

ÖMER SEYFETTİN REALİST Mİ ROMANTİK Mİ?

Öz: Makalede Ömer Seyfettin'in Realizm ve Romantizm akımlarından hangisine daha yakın olduğu sorusu ele alınmıştır. Bunun için önce Avrupa edebiyatlarındaki Romantizm ve Realizm akımları hakkında kısa bilgi verilmiş; sonra Ömer Seyfettin'in hikâyeleri yazarın eseriyle ilişkisi, olay örgüsü, karakterizasyon ve gerçeklik izlenimi yönlerinden incelenmiştir. Yazarın 130 küçük hikâyesinden 60'ı 1. şahıs ağzından, 68'i 3. şahıs ağzından anlatılmıştır. 1. şahıs ağzından anlatılan hikâyelerde anlatıcılarla yazarın kendisi arasında büyük benzerlikler vardır. 3. şahıs ağzından anlatılan hikâyelerde ise "her şeyi bilen yazarın bakış açısı" kullanılmıştır. Bunlarda yazar-anlatıcı yorum ve açıklamalarıyla kendisini kuvvetle hissettirir. Ömer Seyfettin'in hikâyeleri vaka hikâyeleridir; yani olay örgüleri sık örgülüdür ve bütünlük taşır. Şaşırtıcı ve beklenmedik gelişmeler içerir ve beklenmedik şekilde biterler. Bunlarda mantıkî temellendirmeye ve rasyonalizasyona fazla önem verilmez. Hikâyelerde anlatılan kişiler de ya abartılı ve gülünç şekilde tasvir edilir ya da olağanüstü şekilde yüceltilirler. Bunlar sıradan kişiler değildirler. Ömer Seyfettin bazı hikâyelerinde de gerçeklik izlenimini veya yanılsamasını bilerek yok eder. Hikâyenin kendisi tarafından uydurulduğu izlenimini yaratır. Bütün bu sebepler dolayısıyla yazar, Realizm akımından çok Romantik akımın temel özelliklerine daha yakındır. Başka bir ifadeyle hikâyelerinde kendi çağının gerçekliklerinden söz etmek bakımından genel anlamda realist olmakla birlikte, daha çok Romantik hikâye anlatma yöntemlerini ve tekniklerini benimsemiştir.

Anahtar Kelimeler: Ömer Seyfettin, Realizm, Romantizm, Olay Örgüsü, Karakterizasyon, Gerçeklik İzlenimi.

Is Ömer Seyfettin a Realist or a Romantic?

Abstract: In this paper, the question whether Ömer Seyfettin is closer to Realism or Romanticism is handled. For this purpose, brief information is given about Romanticism and Realism in European literatures, then Ömer Seyfettin's stories are examined in terms of the author's relationship with his work, plot, characterization and impression of reality. 60 out of 130 short stories of the author are told in the first person point of view, and 68 stories are told in the third person. There are great similarities between the narrators and the author himself in the stories written in the first person. "The omniscient point of view" is used in the third person stories. In them, the author-narrator strongly makes himself felt with his comments and explanations. Ömer Seyfettin's stories are case stories, that is, plots are tightly knit and carry integrity. They have surprising and unexpected developments and they end unexpectedly. In these stories, logical justification and rationalization are not given much importance. The characters described in the stories are also either exaggerated and ridiculously portrayed or extraordinarily exalted. These are not ordinary characters. Ömer Seyfettin deliberately eliminates the impression or illusion of reality in some of his stories. He creates the impression that the story is made up by himself. For all these reasons, the author is closer to the basic features of the Romantic movement than the Realist movement. In other words, while he is generally realistic in terms of telling the realities of his own age in his stories, he mostly has adopted Romantic narrative methods and techniques.

Keywords: Ömer Seyfettin, Realism, Romanticism, Plot, Characterization, Impression of Reality.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
48. SAYI / VOLUME
2020-GÜZ / AUTUMN

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Prof. Dr.
Ömer Faruk HUYUGÜZEL

Ege Üni.
Emekli Öğr. Üyesi

ofhuyuguzel@outlook.com

ORCID: 0000-0002-0873-9905

Gönderim Tarihi

Received
16.10.2020

Kabul Tarihi

Accepted
16.11.2020

Atf

Citation

HUYUGÜZEL, Ö. Faruk (2020), "Ömer Seyfettin Realist mi Romantik mi?", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (48) 115-129.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Bu makalemizde Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde gerçeklikle olan ilişkisi konusu ve özellikle de Batı edebiyatlarında Romantizm ve Realizm olarak adlandırılan edebî akımlardan hangisine daha yakın olduğu meselesi üzerinde duracağız. Bunun için önce “romantizm” ve “realizm” terimlerinin anlamları üzerinde duracak, daha sonra da yazarın hikâyelerini bu açılardan inceleyeceğiz.

“Romantizm” ve “realizm” terimlerinin genel ve özel olmak üzere iki anlamda kullanıldığını söyleyebiliriz. Genel anlamda romantizm, hayal ve duygu unsurunun daha ağırlıklı olduğu, biraz da sanatkârane bir dille yazılan eserler için kullanılır. Realizm ise genel anlamında dünya ve hayatla ilgili gerçeklerden söz eden, fikir ağırlıklı ve –sanatkârane olsa bile- anlaşılması zor olmayan bir üslupla yazılan eserler için kullanılır.

Özel anlamda “Romantizm”, edebiyat tarihinde 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyılın ilk yarısında Almanya, İngiltere, Fransa, İtalya ve İspanya’da kendini gösteren ve başka edebiyatlar, söz gelişi bizim edebiyatımız üzerinde de etkili olan bir akımı, bir sanat üslûbu veya yöntemini anlatır. Edebiyatta Klasisizm akımının kuralcı tutumuna bir tepki olarak ortaya çıkan bu akım Batı Avrupa ülkeleri edebiyatlarında farklı tarihlerde ve farklı şekillerde görüldüğü için farklı şekillerde tanımlanmış ve tam bir ortak tanımının yapılamayacağı sık sık ileri sürülmüştür¹. Bununla birlikte bu akıma dâhil edilen eserlerde görülen bazı ortak özelliklerden söz etmek mümkündür. Klasisizmin kuralcılığına bir tepki olarak ortaya çıkan Romantizmde yazarın kişiliği, sanat kuralları konusundaki hürriyeti, hayalgücü, duyguları ve ilhamı ön plandadır. Bunun bir sonucu olarak şair veya yazarın şahsiyetinin, dehasının sık sık vurgulandığını, edebî başarı ölçüsü olarak da Klasik kurallara uygunluktan ziyade sanatçının şahsî zevkinin temel alındığını söyleyebiliriz. Bir başka önemli özellik de Romantizmin doğuşuyla milliyetçilik fikrinin ortaya çıkışı arasındaki sıkı ilişki dolayısıyla Romantik şair ve yazarların millî tarihe, millî coğrafyaya, halk kültürü ve folkloruna daha çok yönelmiş ve eserlerinin ilhamını bu kaynaklarda aramayı tercih etmiş olmalarıdır.

