labori’den ayrılır ayrılmaz mektepte iken senin hiç sevmediğin bir arkadaşımıza rast geldim. Ebulfuruva! Hatırladın ya!”⁶⁹⁶, “Hani o gazetelerde ilanlarını gördüğümüz serbest dersler, konferanslar filan hep yalan!”⁶⁹⁷, “Ah bizim zamanımızdaki İstanbul!”⁶⁹⁸, “Gedikpaşa’da pansiyon olduğumuz evde Namık Kemal’in şiirlerini nasıl heyecanla okuduğumuzu hatırla.”⁶⁹⁹ gibi cümleler iki arkadaş arasında geçmişte paylaşılan anların çokluğunun ve o günlere duyulan özlemin ifadesidir. Mektubun birbirinden uzakta olan iki kişi arasındaki yazışmalar olduğu göz önüne alındığında bu tarz ifadelerin gerçekçiliği artırdığı söylenebilir.

Giriş kısmında çizilen İstanbul’un karamsar panoraması, hikâye boyunca devam edecektir:

“Sokaklar daralmış, insanlar küçülmüş, kadınlar siskalaşmış... Çehreler solgun... Herkeste üst baş perişan... İnanılmaz bir zaruret bu halkı eziyor. Mahallelerde birçok evler aç! Buna mukabil haydutlar hâlâ kâşanelerde yaşıyorlar. Otomobillerde geziyorlar. (...)”⁷⁰⁰

İstanbul’daki siyasi ve ekonomik ortam şu cümlelerle eleştirilmiştir:

“Meşrutiyeti istihsal ettikleri için Anadolu’nun sırtı sıra on yıl liyakatlerine aldandığı İttihatçı güruhu da iki kısım olmuş. Biri kuvvet ellerinde iken halkı soyup soğana çeviren yeni zengin sınıfı!.. Öteki, fırsatı kaçırıp umumi soyguna şahsi namus endişesiyle iştirak etmeyenler... Fakir arkadaşlarına yeni zengin İttihatçılar ‘enayiler’ namını veriyorlar.”⁷⁰¹

“Henüz bir yeni zenginle konuşamadım. İşittiğime göre onlar şahsi servetlerinin selameti için İstanbul’un bütün bütün başka bir devlete verilmesini istiyorlarmış.”⁷⁰²

⁶⁹² C. 2/204.

⁶⁹³ C. 2/204.

⁶⁹⁴ C. 2/205.

⁶⁹⁵ C. 2/206.

⁶⁹⁶ C. 2/207.

⁶⁹⁷ C. 2/209.

⁶⁹⁸ C. 2/209.

⁶⁹⁹ C. 2/210-211.

⁷⁰⁰ C. 2/204.

⁷⁰¹ C. 2/205.

⁷⁰² C. 2/206.

Anlatıcının canını sıkın şey, sadece ekonomik ve siyasi meseleler değil, maneviyatın da yok olmasıdır:

“Bu iktisadi hercümerçten ziyade beni meyas eden manevi perişanlık! Edebiyat bir ölünün kalbi gibi durmuş, soğumuş... İlmin namı yok. Felsefe alay! Sanat şaka.”⁷⁰³

Türkçülük-İslamcılık tartışmasının yaşandığı kısımlar mektupta şöyle aktarılır:

“Arabistan’a, Suriye’ye istiklallerini vermek istemeyen dünyada hiçbir Türk milliyetperveri bulunamayacağını, gayr-ı Türk havaliye kendi millî mevcudiyetlerini vermek arzu eden Türkçülerden kimsenin Mısır’ı zapt etmeye kalkmayacağını anlattım. Lakin Ebulfuruva laf anlar mı? Bu asrın milliyet hakikatini en anlamayan, en milliyet hissinden mahrum iki cahil şahsiyeti, Enver’le Cemal’i Türkçü sanıyor. Mantığı kararmış Enver’in Anadolu’dan gasp ederek bol bol Arap illerine saçtığı milyarların dehşetini biz Malatya’da bilmiyorduk. Ebulfuruva Şam’da bir kundura boyacısının bile avuçla altını olduğunu bilmiyor gibi davranıyor.”⁷⁰⁴

Anlatıcının mektupta umut verici ve olumlu sayılabilecek tek cümlesi şudur:

“Biz Türkler tarihte ne kadar felaketler geçirmişiz. Fakat nihayet, yine toplanmışız. Yine ölmemişiz. Saadetin de felaketin de geçici şeyler olduğunu hatırlamak insana biraz teselli veriyor.”⁷⁰⁵

Olumsuz ve karamsar gidişatı bir bir sayıldıktan sonra İstanbul’a büyük umutlarla geldiği anlatıcının, buradan küskün olarak memleketi Malatya’ya gideceği şöyle aktarılır ve hikâye son bulur:

“Bugünün İstanbulluları bizim bu ölmez ruhumuzu bilmiyorlar. Türkleri komşu milletler gibi sanıyorlar. Anadolu’yu, Azerbaycan’ı, Kafkasya’yı, Türkistan’ı, Buhara’yı dolduran fertlerin ‘dini bir, dili bir’ kardeş olduklarını İstanbullular anlamıyorlar. İstanbullular ‘Wilson Umdeleri’ne akıl erdiremiyorlar. Milleti ırktan ayırt edemiyorlar. (...) Artık benden mektup bekleme. Kendimi bekle. Zannediyorum ki yirmi gün geçmeden sevgili vatanıma döneceğim. Fakat kalbimde ne derin bir yara ile... Tıpkı hafızasını kaybetmiş bir zavallı gibi!”⁷⁰⁶

“Erkek Mektubu”⁷⁰⁷ anlatıcının okul arkadaşı Sermet’e yazdığı bir mektuptur. Anlatıcı bir yıllık mutsuz bir evliliğe sahiptir. Okul yıllarında Sermet sakin, orta halli, az güzel ve az hisli bir kız hayali kurarken anlatıcı asabi, heyecanlı, çok güzel ve çok hisli bir kız hayali kurarmış. Gerçekten de böyle bir kızla evlenen anlatıcı, tercihindan dolayı yaşadığı pişmanlığı dile getirmiş, henüz bekâr olan Sermet’in hayaline kavuşmasını temenni etmiştir. “Muazzez Sermet’im” hitabıyla başlayan mektubun bu hikâyedeki görevi iki yakın arkadaş arasındaki mahrem duyguların aktarılması ve dertleşmeyi sağlamaktır. Yazarın “Lokanta Esrarı”

⁷⁰³ C. 2/206.

⁷⁰⁴ C. 2/208.

⁷⁰⁵ C. 2/210.

⁷⁰⁶ C. 2/211.

⁷⁰⁷ C. 1/93-98.

hikâyesindeki mektubun da anlatıcının okul arkadaşı Sermet'e yazıldığı görülmektedir. Bu hikâyede Sermet evlenip, anlatıcıyı pansiyonda yalnız bırakmışken “Erkek Mektubu”nda anlatıcı evli, Sermet bekârdır.

“Peride'den Raika'ya mektup” epigrafiyla başlayan “Uçurumun Kenarında”⁷⁰⁸ hikâyesi, mektup tekniğiyle yazılmış bir hikâyedir. Üç nokta (...) ile başlayan metnin baş kısmının verilmediği, dolayısıyla bir hitabın yer almadığı hikâyede direkt konuya geçiş yapılmıştır. Epigraftan anlaşıldığına göre mektubu gönderen ve anlatıcı olan Peride, Raika'yı yolda görmüş, seslenmiş fakat ona sesini duyuramamıştır. Üzerindeki pahalı manto ve yanındaki gözünün kesmediği kadından dolayı arkadaşının yanlış yollara düşmesinden şüphe duymuştur. Kadınlardaki güzel giyinme merakının yanlışla düşülmeden de giderilebileceğini kendi hayatından örnek vererek arkadaşına aktarmıştır. “Dün seni gördüm.”⁷⁰⁹, “Cuma günü bana gel! Konuşalım.”⁷¹⁰ ifadeleri, içeriği ve samimi üslubundan mektubun iki yakın dostun haberleşme aracı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Esra Sazyek, Ömer Seyfettin'in mektup tekniğini daha çok millî meselelerin dışında kalan hikâyelerinde kullanmayı tercih ettiğini ve bu tekniği “mektup hikâye” ve “mektuplu hikâye” olarak iki temel eksen üzerinden örneklendirdiğini dile getirir.⁷¹¹ Yukarıda isimleri geçen hikâyeler “mektup hikâye” kategorisinde hikâyelerken “Hediye...”, “Sahir'e Karşı”, “Sebat”, “Bomba”, “Primo Türk Çocuğu”, “Aşk Dalgası”, “İhtiyarlıkta mı Gençlikte mi?”, “Kütük”, “Teselli”, “Pembe İncili Kaftan”, “Kıskançlık”, “Külâh”, “Harem”, “İnat”, “Nakarat”, “Tuhaf Bir Zulüm”, “Baharın Tesiri”, “Mehmaemken”, “Şefkate İman”, “Balkon”, “İffet”, “Bilgi Bucağında” adlı hikâyelerse mektubun hikâyede kısmî olarak konuşlandığı “mektuplu hikâye”lerdir.⁷¹²

III.12. Günlük/Anı Tekniği

Ömer Seyfettin'in bazı hikâyelerinde günlük/anı tekniğinin kullanıldığı görülür. “Bir zabitin cep defterinden” epigrafı ile başlayan “İrtica Haberi”⁷¹³ olayların anlatıcının günlüğünden gün gün aktarıldığı, 1-3 Nisan 1325 (1909) arasını kapsayan üç günlük bir hikâyedir. Tahir Alangu'ya göre Ömer Seyfettin, bu hikâyeyi kendi anı defterinden hiç

⁷⁰⁸ C. 2/656-660.

⁷⁰⁹ C. 2/656.

⁷¹⁰ C. 2/660.

⁷¹¹ Esra Sazyek, “Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Mektubun Yeri”, *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*, haz. Hülya Argunşah, Abdullah Şengül ve Murat Gür, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 349.

⁷¹² Sazyek a.g.m. s. 349.

⁷¹³ C. 1/216-226.

değiştirmeden almıştır.⁷¹⁴ Dolayısıyla bu hikâyede hem günlük/anı tekniği hem otobiyografik teknik birlikte kullanılmıştır.

“Gençliğini Makedonya’da geçirmiş eski bir zabitan hatırat defterinden...” epigrafi ile başlayan “Nakarat”⁷¹⁵ hikâyesi de “İrtica Haberi” gibi Ömer Seyfettin’in “Balkan Devresi” anı defterlerinden alınmış otobiyografik bir hikâyedir. Hikâye, günlük tekniğiyle gerçekleri bire bir yansıtmıştır. Bu nedenle bu hikâyede de günlük/anı tekniği ve otobiyografik teknik birlikte kullanılmıştır. Hikâyede olay örgüsü 30 Teşrinisani 1319-11 Mart 1320 tarihleri arasında geçer.

“Âtideki satırlar henüz bir Fransız evinde pansiyoner bir mekteplinin defter-i hatıratından kopya edilmiştir.” notuyla yayımlanan “Çirkin Bir Hakikat”⁷¹⁶ anlatıcının kadınlar, hayat ve topluma karşı duyduğu nefreti anlatan söylemleriyle başlar. İlk etapta bir aşk acısı zannedilen bu sözlerin arkasında anlatıcının ablasına duyduğu hırçınlığın yattığı anlaşılır. Hikâyenin satır aralarından eski kocası olduğu çıkarılan kişiyle ablasının, anlatıcının odasında geçirdiği ilk zamanlar bahis konusu edilince anlatıcı, ablasına duyduğu bütün hürmeti kaybeder. Hayatını geçindirmek için fahişelik eden Alman kızlarına acırken ablasının da onlar gibi namussuzluk yaptığını düşünen anlatıcı, içinden bir öfke duymuş ve bu olumsuz duygularını hatıra defterine yazmıştır. Günlük/anı tekniğinin bu hikâyedeki işlevi anlatıcının ablasının yüzüne söyleyemediği öfke, kızgınlık, nefret gibi olumsuz duygularının aktarımını sağlamaktır.

“Bir mekteplinin defter-i hatıratından kopya edilmiştir.” notuyla başlayan “Ay Sonunda”⁷¹⁷ hikâyesi cebinde kırk parası kalmış, geçim derdi yaşayan henüz yirmi iki yaşındaki bir gencin zihnindeki düşünceleri hatıra defterine geçirmesini konu edinen bir hikâyedir. Anlatıcı ailesinden uzaktadır, kendisini yalnız ve mutsuz hissediyordur. Eski sevgililerini düşünür, kıyaslamalar yapar, aslında yeni bir sevgi arıyordur. Bu düşüncelerini ve yalnızlığını günlüğüyle paylaşmıştır. Günlük/anı tekniği bu hikâyede “İşte ben burada biranın verdiği hafif baş ağrısıyla dertlerimi yazmaya çalışırken onlar orada mesut müsterih bir hayat yaşıyorlar... Ya ben?...”⁷¹⁸ ifadesinden de anlaşılabilceği gibi yalnızlığın paylaşıldığı bir araç ve iç dökmenin bir yolu olarak kullanılmıştır.

⁷¹⁴ Tahir Alangu, *Ömer Seyfettin Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, YKY, İstanbul 2010, s. 107.

⁷¹⁵ C. 2/13-32.

⁷¹⁶ C. 1/103-104.

⁷¹⁷ C. 1/105-107.

⁷¹⁸ C. 1/105.

“Harem”de ⁷¹⁹ örnek bir çift olarak gösterilen Sermet ve Nazan’ın birbirlerini aldattıklarını sanmaları üzerine kavga etmeleri, birbirlerine suçsuz olduklarını ispatlayabilmek için günlüklerine yazdıklarını okumaları, bu sayede aynı olayın iki farklı pencereden açıklığa kavuşması ve barışmalarının anlatıldığı günlük/anı tekniğinin yanında anlatma, diyalog, geriye dönüş gibi pek çok tekniğin birlikte kullanıldığı bir hikâyedir. Evli çift, günlüklerinden aynı tarihli günleri bulur ve okumaya başlar. Hikâyenin bu kısımları günlükler sayesinde şekillenir. Hikâyede haremın iyi ve kötü yanları, gelenek ile modernitenin çatışması ele alınmıştır.

