

ÖMER SEYFETTİN'İN KISA HİKÂYE SANATI

BÂRİKA GÖNCÜ
110667004

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Dr. Süha Oğuzertem
İstanbul, 2012

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.


© Bârîka Göncü, 2012

Rahmetli Babam Sadi Ziya Göncü'ye

Ömer Seyfettin'in Kısa Hikâye Sanatı
Ömer Seyfettin and the Art of the Short-Story

Bârîka Göncü
110667004

Tez Danışmanı:

Dr. Süha Oğuzertem 

Jüri Üyesi:

Prof. Dr. Jale Parla 

Jüri Üyesi:

Prof. Dr. Levent Yılmaz 

Tezin Onaylandığı Tarih : 29.06.2012

Toplam Sayfa Sayısı: 83

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) Ömer Seyfettin
- 2) Kısa hikâye
- 3) Öykü
- 4) Kısa kurmaca
- 5) Türk edebiyatında kısa hikâye

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) Ömer Seyfettin
- 2) Short- story
- 3) Story
- 4) Short fiction
- 5) Turkish short-story

ÖZET

Bu tezde, Ömer Seyfettin'in (1884-1920) Türkiye'de modern kısa hikâye türüne yaptığı katkı, uluslararası kısa kurmaca kuramı bağlamında incelenmiştir. Tez, yapıtları ve sanatı ağırlıkla siyasi görüşleri ve temaları bakımından incelenmiş olan Ömer Seyfettin'in kısa hikâyelerini, bu türün öne çıkan yapısal özellikleri açısından değerlendirmeyi amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda, öncelikle uluslararası kısa hikâye kuramı kapsamında yürütülmüş ve yürütülmekte olan tartışmalar gözden geçirilmiş ve böylelikle Ömer Seyfettin'in yapıtlarının değerlendirilmesine olanak sağlayacak kuramsal bir temel oluşturulmuştur. Bugüne dek yapılan Ömer Seyfettin'le ilgili tespitlerin ağırlıklı özelliklerin ortaya koyulmasına yönelik olarak, yazarla ilgili kapsamlı çalışmalara imza atmış olan Tahir Alangu (1916-1973) ve Necati Mert (1945-) başta olmak üzere, Türkiye'de kısa hikâye konusunda çalışmış yazar ve incelemecilerin görüşlerinden yararlanılmıştır. Kısa hikâye türüne dair tespitler ve belirlemelerde, türle ilgili kuramsal tartışmaların çıkış noktası olarak kabul edilen Edgar Allan Poe'nun (1809-1849) metinlerinden başlayarak, Brander Matthews (1852-1929), Boris M. Eyhenbaum (1886-1959) Suzanne C. Ferguson, Norman Friedman, Ian Reid, Susan Lohafer, Charles E. May ve Mary Louise Pratt gibi modern ve çağdaş kuramcılarının görüşlerine yer verilmiştir. Çizilen kuramsal çerçevede ortaya çıkan ve kısa hikâyeyi diğer edebi türlerden ayırıştırıcı ve farklılaştırıcı özelliklerin Ömer Seyfettin'in kısa hikâyelerinde hangi söylem ve teknik özelliklerle izlenebileceği, yazarın farklı dönemlerdeki çok sayıdaki kısa hikâyesine göndermelerle tespit edilmiştir. Yapılan bu tespitlerle, Ömer Seyfettin'in, yapıtlarında uyguladığı karakter kurulumu, ekonomik anlatım, yazarla okur arasındaki mesafenin açılması ve olay örgüsü teknikleriyle, Türkiye'de modern kısa hikâye türüne önemli bir katkı sağladığı sonucuna varılmıştır.

anahtar sözcükler: Ömer Seyfettin, kısa hikâye, öykü, kısa kurmaca.

ABSTRACT

This study examines the contribution of Turkish short-story writer Ömer Seyfettin (1884-1920) to the development of the modern short-story in Turkey within the scope of international short fiction theory. The study has aimed to evaluate the art and the short-stories of Ömer Seyfettin, which up until now have predominantly been explored vis-a-vis the political ideology of the writer, with regard to the prominent structural features of the genre. Towards this aim, major points of debate regarding the short-story genre within the framework of international theory have been viewed, with the intention of providing a theoretical base upon which to evaluate Ömer Seyfettin's art. To demonstrate the dominant features of previous studies on Ömer Seyfettin, the study has referred to the works of writers and researchers of the short-story in Turkey, including the comprehensive works by Tahir Alangu (1916-1973) and Necati Mert (1945-). The study has also referred to the formulations, findings and approaches of both the writers and the critics of the short-story genre, starting with Edgar Allan Poe (1809-1849) and including but not limited to Brander Matthews (1852 – 1929), Boris M.Eikhenbaum (1886-1959) 1929), Suzanne C. Ferguson, Norman Friedman, Ian Reid, Susan Lohafer, Charles E. May and Mary Louise Pratt. In pointing out to the distinguishing narrative and technical features of the genre in Ömer Seyfettin's work, the study has referred to the texts of various short-stories of the writer. Through these depictions, the study has concluded that Ömer Seyfettin has contributed significantly to the short-story genre in Turkish literature through his methods of omission, plot and characterization.

Keywords: short-story, short fiction, Turkish short-story, Ömer Seyfettin

TEŞEKKÜR

Öncelikle, tez aşaması öncesindeki derslerinde edebiyata ve edebiyat yapıtlarına bakış açımı değiştirerek zenginleştiren, tez aşamasındaki danışmanlığı ve desteği ile de çalışmama kayda değer katkıda bulunan hocam ve danışmanım Dr. Süha Oğuzertem'e içtenlikle teşekkür ederim. Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı kapsamındaki derslerde bilgi ve birikimlerinden yararlandığım diğer tüm hocalarıma, tez jürimde yer almayı kabul eden Prof. Dr. Jale Parla ve Prof. Dr. Levent Yılmaz'a da teşekkür borçluyum. Yüksek lisans eğitimi için beni cesaretlendiren Yard. Doç. Dr. Orhan Erdem'e ayrıca teşekkür etmek isterim. Tez sürecindeki destekleri için Prof. Dr. Galip Beygü İsen, Yard. Doç. Dr. Güneş Ekin Aksan ve Yard. Doç. Dr. Erkan Saka'ya; çalışmama gösterdiği ilgiden dolayı Sayın Hilal Aydın'a; beni destekledikleri ve cesaretlendirdikleri için de aileme, arkadaşlarıma ve İletişim Fakültesi'ndeki tüm meslektaşlarımla hocalarıma teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

Özet	iii
Abstract	iv
Giriş	1
BİRİNCİ BÖLÜM: KISA HİKÂYE: KURAMSAL UFUK TURU	13
A. İlk Bakışta	14
B. “Melezliğin” Gölgesinde Bağımsızlık Arayışları	20
C. Sözlü Gelenekteki Kökler	22
D. Romana Göre, Romandan Farklı	24
E. “Kısalık”: Neye Göre?	26
İKİNCİ BÖLÜM: BİR KISA HİKÂYE YAZARI: ÖMER SEYFETTİN	29
A. Zorlu yıllara sıkışan kısa bir ömür	30
B. Modern Etkiler	36
C. Okura Açılan Duygu Alanı	39
D. Metnin Ardındaki Anlam	46
E. “Söylenen” ve “Söylenmeyen”	50
F. Ömer Seyfettin’in Kurmaca Dünyası	52
G. Başlıklar, Başlangıçlar ve Sonlar	56
H. Adsız Karakterlerden Efruz Bey’e: Ömer Seyfettin’de Karakter Kurulumu	64
SONUÇ	73

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	78
ÖZGEÇMİŞ	85

GİRİŞ

Türk edebiyatında kısa hikâye dendiğinde ilk akla gelen yazarlardan biri olan Ömer Seyfettin'in, aynı zamanda "Batılı anlamdaki kısa hikâyeyi" geç Osmanlı toplumunda bir tür olarak kabul ettiren yazar olduğu da sıklıkla öne sürülmüştür. Ömer Seyfettin'in yapıtında açık ve belirgin biçimde ortaya konulan siyasi/ideolojik etkilerin ve bir ön kabul şeklinde yerleşmiş "hikâye türünün kurucusu" saptamasının, yazarın kısa hikâye türüne katkısının kuramsal bağlamda temellendirilmesinin önünde bir engel oluşturduğu, dolayısıyla da Ömer Seyfettin'in ağırlıkla siyasi görüşleri bakımından incelendiği düşünülmektedir.

Müjgan Cunbur tarafından 1985 yılında hazırlanan *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin* adlı kitapta yer alan "Ömer Seyfettin Bibliyografyası"nın "Ömer Seyfettin Hakkında Yazılmış Eserler" bölümüne göz atıldığında, yazar ve sanatı hakkındaki çalışmaların çoğunun, Seyfettin'in yapıtlarına yansıyan ve "milliyetçilik", "Türkçülük", "İslamcılık", "Turancılık" kavramlarıyla ifade edilen ideolojilerin izlerinin sürülmesi ile ilgili olduğu görülmektedir. Cunbur'un bibliyografyasında Ömer Seyfettin üzerine yapılmış sadece 2 adet tez çalışmasına yer verilmektedir. Bibliyografyada yer alan ve bu çalışma kapsamında ulaşılan makalelerin çoğunun, yazarın hayatı, yapıtları ve yapıtlarında işlediği konular çerçevesinde sınırlı kaldığı görülmektedir. Hal böyle olunca, Ömer Seyfettin'in

yapıtının edebi katkısı ikinci planda kalmış, bir kısa hikâyeci olarak sanatı üzerinde yeterince durulamamıştır.

Yılmaz Daşçıoğlu ve Okan Koç'un, "Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar" başlıklı makaleleri, Ömer Seyfettin'in kısa hikâye türüne katkısını tespit etmekle birlikte, bu tespiti yazarın yapıtlarına ve/ya genel olarak sanatına göndermelerle temellendirmeyen yaklaşımlara bir örnektir:

Bununla birlikte Türk edebiyatında hikâyenin başlı başına bir tür olarak kabul görmesini ise Ömer Seyfettin sağlayacaktır. Ömer Seyfettin, Türk-İslâm tarihinden almış olduğu malzemeleri yeni bir dil ve üslupla işleyerek hikâyenin müstakil bir tür olarak kabulünü sağlamıştır. Bu bakımdan hikâye türünün kurucu ismi Ömer Seyfettin'dir denilse yeridir. (805)

Bu çalışmanın öncelikli amacı, Ömer Seyfettin'in kısa hikâye sanatının, uluslararası kısa hikâye kuramında ele alınan belirli türsel özellikler açısından incelenmesidir. Çalışma ayrıca, Ömer Seyfettin'in kısa hikâyelerinin incelenmesi yoluyla Türk edebiyatında kısa hikâye türü üzerine yapılacak kuramsal çalışmalara katkıda bulunacak bir dizi uluslararası yöntem ve kıstası toplu olarak sunabilmeyi amaçlamaktadır. Türk öykü eleştirisi literatüründeki çalışmaların ağırlıkla kuramsallıktan uzak ve ideolojik niteliği, böyle bir çabayı gerekli kılmaktadır. Bu çaba doğrultusunda sunulan araç ve kıstaslar, uluslararası kısa hikâye / kısa kurmaca kuramlarından alınmış ve bunların Ömer Seyfettin'in kısa kurmacasına yansımaları not edilmiştir. Böylelikle, Ömer Seyfettin'in neden Türkiye'deki modern kısa hikâye geleneğinin kurucu isimlerinden biri olduğu, kuramsal düzlemde gerekçelendirilmeye çalışılmıştır.

Ömer Seyfettin kısa öykü antolojilerinde hemen her zaman yer almış ve neredeyse tartışılmaz bir biçimde resmi edebiyat kanonu kapsamında kabul görmüştür. Öte yandan, özellikle de 1950'ler sonrası yazar ve eleştirmenlerin yorumları değerlendirildiğinde, Ömer Seyfettin'e ya belirgin bir antipati ile yaklaşıldığı ya da yazara edebi değer açısından hiç değinilmediği gözlenmektedir. Bu yaklaşımların bir bölümü Ömer Seyfettin'in ideolojik arka planının tarihsel bağlamı yerine güncel bir bakış açısıyla değerlendirilip eleştirilmesinden, bir bölümü de yazarın yapıtının "yeterince derinlikli" bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Ömer Seyfettin'in "güdümlü" ve "estetikten yoksun" bir sanat ürettiği ve "aşırı milliyetçi" olduğu saptamalarında birleşen bu ve benzeri yaklaşımlar, yazarın sanatının yakından incelenmesinin önünde engel oluşturmuş, böylelikle de Ömer Seyfettin hikâyeciliğinin kısa hikâye türüne yaptığı edebi katkılar temellendirilememiştir.

S. Dilek Yalçın-Çelik'in "Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar" başlıklı makalesinde, Ömer Seyfettin'in Türk kısa hikâyesini "tam bir olgunluğa" kavuşturduğu ve yazarın "alışılmış bir plan, giriş, gelişme, düğüm, sürprizli sonuç" gibi öğelerle Maupassant, O'Henry ve Hawthorne tarzı hikâye geleneğinin yerleşmesine öncülük ettiği saptamaları yapılmakta, ancak bu saptamalar detaylandırılmamaktadır. Aynı makalede listelenen 1980 sonrası çalışmalar arasında ise Ömer Seyfettin'in hikâyeciliğine dair sadece 2 adet yayımlanmamış akademik çalışmaya yer verilmektedir.¹

Selim İleri, *Türk Dili Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*'nda yer alan "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri" başlıklı makalesinde Ömer Seyfettin'i

¹ Nazan Karanis. "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Avrupa Ülkeleri ve Türkler". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 1981. Nurdoğan Savran, "Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinin Kültür Yapılarının Değerlendirilmesi ve Greimas Göstergibilim Metoduna Göre Yapısal Özelliklerinin İncelenmesi". Yayımlanmamış doktora tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 1997.

“Türkçülük” akımının önemli bir yazarı olarak konumlandırmaktadır. İleri, yazarın siyasi görüşlerini eleştirmekle birlikte, kullandığı yalın dili, hikâye türüne verdiği önemi, hikâyeyi “politik kimliğinden soyutlamamasını” ve “öykünün işlevindeki politik öğeyi de görmesini” olumlamaktadır (9). Cemâl Yener ise aynı özel sayıda yer alan “Ömer Seyfettin’in Öykücülüğüne Toplu Bir Bakış” başlıklı yazısında yazarın dil anlayışını vurgulamakta ve hikâyelerindeki konu ve temalara ağırlık vermektedir. Yener, Ömer Seyfettin’in hikâyelerinin en yaygın niteliğinin “şaşırtıcı ve güldürücü sonlar” olduğunu söylemektedir (44-53).

“Öykümüzün Hikâyesi” başlıklı makalesinde Türk edebiyatındaki kısa kurmaca formunu “eski hikâyeler” ve “batılı öykü tekniğinin ve tahkiye özelliklerinin bizim tahkiye sürecimizde elle tutulur, gözle görülür biçimde ortaya çıkması” sonucu ortaya koyulan “öyküler” terminolojisi ile irdeleyen Hüseyin Su, 1950’li yıllara kadarki Türk hikâyesini “dört köşede” tasnif etmektedir (15). Su, kendi tasnifine göre bu köşelerin kronolojik olarak birincisinde yer verdiği Ömer Seyfettin’in “sağlam öykü tekniğine”, “diline”, “milliyetçi-siyasal yaklaşımına”, “söylemine” ve “zengin konu seçimine” başlıklar halinde değinmekte, ancak bu başlıkları yazarın yapıtları ile ilişkilendirmemektedir.

Ömer Seyfettin, Ömer Lekesiz’in “Öykücülüğümüzde Dönemler” başlıklı yazısında “2. Dönem” hikâye yazarları arasında listelenmekte ve “öyküde ısrar eden ilk yazar” olarak nitelenmektedir. Lekesiz’in bir başka tespiti ise, “hikâye” - “öykü” ayrımı doğrultusunda, Ömer Seyfettin’le birlikte “hikâyeden öyküye geçiş döneminin sona ermiş” olduğudur (21). Bu yazıda Seyfettin’in hikâyelerinin biçimi, içeriği ve yazarın üslubu ile ilgili kısa değinmeler bulunmakla birlikte, “hikâyeden öyküye geçiş”in biçime ve içeriğe değin özelliklerinin ne olduğu belirtilmemekte ve bunlar Ömer Seyfettin’in hikâyeleri bağlamında ortaya koyulmamaktadır. İnci Enginün’ün

“Ömer Seyfettin’in Hikâyeleri” başlıklı makalesi ise, yazarın yapıtlarındaki temalara ağırlık vermekle birlikte, bir yazar olarak gözlem gücüne, kimi hikâyelerindeki “dramatik etki”ye ve kullandığı mizah öğelerine de vurgu yapmaktadır (37-49).

Ömer Seyfettin’i Türkiye’de modern hikâyenin kurucusu olarak konumlandıran ağırlıklı bakış açısı dışında bir saptamaya, M. Kayahan Özgül’ün “Hikâyenin Romani” başlıklı makalesinde rastlanmaktadır. Özgül makalesinde modern hikâyenin ilk mükemmel örneklerinin yazarı olarak Sâmipaşazâde Sezâî’yi gösterir ve onun “modern hikâyenin Avrupalı temel unsurlarını” çok iyi anladığını öne sürer (38).²

Necati Mert “Modern Öykünün Serüveni: 1940’tan Günümüze” makalesinde, 1900’lü yıllarda doğan hikâye yazarlarını konu etmekte ve bu dönemin, özellikle de başlangıçtaki “egemen referansının” Ömer Seyfettin olduğunu öne sürmektedir. Mert, Ömer Seyfettin’in bu dönem yazarları üzerinde hikâye tekniği ve dil anlayışı bakımından etkili olduğunu belirtmekte, bu etkiyi “Maupassant tarzı öykücülük”, “olaya ve gözleme dayanan öykü”, “kronolojik, gerilimli, sürprizli sonlu ve folklorik öğeler içeren öykü” kavramları aracılığı ile Bekir Sıtkı (1905-1959), Umran Nazif (1915-1964), Necip Fazıl (1905-1983), M. Ş. Esendal (1885-1952) ve Sabahattin Ali (1907-1948) gibi yazarların yapıtlarıyla ilişkilendirmektedir (93-95). Ancak sözü edilen bu kavramlar, Ömer Seyfettin’in ve adı geçen yazarların yapıtlarına göndermelerle açıklanmamaktadır.

Necati Mert *Ömer Seyfettin: İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar* adlı çalışmasında ise, Ömer Seyfettin’in yapıtlarını, yazarın yaşamının beş farklı evresinde izini sürdüğü “kimlik” sorunsalı temelinde incelemektedir. Mert’in kitabı, Ömer Seyfettin hakkındaki çalışmalar arasında, kapsamlı ve detaylı içeriği ile öne

² Türkiye’de modern anlamda kısa hikâye türünün kökenleri ve bu çerçevedeki kuramsal yaklaşımların analizi için Bkz. Hilal Aydın. “19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2008

çıkarmakta, dahası yazarın yapıtlarını bir temanın izini sürerek anlamlandırmaya çalışmasıyla da önem kazanmaktadır. Mert'in bu temayı Ömer Seyfettin'in sadece hikâyelerine değil, aynı zamanda şiirlerine, makalelerine, anılarına göndermelerle ele alması ve bu metinlerin içeriklerini yazıldıkları dönemin siyasi ve ekonomik geri planıyla ilişkilendirmesi, okurun Ömer Seyfettin'le ilgili bütünlüklü bir fikir sahibi olmasını kolaylaştırmaktadır.

Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı* adlı çalışmasının Ömer Seyfettin'e ayrılan bölümünde yazarın yaşamı, çevre koşulları, sanatı ve dünya görüşü üzerine belirlemelere yer vermekte ve Efruz Bey tipine ayrı bir bölüm ayırmaktadır.

Kurdakul, Ömer Seyfettin'in Türk öyküsüne "çağdaş anlamda değerler kazandırdığını" (39), II. Meşrutiyet'in ilanını izleyen dönemin toplumsal gerçekleri olarak değerlendirdiği "özgürlük" ve "ulusçuluğun" etki alanına girdiğini ve Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanmasına tanık olma sürecinde bu yeni kavramların şekillendirdiği dünya görüşünü öykücü gözüyle yazıya döktüğünü belirtmektedir (41-42). Şükran Kurdakul, Ömer Seyfettin'in bir "olay öykücüsü" olduğu ve Maupassant'ın tekniğini benimsediği saptamalarını yapmakta, "olaya bağlı öykünün" temel öğelerini sıralamakta ve daha sonra bunları yazarın "Bomba" adlı hikâyesine göndermelerle detaylandırmaktadır (46-49).

Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* başlıklı çalışmasında Ömer Seyfettin'in "küçük hikâye" türünün tutunmasını ve yaygınlaşmasını sağladığını belirtmekte ve yazarın yapıtlarının "başlıca özelliklerini" dokuz başlık altında incelemektedir. Bu inceleme kapsamında Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin "konuşma dili ile yazılmış ilk hikâyeler olduğuna", Ömer Seyfettin'le Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ulusal dil-ulusal edebiyat ilişkisine ve halk arasında yaygın hurafelere yaklaşımlarındaki benzerliğe, yazarın "yalın" dil kullanımının zaman

zaman üslup “kuruluşuna” yol açtığına, tasvir ve ruh çözümlemelerinden çok olaya önem verdiğiğine, hikâyelerinin çoğunluğunda mizah öğeleri olduğuna ve hikâyelerinin âdeta dönemin olaylarının izlenebileceği belgeler olduğuna, kısa notlar halinde değinilmektedir. Cevdet Kudret’in Ömer Seyfettin’le ilgili bu kısa incelemesinin dikkat çeken bir yönü de, yazarın yapıtlarında belirlediği “çalakalemcilik, dikkatsizlik ve savrukluğ” ile ilgili saptamasıdır. Cevdet Kudret, bu saptamasını Ömer Seyfettin’in “Primo Türk Çocuğu” hikâyesinden örneklerle kanıtlamaktadır (20-24).

Tahir Alangu’nun *Ömer Seyfettin, Ülkücü Bir Yazarın Romanı* adlı çalışması, yazarın yaşamını ve yapıtlarını paralel bir kurgu içinde ve kapsamlı bir biçimde ele alan bir biyografidir. Alangu, Ömer Seyfettin’in yaşamının evrelerini, bu evrelerin sosyo-ekonomik ve tarihi geri planlarını ve Ömer Seyfettin’in bu evrelerde ürettiği yapıtlarını ayrıntılı biçimde incelemektedir. Alangu, çalışmasının önsözünde şunları söylemektedir:

Hayatının, bir imparatorluğun yıkılışı ile sürüklenip giden, olayların nabzının attığı yerlerde çırpınan büyüklüğünü, ruh ve düşünce evrimindeki çıkmazları, beşeri ve zayıf olan yanları ile yücelen yönlerini, son günlerinde gittikçe acılaşıp ağırlaşan hayat dramını, çağının politik ve sosyal şartları içinde bulup göstermeye çalışırken, bana o kadar malum olduklarını sandığım hikâyelerini yeniden defalarca okuma gereği duydum. (15)

Tahir Alangu’nun çalışması, Ömer Seyfettin’in edebi kişiliğini oluşturan toplumsal arka planın anlaşılması ve yapıtlarına yansıyan siyasi görüşlerin döneminin koşulları ile ilişkilendirilebilmesi açısından kayda değer bir önem taşımaktadır.

Yukarıda ana hatlarıyla özetlenen yaklaşımlara Ömer Seyfettin'in bir kısa hikâye yazarı olarak Türkiye'de türün gelişim sürecindeki yerinin anlaşılmasına yönelik bir katkı yapmayı hedefleyen bu çalışmanın ilk bölümünde, Ömer Seyfettin'in kısa hikâye sanatının kısa kurmaca kuramı bakımından değerlendirilmesine temel oluşturmak amacıyla, uluslararası kuramda yürütülmüş ve yürütülmekte olan tartışmalar gözden geçirilmektedir. Kısa hikâyenin kendine has özelliklere sahip, bağımsız bir edebi tür olarak kabul edilmesinin başlangıç noktası olarak genellikle Edgar Allan Poe'nun (1809-1849) "etki birliği" tartışmaları alınmaktaysa da, Poe'nun Alman romantizminin temsilcilerinden Friedrich Schlegel'in (1772-1845) görüşlerinden etkilendiği de çeşitli kaynaklar tarafından kabul edilmektedir. Schlegel ve Poe'dan başlayarak Charles E. May, Susan Lohafer, Suzanne Ferguson ve Mary Louise Pratt gibi çağdaş kısa hikâye yazar ve kuramcılarına uzanan tartışmalar, kısa hikâyenin türsel tanımının yapılıp yapılamayacağı ve kısa hikâyeyi bağımsız bir edebi tür olarak diğer kurmaca metinlerden farklılaştıran / ayırtıran özelliklerin neler olduğu konularına odaklanmaktadır.