Özel anlamında “Realizm” ise 19. yüzyılın ortalarında ve ikinci yarısında önce Fransa’da, sonra İngiltere ve Amerika’da Romantizme bir tepki olarak ortaya çıkmış bir edebiyat akımıdır. Bu akım, genellikle 19. yüzyılın ortalarında, yani 1850’li yıllarda Fransız edebiyatında özellikle roman türünde verilmiş bazı eserlerle başlayan, bu yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarına kadar çeşitli ülkelerdeki yazarlarla genişleyen ve içinde yaşanan hayatı veya toplumun gerçeklerini **“görüldüğü veya olduğu gibi” anlatma** eğilimini

¹ Victor Hugo, Romantizmi Klasisizmin kurallarına isyan anlamında “edebiyatta Fransız ihtilâli” olarak tanımlamıştı (Yetkin, 1967: 30). Mina Urgan da İngiliz Edebiyatı Tarihi adlı eserinde (Urgan, 1989: 170) Romantizm hakkındaki tanımları şöyle sıralar: “Duyguların, hayalgücünün edebiyatta yeniden dirilişi”; “şair ve hayran kalma yeteneğinin şiirde yeniden canlanması”; “hayalgücüne dayalı duyarlılığın olağanüstü gelişmesi”, “güzelliğe garipliğin eklenmesi”, “bilinç dışının isyanı”

ifade eder. Realizmde herhangi bir süsleme veya değiştirme yapmadan, **Romantiklerdeki gibi gayrı tabî ve akıl dışı bir hale getirmeden aktüel (güncel) gerçekliklerin olduğu gibi verilmesi**, kısacası aktüaliteye sadakat önemlidir. Romantizme bir tepki olarak doğan Realizm, farklı bir edebî yöntem, farklı bir felsefî ve siyasî bakış açısı, açıkçası pozitivist ve materyalist bir yaklaşımdır. Başka bir deyişle Realizmde aktüel olan gerçeklikler, yazarın herhangi bir müdahalesi olmaksızın objektif bir şekilde verilmek istenir ve bunun için bazı anlatım tekniklerinden yararlanır. Realist hikâye ve romanlarda olağanüstü kişiler değil, sıradan orta sınıf insanları veya tipik kişiler anlatılmak istenir (Holman, 1976: 433-434). Yaşanılan ortamın, alınan terbiyenin ve fizikî yapının kişiler üzerindeki tesirleri üzerinde önemle durulur (Uşaklıgil, 2018: 66-69). Realist yazarlar eserlerinin etkili olabilmesi için anlattıklarının gerçekmiş gibi görünmesine, diğer bir ifadeyle inandırıcılığa ve gerçeklik izlenimine önem verirler. Bunun için de -sanatkârane olsa bile- anlaşılması zor, kapalı veya müphem üsluptan uzak dururlar.

Realizm'in aşırı bir şekli olarak bilinen Natüralizm ise roman ve hikâyeye bilimsel determinizm prensiplerinin uygulandığıdır. Natüralist yazarın kabul ettiği temel insan görüşüne göre insan, tabiat dünyasındaki bir hayvandır ve çevresindeki güçlere ve içindeki baskı ve dürtülere göre hareket eder. Bunlar üzerinde hiçbir kontrolü, hakimiyeti yoktur ve onları tam bir şekilde anlaması da mümkün değildir. İşte yazar eserinde bu bilimsel prensibi ispatlamaya çalışır.

Çokluğu dolayısıyla burada künyesini vermek istemediğimiz birçok kitap veya makalede Ömer Seyfettin'in gerçekçi olduğu söylenmiş, kendi devrinin gerçeklerinden söz ettiği için da "Realist" olduğu yolunda değerlendirmeler yapılmıştır. Bu kabulden yola çıkarak onun sözgelisi Fransız edebiyatındaki Realist ve Natüralist akımın, yani Gustave Flaubert, Alphonse Daudet ve Emile Zola gibi yazarların ve yine bu akımın bizdeki izleyicileri olarak görülen Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Cahit Yalçın, Mehmet Rauf gibi Servet-i Fünun hikâyeci ve romancılarının peşinden giden bir hikâyeci olduğu sonucunu çıkarmak mümkün müdür? Kanaatimizce buna evet demek mümkün değildir; çünkü Ömer Seyfettin hikâyelerinin büyük kısmında Realist yazarlardan farklı bir anlatım yöntemi izlediği gibi *Genç Kalemler*'deki "Yeni Lisan" makalelerinde ve başka birçok yazısında Servet-i Fünun yazarlarını şiddetle eleştirmişti (Polat, 2020: 4-16). Bu bakımdan onun realizmi, yukarıda kısaca ana hatlarını verdiğimiz 19. yüzyıl "Realizm"inin takipçisi olmak anlamında değil, sadece kendi devrinin bazı gerçekliklerini yansıtmak anlamında bir realizmdir. Daha doğrusu onun realizmi, özel değil, genel anlamda bir realizmdir.

Wellek ve Warren'ın haklı olarak belirttiği gibi (2019: 277) "Tiyatroda olsun, romanda olsun Realizm ve Naturalizm akımları, tıpkı Romantizm veya Sürrealizm gibi edebî veya edebî-felsefî akımlar, gelenekler ya da üsluplardır.

Aralarındaki fark, gerçeklik ve yanılsamadan değil, farklı gerçeklik anlayışlarından, farklı yanılsama şekillerinden kaynaklanır.”

Bu ifadeden anlaşılacağı üzere Romantizm ve Realizm akımları arasındaki fark, birisinin hayale, diğerinin gerçeğe daha çok yer vermesi olmayıp farklı gerçeklik anlayışlarına sahip olmalarından, gerçeklik izlenimi uyandırma (illüzyon) biçimlerinin farklı olmasından ileri gelir. Yani bu iki akım, gerçekliklerden söz edip etmemesi bakımından değil, gerçekliği algılama veya yansıma biçiminden dolayı birbirinden farklıdır.

İncelememizin bundan sonraki bölümünde Ömer Seyfettin’in özellikle küçük hikâyelerinin -zaman zaman da roman parçaları veya tiyatro olarak neşrettiği eserlerin- genel karakteristiklerine bakarak bu iki edebiyat akımından hangisine daha çok yaklaştığını ortaya koymaya çalışacağız. Bunun için de hikâyelerini; kendi beniyile ilişkisi, olay örgülerinin yapısı, karakterizasyon (kişi yaratma ve canlandırma) tarzı ve gerçeklik izlenimi yönlerinden inceleyeceğiz.