“Bir Sultanî mualliminin hatırat defterinden üç dört sayfa” epigrafiyla başlayan “Niçin Zengin Olmamış?” ⁷²⁰ günlük/anı tekniğiyle yazılmış bir hikâyedir. Anlatıcı on yıl önce yazmaya başladığı hatıra defterini bulur ve 7 Kânunusâni 1916’dan itibaren tekrar yazmaya başlar. Öğretmenlik ve tercümanlıkla kıt kanaat geçinmeye çalışan anlatıcı, Topal İsmail Hakkı Paşa’ya yakın olduğu için zengin olan okuldan eski bir arkadaşıyla karşılaşır ve onun yardımıyla kendisi de zengin olur. Ama bir gün eski mahallesinde ölü arayan belediye çalışanlarından milletin açlıktan öldüğünü ve fakir fukaranın hakkını yiyerek zengin olanlara beddua edildiğini duyunca bundan etkilenir ve suçluluk hisseder. Her şeyi bırakıp eski fakir ama dürüst hayatına döner. Hikâyede olay örgüsü, gün gün yazılan anlarla şekillenmiştir. Anlatıcı tarihin hep felaketli olaylardan haber vermesi gibi günlüklere de hep üzücü olayların yazıldığından bahseder. Bu ifadeden hikâyede günlük tekniğinin dertleşme ve üzüntü paylaşma amacıyla kullanıldığı anlaşılmaktadır:

“İşte bu sabah çekmecemın köşesinde on sene evvel karalamaya başladığım bu defteri buldum. Yazdıklarına baktım. Hiç ferah verecek bir şey yok! Kanserden ölen anneciğimin yavaş yavaş nasıl söndüğünü, zavallı kurtarılmaz bir pençe ile inleye inleye ademe sürüklenirken nasıl öldürücü elemeler duyduğumu uzun uzadıya kaydetmişim... Zaman ne dehşetli bir deva! Şimdi o elemelerin binde bir zerresini duyamıyorum. Sonra dışarıya gitmişim! Buna dair ancak iki satır! Sonra evlendim! Bunun kaydı bile yok. Çocuğum oldu. Onu da yazmamışım. Güneş görmediği hâlde bilmem niçin sararan bu sayfaları gayriihtiyari kokladım. Keskin, bayıltıcı, hasta bir sonbahar kokusu! Ah bu eski kâğıtlardan, eski kitap aralarından, unutulmuş eski defterlerden çıkan matem kokusu!..”

Anlatıcı zengin olduğu ve refah içinde yaşadığı günlerde yine günlük yazmaya ara vermiştir. 2 Şubat 1917 tarihinde yazdığı “Altı ay sonra, zavallı samimi defter! Seni nasıl heyecanla elime alıyorum; acı, öldürücü bir buhran içindeyim. Söylemek için günahı dudaklarından taştan, kalbine sığmayan bir mücrim gibiyim.” ifadesinden altı ay hiç yazmadığı

⁷¹⁹ C. 1/846-884.

⁷²⁰ C. 2/212-221.

anlaşılmaktadır. Bu hikâyede günlük; tüm mahrem duyguların, pişmanlıkların, vicdan azaplarının aktarıldığı bir dost olmuş ve olay örgüsünü şekillendirme işleviyle kullanılmıştır.

“Mimar Sermed’in hatıratından” epigrafıyla başlayan “İlk Düşen Ak”⁷²¹ başındaki yer ve tarih bilgisi olan “Ayaspaşa 1913”te anlatıcının saçında gördüğü ilk beyaz telin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşüncelerin günlük/anı tekniğiyle aktarmasıyla oluşan bir hikâyedir:

“‘Güneşin altında yeni ne vardır?’ Hiç! Bu sabah aynanın karşısında yine bu eski hükmü hatırladım. Geceden pek yorgundum. Geç yatmışım, geç uyandım. Banyomu yaptım. Giyindim. Saçlarımı tararken şakağımın ta ucunda ansızın bir ak gördüm.”⁷²²

Saça düşen bu ilk ak, anlatıcıyı yaşama dair felsefi düşüncelere sevk etmiştir. Bir müddet önce can sıkıntısı yaşaması üzerine gittiği psikoloğun, problemine “işsizlik hastalığı” teşhisi koymasına ve bu problemten kurtulması için ona yazdığı manevî reçeteye, buradan milliyetçiliğe sonra evlenmeye kadar pek çok konu zihninden bir bir geçmiştir. Yazar, anlatıcın zihninden geçirme yoluyla ortaya koyduğu bu kadar geniş konu yelpazesini, yumuşak geçişlerle bütünleştirmeyi başarmıştır. “Eserimin tebyizinden artan şu boş deftere gelişigüzel bu satırları yazdım.”⁷²³ ifadesinden anlatıcının günlük/anı defterini boş zamanını değerlendirmek amacıyla kullandığı anlaşılır. Bu hikâyede günlük/anı tekniği hikâyeye estetik ve gerçekçi bir hava vermek, Türkçülük ideolojisini aşmak, duygu ve düşünceleri aktarmak amacıyla kullanılmıştır.

“Bir genç kızın defterinden kopya edilmiştir.” epigrafıyla başlayan “Horoz”⁷²⁴ hikâyesi, tavuklara hükmettiği ve onlara zorluk verdiğini düşündüğü için horozu öldüren bir genç kızın duygularının günlük/anı tekniğiyle anlatıldığı bir hikâyedir. Ayrıca horozlarla erkek fitratını özdeşleştirdiği için evlenmek istemeyen genç kız; görücülerden, anne ve babasının ısrarlarından bıkmıştır.

“Bir genç kızın defterinden kopya edilmiştir.” epigrafıyla başlayan “Dünyanın Nizamı”⁷²⁵ “Horoz”un devamı niteliğindedir. “Horoz” hikâyesinde horozların tavuklara zulmettiğini düşündüğü için onu öldüren genç kız, işin iç yüzünün öyle olmadığını, aslında tavukların horoz varken daha neşeli ve üretken olduklarını anlamasıyla dünyanın nizamının bu olduğunu öğrenmesi, evliliğe olan bakış açısının değişmesi ve evlenmeyi istemesinin anlatıldığı bir hikâyedir. Genç kızın anı defterinden alınan hikâyede günlük/anı tekniği,

⁷²¹ C. 2/401-410.

⁷²² C. 2/401.

⁷²³ C. 2/409.

⁷²⁴ C. 2/480-486.

⁷²⁵ C. 2/487-492.

kimseye açılmayan duygu ve düşüncelerin paylaşıldığı bir dost, sırdaş ve iç âlemin aktarılma yolu olarak kullanılmıştır.

“Ashab-ı Kehfimiz”⁷²⁶ hikâyesi “Hayikyan” isimli Ermeni bir Osmanlı vatandaşının 1908-1925 yıllarını kapsayan günlüklerinden oluşan bir hikâyedir. Hikâyede anlatıcının siyasi görüşlerinden, duygu durumuna, büyük bir aşkla evlendiği eşine kadar pek çok meseleye değinilmiş; Türkçülük ideolojisi, vatan millet sevgisinin tez olarak öne sürüldüğü görülmüştür. Günlük tekniği bu hikâyede olayları şekillendirici bir işlevde kullanılmış, Ömer Seyfettin’in Türkçülük ülküsüne hizmet etmiştir.

III.13. Otobiyografik Teknik

Ömer Seyfettin’in çocukluk anılarından oluşan “İlk Namaz” (1909), “Ant” (1912), “Falaka” (1917), “Kaşağı” (1919), “İlk Cinayet” (1919); 19-20 yaşlarındaki bir anısından oluşan “Pireler” (1919) ve 35 yaşında âşık olduğunu sandığı bir macerayı anlattığı “Baharın Tesiri” (1919) ile Balkan ülkelerinde askerken yazdığı “At” (1910), “İrtica Haberi” (1911), “Hürriyet Bayrakları” (1913), “Nakarat” (1918) adlı hikâyeleri yazarın biyografik nitelikte ele alınabilecek eserleridir. “Velinimet” (1918), “Forsa” (1919), “Açık Hava Mektebi” (1927) gibi bazı hikâyeleri ise tamamen olmasa da yine yazarın hayatına dair ufak tefek pek çok ayrıntı içermektedir.

Ömer Seyfettin, Balkan Dönemi hikâyelerinin bazılarını anı defterinden aynen almış, bazılarını Rumeli kasaba ve köylerinde dolaştığı esnada edindiği gözlem ve izlenimlerinden oluşturmuştur. Bazı hikâyelerini Ali Canip ve annesinin anlattıklarından, bazılarını Aka Gündüz’ün paylaşımlarından etkilenererek yazıya geçirmiştir. Yazarın mekân olarak çoğunlukla kendi yaşadığı yerleri tercih etmesi, konu olarak da çoğunlukla tarihî ve siyasi gerçeklikleri anlatması, çevresinde yaşanan olay ve kişileri kolaylıkla hikâyeye dönüştürebilmesi, bazı hikâyelerindeki kişi ve unsurların birkaç hikâyede birden geçmesi ve buna benzer sebepler yazarın yukarıda adı geçen hikâyelerinin dışında da başka birçok hikâyesinin biyografik olabileceği şüphesini doğurmaktadır. Ayrıca yazarın sanatsal dehası, kurguyla gerçeği ustaca harmanlamasını sağladığından hikâyelerinin biyografik olanlarını, biyografik olmayanlarından ayırabilmeyi oldukça zorlaştırmaktadır.

Ömer Seyfettin’in birkaç hikâyede birden yer alan hikâye kişileri ve bahsedilen hikâyeler şöyledir:

⁷²⁶ C. 2/76-124.

Mıstık: Çakmak, Kûlah, Ant, Açık Hava Mektebi.

Cabi Efendi: Mermer Tezgâh, Makul Bir Dönüş, Dama Taşları, Tütün, Acaba Ne İdi?

Efruz Bey: Asilzadeler, Hürriyete Layık Bir Kahraman, Bilgi Bucağında, Tam Bir Görüş, Açık Hava Mektebi, İnat.

Sermet: Perili Köşk, Gizli Mabet, Mahcupluk İmtihanı, Çirkinliğin Esrarı, İlk Düşen Ak, Tam Bir Görüş, Lokanta Esrarı, Erkek Mektubu, Harem, Baharın Tesiri.

Camsab: Baharın Tesiri, Nişanlılar, 1/2.

Abdullah Uçman, Efruz Bey tiplemesinin Rıza Tevfik'e karşılık geldiğini belirtmiştir.⁷²⁷ "Rıza Tevfik'in, İttihat ve Terakki çevresindeki bazı faaliyetleri, feylesof unvanını kullanması, siyonizmle olan ilişkisi, Ömer Seyfettin tarafından karikatürize edilerek eleştirilmesinin temel nedenidir."⁷²⁸ Ancak Efruz Bey'in sadece Rıza Tevfik'le bağdaştırılması çok da doğru değildir. Nitekim Ömer Seyfettin'in Efruz Bey için ifadesi "hepimiz değilse bile hepimizden bir parça"⁷²⁹ olduğu yönündedir. Dolayısıyla Efruz Bey hakkında yazarın yaşamında karşılaştığı insanlardan çeşitli yönler alarak oluşturduğu kurgusal bir kişi demek daha uygun olacaktır.

İsmail Kekeç, Cabi Efendi'nin "aşırılıklarıyla, zaaflarıyla inişli çıkışlı bir görünüm sergileyen ve içinde yaşadığı toplumun aksaklıklarını, çarpıklıklarını belirgin kılan işlevsel bir tip" olduğunu ifade eder.⁷³⁰ Dolayısıyla Cabi Efendi'nin de biyografik bir kişi olmadığı söylenebilir.

Hikâyelerde çoğunlukla anlatıcının yakın arkadaşı olarak geçen Sermet'in "Lokanta Esrarı", "Harem", "Perili Köşk" hikâyelerinde evli olduğu görülürken "Erkek Mektubu"nda bekâr olduğu, "Baharın Tesiri" ve "İlk Düşen Ak"ta mühendis olarak geçtiği görülür. Hikâyeler arasında tam bir tutarlılık olmaması, Sermet'in biyografik olmadığını fakat yazarın gerçek hayattaki yakın arkadaşlarından birini karşılıyor olabileceği ihtimalini düşündürmüştür. Ancak bununla ilgili herhangi bir bulguya rastlanılmamıştır.

Hikâyelerde yine anlatıcının yakın arkadaşı olarak geçen Camsab ise hikâyelerde tutarlılık gösterdiği ve diğer unsurların da biyografik yapıya uygunluğundan dolayı kurgu değil

⁷²⁷ Abdullah Uçman, "Ömer Seyfettin-Rıza Tevfik", *Doğumunun 100.Yılında Ömer Seyfettin*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1984, s.127-148.

⁷²⁸ Serkan Özdemir, *Metinlerarasılık Yöntemleri Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri*, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul 2017, s. 197.

⁷²⁹ "Hürriyete Layık Bir Kahraman" hikâyesinde Ömer Seyfettin'in Efruz'a yazdığı mektuptan alıntı. C. 2/423.

⁷³⁰ İsmail Kekeç, "Ömer Seyfettin'in 'Cabi Efendi'si Üzerine Dikkatler, Tespitler ve Öneriler", *21.Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*, C.9, S.25, 2020, s. 204.

gerçek olma ihtimali taşımaktadır. Nitekim Ömer Faruk Huyugüzel de yazarın takma isimlerinden biri olan “Camsab”ın yazarın yakın arkadaşı Ali Canip Yöntem olabileceğini tahmin etmektedir.⁷³¹

“Ant”ta kan kardeşi olarak tanıtılan “Mıstık”, Gökşen ve Alangu’nun araştırmalarına göre Gönen’de yaşayan bir kimse olup “Kurtuluş mahallesinde Hacı Abdullahların Mustafa” olarak tanınmaktadır.⁷³² Fakat diğer hikâyelerde geçen Mıstık’ın “Ant”ta çizilen vefalı arkadaş profiline uygun olmadığı hatta tam tersine olumsuz özelliklere sahip kişiler olarak çizildiği ve “Ant” ta yaşamını yitirdiği bilinen Mıstık’tan farklı olarak diğer hikâyelerde yetişkin kişiler olarak kurgulandığı görülmüştür. Dolayısıyla “Ant” dışındaki diğer Mıstıkların biyografik olduğu söylenemez.

Bazı haklı iddialara göre Çerkez olduğu söylenen Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde Çerkezlikle ilgili biyografik unsurlara rastlanmıştır. Yazar kendisine “Çerkez Ömer Seyfettin” diye saldıranlara babasının “Kafkasyalı hâlis bir Türk” olduğunu ve “bir kelime Çerkesçe bilmediğini” söylemiştir.⁷³³ Ancak Ömer Şevki Bey’in Kafkasya-Dağıstan tarafından, Çerkezliğin yoğun olduğu bir coğrafyadan geldiği bilinmektedir.⁷³⁴ Her ne kadar kendisini hâlis bir Türk olarak görse de bazı hikâyelerinde yazarın bilinçaltındaki Çerkezliğin izleri görülmektedir. Örneğin “Kaşağı”da babasının seyisi Dadaruh, ihtiyarca bir Çerkez⁷³⁵ olarak geçer. “Gizli Mabet”teki sütannenin Çerkez oluşu, Frenk kahramanın sütanneye Çerkez olarak takdim edilişi, kahraman ile sütanne arasındaki Çerkezce bahsi; “Bir Kayışın Tesiri” hikâyesindeki Çerkezlik-kahramanlık bağdaştırması; Ömer Seyfettin’in seri hikâyelerinin kült kahramanı olan Efruz Bey’in Çerkez olması, Çerkezlikle ilgili biyografik unsurlara verilebilecek diğer örneklerdir.⁷³⁶

Bu hususlara temas edildikten sonra artık yazarın biyografik hikâyelerine geçilebilir:

“İlk Namaz”⁷³⁷ hikâyesinde anlatıcı, sabah namazına kalktığı bir gün, on beş sene önce kıldığı ilk namazını hatırlar:

⁷³¹ Ömer Faruk Huyugüzel, “Ömer Seyfettin Realist mi Romantik mi?”, *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, S.48, 2020, s. 119.