İkinci bölümün başında, yaşamı ve yapıtlarının ilişkilendirilebilmesi açısından, Ömer Seyfettin'in kısa yaşamöyküsüne yer verilmektedir. Parçalanmış bir imparatorluk yapısından ulus devlete geçiş sürecine denk gelen bu yaşamın, ait olduğu kuşakla ilişkilendirilmesi açısından, Halil Berktaş'ın tespitleri anlamlıdır: "Ve hiç kimse, 1908 nesli kadar derin bir aldatılmışlık duygusu yaşayamazdı 1911-15 yıllarında. Tam anlamıyla Tanzimat'ın ürünüydüler" (362) diyen Berktaş, Tanzimat'ın "Batılılaşma" idealinin Trablusgarp ve Balkan savaşları sonucunda bir hüsrana dönüşmesine, bu bozgun ortamında ulusçuluğun ortaya çıkışına değinmekte ve Ömer Seyfettin'in "Primo Türk Çocuğu" hikâyesinde bu yeni ideolojinin izlerine

işaret etmektedir. Ömer Seyfettin ve kuşağının “arada kalmışlığı”, kısa hikâye türünü imparatorluk yapılarının parçalanmakta olduğu dönemlerle de ilişkilendiren Ian Reid’in tespitleri ışığında başka bir boyut kazanmaktadır. Reid, bu geçiş sürecini, kısa hikâye yazarının, öncelikli öznelliğini oluşturan “baba ocağı” ve çocukluk anıları ile ilgili anlatı çerçevesi ile geçiş sürecinin öğeleri ile şekillenen anlatı çerçevesi arasındaki gelgitleri ile örneklemektedir (*The Tales We Tell* 83-90).

İkinci bölümde daha sonra, Ömer Seyfettin’in bir yazar olarak yaşadığı etkilenmeler, özellikle de “Maupassant etkisi” ile ilgili görüş ve tartışmalara değinilerek özetlenmektedir. Bölümün sonraki kısımlarında ise, kısa hikâye türünün öne çıkan özellikleri ile kuramsal tespitlerden hareket edilmekte ve bu özellikler Ömer Seyfettin’in farklı yapıtlarında örneklenmektedir. Böylelikle, Ömer Seyfettin’in, hikâye ettiği olay ve kişilere dair öznel izlenimleri ile nasıl bir kısa kurmaca dünyası kurduğu ve bu dünyanın inşasında hangi kurmaca tekniklerini kullandığı açıklanmaktadır.

Bu çalışmada, İngilizcede *short story* olarak adlandırılan kurmaca türüne karşılık olarak “kısa hikâye” terimi tercih edilmiştir. Öte yandan, kısa kurmaca türü, çağdaş Türk edebiyat eleştirisinde ağırlıklı “öykü” kelimesiyle karşılanmaktadır. Kökeni Arapça *hakā* fiili olan ve Arapçada öncelikle “taklit etmek” eylemi için kullanılan hikâye, zamanla “söylemek, anlatmak” anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Benzer bir biçimde, başlangıçta “taklit” anlamına gelen *hikāya*, sonraları “masal”, “efsane”, “rivayet”, “beyan”, “haber”, “hikâye” gibi, bugün çerçevesi nispeten daralmış farklı anlatı türlerinin tümüne karşılık olmuştur. *İslâm Ansiklopedisi*’nin “hikâye” maddesinde, kelimenin geçirdiği değişim ve dönüşümün izi detaylı bir biçimde sürülmektedir (Macdonald 447).

Türk Dil Kurumu ise, internet üzerindeki *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*'nde "hikâye" kelimesini "hayalde tasarlanan meraklı birtakım olayları anlatarak heyecan ve zevk uyandıran ve çoğu ancak birkaç sayfa tutan yazı" olarak tanımlamakta ve Fransızca karşılık olarak *nouvelle* kelimesini vermektedir. TDK'nın *Yazın Terimleri Sözlüğü*'nde "hikâye" için verilen tanım "tasarlamaya ya da gözleme dayanan bir olayı anlatarak okuyucuda ilgi ve beğeni uyandıran çoğu kez ancak birkaç sayfa tutan yazın türü", önerilen Fransızca karşılık ise yine *nouvelle* ve buna ek olarak *conte*'dur. Buradaki tanımında ayrıca, sözü edilen yazın türüne "kısa" ya da "küçük öykü" de dendiği kaydedilmektedir. Hikâye kelimesinin diğer bazı Türkçe sözlüklerdeki karşılıklarına bakıldığında ise kavramın "nakletmek", "rivayet eylemek", "sırasıyla anlatmak", "söylemek" gibi fiiller ve "kıssa", "mesel", "masal", "roman" ve "öykü" gibi isimlerle açıklandığı görülmektedir (Tonga 374).

Türkçenin yenileştirilmesi sürecinde "hikâye" kelimesinin yerine önerilen "öykü" için, TDK tarafından *Güncel Türkçe Sözlük*'te "ayrıntıları ile anlatılan olay" tanımı verilmekte, ikinci anlam olarak ise edebiyatta "hikâye"nin karşılığı olduğu kaydedilmektedir. TDK'nın *Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü*'nde "öykü"nün Osmanlıca karşılığının "hikâye" olduğu belirtilerek kelime "tasarlamaya ya da gözleme dayanan bir olayı anlatarak okuyucuda ilgi ve beğeni uyandıran ve çoğu kez ancak birkaç sayfa tutan yazın türü. (Buna kısa ya da küçük öykü de denir.)" şeklinde açıklanmaktadır. TDK, "öykü" kelimesini *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*'nde "çoğu kez dua ile başlayan meddah ya da âşık öyküsü", *Halkbilim Terimleri Sözlüğü*'nde "oluştukları yerlerle çağları belirli, gerçek ya da dinleyenlerin anlayışına uygun gerçekdışı tansıksal olayları konu alan halk anlatımlarının tümü" olarak tanımlamaktadır.

“Hikâye” ve “öykü” kelimelerinin sözlük anlamlarına bu kısa bakış, bunların çoğu kez benzer kavramların “eski” ve “yeni” karşılıkları olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. 1950 sonrasında yazarlar ve eleştirmenler tarafından “hikâye”nin yerini ağırlıklı “öykü”nün alması ise dilin yenileşmesi yönünde bir tercihi işaret etmekte birlikte, kelimenin kullanıldığı bağlamlar ve kullanıma dair açıklamalar, “öykü”nün (bir edebi tür anlamında) İngilizce *short story* teriminin karşılığı olarak önerildiğini ve büyük ölçüde benimsendiğini göstermektedir.

Gerek akademik çevrelerde, gerek edebiyat çevrelerinde, “hikâye”nin eski metinleri çağrıştırdığına, “yeni”, “modern” ve “Batılı anlayıştaki” metinleri (anlatıları) ise “öykü”nün daha iyi ifade ettiğine dair bir kabul gözlemlenmektedir. “Batılı” ve “modern” (kısa) hikâyeyi ayırtırmak üzere “öykü” kelimesinin tercih edilir olmasında, “hikâye” kavramının uzun bir süre “roman” türüne de karşılık olarak kullanılmasının etkili olduğu öne sürülebilse de, bu tercihin kökleri, daha kapsamlı bir tartışmanın konusu olan “eski edebiyat”- “yeni edebiyat” ve buna bağlı olarak “klasik hikâye”- “modern hikâye” ayrımlarında aranmalıdır.

“Öykü”nün İngilizcedeki *modern short story* kavramını “hikâye” kelimesine göre neden daha iyi karşıladığına dair ciddi bir etimolojik ve kuramsal temellendirme yapılamadığından ve “öykü” kelimesi, “hikâye”ye göre hayli dar bir anlam alanı olan “bir şeyi taklit etmek” anlamındaki “öykün-” fiilinden türetildiğinden, bu çalışmada Batı eleştirisinde kullanılan “*short-story*” terimine karşılık olarak “kısa hikâye” terimi tercih edilecektir.

Ömer Seyfettin’in bu çalışma kapsamında incelenen (ya da değinilen) kısa hikâyelerinin metinlerinde ve tarihlerinde, Nâzım Hikmet Polat tarafından hazırlanan ve 2011 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan *Bütün Hikâyeleri* başlıklı çalışma temel alınmıştır. Polat’ın çalışmasında metinlerin sonlarında verilen

tarikhler, hikâyelerin ilk yayım tarihleridir ve çalışmada bu tarihler kullanılmıştır. Ömer Seyfettin'in makaleleri, tercümeleri, şiirleri, mektupları ve anıları için ise, Hülya Argunşah tarafından hazırlanan ve Dergâh Yayınları tarafından yayımlanan 2001 tarihli *Bütün Eserleri* adlı çalışma esas alınmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM:

KISA HİKÂYE: KURAMSAL UFUK TURU

Edebiyat kuramı bağlamında şiir ya da romana kıyasla daha az tartışılmış olan kısa hikâyenin türsel kimliği ile ilgili farklı kuramsal bakış açıları söz konusudur. Bu tartışmaların, türün sınıflandırılması güç bir dizi geleneksel anlatıyla bağlantısından ve genellikle daha “prestijli” bir tür olarak konumlanan romana göre tanımlanmaya çalışılmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Sözlü gelenekteki kökenlerine karşın, belirgin bir edebi tür olarak 19. yüzyılın sonunda yükselen kısa hikâye, sıklıkla da modernizm ve modernizmin kurmacada temsiliyle ilişki içinde anlaşılmaya çalışılmıştır. Modern bir yazar olan Ömer Seyfettin’in yapıtlarına kısa hikâye kuramcıları tarafından tartışılan bir dizi başlığın ışığında bakılması, yazarın türün özellikleri ve potansiyeli bağlamında daha iyi değerlendirilebilmesini sağlayacaktır.

Bu bölümde, kısa hikâyenin yeni ve bağımsız bir tür olup olmadığı, nasıl tanımlanabileceği, geleneksel anlatılarla ilişkisinden kaynaklanan özelliklerin kısa kurmacaya yansımaları ve kısa hikâye ile roman arasındaki ayrımın niteliği, farklı kuramsal yaklaşımlar açısından tartışılacak, böylelikle Ömer Seyfettin’in modern kısa hikâyeye katkısını ortaya koyabilecek başlıklar belirginleştirilecektir.

A. İlk Bakışta

Kısa hikâyenin türsel kimliği ile ilgili belirsizlik, türün, Batılı hikâye kuramı kapsamında geleneksel “hikâye”den (*story*) ayrıştırılmak amacıyla “kısa hikâye” (*short story*), Türk edebiyatında da “öykü” olarak adlandırılması ile de ilişkilidir. Bu “yeni” karşılıklar, kısa hikâyeyi şiir ya da romana göre daha “yeni”, bir başka deyişle “modern” bir tür haline getirmektedir. Öte yandan, “hikâye”nin sözlü geleneğe ve halk edebiyatına dayanan kökleri ve “masal”, “efsane”, “halk hikâyesi” gibi türlerle kesişme noktaları, edebiyat kanonu çerçevesinde kabul görür nitelikte bir tanımlı güçleştirmektedir. Valerie Shaw, *The Short Story: A Critical Introduction* (Kısa Hikâye: Eleştirel Bir Giriş) adlı yapıtında, Edgar Allan Poe’nun kısa hikâye tanımının türsel sınırları aştığını ve lirik şiirle ilgili saptamaları düzyazı kurmacaya taşıdığını kaydetmektedir (vii).

Poe’nun kısa hikâye kuramı, kısa hikâyenin türsel sorunları ile ilgili tüm kuramsal tartışmaları şu ya da bu yönde etkilemiştir. Poe, sırasıyla 1842 ve 1846 yıllarında kaleme aldığı “Review of *Twice-Told Tales* by Nathaniel Hawthorne” (Nathaniel Hawthorne’un İki Kez Anlatılan Öyküler’i Üzerine) ve “The Philosophy of Composition” (Kompozisyonun Felsefesi) makalelerinde, hikâyenin (*tale*), okur tarafından bir seferde / bir oturuşta tüketilebilme özelliğine sahip olduğunu ve yazarın bilinçli bir biçimde planlayarak şekillendirdiği olay örgüsü kanalıyla bir “etki birliği” yarattığını öne sürmüştür. Poe’nun adı geçen makaleleri, etkileri bakımından Batılı kısa hikâye kuramının temel metinleri olarak değerlendirilmektedir (May, *The New Short Story Theories* 59-72).

Öte yandan, kısa hikâyeyi romandan ayrı bir tür olarak tanımlayan ilk kuramcı, iki tür arasındaki farkın uzunluk-kısalık farkı değil, türsel bir farklılık

olduğunu öne süren Brander Matthews olmuştur (xvi). Hikâyenin özgün bir anlatı biçimi olduğunu söyleyen Poe'nun etkisini teslim etmekle birlikte, bu metinlerin kuramsal çerçeveyi şekillendirici özelliğini Brander Matthews'un 1901'de yayımlanan *The Philosophy of the Short Story* (Kısa Hikâyenin Felsefesi) adlı yapıtına bağlayan Erik Van Achter'in notu kayda değer niteliktedir:

Poe'nun kısa hikâye üzerine fikirleri, ortaya konulmalarının üzerinden geçen elli yıl içinde başka hiçbir eleştirmen tarafından göz önüne alınmadı. Poe'dan kaynaklanan kavramların günümüze dek kısa hikâye kuramında kayda değer bir egemenlik kurması ise, Matthews'un 1901 tarihli çalışmasına bağlı olarak gerçekleşti. Gerçekten de Poe'yu Amerikan kısa hikâye eleştirisinin kurucusu, Matthews'u da onun çalışmalarını hem kanonlaştıran hem de önemli tespitlerini kuram alanına aktaran figür olarak düşünmek gerekir. (298-99)

Poe'nun belirlemelerinin temelinde ise Alman romantiklerinin, özellikle de Friedrich Schlegel'in (1772-1829) formülasyonlarının bulunduğu çoğu eleştirmence kabul edilmektedir. Bu eleştirmenlerden biri olan Graham Good, "Notes on the Novella" (Novella Üzerine Notlar) başlıklı makalesinde, türün ilk önemli tanımının, Boccaccio'nun *Decameron*'una doğrudan gönderme ile ve *novella* terimi kullanılarak Schlegel tarafından yapıldığını söylemektedir (203). *Novella*'ya farklı dillerde yüklenen farklı anlamlar ayrı bir inceleme konusudur, ancak terimin evrim sürecine bakıldığında, kısa hikâye ve romanın türsel ayrıştırılması bakımından kullanışlılığına dikkat çekilmektedir (Gillespie 126). Terimin bu yararını vurgulamanın yanı sıra kısa hikâye kuramının temel sorunsallarını da özetleyen Gillespie, "Novella, Nouvelle, Short Novel? – A Review of Terms" (Novella,

Nouvelle, Kısa Roman? – Terimlere Bir Bakış) başlıklı makalesinde şunları söylemektedir:

Daha eski *novella*'lara, romanslara ve Rönesans epiklerine baktığımız gibi, sadece türsel “atalar” olarak baktığımızda şu soru gündeme gelir: *Novella*'yı en kısa ve en uzun kurmacadan ayıran belirgin bir yapı var mıdır yoksa fark sadece uzunluk ve kısalıkla mı ilgilidir? Konuyla ilgili anlamlı bir tartışma öncesinde “kısa hikâye” kavramının da benzer biçimde muğlâk olduğunu ve birçok kısa hikâyenin Kıta Avrupa'sındaki *novella* nosyonlarına uyduğunu kabul etmek gerekir. [...]. Herhangi bir tanıma ulaşmakta en fazla sorun ise, kısa hikâye, hikâye (*story*), *conte* vb.nin daha kısa *novella*'lar ile örtüştüğü gri sınır alanı olacaktır. (126-27)

Kısa hikâyenin tanımı söz konusu olduğunda, türün roman türüyle yakınlığı bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Aralarında Graham Good, Mary Louise Pratt ve Suzanne Ferguson'ın da olduğu kuramcılar, kısa hikâyenin tarihî olarak baskın ve belirleyici tür olan romana göre ikincil bir tür olduğunu ve ancak romanla karşılaştırılarak tanımlanabileceğini öne sürmüşlerdir. Suzanne Ferguson, “Defining the Short Story: Impression and Form” (Kısa Hikâyeyi Tanımlamak: İzlenim ve Biçim) başlıklı makalesinde, kısa hikâyelerin “birlik” (*unity*), olay örgüsünün sıkıştırılması (*plot compression*), karakterlerin değişimi ya da açığa çıkması, özne, üslup ve lirizm üzerinden tanımlanmaya çalışıldığını, ancak kısa hikâyeyi diğer kurmaca türlerinden kesinlikle ayıran ortak özellikler üzerinde bir görüş birliği olmadığını vurgulamaktadır. Ferguson, modern anlamdaki kısa hikâyenin, roman ya da uzun hikâye ile (*novella*) aynı duyarlılık ve teknik değişimlerden etkilendiğini, bu

değişimlerin kısa hikâye bağlamında farklı “gözükmesinin” nedeninin ise sadece fiziki kısalık olduğunu öne sürmektedir:

Empresyonizm, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında roman ana akımını etkilediği gibi, kısa hikâye ana akımını da etkilemiştir. Ancak, yapısal dilimlerinde daha az opsiyonel anlatı ögesine sahip olan kısa hikâye, empresyonizmle arasındaki biçimsel bağlılıkları romana kıyasla daha fazla açık eder; dolayısıyla da, empresyonist romanın kendinden önceki gerçekçi romandan farklı gibi gözükmesinden daha fazla, eski kısa kurmacadan radikal olarak farklı gibi gözükür. (219-20)

Kısa hikâyenin bağımsız bir tür olarak tanımlanmasındaki sorunlara güçlü bir biçimde işaret eden kuramcılardan biri olan Mary Louise Pratt’in “The Short Story: The Long and the Short of It” (Kısa Hikâye: Uzun Lafın Kısası) başlıklı makalesi, “tür” kavramına yapısalcı bir bakış açısıyla yaklaşmakta ve türlerin asla tümüyle bağımsız olamayacaklarını, ancak tür sistemi bünyesinde birbirlerine göre tanımlanabileceklerini öne sürmektedir. “Kısalık” kavramının ancak bir başka şeye göre ortaya çıkabileceğini, dolayısıyla da içkin bir özellik olamayacağı saptamasını yapan Pratt, kısa hikâyenin neden romanı referans olarak anlamlandırılabilirliğini şöyle açıklamaktadır:

Romanla kısa hikaye arasındaki ilişki büyük ölçüde asimetriktir. [...] İkisi arasındaki ilişki bir sistem içindeki zıt eşitlerin (ayrı fakat eşit) ilişkisi değil, romanın üstte, kısa hikayenin de ona bağımlı olduğu hiyerarşik bir ilişkidir. Bu bağımlılığın hem kavramsal hem de tarihî yönleri vardır. [...] Tarihî açıdan, roman bu iki tür arasında daha güçlü ve prestijli olanıdır. Dolayısıyla, roman hakkındaki gerçekler,

kısa hikâyeyi açıklamak için gerekli olsa da, bunun tersi doğru değildir. (180)

Düşüncelerini Poe'nun türle ilgili önermeleri üzerine temellendiren diğer bazı kuramcılar ise, kısalık ve tarihî geleneğin, kısa hikâyeye romandan ayrı tür özellikleri kazandırdığını söylemişlerdir. Bu bakış açısının en bilinen temsilcilerinden biri olan ve kısa ve uzun anlatı biçimleri arasında temel farklar olduğunu öne süren Boris Eyhenbaum, kısa hikâyenin, sonuç bölümü üzerindeki ağırlık ve vurguyla farklılaşan bir tür olduğunu kaydetmiştir. Poe ve sonrasında Brander Matthews ve daha sonra da Susan Lohafer ve John Gerlach gibi yazar ve kuramcıların bakış açısı, kısa hikâyeyi her bakımdan romandan ayırıştıran formel bir tanımdan çok, türün örneklerine uyan bir dizi ortak özelliğin altının çizilmesini vurgulamaktadır (May, *The New...* xviii).

Eyhenbaum'un "O. Henry and the Theory of the Short Story" (O. Henry ve Kısa Hikâye Kuramı) başlıklı makalesi, hem kısa hikâyenin türsel bağımsızlığını vurgulaması, hem de türle ilgili çalışmalara kuramsal ipuçları sunması bakımından kayda değerdir. Romanın bağdaştırıcı (*syncretic*), kısa hikâyenin ise asal bir tür olduğunu öne süren Eyhenbaum, kısa hikâyenin kökenini halk hikâyelerine, romanın kökenini ise tarihe dayandırarak, iki tür arasındaki farkın öze dair olduğunu kaydetmektedir. Eyhenbaum'a göre kısa hikâye özellikle olay örgüsüne gönderme yapar, çünkü bu tür, biçimsel küçüklüğün ve olay örgüsünün sonuca yaptığı etkinin bileşimini varsaymaktadır. Eyhenbaum'un ilginç bir tespiti de, farklı yazarların ya roman ya da hikâye türünde örnek verebildiklerini söylemesidir (81-82).

Kısa hikâyenin bağımsız bir biçimde tanımlanıp tanımlanamayacağı noktasında ortaya çıkan bakış açısı farklılıkları, (edebi) türün tanımı ile ilgili iki farklı kavramsal yaklaşımdan kaynaklanmaktadır. Kısa hikâyeyi türsel olarak tanımlamaktan kaçınan kuramcılar tüm kısa hikâyelere uyarlanabilecek ve türü

romandan ayırt edebilecek ortak özelliklerin yetersizliğini vurgularken, kısa hikâye biçiminin örnekleri arasındaki benzerliklere ve ilişkiler ağına odaklanan kuramcılar, türü ağırlıklı bu benzerliklerin epistemolojik ve estetik sonuçları bakımından tartışmaktadırlar. Bu bakış açısının temsilcilerinden olan Allan Pasco, “On Defining Short Stories” (Kısa Hikâyeleri Tanımlamak Üzerine) başlıklı makalesinde, kısa hikâyenin en kapsamlı ve genelgeçer tanımının, ancak türün yok olmasından sonra yapılabileceğini öne sürmektedir:

Belli başlı temel öğelerinin belirli bir döneme özgü diğer özelliklerle bir araya gelmesi dolayısıyla yeniden kurulan arketipler gibi, kısa hikâye türü de, her dönemin ve her yazarın farklı yollarla ve farklı değişkenlerle konumlandığı, merkezî ve teşhis edilebilir bir dizi özelliğe sahiptir. Sonuçta ortaya çıkan şey türsel olarak tanınır niteliktedir, paralellikler kurmak ya da karşıtlıkları tespit etmek için yararlıdır, ancak elbette yazara, döneme ve kültüre özgüdür. (409)

Kurmaca biçimleri olarak roman ve kısa hikâyenin ontolojik ve epistemolojik farklılıklarını, dolayısıyla da kısa hikâyenin türsel bağımsızlığını vurgulayan kuramcılar arasında öne çıkan Charles E. May, kısa hikâyenin, bizzat bu kurmaca biçimine içkin olan deneyim veya gerçeklik yüzünden “kısa” olduğunu öne sürmektedir. May’in yaklaşımı, kısa hikâyenin temsil ettiği deneyimin temelindeki farklı bir “bilme tarzı”na (*mode of knowing*) işaret etmesiyle, farklı yazarların farklı kısa hikâyelerinin kuramsal incelemeleri açısından geniş ve zengin bir perspektif sunmaktadır. Romanın önceliğinin kavramsal olarak yaratılmış bir konu ve “deneyim”, kısa hikâyenin önceliğinin ise doğrudan, duygusal olarak yaratılmış ve karşılaşılmış bir “deneyim” olduğu saptamasını yapan May, bu farkı her iki türün fiziki uzunluk ve kısalığının üzerine temellendirmektedir (May, *The New...* 131-43).