Ömer Seyfettin’in roman parçaları ve tiyatroları dışında küçük hikâyeye sınıfında düşündüğümüz 129 hikâyesinin 60’ı 1. şahıs ağzından, 68’i 3. şahıs ağzından yazılmıştır. Hikâyelerin biri de “tekellümî” hikâyedir, yani tiyatro gibi kişilerin karşılıklı konuşmalarından oluşur. Böylelikle onun hikâyelerinin yaklaşık yarısının 1. şahıs ağzından, yarısından biraz fazlasının da 3. şahıs ağzından yazıldığı anlaşılmaktadır. 1. şahıs ağzından anlatılan 60 hikâyenin 4’ü bir hatıra defterinden nakledilmiş, 6’sı da mektup şeklinde yazılmıştır. Mektup sahiplerinden ikisi kadındır. Bu ikisi dışında söz konusu hikâyelerin önemli bir kısmında anlatıcılar, yazarın kendine benzeyen veya yazarın kendisi olduğu izlenimini kuvvetle uyandıran kişilerdir. Bu anlatıcılar ya hikâyenin merkezinde ya ikinci planda ya da gözlemci (müşahit) pozisyonundadırlar. “İlk Namaz”, “Sahire Karşı”, “Ay Sonunda”, “Hürriyet Bayrakları”, “At”, “İrtica Haberi”, “Ant”, “Falaka”, “Kaşağı” gibi hikâyeler yazarın çocukluk ve askerlik hatıralarına dayanan hikâyelerdir. Bunlarda anlatıcılar hikâyenin merkezindedir ve onlarla Ömer Seyfettin arasındaki yakınlık oldukça açıktır.

“Gizli Mabet”, “Gurultu” hikâyelerinde anlatıcılar ikinci plandadır ve bize yine yazarı hatırlatırlar. “Piç”, “Fon Sadriştayn’ın Karısı”, “Kaç Yerinden”, “Bir Kayışın Tesiri” hikâyelerinde ise anlatıcı, bir arkadaşının anlattığı hikâyeyi bize nakleder. Bunlardan yalnızca “Piç” hikâyesinde anlatıcı ile Ömer Seyfettin arasında bir uzaklık söz konusudur; zira hikâyeyi bize nakleden kişi, Trablusgarp Savaşına gönüllü olarak giden ve ancak arkadaşının Kahire’de hastalanması üzerine orada kalmış olan bir zabittir

“Mehdi”, “Bir Temiz Havlu Uğruna” hikâyeleri iki arkadaşın veya ikiden fazla kişinin bir konu etrafındaki konuşmalarından veya anlattığı olaylardan oluşur. Anlatıcı konuşmaları veya hikâyeleri bize nakleder. “Cesaret” ve “Nişanlılar” hikâyelerinde ise anlatıcı sadece gözlemci pozisyonundadır. “Nişanlılar”da gözlemediği iki nişanlıyı anlatırken bir şiirinin iki mısrasını verir.

Bu mısralar Ömer Seyfettin'in *Genç Kalemler*'de yayımlanan "Ey Aşk" şiirine ait mısralardır.

"Nişanlılar", "Bir Taksim İki" ve "Baharın Tesiri" hikâyelerinde olayları anlatıcıya anlatan veya olayların gelişiminde önemli rol oynayan Camsab adlı bir kişiyle karşılaşırız. Bazı özelliklerine bakarak onun yazarın yakın arkadaşı Ali Canip olduğunu tahmin edebiliriz. Bilindiği gibi bu isim, aynı zamanda Ömer Seyfettin'in kullandığı takma adlardan birisidir. "Kurbağa Duası" hikâyesinde de anlatıcı, adı verilmemekle birlikte Camsab'a, yani Ali Canib'e çok benzeyen bir kişidir.

1. şahıs ağzından anlatılan bu hikâyelerin çoğunda dile getirilen fikirlerle yazarın makalelerinde veya fikrî eserlerinde de karşılaşırız. Bütün bu ilişkiler, Ömer Seyfettin'in 1. şahıs ağzından kaleme aldığı eserlerinde hikâyelerle kendisi arasında fazla bir mesafe koymadığını, aksine bunlarla kendisi arasında görmezlikten gelinemeyecek bir ilişki bulunduğunu göstermektedir. Bu sebeple Ömer Seyfettin'in hayatıyla ilgili birçok araştırmada bu ilişkiler üzerinde önemle durulmuştur.²

3. şahıs ağzından anlatılan hikâyelere baktığımız zaman bunların genellikle "her şeyi bilen yazarın bakış açısı" ya da "ilahî/tanrısal bakış açısı" denen bakış açısıyla yazıldığını görürüz. Bu bakış açısında;

... anlatıcılar hikâyeyi anlatırken hikâyenin dışında olmakla birlikte bütün olayları ve kişilerin zihninden geçenleri bilme ve bunları yorumlama, yargılama üstünlüğüne sahiptirler. (...)

*Her şeyi bilen anlatıcı; kişilerin iç dünyalarını, zihinlerinden veya kalplerinden geçen dile dökülmemiş duygu ve düşünceleri, motivasyonlarını bütünüyle bildiği gibi değişik tarih ve yerlerde vuku bulan olayları da tam olarak bilen bir anlatıcıdır. Her şeyi bilen anlatıcının iki şekli olduğu söylenebilir. Bazı anlatıcılar, hikâyede olup bitenleri kaydetmenin de ötesine geçerek zaman zaman olaylar ve kişiler hakkında birtakım yorum ve açıklamalar yapabilir. Hatta bazı anlatıcılar daha da ileri gidip olayın akışını kesip insanlar, hayat ve dünya hakkında uzun uzadıya yorumlar yapmak, birtakım bilgiler vermek yoluna gidebilirler. Bu anlatıcı tipine "**müdahaleci anlatıcı**" (intrusive narrator) denmektedir. Buna karşılık her şeyi bilmekle, her şeye hâkim olmakla birlikte hikâyeye müdahale etmekten uzak duran, büyük ölçüde olup bitenleri nakleden anlatıcıya da "**gayrişahsi anlatıcı**" (impersonal narrator) veya "**objektif anlatıcı**" (objective narrator) denir.*

(...)

Her şeyi bilen anlatıcı yolunu kullanan romancılar, eserlerinde bu yolu yukarıda belirttiğimiz gibi iki şekilde kullanmışlardır. Jane Austen, Charles Dickens, Victor Hugo, Dostoyevski ve Tolstoy gibi büyük romancılar her şeyi

² Bu hususta en aşırıya giden örneklerden birisi, yazarın hayat hikâyesini önemli ölçüde hikâyelerine dayanarak oluşturan Tahir Alangu'nun kitabı olmuştur: *Ömer Seyfettin. Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yay., İstanbul, 1968.

bilen anlatıcının “müdahaleci” şeklini kullanırken; Gustave Flaubert, Ernest Hemingway gibi romancılar bu anlatıcının “gayrişahsi veya objektif” şeklini uygularlar. Türk edebiyatında da Namık Kemal, Ahmet Mithat ve Hüseyin Rahmi gibi romancılar hikâyede yorum ve açıklamalar yapmada oldukça ileriye giderken Halit Ziya Uşaklıgil romanlarında gayrişahsi veya objektif anlatıcı yolunu başarıyla uygular. (Huyugüzel, 2018: 48-49).

Bu tanım doğrultusunda Ömer Seyfettin’in 3. şahıs ağzından yazdığı hikâyelerin büyük kısmının “müdahaleci anlatıcı” yöntemiyle yazıldığını söyleyebiliriz. Bunlarda hikâye tamamen yazarın kontrolindedir. Buna dair birkaç örnek vermek gerekirse, söz gelişi “Bahar ve Kelebekler” hikâyesinde yazar, önce bir salonun tasvirini yapar, sonra salonda oturan genç bir kızla çok yaşlı ninesini kısaca tanıtır. Birbirinden çok farklı olan bu genç kızla ninesi konuşurlar, ancak onlar eski ve yeni Türk kadınlığının iki sembolüdürler ve konuşmaları ve hareketleriyle eski ve yeni Türk kadınlarının hayatlarını, hayata bakış tarzlarını temsil ederler. En sonunda yazar, hikâyesini bu iki kadının durumuna bakarak yaptığı bir yorumla bitirir. Başka bir deyişle yazar hikâyede oldukça aktiftir ve her şey onun kontrolindedir.