⁷³² Alangu, a.g.e. s. 37.

⁷³³ Alangu, a.g.e. s. 21.

⁷³⁴ Alangu, a.g.e. s. 21.

⁷³⁵ C. 2/375.

⁷³⁶ Murat Turna, “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerine Psikobiyografik Bakış”, *Mediterranean Journal of Humanities Dergisi*, 2020, s. 461.

⁷³⁷ C. 1/71-76.

“Şimdi muhit-i tesellisinden ne kadar uzak bulunduğum annem, dünyada en sevdiğim, dünyada yegâne perestîş ettiğim bu vücud-ı muhterem, işte derhâtır ediyorum, on beş sene evvel beni ilk sabah namazına kaldırmış idi.”⁷³⁸

Yazarın kendi yaşamından alındığına dair pek çok iz taşıyan hikâye, tür olarak anı kategorisinde ele alınabilecek kadar gerçeğe sadık kalınarak yazılmıştır. Hikâyenin yayımlanma tarihi olan 1905’ten on beş yıl öncesine, 1890 yılına, gidildiğinde Ömer Seyfettin’in tam da hikâyedeki çocuğun yaşlarında, 6-7 yaşlarında, olduğu görülür. Hikâyede anlatıcıya “Ömer” ismiyle hitap edilmesi, annesi, hizmetçileri Pervin ve ölen kız kardeşine dair gerçeklerle bire bir örtüşen içerikler hikâyenin otobiyografik olduğunun göstergelerindendir. Hikâyede yazarın bir meleğe benzettiği annesi⁷³⁹ şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Onun odasına bitişik olan küçük odamdaki küçük karyolamda uyurken bir buse-i esir ü hâr gibi alınımı okşayan nazik eliyle, nazik, ince parmaklarıyla saçlarımı tarayarak:

— Haydi Ömerciğim kalk, demişti, kalk, haydi yavrucuğum.”⁷⁴⁰

Annesini tasvir etmeye devam ettiği aşağıdaki kısımda ise aynı zamanda yazarın annesine benzeyen kız kardeşinden de bahsedilmektedir. Tahir Alangu’nun Ömer Seyfettin’in ablası Güzide Hanım’dan edindiği bilgilere göre yazarın birkaç kardeşi küçük yaşlarda vefat etmiştir.⁷⁴¹ Bu hikâyede geçen kız kardeş, bunlardan biri olmalıdır:

“Uykum yoktu, anneme bakıyordum; yeşil başörtüsü başında, bu zulmet-i münevvere içinde, bir hayal gibi hareket ederek Kur’an’ını aldı ve pencerenin kenarına, geniş sedire oturarak mühtez ve rakik sesiyle tilavete başladı. Ruhumda bir aks-i enin-i şiir-âlud bırakan bu güzel sesi dinleyerek... büyük, yeşil başörtüsünün altında, tıpkı ölen bir hemşireme benzeyen güzel ve âsım çehresini görerek... ve yavaş yavaş sallanan mukaddes başının aheng-i hafif-i münacâtını seyrederek dalıyordum.”⁷⁴²

Hikâyedeki anne tasvirlerinin Ömer Seyfettin’in ablası Güzide Hanım’dan edinilen bilgiler ve yazarın *Sultanlığın Sonu* adındaki yarım kalmış romanıyla da uyduğu görülmüştür.⁷⁴³

Küçük Ömer’in abdest almasına yardım eden, ayaklarını kurulayan, çorabını giydiren Pervin ise hikâyede şu şekilde geçmiştir:

“— A... Pervin de kalkmış... Pervin -hizmetçimizdi- elindeki sarı güğümü sobanın üzerinden indiriyordu.”⁷⁴⁴

⁷³⁸ C. 1/72.

⁷³⁹ C. 1/75.

⁷⁴⁰ C. 1/72.

⁷⁴¹ Alangu, a.g.e. s. 25. Kaşığı’da kuşpalazından ölen Hasan da yazarın bir diğer kardeşidir.

⁷⁴² C. 1/75.

⁷⁴³ Alangu, a.g.e. s. 49.

⁷⁴⁴ C. 1/72- 73.

Ayrıca hikâyedeki yaşanmışlık içeren “ah bunu unutamam” ifadesi yazarın kendi anısını aktardığını göstermesi açısından önemlidir:

“Köşedeki küçük yazıhanemin üzerinde yanan küçük gece kandili -ah bunu unutamam, bu bir kedi kafası idi- iki pencereli olan odanın beyaz, muşamba perdelerinin esmerliklerini aydınlatıyor ve yeşil, câmit gözleriyle bana bakıyordu.”⁷⁴⁵

“Ant”⁷⁴⁶ hikâyesinde anlatıcı erken kalktığı açık ve bulutsuz bir sabah⁷⁴⁷ yirmi yıl öncesine, çocukluğuna, gitmiştir:

“Ben Gönen’de doğdum. Yirmi yıldan beri görmediğim bu kasaba hayalimde artık seraplaştı. Birçok yerleri unutulmuş eski, uzak bir rüya gibi oldu. O zaman genç bir yüzbaşı olan babamla her vakit önünden geçtiğimiz Çarşı Camisi’ni, karşısındaki küçük ve harap şadırvanı, içinde binlerce kereste tomruğu yüzen nehirciği, bazı yıkanmaya gittiğimiz sıcak sulu hamamın derin havuzunu şimdi hatırlamaya çalışırım.”⁷⁴⁸

Gönen doğumlu olması, babası Ömer Şevki Bey’in yüzbaşılığı, Çarşı Camisi, Abil Ana, çiftlik, mahalle okulu, Büyük Hoca, Küçük Hoca, Mıstık, hikâyenin yayımlanma tarihinden yirmi yıl öncesine gidildiğinde sekiz yaşlarındaki küçük Ömer⁷⁴⁹ gibi pek çok ayrıntı, hikâyenin yazarın kendi yaşamından alındığını net bir şekilde göstermektedir. Hikâyede ev şu şekilde aktarılmıştır:

“Yalnız evimizle mektebi gözümün önüne getirebilirim. Büyük bir bahçe... Ortasında köşk tarzında yapılmış bembeyaz bir ev... Sağ köşesinde her vakit oturduğumuz beyaz perdeli oda... Sabahları annem beni bir bebek gibi pencerenin kenarına oturtur, dersimi tekrar ettirir, sütümü içirirdi.”⁷⁵⁰

Ömer Seyfettin’in ve ailesinin yazları “Karalar Çiftliği”nde, kışları ise Karadenizli dul bir kadın olan Abil Ana’nın evinde oturdukları çeşitli kaynaklarla bilinmektedir.⁷⁵¹ Hikâyede Abil Ana şu şekilde geçmiştir:

“Yemeklerimizi pişiren, çamaşırlarımızı yıkayan, tahtalarımızı silen, babamın adına yem veren, av köpeklerine bakan hizmetçimiz Abil Ana’nın her gece anlattığı korkunç ve bitmez hikâyelerdeki ayıyı bu karanlık pencerede görür gibi olurdum.”⁷⁵²

Hikâyede anlatılan mahalle okulu ile yazarın öğretmen ve arkadaşlarının gerçeğe uygun olarak tasvir edildikleri görülür.⁷⁵³

⁷⁴⁵ C. 1/72.

⁷⁴⁶ C. 1/278-285.

⁷⁴⁷ “Erken kalktığım açık ve bulutsuz sabahlar, herkes gibi bana da, çocukluğumu hatırlatır.” C. 1/284.

⁷⁴⁸ C. 1/278.

⁷⁴⁹ Hikâye 1912 yılında yayımlanmıştır. Bu tarihten yirmi yıl öncesine gidildiğinde 1892 yılına ulaşılır. Ömer Seyfettin bu tarihte 8 yaşındadır.

⁷⁵⁰ C. 1/278. Evle ilgili ayrıntılar için bk. Alangu a.g.e. s. 32-34, annesiyle ilgili bilgiler için bk. Alangu a.g.e. s. 23-26.

⁷⁵¹ bk. Abil Ana ve evi ile ilgili ayrıntılar, Alangu, a.g.e. s. 32-34.

⁷⁵² C. 1/278-279.

⁷⁵³ Alangu, a.g.e. s. 35.

“Mektep bir katlı ve duvarları badanasız idi. Kapıdan girilince üstü kapalı bir avlu vardı. Daha ilerisinde küçük ve ağaçsız bir bahçe... Bahçenin nihayetinde ayakyolu ve gayet kocaman abdest fıçısı... Erkek çocuklarla kızlar karmakarışık otururlar, beraber okur, beraber oynarlardı. ‘Büyük Hoca’ dediğimiz kınalı ve az saçlı, kambur, uzun boylu, ihtiyar ve bunak bir kadındı. (...) Küçük Hoca erkekti. Ve Büyük Hoca’nın oğlu idi. (...)”⁷⁵⁴

Bu mahalle okulunun Gönen depreminden önce, 1943 yıllarında bir ahır olarak kullanıldığı, kapıdan girilince görünen, üstü kapalı olan avlusunun çatısının kaldırıldığı, yerinde araştırmalar yapan ve hikâyedeki gerçekleri saptayan Öğretmen Enver Naci Gökşen’den öğrenilmiştir.⁷⁵⁵

Gökşen’in araştırmalarına göre hikâyede geçen Büyük Hoca’nın “Kırtık Hoca” lakabıyla bilindiği ve gerçekten kınalı ve seyrek saçlı bir kadın olduğu ve 1933 yılında öldüğü, Küçük Hoca’nın ise 1943’te sağ olduğu ve küçük Ömer’i hatırlamasına rağmen geçmişle ilgili bilgi veremeyen hikâyede geçen “Galiba biraz aptalca idi.”⁷⁵⁶ tanımına uygun olarak Gökşen’in ifadesiyle “oldum olası salak ve sarsak bir adam” olduğu görülmüştür.⁷⁵⁷

Hikâyede kan kardeşi olarak tanıtılan “Mıstık”, Gökşen ve Alangu’nun araştırmalarına göre Gönen’de yaşayan bir kimse olup “Kurtuluş mahallesinde Hacı Abdullahların Mustafa” olarak tanınmaktadır.⁷⁵⁸

“Falaka”⁷⁵⁹ hikâyesindeki “Gönen’den geldiğimiz günden beri bu mektebe devam ediyordum.”⁷⁶⁰ cümlesi Ömer Seyfettin’in doğum yeri olan Gönen’den göç edildiğini göstermektedir. “Ant”⁷⁶¹ hikâyesinde “Ben Gönen’de doğdum. Yirmi yıldan beri görmediğim bu kasaba hayalimde artık seraplaştı.”⁷⁶² ifadesi sebebiyle Alangu, hikâyenin yayımlanma tarihi olan 1911 yılından 20 yılı düşmüş, 1891 yılına ulaşmış ve Ömer Seyfettin’in Gönen’den yedi yaşındayken ayrıldığı sonucuna ulaşmıştır.⁷⁶³ Ayrıca Alangu’nun tespitine göre burada geçen mekân, babasının Gönen’den sonra şube reisi olarak bulunduğu Karadeniz kıyısındaki “Ayancık” kasabasıdır.⁷⁶⁴

⁷⁵⁴ C. 1/279.

⁷⁵⁵ Alangu, a.g.e. s. 35.

⁷⁵⁶ C. 1/279.

⁷⁵⁷ Alangu, a.g.e. s. 36.

⁷⁵⁸ Alangu, a.g.e. s. 37.

⁷⁵⁹ C. 1/482-490.

⁷⁶⁰ C. 1/482.

⁷⁶¹ C. 1/278-285.

⁷⁶² C. 1/278.

⁷⁶³ Alangu, a.g.e. s. 39.

⁷⁶⁴ Alangu, a.g.e. s. 38.

“İyice hatırlıyorum (...)”⁷⁶⁵, “ Şimdi ben kimi hapsirirken görsem pek küçükken yaptığım bu tuhaf muzipliği hatırlarım.”⁷⁶⁶ ifadeleri ve diğer biyografik unsurlar, hikâyeyi kurgudan ziyade anı türüne yaklaştırmaktadır. Otobiyografik eserlerde sanatçıların yaşanan olaylardan sonra duyduğu bir pişmanlık, vicdan azabı ve ızdırabı varsa bunları samimi bir şekilde okurlarla paylaşması yaygındır. Hikâyede yaşanan vicdan azabı ve ızdırab şöyle geçmiştir:

“Kalbimde belirsiz bir acı sızlar. Benim sebebime 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.”⁷⁶⁷

“Çocukluk hatıralarından” epigrafiyla başlayan “Kaşağı”⁷⁶⁸ hikâyesinde Hasan, Dadaruh ve Pervin isimleri geçmektedir. Bunlardan Pervin, “İlk Namaz”⁷⁶⁹ hikâyesinde de yer alan, küçük Ömer’e abdest aldırın, ayaklarını kurulayan, çoraplarını giydiren hizmetçileri Pervin’dir.⁷⁷⁰ Her iki hikâyeden de Pervin’in yazarla duygusal bağının güçlü olduğu ve onun çocukluk hatıralarında yer tutan bir kişi olduğu anlaşılmaktadır. Bu hikâyede kardeşi Hasan’ın hasta olduğunu ve öleceğini ona haber veren, onun pişmanlık ve ızdırabına ortak olan, geceleri yanında uyuduğu Pervindir:

“Pervin hüngür hüngür ağlıyordu.

- Niye ağlıyorsun? diye sordum.
- Kardeşin hasta.
- İyi olacak.
- Olmayacak.
- Ya ne olacak!
- Kardeşin ölecek, dedi.”⁷⁷¹

Dadaruh, babasının ihtiyarca Çerkez seyisidir.⁷⁷² Yazarın çocuk dünyasında Dadaruh’un atlara hizmet edişi, özellikle de onları kaşağıyla tımarlayışı Ömer Seyfettin’de unutulmaz izler bırakmıştır:

“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, tıkı tık, tıkı tık... tıpkı bir saat gibi... Yerimde duramaz,

⁷⁶⁵ C. 1/484.

⁷⁶⁶ C. 1/490.

⁷⁶⁷ C. 1/490.

⁷⁶⁸ C. 2/375-380.

⁷⁶⁹ C. 1/71-83.

⁷⁷⁰ C. 1/73.

⁷⁷¹ C. 2/379.

⁷⁷² C. 2/375.