B. “Melezliğin” Gölgesinde Bağımsızlık Arayışları

Kısa hikâye tanımları genellikle biçim ve kuram üzerine odaklanmakta, bu bağlamdaki temel özelliklerin de kısalık ve (diğer türlerden geçişimler nedeniyle) “melezlik” olduğu gözükmektedir. “Melezlik” özelliğinden kaynaklanan çeşitlilik ve esneklik, “modern” bir tür olan kısa hikâyenin eski sözlü gelenekle nasıl ilişkilendirildiği, diğer türlerin yöntemlerini kullanmasına rağmen nasıl bağımsız bir tür olabileceği ve “kısalığın” ne anlama geldiği gibi türsel bazı soruları gündeme getirmektedir. Kısa hikâyenin türsel kimliği ile ilgili olan bu soruların cevapları, sözlü hikâye anlatımı geleneğinden yararlandığı ölçüde hem Poe’nun modern kısa hikâye kuramının dışına çıkan, hem de bu kuramdan türeyen modern kısa hikâye geleneği içinde değerlendirilen Ömer Seyfettin’in kısa hikâyelerinde aranabilir.

Batı edebiyatında Poe, Prosper Mérimée (1803-1870), Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Herman Melville (1819-1891), Mark Twain (1835-1910), Guy de Maupassant (1850-1893) ve Anton Çehov (1860-1904); Osmanlı-Türk edebiyatında da Sami Paşazâde Sezai (1860-1936), Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945), Hüseyin Cahit Yalçın (1874-1957), Mehmet Rauf (1875-1931) ve Ömer Seyfettin (1884-1920) gibi yazarlar “modern” kısa hikâye türünde yapıtlara imza atmışlardır. Bu yazarların kısa hikâyeleri de, ağırlıklı dönemlerinin dergilerinde yayımlanmıştır. Ian Reid, *The Short Story* (Kısa Hikâye) adlı çalışmasında, 19. yüzyılda kayda değer bir gelişme gösteren dergi yayıncılığına dikkat çekmekte, bunun okurlardaki “basmakalıp ve formüle edilmiş hikâyelere” dair beklentiyi beslediğini ve dolayısıyla eleştirmenleri “kısa hikâyeyi temel bir tür olarak ciddiye almak” konusunda çekimserleştirdiğini belirtmektedir (1). Türe yönelik kuramsal ilginin görece azlığına dikkat çeken bir başka kuramcı da Suzanne

Ferguson'dır. Ferguson, "The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres" (Kısa Hikâyenin Türler Hiyerarşisindeki Yükselişi) başlıklı makalesinde, "Kısa şiirler gibi, kısa hikâyeler de, dolaşımlarının kârlı kılınabilmesi için, başka bir şeyin parçası olarak basılmak durumundadır. Kısa hikâyelerin yanında sunulan başka hikâyeler ya da diğer basılı malzemeler, okurların bunları farklı sanat yapıtları olarak algılamalarını güçleştirebilir" demektedir (178).

Kısa hikâye türünün ikincil konumunu Brander Matthews'un kuramsal çalışmaları ile O. Henry'nin kısa hikâyelerinin kazandığı ticari başarının eşzamanlılığı ile açıklayan Charles May, Matthews'un görüşlerinin, kısa hikâyenin basit ve formüle dayalı bir yazı türü olduğu yönündeki bakış açısını güçlendirdiğini öne sürmektedir. Kısa hikâyenin türsel bağımsızlığına vurgu yapan Matthews, Poe'nun kısa kurmaca kuramı üzerine temellendirdiği, aralarında etki birliği (*unity of effect*), kontrol edilen olay örgüsü (*control of plot*) ve ahenkli tasarımın da (*symmetry of design*) olduğu kurallar belirlemiştir (May, *The Short Story Theories* 5). Charles May ayrıca, Poe'nun "hayatın planlanmış dramatisasyonunu" hedeflediğini, oysa O. Henry ve onu izleyen kimi yazarların bu dramatik planı mekanik bir biçimde uyguladıklarını kaydetmektedir (7).

Matthews, Poe'nun görüşleri temelinde geliştirdiği kısa hikâye kuramında "etki birliği"ne vurgu yaptıktan sonra, kısa hikâye yazarının konu seçiminde roman yazarına göre daha özgür olduğunu, kısa hikâyenin az ama özlü bir biçimde yazılması gerektiğini, kısa hikâyede özgünlüğün ve yaratıcılığın gerekliliğini ve kısa hikâye inşasının her zaman mantıki, yeterli ve uyumlu olması gerektiğini öne sürmektedir. Mathhews aynı zamanda kısa hikâyenin romandan çok daha önce ortaya çıktığını söyleyerek, bu iki türün okuru etkileme mekanizmaları ile de ayrıştığına dikkat çekmektedir (73-78).

Matthews tarafından çizilen çerçevede öne çıkan etki birliği, olay örgüsü üzerindeki kontrol ve ahenkli tasarım, özellikle de Amerikan edebiyatını ve kısa hikâye yazarlarını etkilemiş, kısa hikâyenin bir tür olarak bağımsızlığını tescil etmesine önemli katkıda bulunmuştur. Bu noktada, Valerie Shaw'un konuyla ilgili görüşlerine değinmek, hem bu bağlamdaki sınırlılıklara işaret etmesi, hem de Ömer Seyfettin'in kısa hikâyelerinin türsel özellikler bakımından incelenmesine sunduğu açılımlar açısından yerinde olacaktır. Shaw, Matthews'un görüşlerinin kısa hikâyenin bir tür olarak esnekliğini kısıtladığını öne sürerek, şunları söylemektedir:

Brander Matthews kısa hikâyenin keskin bir biçimde tanımlanmış bir biçim olduğunu ispat etmek için o denli istekliydi ki, ahenkli tasarıma sahip hikâyeleri tercih ederek, fıkra (anekdot) özelliği taşıyan ya da bölümler halinde yazılmış kurmaca türlerine yeterince değer vermedi. Bu, belirli birleştiricilik çeşitlerini diğer birleştiricilik çeşitlerine tercih etmek anlamına geliyordu. Oysa kısa hikâyenin amaca odaklanmış kısalığı, insan deneyimi, fikirler ve duygularla ilgili olarak yerine getirebilecekleri bakımından sonsuz sayıda kullanımlar sunmaktadır.

(8)

C. Sözlü Gelenekteki Kökler

Kısa hikâye türünün sözlü gelenekteki kökleri de, türün esnekliği ve melezliği bakımından önemlidir. Kısa hikâye kuramlarının çoğu, türün, hikâye anlatıcısı ve dinleyicileri arasında paylaşılan sözlü anlatılardan evrildiği ve bu sözlü anlatıların da, tıpkı modern kısa hikâye gibi, kurmaca özellikleri taşıdığı konusunda hemfikirdir. Dolayısıyla, yazılı hikâyelere benzer biçimde kurmaca öğeleri barındıran sözlü hikâye anlatısının modern kısa hikâye geleneğinin meşru bir parçası olduğu

söylenbilir. Sözlü kültürün hikâye anlatma gelenekleri, modern kısa hikâye türünün diğer edebi türlerle yakınlığı ya da ilişkisinin araştırılması bağlamında da önem kazanmaktadır.

Joyce Carol Oates, “The Origins and Art of the Short Story” (Kısa Hikâyenin Kökenleri ve Kısa Hikâye Sanatı) başlıklı makalesinde, edebi bir tür olan ve titiz bir biçimde inşa edilen kısa hikâyeyi 19. yüzyılda başlayan dergi yayıncılığı geleneği ile ilişkilendirmekle birlikte, türün atasını sözlü hikâye (*oral tale*) olarak saptamaktadır (48). Ian Reid ise, anlatının “sonra ne oldu?” sorusuyla harekete geçtiğini söyleyerek, bunun sözlü gelenek fıkrasının modern kısa hikâyeye evrilmesinde merkezi bir rol üstlendiğini ileri sürmektedir (27). Anlatının başlangıcı ile ilgili olarak Somerset Maugham’ın kısa hikâye ile sözlü hikâye anlatma geleneği arasında bağ kuran görüşlerine gönderme yapan Shaw, monolog ve itiraf gibi tekniklerle bireysel kişiliği işin içine katan kısa hikâyelerin, güçlü bir biçimde, “sonra ne olduğunu” bilmek isteyen bir dinleyici yanılması yarattığını kaydetmektedir (83).

Shaw ayrıca, modern kısa hikâyenin evriminde önemli bir rol oynayan sözlü geleneğin, türün günümüzdeki potansiyeli açısından da öne çıktığını vurgulamakta, “kısa kurmacanın halk hikayesi ve efsanedeki kökenlerine dönme açısından gösterdiği sürekli potansiyelden, yeterince sofistike olmayan edebi geleneklerden tümüyle yeni kullanımlar çıkarma yeteneğinden ve bir entelektüelden çok samimi bir grup gibi düşünülen bir izleyiciye duyduğu tekrarlanan ilgiden” (vii) bahsetmektedir.

Eski hikâye anlatma gelenekleri ile sürekli bir ilişki içinde olan Ömer Seyfettin’in kısa hikâyeleri, Shaw’un işaret ettiği potansiyeli doğrularken, bir yandan yazarın dilde ve anlatımda aradığı yenilikle çatışmakta, bir yandan da geleneksel anlatıların cazibesini yansıtmaktadır.

D. Romana Göre, Romandan Farklı

Kısa hikâyenin melez niteliği, türün diğer edebi türlerle olan ilişkisini de gündeme getirmektedir. Kısa hikâyeyi romana göre, ya da roman üzerinden tanımlayan ya da iki türü birbirinden tümüyle ayırma eğiliminde olan çok sayıda kuramsal yaklaşım söz konusudur. Kısa hikâyeyi romandan tümüyle farklı bir tür olarak tanımlama eğiliminde olan yaklaşımları tümdengelimci bularak eleştiren Norman Friedman, roman, novella ve kısa hikâye arasındaki farkların belki de sadece uzunluk-kısalık farkı olduğunu, dolayısıyla da bir “çeşit” farkından çok bir “derecelendirme” farkından söz edilebileceğini ileri sürmektedir (18).

Roman ve kısa hikâyenin aynı mecraı, yani düzyazıyı paylaştıklarını, ancak kullandıkları sanatsal yöntemin farklı olduğunu vurgulayan Shaw ise, kısa kurmacanın anlamlandırılabilmesi ve anlaşılabilmesi için bu farkın hayati olduğunu söylemektedir. Kısa kurmacanın kendi ilkelerine göre şekillenme ihtimalinin ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru kabul görmeye başladığını belirten Shaw, türün söz konusu dönemde kazandığı yüksek popülaritenin, kısa hikâyenin “yeniliğinin” ve “bağımsızlığının” abartılmasıyla sonuçlandığına, oysa kısa hikâyenin gelişiminin tarihi olarak her zaman romanın içinde olduğu duruma bağlı olduğuna dikkat çekmektedir (3).

19. yüzyılın popüler kısa hikâye formülünün geride bırakılması ve türün 20. yüzyıldaki şekillenmesi sürecinde, açık-uçlu hikâyenin yükselişi söz konusu olmuştur. “1914’ten sonra, deneyimle ilişkilendirilen, meseleleri özetleyen ya da net cevaplar veren bir kısa hikâye yazmak bir basitlik, bir sıradanlık -ya da bir saflık- anlamına geliyordu ve ‘modern’ değildi” (109) saptamasını yapan Susan Lohafer, kısa hikâyede ön plana çıkan “bitiş” ya da “sonlanma”nın, türün romandan kesinkes ayrıştırılması yönünde kuramsal bir açılım sağladığını söylemektedir (110). Thomas

M. Leitch, “The Debunking Rhythm of the American Short Story” (Amerikan Kısa Hikâyesinin Putları Kıran Ritmi) başlıklı makalesinde, modern kısa hikâyenin öne çıkan özelliğinin giderek daha fazla açık-uçlu ve belirsiz hale gelen sonlanmalar olduğunun altını çizerek, bu özelliğin kısa hikâyenin yanı sıra diğer modernist söylemlerin de bir özelliği olduğunu kaydetmektedir. Leitch’in kısa hikâye ve roman arasındaki ilişkiyi karşılıklı etkileşim bakımından değerlendiren yaklaşımı, her iki türle de ilgili çalışmalara boyut katacak niteliktedir:

Öte yandan, modernist anlatının Joyce, Kafka, Gide ve çağdaşlarının yapıtlarındaki yükselişinden bu yana, kısa hikâye, roman üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Hâlâ romanları kısa hikâyelere yeğlememize karşın, romanlar da büyük ölçüde hikâye-romanlar haline gelmiş bulunuyor. [...] Ekonomik açıdan ve prestij açısından elbette ki roman edebi anlatının baskın tarzı olmayı sürdürüyor. Ancak kısa hikâye de, kendisini sadece romana karşıt ve ondan ayrı olarak tanımlamaktan çok, modern romanın gelişiminde hayati olan formel modeller ortaya koymuş bulunuyor. (140)

Kısa hikâyenin kapsamlı insan deneyimini yansıtmaya yeteneği, roman ve diğer edebi anlatıların “türsel gerekliliklerinin” ya da bu anlatıların okuyucularının “beklentilerinin” aşılmasında bir çekim / cazibe noktası olarak öne çıkabilmektedir. Yazar Nadine Gordimer’a göre, kısa hikâye, romana kıyasla her zaman daha esnek ve deneyselliğe açık olmuştur. Kısa hikâyenin “âna odaklanma” özelliği ile romandan ayrıştığını vurgulayan Gordimer, kısa hikâye yazarı için karakterlerin bir sonraki gün ya da daha sonra nasıl görünecekleri, nasıl düşünecekleri ve nasıl davranacaklarının konu dışı olduğunu, çünkü kısa hikâyenin mutlak gerçeği değil, özel ve farklı bir gerçek ânını hedeflediğini söylemektedir (264-65).

Kısa hikâyeyi romandan farklılaştırmak için izlenen yollardan biri de kısa hikâyenin bireyin tek bir anını betimleyebilme yeteneğinin, özellikle de 19. yüzyıl romanının bireyi toplum içinde ve onun bir parçası olarak irdeleyen özelliği ile karşılaştırılması olmuştur. Bu yeteneğin kısa hikâyeyi nasıl farklılaştırdığını irdeleyen Elizabeth Bowen, *The Faber Book of Modern Short Stories* (Faber Modern Kısa Hikayeleri) antolojisinin önsözünde, kısa hikâyenin, romanın “inandırıcılığından” muaf olduğunu, böylelikle estetik ve ahlaki gerçeğe romandan daha fazla yaklaşabildiğini ileri sürmektedir (261).

E. “Kısalık”: Neye Göre?

Modernist kısa hikâyenin ortaya çıkması, geniş ölçekli toplumsal olay ve yapılar üzerindeki odağın, gerçekliğin bireysel algıları üzerine kayması ile yakından ilgilidir. Gordimer’ın çok alıntılanan, insanın deneyimini “ateş böceklerinin karanlıkta birden parlayıp sönmeye” benzetmesi, kısa hikâyenin âna odaklanmasını yansıtmaktadır. Romanın temsil ettiği bütünsel gerçekliğin parçalanması ve bireyin yabancılaşması, modernist kısa hikâyenin biçimlenmesine katkıda bulunmuştur.

Kısa hikâyenin “kısalığı”, Poe’nun, hikâyenin “bir oturuşta” okunabilmesi gerekliliğini ileri sürmesiyle başlayan bir tartışmadır. Öte yandan Reid, kısa hikâyenin boyutunun “okurun konsantrasyon süresi” ile değil, editoryal gerekler ile ilgili olduğunu söylemiştir: “Henry James, dönemin dergilerinin, altı ile sekiz bin kelimelik katı kuralından bahseder” (9). Shaw ise, Henry James ve Poe’nun yer kısıtlamaları ve diğer kurallara değil, hikâyenin uzunluğunun yazar tarafından önceden tasarlanan etkiye bağlı olması kuralına göre yazdıklarını öne sürmektedir (11). Poe’nun kuramı, Shaw’un kısa hikâye için önerdiği çalışma tanımında da izlenebilmektedir: “Kısa hikâyenin, okurun imgeleminde hoş giden birleştirici bir

etki yaratmak üzere, hiçbir hataya meydan vermeyecek doğrultuda biçimlendirilmiş ve denetlenmiş bir kurmaca düzyazı uzantısı olarak tanımlanabileceğini düşünüyorum” (22). Shaw’a göre, söz konusu bu etkinin sağlanabilmesi için, kısa hikâye hızlı hareket etmeli, yani okura, sadece gerçek hayattan tamdığı küçük duraksamaları ve sapmaları göstermelidir (46).

Kısa hikayenin boyu, ele aldığı konuların dayattığı bir gereklilik olarak da anlaşılabilir. May, kısa hikâyenin, içinde barındırdığı deneyim ya da gerçeklik yüzünden kısa olduğunu (*The New ...* 132) öne sürmektedir. Shaw, Henry James’in kısa hikâyeciliğinden bahsederken, yazar için türün cazibesinin tek bir konuya odaklanmanın sonucu ortaya çıkan kısalık olduğunu kaydetmektedir (11). Tek konuya odaklılık sonucu yansıtılan kısa deneyim ise “idrak anı” (*epiphany*), “dönüm noktası” ya da Gordimer’in deyimiyle “emin olunabilecek tek şey olan, yaşanan an” (7) olarak kavramlaştırılmaktadır. Bu an, kısa hikâyenin içindeki dönüm noktasıdır; hikâyeye gerilim ve yoğunluk katmakta, bu da biçimin “sıkıştırılması” ile sonuçlanmaktadır.

Friedman ise, konuyu kısa hikâyenin malzemesi açısından ele almakta, bir hikâyenin malzemesinin küçük çaplı olmasının, en üst düzeyde bir sanatsal etkiyi hedeflemesinin, ya da bu ikisinin birden kısalıkla sonuçlandığını belirtmektedir. Kısa hikâyenin, estetik bir etkiye ulaşmak için izlediği yöntemleri tartışan Friedman, yazarın neden şu ya da bu boyutta bir yapıtı tercih ettiğinin nedenlerinin ancak tahmin edilebileceğini, bu tercihin ardında “kendi içinde bütünsel ve tamamlanmış bir aksiyon hissini” aranması gerektiğini söylemektedir (*May, Short Story...133*).

Kısa hikaye türüne ilişkin kuramsal yaklaşımların odak noktaları değerlendirildiğinde, modern bir tür olarak kısa hikâyeyi (*short story*) diğer kısa kurmaca türlerinden ayırtırmaya odaklanan farklı yönelimlerin ve edebi tür (*genre*)

kavramının tanımından hareket ederek kısa hikâyenin ayrıştırıcı türsel özelliklerini saptamayı hedefleyen yönelimlerin söz konusu olduğu görülmektedir. “On Defining the Short Story: The Genre Question” (Kısa Hikayeyi Tanımlamak: Tür Sorunu) başlıklı makalesinde, edebi türü bir dizi özelliği barındıran bir demet olarak düşünmenin sağlayacağı kuramsal açılımlara dikkat çeken Austin M. Wright, kısa hikayenin tanımlanması konusunda şunları söylemektedir:

Böyle bir tanımdaki etkin terim “eğilim” olabilir: kısa hikâye şu ya da bu olma eğilimindedir, kısa hikaye şunu ya da bunu yapmaya eğilimlidir. Böylesi bir tanım, çok sayıda özelliği içerecektir. Belirli bir hikâye, başka bir hikâyeye göre bu özellikleri daha fazla barındırabilir ve farklı geleneklere ait iki hikâye bu özelliklerin pek azını paylaşabilir. (49-50)

Böylesi esnek bir yaklaşım, hem geleneksel hem de modern kısa anlatı öğelerini birlikte kullanmış olan Ömer Seyfettin’in kısa hikayelerinin türsel özellikler bakımından incelenmesi için elverişli bir zemin oluşturmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM:

BİR KISA HİKÂYE YAZARI: ÖMER SEYFETTİN

Tahir Alangu'nun "çok çetin ve karışık bir devre" (13) olarak adlandırdığı bir dönemde yaşayan ve yazan Ömer Seyfettin'in 36 yıllık kısa yaşamı, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı sürecine damgasını vuran Trablusgarp, Balkan ve I.Dünya savaşlarının yıkıcı etkileri ve yeni bir ulus devletin, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sancıları ile iç içe geçmiştir. Bu zorlu ve çalkantılı süreçte şekillenen ideoloji ve ülkülere bağlılığının yanı sıra, Osmanlı-Türk edebiyatı tarihinde üretken bir yazar ve "hikâye anlatıcısı" olarak yerini alan Ömer Seyfettin, ardında çok sayıda kısa hikâye bırakmıştır. Ömer Seyfettin'in kısa hikâyeleri, türsel özellikler bakımından homojen bir bütün oluşturmaya da, modern kısa hikâyenin çoğu eğilimini barındırmaktadır.

Bu bölümün başlangıcında, yazarın yaşam öyküsü farklı kaynaklara göndermelerle verilmekte ve yapıtlarını doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen edebi kaynaklar gözden geçirilmektedir. Bölümün daha sonraki alt başlıklarında, modern kısa hikâye türünde öne çıkan eğilimlerin, Ömer Seyfettin'in kısa hikâyelerine nasıl yansıdığı gösterilmektedir. Bu bağlamda, yazarın bakış açısının kurmacaya nasıl yansıdığı, anlatısının okurla ne tür bir ilişki kurduğu, kurmaca dünyasının nasıl bir gerçekliği temsil ettiği ve kurmaca karakterlerinin özelliklerinin neler olduğu gibi sorulara cevap aranmaktadır.

A. Zorlu yıllara sıkışan kısa bir ömür

Ömer Seyfettin 11 Mart 1884 tarihinde Balıkesir'in Gönen kasabasında doğdu. "Ben Gönen'de doğdum" diye başlayan "Ant" (1912) adlı hikâyesinde ve çocukluk anılarına dayandırdığı "Falaka" (1917) ve "Kaşağı" (1919) gibi hikâyelerinde çocukluk ve ilk gençlik yıllarının izlenimlerini de yansıttı.

Kendisinden on yaş büyük olan ablası Güzide'den başka iki kardeşinin daha olduğu, ancak kardeşlerinin küçük yaşta öldüğü bilinmektedir. Tahir Alangu'nun *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı* adlı biyografi çalışmasında yer alan yazarın annesi, babası ve ailesi ile ilgili detaylı bilgiler, Alangu'nun Ömer Seyfettin'in ablası Güzide Hanım'la 1953 yılında yaptığı görüşmeye dayandırılmaktadır (19). Buna göre, Ömer Seyfettin doğduğu zaman yüzbaşı olan ve daha sonra binbaşı rütbesine kadar yükselen babası Ömer Şevki Efendi, o sıralar askerlik işlemlerini yürüten redif taburlarında çalışıyordu. Ömer Seyfettin sekiz yaşına gelinceye kadar Gönen'de kalan, sonra bir süre ailesiyle birlikte İnebolu ve Ayancık'ta bulunan, Meşrutiyet'in ilanından sonra ordudan ayrılan, eşi Fatma Hanım'ın ölümünden sonra (1913) yeniden evlenen ve Ömer Seyfettin'in ölümünden birkaç yıl öncesine kadar da yaşayan Ömer Şevki Efendi'nin Kafkasya Türklerinden mi Çerkez mi olduğuna dair bir tartışma da bulunmaktadır. (*Bu tartışmanın detayları için bkz. Alangu 20-22.*) Ömer Seyfettin'in annesi Fatma Hanım Ankaralı Topçu Kaymakamı Mehmet Bey'in kızıdır. Ömer Seyfettin'in babasının "bir bakışından ödünün koptuğunu" ("Kaşağı"), buna karşılık annesine derin bir sevgiyle bağlı olduğunu ("İlk Namaz") yazarın yapıtlarına yansıyan betimlemelerden anlaşılmaktadır.