Turancılık fikrini anlattığı “Primo Türk Çocuğu”, “Primo Türk Çocuğu Nasıl Doğdu, Nasıl Öldü”, “Çanakkale’den Sonra” gibi hikâyelerde ve “Eski Kahramanlar” genel başlığıyla yazdığı bütün hikâyelerde de “her şeyi bilen yazarın bakış açısı” baskın şekilde kendini gösterir. Selanik’te geçen “Primo Türk Çocuğu”nda bir mekân tasvirini veren aşağıdaki satırlarda Katolik kilisesi, Yahudiler ve Türklerle ilgili olarak yazar anlatıcının fikir ve yorumlarını gösteren ifadeler çok açıktır:

Rihtim تنها idi... Olimpos Palas’ın, Kristal’in, Splandit Palas’ın, diğer küçük gazinoların lambaları çoktan sönmüştü. Katolik kilisesinin hâkim ve müstevlî çanı saat üçü vuruyor, hiddetli bir ahenkle bazı yavaşlanarak, bazı coşarak devam eden haris tanîni karanlıklara yayılıyor, altınli iktisat ve menfaat rüyaları gören müsterih Yahudi mahallelerinin üzerinde dalgalanıyor, sonra ta yukarılara, mert ve sessiz Türk mahallesinin sık ve geniş çatılarına doğru yükseliyordu. (Ömer Seyfettin, 2020a: 249)

Yazar anlatıcının fikri ve yorumunu gösteren ifadeler, hikâyenin kahramanı Kenan Beyin tasvirinde de vardır:

Biraz ötede, tramvay yolunu tamir için yığılmış parke taşlarının ilerisinde, denize inen küçük merdivenin başında, hareketsiz ve mücessem bir gölge dimdik duruyor, önündeki korkunç karanlığın derinliklerinde fennin bir hayat ve cesaret nuru gibi dolaşan, görünmez düşmanları arayan büyük gözünü, Karaburun’un projektörünü seyrediyordu. O kadar dalgındı ki... bekçinin İkinci Cade’deki yaya kaldırımına intizamsız fasılalarla inen sopasını, geç vakit yeşil masadan dönen zengin ve ecnebi kumarcılarının acul arabalarını duymuyor, lastik tekerlekli landolar içinde geniş ve yüksek şapkalarının altına üşümüş gibi büzülen yarım gecelik sarhoş aşıklarıyla dudak dudağa öpüşerek geçen artistlerin, medenî ve necip Garb’in vahşi Türkiye’ye bir hediyesi olan bu kibar ve mümtaz orospuların arsız kahkahalarını işitmiyordu. (...) Bu zavallı mütefekkir

gölge gayet muhterem bir genç, mühendis Kenan Bey'di... Ecnebi ve Levanten mahfillerinde, taassup ve hayvanlık denilen Türklükten nefretiyle, Türklüğe yani medeniyetsizliğe karşı olan garazıyla, Avrupa muaşeret kaidelerindeki vukuf ve maharetiyle, nazikliğiyle, şen ve şuhluğu ile meşhurdu. (Ömer Seyfettin, 2020a: 250)

(...)

Ne an'ane, ne mazi, ne vatan, ne kavmiyet tanırđı. Irk ve muhit nazariyesini, ruhu ve fikri hasta bütün zavallular gibi inkâra kalkardı. (Ömer Seyfettin, 2020a: 252).

Bu tasvir ve tahlildeki ifadeleri, hikâye kahramanının zihninden geçen sözler veya düşünceler olarak kabul etmek mümkün değildir. Bunlar yazarın okuru yönlendiren açıklama ve yorumlarıdır. Hikâyede geçen diğer açıklama ve yorumlar, bütün kontrolün yazar-anlatıcıda olduğunu kesin olarak gösterirler.

“Yuf Borusu Seni Bekliyor” hikâyesinde yazar hikâyeyi anlatırken adeta bir meddah gibi davranır, kişilerin konuşmalarını taklit eder ve bazen okuruyla konuşur: Mesela hikâye kişilerinden Takunyalı Fatma'nın konuşması şöyledir:

- A dostla...r, buna hangi canlar dayanır? Bizden ufaladığını bari hayırlı bir işte kullansa canım yanmaz... Bu kaparozlar; sokak sokak fink atan kokona kızlarının, tango çarşaflarına, havaleli iskarpinlerine gidiyor... Hele dur sen, benim kafam kızmasın yoksa; inşallah o kokorozlar da nasibimden geçmesin, eğer onları tükürüklere boğmazsam bana da Fitnat demesinler... (Ömer Seyfettin, 2020b: 387).

Bir bakıma okura da hitap eden ve dalkavukların konuşma tarzını veren diğer bir örnek de şudur:

Bak, bak! Her gün bir omuz silkmekle geçen aşınalar, şimdi kandilli temennalarla yerlere kadar eğilerek:

-Efendim memuriyet-i cedidenizde muvaffakiyetler temenni eder ve arz-ı tebrikât eder, irfan-ı âlinizi ihmal edenler cihana maskara oldular Paşam... gibi yağlı ballı hulûslar savurarak geçip gidiyorlardı. (Ömer Seyfettin, 2020b: 389).

“Ezeli Bir Roman” ve “Devletin Menfaati Uğruna” gibi küçük hikâyelerde yazar, hikâyeye alışılmadık şekilde sanki bir kitap yazıyormuş gibi “di-bace, birinci fasıl, ikinci fasıl, hatime” gibi bölüm başlıkları koyar. Bu da olup bitenin müdahalesiz naklini değil, yazarın tasarrufunu gösterir. “Devletin Menfaati Uğruna”da başa konan “Mukaddime” başlıklı parçada hikâyenin ne amaçla yazıldığına, nasıl yorumlanması gerektiğine dair ironik bir açıklama yer alır. Buradaki “karilerim” ifadesi bize Ahmet Mithat'ı hatırlatır:

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 ‘ferd’in ‘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 okuyacağımız 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?.. (Ömer Seyfettin, 2020b: 125).

Bazı hikâyelerde yazarın hâkim bakış açısına hikâye kişilerinin bakış açıları karışır. Mesela “Mermer Tezgâh”ta yazarın, Cabi Efendi’nin ve Ali Usta’nın bakış açıları birlikte verilmiştir. “Fon Sadriştayn’ın Oğlu” hikâyesinde başkişinin, yani Sadrettin Beyin bakış açısı, yazar anlatıcının bakış açısına göre daha baskındır. Burada başkişinin zihninden geçenlerin anlatımıyla daha çok karşılaşırız. Ancak bu gibi örneklerin sayısı fazla değildir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki 3. şahıs ağzından anlatılan hikâyelerin büyük kısmında yukarda da belirttiğimiz gibi “her şeyi bilen yazarın müdahaleci bakış açısı” hakimdir. Bu açıdan o, Halit Ziya, Mehmet Rauf ve Hüseyin Cahit gibi daha çok Realist hikâye yöntemlerini kullanan, yani kendilerini mümkün mer-tebe gizleyip hikâyelerini çoğunlukla başkişilerinin bakış açılarından anlatan Servet-i Fünun yazarlarından uzak, fakat Namık Kemal, Ahmet Mithat ve Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi yorum ve görüşlerini ifade eden yazarlara daha yakındır.