— 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 çıdağusuna sürter fakat o ahenkli tıkırtıyı çıkaramazdım.”⁷⁷³

Hasan ise Ömer Seyfettin'in kuşpalazından ölen kardeşidir. Kendisinden bir yaş küçük olan Hasan'dan başka bir de kendisinden on yaş büyük ablası “Güzide” vardır. Alangu'nun Güzide Hanım'dan aldığı bilgilere göre dört yaşındayken kuşpalazından ölen Hasan'dan başka daha pek küçük yaşta kaybettikleri kardeşleri de varmış.⁷⁷⁴ Ömer Seyfettin'in “İlk Namaz” hikâyesinde değindiği,⁷⁷⁵ annesine benzeyen kız kardeşinin bunlardan biri olduğu tahmin edilmektedir.⁷⁷⁶ Verdiği cezayı bir yıl sürdüren⁷⁷⁷ asker babanın sertliğinden ise hikâyede şu şekilde bahsedilmektedir:

“Babam pek sertti. Bir bakışından ödümüz kopardı.”⁷⁷⁸

Hikâyede mekân yazları gidilen çiftliktir. Ömer Seyfettin'in ablası Güzide Hanım, yazları Karalar Çiftliği'ne gidip kaldıklarını ve çiftliğin yazarın hikâyelerindeki gibi olduğunu Alangu'ya anlatmıştır.⁷⁷⁹ Annelerinin ise yazları İstanbul'a, baba evine ziyarete gittiği bilinmekte ve bu bilgi hikâyede geçen “Annem İstanbul'a gittiği için benden bir yaş küçük olan kardeşim Hasan'la artık Dadaruh'un yanından hiç ayrılmıyorduk.”⁷⁸⁰, “Annemin bir hafta evvel İstanbul'dan gönderdiği hediyeler içinde çıkan fakfon kaşağı...”⁷⁸¹, “Ertesi sene yazın annem yine İstanbul'a gitti.”⁷⁸² cümleleriyle örtüşmektedir.

“İlk Cinayet”⁷⁸³ hikâyesinde yaralı bir kuşu, tembihlenmesine rağmen sıkıp öldüren dört yaşındaki Ömer'in aradan otuz yıl geçtiği hâlde unutamadığı ızdırap ve duyduğu vicdan azabı anlatılmıştır:

“Ben daima ızdırap 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 kıvranıyorum. Beni üzen şeylerin hiçbirini unutamadım. Hatıram sanki yalnız elem için yapılmış.”⁷⁸⁴

⁷⁷³ C. 2/375.

⁷⁷⁴ Alangu, a.g.e. s. 25.

⁷⁷⁵ C. 1/75.

⁷⁷⁶ Alangu, a.g.e. s. 25.

⁷⁷⁷ C. 2/379. “Ertesi sene yazın annem yine İstanbul'a gitti. Biz yalnız kaldık. Hasan'a ahır hâlâ yasaktı.” ifadesinden cezanın bir yıl sürdüğü anlaşılmaktadır.

⁷⁷⁸ C. 2/378.

⁷⁷⁹ Alangu, a.g.e. s. 23.

⁷⁸⁰ C. 2/375.

⁷⁸¹ C. 2/376.

⁷⁸² C. 2/378.

⁷⁸³ C. 2/411-414.

⁷⁸⁴ C. 2/411.

Hikâye 1919 yılında, yani Ömer Seyfettin 35 yaşlarındayken, yayımlanmıştır. Hikâyede dört yaşında bile olmadığını bildiren ifadeyle bu bilginin örtüşmesi, biyografik bir unsur olarak sayılabilir:

“Kendimi bilir bilmez yaptığım bu cinayetin üzerinden işte otuz seneden fazla bir zaman geçti.”⁷⁸⁵

Hikâyede sigarasını gümüş bir maşaya takması⁷⁸⁶, mavi tüylü yelpazesini⁷⁸⁷, yazarın dağılmış saçlarını düzeltmesi⁷⁸⁸, kuşu alması için yelpazesini bırakıp yazarı koltuğundan tutup kaldırması⁷⁸⁹ şeklinde yazarın annesiyle ilgili tasvirlerle yer verilmiştir. Hikâyeden Gönen günleri sırasında annesinin yazları İstanbul’a gelişlerinden birisinde Ömer Seyfettin’in de onun yanında olduğu anlaşılmaktadır.⁷⁹⁰

“Ben ilk defa kendimi Şirket vapurunda hatırlıyorum.”⁷⁹¹

“Pireler”⁷⁹² hikâyesi, anlatıcının on dokuz yaşlarında İzmir’de köpeği Koton ve Fransız arkadaşı Rose’la olan anısını anlattığı biyografik bir hikâyedir. Ömer Seyfettin’in arkadaşları M. Mermi Bey ve Hakkı Süha Gezin, Koton’dan çeşitli vesilelerle bahsetmişlerdir.⁷⁹³ Ayrıca küçükken Rumeli kasabalarını asker olan babasıyla birlikte dolaştığı esnada Ömer Seyfettin ve köpeğiyle karşılaşan Sadri Ertem de “Ömer Seyfettin’in Köpeği” adındaki bir hikâyesine Koton’u konu etmiştir. Ertem’in hikâyede anlattığı köpek, dış görünüşü ve marifetleriyle Koton’a tıpatıp uyduğu hâlde sadece köpeğin ismi “Nadiska” olarak geçmektedir.⁷⁹⁴

Ömer Seyfettin 1903-1908 yılları arasında İzmir’de bulunmuştur.⁷⁹⁵ “Yirmi yaşında ya vardım ya yoktum.” cümlesi gerçekten de bu tarihler arasında 19-24 yaşlarında olan yazarla ve hikâyenin İzmir’de geçmesiyle örtüşmektedir.

“At”⁷⁹⁶ hikâyesinde anlatıcı, atını dört nala sürerken milletin içine düştüğü kötü durum sebebiyle hüznlenmekte ve dört beş asır öncesinin kahramanlıklarla dolu yaşantısına özenmektedir. Alangu, bunu Trablus ve Balkan Savaşı arifesindeki genç bir subayın, yani Ömer Seyfettin’in, duygu ve düşünceleri olarak tanımlamakta, hikâyenin Ömer Seyfettin’in

⁷⁸⁵ C. 2/414.

⁷⁸⁶ C. 2/411.

⁷⁸⁷ C. 2/411.

⁷⁸⁸ C. 2/412.

⁷⁸⁹ C. 2/412.

⁷⁹⁰ Alangu, a.g.e. s. 399.

⁷⁹¹ C. 2/411.

⁷⁹² C. 2/364-370.

⁷⁹³ Alangu, a.g.e. s. 179.

⁷⁹⁴ Alangu, a.g.e. s. 181.

⁷⁹⁵ Alangu, a.g.e. s. 91.

⁷⁹⁶ C. 1/138-139.

anı defterindeki notlardan çıkarıldığı ve biyografik birçok ayrıntıyla dolu olduğunu belirtmektedir.⁷⁹⁷

“Ah, bu toprakların üzerinde benim ecdadım bir girdibâd-ı berk-âlud-ı zafer gibi akıncılık ederken ne kadar mesut, mağrur idiler...”⁷⁹⁸

İlk olarak 1908 yılında yayımlanmış⁷⁹⁹ olan hikâyede mekân Vardar’dır. Bu tarihlerde Ömer Seyfettin’in gerçekten de Makedonya’da bulunması hikâyenin biyografik unsurlarından biri olarak sayılabilir.

“Bir zabitin cep defterinden” epigrafi ile başlayan “İrtica Haberi”⁸⁰⁰ olayların anlatıcının günlüğünden gün gün aktarıldığı, 1-3 Nisan 1325 (1909) arasını kapsayan üç günlük bir hikâyedir. Her ne kadar günlük tekniğiyle yazılmış bir kurgu gibi görünse de hikâye, gerçekten de yazarın günlüklerinden alınmış ve bire bir gerçekleri yansıtmaktadır.

1908-1910 arası Ömer Seyfettin’in, düşüncelerini tam manasıyla sağlam bir zemine oturtamadığı, gerçekçi hikâye temalarına hangi açıdan girebileceğini bilemediği ve bu sebeple de şiir ve çeviriyle oyalandığı bir dönemdir. Bu dönemde şiirlerle anlatamadığı gerçekleri büyük bir içtenlik ve doğrulukla anı defterine döktüğü görülür.⁸⁰¹ Ayrıca 1918/19 yıllarını kapsayan son anı defteri, onun düzenli olarak günlük tuttuğunu, Balkan devresi hayatının da başka defterlere tam olarak not edildiğini bildiriyor.⁸⁰² Bu anı defterlerinden bazı sayfaların kaybolduğu görülmektedir. Alangu, yazarın kaybolan anı defterindeki bazı sayfaların hikâye kılıfında yayımlandığı kanısında olduğunu, bunlardan bir tanesinin de “İrtica Haberi” olduğunu ve bu hikâyenin hiç değiştirilmeden yayımlandığını ifade etmiştir.⁸⁰³ Son anı defterinden anlaşıldığına göre Ömer Seyfettin, anılarını yazarken de hikâyelerinde kullandığı anlatımdan uzaklaşmamıştır.⁸⁰⁴ Bu bilgi, Alangu’nun yazarın kaybolan anılarını hikâyeleştirdiği kanısını pekişmektedir.

Hikâye, 1909’da yazılmış ve 1911’de Genç Kalemler’de yayımlanmıştır. Yazarın 1909 sonrası düşüncelerini yansıtmaması bakımından önemli olan hikâye, Alangu’ya göre o günlerin aydınlarının ortak endişelerini dile getirir.⁸⁰⁵ Hikâyenin bölümlerinin başındaki 1-3 Nisan 1325 tarihleri, “31 Mart Vakası” diye bilinen olayın bir gün sonrası ile dördüncü günü arasındır.

⁷⁹⁷ Alangu, a.g.e. 133.

⁷⁹⁸ C. 1/138.

⁷⁹⁹ Alangu, a.g.e. s. 502, Hülya Argunşah’ın derlemesine göre ise ilk yayımlanma tarihi 1910’dur. Age 139.

⁸⁰⁰ C. 1/216-226.

⁸⁰¹ Alangu, a.g.e. s. 119.

⁸⁰² Alangu, a.g.e. s. 107.

⁸⁰³ Alangu, a.g.e. s. 107.

⁸⁰⁴ Alangu, a.g.e. s. 107.

⁸⁰⁵ Alangu, a.g.e. s. 105. dipnot

Ömer Seyfettin'in anı defterinden hikâyeye aktardığı bu notlar sayesinde yaşanan olayların Rumeli'deki ordu birliklerine ve İttihatçı aydın çevrelerine ne şekilde yansıdığı, nasıl yorumlandığı, yapılan toplantı ve mitingler, tansiyonun yükselişi, 'Hareket Ordusu'nun hazırlanışı adım adım izlenebilmektedir.⁸⁰⁶ Ayrıca hikâyede Ömer Seyfettin'in Abdülhamit'le ilgili düşüncesi de açıkça görülmektedir:

"Cuma namazından gelen tabur imamı gayet mühim bir haber verdi. Camide hutbe okunurken Sultan Abdülhamit'in ismi okunmamış. Müftünün emri varmış. Artık onun ismi katiyen hutbelerde geçmeyecekmiş... Bu tuhaf emir beni düşündürdü. Düşündüm ki şimdi İstanbul'da ne kadar vezirler, ne kadar müşirler, ne kadar ferikler, ne kadar paşalar, ne kadar yaverler, ne kadar askerler selamlık resmini ifa ediyorlar; ona, o meşum ve yıkılmaz kuvvete, Allah'ın memleketimizde otuz iki senedir sönmeyen o korkunç ve kırmızı gölgesine prestij ve tekâpu ediyorlar."⁸⁰⁷

"Salonda yirmi kadar zabıt vardı. Hepsi birbirleriyle konuşuyor. Sultan Hâmit'in ismi dış gıcırıltıları arasında sık sık geçiyordu."⁸⁰⁸

"— Arkadaşlar! diye başladı, emin olunuz ki meşrutiyete, milletin ümidine vurulan bu yeni ve tahammül olunmaz darbe Sultan Hâmit'tendir. Başka canı, başka katil aramayınız! Meşrutiyet onun için ölümdür; o zulmetmeden, öldürtmeden, ağlatmadan, kan ve gözyaşı döktürmeden yaşayamaz, ölür."⁸⁰⁹

Hikâyedeki birçok ayrıntı, özellikle mekân olarak yine Vardar'ın geçmesi, köpeği Koton'la ilgili kısımlar⁸¹⁰ kendi yaşamıyla ilişkilidir. Alangu, hikâyede geçen 'kızıl saçlı Selanikli Âkil'in Ömer Seyfettin'in bir şiirini de kendisine ithaf ettiği ve sonraları Genç Kalemler dergisinde birlikte çalışacakları Âkil Koyuncu olduğunu tahmin ettiğini dile getirmiştir.⁸¹¹ Hikâyede bu kısım şöyle geçmektedir:

"Ben arkadaşları sattım. Selânikli Âkil'i buldum. Bu kırmızı saçlı, çalışkan, faal bir çocuk. Üç gündür kendisini tanıyorum. Gazetesinin işi için buraya gelmiş. Görüştük. Fakat bu akşam vapur dumanı gözlüğü altında parlak ve faal gözleri sanki biraz gölgelenmiş, daha ziyade koyulaşmıştı. Üç gündür ne güzel hasbihâller ettik. Tam benim fikrimde! Bu akşam yine konuşmak için onu تنها bir yere çekmek istedim."⁸¹²

"— Saçlarına bakıyorlar!

⁸⁰⁶ Alangu, a.g.e. s. 129-130.

⁸⁰⁷ C. 1/226.

⁸⁰⁸ C. 1/222.

⁸⁰⁹ C. 1/222.

⁸¹⁰ "Beş senedir bir gün yanımdan ayrılmayan sevgili köpeğim Koton'u Baytar Mazlum Bey'e bırakacağım." C. 1/226.

⁸¹¹ Alangu, a.g.e. s. 130.