Ömer Seyfettin öğrenimine Gönen'deki Reşit Paşa Mahalle Mektebi'nde başladı; ailesinin 1892 yılında Gönen'den ayrılmasından sonra eğitimi kesintiye uğradı; babasının Ayancık'a tayini sonrasında ise annesi tarafından İstanbul'a getirilerek Aksaray'da özel bir okul olan Mekteb-i Osmanî'ye kayıt ettirildi (Yıldırım 14). Ali Canib Yöntem'in *Ömer Seyfeddin Hayatı Eserleri* adlı kitabında belirttiğine (8) ve diğer kaynakların da üzerinde birleştiğine göre, oğlunun kendisi gibi asker olmasını isteyen babası tarafından Mekteb-i Osmanî'den alınarak Eyüp Baytar Rüştüyesi'ne yazdırıldı. Burada dört yıl süren öğrenimini tamamladıktan sonra 1896 yılında Edirne Askeri İdadisi'ne geçti, 1900 yılında ise İstanbul'a dönerek Mekteb-i Harbiye'ye girdi (Alangu 67).

Ömer Seyfettin'in edebiyata ilgisi ve buna bağlı yazarlık yeteneği Edirne'deki İdadi yıllarında ortaya çıktıysa da, aralarında "Hiss-i Müncemid" (1900) ve "Yâd" (1901) adlı şiirlerin de olduğu ilk yapıtları Mekteb-i Harbiye yıllarında yayımlandı (75). Yazarın okumaya ve edebiyata ilgisinin çocukluk yıllarında evlerindeki dîvanları okuyarak yeşermeye başladığını ise Ömer Seyfettin'in Ruşen Eşref Ünaydın'ın *Diyorlar ki* adlı kitabı için yazdıklarından anlıyoruz (Ünaydın 221). Mekteb-i Harbiye yılları, Ömer Seyfettin'in edebiyat ilgisinin giderek geliştiği ve arkadaşları arasında "şair" olarak anıldığı bir dönem oldu.

1903 yılında Harbiye'den teğmen rütbesiyle mezun olan Ömer Seyfettin, merkezi Selanik'te bulunan Üçüncü Ordu'nun İzmir'deki redif tümenine atandı, oradan da Kuşadası'ndaki redif taburuna nakledildi (Alangu 77). Dört yıl kadar Kuşadası ve Ayasluğ (Selçuk) dolaylarında kalan yazar, 1907 yılında İzmir'e tayin oldu. Ömer Seyfettin'in yaşamında önemli bir yer tutan bu görev yeri değişikliğinin nüfuzlu akrabaları sayesinde gerçekleştiği sanılmaktadır (Cunbur 7). Ömer Seyfettin burada eski zaptiye teşkilatının yerine geçecek olan jandarma örgütünü ve okullarını

kurmakla görevlendirilen İtalyan generali Degiorgis Paşa'nın mihmandarlığını ve aynı zamanda jandarma okulunda öğretmenlik yapmakla görevlendirildi (Alangu 85).

Alangu ve diğer kaynaklar, Ömer Seyfettin'in yazarlığının Kuşadası ve İzmir'de kaldığı bu dönemde olgunlaşmaya başladığı konusunda görüş birliği içindedir. Yazar o dönemde Fransızca öğrendi, dergilerde yayımlanan şiirlerini beğenen gazeteci Hakkı Tarık Us'la mektuplaştı; bu mektuplarında Fransız yazarlar Guy de Maupassant (1850-1908) ve Emile Zola'dan (1840-1902) etkilendiğini ifade etti. Ömer Seyfettin'in (Türkçü) Mehmet Necip (1872-1950), Şahabettin Süleyman (1885 – 1921), Baha Tevfik (1882 -1916) ve Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) (1889 - 1974) ile tanışarak kültür ve edebiyat çevrelerine adım atması da bu dönemde gerçekleşti (94-95). Hayatının bu dönemine ait izlenimleri ve notları, daha sonra yazdığı “Gayet Büyük Bir Adam” (1914), “Yalnız Efe” (1918) ve “Pireler” (1919) gibi hikâyelerinde yansıttı (Cunbur 8).

Ömer Seyfettin 23 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, bağlı bulunduğu Üçüncü Ordu'nun merkezi olan Selanik'e gönderildi ve Razlık kasabası yakınlarındaki Yakorit köyünün sınır bölüğüne komutan olarak atandı (8), ancak Velmefçe, Pirlepe, Osenova, Serez, Demirhisar, Yakorit ve Köprülü gibi köy ve kasabalarda da görev yaptı (Alangu 109-10). Yazar bu dönemde şiir ve hikâyeler yazdı, Fransızcadan çeviriler yaptı, bunlar ağırlıkla Selanik ve Manastır'da çıkan dergilerde yayımlandı (Mert, *Ömer Seyfettin: İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar* 19-20). Ömer Seyfettin'in 1910 yılında ordudan istifa ederek Selanik'e gittiği Ali Canip tarafından öne sürüldüyse de (aktaran Tahir Alangu 139), çeşitli yazışma ve aktarımlardan, yazarın arada ziyaretler yapmasına karşın, Selanik'e kesin dönüşünün 1911 yılı sonu ile 1912 yılının başı arasında olduğu anlaşılmaktadır (Alangu 139-49).

Ömer Seyfettin'in Rumeli'de sınır boylarında geçirdiği sürede gözlemlediği Balkanlardaki milliyetçi akımlar ve Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanarak yıkılışa doğru gidişi, yazarın bakış açısını kayda değer ölçüde etkiledi (Mert 18). Bulgar ve Makedon komitacıların milli bağımsızlık yönündeki eylemleri, imparatorluğun Rumeli'deki varlığının sona ermekte olduğunun anlaşılması ve çarenin yeni bir milliyetçilikte olduğunun öne sürülmesi, Ömer Seyfettin'in "İrtica Haberi" (1911), "Bomba" (1911), "Tuhaf Bir Zulüm" (1918) ve "Nakarat" (1918) gibi hikâyelerine yansdı (Alangu 105-19). Yazarın edebiyat dilinin sadeleştirilmesine, dilin uluslaşma aşamasındaki önemine yönelik görüşleri de bu dönemde şekillendi ve 1911 yılında *Genç Kalemler* dergisinin büyük boydaki yeni serisinin ilk sayısında imzasız olarak yayımlanan "Yeni Lisan" makalesini yazdı.

Ömer Seyfettin'in sivil hayata geçerek Selanik'e yerleştiği dönem, yazarın başta Ali Canip ve Ziya Gökalp olmak üzere yeni milliyetçilik anlayışını tartışan aydınlarla yakın temasta olduğu ve *Genç Kalemler* dergisinde yazılarıyla hikâyelerini yayımladığı bir evre oldu (Kurdakul 44). Ömer Seyfettin'in ve yeni milliyetçilik akımının siyasi görüşlerinin doğrudan yansması olarak çeşitli incelemelere konu olan "Primo Türk Çocuğu" (1911) adlı hikâye bu dönemde yayımlandı. Yazar bu dönemde İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne de girdi, ancak siyasi eylemlere katılmaktan çok, İttihat ve Terakki'nin görüşlerini fikir ve edebiyat alanında yansıtan çalışmalarıyla öne çıktı (Cunbur 10).

Trablusgarp Savaşı'nın (1911-1912) ardından I. Balkan Savaşı'nın patlamasıyla (1912) yeniden orduya çağrılan Ömer Seyfettin, Garp Ordusu'na üsteğmen rütbesiyle katıldı. Önce Komanova'da Sırp cephesinde, daha sonra da Yanya'da Yunan cephesinde savaştı ve Yanya savunması sırasında 1913 yılında Kanlıtepe'de esir düştü (Mert 22). I. Balkan Savaşı'na katılımını, savaşta yaşananları

ve esir düşmesini, ancak bir bölümü ele geçebilen ve *Hayat Mecmuası*'na göre Niyazi Ahmet Banoğlu'ndan alınan anılarında detaylı bir biçimde aktardı (Alangu 187-228). Ömer Seyfettin, esir düştüğü dönemde de yazmayı sürdürdü. "Piç" (1913) ve "Hürriyet Bayrakları" (1913) adlı hikâyeleri bu dönemde yayımlandı. Tahir Alangu, Ömer Seyfettin'in bu dönemde Ali Canip'le sürekli mektuplaştığını, ancak Ali Canip'in bu mektuplardan sadece iki tanesinden bazı paragraflar yayımladığını kaydetmektedir (235).

Savaşın bitmesiyle birlikte esareti sona eren Ömer Seyfettin, 1913 yılı sonunda İstanbul'a döndü; bir kez daha askerlikten ayrılarak yazarlık ve öğretmenlik yaparak geçinmeye başladı. 1914 yılında başladığı Kabataş Sultanisi'ndeki öğretmenlik görevini ölümüne dek sürdürdü (Yıldırım 19). Ömer Seyfettin'in İstanbul'a dönüşünden sonra karşılaştığı ortamı yadırgadığı, savaş ve esaret günlerinin etkilerini üstünden atamadığı ve aynı dönemde annesinin ölümü ile iyice yalnızlaştığı, çeşitli kaynaklarca kaydedilmektedir. I. Dünya Savaşı'nın yarattığı karamsar bunalım ortamı ve edebiyat hareketlerine olan ilginin kaybolması, Ömer Seyfettin'in edebi üretimini de olumsuz yönde etkiledi ve yazar bu dönemde bir bölümü esirlik döneminde yazılan yedi öykü yayınladıktan sonra, 1916 yılına dek sürecek bir suskunluk dönemine girdi (Kurdakul 44-45). Yazarın suskunluk dönemi öncesi hikâyeleri arasında tümü de 1914 yılında yayınlanan "Beyaz Lale", "Gayet Büyük Bir Adam" ve "Şimeler" sayılabilir.

Ömer Seyfettin 1915 yılında İttihat ve Terakki'nin ileri gelenlerinden Besim Edhem Bey'in kızı Calibe Hanım'la evlendi. Dönemine göre modern, eğitilmiş ve İstanbul'un Moda sosyetesine mensup Calibe Hanım'la evliliklerinden, 1916 yılının sonunda kızları Fahire Güner (Elgun) doğdu (Cunbur 13). Ömer Seyfettin ve Calibe Hanım'ın evlilikleri yürümedi ve çift 1918 yılında boşandı. Kaynaklar, yazarın

evliliğinin yürümemesinde Ömer Seyfettin'in Calibe Hanım'ın ailesinin yanına içgüveysi girmesi ve çiftin hayat tarzlarındaki farklılıkların etken olduğu konusunda birleşmektedir. Ömer Seyfettin'in bu boşanmanın ardından çok üzüldüğü ve sarsıldığı da kaydedilmektedir (Alangu 274-75, Mert 25).

Evliliğinin bitmesinin ardından, "Münferit Yalı" adını verdiği, Kalamış Koyu'nda küçük bir köşke yerleşen Ömer Seyfettin, bu dönemde Ali Canip'in yanı sıra Ahmet Rasim, Salih Zeki (Atay), Yusuf Ziya (Ortaç), Fuat Köprülü ve Reşat Nuri (Güntekin) gibi aydınlardan ve o günlerin bohem sanatçılarından oluşan bir toplulukla sıklıkla bir araya geldi (Alangu 276-82). Bu dönem, Ömer Seyfettin'in yazarlık açısından en verimli dönemi oldu. Yaşadığı sorunlara ve sıkıntılara rağmen, 1917-1920 yılları arasında 91 hikâye yazdı (287). Son dönem hikâyelerinde tarihi temaları, halk edebiyatı temalarını ve çocukluk anılarını yansıttıysa da, bu dönemdeki hikâyelerinin çoğunluğunu, toplumsal sorunları hicvettiği mizahi bir dille kaleme aldı (297).

Ömer Seyfettin'in 1917-1920 yılları arasında yazdığı hikâyeleri arasında 1917 yılında yayınlanan "Falaka", "Ferman", "Pembe İncili Kaftan", "Mermer Tezgâh" ve "Başını Vermeyen Şehit"; 1918 yılında yayınlanan "Fon Sadriştayn'ın Karısı", "Fon Sadriştayn'ın Oğlu", "Diyet", "Dama Taşları", "Nakarât" ve "Tuhaf Bir Zulüm" ve 1919 yılında yayınlanan "Tos!", "Acaba Ne İdi?", "Niçin Zengin Olmamış?", "Baharın Tesiri", "Yalnız Efe", "Pireler", "Kaşığı", "İlk Düşen Ak" ve "Efruz Bey" sayılabilir.

Yazı hayatının en verimli döneminin başlangıcı olan 1917 yılı, aynı zamanda Ömer Seyfettin'in erken ölümüne neden olan hastalığının ilk belirtilerinin de görülmeye başladığı zamandı. 1920 yılının Şubat ayında hastalığı ilerleyen Ömer Seyfettin'e sağlıklı bir teşhis konulamadı ve yazar kısa süre içinde henüz 36

yaşındayken hayatını kaybetti. Ölüm nedenini tespit etmek için yapılan otopsi sonucunda, hastalığının şeker olduğu anlaşıldı. Kadıköy Kuşdili Mahmut Baba Mezarlığı'na gömülen Ömer Seyfettin'in kabri, bu mezarlıktan yol geçeceği, ya da Tahir Alangu'nun belirttiği gibi tramvay durağı yapılacağı (483) gerekçesiyle 1939 yılında Zincirlikuyu Asri Mezarlığı'na nakledildi (Cunbur 14). Tarihsiz olan mezar taşının üzerinde "Merhum Ömer Seyfettin Burada Yatıyor" yazmaktadır.

B. Modern Etkiler

Ömer Seyfettin'in bir hikâye yazarı olarak tanındığı dönemde, Türk-Osmanlı edebiyatında kısa hikâye türü belirli bir gelişim aşamasına gelmişti. Masal, mensur kahramanlık hikâyesi, halk hikâyesi gibi geleneksel anlatıların izlerini taşımakla birlikte Ahmet Mithat, Nâbizâde Nâzım, Sâmipaşazâde Sezâi, Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi yazarlar hem türün örneklerini yaratmışlar, hem de kısa hikâyeyi bir tür olarak ayırıştırma yönünde görüşler öne sürmüşlerdi. Batıda ise aralarında Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Prosper Mérimée, Alphonse Daudet, Mark Twain ve Guy de Maupassant'ın da olduğu yazarların yapıtları ve görüşleri ile tür bir anlamda tescil olmuştu.

Ömer Seyfettin'in, yerli edebiyat ürünlerinin yanı sıra kimi Batılı yazarları incelediği, okuduğu ve onlardan şu ya da bu ölçüde etkilendiği bilinmektedir. Yazarlık yeteneğini tüm bu etkilenmelerle harmanlayan Ömer Seyfettin, kullandığı Batılı ve modern anlatı teknikleri, konuları ve yarattığı tiplerle Türk edebiyatında kısa hikâyenin bağımsızlığını ilan etmesine en fazla katkıda bulunan yazarlardan biri olmuştur.

Dolaysız bir etkilenmeden söz etmek için yeterli kanıt bulunmasa da, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde, Poe'nun merkezine "dramatik bir etkiyi" alan, organik

bütünlüğe sahip ve her kelimesi “önceden düşünülmüş” bir etkiye katkıda bulunan kısa hikâyesinin öğeleri gözlemlenmektedir. Poe’nun kısa hikâye anlatısı üzerindeki göz ardı edilemez etkisi, bu türün gelişmesi sürecinde çok sayıda yazarın yapıtında da tespit edilebilmektedir. Ömer Seyfettin’in 1918-19 yıllarında *Türk Kadını Mecmuası*’nda parça parça yayınlanan “Genç Kızlarımız İçin Altı Derste Tabii Yazmak Sanatı” yazısında, yazılacak metnin mutlaka içermesi gereken unsurlardan bahsettiği bölüm, bu saptamayı destekler niteliktedir:

Mevzunuz ne olursa olsun, her ne yazacaksanız mutlaka, sırayla şu üç unsuru ihtiva edecektir:

1. Yazacağınız şeyin aslı.
2. Bunun tafsili, tahlili.
3. Çıkardığınız, yahut telkin etmek istediğiniz netice... (*Bütün Eserleri* 105)

Ömer Seyfettin, aynı yazısında edebi metnin bütünlüğünden ve yaratmayı hedeflediği etkiden bahsederken de Poe’ya yaklaşmaktadır. Metnin öncelikle zihinde iyice hazırlanması gerektiğini vurgulayan ve Tevfik Fikret’in şiirlerini mükemmel modeller olarak niteleyen yazar, şunları söylemektedir: “Fikret’in her şiiri mükemmel bir ‘topluluk’ modelidir. Bir mısramı değil, hatta bir noktasını, bir virgülünü değiştiremezsiniz. Çünkü hemen his, mantıkî cereyan, teakup bozulur” (107).

Öte yandan, Ömer Seyfettin için dolaysız Batılı etkinin Guy de Maupassant’dan geldiği birçok eleştirmen tarafından kabul ve tespit edilmiştir. Yavuz Kızılcım, “Guy de Maupassant ve Ömer Seyfettin’de Öyküleme Teknikleri” başlıklı makalesinde, “Ömer Seyfettin’in öykülerinde Maupassant etkisi belirgin bir şekilde kendini gösterir. Ele alınan konular arasındaki benzerlikler sıradan bir okuma

sırasında bile kolaylıkla anlaşılabilir” (218) demektedir. Şükran Kurdakul, Ömer Seyfettin’in 19. yüzyıl Fransız edebiyatı ürünlerinin yapısal özelliklerini öğrendiğini ve yapıtlarını okuduğu Maupassant’ın tekniğini benimsediğini kaydetmektedir (46). Ömer Seyfettin’in modern hikâyenin doğuşunda “ilk adımı” attığı tespitini yapan Hilmi Uçan ise “Modern Türk Öyküsünde Maupassant ve Çehov Uzantısı ya da Bir Genellemenin Kırılganlığı” başlıklı yazısında şunları söylemektedir: “Ömer Seyfettin’de ‘Maupassant tarzı’ bir anlatım vardır. O da Maupassant gibi önce bir giriş yapar, olayını koyar ve sonuçlandırır. Maupassant’da da Ömer Seyfettin’de de sonuç çarpıcı bir şekilde biter” (166).

Ömer Seyfettin’in kısa hikâyelerindeki kompakt nitelik, etkili kelime seçimi, silinen ya da arka plana atılan yazar kimliği ve şaşırtıcı sonlar bu etkiyi ortaya koymaktadır. Maupassant’ın Ömer Seyfettin üzerindeki etkisi, yazarın mektuplarında, makalelerinde ve anılarında da saptanabilmektedir. Kuşadası döneminde gazeteci Hakkı Tarık Us’a gönderdiği mektuplarda Maupassant’ın sanatından ve yapıtlarından beğeniyle bahsetmekte (Alangu 84), “Tenkidin Faydası” (1918) başlıklı makalesinde Maupassant’ın eleştirmenlere yaklaşımına değinmektedir (*Bütün Eserleri* 61-62). Rumeli döneminde farklı görev bölgelerine seyahatleri sırasında sürekli olarak yanında taşıdığı kitapların arasında Maupassant’ın toplu eserlerinin bulunduğu (Alangu 106) ve Maupassant’ın bazı hikâyelerini Türkçeye çevirdiği de bilinmektedir. Yavuz Kızılcım bu etkiden bahsederken şunları söylemektedir: “Ömer Seyfettin’in öykülerinde Maupassant etkisi kimi kez biçimsel, kimi kez içerik düzeyinde, ama belirgin bir şekilde kendini gösterir. Ele alınan konular arasındaki benzerlikler sıradan bir okuma sırasında bile kolaylıkla anlaşılabilir. Ömer Seyfettin, üzerindeki Maupassant etkisini bizzat kendi yazılarında açıklar” (218).

Ömer Seyfettin'in kısa hikâye tekniklerini Osmanlı-Türk edebiyatında ilk kullanan yazar olduğu öne sürülemezse de, etkilendiği ve modern kısa hikâyenin ilk örneklerini veren diğer yazarların yeniliklerini kendi kısa hikâye sanatı ile harmanlayarak, döneminin özgün seslerinden biri olduğu ve Türk edebiyatında kısa hikâye türünü dönüştürdüğü tespit edilebilir. Kızılçim'in Maupassant'la ilgili yaptığı "çağının yazarlarından farklı bir görünüm sergileyen, yaşadığı döneme damgasını vurmuş bir öykücü" tespiti (217), Ömer Seyfettin için de geçerlidir.

Tipik bir Ömer Seyfettin hikâyesinin, kimi zaman geleneksel anlatı öğelerini barındırmakla birlikte, gerçekçi bir biçime sahip olduğunu söyleyebiliriz: genellikle kronolojik olarak dizilmiş, gerçeğe uygun (benzer) olaylar serisi, üçüncü tekil şahıs ya da birinci tekil şahıs anlatı.

C. Okura Açılan Duygu Alanı

Ömer Seyfettin'in kısa hikâyelerinin en belirgin özelliklerden biri, dildeki yalınlıktır. Yazarın kimi hikâyelerine konu olan olayların ağırlığı, şiddeti ya da vahşeti ile kullanılan dilin yalınlığı arasındaki karşıtlık, Elizabeth Bowen'ın Maupassant'ın hikâyeciliği için yaptığı tespitleri akla getirmektedir. Bowen, *The Faber Book of Modern Short Stories* antolojisinin önsözünde, Maupassant'ın dilinin hiçbir zaman hikâye sanatının önüne geçmediğini, yazarın duygulardan ve tutkularдан arınmış bir dil kullandığını belirtmektedir:

[Maupassant] tutkuları mümkün olan tek şekilde, tutkularдан arındırarak aktarmıştır. Düşünceleri ve duyuları arasında kesintisiz bir iletişim söz konusudur; yazdıklarıyla bir tür erotik yakınlık kurması, ona sanatı asla aşmayan dikkatli bir dil kazandırmıştır. [...] Katılığı ve

kapasitesi, [Maupassant'a] nadir bir kazanım sağlamış, onu birinci sınıf bir *edebiyatsız* yazar yapmıştır. (257)

Ömer Seyfettin'de de benzer bir biçimde gözlemlenen bu özellik, anlatının etkisini artırmakta ve özellikle de "Ant" (1912), "Kaşağı" (1919), "Diyet" (1918), "Bomba" (1912), "Beyaz Lale" (1914) ve benzeri hikâyelerinin içerdiği yoğun duygularla anlatı dilinin gerçekçi sadeliği arasındaki karşıtlıkta ortaya çıkmaktadır.

Ömer Seyfettin'in, anlatıda düşüncelerle duyguların ilişkisi üzerine belirlemeleri, bu benzerliği desteklemektedir. "Tavsiyeler" (1907) başlıklı yazısında yazma eylemine dair görüşlerini ortaya koyan Ömer Seyfettin, duyguların düşünce süzgecinden geçerek yazıya dökülmesi gerektiğini vurgulamaktadır:

Hakikat, hayat, müşahede... İşte üç şey ki sınaî-yi edebiyeye daima riyaset eder ve bütün ameliyat-ı fikriye bunlara istinat eder. Bu üç keyfiyet-i esasiyenin haricindeki yazılar mânâca adı bir öksürük kadar kıymetsiz ve ehemmiyetsizdir. [...] Şairin de hakikate doğru yürüdüğünü ve hakikatin daima maddeye takarrüp ederek hulyadan uzaklaştığını göreceksiniz. (*Bütün Eserleri* 63)

Ömer Seyfettin, bu bağlamda Bowen'ın Maupassant anlatısı için yaptığı, duygu ve tutkuların anlatıda aslında olduklarından daha hafif ve daha az yoğunlukla temsili (*dispassionate understatement*) tespitiyle örtüşen bir anlatıyı öne çıkartmaktadır.

Bowen, modern kısa hikâye anlatısının bu özelliğini, belirsizliklerle dolu, hızlı, katı, gerilimli ve güvensiz bir toplumsal geri planla da ilişkilendirmektedir:

Olayların imgeleme saldırdığı ve onu sersemlettiği bir yaşam aşaması vardır. Böyle bir aşama, günümüzde artık özgün olmaktan çıkmış olan, kendi edebiyatını zorunlu kılar. İstemsiz ve bir ölçüye kadar da kavranmış olan şaşkınlık, şiirin bir parçasıdır. Kısa hikâyedeki yarı-

şiiresel şaşkınlık, hem kavranmamıştır hem de belirtilmemiştir; öte yandan açığa çıkarılması da gereklidir. [...] Anlatı kesin ve duygusuz olmalıdır. (258-59)

Bu açıdan değerlendirildiğinde, Ömer Seyfettin'in yaşadığı yılların çalkantılı, çatışmalı ve istikrarsız sosyo-ekonomik ortamının da yazarın anlatısında belirginleşen ve duygu yoğunluğunu olabildiğince hafifleten gerçekçiliği besleyen bir öge olduğunu tespit edebiliriz.