Hikâyelere olay örgülerinin kuruluşu açısından baktığımızda Ömer Seyfettin’in gerek 1. şahıs, gerekse 3. şahıs ağzından anlatılan hikâyelerinin esasen olaya ve aksiyona dayalı olduğunu söyleyebiliriz. Bu hikâyeler, Halit Ziya’nın durum hikâyelerinden veya psikolojik hikâyelerinden farklı olarak “vaka hikâyesi” özelliği taşırlar.

Hikâyelerin bazılarında olay örgüsü oldukça basittir. “Hürriyet Bayrakları”, “Primo Türk Çocuğu”, “Gizli Mabet”, “Aşk Dalgası”, “Gurultu”, “Birdenbire”, “Bir Temiz Havlu Uğruna” gibi hikâyeler, iki veya daha fazla kişinin bir mesele üzerinde konuşup tartışmasından, bu arada bazı olayların anlatılmasından oluşan hikâyelerdir. Bunlar sanki bir fikri ispatlamak için yazılmıştır. Yazarın amaçlarından birisi, “Ashab-ı Kehfimiz” adlı roman taslağının ön sözünde söylediği gibi “...münevverlerimizin garip düşüncülerini içtimai hakikatle karşılaştırmak” (Ömer Seyfettin, 2020/b: 76) ve gerçeklere nasıl ters düştüğünü göstermektir. O, önemli bir kısım hikâyesinde bu yolu izler.

Özellikle çocukluk ve askerlik hatıralarına dayalı hikâyeler ile tarihî hikâyelerde ise iyi kurulmuş, bütünlüklü, oturaklı olay örgüleriyle karşılaşırız. Bunlarda Aristoteles’in ifadesiyle “başı, ortası ve sonu olan” tutarlı uzunlukta bir hareket veya aksiyon vardır (1987: 27). “İlk Namaz”, “Ant”, “Falaka”, “Kaşağı”, “Bomba”, “Nakarât”, “Başını Vermeyen Şehit”, “Vire”, “Pembe İncili Kaftan” gibi hikâyeler bunun örnekleri arasındadır.

Bazı hikâyelerde uzun bir zamanı kapsayan birçok olay özet halde verilir: Söz gelişi “Havyar” ve “İhtiyarlıkta mı Gençlikte mi?” hikâyeleri böyledir. Bunlarda yirmi otuz yıla veya daha uzun bir süreye yayılan olaylar dizisi hızlı bir şekilde peş peşe anlatılır. Bütün bu hikâyeler, çoğunlukla temelde insan-insan çatışmasına dayalıdır. İnsanın iç çatışmalarını veya kaderiyle (tabiatla) çatışmasını anlatan hikâyeler -ki bunlar ister istemez psikolojik ağırlıklı hikâyelerdir- oldukça azdır.

Ömer Seyfettin’in vaka hikâyelerinin büyük bir kısmı beklenmedik, şaşırtıcı durumlar veya gelişmelerle yürür veya sonuçlanır. Bunlar okurun olaylar karşısındaki merakını artırır, ilgisini canlı tutar.

Şaşırtma, bazı hikâyelerde olayların hiç beklenmedik şekilde gelişmesinden kaynaklanır. “Yüksek Ökçeler”de yüksek ökçeli terliklerin çıkardığı sesler yüzünden hanımın evin neresinde olduğunu kolayca anlayan ahlâksız ve hilekâr hizmetçilerin, Hatice Hanım’ın bu terlikleri giymekten vazgeçmesi üzerine suçüstü yakalanmaları beklenmedik bir gelişmedir ve bunun trajik ve komik neticeleri olur. “Falaka”da kim hapsirirse falakaya yatıracağına yemin eden mektep hocası, yemini yerine getirmek uğruna hiç aklına gelmedik bir şekilde eşeğini falakaya yatırmak zorunda kalarak gülünç bir duruma düşer.

Bazı hikâyeler hiç beklenmedik bir şekilde sonuçlanır ve okuru çok şaşırtırlar. “Bomba”da Boris’in kesik başı odaya bomba gibi düşer. “Nakarât”ta Bulgar kızının söylediği şarkının anlamı en sonda söylenir ve şok etkisi yapar. “Topuz”da hikâye hiç tahmin edilemeyecek bir şekilde sonuçlanır. Elçi kendisinden hiç beklenmeyen tek bir hareketiyle koca bir ülkeyi Osmanlı’ya bağlar. “Tos” hikâyesi, evde mevlit okunduğu sırada evin beyini ve hizmetçisini utanç verici bir hale sokan çok komik bir olayla biter. Benzer bir sonucu “Mürebbiye” hikâyesinde de görürüz. “Çakmak”ın sonunda arkadaşının çakmağını çaldığı için mahkemeye düşen Mıstık, davayı kazanmasına rağmen mahkeme masrafını vermemek için çakmağı çıkarıp arkadaşına fırlatır. “Namus”ta köpeklerin çiftleşmesini seyrettikleri için ailesinden dokuz kişiyi ve köpeğini namus uğruna öldüren bir idam mahkûmunun traji-komik son arzusu, çiftleşen diğer köpeğin iğdiş ettirilmesi, böylece herkesin namusunun kurtulmasıdır. “Çirkinliğin Esrarı”nın sonunda hikâyenin başkişisi çok güzel bir kızın, Sü-tude’nin, beklenmedik şekilde çok çirkin ve yaşlı biriyle evlendiğini görürüz. “Kurumuş Ağaçlar” da böyle hiç umulmadık bir sonla biter.

“Eski Kahramanlar” genel başlığıyla yayımlanan tarihî hikâyeler, olağanüstü olaylar, inanılmaz gelişmelerle doludur. Şaşırtma ve ilgi çekme bu olay ve gelişmelerle sağlanır. “Başını Vermeyen Şehit”te Deli Mehmet’in hareketi ve Kuru Kadı’nın sonradan gördükleri olağanüstüdür. “Kütük”te, “Vire”de Türk komutanlarının yaptıkları savaş hileleri inanılmazdır. İhtiyarlıkta mı Gençlikte mi hikâyesinde olaylar o kadar hızlı ve beklenmedik şekilde gelişir ki okur bunları takip etmekte bile zorlanır.