⁸¹² C. 1/216.

dedim. O katiyen kırmızılık kabul etmiyor, saçlarının gayet sarı, gazetesindeki müstearı gibi ‘Asfar’⁸¹³ olduğunu iddia ediyordu. Ben bilakis kırmızı olduğunu ve onun için dikkati calip olduğunu, hatta bütün Köprülü’de bir eşi bulunmadığını söylüyordum.”⁸¹⁴

Hikâyede anlatıcı, Âkil’le bir sohbetinde geleceğe dair planlarından bahseder. Bu kısımlar tamamen biyografiktir:

“On iki sene askerlik ettikten sonra istifa edecek ve hoca olacaktım. Gençliğimi orduda geçirdikten sonra ihtiyarlığımı mektepte, dersanelerde geçirmek istiyordum. En birinci emelim tarih okutmak, muhakeme etmesini öğretmek; müteredit ve fâni hakikatleri kati bir surette ihsas ve talim etmekti.”⁸¹⁵

“Hürriyet Bayrakları”⁸¹⁶ hikâyesi, Osmanlılık fikrinin artık geçerliliğini yitirdiği ve Ömer Seyfettin’in Türkçülük davasında ne kadar haklı olduğunu göstermesi açısından önemli bir hikâyedir. Anlatıcının yolda karşılaştığı bir zabitin uzaktaki bir Bulgar köyünde 10 Temmuz Bayramı için Osmanlı bayrağı asıldığını sanması, ısrarla oraya gitmeyi teklif etmesi ve yazarla birlikte, köye, yakına gidince bunların bayrak değil kurutulmuş kırmızı biberler olduğunu görmelerinin anlatıldığı ve Osmanlılık fikrini ısrarlara savunan zabitin yanıldığını gösteren bir hikâyedir. Hikâyede mekân olarak geçen Demirhisar, Cumaybâlâ, Razlık, Bulgar köyü; tarihî gelişmeler; yolda karşılaştığı zabitle Osmanlılık Türülük davası hakkındaki tartışma ve iddialaşmalar; 10 Temmuz Hürriyet Bayramı⁸¹⁷ gibi pek çok biyografik unsur hikâyenin, yazarın kendi yaşantısından alındığını göstermektedir. Nitekim Alangu da bu hikâyeyi yazarın Balkan Devresi anı defterinden çıkardığını dile getirmiştir.⁸¹⁸

“Nakarat”⁸¹⁹ hikâyesinde pek çok biyografik unsurla karşılaşılacaktır. Müjgân Cunbur, “Gençliğini Makedonya’da geçirmiş eski bir zabitin hatırat defterinden...” epigrafındaki “eski zabıt”ın sanatçının kendisi olduğunu belirtmiştir.⁸²⁰ Alangu, hikâyenin “Balkan Devresi” anı defterlerinden aynen alındığını ve Ömer Seyfettin’in İttihat ve Terakki ile yakınlığından dolayı sadece tarihlerde farklılığa gittiğini düşünmektedir:

“Anı defterinden çıkardığı bu hikâyesinde yalnız tarihleri değiştirmiş, yer isimlerinde olduğu kadar, ayrıntılarında da, o sıralardaki hayat şartlarını ortaya koyan özellikler var. Pirbeliçe ve Manastır, Babina, onun Makedonya’da dolaştığı yerlerdi.”⁸²¹

⁸¹³ “*Genç Kalemler* dergisinin yazar kadrosunda yer alan Âkil Koyuncu’nun (1886-1977) takma adı.” C. 1/217 dipnotta geçen bilgidir.

⁸¹⁴ C. 1/217.

⁸¹⁵ C. 1/218.

⁸¹⁶ C. 1/312-322.

⁸¹⁷ Osmanlı Devleti’nde Meşrutiyet’in ikinci kez ilan edildiği 10 Temmuz 1909 yılından itibaren ulusal bayram olarak kutlanan resmî bayramdır.

⁸¹⁸ Alangu, a.g.e. s. 233.

⁸¹⁹ C. 2/13-32.

⁸²⁰ *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992, s. 9.

⁸²¹ Alangu, a.g.e. s. 112.

Alangu, hikâyedeki Bulgar kızla yaşananların Aka Gündüz'ün anlattığı bir olaydan esinlenerek yazıldığını belirtmiştir.⁸²² Hülya Argunşah, Alangu'nun görüşünün, Mecdi Sadreddin'in Aka Gündüz'le 21 Nisan 1928'de yaptığı röportaja dayandığını ifade etmiştir.⁸²³ “Aka'yı Herkes Tanır, Fakat Hayatını” başlığıyla “Yeni Kitap”ta yayımlanan röportajda bu kısım şöyle geçmektedir:

“...Makedonya'da Bulgar hududu üzerindeki palangada bir Bulgar kızını sevdim. İri kirpikli boncuk gözleri, yanık mısır püskülü renginde iki örgülü uzun saçları, ince parmakları ve ipek kuşaklı şalvarı vardı... Beni milliyetçi eden bu güzel Bulgar kızdır. Onun sayesinde milliyetçi bir muharrir, has Türkçe yazmağa uğraşan bir insan oldum. Bir gün herkes çay kenarında toplanmış havaya bakıyordu. Biz de gittik. Gündüz havada bir yıldız görünüyormuş. Güzel Bulgar kızı ellerini çırparak ‘oh, oh!’ diye sevindi. ‘Ne seviniyorsun?’ dedim. ‘Ben mi?’ dedi, ne zaman güpegündüz havada bir yıldız görünmüşse, Türklerin başına bir felaket gelir, ona seviniyorum.’ O anda o yıldız bütün cüssesiyle, bütün ateşten savletile beynime indi. O saniyeden itibaren Osmanlılıktan Türklüğe avdet ettim. Bu vakayı bir mektup şeklinde Ömer Seyfettin’e yazdım. Sıla bitip de mektebe gelince, merhum Ömer bana dedi ki: ‘Avni! Bunu bir hikâye hâlinde yaz da İrtika gazetesine gönderelim. Hem inat için safi Türkçe yaz.’ Başbaşa verdik, yazdım, çizdim, tebyiz edip gönderdim.”⁸²⁴

İnci Enginün de Ömer Seyfettin'in bu hikâyesinin konusunu Aka Gündüz'ün bu macerasından aldığını belirtmiştir.⁸²⁵ Mehmet Güneş, İbrahim Alaattin Gövsa'nın Ömer Seyfettin'in Manastır'da subay olarak görevli iken sütçü Mihal adlı kişinin kızı Despina ile birbirlerine karşılıklı ilgi duyduklarını belirterek hikâyenin farklı bir kaynağına işaret ettiğini ifade eder.⁸²⁶

“Baharın Tesiri”⁸²⁷ bir bahar günü gençleştiğini hisseden anlatıcının akşam karşılaştığı bir kadına âşık olduğunu sanmasının anlatıldığı bir hikâyedir. Bu hikâyenin, yazarın hayatından çeşitli izler taşıdığı açıktır. 1914 yılında Calibe Hanım'la evlenen Ömer Seyfettin'in dört sene süren kısa bir evliliği olmuş, 1918 yılında ayrılmışlardır. Eşinden ayrıldıktan sonra yazar, bir süre babasının Sarıyer'deki evinde yaşamış, daha sonra “Münferit Yalı” olarak adlandırdığı Kalamış koyundaki köşkünde ömrünün son iki yılını yalnız başına geçirmiştir. Bu ayrılığın onu derinden sarstığı anı defterlerinden öğrenilmiştir. Hikâye 1919 yılında yazılmış ve tam da yazarın “son yıllardaki bezginlik havasını yansıtan, yeni bir sevgiye, kadına, aile yuvasına olan özlemlerini, bu konudaki cesaretsizlik ve umutsuzluklarını ifade

⁸²² Alangu, a.g.e. s. 114.

⁸²³ Hülya Argunşah, “Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Savaşın Kadın Yüzleri: ‘Nakarat’”, *KARE*, no. 11, 2021, s. 390.

⁸²⁴ Mecdi Sadrettin, “Aka'yı Herkes Tanır Fakat Hayatını...”, *Yeni Kitap Dergisi*, 13 (1928), s. 2-16. (Hülya Argunşah, a.g.m. s. 390'dan nakledilmiştir.)

⁸²⁵ Enginün, a.g.e. s. 437.

⁸²⁶ Mehmet Güneş, “Önden Giden Ahbaba Selam Olsun: Aka Gündüz'ün Eserlerinde Ömer Seyfettin”, *Türk Dili*, S.828, 2020, s. 37.

⁸²⁷ C. 2/253-263.

eden bir parçadır. Memleketin içine düştüğü çıkmazla birlikte manevi dünyasının gözünde çok büyüttüğü başarısızlıklarını da saran bir ihtiyarlık saplantısına kendini kaptıran Ömer Seyfettin'in umutları ile birlikte duygu ve heyecanlarının da nasıl söndüğünü tasvir etmesi bakımından bu hikâyenin büyük önemi vardır.”⁸²⁸

Yazarın Naflion kasabasındaki kendi esaret günlerini ⁸²⁹ hatırlatan “Forsa” ⁸³⁰ hikâyesinde, mekân olarak Akdeniz ufuklarının geçmesi ⁸³¹, Gönenli yazarla otuz yıldır memleketine kavuşmayı bekleyen Edremitli kahraman arasındaki benzerlikler biyografik unsurlar olarak sayılabilir.

Mekân olarak İstanbul'da geçen “Velinimet”⁸³² anlatıcının eskiden riyaziye hocası ve sonrasında ise arkadaşı olarak tanıtılan⁸³³ Logaritmacı Hasan'la İstanbul'da gezdiği, tarihe ve şimdiye dair felsefi konuşmalar yaptığı bir hikâyedir. Ömer Seyfettin'in köpeği olarak bilinen Koton, bu hikâyede Hasan'ın köpeği olarak geçmiştir.

Logaritmacı Hasan tipi “o yıllarda idadi ve sultanilerinde, Cumhuriyet'ten sonra da liselerde benzerlerine çok rastlanan, matematikten gayrısını bir günden saymayan, dünya görüşlerini ve yaşama düzenlerini de bu temele bağlayan, bulundukları çevrelerde manevî bir hegomanya kuran, bilgilerine mağrur, sertlikleri ve çevreye saldıkları dehşet havasıyla çocukları yıldıran, çoğu Rumeli çıkışlı, pos bıyıklı ve Babacan görünüşlü kimselerdir.”⁸³⁴

“Açık Hava Mektebi”⁸³⁵ yazarın bir dönem okuduğu okulu tasvir ettiği bir hikâyedir. Ömer Seyfettin yedi yaşındayken, henüz ilköğretimini bitirmeden, Gönen'den ayrılarak babasının askerlik görevi dolayısıyla Ayancık'a gitmiştir. Anne ve babası taşrada iyi bir eğitim alamadığını düşündüklerinden olacak bir süre sonra çocuklarını İstanbul'da okutmaya karar vermişler ve Ömer Seyfettin, annesiyle İstanbul'a gelip Aksaray'da Yusufpaşa Yokuşu'nda, çağına göre modern sayılabilecek “Mekteb-i Osmanî”de öğrenimine başlamıştır.⁸³⁶ Hikâyede tasviri yapılan okul, çocukluğunda bir süre eğitim aldığı bu okuldur.⁸³⁷

“Burası eski bir konaktı. Dört yüksek duvar arasında, gayet rutubetli, dar, çukur bir bahçenin içindeydi. En üst kattan bir de duvarların öbür tarafı gözükmeydi. Altmış sene evvel, doksan yaşından sonra on dört yaşında bir kızla evlenen kıskanç bir ihtiyar tarafından yaptırılmıştı. Mal sahibi bahçenin duvarlarını yapan

⁸²⁸ Alangu, a.g.e. s. 400.

⁸²⁹ Alangu, a.g.e. s. 232.

⁸³⁰ C. 2/190-195.

⁸³¹ C. 2/190.

⁸³² C. 1/794-800.

⁸³³ C. 1/794.

⁸³⁴ Alangu, a.g.e. s. 395-396.

⁸³⁵ C. 2/616-649.

⁸³⁶ Alangu, a.g.e. s. 43.

⁸³⁷ Alangu, a.g.e. s. 44.

ustaya mütemadiyen, ‘İçerisini kargalar bile görmesin!’ demişti. Şimdi uçan kargalar değil, hatta kenarlarına konan serçeler bile içerisini görmüyorlar; bostan kuyusu zannederek kaçıyorlardı.”⁸³⁸



⁸³⁸ C. 2/617.

SONUÇ

Türk edebiyatına Tanzimat Dönemi'yle birlikte giren Batılı anlamda hikâye türü, henüz müstakil bir tür olarak sınırlarını çizemediği ilk dönemlerde masal, efsane, menkıbe, mesnevi gibi o zamana kadarki tahkiyeye dayalı manzum-mensur tüm metinleri içine alacak şekilde geniş bir anlam çerçevesine karşılık gelmiştir. Bunun yanında roman türünün de eş zamanlı olarak ortaya çıkması, bu yönden de farklı bir kavram karmaşası yaşanmasına ve zaman zaman bu iki türün de birbiri yerine kullanılmasına sebep olmuştur.

Batılı anlamdaki hikâye türünden önce Türk edebiyatında meddah ve âşıkların anlattığı yarı gerçek yarı rivayet kıssalar, mesneviler, halk hikâyeleri, *Dede Korkut Hikâyeleri* gibi anlatılar hikâyenin yerini tutuyordu. Hem içerik hem de biçim olarak Batılı anlamdaki hikâyeden farklı olan bu türlerden bir anda keskin bir şekilde kopmak ilk zamanlarda mümkün olmamış, eski ile yeni bir müddet bir arada yol almıştır. Batılı anlamda hikâyeye yakın türde ilk örnekleri veren Ahmet Mithat Efendi, geleneksel olanla modern birleştirerek yumuşak bir geçişle halkın yadırgamadan bu türü benimsemesine çalışmıştır. Namık Kemal ise tahkiyeli eserlerinde geleneği işin içine katmadan hızlı ve sert bir geçiş yapmayı istemiş ancak bu pek mümkün olmamıştır. İlk eseri *İntibah*'ın ön sözünde Ahmet Mithat'ı eleştirmesine rağmen hem içerik hem şekil olarak geleneksel türlerin etkisinden kurtulmayı o da başaramamıştır.

Yaratılış, *Oğuz Kağan*, *Bozkurt*, *Türeyiş* gibi sözlü dönem gerçek Türk destanları ve Uygur Dönemi'nde Budizm öğretilerini aktaran *Altun Yaruk*, *Kalyanamkara* ve *Papamkara Hikâyesi*, *Çaştani Bey Hikâyesi* hikâye türünün ilk basamakları olarak görülür.

Destandan halk hikâyesine geçiş ürünü olarak kabul edilen *Dede Korkut Hikâyeleri*, Türk hikâyeciliği için bir dönüm noktasıdır. Nazım-nesir karışık bir yapıya sahip olmaları, yerleşik hayatın özelliklerinden olan iç çatışmalara yer vermeleri, olağanüstülüklerin azalması ve gerçekliğin artması gibi sebepler *Dede Korkut Hikâyeleri*'ni hikâye türüne yaklaştırır.

Mesneviler, halk hikâyeleri ve meddah hikâyeleri, İslamî öğelerle örülmüş *Manas Destanı*, *Cengizhan Destanı*, *Saltuk Buğra Han Destanı*, *Seyid Battal Gazi Destanı*, *Koroğlu Destanı* gibi İslamiyet sonrası Türk destanları ve Şark kültürünün ortak mirası olan başta *Binbir Gece Masalları*, *Kelile ve Dimne* gibi Arap, Fars ve Hint edebiyatından alınan birçok masal, destan ve efsane İslamî Dönem Türk hikâyeciliğini beslemiştir.

Tanzimat Dönemi'nde Aziz Efendi'nin *Muhayyelat*'ı Batı etkisinin görülmemesine rağmen gerçekçi anlatıma yakınlığı ile türe katkı sağlayan bir eser olarak değerlendirilmiştir. Batılı tarzda ilk eserler 1870'te Ahmet Midhat Efendi'nin *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivâyât*

dizisidir. İkinci hikâye denemesi ise 1873'te başlayıp 1875'te biten, Emin Nihad Bey'in *Müsâmeretnâme*'sidir. Bu ilk eserler tam anlamıyla modern sayılamasa da hayal gücünden çok gerçekliğe dayanması, anlatılanların olabilirliğinin yüksek olması gibi sebeplerle Batılı hikâyelere yaklaşmış ve türün gelişimi için Türk edebiyatının önemli bir dönemecini oluşturmuştur.