“Ant”ın çocukluk günlerini anımsayan yetişkin anlatıcısının çocukluğunda dinlediği “korkunç” hikâyeler, bu hikâyelerden etkilenecek ürettiği korkular, okulda maruz kaldığı acımasız ceza sistemi ve kan kardeşliği seremonisinin fiziki detayları, olabildiğince düz ve yalın bir dille aktarılmaktadır. Dilin yalınlığı ve detaylı betimlemelerden kaçınılmış olması, yaşananların çocuk dünyasındaki ağırlığını çarpıcı biçimde vurgulayarak anlatının etkisini güçlendirmektedir. Hikâyenin kahramanı ve anlatıcının kan kardeşi olan Mıstık ile ilgili bölümlerde, okurda Mıstık'a karşı olumlu ya da olumsuz duygular yaratmaya yönelik hiçbir betimleme yer almaz. Mıstık'ın ölümünün âdeta bir gazete haberi üslubuyla aktarıldığı üç paragraflık kısa bölüm ise, tam bir yoğunluktan arındırılmış temsil örneğidir (217-26). Duygulardan arındırılmış temsile iyi bir örnek de “Kaşağı” hikâyesidir. Hikâye metni hayli kısadır, olay örgüsü çok az ayrıntı içerir ve anlatıcının erkek kardeşi Hasan'ın trajik ölümü, aynı zamanda hikâyenin sonu olan kısa bir paragrafta anlatılır:

Sabaha kadar yine gözlerimi kapayamadım. Hava henüz ağarırken Pervin'i uyandırdım. Kalktık. Ben içimdeki zehirden azabı boşaltmak için acele ediyordum. Fakat heyhat, zavallı masum kardeşim o gece ölmüştü. Sofada çiftlik imamıyla Dadaruh'u ağlarken gördük.

Babamın dışarı çıkmasını bekliyorlardı! (1079-83)

“Bomba” ve “Beyaz Lale” hikâyeleri, birinci tekil şahıs anlatısı olan ve Ömer Seyfettin’in kendi çocukluk anılarından da öğeler barındıran “Ant” ve “Kaşağı”dan farklı olarak üçüncü tekil şahıs anlatılarıdır. Her iki hikâye de yazarın milliyetçilik düşüncelerini etnik temelde ortaya koyduğu metinler olmalarının yanı sıra (Mert 117-18 ve 204-08), savaş ve çatışma atmosferi içindeki bireylerin temsili olarak da okunabilir. Bu bağlamda, hikâye kahramanlarının uyguladıkları ya da maruz kaldıkları şiddetin temsili de yine yoğunluktan arındırılmıştır. “Bomba”da Magda ve Baba İstoyan’ın Boris’in kesik başıyla karşılaştıkları son sahne, anlatıcının tuttuğu bir kameradan yansır gibidir. Burada kahramanların duyguları ve iç dünyaları temsil edilmez ve bu yolla olayın asıl etkisi okura yüklenir:

Baktı, baktı, dikkatle baktı... Ve birden öyle müthiş, öyle keskin, öyle feci, öyle korkunç bir nara attı ki ocağın başındaki Baba İstoyan sıçradı ve gelinine koştu. Zavallının gözleri çerçevesinden çıkmış, karışık saçları dimdik olmuş, omuzları gerilmiş, iki eliyle tuttuğu bu şeye haşyet ve dehşetle bakıyordu. Dikkat etti... O tuttuğu şey, oğlunun, güzel ve kumral Boris’in vücudundan koparılmış kesik ve kanlı kafası idi... (218)

Benzer bir biçimde, “Beyaz Lale”de Serezli kadınların maruz kaldığı şiddetin fotoğrafik temsili, şiddetin kadınlarda yaratmış olabileceği duyguları okura aktarır; Radko’nun tacizine ve tecavüzüne uğrayan Lâle’nin duyguları bütün hikâye içinde son derece az yer tutar ve mümkün olduğunca abartısız anlatılır. Lale’nin intiharı ise, olayın şiddetiyle karşıtlık içinde olan bir dille aktarılır: “Bırakınca Lâ’li sarhoş gibi sallanarak açık pencerenin önüne gitti. Ve bir anda gözle görülmeyecek derecede ani bir hareketle ortadan kayboldu. Sanki uçtu...” (454).

Modern kısa hikâyenin hedeflediği etkinin güçlendirilmesini destekleyen, duygulardan arındırılmış dil, kısa hikâye yazarının yargılarıyla da ilişkilendirilmelidir. Kısa hikâye yazarının bireysel değerlendirme ve yargılarının anlatıya yansımaları, etkiyi zayıflatan bir unsurdur. Ömer Seyfettin'in birçok hikâyesinde, modern kısa kurmaca anlatısının özellikleriyle uyumlu bir şekilde, okur cephesindeki yargı, kurmaca karakterlerin düşünceleri ve eylemleri sonucu oluşmaktadır. Kurmaca karakterleri söylemleri ve eylemleri ile kendilerini açığa çıkardıkça, okur şu ya da bu yönde bir yargıya varmakta, kimi zaman da kahramanlar birbirlerini yargılamaktadır.

“Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür” (1911), hikâyenin erkek karakterinin genç tarihçi S... Bey'e yazdığı mektup biçiminde bir anlatıdır. S... Bey'in son makalesinde öne sürdüğü görüşleri kendi yaşamıyla doğrulamak isteyen karakter, eski eşi ve hikâyenin kadın kahramanı Efser tarafından yazılmış bir mektubu da içeren bu “uzun mektupta”, yedi sene önce başına gelenleri anlatır. Geçmişte “düşüncesiz bir genç” (148) olan anlatıcı karakterin kadın-erkek ilişkisi, aşk, evlilik, cinsellik ve Batılılaşma konularındaki düşünce ve eylemleri paralelinde gelişen olaylar, “bugün” onu “tesellisi mümkün olmayan bir felaketin, intikamı alınmaz bir mağlubiyetin şaşırttığı” (148) bir adam haline getirmiştir. Anlatı boyunca, karakterin kendisi ve eylemleri hakkında söyledikleri, okurda karaktere dair olumsuz bir bakış açısı oluşturmaktadır.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde, birçok kez de hikâye karakterlerinin “gafleti” üzerinden okurda bir bakış açısı, bir yargı oluşturulur. “Primo Türk Çocuğu”ndaki (1911) Kenan, “Piç”teki (1913) Ahmet Nihat, “Hürriyet Bayrakları”ndaki (1913) Mülâzım, “Şimeler”deki (1914) Büyük Adam ve “Boykotaj Düşmanı”ndaki (1914) Mahmut Yesri gibi karakterler, milliyet, dil, din, Batılılaşma

konularındaki “isabetsiz” düşünce ve eylemleri ile yansıtılır. Bu ve benzeri örneklerde, yazarın kendi yargıları devrededir, ancak bu yargılar hikâyelerin olay örgülerine yedirilmiştir. “Doğruyu” bulma, “gerçeği” anlama yönünde gelişen olaylar, kahramanların statüsünün değişmesi ve hayatlarının altüst olması ile ilişkilendirilmektedir.

Ömer Seyfettin’in dolaylı yargısı, kısa hikâyelerinin yapısı ile ortaya çıkmaktadır. “Gurultu” (1914), sözlü bir Fransızca sınavı sırasında geçer. Hikâye içinde hikâye yapısındaki “Gurultu”nun anlatıcı karakteri, zulüm ve adaletsizliğin insan doğasının bir parçası olduğuna inanan bir öğretmendir. Anlatıcının görüşü, hikâyenin diğer erkek karakteri, sınav komisyonu üyelerinden yaşlı Fransızca öğretmenin, her bir kelimenin kendi anlamı ötesinde akla getirdikleri olduğu yönündeki tezini, “gargouillement” kelimesinden yola çıkarak anlatmasıyla desteklenir. Bu anlatı yirmi yıl öncesine aittir. O zamanlar eğitilmiş, bilgili ve “alafranga” bir genç olan Fransızca öğretmenin tek “kusuru” fakirliğidir. Mutluluğun parasal güçle geleceğine inanmış ve zengin bir ailenin kızıyla evlenmiştir. Güzel başlayan ilk geceleri, karısının karnının guruldamasına dayanamayarak yataktan kaçan ve geceyi ayrı geçiren gencin, “mutluluğu”, yani zengin kızla evliliği kaybetmesiyle sonuçlanır. Karakter, bu olaydan sonra başlayan ve halen süren pişmanlığını, “Bütün saadet tamamıyla benim elime geçtiği halde ‘asabilik’ denilen terbiyesizlik yüzünden yirmi dört saat içinde kaybettim. Küçük bir soğuk almadan başka bir şey olmayan adi bir karın gurultusundan o kadar mantıksız ve münasebetsiz bir tarzda müteessir olmasaydım şimdi böyle mi olurdu. Bir meciyeye bir saat kafa mı patlatırdım” (276) cümleleriyle yansıtır. Hikâyesinin bitiminde hatırladıklarının etkisiyle sinirlenir; o sırada sınav komisyonunun önünde “gargouillement” kelimesiyle ilgili soruları doğru cevaplamakta olan öğrenciyi

sınıftan kovar ve sıfır verir. Fransızca öğretmenin bu davranışı, anlatıcı karakter tarafından da desteklenir.

“Gurultu”da anlatıcı karakter ve Fransızca öğretmeni ile ilgili dolaylı yargı, hikâyenin yapılandırılışı ve karakterlerin düşünce ve eylemlerinin bu yapı kanalıyla yansıtılmasıyla oluşturulur. Güçlünün zayıfı ezmesini insan doğasının gereği sayan anlatıcının hikâyesi, gücü parada arayan ve yaptığı hata sonucu paradan güç alanlar tarafından ezilen Fransızca öğretmenin hikâyesiyle bütünleşir. Hikâyenin sonunda ise, gücü elinde bulunduranlar, öğrenciyi adil olmayan biçimde ezerler.

Ömer Seyfettin kısa hikâyelerindeki olumlu yazar yargısı da, olumsuz yargılar gibi, kurmaca karakterlerin düşünce ve eylemleri aracılığıyla yansıtılmaktadır. Yazarın kurguladığı olumlu karakterlerin ortak özelliği, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne geçiş döneminde devletçi, milliyetçi ve ülkücü ideolojinin değerlerini taşımalarıdır. “Pembe İncili Kaftan” (1917) hikâyesinin kahramanı Muhsin Çelebi’nin kişilik özellikleri ile ilgili olumlu yargı, Sadrazam’a Muhsin Çelebi’yi anlatan kethüdanın ağzından yansıtılır: “Vaktini okumakla geçirir. Tanımazsınız efendim. Hiç büyüklerle ülfet etmez. İktal istemez.” [...] “Fakat çok cesurdur. Doğrudan ayrılmaz. Ölümünden çekinmez” (567). “Başını Vermeyen Şehit” (1917) hikâyesinin kahramanları Deli Hüsrev ve Deli Mehmet’i olumlayan yargılar, anlatıcı kanalıyla aktarılır: “Bunların ikisine de ‘deli’ derlerdi; Deli Mehmet, Deli Hüsrev... Serhat muharebelerinde akla hayale sığmayacak yararlılıklarıyla masal kahramanları gibi inanılmaz bir şöhret kazanan bu iki deli hiçbir nizama, hiçbir kayda, hiçbir zapt u rapta girmeyen, dünya şerefinde gözü olmayan Anadolu dervişlerindendi” (594). “Diyet”in (1918) kahramanı Koca Ali ise, onurunu korumak uğruna yaptığı feda eylemi ile olumlanır.

Ancak, Ömer Seyfettin, kullandığı yalın dille pekişen nesnel “gözlemci” tutumunu tüm hikâyelerinde sergilememektedir. Doğrudan anlatıcının, ya da anlatıcıya yansıyan yazarın, okuru bir yönde ikna etmek ve dolayısıyla varacağı yargıyı etkilemek yönündeki aşırı uğraşı, okurun hikâyenin konusundan çok arka planda gizlenen yazara odaklanması sonucunu doğurmaktadır. Yazarın kendi yargısının anlatıya âdeta dayatıldığı bu özellikteki hikâyeler, kısa kurmaca tekniği bakımından da zayıf metinlerdir.

D. Metnin Ardındaki Anlam

Kısa hikâye biçiminin kısıtlamaları sonucu bir zorunluluk olarak ortaya çıkan ima etmeye (zımnen anlatmaya) dayalı anlatı, yazar açısından teknik bir kolaylık sağlamanın yanı sıra, okurun anlatının “eksik” kalan yanlarını tamamlaması sonucunu da doğurmaktadır. Kısa hikâye yazarı uzun ve detaylı betimlemelerin yerine, okurun anlatı mekânını ya da bir kahramanı gözünün önünde canlandırmasına yetecek sayıda kelime ya da cümleyle yetinmektedir. Kısa anlatının bu özelliğini tek ve yoğun bir izlenim yaratma hedefinin bir sonucu olarak değerlendiren Shaw, Henry James’in tek bir olayı anlatan ya da bir izlenimi genelleştiren kısa hikâyeler arasında yaptığı ayrıma değinmekte ve bu alternatiflerden hangisi seçilirse seçilsin, kısa hikâye yazarının her zaman, “anlattığından fazlasını göstermesi”, “açıklamaktan çok ipucu vermesi” ve detaylı biçimde betimlenmemiş “mizansenler sunması” gerektiğini söylemektedir (47).

Kısa hikâye yazımı ile tiyatro oyunu yazımı arasında paralellik kuran yazar Frank O’Connor da, kısa kurmacanın bu özelliğini, okuru hikâyenin içine katmaktan, onun bir parçası yapmaktan bahsederek vurgulamaktadır:

Eğer doğru ifadeyi kullanırsak ve eğer okur bu ifadeyi kafasının içinde duyarsa, bireyi görür. Bu, tiyatro oyunu yazmaya benziyor. Kötü bir oyun yazarı bir aktörü “sürükleyecektir”, çünkü ona ne yapması gerektiğini söyleyecektir. Ancak gerçekten iyi bir oyun yazarı, aktöre, nasıl isterse kullanabileceği bir rol verir. Bu, sahneleri oynama sorumluluğunu okuyucuya aktarmak anlamına gelir.

(Anthony Whittier’in röportajı, *The Paris Review*)

İmalı anlatım, uzun tasvirlerden kaçınma, gereksiz kelimelerin ayıklanması ve cümlelerin kısalması gibi, modern kısa hikâyenin gelişim sürecinde belirginleşen anlatı özellikleri, Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde de tespit edilebilmektedir. “Bomba”nın, hikâyenin tümüne oranla hayli kısa tutulmuş girişi, hikâyenin gelişme ve sonuç bölümlerindeki gelişmeleri ima eder. Hikâyenin ana karakterleri Boris ve Magda, “[d]uvarları ve tavanı uzun bir kışın isleriyle kararmış bu yer odasında mahpus gibi duran bodur ve çirkin oca[ğın]” (202) başında oturmaktadırlar. Ocağın alevleri, Boris ve Magda’nın “bütün odayı kaplayan büyük ve kötürüm gölgelerini titret[mektedir]” (202). Ailesi tarafından kendinden yaşça büyük bir erkekle (Diplomat) evlendirilmek istenen “Antiseptik” (1919) adlı hikâyenin kadın karakteri Bedia’nın hikâyenin girişinde “[m]inimini, güzel, şeytan Bedia” olarak tanıtılması ve hemen ardından da kuzeniyle “iş pişirmiş” olduğunun belirtilmesi (873), hikâyenin gelişim bölümünde Bedia’nın Diplomat’a kuracağı tuzağı ima etmektedir. Hayli kısa tutulmuş giriş paragrafında ayrıca, anlatının itici gücü olacak sorun ve anlatı karakterlerinin tümü de (Bedia, Bedia’nın kuzeni, Diplomat, Bedia’nın annesi, babası ve haminnesi) tanıtılmaktadır.

Peride’den arkadaşı Raika’ya yazılmış bir mektup biçimindeki “Uçurumun Kenarında”nın (1919) kısa ve detaylardan arındırılmış girişi ise, Peride’nin söylemi

aracılığıyla, aslında fakir bir kız olan Raika'nın sosyal statüsünün kuşkulu bir biçimde değişmiş olduğunu ima eder ve okuru, olayların bundan sonra nasıl gelişeceğine dair meraklandırarak, hikâyenin içine çeker:

Dün seni gördüm. Gayr-i ihtiyari avazım çıktığı kadar “A, a, aaa...” diye haykırdım. Eğer araban hızla uzaklaşmasaydı mutlaka üzerine atılacak, seni kurtaracaktım. Aşağısı sefalet uçurumu olan çiçekli bir yarın kenarında sana rast gelmek... Bu benim için ne derin bir elem oldu. Söyle, nereye gidiyordun? Sultantepeci'ndeki, kaldırımlarında otlar biten تنها sokağın masum fakir kızı! Temiz, mütevazi, sakın, vakur, mukaddes yuvanın masum yavrusu! Söyle, nereye gidiyordun?

(1274)

Ömer Seyfettin, “Kurbağa Duası” (1910) adlı hikâyenin girişinde, sadece on cümleyle bir taşra kasabasını, bu kasabadaki belli başlı tipleri, bunların davranışlarını, birbirleriyle ilişkilerini ve en çok buldukları fiziki mekânları anlatıcı karakterin ağzından yansıtır ve hikâyeye konu olacak olayın olası kahramanlarını ve atmosferini ima eder (1286). “Zeytin Ekmek” (1919) adlı hikâyenin girişinde, sadece üç cümleyle, hikâyenin kahramanı Naciye'nin başına olağandışı ve kötü şeyler geleceği ima edilir: “Genç, beyaz, gülbüz kadın tıpkı zalim aşığının gadrine uğramış bir evvel zaman cariyesine benziyordu... Soluk basma entarisi parça parçaydı. Gür, kıvırcık, kumral saçları mermer kadar beyaz omuzlarına dökülmüş, cellâdını bekleyen bir masum gibi derin derin düşünüyor, çürük kafesli çarpık cumbadan sokağa bakıyordu” (1024).

Okurun hikâyenin içine katılması, modern kısa hikâyenin sözlü gelenekteki kökleri ile de ilgilidir. Somerset Maugham'ın anlatının başlangıcını avdan dönen avcının gece vakti ateşin başında toplanmış arkadaşlarına aktardığı fantastik olaylara

dayandıran görüşlerine gönderme yapan Shaw, etki birliği yaratmayı amaçlayan çoğu kısa hikâyede, güçlü bir şekilde, bilmek ve anlamak isteyen bir dinleyici yanılısamasının yaratıldığını kaydetmektedir (82-83). Roman ve kısa hikâyenin genellikle farklı anlatı gelenekleriyle ilişkilendirildiğini belirten Pratt ise, kısa hikâyedeki sözlü anlatı geleneği izlerine dikkat çeker:

[R]oman tarihe ve belgeye geri döner, öte yandan kısa hikâyede, peri masalı, hayalet hikâyesi, mesel, kıssadan hisse, fabl gibi sözlü, folklorik ya da dini anlatı geleneklerinin kalıntılarını görürüz. Bu hikâye tiplerinin çoğu doğrudan sözlü kültürde, dini söylemde ve çocuk edebiyatında varlıklarını korurlar. Ana akım edebiyatta ise, büyük ölçüde kısa hikâye tarafından özümsemişlerdir [...]. (108)

Bu bağlamda, Ömer Seyfettin'in kısa hikâyelerinde de, sözlü geleneğin hikâye anlatıcısını ve onun dinleyicilerini çağrıştıran özellikler saptanabilmektedir. Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde kullandığı monolog, itiraf, mektup ve anı defteri gibi anlatı öğeleri okuru meraklandırmakta ve âdetâ geleneksel hikâye anlatıcısının dinleyicisine dönüştürmektedir.

“Çirkin Bir Hakikat” (1908) ve “Ay Sonunda” (1908) hikâyeleri, anı defteri biçiminde anlatılardır ve okuru anı defterinin özel alanına ortak eder. “Piç”teki Ahmet Nihat'ın hikâye içindeki hikâyesi, “[h]ikâyem tıpkı hayalî ve hissi bir roman kadar gariptir, ihtimal inanmayacaksınız” (242) diye başlar ve hikâyeyi anlatıcı karakterle birlikte dinlediği varsayılan okurda da merak uyandırır. Tahir Alangu tarafından Efruz Bey hikâyelerinin sonuncusu olarak değerlendirilen (412) “Sivrisinek” (1917), anlatıcı yazarın, arkadaşı Efruz'dan gelen mektuba cevaben yazdığı bir mektup biçimindedir. Dinlenmek için bir köye çekilmiş olan yazar,

Efruz'a, köydeki ihtiyarların akşamları anlattıkları "fıkralardan" biri olan "Rüzgârla Sivrisinek"le cevap verir.

E. "Söylenen" ve "Söylenmeyen"

Atlama / çıkarma (*omission*) yoluyla hikâyenin (*story*) ya da hikâye malzemesinin olay örgüsüne (*plot*) dönüştürülmesi, diğer anlatı türlerine göre, kısa kurmacada daha fazla öne çıkan özelliklerden biridir, çünkü anlatının boyutuna ilişkin zorunlu / göreceli bir kısalık beklentisine cevap vermektedir. Kronolojik zamanı ve hemen tümü eşit önemde olan karakter ve olayları nedeniyle kaotik ve yapılandırılmamış olan hikâye malzemesi, yazarın seçtikleri ve eledikleri sonucunda olay örgüsüne sahip bir anlatıya dönüşmektedir. Olay örgüsü, aynı zamanda bir "bakış açısına" sahiptir, çünkü yazar tarafından seçilen bir zaman akışı, karakterler ve olaylar söz konusudur.

Ömer Seyfettin'in "Muhteri" (1918) adlı hikâyesinde anlatıcının adı, fiziki görünümü, ne iş yaptığı, evli olup olmadığı ve benzeri detaylar elenmiş, olay örgüsüne sadece anlatıcı karakterin ve diğer karakterlerin anlatının temasını destekleyici özellikleri ve eylemleri dâhil edilmiştir. Okur, anlatıcı karakterin sınırlı bir geliri olduğunu ve tutumlu davranması gerektiğini bilmelidir, çünkü olay örgüsü, bu gerekliliğin göz ardı edilmesi üzerine kurulacaktır. Hikâyenin "Amerikalı" milyoner karakterinin dış görünüşü "[ş]işman, esmer, çatık kaşlı, ablak çehreli, siyah esvaplar giymiş, iri bir adam" (679) olarak betimlenir. Bu kısa betimleme ve sonrasında milyonerin Anadolu lehçesi ile konuştuğunun, Kayseri doğumlu olduğunun, para kazanmak için Amerika'ya gittiğinin aktarılması, milyonerde somutlaşan girişimcilik anlayışının eleştirisini destekler nitelikte öğelerdir. Hikâyede milyoner karakteri ile ilgili başka hiçbir bilgi ve ayrıntı verilmez.

Diyalog biçiminde bir anlatı olan “Terakki”de (1918) ise, hikâyenin iki erkek karakterinin (Niyazi ve Neşet) sadece adları nakledilir, bu karakterlerle ilgili başka hiçbir bilgi verilmez, çünkü bu bilgiler anlatının temaları olan ilerleme, gelişme ve bunların insan ve toplum hayatı üzerindeki farklı etkilerine bir katkı sağlamayacaktır. Anlatı açısından, sadece Niyazi ve Neşet’in bu konulardaki vurdumduymaz ve yüzeysel yaklaşımları önemlidir. Karakterlerin bu yaklaşımı, perdeleri kapalı bir odada bulunan Niyazi ve Neşet’in dışarıdan duydukları “ses” tarafından sorgulanır ve eleştirilir. Sesin sahibi ile ilgili bilgiler ise ancak hikâyenin sonuna doğru verilir. Değişimin sonuçlarına dair “düşündürücü” yorumlarda bulunan bu sesin sahibi, “[s]okakta, tek başına, yavaş yavaş yürüyen, üstü başı perişan, omzu torbalı, eli asalı, bir adam”dır (727). Bu kişiyle ilgili betimleme de, öne sürdüğü görüşlerle uyumsuzluğu bakımından önemli olan birkaç öge ile sınırlandırılmıştır.