Bazı hikâyelerde şaşırtma, kimlik değişmelerinden kaynaklanır: “Primo Türk Çocuğu”nda Kenan ve oğlu eski durumlarına taban tabana zıt bir kimlik değişimi yaşarlar. Bir İtalyan kızıyla evlenmiş olan ve Türklükten nefret eden Kenan, İtalyanların Libya’ya saldırmasından sonra idealist bir Türkçü, Turancı olur. Türkçe bile bilmeyen oğlu kendini Türk hissetmeye başlar ve bu sebeple annesini terk eder. “Piç” hikâyesinin Müslüman ve Türk olarak bilinen başkışisi Ahmet Nihat, sonradan kendisinin esasen Fransız ve Katolik olduğunu anlar ve hayatını bu kimlikle sürdürür. Bu durum hem hikâyenin anlatıcısını hem okuru şaşırtır. “Havyar” hikâyesinde ise namuslu ve iffetli diye eve damat alınan Hüsam, sonraki yıllarda tam tersi bir karaktere bürünmüştür.

Bir kısım hikâyede şaşırtmayı ve ilgi çekiciliği sağlayan yanlış kimliklerdir. “Erkek Mektubu”nda güzel ve kültürlü diye evlendiği karısı ruhen hasta, takıntılı ve kavgacı birisi çıkar. “Cesaret’te” iri yarı, heybetli, yiğit görünüşlü başkışinin at sineğinden korkan ödle birisi olduğu anlaşılır. “Balkon” hikâyesinde birbiriyle evlendirilmek istenen iki gencin kardeş olduğu ortaya çıkar, bu durum hikâyenin trajik şekilde bitmesine sebep olur.

“Gizli Mabet”te şaşırtıcılık ve ilginçlik, aynı olay ve olguların oryantalist bir Batılı ile bir Türk tarafından tamamen zıt bir şekilde yorumlanması ve açıklanmasından kaynaklanır.

Bazı hikâyelerin başlıkları da okuru şaşırtır. Bunlarda başlıklar esas tema ile değil, tali bir tema ile ilgilidir. Yazar bu başlıklar vasıtasıyla okuru belki de hikâye üzerinde daha çok düşündürmek istemiştir. Ayrıntılarını anlatmak fazla yer kaplayacağı için böyle şaşırtıcı başlıklara sahip hikâyelerin sadece adlarını vereceğiz: “Acaba Ne idi?”, “Fon Sadriştayn’ın Oğlu”, “Havyar”, “Uzun Ömür”, “Kıskançlık”.

Görüldüğü gibi Ömer Seyfettin’in hikâyelerinin birçoğunda olay örgüsü, sürprizli ve şaşırtıcıdır. Olaylar beklenmedik gelişme ve değişmelerle yürür veya sonuçlanır. Bunlar okurun merak ve heyecanını artırır. Yazar bu gelişme ve değişmelerin çoğunu mantıkî bir temele oturtmak yoluna gitmez veya bunu önemsemez. Bilindiği gibi bu yolu, hikâye ve romanda bilimsel prensipleri, yani aklîliği (rasyonalizmi) uygulamak isteyen Realist ve Natüralist yazarlar uyguladılar. Türk edebiyatından Halit Ziya Uşaklıgil’in, Hüseyin Cahit Yalçın’ın hikâyelerinde aklîlik veya mantıkî temellendirme belirgin şekilde görülür. Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde olay örgülerinin kuruluş ve yürütülüşünde görülen özellikler, onu Romantizme, Romantik yazarlara yaklaştırır.

Karakterizasyon, yani karakter yaratma ve canlandırma konusuna gelince Ömer Seyfettin, bu açıdan da daha çok Romantik yazarlara yaklaşmaktadır. Hikâyelerindeki kişilerin çoğu, iç ve dış gözlemlerden ziyade belli bir fikir veya tema doğrultusunda tasarlanmış kişilerdir. Sadece “İlk Namaz”, “Ant”, “Kaşağı”, “Falaka” gibi çocukluk hatıralarına dayalı hikâyelerdeki kişiler, yazarın hayatıyla yakından ilişkili oldukları için gerçek hayattan alınmış, gerçekçi

kişiler gibi görünür. Bunlar dışındaki kişiler içerisinde erkeklerin çoğu, hikâyesinin temel fikrine göre ya gülünç ve tuhaf durumlara sokulurlar ya da olağanüstü şekilde yüceltilirler. Kadınların büyük kısmı ise fiziki açıdan çok güzel olmakla birlikte karakter bakımından olumsuz görünürler.

“Boykotaj Düşmanı”ndaki Mahmut Yüsri ve Nihat gülünçleştirilen erkek tipinin dikkate değer örnekleridir. Yazar bunlara abartılı şeyler söyler, abartılı davranışlar yaptırır. “Binecek Şey” hikâyesinde Derviş Hasan, “Korkunç Bir Ceza”da Hasan Ağa, “Hatiften Bir Sada”da Hacı İmadettin Efendi komik ve tuhaf bir şekilde anlatılmışlardır.

Bazı hikâyelerde kişiler aşırı şekilde abartılı veya acayip şekilde gülünçtürler. Bunların tasvirini “grotesk” olarak niteleyebiliriz. Bir roman olarak tasarlanan Efruz Bey’le ilgili hikâyelerde de kişilerin çoğu böyle tasvir edilmiştir. Ancak biz daha çok müstakil küçük hikâyeleri dikkate aldığımız için örneklerimizi bunlar arasından vereceğiz. Söz gelişi “Erik” hikâyesinde anlatıcı doktoru şöyle tasvir eder:

Başı küçük ve uzun, alını dar, ağzı son derece büyük olan doktorun korkunç çirkinliğini yanaklarının kırmızılığı, yuvarlak gözlerinin parlaklığı biraz tahfif ediyordu. Bir sigara yaktı. Boş tabaktaki, içinde kiraz çöpleri bulunan bulanık suyu seyrettiğine hiç şüphe etmiyordum. Arkasına dayandı. Ben kibarlık karnına bakıyordum. Evet bu yuvarlak, etten fiçinin içinde en aşağı yarım okka çekirdek vardı. (Ömer Seyfettin, 2020a: 150).

“Aşk ve Ayak Parmakları”nda Hasan, karısı Asime’yi bir maymun gibi gördüğü için boşar. Bunun için karısına yazdığı mektupta onu şöyle anlatır:

Baktım senin ayaklarının parmakları uzundu. Hem biraz fazla uzundu. Bu uzun parmaklarınla kediyi kollarından tutuyor, küçük bir çocuk gibi havaya kaldırıyordun. Âdeta ayaklarını ellerin gibi, hatta ellerinden daha iyi kullanıyordun.

Gözlerimi yüzüne kaldırdım. Ve o an o kadar arayıp da bulamadığım profilini gördüm. Sen maymundun... Alnını dar ve ağzını biraz ileriye çıkıktı. Güzel ve parlak cildin bu maymun iskeletini tamamıyla örtemiyordu. Hele ayakların! Aman yarabbi... Tıpkı bir maymunun üçüncü ve dördüncü elleriydi. Sen biraz daha gayret etsen, yerden çoraplarını almak, sobanın kapağını açmak, yorganı ve gömleğini düzeltmek, kediyi tutup havaya kaldırmak değil, hatta ayaklarının bu uzun ve tekâmül etmemiş parmaklarıyla yemek yiyebilecek, hatta piyano çalabilecektin. O vakit senden ürktüm. Bir daha seninle bir yatağa girmedim. Kendimi balta girmemiş bir ormanda zannediyor, kendimi kable’-t-tarih mahlûklardan bir nesnas ile evlenmişim sanıyordum. (Ömer Seyfettin, 2020a: 155-156).