Asıl ve en önemli dönemeç ise Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* adlı eseriyle olmuştur. *Küçük Şeyler* Türk edebiyatında geleneksel etkilerden kurtularak hikâye tekniği açısından Batılı anlayışa uygun olarak yazılan ilk eser şeklinde döneme damgasını vurmuştur. Sezai'den sonra hikâyede teknik daha çok dikkate alınmaya başlanmış, Şark tipi anlatı geleneğinden uzaklaşmıştır.

Tanzimat Dönemi'nde çeviri eserlerle başlayan hikâye yolculuğu, Batılı eserlerin örnek alınarak benzerlerinin yazılmasıyla devam etmiştir. Dönemin başında henüz yetkin eserler veremeyen sanatçılar, acemiliklerini yavaş yavaş atmış, onlardan sonra gelen Servet-i Fünun Dönemi sanatçıları ise türü daha yakından tanıdıkları için teknik olarak başarılı hikâyeler vermeye başlamışlardır. Özellikle Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve Ahmet Hikmet Müftüoğlu tür için önemli sayılabilecek hikâyelere imza atmıştır. Batılı eserleri çok iyi bilen Halit Ziya, Batılı anlamda başarılı hikâyeler vermenin yanında *Hikâye* adlı eseriyle de türün gelişimine katkı sağlamıştır.

Servet-i Fünun Dönemi, siyasi şartlar dolayısıyla Türk edebiyatı için içe kapanık bir döneme karşılık gelir. Yazarlar hem dönem şartları hem de kendi mizaçları gereği marazî duyarlılığa sahip eserler ortaya koymuşlardır. Hayal-hakikat tezaadı, karamsarlık ve kaçma temi içerik olarak en çok işlenen konular arasında yerini almıştır. Ahmet Hikmet Müftüoğlu bu dönem sanatçılarından farklı olarak millî duyarlılığa sahip hikâyeler ortaya koymuştur. Tanzimat Dönemi'ndeki romantik anlayış, yerini realist ve gözlemci anlayışa bırakmıştır. Mekân olarak İstanbul tercih edilmiştir.

Servet-i Fünuncularla aynı dönemde yaşamış olmasına rağmen onların sanat anlayışını benimsememiş olan Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Ahmet Rasim ise Ahmet Mithat'ın yolundan gitmeyi tercih etmiş, sade dil ve toplum için sanat anlayışıyla eserler vermişlerdir. Hüseyin Rahmi, sokağı edebiyata getiren yazar olarak genelde toplumun aksayan yönlerini, oluşturduğu gülünç tip ve karakterler vasıtasıyla mizahî ve eleştirel bir dille ortaya koymuştur.

Türk edebiyatı için çok verimli olmayan Fecri Atı Dönemi'nde Yakup Kadri, Refik Halit dışında önemli sayılabilecek hikâyeci yoktur, denilebilir ki onlar da asıl başarılarını daha

sonra dâhil olacakları Millî Edebiyat Dönemi'nde vermişlerdir. Her ikisi de güçlü gözlem gücü sayesinde gerçekçi hikâyeler yazmış, mekân olarak Anadolu'ya yönelmiş, Maupassant ile tanışmış ve ondan etkilenmiştir. Refik Halit “memleket hikâyeleri” akımının ilk örneklerini vermiştir.

Millî Edebiyat Dönemi'nde Türk hikâyeciliği, Ömer Seyfettin'le birlikte yeni bir dönemece girmiştir. 1911 yılında Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Ali Canip Yöntem öncülüğünde Genç Kalemler Dergisi'nde “Yeni Lisan” makalesi yayımlanmıştır. Sade dil ve İstanbul Türkçesiyle yazılan hikâyeler bu dönemin ayırt edici özelliği olmuştur. Servet-i Fünun Dönemi'ndeki ağdalı ve yapay dil, halkın anlayabileceği doğal bir hâle bürünmüştür. “Halka doğru” anlayışı gereği hikâyelerde her kesimden insana yer verilmiş ve halka millî şuur kazandıracak tezli hikâyeler yazılmaya başlanmıştır. “Memleket Edebiyatı” anlayışı gereği mekân olarak İstanbul yerine Anadolu tercih edilmiştir. Bu dönemin önemli hikâye yazarları Ömer Seyfettin, Yakup Kadri, Refik Halit Karay, Halide Edip Adıvar'dır. Yakup Kadri ve Refik Halit Karay önce Fecr-i Ati topluluğunda bulunmuş, daha sonra Millî Edebiyat hareketine dâhil olmuşlardır. Dönem sanatçıları başta Maupassant olmak üzere Fransız realistleri okuyarak beslenmeye devam etmişlerdir. Maupassant hikâyeleri Türkçeye ilk kez Halit Ziya tarafından çevrilmiş ve hemen alıcısına ulaşmıştır. Halit Ziya'da içerik olarak bir etkilenme olmuş ancak hem içerik hem biçim olarak asıl etkilenme daha çok Yakup Kadri ve Refik Halit'te görülmüştür. Sonrasında bu etkilenme Ömer Seyfettin öncülüğünde Türk edebiyatında yeni bir hikâye tarzı olarak yaygınlaşmıştır. Reşat Nuri Güntekin, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Necati Cumalı, Talip Apaydın gibi pek çok sanatçı bu tarzda hikâyeler yazmıştır.

Dünya çapında kendi ismiyle bir tür haline gelen ve “Maupassant tarzı hikâye”, “olay hikâyesi”, “klasik vaka hikâyesi” şeklinde bilinen bu türün özellikleri şu şekilde toparlanabilir:

1. Serim-düğüm-çözüm planı: Maupassant tekniğinde olay örgüsünün düzenli ve belirli bir planı vardır. Serim bölümünde kişi, mekân, zaman gibi yapı unsurları okura tanıtılır. Bu bölüm çoğunlukla hikâye kişilerinin diyaloglarıyla başlar. Böylece zaman kaybedilmeden kişilerin okur tarafından aracısız olarak anlaşılması sağlanır. Ya da geniş bir mekân/kişi tasviriyle adım adım gidilerek hikâyeye yavaş bir giriş yapılır. Önce genel bir atmosfer çizilir, sonra özele doğru bir geçiş yapılır. Düğüm bölümü olay örgüsünün düğümlendiği, bir çatışma ve gerilimin yaşandığı bölümdür. Bu bölümde hikâye kişilerinin yaşadığı bir problem ortaya konur, okurun merak duygusu kamçılanır ve heyecanın arttığı zirve noktasında okur problemle baş

başa bırakılır. Bu şekilde hikâyenin içine çekilen okur, ister istemez probleme çözüm bulmaya çalışır. Çözüm bölümünde ise düğümlenen olay örgüsü bir bir çözülür, problem ortadan kalkar. Bu bölümde çoğu zaman okurun bulduğu çözümler havada kalır. Çünkü düğüm bölümünde yaşananların iç yüzünün genellikle aktarıldığı gibi olmadığı ortaya çıkar. Bu sebeple hikâyenin sonunda okur büyük bir şaşkınlık yaşar. Problem sandığı şeylerin ummadığı şekilde çözüme kavuşması, düğüm bölümünden beri gerginlik ve stres yaşayan okurun rahatlamasına ve yüzüne şaşkınlıkla birlikte tatlı bir tebessümün yayılmasına yol açar. Maupassant hikâyelerine zamanla aşına olan okur, artık bu aldatmacalı taktiğin farkında olsa da her seferinde aynı oyuna düşmekten ve bu durumdan biraz da memnun olarak yazarın sanat dehasına hayran kalmaktan kendini alamaz.

2. Maupassant tekniğinde en önemli unsur olay olduğu için olay örgüsünün lafı dolandırmadan net bir şekilde ortaya konması ve okurun olayları çok iyi anlamasını sağlamak esastır. Hem bu sebeple hem de hacimsiz, küçük bir tür olduğu için bu teknikte kelimeler titizlikle seçilir ve gereksiz sözcük kullanımından kaçınılır. Sade bir dil ve yalın bir anlatım tercih edilir.
3. Bu teknikte gerçeklik çok önemlidir, bu sebeple tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi her kesimden insana yer verilir. Maupassant'ın hikâyelerinde Normandiya köylülerinden Parisli burjuvalara, büyük mülk sahiplerinden memurlara kadar her kesimden insanı görmek mümkündür. Ancak hikâye kişileri hangi kesimden olursa olsun hepsi olay örgüsünde olduğu gibi titizlikle seçilmiş insanlardır. Büyük ihtiraslar, tezatlar, çatışmalar, entrikalarla dolu bir hayat yaşarlar.
4. Hikâyelerde gerçekliği yakalayabilmek için gözlemlerden yararlanılır. Maupassant, hikâyelerini gerçekçi kılmak için Normandiya kırsalına giderek köylüleri gözlemlemiştir.
5. Konular gündelik hayattan alınır. Toplumun aksayan yönlerine nükteli ve iğneleyici bir dille gönderme yapılır.
6. Ders vericilik ön plandadır. Hikâyeyle hedeflenen, okurun kıssadan hisse alması ve kendine çekidüzen vermesidir.
7. Hikâyelerde uzun ruh tahlillerine yer verilmez. Gerçek hayatta nasıl ki insanlar hangi ruh halinin etkisiyle hareket ettiklerini anlatmayıp bunu jest, mimik ve davranışlarıyla açığa vururlarsa hikâyesinin samimi olmasını isteyen yazar da buna uygun davranmalı ve kişilerin ruh tahlillerini anlatmakla uğraşmamalıdır. Okur,

hikâye kişilerinin iç dünyasında neler yaşadığını, ne hissettiğini onların eylemlerinden yola çıkarak kendisi bulmalıdır.

8. Yerellik ve millîlik ön plandadır. Maupassant, hikâyelerinde yakından tanıma fırsatı bulduğu Normandiya köylülerinin yöresel yaşantı, gelenek ve göreneklerini ele almıştır.

Maupassant, Fransa'nın Normandiya bölgesinde doğmuştur. Sanatsever annesi ona daha küçükken tabiatı sevdirmiş, dikkatini canlı tutmayı ve bakışlarını keskinleştirmeyi öğretmiştir. Bu etkiyle büyüyen yazar küçüklükten itibaren yaşlılarından farklı bir duyarlılığa ve gözlem gücüne sahip olmuştur. Yine annesinin yazar çevresi sayesinde sanat ortamlarına girerek özellikle Gustave Flaubert, Emile Zola, Goncourt Kardeşler, Alphonse Daudet gibi ustalardan direkt faydalanma imkânına kavuşmuş, karakter oluşturmada ve toplumun geleneklerini yansıtmada Balzac'tan yararlanmış, karamsar ve kötümser dünya görüşünü ise Schopenhauer'dan almıştır. Sahip olduğu bu zengin çevresel faktörlerin yanında doğuştan getirdiği yetenek, onun başarıyı yakalamasını kaçınılmaz kılmıştır. Çağdaşlarının gerçeklikten uzak ve yapay bir dille yazdığı dönemde o; sade dille, süse ve gösterişe kaymadan günlük hayattan aldığı konuları yazmıştır.

Türk hikâyeciliğinde bir dönüm noktası olan Ömer Seyfettin, sanat anlayışının temellerini Maupassant'dan almıştır. Maupassant'ın eserlerini okuyan Ömer Seyfettin âdeta aradığı hazineyi bulmuşçasına bir heyecan duymuş, önce içerik ve şekil olarak onu taklit eden eserler vermiş, daha sonra kendine has bir üslup oluşturarak yetkin eserler vermeye başlamıştır.

Ömer Seyfettin, Maupassant'ın sanat anlayışının aslında kendisinin hâlihazırda şekillenmeye başlayan sanat anlayışıyla büyük benzerlikler taşıdığını fark etmiştir. Örneğin, Maupassant'ın hikâyelerinde kullandığı sade ve açık dil, Ömer Seyfettin'in "Yeni Lisan" makalesinde olmasını öncelikli olarak istediği maddeler arasındadır. Maupassant'ın hikâyelerinde her kesimden insanı ele alması, "halka doğru" gitmek isteyen Ömer Seyfettin'in o zamana kadar roman ve hikâyelerde çoğunlukla sadece seçkin tabakanın konu edilmesine rağmen her kesimden insanı ele almasına benzer. "Memleket edebiyatı" anlayışı gereği mekân olarak İstanbul yerine Anadolu'yu tercih etmesi, Maupassant'ın, hikâyelerine konu bulabilmek için bizzat Normandiya kırsalındaki köylere gidip gözlem yapmasına benzer. "Gerçeğe uygunluk" ilkesi gereği Maupassant, Normandiya kırsalındaki köylere, Ömer Seyfettin ise Anadolu'ya gidip -ki kendisi zaten Balıkesir doğumludur- bire bir gözlem yaparak hikâyelerinin içerik ve kurgusunu oluşturmuştur.

Maupassant ve Ömer Seyfettin'in eserleri arasında dil ve üslup, gerçeklik ve gözleme dayalılık, hikâye planı, kullandıkları anlatım teknikleri gibi biçimsel benzerliklerin yanında içerik benzerlikleri de görülmektedir. Ömer Seyfettin, Maupassant'ın hikâyelerinde okuyup sevdiği anlatım ve olayları kendi toplumuna uyarlamıştır. Örneğin çevirisini yaptığı Maupassant'ın "Aşk Başkadır" (Evailde) hikâyesiyle kendi yazdığı "Bahar ve Kelebekler" hikâyesi, hem konu hem de hikâyede yer alan kişiler bakımından benzerlik gösterir. İki yazar da aşk, kadın, evlilik, namus, inanç, gelenekler, tarihsel olaylar, savundukları veya eleştirdikleri savları, çocukluk anılarını, toplumun aksayan yönlerini ve gülünçlükleri hikâyelerinde ele almıştır.

Ömer Seyfettin gibi büyük yazarların başarıyı yakalamasının önemli sebeplerinden biri uyguladıkları anlatım özellikleri ve tekniklerdir. Aynı içeriğe sahip, benzer olayları anlatan eserlerin arasındaki farkın sebebi kullanılan farklı anlatım teknikleri, dil ve üsluptur. Başarılı sanatçılar konularına uygun anlatım tekniğini seçip eserlerini özgün kılmayı başarırlar. Hangi anlatım tekniğini, nerede, ne kadar kullanacağını bilmek bir yetenek işidir.

Hikâye türünün doğasına uygunluğu açısından anlatma (hikâye etme) tekniği, Ömer Seyfettin tarafından çokça kullanılır. Bu tekniği kullandığı hikâyelerinde iki farklı uygulamayla karşılaşılır:

1. Tarih, siyaset, vatan ve Türkçülük gibi ciddi konular devreye girdiğinde
2. Konusunun günlük hayattan alındığı hikâyelerde

Birincisinde Ömer Seyfettin; vatani işgal altında olan bir asker ve aydın olarak kötü gidişata çözümler arayan, sahip olduğu siyasî görüşleri halka aşılama isteyen bir yazardır. Hikâyeyi, savunduğu ideolojiyi paylaşmanın bir aracı olarak gören yazarın bu minvalde yazdığı metinler içerik olarak öğreticilik yönü ağır basan, yer yer bir makaleyi andıracak ciddiyette ağır, sıkıcı ve monoton olabilmektedir. İkincisinde ise hayatın tüm olumsuzluklarına rağmen onda neşeli, muzip ve eğlenceli yönler bulabilen, toplumun aksayan yönlerine ayna tutup bunları ustaca hikâyeleştirebilen bir yazardır. Bu tarz hikâyelerinde bir tezi savunma ve halkı eğitme misyonu taşımamanın verdiği rahatlıkla daha özgürce yazmış, hikâyenin sonunda okurda tatlı bir tebessüm bırakabilmiştir.