“Kesik Bıyık” (1918?) hikâyesinde anlatıcıyla ve geçmişiyile ilgili verilen tek bilginin “taklitçinin biri” olması (834); “Yemin” (1918) adlı hikâyede Hacı Hafız Sıdık Molla’nın evinin bir genelev olduğunun ima edilmesine karşın hikâye boyunca “genelev”, “randevu evi” ve benzeri hiçbir kelimenin kullanılmaması (829-33); “Rüşvet”te (1919) mekânla ilgili çok az sayıda fiziki detaya sadece anlatı temasını desteklemeye yetecek ölçüde yer verilmesi (851-53) ve “Antiseptik”te (1919) diplomat karakterin kişiliği ile ilgili tek bilginin hikâyenin temasını çağrıştırır biçimde “Avrupa’da kadınların eksantrikliğine çok alışmış” (875) olması, Ömer Seyfettin’in kısa hikâyelerinde anlatıcının anlatı üzerindeki seçici kontrolüne dair diğer bazı örneklerdir.

F. Ömer Seyfettin'in Kurmaca Dünyası

Kısa hikâyeye içkin olan deneyimin ve gerçekliğin farklılığına vurgu yapan May, roman ile kısa hikâye tarafından kurgulanan gerçeklik arasındaki farkı şöyle ortaya koymaktadır:

Uzun kurmacanın, boyutundan dolayı, kavramsal olarak yaratılan ve değerlendirilen “deneyimin” birincilliğinden kaynaklanan ve aynı zamanda böyle bir deneyimi birincil kılan bir konu ve bir dizi sanatsal kural; kısa kurmacanın ise, boyutundan dolayı, doğrudan karşılaşılan (yaşanan) ve yaratılan “bir deneyimden” kaynaklanan ve böyle bir deneyimi birincil kılan bir konu ve bir dizi sanatsal kural gerektirdiğini öne sürüyorum. (*The New Short Story Theories* 133)

Bu yaklaşım, bir yandan Eyhenbaum'un bağdaştırıcı (*syncretic*) bir biçim olan romana karşılık kısa hikâyenin temel (*elementary*) bir biçim olduğu yönündeki saptamasına (81), diğer yandan da birçok kuramcının türü romantizm ve lirik şiirle ilişkilendirmesine gönderme yapmaktadır. İçkin bir anlamı olmayan, parçalanmış bir dış dünya kavrayışını sahip olan modernizm bağlamında ise, kısa hikâyenin, hakkında kuşku duyulmayacak tek şey olan ânı temsil ettiği sıklıkla öne sürülmüştür.

Kısa hikâye yazarının gerçekliği algılaması ve yansıtması bağlamında ortaya çıkan tutumlardan söz eden Shaw, farklı edebi stratejilere tekabül eden iki temel alternatif belirlemektedir:

Kısa hikâye yazarı, bir yandan görevinin esasen yabancı ve şaşırtıcı olan gerçekliği göstermek olduğunu düşünebilir; diğer yandan da sanatçının görevinin, belki sadece fantezide var olan ama yine de idealleri çarçur eden gerçek hayatın yenilgisini ifade eden alternatif

dünya alanları önererek modern varoluşun “gerçek dışılığı” ile yüzleşmek ve onu sorgulamak olduğuna inanabilir. (229)

Ömer Seyfettin’in kısa hikâyelerinde nasıl bir gerçekliğin, hangi yöntemlerle temsil edildiğini anlamaya çalışırken, yazarın deneyimlediği dış dünya önem kazanmaktadır. Geleneksel yapıların sarsıldığı ve yıkıldığı, aidiyetin ve kimliğin sorgulandığı, anlamlandırılmasında güçlükler olan bu dış dünyanın Ömer Seyfettin’in kurmaca dünyasına yansımada, Shaw’un sözünü ettiği her iki alternatifin de örneklerini bulmak mümkündür.

Ömer Seyfettin’in erken dönem hikâyelerinden olan “At” (1910), yazarın hikâye anındaki dış gerçekliği, özlem duyulan ve idealize edilen geçmişin kurgusal gerçekliği ile karşı karşıya getirdiği bir anlatı olması bakımından, gerçekliğin farklı temsillerini aynı metinde barındırır. Hikâyenin anlatıcı karakteri olan subay, Vardar Nehri boyunca atını koşturmaktadır. Anlatıcı, dış gerçekliği, birkaç taneyi geçmeyen “[b]ağlar, ovalar her taraf boştu”, “[a]tım nihayet yavaşlar gibi oldu”, “[t]arlalardan kalkan çamur parçaları etrafa, bazen de üstüme sıçırıyordu” gibi cümlelerle nesnel gözlem biçiminde yansıtmaktaysa da, “abus ve matemî sallana[n] ağaçlar”, “ecnebi bir yılan gibi uzanıp gid[en]” demiryolu, “miskin ve tembel” evler, “pis ve asayişperver manzara” gibi betimlemelerle dış gerçekliğe öznel atıflarda bulunur. Anlatıcının zihninde canlandırdığı ve özlem duyduğu geçmişin gerçekliği ise, nostaljik öğeler taşıyan, idealize edilmiş bir kurgu niteliğindedir: “Dört beş asır evvel yaşamak... Bu ne tatlı bir hayattı! Şan, şöhret, tagallüp, muvaffakiyet, aşk, hırs, istibdat... Hayatı hissettiren ve şimdi maatteessüf bir masal, bir tarih zemininden başka bir şey olmayan bu tatlı ve hakiki heyecanlar vardı” (121).

İstanbul’un iki yakası arasındaki bir vapur yolculuğu sırasında geçen “Aşk Dalgası” (1912) adlı hikâye, yazarın kendini gizlediği ve gerçekliği anlatıcı

karakterin bakış açısıyla yansıttığı çok sayıda hikâyesinden biridir. Hikâyenin, “[s]on düdüğü öttü. İki yandaki çarklar dar kafeslerinde birden uyanan alışkın ve müthiş deniz aygırları gibi, hiddetli bir gürültü çıkararak kımıldandı”, “[u]zak ve bilinmez esatir adalarından gelmiş benzeyen süt gibi beyaz martılar etrafımızda uçuşuyorlar, çıkardıkları tatlı ve derin sesleriyle şehirde kalmış, kalabalıktan, uğraşmalardan, hırslardan, kederlerden bunalmış zavallı insanları kendi vatanlarına, o hakikatten pek uzak, تنها, sakın yerlere biraz aşk ve şiir tatmak için çağırıyorlardı”, “[a]rtık pek aşağılarda kalan Kızkulesi’nin üstünde şeffaf kanatlı binlerce perilerin uçtuklarını ve gidilse elle tutulabileceklerini açıkça görüyordum” gibi ifadelerden oluşan giriş bölümü, dış gerçekliği, anlatıcının zihninin kaydettiği izlenimler bütünü olarak yansıtır. Bu ifadelerin nesnel dış gerçekliği yansıtmadığı da, yine anlatıcı kanalıyla dile getirilir: “Hakikatte olmayan, yalnız kendi hayalimde vücut verdiğim bu levhaya, bu ali ve büyük manzaraya bakarak, ‘ah, aşk yeri.. ah, işte aşk yeri...’ diyordum” (227-28).

Ömer Seyfettin’in “Mehdi” (1914) adlı hikâyesinin anlatıcısı, Balkan yenilgisinin hemen ardından Serez-Selanik treninin ikinci mevki kompartımanında yolculuk eden beş karakterden biridir. Hikâyenin dış gerçekliği, anlatıcının ve yine anlatıcı tarafından aktarılan diğer karakterlerin zihinlerindeki öznel izlenimlerden oluşur: “Geçen felaket ve bozgun yılının canlanmış da kalmış uğursuz ve karanlık damllarına benzeyen birçok karga sürüleri sahipleri öldürülen boş ve sürülmemiş tarlalarda dolaşıyorlardı”; “[h]ava pek soğuktu. Kapalı camların ince buğularından minareleri yıkılmış, mescitlerinin üzerine haçlar asılmış تنها köyleri görüyor gibi oluyorduk” (341).

“Bahar ve Kelebekler”de (1911), nesnel dış gerçeklik izlenimlerinin karakterlerin bilincinde oluşturduğu öznel tepkiler izlenebilir, “dışarıda” olup bitenle

karakterlerin zihinlerinde, yani “içeride” olup biten bir arada yansıtılır. Hikâyenin anlatıcı yazarı, dış gerçekliği hikâye karakterlerinin dünya görüşleriyle ilişkilendirerek aktarır. Hikâyede üç farklı ilkbahar mevsimi gerçekliği vardır. Bunlardan birincisi karakterlerin oturmakta olduğu salonun penceresinden “gözlemlenir” (“[ç]içekli ağaçlar”, “[c]ıvıldaayan kuşlar”, “[k]orular, beyaz yalılar”); dışarıdaki “kuşların cıvıltıları, çiçek ve çimen kokuları” yaşlı kadın karakter Büyüknine’nin “hayalinde uzak bir fecir, nihayetsiz ve mülevven bir sabah uyandır[ır]”; Büyüknine’nin anlattıkları ile kendi duygularını harmanlayan hikâyenin genç kız karakteri ise dışarıdaki bahçenin tarhlarını “mahpus kızların metruk ve çiçekli kabirlerine” benzetmektedir (169-79).

Eski ile yeninin, geçmiş ile şimdiki zamanın ve bu bağlamda değişen toplumsal yargıların bir anlatısı olarak okunabilecek “Kaç Yerinden?” (1917) adlı hikâye, bir başka düzlemde de, kurmaca-gerçeklik ilişkisinin tartışıldığı bir metin olarak okunabilir. Hikâyenin anlatıcı karakteri bir yazardır; vapurda karşılaştığı genç akrabasına, yazdığı bir destanı okur. Destanı ve destanın kahramanını pek beğenmeyen, sınır boylarında doktorluk yapmış genç akraba, öncelikle “masa başında, kapalı oda içinde, ‘hayatı tetkik ediyorum’ sanan zavallı romancı” tipini eleştirir (514). Anlatıcı yazar ise yapıtının beğenilmemesinden dolayı suskunlaşarak düşünür: “Evet, doktorun sanattan, ruhun rebabî ihtiyacından haberi yoktu. Bilmiyordu ki sanatkâr, hal içinde mefkûresini olanca heyecanıyla duyamayınca romantik maziye döner” (524). Yazarın geçmişe dair öne sürdüğü özelliklerin “şimdi”de de olduğunu savunan doktorun tezi, karakterlerin yine vapurda rastladıkları Ferhat Ali Bey adlı bir zabitin yaşadıkları ile “doğrulanır”. Farklı cephelerde savaşmış ve kırk dokuz yerinden yara almış olan bu zabıt, geçmişin destan kahramanları gibi ünlü değildir, çünkü yeni kahramanlar “gürültülü tebciye,

pohpoha, alâyişe tenezzül etmezler, hatta böyle reklamlardan iğrenirler” (519). Ferhat Ali Bey’in hikâyesini dinleyen anlatıcı yazar ise artık elindeki “eski kahramanların destanını denize fırlatmak” (521) istemektedir. Böylelikle, okura, edebiyat aracılığıyla kurgulanacak gerçekliğin hem karakterleri hem de üslubuyla ilgili bir önerme sunulur. Anlatıcı yazarın “bulduğu kırık bir kalkanla zırhlı iki düşman süvarisine esirken hücum ederek kafalarını kesen ihtiyar bir sipahinin “hikâyesi” (514) olan geleneksel anlatısının ve “[e]y, nasıl, şimdi böyle kahramanlar var mı?” (514) sorusuyla geçmişe duyduğu özlemin dönemi kapanmıştır. Artık modern çağın “kahramanları” olan “doktorlar, sıhhiye neferleri, hatta nakliyecilerin” (514), yani sıradan insanların, adsız kahramanların dönemidir ve onların “hikâyesi” modern bir edebi türle, yani kısa hikâye ile anlatılmalıdır.

Bu örnekler, Ömer Seyfettin’in, bir yazar ve bir birey olarak içinde yaşadığı kaotik dış dünyayı kurmaca düzleminde düzenleme çabasını ortaya koymaktadır. Ömer Seyfettin, gerçek dünyayı olduğu gibi değil, kurmaca karakterlerine “göründüğü” gibi yansıtması; çoğu zaman bir yazar olarak kendini gizleyerek tüm anlatıyı kurmacanın içinden bir bakış açısıyla sunması ve olay örgüsünü fiziki eylemden çok düşünce ve duygular üzerine kurmasıyla modern kısa hikâye türünün tipik örneklerini vermiştir.

G. Başlıklar, Başlangıçlar ve Sonlar

Kısa hikâye ile okurun ilk karşılaşma noktası olan başlıklar, ilk bakışta tümüyle olmasa da, hikâyenin okunup bitirilmesinden sonra okur açısından daha anlamlı hale gelebilirler. Ömer Seyfettin’in kısa hikâyelerinin başlıkları kimi zaman doğrudan hikâye karakterinin ya da karakterlerinin göstergeleridir (“Fon

Sadriştayn'ın Karısı", "Muhteri", "Büyücü", "Nişanlılar", "Mehdi"), ancak bu özellikteki başlıkların sayısı çok fazla değildir. Öte yandan, simgesel özellik taşıyan ("Bit", "Pireler", "Horoz", "Uçurumun Kenarında", "Kurumuş Ağaçlar") gibi hikâye başlıkları ile olaylar ve mekânlar hakkında çağrışımlar yaratan ("Perili Köşk", "Eleğimsağma", "Harem", "Çanakkale'den Sonra", "Başını Vermeyen Şehit") gibi başlıklar sayıca daha fazladır. Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin başlıkları kimi zaman da ironiktir. "Gayet Büyük Bir Adam" (1914), arkadaşlarının pohpohlaması sonucunda bir bilgin ve bir kahraman gibi davranan, ancak daha sonra gerçeklerle yüzleşen sahte bir bilgini anlatır (348-53). Bir roman taslağı olarak değerlendirilen (Alangu 407) *Efruz Bey*'in parçalarından olan, her ikisi de 1926 yılında yayımlanan "Asilzadeler" (1161-89) ve "Bilgi Bucağında" (1190-19) ile 1919 yılında yayımlanan "Tam Bir Görüş" (1047-53) hikâyelerinde de, başlıkların anlattığının tersine, sahte asalet, bilgisizlik ve isabetsiz görüşler konu edilir.

Ömer Seyfettin'in hikâye başlıklarının hikâye metinleri ile ilişkilerine bakıldığında, başlık-metin ilişkisi sonucunda yaratılan farklı etkilerden de söz etmek mümkündür. Herhangi bir ima taşımayan "Bomba" başlığı, hikâyenin sarsıcı ve şaşırtıcı sonu ile birlikte ele alındığında metnin etkisini artırır. Yine imasız başlıklar olan "Beyaz Lâle", "Ant" ve "Kaşığı"nın bu hikâyelerde anlatılan dramatik olaylarla karşıtlığı, okurda daha güçlü bir etki yaratır. "Makul Bir Dönüş" (1918) başlığı, Cabi Efendi'nin akıl hastanesinden çıkışta karşılaştığı dünyanın "akıl dışılığına" gönderme yaparak, karakterin hastaneye geri dönmek isteyişinin akıl dışılığını "makul" hale getirir. "Acaba Ne İdi?" (1919), hastaneye geri kabul edilmeyen Cabi Efendi'nin, uyum sağlayamadığı dış dünyaya dair tüm sorularını, hikâyenin sonunda cevapsız kalan tek bir soruyla simgeleştirir.

Kısa hikâye başlangıçlarının hikâyenin sonuna dair bir beklentiyle okunması, hikâyelerin sonunda da başlangıçların okurun hafızasında hâlâ tazeliğini koruması, türün özelliklerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır. Romana göre çok daha kısa sürede tüketilen ve dolayısıyla okuru etkileme bakımından daha az “zamanı” olan kısa hikâyede nasıl bir başlangıç yapılacağı, hikâyenin sonlanmakta olduğunun nasıl gösterileceği ve hikâyenin nasıl sonlandırılacağı, hem kısa hikâye yazarlarının hem de bu türün kuramcılarının ilgi alanına giren konulardan biri olmuştur.

Ömer Seyfettin kısa hikâyelerinin başlangıçlarında farklı teknikler kullanmıştır. Bazı hikâyelerde klasik, açıklamalı girişler vardır, bunlarda olay örgüsünün gelişimine zemin hazırlayan bilgiler verilir ya da bir atmosfer sunulur. Bazı hikâyelerde ise anlatı olayın ortasında başlar (*in medias res*); karakterlerin o olay öncesinde yaşadıklarına, gelişmelere ve açıklamalara metnin sonraki bölümlerinde yer verilir. Yine *in media res* başlangıçlara sahip başka bazı hikâyelerde, metnin ilerleyen bölümlerinde anlatı zamanı öncesine dair hiçbir açıklamaya yer verilmez.

“Gurultu”nun başlangıcı klasiktir, anlatıcı karakterin kimliği ve düşünceleri ile ilgili bilgiler girişte verilir (267). “Primo Türk Çocuğu”, Selanik’te bir Eylül akşamında başlar; hikâyenin giriş bölümünde Selanik rıhtımı betimlenir ve denize bakmakta olan dalgın ve suskun Kenan Bey tanıtılır. Olay örgüsü Kenan Bey’in geçmişini hatırlaması, geceyi bir otelde geçirdikten sonra sabah evine dönmesi ve sonrasındaki gelişmelerle devam eder (367-91). “Düşünme Zamanı” (1918), hikâyenin baş karakteri Badik Ahmet’in kişilik özellikleri, yaşam tarzı ve gençliğinden anlatı zamanına dek yaşadıkları ile ilgili bilgilerle başlar; olay örgüsü bu bilgilerle uyumlu biçimde gelişir (662-73). “Dama Taşları”nın (1918) girişi de alışılmış, klasik bir giriştir. Hikâyenin ana karakteri Ali Dâna Efendi ve arkadaşı

Cabi Efendi ile ilgili ve olay örgüsü ile organik bağlantısı olan bilgiler girişte verilir (735-44). “Türbe” (1919), kadın karakteri Şefika Molla ile ilgili bilgilerin verildiği girişle, klasik girişe sahip hikâyelerden bir diğeridir. Şefika Molla hakkında giriş bölümünde verilen bilgiler hikâyenin konusu ve olay örgüsünün gelişimi ile bütünleşir (919-25).

“Bomba”, okuru doğrudan Boris ve Magda’nın odasındaki bir geceye taşıyarak başlar; karakterlerle ve bu gecenin öncesindeki gelişmelerle ilgili bilgiler, anlatı ilerledikçe, olay örgüsü boyunca serpiştirilmiş bölümlerde verilir (202-18). “Velinimet” (1918) hikâyesinin girişi, anlatıcı karakter ile arkadaşı Logaritmacı Hasan’ın İstanbul’da Bomonti’ye doğru yaptıkları gezi sırasındaki sohbetlerinden oluşur. Girişin hemen ardından, Logaritmacı Hasan’ın kim olduğunu ve kişilik özelliklerini öğreniriz (729-34). “Balkon” (1919) adlı hikâyenin girişinde, Muhsin Bey, Hamdune Hanım ve “çocuklarının” akşam yemeği sofrasından kalkış anları betimlenir; Muhsin Bey hizmetçi Eleni’den nargilesini kameriyeye getirmesini istemekte, Hamdune Hanım ise elmasını soymaktadır. Görünüşte son derece sıradan bir akşamı gösteren bu giriş, hikâyenin dramatik sonu ile karşıtlık içindedir. Dramatik sonu hazırlayan bilgiler ise, girişin ardından, anlatı zamanının akışı arasına giren bölümlerde verilir (1307-19).

Anlatıcı karakterin Cumayıbala’ya gece geç saat varması, uyuması, ertesi gün uyanması ve uyandıktan sonraki düşünceleriyle başlayan “Hürriyet Bayrakları”nda (1913) karakterin kim olduğu, geçmişi, Cumayıbala’ya gelmeden önce yaşadıkları ile ilgili hiçbir bilgi verilmez; olay örgüsü bu noktadan sonra başka gelişmelerle devam eder (248-57). Benzer biçimde, “Koleksiyon” (1914) adlı hikâyenin başlangıcında anlatıcı karakter bir adres aramaktadır. Metnin sonraki bölümlerinde bu karakterin kim olduğu, aradığı adresteki diğer karakterleri nereden

tanıldığı gibi bilgilere yer verilmez (275-81). “Mehdi”nin başlangıcında okur, Serez istasyonundan Selanik’e giden trene binen beş kişinin arasına atılmış gibidir; bu karakterlerin geçmişleri, Selanik’e ne amaçla gitmekte oldukları bilinmez; olay örgüsü bu noktadan başlayarak gelişir (341-47). “Baharın Tesiri” (1919) adlı hikâyenin girişi de *in medias res* başlangıçlara bir örnektir. Hikâye, anlatıcı karakterin, 15 gün önce yaşadıklarını aktarmasıyla başlar. Giriş bölümünde karakterle ilgili hiçbir bilgi doğrudan yer almaz; sadece “kuvvetli bir genç gibi uyandım” ifadesinden karakterin yaşının genç olmadığı çıkarılması yapılabilir. Anlatının gelişme ve sonuç bölümlerinde ise karaktere ilişkin bilgiler, “[ç]ok yemek beni tıpkı rakı gibi sarhoş eder”, “[k]adınları kahkahalarla güldürmek! İşte benim dünyada en zevk aldığım en sevdiğim şey”, “[ö]mrümde ilk defa bir kadınla ciddi olarak konuşuyordum” cümlelerindekiyle sınırlıdır (969-78).

John Gerlach, *Towards the End: Closure and Structure in the American Short Story* (Sona Doğru: Amerikan Kısa Hikâyesinde Kapanış ve Yapı) adlı yapıtında, kısa hikâye sonlarına dair bazı kategorilerin bulunduğunu düşünmektedir: “Tüm kısa hikâyelerde sonlar, şu beş öğeden en az biriyle işaret edilir: temel sorunun çözümü, doğal sonlanma, anti-tezin tamamlanması, ahlaki bir değer sergilenmesi ve kısa / öz açıklama” (8). Gerlach’ın kategorilerini gözden geçirerek yeni terimler geliştiren ve eklemeler yapan Per Winther ise, kısa hikâye anlatısındaki sonlara dair işaretleri şu şekilde listelemektedir: temel sorunun çözümü, doğal sonlanma, duygusal ya da bilişsel dönüşüm, dairesellik, ahlaki bir değer sergilenmesi, değerlendirme ve perspektif değişimi (63). Winther’ın “duygusal ya da bilişsel dönüşüm” olarak tanımladığı işaretler, çoğu zaman, kısa kurmacada karakterlerin deneyimlediği ya da olay örgüsünün gelişimiyle ortaya çıkan bir “idrak anı” ile de başlayabilir. Her kısa hikâyenin, anlatının neye hizmet ettiği ya da nereye doğru gitmekte olduğuna dair

cevapları kendi bünyesinde barındırması gerektiğini kaydeden Valerie Shaw, kimi zaman karakterlerden birinin basit bir cümlesi ya da tespitiyle de yansıtılan bu aydınlanmanın, genellikle okuru kendi içine dönmeye ve kendi etik ya da ahlaki değerlerini gözden geçirmeye yönelttiğini söyleyerek şu saptamayı yapmaktadır: “Kısa hikâyelerin, Joyce’un *epiphany* olarak tanımladığı ya da ani ve parlak bir içgörü olarak açıklanabilecek tek bir idrak anına doğru geliştiği sıklıkla kaydedilmiştir. Bu anlarda, ansızın şeylerin temel gizi erişilebilir olur ve sıradan durumlar önem kazanır” (193).

Ömer Seyfettin’in kısa hikâyeleri söz konusu olduğunda, yukarıda adını verdiğimiz araştırmacıların değindiği kategorilerin hemen tümüne uygun olarak değerlendirilebilecek bitişler saptanabilmektedir. “Yeni Bir Hediye”de (1917), bir akraba çocuğuna aile bütçesini sarsmayacak nasıl bir hediye alacağını düşünmekte olan ve karısının duygularıyla ilgilenmeyen Sadi Bey, mehtabın romantizmine kapılmış olan karısı Cevriye Hanım tarafından his yoksunluğuyla suçlanmaktadır. Çiftin tartışmasının ardından balkonda yalnız kalan Sadi Bey denizde seyir halinde olan bir torpidoyu fark eder ve “[b]uldum, buldum! diye haykır[ır]” (548), hediye olarak bir Donanma piyangosu alacaktır. Hikâye böylelikle, temel sorunun çözümüyle sonlanır. “Ezeli Bir Roman” (1918) adlı hikâye, kadın karakter Havva Hanım’ın, “ak sakallı bir ecinni”nin evlilikte aşkın geçici olduğuna dair kehanetinin doğru çıkacağına dair işaretleri fark ederek duygusal bir dönüşüm yaşamasıyla sonlanır. “Hürriyet Gecesi”nin (1917) genç erkek karakterinin toplumsal olaylara bakış perspektifi, hürriyetin ilanını kutlamak için çıktığı sokakta karşılaştığı yaşlı adamın konuşmaları sonucunda değişir

Temel sorunun çözümüne yönelik işaretlerle sonuca ilerleyen Ömer Seyfettin hikâyelerinde bir sorunla karşı karşıya bulunan ya da bir hedefe ulaşmak isteyen ana

karakterin sorunu çözüldüğünde ya da hedefe ulaşıldığında, anlatı sonlanır. Kimi zaman, sorunun çözümsüzlüğü ya da söz konusu hedefe ulaşmanın olanaksızlığı da söz konusu olabilir. “Diyet”in baş karakteri Koca Ali’nin kolunun diyetinin Hacı tarafından ödenmesi ile birlikte hikâyenin sonlanmasına dair işaretler de ortaya çıkar:

Koca Ali susar, kalbinin yırtıldığını, göğsüne sıcak sıcak bir şeyler yayıldığını, kilitlenen çenelerinin çatırdadığını, şakaklarının attığını duyardı. Geceleri uyuyamıyor, gündüzleri uğraşırken, mandıraya gidip gelirken, salhanede koyunları yüzerken, müşterilere et keserken “Ne yapacağım, ne yapacağım?” diye düşünüyor, hiçbir şeye karar veremiyordu. (659)

Hikâyenin sonu, aynı zamanda bir idrak anını yansıtan şu cümlelerle işaret edilir: “Yine kalbi yırtılır gibi oluyor, göğsüne sıcak bir şeyler yayılıyor, çeneleri kitleniyor, şakakları zonkluyordu. Bir anda bu titreme durdu. Koca Ali gözlerini açtı. Bir hafta buna nasıl tahammül etmişti? Şaşırıldı” (660). Aydınlanma anından doğan karar, Koca Ali’yi eyleme yöneltir. Kolunu keserek Hacı’nın önüne atmasıyla hikâye sona erer. “Zeytin Ekmek” adlı hikâyede ise, Naciye’nin karnını doyurmak için erdemsiz bir seçim yapmaya doğru gidişi boyunca, sorunun çözümsüzlüğüne dair işaretler verilir. Hikâye, bir anlamda, karnını doyurmak için birlikte olmaya razı olduğu Fasih’in Naciye’ye yemek için sadece zeytin ve ekmek vermesiyle ortaya çıkan beklenmedik durumla “sona erer”, ancak anlatı sürer. Yaşadıklarının etkisiyle sarsılan Naciye deniz kıyısına gider, intiharı düşünür; yapamaz, yere yığılır. Hikâyenin son cümleleri, erdem-erdemsizlik ikileminin çözümüne dair ipucu sunan bir “irdrak” niteliğindedir: “Karşısında kocaman bir yıldız gibi parlayan fenere gözlerini dikti. Baktıkça bu ziya gözlerinin içinde büyüyor, altın bir tepsi gibi kırmızılaşıyor, sanki

gözlerinden giren tatlı baygın aydınlığı taş kesilmiş donuk kalbini yavaş yavaş ısıtıyor, eritiyordu” (1039).

“Ant”, hikâyenin anlatıcı karakteri tarafından anlatı boyunca vurgulanan arkadaşlık, dayanışma, güçsüzün korunması, fedakârlık gibi ahlâki değerlerin artık (anlatının şimdisinde) yok olmasından duyulan eksiklikle sonlanır. Olumlu kahraman Mıstık’ın bu değerler uğruna hayatını kaybetmesi, hikâyenin sonundaki vurguya gönderme yapar ve sonlanmaya işaret eder (219-26). Bir öğretmenin günlüğünden sayfalar biçiminde kurgulanmış “Niçin Zengin Olmamış?”ın (1919) sonu, yolsuzluk yaparak zengin olan günlük sahibinin, “[b]aktım. Ruhumdan zehirlendim” (940) sözleriyle işaret edilir, bu aydınlanmayı yaşayan anlatıcı karakterin erdemli bir yaşama dönmesiyle biter; ancak, daha önce yapmış oldukları, anlatıcının vicdanını rahatsız etmeye devam edecektir (933-41). “Miras” da (1920) benzer biçimde sonlanır. Mirasına konmak için amcasını öldürmeyi planlayan, vicdani muhasebesi sonucu planından vazgeçen anlatıcı karakter, hikâyenin sonunda katil olmaz. Yine de, amcası tarafından hâlâ erdemli zannedilmesinden duyduğu rahatsızlık sürecektir (1278-85).

“Tavuklar” (1910) hikâyesi ise önemli bir bilginin anlatının en sonunda verilmesi ile biter. Bu bilgi, okurun hikâyenin bütününe yeni bir gözle bakmasına yol açacak niteliktedir. Anlatıcının yanılışı, Hancı’nın en son cümlede verdiği bilgiyle ortaya çıkar ve anlatı boyunca olayların kavranmasına / açıklanmasına dair sunulan perspektifi değiştirir (140-42). Benzer bir sonlanma “Hürriyet Bayrakları” adlı hikâye için de geçerlidir. Sonlanma işareti, karakterlerden Mülazım’ın II. Meşrutiyet’in yıldönümünün kutlaması için asılmış “kırmızı bayraklar” olarak gördüklerinin aslında “hava aldırma için güneşe asılmış kırmızı biber dizileri” olduğunun ortaya çıkmasıyla verilir (256). “Cabi Efendi” serisinin ikinci hikâyesi

olan ve konusunu bir halk hikâyesinden alan (Alangu 444) “Dama Taşları” da, okurun anlatının tümüne dair bakış açısını değiştirecek bir bilgiyle, Dâna Efendi’nin Cabi Efendi’nin zoruyla yuttuğu dama taşlarının aslında nasıl yapıldığının açığa çıkmasıyla sona erer (733-44). Anlatıcı tarafından aşkı anlattığı zannedilen şarkının sözlerinin gerçek anlamının ortaya çıkmasıyla sonlanan “Nakarât” (797-814), üzerine yemin edilen Kuran-ı Kerim’in aslında bir kuru incir kutusu olduğunun anlaşılmasıyla biten “Yemin” (829-33) ve hikâyenin kahramanı Şefika Molla’nın türbe zannettiği yapının umumi tuvalet olduğunun açığa çıkmasıyla sona eren “Türbe” de (919-25) Ömer Seyfettin’in bu teknikle sonlandırdığı hikâyelere örnektir.

H. Adsız Karakterlerden Efruz Bey’e: Ömer Seyfettin’de Karakter

Kurulumu

Kısa hikâyede olay örgüsü ve karakter(ler) arasındaki ilişki, bu türün boyutu (kısıllığı) ile ortaya çıkan sınırlılık bağlamında önem kazanmaktadır. Kısa hikâye yazarının olay örgüsünü nasıl ele aldığı, bir anlamda da belirli bir olay örgüsü içindeki belirli karakterlerin “ne yaptıkları” ile ilgilidir. Öte yandan, kısıllık zorunluluğu, kısa hikâyede karakter gelişimini (gelişmiş karakterler kurgulanabilmesini) engellemektedir. Dolayısıyla, karakterlerle ilgili derinlik, olay örgüsü boyunca sergiledikleri eylemler ve ortaya koydukları bakış açıları ile verilebilmektedir. Shaw, kısa hikâye yazarı A.E. Coppard’ın (1878-1957) görüşlerinden hareketle, çoğu kısa hikâye yazarının öncelikle hakkında yazılacak “durum”dan (*situation*) yola çıktığını, sonrasında bu duruma uygun karakterler kurguladığını saptamaktadır (117). Shaw’a göre, kimi durumlarda karakterlerin inandırıcılıktan uzak tipler şeklinde sunulmasına yol açan bu özellik, kimi

durumlarda da yazar ile karakterler arasında bir mesafe yaratılmasıyla bir söylem avantajına dönüşebilmektedir:

[K]ayda değer tüm kısa hikâye yazarlarının yapıtlarında, yazarla karakterler arasında bir mesafe yaratmaya ve okurun da bu mesafenin farkına varmasını sağlamaya yönelik bir düzen, bir öge ya da bir edebi strateji bulunur. Dar da olsa, bu mesafe gereklidir. Bir kısa hikâye boyunca radikal biçimde değiştirilmesi için zaman bulunmayan bu mesafenin, okur deneyiminin bilinçli bir ögesi haline getirilmesi en iyisidir. (135)

Kısa hikâye yazarının, karakterleriyle arasına bir mesafe koymasına yönelik yöntemlerden biri olan adsız ya da soyadsız karakterler, gerek Shaw, gerekse de Pratt gibi diğer kısa hikâye kuramcıları tarafından vurgulanmıştır. Pratt bunun, adları ve soyadları olan roman karakterleri geleneği ile tam bir karşıtlık sergilediğini ve kısa hikâye türünün ayrıştırıcı özelliklerinden biri olduğunu kaydetmektedir (103). Ömer Seyfettin de bu yöntemi birçok hikâyesinde uygulamıştır. “Bahar ve Kelebekler”deki Büyüknine ve Genç Kız, “Gurultu”daki Mümeyyiz, “Mehdi”deki İhtiyar Hoca ve Serezli Genç Bey, “Şimeler”deki Büyük Adam ve “Hürriyet Gecesi”ndeki İhtiyar, sadece birkaç örnektir.

Kısa hikâye karakterlerine derinlik vermek ve onlara kendi bireyselliklerinin ötesinde, geneli temsil eder bir nitelik kazandırmak için başvurulan başka yöntemler de söz konusudur. Yazar, karakterlerin davranış ya da düşüncülerine dair tipik ipuçları sunarak, metnin kısalığı nedeniyle detaylandırılmayan karakter bütünlüğünü okurun çıkarsamasını hedefler. Bu ipuçları karakterin belirli bir dönemi, kimliği ya da sorunlar bütününe örnekleyecek biçimde kurgulanmasıyla, karakterin özelliklerinin ortaya çıkmasına olanak tanıyan bir olay örgüsüyle ve karaktere dair

belirgin fiziki özelliklerin öne çıkarılmasıyla verilir (Shaw 114-49). Ömer Seyfettin'in kısa hikâyelerinde, bu yöntemlerin hemen hepsinin kullanıldığı gözlemlenmektedir.

“Muhteri”deki Milyoner karakteri, olay örgüsüne dâhil olduğu ilk noktada, “[ş]işman, esmer, çatık kaşlı, ablak çehreli, siyah esvaplar giymiş, iri bir adam” olarak tanıtılır; hemen sonra “gayet kaba bir Anadolu lehçesiyle” konuştuğu belirtilir. Hikâyenin anlatıcı karakteri tarafından sunulan, karakterin fiziki görünümüne dair bu ipuçları, anlatının ilerleyen bölümlerinde Milyoner'in bir tiyatro salonunu “kapatarak” düzenlediği eğlenceden ve anlattığı zengin olma macerasından çıkarsanan kişilik özellikleri ile bütünleşir. Milyoner, açıkgözlülük yoluyla kolay para kazanma modeli üzerine kurulu girişimcilik anlayışını örnekler (674-85). “Velinimet”in “canlanmış büyük bir piyano kadar parlak, siyah, ihtişamlı bir araba[dan]” inen ve “siyah paltosunun şıklığı, yakasındaki ağır ‘lutr’un parlaklığı” ile anlatıcılığı “manyetize” (729-34) eden isimsiz genç karakterinin uşaklıktan milyonerliğe yükselişi de benzer bir kimliğin örneğidir. Hem “Velinimet” hem de “Rütbe”de (ilk yayımı “Bir Hatıra”) karşımıza çıkan Logaritmacı Hasan karakteri ise, olayları pozitivist bir bakış açısıyla açıklayan, yeni ekonomik düzenin sonuçlarını eleştirel bir bilgelikle izleyen orta sınıf aydınını temsil eder. Bir erkek berberinde geçen “Cesaret” adlı hikâyenin ana karakteri Heybetli Müşteri, akıldan yoksun kaba gücün ve kabadayılığın kofluğuna örnektir. Heybetli Müşteri'nin dış görünüşüne ilişkin ipuçları sayıca hayli fazladır. Karakterin kabadayı tavrını gösteren “[u]lan bana bakın! Ben beklemem ha... Beni kızdırmayın”, “[s]iz benim kim olduğumu bilmezsiniz” (699-705) gibi az sayıda diyalog da söz konusudur. Karakterin gözlemlenemeyen kişilik özellikleri ise, bunların ortaya çıkmasını sağlayacak olay örgüsü aracılığıyla verilir. Heybetli fiziki görünümü ve kabadayı tavırlarıyla diğer

müşterileri sindiren bu karakter, berberin yakasına konmuş olan bir atsineğinden korkarak kaçır.

Ömer Seyfettin'in "eski kahramanlar" serisindeki kısa hikâyelerinin olay örgüleri, hikâye karakterlerinin kişilik özelliklerini ve değerlerini ortaya çıkaracak biçimde kurgulanmıştır. "Pembe İncili Kaftan"daki Muhsin Çelebi karakterinin sadakat, onur ve cesaret gibi kişisel değerleri; "Ferman"daki (1917) Tosun Bey'in kahramanlığı; "Başını Vermeyen Şehit" hikâyesinin karakterleri Deli Hüsrev ve Deli Mehmet'in ve "Kütük"teki (1917) Arslan Bey'in cesaretleri ve "Diyet"teki Koca Ali'nin her şeyin üzerinde tuttuğu onuru, bu karakterlerin seçim ve eylemleri kanalıyla anlatılır.

Efruz Bey, Ömer Seyfettin'in kurmaca karakterleri arasında gelişmişliği ile öne çıkmaktadır. Yayımlanmaya başlandığı 1919 yılında "fantezi roman" olarak duyurulan ve "Hürriyete Layık Bir Kahraman", "Asiller Kulübü" ("Asilzadeler"), "Bilgi Bucağında", "Açık Hava Mektebi" ve "Beyaz Serçe" başlıklı beş "fasıl"dan oluşacağı ilan edilen *Efruz Bey*'in, sadece "Hürriyete Layık Bir Kahraman" bölümü yazarın sağlığında yayımlanmıştır. Geri kalan metinlerin taslak olarak kaldığı ve 1938'de "İnat" adıyla yayımlandığı tahmin edilen "Beyaz Serçe" dışındakilerin, yazarın ölümünden altı yıl sonra yayımlandığı bilinmektedir (Polat 1121). Alangu'ya göre, Efruz Bey karakterinin ilk izleri "Gayet Büyük Bir Adam" (1914) hikâyesine dek uzanmaktadır; "Sivrisinek" (1917) ise Efruz Bey hikâyelerinin sonuncusu olarak değerlendirilebilir (410). Yine Alangu'nun aktardığına göre, "Efruz Bey adını taşıyan bu roman taslağının değer ve önemine, eserin niteliklerine işleyemeden dikkat nazarını çekenler bulunmakla birlikte, ifade ettiği 'bütünlük ve çağını belirleme' bakımlarından taşıdığı anlamın ilk olarak farkına varabilen kimse Prof. Pertev Naili Boratav olmuştur". Boratav, Muallim Ahmet Halit Yayınevi tarafından

yayımlanan Ömer Seyfettin'in toplu yapıtlarında dağınık halde bulunan altı parçayı yeniden sıralamış ve yukarıda sözü edilen beş parçaya "Tam Bir Görüş" (1919) adlı hikâyeyi de eklemiştir (407-08).

Bir roman olarak tasarlanmış ve/ya sunulmuş olsa da, Efruz Bey karakterinin yer aldığı kısa hikâyelerin her birinin, kendi içlerinde bir bütünlük oluşturduğu gözlemlenmektedir. Bu hikâyeleri bitmemiş bir romanın parçaları olarak değerlendirmek yerine, Robert M. Luscher'in "The Short Story Sequence: An Open Book" (Kısa Hikâye Dizisi: Açık Bir Kitap) başlıklı makalesinde önerdiği şekilde, bir kısa hikâyeler dizisi (*short story sequence*) olarak görmek, Efruz Bey karakterinin kurulumunun incelenmesi açısından daha anlamlı olacaktır. Luscher, bir kısa hikâye dizisinde yer alan tek tek hikâyelerin farklı ve birbirinden ayrılmış olduğunu, ancak dizideki diğer hikâyelerin bağlamını, karakterlerini, simgelerini ya da temalarını açıkladıklarını saptamakta ve böylesi dizilerin "başarısız / yarım kalmış romanlar" olarak değerlendirilmemesi gerektiğini öne sürmektedir (149-50). Luscher'in altını çizdiği konulardan biri de, bir kısa hikâyeler dizisinin bizzat yazarın ya da yayıncının / editörün tercihi yönünde birlikte ya da dağınık halde yayımlanabilir olmasıdır (159). Bu çerçevede, Efruz Bey dizisi, Efruz Bey karakterinin kurmaca yaşamındaki gelişimi izlenebilecek bir sıralamayla okunabilir.

Birinci tekil şahıs bir anlatı olan "Gayet Büyük Bir Adam"ın (1914) anlatıcı karakteri "adsız"dır. II. Meşrutiyet'in ilanından hemen sonra İzmir'de olan karakter, işsiz-güçsüz ve parasız olmasına karşın filozof, yazar, tarihçi ve fen bilgini olarak geçinmekte, yani "-mış gibi" yapmaktadır. Arkadaşları ve "şuursuz halk" tarafından pohpohlandıkça, kendini gösterdiğinden daha büyük ve önemli görmeye başlar. Karakterin kendisini "olduğundan başka türlü göstermesi" ve dış gerçekliği sürekli olarak tahrif etmesi, dizinin diğer hikâyelerinde de tekrarlanan özelliklerdir.

Hikâyenin sonunda, anlatıcının “[e]vet, ben İstanbul’a gitmeliydim. Şan, şöhret, sâ mân beni orada bekliyordu” (353) sözleri, dizinin diğer hikâyelerindeki gelişmelere, dolayısıyla bir sürekliliğe işaret eder niteliktedir. “Hürriyete Lâyık Bir Kahraman” (1919) hikâyesi, ana karakter Ahmet Bey’in Efruz’a dönüşmesi sürecini anlatır. Küçük bir memur olan Ahmet Bey, tıpkı “Gayet Büyük Bir Adam”daki genç gibi sahte bir aydındır. Sürekli olmadığı biri gibi davranır ve dış gerçeklikle bağları giderek kopar: “Gözleri daha ziyade dumanlandı. Âdeta karardı. Kendi iradesinin haricinde, ne olduğu bilinmez bir kuvvet içine girmiş, onu kımıldatıyordu”; “[a]rtık katiyen ne yaptığının farkında değildi” (1128). Bütün gücünü “-miş gibi yapmaya” harcayan, bu nedenle de başarılı olan Ahmet Bey, kendine, yeni öznel gerçekliğine uygun, ancak dış gerçeklikle ironik bir zıtlık içinde olan “Efruz” (ışık veren, parlatan, aydınlatan) ismini uygun görür. Anlatı boyunca, karakterin kişilik özelliklerini yansıtan “hususî hareketleri”, yani fiziksel jestleri tekrarlanarak pekiştirilir: “Parlak beyaz kolluklarını yenlerinden fırlatan hususî bir hareketten sonra fesini çıkardı. Masasının üstüne koydu. Bir çelik yay gibi kuruldu. Kabardı” (1122-123); “Ahmet Bey en müşkül mevkilerle en tehlikeli zamanlarda yaptığı asabî bir hareketle gözlüğünü tuttu” (1123); “[f]esini giydi. Tek gözlüğünü tekrar elledi. Jimnastikle kabarmış göğsünü daha ziyade kabartarak, kollarını bir idman taliminde imiş gibi hususî bir ahenk ile sallayarak kapıya doğru yürüdü” (1126); “[b]ir elini kalçasına dayadı. Öteki eliyle gözlüğünü sımsıkı tutarak bağıra bağıra anlatmağa başladı” (1129); “[d]urdu. Yorulmamış bir azmin bütün kuvvetiyle gerildi. Ellerini kalçalarına koydu. Avazı çıktığı kadar bağırdı: ‘Yaşasın Efruz Bey!’” (1149). “Asilzâdeler” (1926), “hürriyet kahramanı” olma çabaları boşa çıkan Efruz Bey’in, kendisi gibi sahte asillerle birleşerek bir “Asiller Kulübü” kurmasını anlatır. Üyelerden “en asaletlisi” olan Prens Zırtaf’ın “evinde” yapılan kulüp toplantısı polis tarafından

basılır, Zırtaf'ın aslında bir kumarbaz olduğu ortaya çıkar. Bu metinde de, Efruz'un kişisel özellikleri ve jestleri tekrarlanır ve karakterin açılmanması sürer.

“Kahramanlıklarımı, verdiği nutuklarımı, nümayişlerini, mevkilerini –hiç vaki olmamış gibi– unutt[an]” (1167) Efruz, “Gayet Büyük Bir Adam”dakine benzer bir biçimde odasına çekilir ve yeni rolüne uygun, yeni bir isim arayışına girer; artık “Prens Efruz dö Kızıl”dır. Anlatı, Efruz ve yan karakterlerin “-miş gibi yapmaları” üzerine kuruludur. Hikâyenin sonunda, Efruz'un bir başka kimliğe yönelişi işaret edilir; asalet çabaları “cılık çık[an]” Efruz Bey, milliyetçilik yoluna girer ve Türk Bucağı'na yazılır. (1161-189). “Tam Bir Görüş”, anlatıcı karakter ve arkadaşı Sermet'in, yolda Efruz Bey'le karşılaşmalarını ve birlikte Kâğıthane köyüne yaptıkları gezi sırasında yaşadıklarını anlatır. Artık Türk Bucağı'ndaki konferanslara devam etmekte olan Efruz'un dış görünüşü de yeni kimliğine uygun biçimde değişmiştir. “Dalgın dalgın” yürümektedir, “[k]oltukları, cepleri kitap dolu[dur]”, “[s]açları mutadından fazla dağınık[tır] ve “derin derin sosyolojiden bahset[mektedir]” (1045). Efruz'a göre, “ahlaksızlık, mürüvvetsizlik, rezalet, habaset, alçaklık, denaet, hâsılı dünyada ne kadar fenalık varsa şehirlilerden çık[makta]” (1049), köylülük ise yüksek ve erdemli değerleri barındırmaktadır. Karakterlerin köyde yaşadıkları, Efruz'un tespitlerinin isabetsizliğini ortaya çıkarır. Efruz'un kitaplarının köyün girişindeki taş köprünün altına saklanması –ki kitaplardan kurtulan Efruz “sekiz kilo hafifler” (1049) –Efruz'un dönüşte kitaplarını saklandıkları yerde unuttması gibi öğeler, Efruz Bey'in yanılsamalı öznel gerçekliğinin dış gerçeklikle karşıtlığını vurgulayarak karakterin dizinin diğer hikâyelerindeki özelliklerine gönderme yapar.

“Bilgi Bucağında” (1926), anlatı zamanında ortadan kaybolmuş olan Efruz Bey'in, kaybolmadan önce Türk Bucağı'nda verdiği konferansları anlatır. Bu

hikâyede de Efruz'un karakter özellikleri tekrarlanır: "Efruz Bey hep çok okuyor, derin derin tetebbu ediyor gibi gözükür, kataloglardan ezberlediği filozof, âlim namlarını sık sık tekrarlayarak daima 'asıl kendine ait fikirler' söylerdi" (1192); "[s]öylenen söz havaya kaçırdı. Efruz Bey bunda çok cesurdu. Lakin yazmaya gelince... bundan korkardı" (1214). Konferanslarını yazılı hale getirmesi istenince Bucak'tan çekilme zamanının geldiğini anlayan Efruz, Bucak'tan başka bir "şan şöhret kapısı" aramaya karar verir. "Efruz Bey'in Açık Hava Mektebi"nde de (1927), Efruz karakterinin tematik özellikleri izlenebilir. Bilgi Bucağı'ndan çekildikten sonra evine kapanan Efruz Bey, Avrupa'da eğitime gitmiş gibi yapar, kısa sürede eğitimini tamamlayıp pedagoji diploması aldığını iddia eder, "eğitim uzmanı" kimliğine bürünür, Kasımpaşa'daki "Maşrik-ı Envar-ı Maarif-i Osmanî" okulunun müdürü Mehmet Mustafa Tahsin Nidaî ile tanışır. Okul müdürünü birlikte Hayırsız Ada'da bir açık hava okulu açmaya ikna eder. "Açık Hava Mektebi"nde, Efruz'un hayran kitlesi sayıca ve nitelikçe düşmüş olsa da, karakter özellikleri ile bunun üstesinden gelmeyi başarır. Metin, bu özelliklere ve dizinin diğer hikayelerine gönderme yapar: "Çocuklar öyle müthiş bir gürültüyle alkışlıyorlardı ki.. Efruz Bey gayr-i ihtiyarî ilk hürriyet günlerini hatırladı"(1242). Efruz Bey'in kendisini açık hava okulunun müdürü ve Hayırsız Ada'nın prensi olarak gördüğü rüya, hikâyenin sonuna işaret eder. Müdür tarafından yarı yolda bırakılan Efruz, açık hava okulu idealini yalnız başına gerçekleştirmek üzere bir kayıkla Hayırsızada'ya doğru yola çıkmış, kayığının Yalova açıklarına sürüklenmesi sonrasında hastaneye kaldırılmıştır.

"Beyaz Serçe"de ("İnat") (1938), "yalnız 'şifahî bir muharrir' değil, aynı zamanda şiihsiz meşhur bir şair, esersiz meşhur bir dâhi, ilimsiz meşhur bir âlim" (1250) olan Efruz, artık "havarileri" ile birlikte Heybeliada'da bir köşke çekilmiştir. Anlatıcı karakter, Efruz Bey'den bir mektup alır; mektup, anlatıcının basılan bir

hikâyesindeki dil ve psikoloji hatalarına değinmektedir. Anlatıcı, Efruz Bey'i görmek için Heybeliada'ya gider. Efruz'un karakter özellikleri burada da sergilenir: "Çıplak bir masanın başında Efruz Bey, 'havarilerim' dediği arkadaşlarıyla beraberdi. Bu irili ufaklı on iki çömez etrafında halka olmuş, durmadan işkembe-i kübrasından savurduğu cevherleri dinliyorlar[dı]" (1242). Yürüttüğü tartışma sonunda Efruz Bey ve arkadaşları tarafından mağlup edilen anlatıcı, vapura doğru koşar. Dizinin son hikâyesi olarak görülen "Sivrisinek"te (1917), Efruz, kendisine yazılmış bir mektupta anlatılır. Mektuba göre, Efruz bunalım içindedir ve aciz durumdadır; "mış gibi" yaparak oynadığı roller geride kalmıştır. "Sivrisinek"te Efruz Bey karakterinin özellikleri, "şarlatanlık", "kitapsız ilimi savunmak", kullandığı kavramların tanımlarını bilmemek gibi betimlemelerle vurgulanır. Efruz'un "liyakatsızlığı" (yetersizliği), mektupta aktarılan alegorik bir hikâye ile ortaya konulur (457-62).

Efruz Bey, Ömer Seyfettin'le ilgili inceleme ve araştırmalarda, ağırlıklı II. Meşrutiyet dönemi toplumunun çeşitli aydın tiplerinin bir bileşkesi olarak değerlendirilmiş, farklı hikâyelerdeki Efruz Bey karakteri ile dönemin aydınları ve siyasetçileri arasında bire bir paralellikler kurulmuştur. Bir anti-kahraman olan Efruz Bey, Ömer Seyfettin'in güldürü, hiciv, abartı ve ironi öğeleri barındıran söyleminde, toplumsal bir değişim ve alt-üst oluş dönemini simgelediği gibi, bu öğeler yoluyla aynı zamanda gerçek hayattaki karşılıklarından uzaklaştırılır, zaafı belirginleştirilir ve böylelikle güçlü bir kurmaca karakter haline gelir.

SONUÇ

Bu çalışmada Ömer Seyfettin'in kısa hikâyeleri bu türün temel özellikleri bakımından incelenmiş, böylelikle de yazarın Türkiye'deki kısa hikâye çalışmaları kapsamında – ağırlıklı da yazarın dünya görüşü nedeniyle – göz ardı edilmiş edebi katkısı vurgulanmıştır. Çalışma, Ömer Seyfettin'in edebi kişiliğine, yani kurmaca sanatına odaklanmış, yazarın özgün bakış açısının ve kullandığı tekniklerin edebi metinde temsili ön planda tutulmuştur. Kısa hikâyelerinde ulusçuluk, Türkçülük, demokrasi, özgürlükler, değişim, kültürel çatışmalar, kadın-erkek ilişkileri gibi temalardan yola çıkarak kurmaca düzeyinde bir anlam dünyası yaratmayı hedefleyen Ömer Seyfettin'in yapıtları, aynı zamanda, yaşadığı dönemin sosyal ve ekonomik kodlarının nesnel bir bakış açısıyla çözümlenmesi sürecinde hayli işlevsel olabilecek bir belgeler bütünü olma özelliği de taşımaktadır. Ancak, böylesi çözümlenmeler, başka ve daha kapsamlı araştırmaların konusudur.

Çalışmanın birinci bölümünde, Ömer Seyfettin'in kısa hikâyelerinin bu türün ayırıştırıcı özellikleri kapsamında ortaya çıkan kıstaslar açısından incelenmesine zemin oluşturmak amacıyla, uluslararası edebiyat kuramının kısa hikâye türü ile ilgili temel tartışmaları özetlenmiştir. Bu çerçevede kısa hikâyenin bağımsız bir tür olup olmadığı, tanımı, sözlü gelenekle ve çoğu kez karşılaştırıldığı roman türüyle ilişkileri ve kurmacada “kısalığın” ne anlama geldiği, farklı kuramsal yaklaşımlar açısından incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünün ilk kısmında, Ömer Seyfettin'in bir kısa

hikâye yazarı olarak öne çıkan özellikleri ve sanatının biçimlenme sürecindeki etkiler ele alınmıştır. Bölümün ikinci kısmında ise, yazarın kurmacasındaki temsil özellikleri, yapıtlarından örneklerle irdelenmiştir.

“Hatırat”ında, “Ben her şeyden, en ehemmiyetsiz fikradan, bir cümleden bir hikâye, koca bir roman çıkarabilirim. Sanat, o hikayeyi, romanı çıkardığım ehemmiyetsiz şey değil, benim o şey etrafında canlandırdığım hayattır!...” (264) diyen Ömer Seyfettin, gerçekten de yaşadığı ve gözlemlediği olay ve kişileri, zengin bir tema çeşitliliği barındıran kısa hikâyelerde yansıtmıştır. Döneminin şehrli aydınları, kadınları ve erkekleri, kasabalı ve köylüleri, Ömer Seyfettin’in kurmaca dünyasında kendi bireyselliklerinin ötesinde, daha geniş bir toplumsal zemini temsil eden karakterlere dönüşmüşlerdir. Yazar, tanık olduğu deneyimlere dair gözlemlerinin yanı sıra, geleneksel anlatı türlerinden devşirdiği olay ve kişileri de kısa kurmaca türüne has özelliklerle kurgulamış, geleneksel kaynaklardan, Batılı yazar ve düşünürlerden ve deneyimlerinden gelen etkilerle özgün bir yazarlık söylemi oluşturmuştur. Bu söylemle, bir yandan “Maupassant tarzı hikâye” olarak adlandırılan olaya dayalı kısa hikâyenin dönemindeki en iyi temsilcisi olmuş, diğer yandan da karakter / portre oluşturmadaki atılımları ile dikkat çekmiştir. Yapıtlarında öne çıkan temalar ve siyasi görüşleri, kısa hikâye yazarlığı tekniğinin anlaşılması önünde bir engel oluşturmuş olsa da, teknik açıdan usta bir “hikâye anlatıcısı” olmayı başarmıştır. “Edebiyatta tezli yazmak çok tehlikeli bir iştir, insan çok defa aksar, muvaffakiyetsizliğe uğrar. Hele (nouvelle à thèse) her yiğidin kârı değildir. Fakat Ömer Seyfettin mahir bir ip cambazı gibi bu tehlikeli işi zahmetsizce-daha doğrusu-

pervasızca başarırdı” (31) diyen Ali Canib Yöntem’in bu ifadeleri, yazarın kısa kurmaca alanındaki yeteneğine işaret etmektedir.

Benzer bir şekilde, Yöntem tarafından aktarılan, yazarın ölümünden sonra yapılan bazı yorumlar da Ömer Seyfettin’in hikâyecilik sanatının fark edildiğini göstermektedir. Refik Halid (Karay) “Ömer Seyfeddin’in eserlerinde iki mühim hassa bulurum. Biri lisanındaki sadelik ve doğruluk, diğeri tahkiyesindeki maharet ve cazibe” (31) derken, Mahmut Yesari “Ömer Seyfeddin temiz Türkçe ile küçük hikâye tarzını ihya etmekle kalmamış, küçük hikâyenin edebiyattaki mevkiini kuvvetlendirmiş ve her sınıf halka sevdirmeye muvaffak olmuştur” yorumunu yaparak Seyfettin’in “edebiyat tarihimizde bir merhale” (31) olduğunu söylemiştir.

Ömer Seyfettin, kısa hikâye türünün ekonomik anlatı tekniklerini kullanarak, yarattığı kurmaca karakterler, onların birbirleriyle ve toplumla ilişkileri hakkında, “söylenmeyenin” aslında ne kadar çok şey “söyleyebileceğini” de göstermiştir. Daha az, ancak dikkatle seçilmiş kelime ve cümle ile kısa hikâyenin kısıtlı çerçevesinin ötesinde yer alan zengin anlam dünyasına işaret etmiş, böylelikle de kısa hikâye okuruna daha fazla rol yüklemiştir. Gereksiz ayrıntıların anlatıdan ayıklanması sürecine önemli katkı sağlayarak Türkiye’de kısa hikâyenin bir tür olarak gelişip serpilmesinde önemli bir rol oynayan Ömer Seyfettin’in bu başarısı, konuşma dilini yazı diline taşıyarak yarattığı yalın anlatım tekniğiyle de pekişmiştir. Konuşma diliyle yazarak kurmaca yaratımı ve tüketimi bakımından “demokratik bir açılım” sağlayan Ömer Seyfettin, ağırlıklı siyasi açıdan okunmasının da bir sonucu olarak, kendi döneminden günümüze uzanan geniş bir okur kitlesiyle buluşmuş, Necati Mert’in deyişiyle “toplumsal bilinçaltımızda yer al[mıştır]” (459). Kurmacada

yazarın geri çekilmesi açısından bakıldığında, hikâyelerinde kullandığı anı, mektup, hikâye içinde hikâye, iç monolog ve diyalog gibi anlatı öğeleri aracılığıyla Türk edebiyatı geleneğinde yazar ile kurmaca anlatıcısı arasındaki mesafenin açılmasına da katkıda bulunduğu görülmektedir.

Ömer Seyfettin, döneminin koşulları gereği tanıklık ettiği ya da bizzat içinde yer aldığı savaflara, çatışmalara ve siyasi faaliyetlere ve kısa ömründeki kişisel zorluklara karşın, verimliliği ile de öne çıkmıştır. Ölümünden üç yıl önce, henüz 33 yaşındayken, anı defterine, “[o]n altı senede yani yüz doksan iki ay içinde yüz on iki hikâye... Ayda bir hikâye bile düşmüyor” (255) diye not düşerek, “akametinden” (verimsizliğinden) yakınmıştır. Yazar, bu satırları yazmasıyla ölümü arasında geçen üç yılda 50’ye yakın daha hikâye yazmış, böylelikle (henüz tespit edilemeyenler dışında), ardında yaklaşık 170 kısa hikâye bırakmıştır. Ömer Seyfettin’in yazıyla ilişkisindeki bu verim, kısa hikâyelerinde kullandığı modern teknik ve öğelerle bütünleşerek, türün bağımsızlığının tescil edilmesine kayda değer bir katkı sağlamıştır. Ruşen Eşref (Ünaydın), *Diyorlar Ki...* adlı derlemesinde Ömer Seyfettin’den “[g]enç ve çalışkan hikâyeci” olarak bahsetmektedir. Ömer Seyfettin, aynı derlemede kendisine ayrılan bölümde söyledikleriyle de üretkenliğe verdiği önemi ortaya koymaktadır:

Bana gelince; ortaya esaslı bir eser koymadan sanatkarlık hulyasına kapılmam bile!... 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? (223-34)

Bir kısa hikâye yazarı olarak Ömer Seyfettin'in Türk edebiyatında kısa hikâye türüne yaptığı katkılara dair kuramsal çalışmaların yetersizliğini vurgulamaya ve bu yönde yapılabilecek çalışmalar için bir kapı aralamaya yönelik bu tezle Ömer Seyfettin'i ve yapıtlarını bugünden bakarak yorumlayan yaklaşımların aşılması için bir yol açılmaya çalışılmıştır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Achter, Erik Van. "How First Wave Short Story Poetics Came into Being: E.A. Poe and Brander Matthews". *Forma Breve* 0-3 (2009): 298-320. 18 Eylül 2011.
<<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/220/190>>
- Alangu, Tahir. *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*. İstanbul: May Yayınları, 1968.
- Aydın, Hilâl. "19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Edebiyatında Öykü". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2008.
- Berktaş, Halil. "Tarih, Toplumsal Bellek, Nevroz: Türkiye'nin Avrupa ile Aşk ve Nefret İlişkisinin Historiyografik ve Politik Boyutları". *Grenzfall Europa=Avrupa'nın İnce Eşiğinde*. Hamburg: Körber Vakfı Türkiye Programı, 1999.
- Bowen, Elizabeth. "Introduction to Faber Book of Modern Short Stories". May, *The New Short Story Theories* 256-62.
- Cevdet Kudret (Solok). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2009.
- Cunbur, Müjgân. "Ömer Seyfettin'in Hayatı ve Eserleri". *Doğumunun Yüzyüncü Yılında Ömer Seyfettin* 1-18.
- . "Ömer Seyfettin Bibliyografyası". *Doğumunun Yüzyüncü Yılında Ömer Seyfettin* 113-80.

- Daşcıoğlu, Yılmaz ve Okan Koç. "Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyete Ana Temalar". *Turkish Studies* 4-I-1 (Kış 2009): 799-900.
- Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*. Haz. Aydın Sayılı. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1992.
- Enginün, İnci. "Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri". *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin* 37-49.
- Eyhenbaum, B.M. "O'Henry and the Theory of the Short Story". May, *The New Short Story Theories* 81-88.
- Ferguson, Suzanne C. "Defining the Short Story: Impressionism and Form". May *The New Short Story Theories* 218-30.
- . "The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres." *The Short Story Theory at a Crossroads* 176-92.
- Friedman, Norman. "What Makes a Short Story Short?" May, *Short Story Theories* 131-46.
- Gerlach, John. *Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story*. Tusca-Ioosa: University of Alabama Press, 1985.
- Good, Graham. "Notes on the Novella". *Novel: A Forum on Fiction* 10.3 (Spring 1977): 197-211. 3 Mart 2012. <<http://www.jstor.org/stable/1345448>>
- Gordimer, Nadine. "The Flash of Fireflies." May, *The New Short Story Theories* 264-67.
- Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 46/47 (Ekim-Kasım 2000).
- İleri, Selim. "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri". *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. 2-29.

Kızılcım, Yavuz. "Guy de Maupassant ve Ömer Seyffettin'de Öyküleme Teknikleri".

Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi 18 (2008):

217- 32.

Kurdakul, Şükran. *Çağdaş Türk Edebiyatı (II) Meşrutiyet Dönemi(II)*. İstanbul:

Evrensel Basım Yayın, 1994.

Leitch, Thomas M. "The Debunking Rhythm of the American Short Story". Lohafer,

Susan ve Jo Ellyn Clarey 130-47.

Lekesiz, Ömer. "Öykücülüğümüzde Dönemler". *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*

18-26.

Lohafer, Susan ve Jo Ellyn Clarey, haz. *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton

Rouge: Louisiana State University Press, 1989.

———. "Introduction to Part III". *Short Story Theory at a Crossroads*. 109-14.

Lounsberry, Barbara ve diğer. *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story*.

Westport, CT: Greenwood Press, 1998.

Luscher, Robert M. "The Short Story Sequence: An Open Book". Lohafer, Susan

ve Jo Ellyn Clarey 130-47.

Macdonald, D. B. " Hikāya". *Encyclopaedia of Islam, First Edition* (1913-1936).

Haz. Houtsma, T.W. ve diğer. Brill Online, 2012. Reference. 9 Mayıs 2012.

<[http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-](http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-1/hikaya-SIM_2800)

1/hikaya-SIM_2800>

Matthews, Brander. "The Philosophy of the Short-Story". May, *The New Short Story*

Theories 73-80.

May, Charles E. , haz. *Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press, 1976.

———, haz. *New Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press, 1994

- Mert, Necati. "Modern Öykünün Serüveni: 1940'tan Günümüze". *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 93-123.
- . *Ömer Seyfettin: İslamcı, Milliyetçi ve Modernist Bir Yazar*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2004.
- Oates, Joyce Carol. "The Origins and Art of the Short Story". Lounsberry B. ve diğer 47-52.
- O'Connor, Frank. "Interview by Anthony Whittier". *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. Ed. Malcolm Cowley . New York: Penguin, 1958. 14 Nisan 2012
<<http://www.theparisreview.org/interviews/4847/the-art-of-fiction-no-19-frank-oconnor>>
- Ömer Seyfettin. *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. Haz. Muzaffer Uyguner. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1998.
- . *Bütün Eserleri 5: Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- . *Bütün Eserleri 6: Makaleler 1*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- . *Bütün Eserleri 7: Makaleler 2-Tercümeler*. Haz. Hülya Argunşah. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- . *Bütün Hikâyeleri*. Haz. Nâzım Hikmet Polat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- . "Hatırat". *Bütün Eserleri 5* 253-68.
- . "Tavsiyeler". *Bütün Eserleri 6: Makaleler 1* 60-64.
- . "Genç Kızlarımız İçin Altı Derste Tabîî Yazmak Sanatı". *Bütün Eserleri 7: Makaleler 2* 78-116.

- . “Antiseptik”. *Bütün Hikâyeleri* 873-75.
- . “Asilzâdeler. *Bütün Hikâyeleri* 1161-89.
- . “Aşk Dalgası”. *Bütün Hikâyeleri* 227-36.
- . “At”. *Bütün Hikâyeleri* 121-22.
- . “Bahar ve Kelebekler”. *Bütün Hikâyeleri* 169-79.
- . “Baharın Tesiri”. *Bütün Hikâyeleri* 969-78.
- . “Başını Vermeyen Şehit”. *Bütün Hikâyeleri* 591-600.
- . “Beyaz Lâle”. *Bütün Hikâyeleri* 426-56.
- . “Bilgi Bucuğında”. *Bütün Hikâyeleri* 1190-1219.
- . “Bir Hatıra”. *Bütün Hikâyeleri* 761-66.
- . “Bomba”. *Bütün Hikâyeleri* 202-18.
- . “Cesaret”. *Bütün Hikâyeleri* 699-705.
- . “Diyet”. *Bütün Hikâyeleri* 651-61.
- . “Efruz Bey’in Açık hava Mektebi”. *Bütün Hikâyeleri* 1120-54.
- . “Ezeli Bir Roman”. *Bütün Hikâyeleri* 842-45
- . “Gayet Büyük Bir Adam”. *Bütün Hikâyeleri* 348-53.
- . “Gurultu”. *Bütün Hikâyeleri* 269-76.
- . “Hürriyet Gecesi”. *Bütün Hikâyeleri* 471-78
- . “Hürriyete Lâyık Bir Kahraman”. *Bütün Hikâyeleri* 1121-62.
- . “İnat” (Beyaz Serçe). *Bütün Hikâyeleri* 1248-54.
- . “Kaç Yerinden?”. *Bütün Hikâyeleri* 513-21.
- . “Kaşığı”. *Bütün Hikâyeleri* 1079-83.
- . “Kesik Bıyık”. *Bütün Hikâyeleri* 834-37.
- . “Mehdi”. *Bütün Hikâyeleri* 341-47.
- . “Muhteri”. *Bütün Hikâyeleri* 674-85.

———. “Niçin Zengin Olmamış?” *Bütün Hikâyeleri* 934-41.

———. “Piç”. *Bütün Hikâyeleri* 237-47.

———. “Sivrisinek”. *Bütün Hikâyeleri* 457-62.

———. “Tam Bir Görüş”. *Bütün Hikâyeleri* 1047-53.

———. “Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür!”. *Bütün Hikâyeleri* 146-68.

———. “Uçurumun Kenarında”. *Bütün Hikâyeleri* 1274-77.

———. “Yeni Bir Hediye”. *Bütün Hikâyeleri* 544-49

———. “Zeytin Ekmek”. *Bütün Hikâyeleri* 1024-39.

Özgül, M. Kayahan. “Hikâyenin Romanı”. *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 33-41.

Pasco, Allan. “On Defining Short Stories”. *New Literary History* 22.2 (Spring 1991): 407-422 18 Ağustos 2011. < <http://www.jstor.org/stable/469046> >

Poe, Edgar Allan. “The Philosophy of Composition”. May, *The New Short Story Theories* 67-69.

———. “Review of *Twice Told Tales* by Nathaniel Hawthorne”. May, *The New Short Story Theories* 59-64.

Pratt, Mary Louise. “The Short Story: The Long and the Short of It”. May, *The New Short Story Theories* 91-113.

Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı 286 (Temmuz 1975)

Reid, Ian. *The Short Story*. London: Methuen, 1977.

———. “Generic Variations on a Colonial Topos”. Lounsberry B. ve diğer 83-90.

Ruşen Eşref (Ünaydın). *Diyorlar ki....* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972.

Shaw, Valerie. *The Short Story: A Critical Introduction*. Londra: Longman, 1983.

Su, Hüseyin. “Öykümüzün Hikâyesi”. *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 6-17.

- Tonga, Necati. “ ‘Hikâye’ye Terminolojik Bir Yaklaşım”. *Turkish Studies* 3.1 (2008 Kış): 371-79.
- Uçan, Hilmi. “Modern Türk Öyküsünde Maupassant ve Çehov Uzantısı ya da Bir Genellemenin Kırılmanlığı”. *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 161-71.
- Winther, Per, haz. *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2004.
- . “Closure and Preclosure as Narrative Grid in Short Story Analysis”. Winther 57-69.
- Wright, Austin M. “On Defining the Short Story: The Genre Question”. Lohafer, Susan ve Jo Ellyn Clarey 46-53.
- Yener, Cemil. “Ömer Seyfettin’in Öykücülüğüne Toplu Bir Bakış”. *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 44-53.
- Yalçın-Çelik, S. Dilek. “Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar”. *Türkbilig* 3 (2002): 106-29.
- Yıldırım, Tahsin. *Ömer Seyfettin: Balkan Harbi Hatıraları*. İstanbul: Dün Bugün Yayınları, 2011.
- Yöntem, Ali Canip. *Ömer Seyfettin: Hayatı, Karakteri, İdeali ve Eserlerinden Numuneler*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1947.

ÖZGEÇMİŞ

1958 yılında Karaman'da doğan Bârika Göncü, 1976 yılında Üsküdar Amerikan Kız Lisesi'nden mezun oldu. Lisans diplomasını, 1980 yılında Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden aldı. Profesyonel iletişim danışmanı olarak özel sektörde çalıştı, 1997 yılında kendi iletişim danışmanlığı ajansını kurdu. Göncü halen İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Yönetimi Bölümü Halka İlişkiler Programı'nda öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.