“Bir Hatıra” hikâyesinin kişilerinden her nasılsa padişahın bir paşalık rütbesi alan Memiş Ağa adlı sonradan görme İzmirli bir köylünün tasviri de abartılı ve aşırı derecede gülünç, yani grotesktir.

Pantolon azmanı koyu mavi, dar bir çakşır üstüne şık bir smokin giymişti. Başında ince abani bir sarık vardı. Temiz bir işkence aletine benzeyen

gayet yüksek yakalı beyaz gömleğinde boyun bağı yoktu. Gözlerinde altın gözlükler, göbeğinin üstünde kalın bir altın zincir... Sanki bir tarafa dokunmasın diye dikkatle vücudundan ayrı tuttuğu ağır tespihi elinde, kırta kırta yürüyordu. Kolları, koltuklarının altında birer zaviye-i kaime hâsıl edecek derecede kabarmıştı. Arkasındaki maiyeti paltosunu, şemsiyesini, bastonunu taşıyordu. (Ömer Seyfettin, 2020a: 843).

“Çirkinler Kralı”nda Sütude’nin evlendiği Ali Bey’in tasviri de böyle abartılı, acayip bir tasvirdir.

“Eski Kahramanlar” başlıklı hikâyelerdeki kişiler ise olağanüstü veya inanılmaz şeyler yapan, sıra dışı ve yüksek nitelikleriyle örnek alınması gereken kişilerdir. Çok abartılı bir şekilde anlatılan bu kişilerin fevkalâde yüceltildiğini görürüz. “Ferman”da Tosun Bey, “Kütük”te Aslan Bey, “Vire”de Barhan Bey, “Pembe İncili Kaftan”da Muhsin Çelebi, “Başını Vermeyen Şehit”te Deli Mehmet ve Deli Hüsrev, “Teke Tek”te Kasım Voyvoda savaşlarda büyük kahramanlıklar gösterir ve böylece okur gözünde ideal kişilikler olarak yükselirler. “Yeni Kahramanlar” serisi içinde yazılan “Kaç Yerinden”in kahramanı Ferhat Ali inanılması güç işler yapan olağanüstü bir kişidir. Bir muharebede kırk dokuz yerinden yaralanmış, iyileşip cepheye dönmüştür. Sonra bir bacağı kaybeder, ama yine savaşa pilot olarak döner. Bu örnekleri daha da arttırabiliriz.

Bu kişi tanıtımlarına bakarak Ömer Seyfettin’in kişileri amaçlarına uygun olarak istediği şekle soktuğunu, bazen komik, bazen ideal şekiller içinde gösterdiğini, onları amaçları için bir vasıta olarak kullandığını söyleyebiliriz. Hatta onun bazı kişilerini bir nevi kukla gibi kullandığı bile söylenebilir. Bizde bu izlenimi en fazla uyandıran kişilik Cabi Efendidir. O, tam beş hikâyede başkisi olarak karşımıza çıkar: “Mermer Tezgâh”, “Dama Taşları”, “Makul Bir Dönüş”, “Tütün”, “Acaba Ne idi?”.

Cabi Efendi, bu beş hikâyede birbirinden farklı kimlikte ve farklı konular içindedir. “Mermer Tezgâh”ta hakikatin kitaplarda değil, hayatın kendisinde olduğuna inanan, gözlemleri ve tecrübelerinden başka bir şeye değer vermeyen akıl ve irfan sahibi, yani arif bir kişiliktir. Bu adam “Dama Taşları”nda nasılsa aklını kaybetmiş, tımarhaneye kapatılmıştır. Kendisini ziyarete gelen eski arkadaşı Ali Dana Efendiye hücrelerinde çılgın bir oyun oynar. Ali Dana Efendiye ithafen yazılan “Makul Bir Dönüş”te dört yıl sonra akıllanmış ve tımarhaneden taburcu edilmiştir. Ancak harp yıllarında çok değişen İstanbul’un pahalılığından dehşete düşerek yeniden tımarhaneye dönmek ister. “Tütün”de konağında yıllardan beri sakin bir hayat yaşayan Cabi Efendi, ömrü boyunca evinde aşçılık eden ve tütünsüz yaşayamayan Şulever Bacı adlı Arap hizmetçiye bir oyun oynar ve ölümüne sebep olur. “Acaba Ne İdi?”de ise harp yıllarında ekonomik durumu fevkalâde kötüleşen İstanbul’da fakirleşmiş, evini idare edemez hale gelmiştir. Anadolu yakasında bir köşk tutup yiyeceğini kendisi yetiştirmek isterse de yaşadığı bazı hadiselerden dolayı vazgeçer.

Görüldüğü gibi bu beş hikâyenin başkişisi olan Cabi Efendi, her hikâyede farklı bir kimlikle ve farklı olayların kahramanıdır. Bu hikâyeleri birbirinin devamı gibi düşünmek oldukça zordur. O, adeta bazı fikir veya durumları açıklamak, örneklendirmek için yaratılmış bir kişidir. Bazı incelemelerde olumlu insan tipinin bir örneği gibi yaratıldığı söylenirse de kanaatimizce bu doğru değildir. O, Efruz Bey'in başkişisi olduğu hikâyelerde görüldüğü gibi farklı amaçlarla farklı şekillere sokulmuş bir nevi kukladır.

Ömer Seyfettin'in karakter yaratma ve tanıtmaya konusunda izlediği bu tutum, Realist yazarlardan çok Romantik yazarları, söz gelişi Halit Ziya Uşaklıgil'den çok Ahmet Mithat'ı, Hüseyin Rahmi'yi hatırlatır. Bir yazısında dediği gibi “hayal ve güzel yazı yazmak iştiyakı” (Ömer Seyfettin, 2018: 1015) içinde olan yazar, çarpıcı bir tesir uyandırması dolayısıyla muhtemelen garip ve tuhaf kişilerin, bazen de olağanüstü kişilerin hikâyelerini yazmak istiyordu. Hikâyelerinin çoğunda da bunu başarmıştı.

Böylece eseriyle olan ilişkisi, olay örgüsünün kuruluşu ve karakterizasyon yönlerinden Realistlerden çok Romantik yazarlara yaklaşan Ömer Seyfettin, bazı hikâyelerinde de “gerçeklik izlenimi”ni veya “gerçeklik yanılması”ni bilerek yıkar ve hikâyenin gerçek durumların olduğu gibi yansıtılması olmayıp her bakımdan kendisi tarafından uydurulmuş olduğunu bize hissettirir.

Cabi Beyin başkişisi olduğu hikâyelerde Cabi Beyi farklı şekillerde göstererek gerçeklik izlenimini yaktığını gördüğümüz yazar, başka bir yolu “Korkunç Bir Ceza” hikâyesinde uygular. Burada karısını yatakta başka bir erkekle yakalayan Hasan Usta, ona korkunç bir ceza vermiştir. Verdiği ceza onu Fatih'ten Yedikule'ye kadar sırtında taşımaktır. Üstelik onu bir de tehdit eder. Bunu bir daha yaparsa onu Yedikule'ye değil, Yeşilköy'e kadar sırtında taşıyacaktır. Bu hareketi ve söylediği sözler hikâyenin bütün gerçekliğini yok eder. Burada gerçeklik aşırı derecede çarpıtılmıştır.