Bu çalışmada incelenen ben anlatıcıyla yazılan "Apandisit", "Tavuklar", "Gurultu", "Kurbağa Duası", "Çizgili Kâğıt", "Foya" adlı hikâyelerin konularını günlük hayattan alan hafif nükteli olduğu; "Ashab-ı Kehfimiz" in ise Türkçülük ülküsünü telkin eden bir hikâye olduğu görülmüştür.

O anlatıcıyla yazılan “Beyaz Lâle”, “ Bomba”, “Çanakkale’den Sonra”, “Bir Çocuk Aleko” hikâyelerinin konusunu Balkanlar’dan ve Çanakkale Savaşı’ndan alan hikâyeler olduğu; “Ferman” ve “Pembe İncili Kaftan”ın tarihî hikâyeler olduğu; “Üç Nasihat”, “Kurumuş Ağaçlar”, “Herkesin İçtiği Su” hikâyelerinin masal ve fantezi kategorisinde olduğu; “Yeni Bir Hediye”, “Dama Taşları”, “Tenezzüh” ve “Bilgi Bucağı”nın günlük hayatta rastlanan olaylar ve kişiler kategorisinde olduğu görülmüştür.

Müdahil anlatıcıyla yazılan “Acıklı Bir Hikâye”, “Bit”, “Yuf Borusu Seni Bekliyor” ve “Devletin Menfaati Uğruna” hikâyeleri ise konusunu günlük hayattan alan nükteli hikâyelerdendir.

Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde çoğu zaman gösterme ve anlatma tekniği birlikte kullanılır. “İhtiyarlıkta mı? Gençlikte mi?” hikâyesinde önce kişilerin içinde bulunduğu konumlar genel bir perspektiften verilmiş, sonra ayrıntılara inilmiştir. “Çakmak” hikâyesi ise Maupassant tarzı hikâyenin özelliğine uygun olarak diyalogla başlamış, yani önce kişiler okura gösterilmiş, sonrasında olaylar anlatılmaya başlanmıştır. Bu şekilde bir girişle hikâye daha somut ve görünür kılınmış, okur hikâyeye hazır hâle getirilmiştir.

“Yaşasın Dolap”, “Pamuk İpliği” ile “Muayene” ve “Mahcupluk İmtihanı (İhtiyar Olsam da...)”, mizahi hikâye tarzında gösterme tekniğiyle yazılmış hikâyelerdir. “Yaşasın Dolap” ve “Muayene” bir perde, “Pamuk İpliği” iki perde, “Mahcupluk İmtihanı (İhtiyar Olsam da...)” yirmi sekiz perdeden oluşur. Anlatıcının olmadığı bu hikâyeler, tamamen tiyatrodaki gibi göstermeye dayalı olarak kurgulanmıştır.

Gösterme tekniğinin alt başlığı olarak alınabilecek olan diyalog tekniği, anlatıcının varlığını gizleyebilmesinin etkili yollarından biridir. Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde diyalog tekniği, halka aşılacak istediği fikirleri paylaşmanın bir yolu, yoğun anlatımların arasında bir mola, karakter çiziminde ve olay örgüsünü şekillendirmede bir araç, kişilerin sosyoekonomik durumları ile eğitim ve kültür seviyelerini göstermek, hikâyenin ritmini artırmak gibi pek çok farklı amaca hizmet etmektedir. Yazar, inandırıcılığı artırmak için bazı anları anlatmaktan ziyade canlandırmak ve okurun o anları kendi gözleriyle görmesini, kendi kulaklarıyla işitmesini istemektedir.

Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde diyaloglar çoğunlukla kısa ve net cümlelerden oluşur. Genellikle anlatma tekniğiyle birlikte kullanıldığı ve aktarılması gerekenler anlatma tekniğiyle aktarıldığı için uzun diyaloglara ihtiyaç kalmamakta, diyaloglar sadece anlatılanları pekiştirici

görev görmektedir. Ayrıca diyaloglar genellikle çözüm amaçlıdır, soru kalıplarından oluşan diyaloglar sonucunda bir çözüme varılır.

Diyalog tekniğinin önemli bir işlevi, kişilerin karakter ve mizacını okura arada anlatıcı olmadan dolaysız olarak göstermektir. Kişileri portrelerine uygun konuşturabilmek ise gerçekliği artıran bir etkidir ve sanatçı için bir başarı göstergesidir. Ömer Seyfettin; ağız ve şive özelliklerini, argo ve kaba söylemleri kişilerin özelliklerine uygun olarak vermeyi başarmıştır. Diyaloglarda yer yer atasözü ve deyim kullanılarak hikâye içindeki şahıs kadrosu günlük hayata yaklaştırılmış, okuyucunun da metin içinde kendi kültürüne ait bir ürünle buluşması sağlanmıştır.

İç diyalog tekniği genellikle iç çatışmaların yaşandığı durumlarda müracaat edilen bir tekniktir. Çünkü kişi genellikle, fikirlerinin tersini savunan biriyle tartışarak doğruyu bulmaya çalışmakta veya vicdan muhasebesi yapmaktadır. “Miras”ta amcasının mirasına konmak için şeytanın verdiği kötü düşüncelerle mücadele eden ve gelgitler yaşayan kişinin iç diyalogları görülmüştür. “İlk Düşen Ak”ta anlatıcı artık yaşlandığı için evlenmesi gerektiğini salık verecek kişilerin yerine kendisi iç âleminde bu sahneyi karşısında biri varmış gibi seslendirmiştir. “Deve”de deveye sadece Kâbe’ye giderken binmenin doğru olduğunu öğrenmesine rağmen ona binmek için içinde büyük bir arzu duyan hikâye kişinin yaşadığı iç çatışma ve zihninden geçenler iç diyalog tekniğiyle dolaysız olarak okura yansıtılmıştır.

Ömer Seyfettin, hikâye kişilerine doğru zamanda iç konuşma yaptırarak onları gerçekçi kılmış ve zihninden geçenleri okura dolaysız aktarmıştır. “Tuğra” hikâyesinde sağlık problemi yaşayan anlatıcı, üzüntüsünü gidermek ve düşünmemek için üst üste bira içmiş ancak buna rağmen iç sesini susturamamıştır. “Koleksiyon” da anlatıcı Matmazel Durant’ın bahsettiği bir meseleye katılmamasına rağmen tıpkı gerçek hayatta kimi durumlarda olduğu gibi bunu dışa vurmamış, düşüncelerini içinden dile getirmiştir. Bu hikâyedeki gibi doğru yer ve zamandaki iç monologlar, kurgusal kişileri ete kemiğe bürüyerek gerçek ve canlı varlıklar hâline dönüştürmüştür.

İç çözümleme tekniği tezli eserlerde tezin savunulması ve paylaşılması için gayet uygun bir tekniktir. “Bahar ve Kelebekler”, “Bir Çocuk Aleko” ve “Çanakale’den Sonra”da aşılacak istenenlerin hikâye kişilerinin zihnine girilerek sanki onların düşüncesiymiş gibi aktarıldığı görülmüştür. Bu sayede anlatıcının yüklendiği misyon, kişilere dağıtılarak hikâyede bir iç denge oluşturulmuştur. “Makul Bir Dönüş” ve “Acaba Ne İdi?” hikâyelerinde Cabi Efendi’nin ve “Bilgi Bucağı”nda Efruz Bey’in aklından geçenler iç çözümleme tekniğiyle profillerine uygun olarak gerçekçi ve dolaysız aktarılmıştır.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde mekân tasvirleri genelde esere estetik bir hava vermek, kişilerin sosyoekonomik ve kültürel durumlarını yansıtmak, olay örgüsünü şekillendirmek, mekânın kişiler üzerindeki etkisine dikkat çekmek, hikâyenin ritmini değiştirmek gibi farklı amaçlarla kullanılmıştır. Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde dış mekân, iç mekân, doğa, eylem ve eşya tasvirlerinin başat hedefi hikâye kişilerinin varlığını görünür kılmak ve okura hikâye kişisini daha iyi tanıtabilmektir.

“Bahar ve Kelebekler”deki serim bölümü; kişi, doğa, mekân, eşya ve eylem tasvirinin iç içe geçtiği ayrıntılı bir tasvirle başlar. Bu şekildeki bir girişle hedeflenen şey, hikâyenin unsurlarını bir tiyatronun ilk perdesi gibi okurun gözünde canlandırmaktır. “Tenezzüh”te Juli Hala'nın buruk ruh hâli, eski aşığının evinin karamsar tasviriyle bağdaştırılarak okura hissettirilmiştir. “Hâtiften Bir Seda...”da hikâye kişisi Hacı İmameddin Efendi'nin takva sahibi olmasıyla uyumlu olan bir iç mekân tasviri çizilmiştir. Böylece hem hikâye kişinin okur tarafından daha net anlaşılması sağlanmış hem de gerçeklik yakalanmaya çalışılmıştır. “Beyaz Lale” ve “Fon Sadriştayn'ın Oğlu” hikâyelerindeki mekân tasvirleri, Türklerin mekân anlayışının Avrupalıların mekân anlayışından üstün olduğuna dikkat çekmek ve dolayısıyla Türkçülük ülküsüne hizmet etmek amacıyla kullanılmıştır.

Ömer Seyfettin'in eşya tasvirlerinde klasik renklerin yanında ilginç olarak “fes rengi”ni; başörtüsü, yemeni, namaz bezi gibi eşyalarda yeşil rengi, dış mekân tasvirlerinde “aşı boyalı” sıfatını çok kullandığı göze çarpmıştır.

Eylem tasvirleri hikâyelerde kişinin olaylar karşısında nasıl tepki verdiğini, jest ve mimiklerini, duygu durumlarını aktarabilmek, yaşanan hareketli anın resmini çizebilmek için kullanılmıştır. “Yüksek Ökçeler”de Hatice Hanım'ın kıpır kıpır yapısına uygun olarak hareketli bir eylem tasviri yapılmıştır. “Düşünme Zamanı”nda Ödlek'in başını öne eğip, sivri omuzlarını kılması ve fıkır fıkır gülmesi okurun gözünde hareketli bir resim gibi canlandırılmıştır. “Nezle” de Hıdırellez günü sokaktaki hareketlilik ve curcuna eylem tasviriyle çizilmiştir.

Maupassant tarzı hikâyenin en önemli unsuru olan olay örgüsü, düzenli ve anlaşılır anlatılmalıdır. Bu nedenle özetleme tekniğine başvurularak gereksiz ayrıntılar atlanır ve önemliler ön plana çıkarılır. “Sultanlığın Sonu”nda, hikâye için birincil önem taşımayan Mahmut Bey hakkında detaylı bilgiler verilmektense ana hatlarıyla okurun gözünde şekillenecek kısa bilgiler verilmiştir. “Birdenbire” hikâyesinde Yumuk'un iki yıllık zaman diliminde yaşadıkları, “Vire”de kalenin ve askerlerin ne durumda olduğu özetlenerek

aktarılmıştır. Çoğu hikâyede zaman atlamalarında, kişi ve durum bilgilendirmelerinde, geçmişte yaşananlar hakkında bahsedildiğinde özetleme tekniğinin kullanıldığı görülmüştür.

Ömer Seyfettin'in "İlk Namaz", "İki Mebus", "Makul Bir Dönüş", "Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür !", "Primo Türk Çocuğu", "Çizgili Kâğıt", "Tenezzüh", "Teselli", "Uçurumun Kenarında", "Ashab-ı Kehfimiz", "Şefkate İman" adlı hikâyelerinde geriye dönüş tekniği görülmektedir. Bu hikâyelerde çoğunlukla bir eşya, anlatıcıyı çağrışım yoluyla geçmişe götürmüştür. "Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür!"de mektup tekniğiyle birlikte kronolojik seyrin dışına çıkılarak geriye dönüşlerle kurgudaki boşluklar sonradan tamamlanmıştır.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde mektup bir iletişim ve sosyal eleştiri vasıtası, hikâyenin kurgusunu şekillendirici bir unsur, duyguların ifade edilme ve özlem giderme yolu olma gibi işlevlerde kullanılmıştır. "Sivrisinek" hikâyesinde Ömer Seyfettin, Efruz Bey'in şahsında toplumdaki tüm kendini bilmezlere mesaj vermek istemiş ve mektup, iletişim aracı olmaktan ziyade sosyal bir eleştiri görevi üstlenmiştir. "Aşk ve Ayak Parmakları"nda mektup, yüz yüze söylenemeyen duyguların ifadesi görevinde kullanılmıştır. "Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür!"de birinci mektup kurguyu ilgi çekici hâle getirmek, ikinci mektup ise artık yabancı hükmünde olan eski kocasıyla yüz yüze görüşebilme imkânının kalmaması sebebiyle Esfer için bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. "Bir Vasiyetname"de kişinin iç dünyası mektup tekniğiyle okurlara yansıtılmıştır. Mektup bu hikâyede yavaş yavaş yaşlandığının farkında olan anlatıcının az kalan ömründe yapamadıkları için hayıflanmasını anlatan bir iç monoloğu anımsatır. "Memlekete Mektup", anlatıcının memleketten arkadaşı Celil'e yazdığı bir mektup gibi görünse de aslında Ömer Seyfettin için sosyal ve siyasi düşüncelerini aktarmanın bir yolu; ülkenin yönetiminde gördüğü yanlışları eleştirmek, kötü gidişatı gözler önüne sermek ve vatandaşların vurdumduymazlığı karşısında küskünlüğünü ifade etmek için bir araç olmuştur.

Günlük/anı tekniği Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde mahrem duyguların ifadesi, kişilerin yüzüne karşı söylenemeyecek sözlerin dışa vurumu olarak kullanılmıştır. "Nakarat" ve "İrtica Haberi", Ömer Seyfettin'in kendi günlüklerinden aldığı otobiyografik hikâyelerdir. Dolayısıyla bu hikâyelerde hem günlük hem otobiyografik teknik kullanılmıştır. "Çirkin Bir Hakikat"te ablasına kızgın olan anlatıcının onun yüzüne söyleyemediklerini dışa vurma amaçlı, "Ay Sonunda"da iç dökme aracı, "Harem"de olayların gün yüzüne çıkması için bir araç, "Niçin Zengin Olmamış?"ta pişmanlık ve vicdan azabını aktarmanın yolu, "İlk Düşen Ak"ta boş zamanı değerlendirmek amaçlı, "Dünyanın Nizamı" ve "Horoz" da kimseye açılmayan

duygu ve düşüncelerin paylaşıldığı bir dost, sırdaş ve iç âlemin aktarılma yolu, “Ashab-ı Kehfimiz”de olayları şekillendirici ve Türkçülük ülküsüne hizmet edici olarak kullanılmıştır.

Ömer Seyfettin’in çocukluk anılarından oluşan “İlk Namaz” (1909), “Ant” (1912), “Falaka” (1917), “Kaşağı” (1919), “İlk Cinayet” (1919); 19-20 yaşlarındaki bir anısından oluşan “Pireler” (1919) ve 35 yaşında âşık olduğunu sandığı bir macerayı anlattığı “Baharın Tesiri” (1919) ile Balkan ülkelerinde askerken yazdığı “At” (1910), “İrtica Haberi” (1911), “Hürriyet Bayrakları” (1913), “Nakarat” (1918) adlı hikâyeleri yazarın biyografik nitelikte ele alınabilecek eserleridir. “Velinimet” (1918), “Forsa” (1919), “Açık Hava Mektebi” (1927) gibi bazı hikâyeleri ise tamamen olmasa da yine yazarın hayatına dair ufak tefek pek çok ayrıntı içermektedir.

Ömer Seyfettin, Balkan Dönemi hikâyelerinin bazılarını anı defterinden aynen almış, bazılarını Rumeli kasaba ve köylerinde dolaştığı esnada edindiği gözlem ve izlenimlerinden oluşturmuştur. Bazı hikâyelerini Ali Canip ve annesinin anlattıklarından, bazılarını Aka Gündüz’ün paylaşımlarından etkilenerек yazıya geçirmiştir. Yazarın mekân olarak çoğunlukla kendi yaşadığı yerleri tercih etmesi, konu olarak da çoğunlukla tarihî ve siyasi gerçeklikleri anlatması, çevresinde yaşanan olay ve kişileri kolaylıkla hikâyeye dönüştürebilmesi, bazı hikâyelerindeki kişi ve unsurların birkaç hikâyede birden geçmesi ve buna benzer sebepler yazarın yukarıda adı geçen hikâyelerinin dışında da başka birçok hikâyesinin biyografik olabileceği şüphesini doğurmaktadır. Örneğin Mıstık, Cabi Efendi, Efruz Bey, Sermet ve Camsab adlı hikâye kişileri birkaç hikâyede birden geçer. Alangu, “Ant”ta kan kardeşi olarak geçen “Mıstık”ın gerçek olduğunu dile getirmiştir. Fakat diğer hikâyelerdeki Mıstıklar kurgusaldır. Ömer Faruk Huyugüzel, Camsab’ın Ali Canip Yöntem olabileceğini tahmin etmiştir. Cabi Efendi ve Efruz Bey’in ise iki farklı hikâye serisinin birer başkışisi olduğu aşikârdır. Çoğu hikâyede yazarın samimi arkadaşı olarak geçen Sermet’in gerçek hayattaki bir kişiye karşılık gelme olasılığı yüksektir ancak bununla ilgili bir veriye ulaşılamamıştır.

Diğer biyografik bir unsur, yazarın Çerkezliğiyle ilgilidir. Bazı iddialara göre Çerkez olduğu söylenen Ömer Seyfettin bu iddiaları kabul etmese de hikâyelerinde Çerkezlikle ilgili biyografik unsurlara rastlanmıştır. “Kaşağı”da Dadaruh, “Gizli Mabet”te sütanne, Efruz Bey serisinde Efruz Bey Çerkez’dir. “Bir Kayışın Tesiri”nde ise Mahmut, Türk olmasına rağmen kendisini Çerkez göstermeye çalışır.

Buraya kadar yapılan değerlendirme ve bulgular toparlanacak olursa Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde anlatım tekniklerinden gösterme, diyalog, iç diyalog, iç monolog, iç çözümleme, tasvir, özetleme, geriye dönüş, mektup, günlük/anı tekniklerini ve otobiyografik tekniği

kullandığı; bu teknikler sayesinde birbirinden farklı anlatım özelliklerine sahip hikâyeler oluşturabildiği; Türk hikâyeciliğinin ağır, ağdalı ve yapay dilli bir dönemde devrim yaparak sade dille yerli ve millî bir edebiyat oluşturduğu; Maupassant tekniğini Türk edebiyatına getirerek o güne kadar çok değer görmeyen hikâye türünün hak ettiği değeri görmesini sağladığı; içerik olarak Türkçülük, milliyetçilik ve sade dili aşıl原因an konu ve temaları değişik tekniklerle ortaya koyup âdetâ mesajını her yolla vermeye çalıştığı ve dolayısıyla Türk hikâyeciliğine büyük katkılar sağladığı söylenebilir.



KAYNAKÇA

Çalışmaya Esas Oluşturan Eserler

Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020.

Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 2*, haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020.

Referans Kaynaklar

Kitap, Tez, Ansiklopedi ve Sözlükler

Aça, Mehmet, Yılmaz, A. Müge, Sever, Mustafa, “Anonim Halk Edebiyatı”, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, ed. Öcal Oğuz, Grafiker Yayınları, Ankara 2008.

Ağaoğlu, Adalet, *Ölmeye Yatmak*, Everest Yayınları, İstanbul 2020.

Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860- 1923)*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2015.

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

Ali, Sabahattin, *Kürk Mantolu Madonna*, YKY, İstanbul 2012.

Aliş, Şehnaz, *Servet-i Fünûn Dergisinde Küçük Hikâye- Mensur Şiir- Manzum Hikâye (1896-1901)*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul 1994.

Aliş, Şehnaz, *Hâristan*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.

Antakyalıoğlu, Zekiye, *Roman Kuramına Giriş*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2021.

Argunşah, Hülya, *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Makaleler 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001.

Asiltürk, Bâki, “Handan’da Mektup-Roman Tekniğine Dayalı Biçem Özellikleri”, *Halide Edip Adivar*, ed. Prof. Dr. Emel Kefeli, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2019.

Aslan, Celal, *Sait Faik Abasıyanık’ın Öykülerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı), Doktora Tezi, Ankara 2007.

Bakhtin, Mikhail, *Karnavaldan Romana*, çev. C. Soydemir, der. S. Irzık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

Barthes, Roland, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. M. Rifat, S. Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.

Bates, H.E., *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2013.

Boratav, Pertev Naili, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1969.

Culler, Jonathan, *Yazın Kuramı*, (çev. Hakan Gür), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007.

Çetişli, İsmail, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010.

Demir, Yavuz, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.

Demircioğlu, Semin Ceyda, *1980 Sonrası Türk Öyküsünde Anlatım Teknikleri*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul 2022.

Dervişcemaloğlu, Bahar, *Anlatıbilimine Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016.

Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1984.

Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1992.

Enginün, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009.

Ergin, Muharrem, *Dede Korkut Kitabı*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1980.

Forster, E.M., *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Milenyum Yayınları, İstanbul 2019.

Gündağ, Özlem Tarhan Gündağ, *Guy De Maupassant ile Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerindeki Ortak İzlekler ve Karşılaştırmalı İçerik Çözümlemeleri*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2009.

Güngör, Semih, *Günümüz Türkçesiyle Dede Korkut Kitabı*, Suffe Yayınları, İstanbul 1984.

Hirik, Erkan, “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Atasözlerinin Yapısal ve İşlevsel Açından Kullanımı”, *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*, haz. Hülya Argunşah, Abdullah Şengül ve Murat Gür, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020.

Huyugüzel, Ömer Faruk, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018.

Kabaklı, Ahmet, *Türk Edebiyatı*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2008.

Kefeli, Emel, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitapevi Yayınları, İstanbul 2002.

- Kefeli, Emel, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, Akademik Kitaplar, İstanbul 2009.
- Kudret, Cevdet, *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman I*, Varlık Yayınları, İstanbul 1977.
- Kudret, Cevdet, *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman II*, Varlık Yayınları, İstanbul 1978.
- Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul 2021.
- Maupassant, Guy De, *Gerdanlık ve Diğer Öyküler*, çev. M. Harmancı, Epsilon Yayınları, İstanbul (Tarihsiz).
- Maupassant, Guy De, *Pierre ile Jean*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1947.
- Maupassant, Guy De, *Seçme Hikâyeler I*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1945.
- Maynial E., *Maupassant'ın Hayatı ve Eserleri*, çev. Arif Obay, Maarif Basımevi, Ankara 1958.
- Moran Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.
- Nabokov, Vladimir, *Edebiyat Dersleri*, çev. A. L. Batur, F. Özgüven, İletişim Yayınları, İstanbul 2020.
- Namık Kemal, *İntibah*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2020.
- Okay, M. Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020.
- Özdemir, Serkan, *Metinlerarasılık Yöntemleri Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri*, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul 2017.
- Özön, Mustafa Nihat, *Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1954.
- Özön, Mustafa Nihat, *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 1985.
- Pamuk, Orhan, *Saf ve Düşünceli Romancı*, YKY, İstanbul 2020.
- Polat, Merve Esra, “Ömer Seyfettin'in ‘Efruz Bey’ Serisi: İdeolojiler Arasında Sürüklenen Bir Antikahraman”, *Zamanın İzleri: İlkeler, İdeolojiler ve İsyanlar*, KTÜ Yayınları, s. 197-214, Trabzon 2017.
- Polat, Nâzım Hikmet, *Ömer Seyfettin, Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, TDK, Ankara 2016.
- Polat, Nâzım Hikmet, “Ömer Seyfeddin”, *TDV İslam Ansiklopedisi (DİA)*, C. 34, TDV Yayınları, s. 80-82, İstanbul 2007.

Pospelov, Gennadiy, *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2014.

Ramsden Ashley, Hollingsworth Sue, *Hikâye Anlatma Sanatı*, (çev. Ali Bucak), İletişim Yayınları, İstanbul 2020.

Sazyek, Esra, “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Mektubun Yeri”, *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*, haz. Hülya Argunşah, Abdullah Şengül ve Murat Gür, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020.

Storr, Will, *Hikâye Anlatıcılığının Bilimi*, çev. E. F. Güçlü, Timaş Yayınları, İstanbul 2020.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul 2007.

Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı I*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2020.

Türkçe Sözlük, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, haz. Şükrü Halûk Akalın... [ve başk.], Ankara 2011.

Uşaklıgil, Halit Ziya, *Hikâye*, YKY, İstanbul 1998.

Uşaklıgil, Halit Ziya, *Kırk Yıl*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1987.

Ünaydın, Rûşen Eşref, *Diyorlar ki*, haz. Şemsettin Kutlu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1972.

Wellek, R. ve Warren, A., *Edebiyat Biliminin Temelleri*, çev. A.E. Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1983.

Wharton, Edith, *Kurgu Sanatı*, çev. A. I. Kirenci, Büyüyenay Yayınları, İstanbul 2021.

Wood, James, *Kurmaca Nasıl İşler?*, çev. Ekin Bodur, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.

Makale ve Bildiriler

Apaydın, Dinçer, “Refik Halit’in ‘Boz Eşek’ Hikâyesi Karşısında Sait Faik’in ‘Hişt Hişt’ Hikâyesi ve İzlenimci Üslûbu”, *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.1, S.1, s.175-186, 2012.

Argunşah, Hülya, “Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Savaşın Kadın Yüzleri: ‘Nakarat’”, *KARE*, no. 11, s. 389-408, 2021.

Asiltürk, Bâki, “Halikarnas Balıkcısı’nın Aganta Burina Burinata Romanında Otobiyografik Yansımalar ve Tanıklıklar”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, C.7, S.14, s. 21-56, 2015.

Aslan, Celal, “Sait Faik Abasıyanık’ın Öykülerinde Otobiyografik Anlatım”, *Millî Eğitim Dergisi*, S.180, s. 238- 251, 2008.

Aydemir, Mustafa ve Erkal, Metin, “Sanatsal Anlatımla Psikolojik ve Eğitsel Mesajın Sunumu: ‘İlk Cinayet’”, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C.8, S.6, s. 69-81, 2013.

Büyükaslan, Ali, “Bilişim Teknolojilerinden Yararlanarak Maupassant Öyküleri Üzerinde Tematik Bir Çalışma”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.9, s. 311-319, 2003.

Büyükaslan, Ali, “Maupassant’ın ‘Korku’ adlı Öyküsünde Korku”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* S.10, s. 303, 2003.

Çitçi, Selahattin, “Dostoyevski’nin Kumarbaz Romanının Hayat-Eser Açısından İncelenmesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.1, S.5, s. 192-204, 2008.

Daşcıoğlu, Yılmaz ve Koç, Okan, “Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Ana Temalar”, *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History Of Turkish or Turkic*, C.4, S.1-I, s. 802, 2009.

Demir, Ayşe, “Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C.4, S.7, s. 99-128, 2006.

Enginün, İnci ve Kerman, Zeynep, "Türkçede Maupassant", *Türkiyat Mecmuası*, C.19, İstanbul 1977.

Güneş, Mehmet, “Önden Giden Ahbaba Selam Olsun: Aka Gündüz’ün Eserlerinde Ömer Seyfettin”, *Türk Dili Dergisi*, S. 828, s. 36-39, 2020.

Huyugüzel, Ömer Faruk, “Ömer Seyfettin Realist mi Romantik mi?”, *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, S.48, s. 115-129, 2020.

Kekeç, İsmail, “ Ömer Seyfettin’in ‘Cabi Efendi’si Üzerine Dikkatler, Tespitler ve Öneriler”, *21.Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*, C.9, S.25, s. 179-207, 2020.

Kızılçım, Yavuz, “Guy de Maupassant ve Ömer Seyfettin’de Öyküleme Teknikleri”, *KKEFD*, S.18, s. 220-223, 2008.

Önertoy, Olcay, “Küçük Hikâye Yazarı Olarak Ömer Seyfettin”, *Türkoloji Dergisi*, C.4, S.1, s. 137-145, 1972.

Sadrettin, Mecdi, “Aka’yı Herkes Tanır Fakat Hayatını...”, *Yeni Kitap Dergisi*, S.13, s. 2-16, 1928. (Hülya Argunşah, “Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Savaşın Kadın Yüzleri: ‘Nakarat’”, *KARE*, no. 11, s.389-408, 2021. s.390’dan nakledilmiştir.)

Sazyek, Hakan, “Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması”, *Folklor-Edebiyat*, S.37, s. 103-118, 2004/1.

Törenek, Mehmet, “Hikâyeciliğimize Düşen Cemre: Küçük Şeyler” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 139-143, 2010.

Turna, Murat, “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerine Psikobiyografik Bakış”, *Mediterranean Journal of Humanities Dergisi*, s. 459-482, 2020.

Yalçinkaya, Mehmet, “Ömer Seyfettin’in Boykotaj Düşmanı Adlı Hikâyesini Edebiyat Sosyolojisi Bağlamında Okuma”, *Edebî Eleştiri Dergisi*, C.4, S.1, s. 58-73, Mart 2020.

Yaşar, Hüseyin, Aydın, Agit, “Guy De Maupassant’ın ‘Hikâye Tarzı’ndan Ömer Seyfettin’in Hikâyelerine İzler ve Yansımalar”, *TYB Akademi Dil Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi*, S.25, s. 141, 2019.