“Kıskançlık”ta da hikâyenin başına koyduğu bir not gerçeklik izlenimini zedeler. Olgun bir zamanında kıvamını bulmuş bir üslupla yazıldığı anlaşılan ve 1917 Aralık'ında yayımlanan hikâyenin başındaki nota göre “Kıskançlık”, onun çocukken yazdığı ilk hikâyesi, bununla birlikte en beğendiği eseridir:

Ali Canip'e

Âdeta, ufacık bir çocukken yazıp da neşre cesaret edemediğim bu hikâyeyi ölen annemin kitapları arasında buldum. Garip bir merakla okudum. Çok, ama pek çok beğendim. Eskiden niçin beğenmemişim de bir tarafa atmışım? Şimdi niçin bu kadar beğeniyorum? Acaba zavallı anneciğimin şefkatini bana hatırlattığı için mi?

Her neyse... Sevgili Canip'im, bugün en güzel bir eserim sandığım şu yazıyı işte sana ithaf ediyorum. (Ömer Seyfettin, 2020a: 679).

Hikâye “Ahmet Sühran Bey: ‘O zaman ancak yirmi yaşında bulunuyordum dedi” cümlesiyle 3. şahıs ağzından anlatılmaya başlar, ancak sonra 1. şahıs ağzından devam eder. Gerek bu anlaşılmaz değişme ve gerekse baş tarafta verilen yazarın notuyla hikâyenin kendisi arasındaki uyumsuzluk “Kıskançlık”ın gerçek bir hikâye olabileceği yanılması veya izlenimini tamamen yok eder.

Ortak kişilere sahip “Fon Sadriştayn’ın Karısı” ve “Fon Sadriştayn’ın Oğlu” hikâyeleri ise ilkinin gerçekçi ikincisinin ütopyik bir havada yazılması bakımından birbirini neredeyse yalanlayan hikâyelerdir. İlk hikâyede Fon Sadriştayn adı takılan Sadrettin Bey, zamanını gezip tozmakla geçiren ve müsrifliği yüzünden kendisini büyük maddî sıkıntıya sokan karısını boşayıp disiplinli, iktisatlı ve mükemmel bir ev hanımı olan bir Alman kızıyla evlenmiş ve malî bakımdan son derece iyi bir duruma gelmiştir. İkinci hikâyede ise aradan otuz yıla yakın bir zaman geçmiş, Sadrettin Beyin ve Alman karısının oğlu Hasip, hiç beklenmedik şekilde ailenin bütün birikimini alıp Amerika’ya kaçmıştır. Bu arada eserleriyle halkı bilinçlendirerek büyük bir kalkınma ve ilerleme sağlamış ve ülkede mesut bir devir başlatmış olan 27 yaşındaki dahi şair Orhan Bey’in doğum günü kutlanmaktadır. Sadrettin Bey, bu dahi şairi görmek için konağına gider ve orada şairin annesiyle karşılaşır. Bu karşılaşma onun için büyük bir sürpriz olur, çünkü bu kadın, yıllar önce kendisini müsrif tutumuyla beş parasız bırakan, kendisiyle boşandıktan sonra bir zabitle evlenmiş olan eski eşinden başkası değildir. Bu sonucu ve ilk hikâyeyi düşünen okur, bu müsrif kadının nasıl değişip Orhan Bey gibi dahi bir şair yetiştirdiğini, her bakımdan mükemmel olan Alman eşin ise bütün paralarını alıp Amerika’ya kaçan oğullarını yetiştirirken nerede hata yaptığını bir türlü anlayamaz. Eserleriyle ülkeyi refah ve saadete kavuşturan Orhan Bey’in bunu nasıl yaptığı da bir muammadır. Bundan başka ikinci hikâyenin başlığı da esas temaya uygun değildir; çünkü burada Fon Sadriştayn’ın oğlu değil, eski karısının oğlu anlatılmaktadır. Bütün bunlar okuru hikâyenin gerçekliğinden derin bir şüpheyeye düşürür. Sanki yazar, üstün nitelikli görünen Alman kadınlarının öyle olmadığını, Türk kadınlarının da hayranlık uyandırıcı şeyler yapabileceğini anlatmak için, yani bir fikir uğruna bu hikâyeleri kurgulamış gibidir.

Sonuç olarak Ömer Seyfettin’in hikâye sanatı veya hikâye tekniği açısından, yani eseriyle kendi beni arasındaki ilişki, olay örgüsünü kurma ve yürütme tarzı, kişi yaratma ve canlandırma şekli ve gerçeklik izlenimi açılarından Realistlerden çok Romantik hikâye ve roman yazarlarının yöntem ve tekniklerini benimsediğini söyleyebiliriz. Tarihî hikâyeler yazması, başka bir ifadeyle millî tarihi dikkate alması ve ayrıca Türk halk diline, kültürüne, folkloruna yönelmesi de onu Romantik akıma yaklaştıran özellikleri arasındadır. Bunları söylerken elbette ki onun çağının gerçeklerini dikkate almadığını, gerçeklerden söz etmediğini söylemek istemiyoruz. Bilakis genel anlamda düşünürsek o, birçok hikâyesinde zamanının gerçeklerini kendi anlayışına göre yansıtmış, birçok hikâyesini de çocukluk ve askerlik hatıralarına dayanarak yazmıştır. Ancak bütün bunlar, kanımızca sanat üslubu ve yöntemi bakımından onun daha ziyade

Romantiklere yakın büyük bir hikâyeci olduğu gerçeğini değiştiremez. Bununla birlikte elbette ki onun Romantizmi bizim edebiyatımıza özgü ve bizim toplumumuzun şartları doğrultusunda bir Romantizmdir.

KAYNAKLAR

- ALANGU, Tahir (1968), *Ömer Seyfettin - Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yay., İstanbul.
- Aristoteles (1987), *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HOLMAN, Hugh (1976), *A Handbook to Literature*, 8. b., The Bobbs-Merrill Company, Inc., Publishers, Indianapolis.
- HUYUGÜZEL, Ö. Faruk (2018), *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Ömer Seyfettin (2018), *Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, Haz. Nazım H. Polat, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- Ömer Seyfettin (2020a), *Hikâyeler 1*, Haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yay., İstanbul.
- Ömer Seyfettin (2020b), *Hikâyeler 2*, Haz. Hülya Argunşah, Dergâh Yay., İstanbul.
- POLAT, Nâzım H. (2020), “Yeni Lisan’da Edebiyat-ı Cedide Eleştirisi”, *Türk Dili*, S. 823, s. 4-16.
- URGAN, Mina (1989), *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, C. 2., Altın Kitaplar Yay., İstanbul.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2018), *Hikâye*, Haz. Gülден Vıdır, Dergâh Yay., İstanbul.
- WELLEK, Rene-WARREN, Austin (2019), *Edebiyat Teorisi*, 5. b., Çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Dergâh Yay., İstanbul.
- YETKİN, Suut Kemal (1967), *Edebiyatta Akımlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul.