

Ömer Seyfettin'in Hikâyelerine Psikobiyografik Bakış

Psychobiographic View of Ömer Seyfettin's Stories

Murat TURNA *

Öz: Sanatçının özel hayatının sanat hayatına yansımaları tabiidir. Özel hayat, sanat üretiminin de dinamiğini teşkil eder. Özel hayat diyerek nitelenen ise mizaçtan, yetişme tarzına, tahsilden tecrübeye büyük bir terkbilin kendisidir. Çevre ve dönem de bu hayatı şekillendirir. Sanatçının kişiliğinin, bakış açısının, psikolojisinin, sahip olduğu ideolojinin sanatına olan tesiri görmezden gelinemez. Kısacası hayat ve şahsiyet, esere mührünü basar. Sanat eseri bu bakımdan psikolojik, biyografik, sosyolojik, politik, estetik verilerle dolu bir yapıdır. Bu çerçevede Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin tetkiki faydalı olacaktır; zira çocukluğundan yetişkinliğine, askerlik hayatından öğretmenliğine biyografisinin izlerini taşıyan hikâyeleri aynı zamanda sanatçının psikolojisini, ideolojisini, sanat anlayışını açıklar mahiyettedir. Bu makalede yazarın biyografisinin hikâyelerine ne ölçüde, nasıl yansıdığına işaret edilecek; hikâyelerde yer alan tipler ele alınarak bunlarla yazarın psikolojisi, bakış açısı, ideolojisi arasındaki münasebet irdelenecektir. Böyle bir çalışma için kuşkusuz psikanalitik edebiyat teorisinin görüşlerinden istifade edilecektir. Dolayısıyla hikâyelerde geçen rüyalara ve arketiplere de ayrıca değinilecektir. Savunma mekanizmaları, vicdan azapları, bilinçdışı, kitle psikolojisinin akisleri ile dolu olan bu hikâyelerin, yazarı tanımak kadar edebiyat eserlerinin boyut, kapsam ve nitelik özelliklerinin hacmini, genişliğini ve zenginliğini kavramaya da faydası olacaktır. Makalede, sanatçı hakkında bilinmeyen bilgilere ulaşılmış; sanatının nelerle beslendiği, ilham kaynakları tespit edilmiştir. Hikâyelerde şahsi ve kolektif bilinç dışı belirgin biçimde dışa vurulur.

Anahtar sözcükler: Ömer Seyfettin, Hikâye, Psikobiyografi, Psikanaliz

Abstract: It's natural that the private life of the artist reflects in the artistic life. Private life is also dynamic of art production. What is described as private life is the great combination of temperament, upbringing, education and experience. The environment and the period also shape this life. The influence of the artist's personality, perspective, psychology and ideology on his art cannot be ignored. In short, life and personality seals the work. In this respect, the work of art is a structure filled with psychological, biographical, sociological, political and aesthetic donnee. In this context, it is useful to examine the stories of Ömer Seyfettin; because the stories that bear the traces of his childhood to adulthood, his military service to teaching, also explain the psychology, ideology and understanding of the artist. In this article, to what extent the author's biography reflects through the stories; the types in the stories will be discussed and the relationship between the author's psychology, perspective and the ideology is examined. Such a study undoubtedly benefits from the views of psychoanalytic literary theory. Therefore the dreams and archetypes in the stories are also be mentioned. These stories which are full of defense mechanisms, remorse, unconscious and mass psychology, will help to understand the volume, breadth and richness of the dimension, scope and quality features of literary works, as well as knowing the author. In the article, previously unknown information concerning the artist was found, what his art was fed with and how his sources of inspiration were determined. Stories are manifestly manifested in the personal and collective unconsciousness.

Keywords: Ömer Seyfettin, Story, Psychobiography, Psychoanalysis

* Dr. Öğr. Ü., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, Konya. mturna@erbakan.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1413-6246>

Giriş

Sanat, kaynağı insan ruhu olan estetik bir faaliyettir. Sanatın bir kolu olan edebiyat da bu cümledir. Edebiyat eseri, onu ortaya koyan sanatçının ruh dünyasından doğar; oradan beslenir ve şekillenir. Psişenin incelenmesi, üretimin merkezi olan öz(ne) veya faili olan “ben” ile nesne; yani eser arasındaki ilişkiyi aydınlatır. Dolayısıyla insan bilinci ile alakadar olmak, psikolojik etütlerden istifade etmek; eseri, onun üretim koşullarını, mahiyetini anlamak için geniş ve elverişli imkânlar sunar. Psikanalitik edebiyat kuramı, bu hususlara açıklık getiren, ikna eden ve sağlaması yapılabilen tezlerle sanatçı ve eser ilişkisini ele alır. Bu konuya dair yazdığı müstakil eseriyle bilinen Oğuz Cebeci (2004, 10), psikanalitik edebiyat kuramının edebî çözümler için makul ve ilmî vasıflara sahip olduğunu düşünerek şunları söyler:

“Burada, psikanalizin ‘somatik’ olarak ölçümlenebilen sonuçlar veren bir uygulama olduğunu belirtmek istiyorum. Depresyon ve takıntılı düşünce türü rahatsızlıklardan yakınan hastalar üzerindeki ölçümler, psikanaliz uygulamalarının, ilaç uygulamalarına benzer, ancak daha kapsamlı ve kalıcı biçimde beyin kimyasını değiştiren sonuçlar verdiğini göstermektedir. Dolayısıyla, psikanalitik edebiyat eleştirisinin sağlam, hatta ‘bilimsel’ bir dayanağı mevcuttur”.

Psikanalizi temellendiren kişi olan Freud, kuramını sanatçılara da tatbik etmiştir. Ona göre biyografik veriler ve eserlerden yola çıkmak suretiyle sanatçının hayat hikâyesine dair yeni bilgi ve bulgulara ulaşılabilir; kimi boşluklar doldurulabilir hatta hayat hikâyesi yeniden kurgulanabilir. Tüm bunlardan istifade edilerek, eserler de yeni yorumlara kapı aralayabilir. (Cebeci 2004, 12). Freud’un bu yöntemi kullanışlıdır. Psikobiyografik çalışmaların öncüsü her ne kadar o olsa da psikobiyografinin sadece Freud’un görüşlerinden ibaret olmadığı ve kendinden sonra gelen kuşakların ivme ve boyut katarak bu yaklaşım biçimini geliştirdiği belirtilmelidir. Böylece sanatçının ruh dünyası, mizacı, olaylara bakış açısı, hayat anlayışı ve eserlerinin bu değişkenlerle olan etkileşimi ekseninde yeni bir sanatçı portresi ortaya çıkabileceği gibi eserlerin de bu portreye bağlı olarak yeniden yorumlanması mümkün olabilmektedir. İç dünya ile sanat üretimi arasında kurulan bağları sebepleri ile ortaya koymak, dikkatlerden kaçan unsurları göz önüne getirmek nihayetinde sanatçıyı ve eserlerini farklı bir gözle değerlendirmek için müracaat edilecek ilk kaynak biyografidir.

1. Ömer Seyfettin’in Biyografisinin Hikâyelerine Yansıması

Makalenin bu kısmında, yazarın eserlerini açıklamada önemli olduğu düşünülen bazı biyografik kesitler aktarılacaktır. Yazarın hayatının tamamından bahseden nitelikli çalışmalar mevcuttur. Uzun soluklu biyografik eserler vasıtasıyla Ömer Seyfettin hakkında pek çok ayrıntıyı öğrenmek mümkündür. Burada ise amaç, onun tüm hayatını aktarmak değil, hikâyelerine ve dolaylı şekilde bilinçdışına ışık tutmayı sağlayacak kritik evrelere, gözden kaçırılmaması gereken biyografik unsurlara dikkatleri çekmektir.

Yazarın çocukluğu daha çok Gönen’de geçer. Bu yıllardan, yakın çevresinden, yetişme koşullarından bahsettiği “İlk Namaz” (1909), “Ant” (1912), “Falaka” (1917), “İlk Cinayet” (1919), “Kaşağı” (1919) adlı hikâyeleri kendi şahsi hayatının gerçekleriyle örtüşen otobiyografik eserlerdir. Hatta hikâyelerinde geçen “Ben Gönen’de doğdum. Yirmi yıldan beri görmediğim bu kasaba hayalimde artık seraplaştı. Birçok yerleri unutulmuş eski, uzak bir rüya gibi oldu. O zaman genç bir yüzbaşı olan babamla her vakit önünden geçtiğimiz Çarşı Camii’ni, karşısındaki küçük ve harap şadırvanı, içinde binlerce kereste tomruğu yüzen nehirciği, bazı yıkanmağa gittiğimiz sıcak sulu hamamın derin havuzunu şimdi hatırlamaya çalışırım” (Ömer Seyfettin 2015, 219) şeklindeki ifadeler adeta bu metinlerin hatırat türü olduğu hissini verir. Bu hikâyeler o kadar otobiyografik nitelik taşır ki yazarın hayatına dair kıyıda köşede kalmış kimi ayrıntıları yine yazdıklarından çıkarmak mümkündür. Sözelimi babasının görevi dolayısıyla

Ayancık'ta bulunuşunu “Falaka”dan; anne tarafını, İstanbul'da dedesinin Kocamustafapaşa'da bulunan konağında sürdürdüğü hayatı hatta o dönemde tüm şehre zarar veren büyük zelzele felaketini “Sultanlığın Sonu'ndan” – yahut ilk neşredildiği adıyla “Bekârlık Sultanlıktır” hikâyesinde dile getirilenlerden – tespit etmek zor değildir. (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu 1992, 4). Ömer Seyfettin, hayatının farklı evrelerini hikâyelerine taşımış, hikâyeleri de değişik ruh hallerini anlatan psikobiyografik nitelikli verilerle dolu sanat eserlerine dönüşmüştür.

Bir başka örnek, onun Çerkezliğine dairdir. Her ne kadar çeşitli kaynaklarda Ömer Seyfettin'in Türk asıllı olduğu belirtilse de Tahir Alangu'nun tespitleri ve hikâyelerdeki Çerkezlik vurgusu, makul bir izaha kapı aralamaktadır. Ömer Seyfettin sağken Türk olmadığına dair kendisine yapılan hücumlara cevap vermiştir. Verdiği cevaplardan, kendisini Türk hissettiği aşikârdır; ancak ortaya çıkan veriler ışığında, yeniden bir değerlendirme yapmak da mümkündür. Kökeni konusunda konuşulanların dışında, babası Ömer Şevki Bey'in Kafkasya - Dağıstan tarafından, Çerkezliğin yoğun olduğu bir coğrafyadan geldiği gerçeği bilinmelidir. Çocukken ikamet ettikleri belde, yine Çerkez nüfusun yoğun olduğu bir mahaldir. Zamanla sosyokültürel bir filtreden geçen ailesinin Türklüğü benimsediği ve yazarın da kendini Türk hissetmekten öte, kan ve soy itibarıyla katıksız biçimde Türk olarak düşündüğü şeklinde daha inandırıcı ve makul bir izah getirilebilir. Mamafih hikâyelerin psikobiyografik boyutu da bu değerlendirmeyi geçerli kılar; zira Ömer Seyfettin hikâyelerinde, Çerkezlik asabiyesi belirgin bir vurgu içerir. Çerkez asaletine, kahramanlarına, Çerkezceye vb. unsurlara gözden kaçırılmayacak kadar çarpıcı şekillere temas edilmesi ve sıklıkları, yoğunlukları bakımından bunların ifade ettikleri, köken fikrine dair bilinçaltının silinemeyen izlerini taşır. Tüm bunlar, yazarın Çerkezlikle olan bağı üzerine düşünüldüğünde anlam kazanır. Örneğin “Kaşağı”da geçen Dadaruh tipi, hiçbir zaman unutulmayan Çerkezliği, bilinçdışıdaki sosyal genetiği sembolize eder mahiyettedir. Anlatıcı – kahraman, Dadaruh'un kimliğini açıkça belirterek “Babamın seyisi ihtiyarca bir Çerkesti” der. Dadaruh sadece Çerkezlerin kullandığı bir lakaptır. Çerkez kadınların veya çocukların yetişkin erkeklere isimleri ile hitap etmeleri ayıp sayıldığından, onlara bir hitap şekli bulunur. Bu da genellikle takma bir isim veya lakaptır. Lakap zamanla kişinin asıl ismini unutturur. Tahir Alangu'nun ifadelerine göre bu defa ona artık takma isimle hitap edilir olur. (2010). Ailenin, seyisini bu lakapla çağırması beyhude değildir. Çok ayrıntıya kaçmadan “Gizli Mabet”teki sütannenin Çerkez oluşunu, Frenk kahramanın sütanneye Çerkez olarak takdim edilmesini, kahraman ile sütanne arasındaki Çerkezce bahsini; “Bir Kayışın Tesiri” hikâyesindeki Çerkezlik – kahramanlık bağdaştırmasını; Ömer Seyfettin'in seri hikâyelerinin kült kahramanı olan Efruz Bey'in Çerkez olduğunu hatırlamak yeterli olacaktır. Yine bu hikâyelerde Efruz Bey'in zırvalamaya varan konuşmalarını, dengesiz tavırlarını çoğunluk kabul etse bile Çerkezlerin bunu tasvip etmedikleri, vakar içinde ortamı terk ettikleri nakledilir. “...büyük kalpaklı, gümüş kamalı – bilaistisna asil, bey olan – Çerkezler...” (Ömer Seyfettin 2015, 1153) şeklindeki gösterişli övgü sözleri ise gayet önemlidir. Metinlerin negatifinin, yazarın hayatında, bilinçaltında yatışını bilmek, tüm bu ayrıntıların ne manaya geldiğini anlamaya yardımcı olur.

Onun hakkında bu türden bilgiler veren yakın arkadaşı Ali Canip, “Pembe İncili Kaftan” hikâyesindeki başkahraman Muhsin Çelebi'nin aslında, Ömer Seyfettin'in kendi şahsiyetini temsil ettiğini söyler. Yine “And” hikâyesinin gerçeğe dayandığını ve onun, hikâyede, ilk mektep hayatını anlattığını bildirir. Bir başka yerde ise “Gizli Mabet”in ilham kaynağını açıklar. Ömer Seyfettin ile yattıkları odanın tavanının akması neticesinde, oraya buraya serilip konan eşyaların, sanatçının muhayyilesini harekete geçirdiğini ve hemen ertesi günü hızlıca bu hikâyeyi kaleme aldığını anlatır. Kısacası Ali Canip'in aktardıkları da yazarın şahsi niteliklerini, gerçek hayatını hikâyelerine aksettirdiği hususunda aydınlatıcıdır. (Sevgi & Özcan 2005, 380-381-385).

Ömer Seyfettin'in biyografisi ve sanat üretiminde askerlik hayatı önemli yer tutar. Babasının yazdırdığı askerî okuldan mezun olan Ömer Seyfettin, 19 yaşında asteğmen olarak

vazifesine başlar. (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu 1992, 51). Hayatının üzerinde babasının baskın bir tesiri olan sanatçı, kendi haline bırakılsa, böyle bir eğitim alıp askerlik mesleğine intisap eder miydi bilinmez; ancak askerlikten iki kez uzaklaşmış biri olarak, tarihçi olmak istediğini bizzat belirtir. (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu 1992, 15). Bu konuda, “İrtica Haberi” adlı otobiyografik hikâyesinde, yazarın kendisinin de bilgi verdiği şahit olunur. Ayrıca askerlikten ayrıldıktan sonra, 1914’ten vefat tarihi olan 1920 senesine dek Kabataş Sultânisi’nde kesintisiz biçimde edebiyat öğretmenliği yapmıştır. Askerlik hayatının yarısı kadar da öğretmenlik hayatı bulunur. Emelleri ve yaptıkları ortadadır. Bunları, babasının ona çizdiği yol ile kendi fikirleri arasındaki mesafeyi ortaya koyan hayat tecrübeleri olarak okumak uygun olacaktır. Şu da belirtilmelidir ki 12 yaşından itibaren öğrenim hayatının Askerî Baytar Rüştiyesi, Edirne Askerî İdadisi gibi okullarda geçmesi, henüz 19 yaşında asteğmen olarak faal askerî hayatının başlaması ve Balkanlarda şahit olduğu savaş manzaraları karakterini, düşünme tarzını dolayısıyla eserlerinin muhteva ve şahıs kadrosunu etkilemiştir. Mamafih harp esnasında Yunanlılara esir düşer. Bir yıla yakın da esaret çeker. Bu dönemde “Hürriyet Bayrakları” (1913), “Piç” (1913), “Mehdi” (1914) hikâyelerini yazar. Bahsi geçen hikâyeler, yaşadıklarından edindiği tecrübeleri ve psikolojisini çarpıcı biçimde aksettirir.

Ayrıca askerlikten ayrılmasına rağmen 1915 senesinde, Harbiye Nezareti’nin tertip ettiği Çanakkale gezisine iştirak eder. Orada da askerî havayı teneffüs eder ve milliyetçi düşünceleri pekişir. Geziye özel olarak davet edilenler yaşanan güçlükleri, fedakârlıkları bizzat yerinde görmüşlerdir. Hatta cepheye arkadaşı Ali Canip’le beraber giden Ömer Seyfettin de yer yer tehlikelerle karşılaşmıştır (Geçer 2016, 197). Esasen gezi vasıtasıyla cephe gerçeklerinin, millete yönelen tehditlerin sanat camiasınca da görülmesi istenmiştir. Bu vesile ile askerlerin ve kamuoyunun harbe ve millî birliğe dair motivasyonunun yüksek tutulmasını sağlayacak edebî eserler verilmesi hedeflenmiştir. 15 Temmuz 1915’te, harp sahalarını gezen isimler içinde olan Ömer Seyfettin, burada, on gün geçirir. Millî hisler uyandıran “Başını Vermeyen Şehit” (1917), “Çanakkale’den Sonra” (1917), “Ferman” (1917), “Hürriyet Gecesi” (1917), “Kaç Yerinden?” (1917), “Kütük” (1917), “Pembe İncili Kaftan” (1917), “Vire” (1917), “Ashab-ı Kehfimiz” (1918), “Müjde” (1918), “Nakarat” (1918), “Forsa” (1919), “Memlekete Mektup” (1919), “Bir Çocuk Aleko” (1938) hikâyelerinin hep bu geziden sonra yayımlanmış olması önemlidir. Bununla birlikte hikâyeleri ve yayım tarihlerini, 1917 – 1918’de Kudüs, Irak, Kafkasya cephe-lerinde yaşananlar, ülkenin cihan harbi esnasında yaşadığı kayıplar, milletin peşpeşe yaşadığı büyük sarsıntılar ve kurtuluş arayışı ile birlikte düşünmek gerekir. Gezileri, henüz askerken tuttuğu cephe günlükleri ve şahitlik ettiği tarihî dönem Ömer Seyfettin’in sanat üretiminde asla göz ardı edilemeyecek kaynaklardır. Onun tuttuğu not defterlerinden çıkardığı hikâyelerin bir hayli olduğu dikkat çeker. Üstelik bunların hikâyenin başında “defter-i hatıratından kopya edilmiştir” ibaresi ile sunulduğu görülür.

Sanatçının 1903 – 1908 senelerinde asker iken Kuşadası ve İzmir’de geçirdiği bir dönem vardır. O dönemde, milliyetçi fikirlerin zihnine yerleşip gelişmesinde önemli rolü olan Mehmet Necip Bey ile tanışır. Ayrıca mizacındaki sertliğe katkısı olan Baha Tevfik ile arkadaşlık kurar. Etrafı gözlemler ve hikâyeleri için edebî sermaye biriktirir. Müjgan Cunbur bu dönemi şöyle anlatır:

“Çakırcalı Efe ve benzerleri bu yıllarda İzmir ve dolaylarını haraca kesmektedirler. İşte Ömer Seyfettin ‘İzmir’in İşgali’ sırasında yazacağı ‘Yalnız Efe’ romanının ilk malzemesini bu sırada toplamaya başlamıştır. Ömer, Yakup Kadri’den başka, Baha Tevfik, Şahabettin Süleyman, Türkçü Necip gibi İzmirli gençlerle yine bu yıllarda tanışmış, yazarlığının gerçek hazırlık devresine girmiştir. Vaktini edebiyat ve Fransızca öğrenmeye hasretmiş gibidir. Arada felsefe ile uğraşmaktadır. Mersinli’de bir Fransızın pansiyonunda kalır. ‘Rütbe’, ‘Gayet

Büyük Bir Adam' ve 'Pireler' adlı hikâyelerinde hayatının bu dönemine ait notlar yer alır” (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu 1992, 8).

Tahir Alangu (2010, 14) ise daha geniş bir çerçeveden değerlendirmede bulunarak, Ömer Seyfettin'in biyografisi ile hikâyeleri arasındaki ilişkiye dikkat çeker:

“Kahramanlarını kendi dolaştığı yerlerde, Gönen, İzmir, Balkanlar, Selânik, Manastır, İstanbul ve Kadıköy’de, kendi hayatı içinden geçirerek dolaştırır. Gönen’de and içen, falakalı eski mahalle mekteplerinde yaramazlık eden, İzmir’in pansiyonlarında bekâr çapkınlık hayatı yaşayan, Hürriyet’in ilk taşkınlıklarında havalanan, Balkan sınırlarında eşkıya hikâyeleri dinleyen, subay arkadaşları ile yurt sorunlarını tartışan, Manastır’da ‘31 Mart’ olaylarının kargaşalığı içinde ‘Hareket Ordusu’ hazırlıklarını seyreden, Selânik’te Trablusgarp’ın işgalini protesto eden, Balkan Savaşı’na katılan, Makedonya ihtilalinin facialarını derleyen, Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke İstanbul’unun acılı günlerini yaşayan hep kendisidir. Gördüğü insanları, yaşadığı çevreleri, karşılaştığı olaylar ve sorunları yansıtan hikâyelerinde, kendi duyuş ve düşüncesinin yürüyüşünü de izliyoruz”.

Sanatçı 1915 senesinde yuva kurma arzusu ile harekete geçer. Calibe Hanım ile evlenir. 1916’da kızları Fahire Güner doğar. Ne var ki evliliği uzun sürmez. Kısa zamanda sekteye uğrayan aile hayatı hızlıca sona erer. Evliliğinden önce belli bir düzende yazan Ömer Seyfettin’in evlilikle birlikte adeta kaleme küstüğü görülür. Nişanlılığından eşinden ayrılmasına dek geçen süre zarfında, sanatçının hiç üretmediği dikkat çeker. 1914’te neşredilen “Beyaz Lâle”nin ardından gelen ilk hikâye 1917 tarihli “Sivrisinek”tir. 3 Eylül 1918, eşinden tamamen ayrıldığı tarih olsa da yazar daha önceden Calibe Hanım’dan uzaklaşmış; ayrı bir yerde kalmaktadır. Eşi ile yollarını ayırdıktan sonra, vefatına kadar art arda kaleme aldığı hikâyeler, yalnızlığın Ömer Seyfettin’in ilhamı, üretimi için daha mümbit bir ruh hâli sağladığını düşündürür. “1917 – 1920 yılları Ömer Seyfettin’in yazı hayatında en verimli devreyi teşkil eder. Her hafta bir hikâye yazmakta ve bunları ‘Yeni Mecmua’ ile ‘Vakit’ gazetesinde yayınlamaktadır” (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu 1992, 14).

Ömer Seyfettin, karısını, süse düşkün ve müsrif olduğu gerekçesiyle boşar. Alangu’nun eserinde, yazarın başarısız evliliğine dair net bilgiler sunulur. Tam da evliliğinin sona erdiği vakitlere tekabül eden “Fon Sadriştayn’ın Karısı” (Neşir tarihi, Ocak 1918’dir.) hikâyesi, yazarın aile hayatına ışık tutacak türden fikirlerle, tasvirlerle doludur. Hikâyenin başkahramanı olan Sadrettin nam-ı diğer Fon Sadriştayn, evlenmiştir ancak pişmandır; zira karısı ev işlerinden anlamaz, lüksten hoşlandığı gibi kocasını büyük maddi külfete sokar. Tıpkı Ömer Seyfettin gibi kurgusal kahraman da kısa sürede boşanır. Sadrettin’in Alman bir kadınla evlenip Fon Sadriştayn olmasına giden süreç, aslında, kurgunun kamuflesine bürünmüş olan sanatçının biyografisidir. Hikâyedeki keyif tutkunu eş ile Calibe Hanım arasındaki benzerlikler dikkat çeker. Eli iş tutmaz, sadece harcamayı, gezmeyi bilen bu tip, kocası Sadrettin tarafından şöyle anlatılır:

“Doktor ‘Dikkat ediniz, verem başlıyor’ dedi. Ne yapacağımı şaşırmıştım. Hâlim karımın umurunda değildi. Müteharrik bizzat bir tuvalet makinesi gibi temizleniyor, pudralanıyor, boyanıyor, giyiniyor, geziyor, tozuyor, geliyor, yemeğini yiyor, yatağına yatıyor, rahat rahat uyuyordu! Eve pislikten girilmiyordu. Aşçı ile hizmetçinin elinde kalmıştık. Karım hatta mutfağın nerede olduğunu bilmiyordu. Hazır param bittikçe ben de yürek üzüntüsünden zayıflıyordum. Korktum” (Ömer Seyfettin 2015, 644).

Fiziki olarak “gayet şık, gayet güzel”, “zayıf, açık sarı saçlı, saz benizli, sinemalarda aşkla elem rollerine çıkan aktrislerle benzer narin bir kız” olan “Fransızca konuşur, piyano çalar” bu ekstrovert tip, sanatçının eşi olan Calibe Hanım’ın özelliklerini göstermektedir:

“Calibe Hanım o günlere göre modern, Kadıköy’deki Fransızların Saint Euphemie Mektebinde okumuş, Moda sosyetesine mensup ince, zarif bir kızdır. Ömer Seyfettin ise arkadaşlarının ifadesine göre iri yarı, etine dolgun, kalın kadın tiplerini tercih edermiş” (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu 1992, 13).

Hikâyede, Sadrettin’in Alman kadınının kuvvetini, enerjisini ve canlılığını tasvir ettiği satırlarla yukarıdaki alıntı beraber düşünüldüğünde, kurgunun kişisel beğenilere dek bir dantel gibi örüldüğü söylenebilir. Ömer Seyfettin, introvert kadın tiplerinden hoşlanır. O, eşi ve evi ile mesut olacak biri ile hayatını paylaşmayı arzulamıştır. Hikâyenin başkahramanı da böyle bir insanı arzulamaktadır. Ne var ki evlendiği kişi böyle birisi çıkmamıştır:

“Alman kadınına gördükten sonra benim müsrif, şık karım hayalime korkunç bir hasar kâbusu gibi geliyordu... İdaresiz, iktisatsız, intizamsız bir hayatın paraca ne kadar talihli olsa da yine istikbali kapkaraydı. İstanbul’daki evimden, karımdan ürttü. Kurtulmak, yaşamak için...” (Ömer Seyfettin 2015, 646).

Yazarın sahip olduğu perspektif ile kurguladığı kahramanın perspektifi aynıdır. Müjgan Cunbur’un yazarın hatıratını nakledeken söyledikleri bu kanaati teyit etmektedir:

“ ‘Hayalimde daima bir ev hanımı yaşattığım için O’nu sade çarşafıyla, mahcup halleriyle tam zevkime münasip buldum. Nikâhlandıktan sonra evlerinde görüşmeye başladım. Bir alafrangalık müptelası karşısında kaldığımı anlayınca titredim’ der” (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu 1992, 14).

Yazarın, eşi Calibe Hanım’la benzer özelliklerle nitelediği Fon Sadriştayn’ın ilk gözdesi, bir başka hikâyede yine okuyucu karşısına çıkar. Calibe Hanım boşandıktan sonra terzilikteki mahareti ve bundan edindiği servet ile şöhret bulur. Fon Sadriştayn’ın boşadığı hanımı da sonradan “Fon Sadriştayn’ın Oğlu” hikâyesinde farklı bir kurgunun içinde fakat servete ve rahata sahip biri olarak sunulur.

“Fon Sadriştayn’ın Oğlu” hikâyesinde yer alan kahramanlardan biri olan Orhan üzerinde de kısaca durmak gerekir. Hikâyede Orhan, geniş bir coğrafyadaki Türkler arasında dil birliğini sağlamış, sanatını millete adanmış ve eserleri ile Türklüğü ihya etmiş bir dâhi olarak tanıtılır. Turan ülküsüne hizmet eden ve “milyarda bir” doğacak bu dâhinin dilde ve sanatta yaptıkları aslında Ömer Seyfettin’in gerçek hayattaki idealinin hikâye içinde kotarılmasıdır. Yazarın sahip olduğu fikirlerle Orhan’ın başardığı iş, gerçeğe kurgu arasında değişmeyen gayenin uyumluluğunu ve idealin taçlanışını anlatır.

Sanatçının hikâyelerinden hayatına dair serpiştirilmiş bilgileri toplamak; hatta sadece kendi hayatına ait değil, toplum hayatına ait olan nice hususa da rastlamak mümkündür. Kabataş’ta öğretmenlik yaptığı döneme denk gelen ve bir öğretmenin psikolojisini anlattığı “Gurultu” hikâyesinden “Boykotaj Düşmanı”nda yer alan ve II. Meşrutiyet’in mebusları olan Rum Yorgo Boşo, Ermeni Kozmidi gibi azınlıkların sembolü olmuş gerçek şahsiyetlere kadar kişisel yahut toplumsal pek çok gerçekliğin bu hikâyelerde yattığı ve araştırılmayı beklediği söylenmelidir.

2. Ömer Seyfettin’in Hikâyelerindeki Tipler ve Vakalar Üzerine

Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde yer alan tipler çeşitlilik arz etmekle birlikte dört ana grupta belirginleşir. Hikâyelerde görülme sıklığına göre tasnif edilmesi hâlinde, bu tipler temel olarak,

- Arketipsel – Tarihi (Savaşçı – Destani) Tipler
- Kriminal – Sadist Tipler
- Obsesif – Kompulsif (Takıntılı - Zorlayıcı) Tipler

d) Narsist Tipler
şeklinde ayırt edilebilir.

Hikâyelerde varlığına en sık rastlanılanlar, savaşçı – destani (tarihî) tiplerdir. Genel karakteristiğini mertliğin, gözünü budaktan sakınmamanın, tok sözlülüğün, fedakârlığın oluşturduğu bu kahramanlar, Ömer Seyfettin hikâyelerindeki şahıs kadrosunun en akılda kalıcı olanlarıdır. “Pembe İncili Kaftan”ın Muhsin Çelebi’si, “Ferman”ın Tosun Bey’i, “Forsa”nın Kaptan Kara Memiş’i, “Teselli” hikâyesinin İskender Paşa’sı adeta eski destani ruhun, tarihin içinden süzülerek günümüze ulaşmış timsalleridir. “Başını Vermeyen Şehit”teki Deli Mehmet ve Deli Hüsrev, “Diyet”teki Koca Ali, “Büyücü”deki Doğan Bey minnet etmeyen, beklentisiz, etrafın kendilerini gıptaıyla takip ettiği fedakâr, yüce gönüllü kimselerdir.

Neşredilme sırasıyla “Primo Türk Çocuğu” (1911), “Kaç Yerinden?” (1917), “Ferman” (1917), “Kütük” (1917), “Vire” (1917), “Pembe İncili Kaftan” (1917), “Başını Vermeyen Şehit” (1917), “Kızıl Elma Neresi?” (1917), “Topuz” (1917), “Büyücü” (1917), “Teke Tek” (1917), “Teselli” (1917), “Yalnız Efe” (1918), “Diyet” (1918), “Forsa” (1919), “Bir Çocuk Aleko” (1938) hikâyelerinde yer alan destani tipler, esasen hikâyelerin birbirleriyle olan tematik akrabalığını da kavramaya yarar.

Bu tipleri ataerkil toplumun simgeleri olarak değerlendirmek mümkündür. Geçmişten gelen, tarihî bir arka plana dayanarak arketip niteliği de taşıyan bu kahramanlar, sanatçının eserlerinde en fazla boy gösteren tiplerdir. Ömer Seyfettin, hikâyelerinde ataerkil bir toplumu anlatır. Ataerkil yapı otorite merkezlidir. Disiplin ve itaat kültürü içerir. Boyun eğme ve eğdirme denetimi bulunur. Bahadırılık, gözü karalık, feragatte bulunmak değer atfedilen hasletlerdir. Hikâyelerin hepsinde bahsedilen hususların belirlediği, tarihî bir özü yansıtan benzer tematik motiflerin olduğu görülür.

Yazılış tarihleri arasında epey fark olan “Teke Tek”teki cengâver Kasım ile “Bir Çocuk Aleko”daki yiğit, küçük Ali’nin; kurguların asıl fonunu teşkil eden tarih, kahramanlık, ideal üzerinden nasıl bir tematik akrabalığı tesis ettiğini fark etmek zor değildir. Ayrıca hikâyelerde başkahraman rolünü üstlenen destani tiplerin verdiği kararlar ve kimi zaman yaşadıkları akıbetler, sürekli perçinlenen bir mesajın varlığına işaret eder. Bunu kavramak için sözü edilen tipler ile Ömer Seyfettin’in ruh dünyası, karakteri ve ideolojisi arasında belli bir ilişkinin olup olmadığının tespiti de faydalı olacaktır.

Sanatçı, asker bir babanın asker oğludur. Henüz çocukluğundan askerî bir terbiye ile yetişmiş, Balkan dağlarında eşkıya kovalamış, harp etmiş, esir düşmüş, esaretten kurtulmuş; kısacası askerî hayatın her cephesini tüm cilveleri ile yaşamış biridir. Bilhassa Balkanlar macerası onun bilinçaltında derin izler bırakmıştır. Gıdasız ve silahsız askerlerin sevk ve idaresini üstlenişi, yüklendiği sorumluluğa rağmen imkânların yokluğu, ordunun mevcut şartlardaki sefaleti, her gün azar azar elden çıkan topraklar, yaşanan can kayıpları, toplumun genelindeki moralsizlik onda karmakarışık duygular uyandırır. Koskoca Balkanların göz göre göre gidişi, umutsuzluğu daha koyu bir hâle getirir. Günlüğü, buruk ruh hâlinin yansımaları ile doludur.

Ömer Seyfettin kötü gidişattan çıkış yolu arar ve kurtuluşu Türklüğün imarında bulur. Bu çözüm çerçevesindeki fikrî – estetik – pratik bir hamlenin ürünü olan hikâyeleri, doğrudan onun ruh hâline ışık tutmakla beraber, aslında içinde yaşadığı toplumun da ruh hâlini anlamaya fayda sağlar. Sanatçının yaşadığı dönem yıkımlarla doludur. Trablusgarp ve Balkanlardaki bozgun, Cihan Harbi’nin getirdiği sarsıntılar, Çanakkale ve ardından topyekûn verilen kurtuluş mücadelesi; askerî ve iktisadî sorunlarla birlikte, hemen her sahada hissedilen genel bir yokluk ve yetersizlik hâline yol açmıştır. O dönem yaşanan mali, insani, millî kayıpların boyutlarının bugün bile tam manasıyla ortaya konduğunu söylemek kolay değildir. Ömer Seyfettin işte böylesi bir dönemde kalem oynamıştır. Kurtuluşun, tarihten gelen bir bilinç ve duyuşta olduğu

müşterek mesajına sahip; temaları aynı, benzer ya da yakın olan hikâyeler yazmıştır. Bunların belli bir kısmı tarihî tipleriyle ön plana çıkar. Bu hikâyeler aslında genel siyasi ve sosyal tahribatı önlemek, devlete kuvvet kazandırmak, insanları bilinçlendirmek kaygılarıyla yazılmıştır. Üzerinde ustaca düşünülmüş tarih, kahramanlık, ideal kodlarını içeren kurgulara sahiptirler. Tipler ve vakalar, maziden hız ve güç alma arzusuna uygun düşecek biçimlerde tasarlanmıştır. Kısacası, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde savaşçı – destani tiplerin ve onların yer aldığı vakaların, doğrudan Ömer Seyfettin'in yaşadığı dönemle, bu dönemin psikolojisi ile ilgili olduğu gerçeğini saptamak gerekir. Karakteri ve yaşadıkları, nihayetinde zihninde tebellür eden fikirler ve ideoloji de bu tiplerin ve kurgunun biçimlenişinde rol oynar. Ayrıca yazarın şahsi özelliklerinin de bunda tesiri olduğunu belirtmek gerekir. Hikâyelerde yer alan tiplerle yazar arasındaki bağa ışık tutan şu sözler kayda değerdir:

“... İstanbul'a dönen Ömer Seyfettin 'Mekteb-i Harbiye-i Şahâne'ye kaydolur. Bu okuldaki sert askerlik havası, O'nun kişiliğinde ve davranışlarında ilk belirtileri göstermektedir. Şahsında görülen mert, yiğit, güçlü, erkek tipi, bir süre sonra yazmaya başlayacağı hikâyelerine de aksedecek, kahramanlarından bazılarında bu özellikler yaşatılacaktır.

...

Aka Gündüz, Harbiye'ye dair hatıralarını anlatırken, O'nun kabadayılığa özenenleri nasıl dövdüğünü, divan-ı harbe verilip okuldan alaya çıkarılmasına ramak kaldığı bir sırada Makedonya'nın karışmasıyla nasıl kurtulduğunu hikâye eder” (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu 1992, 6).

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde yer alan tiplerin belli bir kısmı kriminal özellik gösterir. Bunlar sadist, merhametsiz, suç işleyen yahut suça meyilli tiplerdir. “Bomba”, “Beyaz Lâle”, “Ayın Takdiri!”, “İlk Cinayet” gibi hikâyelerde en belirgin hâlleri ile okuyucu karşısına çıkan bu tipler, etraflarına verdikleri tedirginlik hatta dehşet hisleri ile dikkatleri üzerlerine çeker. Bilhassa “Bomba” ve “Beyaz Lâle”de ırza, namusa tasallut, tecavüz, harp hukukunca bile uygun görülme-yen saldırgan tutumlar, gasp, hayat hakkını hiçe saymak kabahatleriyle fiziki ve ruhi şiddetin doruk noktasına ulaşılır. Zalimliğin ötesine geçen iğrenç şekillerde, sapıkça suç işleme motivasyonu ile tezahür eden vakalar, psikanalitik açıdan değerlendirilmeye muhtaçtır.

“Bomba”da Kaptan Raçof, Pañçe ve Sandre, eski bir komitacı olan Boris'in evini basar. Eşkîyalar Boris'in babası İstoyan'ı hırpalayarak ondan altmış yıllık birikimini ister. Vermemesi hâlinde dövme-kle, ayaklarını ateşe sokmakla tehdit ederler. Parayı gasp ettikleri yetmiyormuş gibi Boris'in eşi hamile Magda'ya sarkıntılıktaki bulunurlar. Eşkîyalardan biri kadının yanağını ısıarak kanatır. Kayınpederinin yanında cinsî şiddete, aşağılanmaya maruz kalan kadın kadar, yapılanlara müdahale edemeyen ihtiyar adamın ezikliği de iç burkan bir tablo oluşturur. Hikâyenin nihayetinde, haneye tecavüz eden bu sosyalist komitacılar giderken Magda'ya, kocası Boris'in gövdesinden keserek ayırdıklarını başını bırakır. Yazar dehşet duygusunu zirveye çıkartarak hikâyeye son verir.

“Beyaz Lâle”, Ömer Seyfettin'in tenkide en çok maruz kalmış hikâyelerinden biridir. Hikâyenin muhtevisyatı ve üslubu itibariyle yapılan değerlendirmelerde sert bir tutum takınılmıştır. Tenkitler kısmen şahsiyata dökülmüş ve yazarın kendisi tartışılmaya başlanmıştır. “Beyaz Lâle”de, elden çıkan Rumeli topraklarında düşman tarafından işlenen cinayetler, sergilenen türlü kötülükler anlatılır. Hikâyenin başkahramanı, kriminal bir tip olan Binbaşı Radko Balkaneski'dir. Bulgar asıllı bu Osmanlı tebaasının, hâkimiyetini yitiren Osmanlı'ya zarar vermek için akla hayale gelmedik düşüncelerle hareket ettiği görülür. Serez'in zengin Türklerinden olup da kaçamayanların meydana toplanmasını, işkence ile paralarının alınmasını, sonra; bunların Hristiyanlığa geçirilmesini planlayan Radko, Hristiyanlığa geçirdikten sonra da bütün bu

insanları katletmek ister. Serez mutasarrıfı Rayef, çete reisi Zangok ve Dimço ile polis müdürü Lapof; Radko'nun katliam programına destek veren diğer kriminal tiplerdir. Hikâyede resmî – askerî erki elinde bulunduran kişilerle çete reisleri aynı doğrultuda hareket ederek, soykırım suçunda birleşir. Osmanlı'nın askerî gücü bozguna uğrayınca, işgalciler bu topraklardaki Türk kızlarını soyup eğlenir. Radko Balkaneski işgalcilerin en dehşetlisidir. İnsanları diri diri fırına atar, çete reisleri bile ondan çekinir. Düşmanlıkta, gaddarlıkta sınır tanımaz. Bir zamanlar Türkleri palayla doğramış, atlarına, öküzlerine varana dek Türk'e ait ne varsa zarar vermiş Dimço bile Radko'nun verdiği korkunç emirleri kabullenemez. Radko kundaktaki bebeği dahi fırına atacak kadar vahşidir. Türk düşmanlığıyla, acımasızlığıyla nam salmış, insani hislerini tümünden yitirmiş sadist bir komitacıdır. Bebeğini fırına attığı anneye yaptıkları, Radko'nun nasıl bir kriminal tip olduğuna dair okuyucuya fikir verir:

“...Radko usturayı bu pembe akislerin üzerine vurdu. İki büyük haç yaptı. Belden başlayan haçların sapı baldırların üstüne kadar iniyordu. Kadın etine giren, sinirlerini koparan, kemiklerine dokunan keskin ve müthiş usturanın acısıyla haykırdı. Çırpınmak istedi. Lakin katilleri onu sımsıkı tutuyorlardı. Fışkıran kanı yere düşüyor, Radko esvapları kirlenmesin diye geri çekiliyordu... Kanlı usturayı şiş ve süt dolu memelerin üstünden ufki olarak geçirdi. Sonra daha çabuk bir hareketle bu keskin ve kırmızı aleti zavallı kadının rahmine soktu. Ve yukarıya doğru o kadar hızlı çekti ki, bir anda yarılan karnından mide ve bağırsaklar, kırmızı ve kalın ip yumakları hâlinde dışarı fırladı... İki komita mahkûmu kollarından ve bacaklarından tutarak fırına soktular. Alevlerin binlerce kırmızı ve görünmez ejderha dilleri gibi sardığı canlı et yığınının pembe bir buhar, mavi ve sincabî bir duman çıktı. Feci ve acul bir cızırtı başladı... Ve o koku... O süt ve yağ kokusunu Radko şimdi duyuyor, gayet tatlı ve hayalî bir sütlü kahve içiyormuş gibi derin derin kokluyordu” (Ömer Seyfettin 2015, 440 – 441).

Hikâyenin sonuna doğru Türk kızı Lâ'î'ye ettiği kötülükler ise hakikaten çok sert; okunması, tasavvuru hoş olmayan sahneler içerir. “Beyaz Lâle”de insanların hunharca öldürülüşünden başka, tahammülü zorlayan cinsî şiddet vardır. Kadınların karınları kesilir, “canlı çukur” denilen kanlı bir manzara oluşturan askerler, kendilerini bu yarılmış bedenler üzerinde tatmin eder. Bu sapkınlık hikâyenin sonunda nekrofilie dek uzanır. Yazar hüsrân, feryat ve vahşet dolu tablolarla düşmanın kötülüğünü, Balkanlar'ın derin acısını anlatmak istemiş olsa da zihnini uç noktalara kadar zorlaması, marjinal kriminal tipler ortaya koyması fikirden üsluba uzanan belli bir yönelişi ihsas eder. Nihayetinde kurgu da bir hayal ürünüdür. Sanatçının fenalığı, bilhassa cinsî kabalığı aşırıya vardırıran tasavvurunu ve bu tasavvuru örtüsüz sunan hiddetli üslubunu, bilinçdışının esere aksetmesi olarak değerlendirmek mümkündür. Nihat Sami Banarlı'nın (1998, 1105) tespitleri bu kanaati perçinler niteliktedir:

“Elim ve hazîn Rumeli muhaceretlerinin içinde yaşadığı, Balkan savaşının sayısız facialariyle karşılaştığı ve ma'sum Türk milletine Balkanlı kavimler tarafından yapılan vahşî zulümleri yakından gördüğü için bazı hikâyelerinde bu hadiselerin işitilmeğe tahammül edilmez vak'aları da yer almıştır. Ancak bu çeşit hikâyelerinde muharririn realist hikâyeciliği fazla ileri götürdüğü ve yalnız acı değil, aynı zamanda 'çirkin' denilebilecek bir takım tafsilât verdiği görülür. Balkanlarda yarı vahşî bir çete hayatı yaşayan ve hayvanî hayatları, insanî hayatlarından çok daha ileride bulunan zorbaların gerek kavimlerine, gerek Türk milletinin kadın ve erkeklerine yaptıkları işkenceler, hele kadınlara tasallutun çirkin teferrüatı, bu hikâyelerde, zaman zaman, okuyanın yalnız hâdiseleri değil, onların yazılışını da iğrenç bulması gibi bahtsız bir neticeye sürüklenmiştir.

Muharririn âdeta marazî bir ısrarla işlediği şehvet ve taarruz sahneleri 'Bomba' gibi bazı hikâyelerinde daha san'atkârâne olmakla beraber, meselâ 'Beyaz Lâle'de asla güzel denilemeyecek bir anlatıyla yazılmıştır. Behîmî tecavüzlerin tasvirlerinde lüzumsuz bir ısrarla durularak, âdeta okuyucuların bu hislerini harekete getirmek isteyen bir tabiye kullanılmıştır. Bulgar askerlerinin Türk kadınlarına tecavüz edişleri, okuyanların millî hislerinden evvel bedîî hislerini yıpratmak bir ifade ile kaleme alınmıştır.

Ayrıca “Pembe İncili Kaftan”da, hasım bellediklerini ateşte kebab edip yiyen, Özbek padişahın kafatasından şarap içen Şah İsmail ile “Aydın Takdiri!” hikâyesinde zorla bir kadına sahip olan kahraman yine kriminal – sadist tiplere örnektir.

Otobiyografik özellik taşıyan “İlk Cinayet” hikâyesindeki kriminal tip ve vaka ise başlı başına değerlendirilecek kadar mühimdir. Bu hikâyede kahramanın bizzat yazarın kendisi olduğuna işaret eden somut emareler bulunur. Hikâyenin başında yazar şöyle söyler:

“Ben daima ıstırap içinde yaşayan bir adamım! Bu azap âdeta kendimi bildiğim anda başladı. Belki daha dört yaşında yoktum. Ondan sonra yaptığım değil, hatta düşündüğüm fenalıkların bile vicdanımda tutuşturduğu nihayetsiz cehennem azapları içinde hâlâ kıvraniyorum. Beni üzen şeylerin hiçbirini unutamadım. Hatıram sanki yalnız elem için yapılmış” (Ömer Seyfettin 2015, 1111).

Ömer Seyfettin’in biyografisi, hayatına şahit olanların aktardığı mizacı, ruhi yapısı ve edebiyat tarihi okumaları söylenen bu sözlerin yazarın iç dünyasıyla hiç de ilişkisiz olmadığını; bilakis onun özellikleriyle örtüşen, uyumlu hatta gerçeği aksettiren ifadeler olduğunu akla getirir. Burada tüm detaylara girmek doğru olamayacağı gibi mümkün de değildir; ancak hikâyenin otobiyografik olduğuna dair net, somut bir delil olacak cümle, “Kendimi bilir bilmez yaptığım bu cinayetin üzerinden işte otuz seneden fazla bir zaman geçti” şeklinde son paragrafta yer alır. Kronolojik bilgi ihtiva eden bu cümle, hikâyenin otobiyografik oluşunu teyit eder. Ömer Seyfettin 1884 doğumludur. Yazar vakanın yaklaşık dört yaşında iken cereyan ettiğini aktarır. Öyleyse vaka yılı 1888 olmalıdır. Hikâyenin sonunda, müessif hadisenin üstünden otuz seneden fazla zaman geçtiği bildirilir. “İlk Cinayet”in neşir tarihi ise 20 Eylül 1919’dur; yani tam da yazarın dediği gibi otuz seneden fazla zaman geçmiştir. Otuz bir sene sonra gelen itiraf niteliğindeki bu metin, yazarın ortaya koyduğu kriminal tip üzerine düşündürür. Bir martı yavrusunu sıkarak öldürmüş, böylece ilk cinayetini işlemiş bir çocuk söz konusudur. Bu tip, yine otobiyografik bir hikâye olan “Kaşağı”da da boy gösterir. Bu defa suç işleyen ve suçunu kardeşinin üzerine atan bir çocukla karşılaşılır. “Falaka”da ise kurnazlıkla hocasını tuzağa düşüren bir çocuk olarak tezahür eden kriminal tipin, sebep olduğu facia için esef etmek yerine, bundan nasıl gizli bir keyif hissettiği dikkatlerden kaçmaz. Benzer şekilde muhatabını ezmekten, onu zor duruma düşürmekten zevk alan bir tipe, “Gurultu” hikâyesinde rastlanır. Hikâyede, öğrencisine bilmediği yerden soru sorunca, haz alan bir hoca vardır. Hikâyenin neşir tarihi ile Ömer Seyfettin’in Kabataş Mektebi’nde hocalık yaptığı dönemin, aynı zaman dilimine tekabül ettiğini belirtmek gerekir. Burada ayrıca tahtaya yazılan bir kelimedden etkilenerek kendi geçmişine dönen bir başka hoca daha vardır. Geçmişe dönerek elemelerini tazeleyen ve durduk yere öfkelenen bu hoca da sınava gelmiş olan önündeki çocuğa sebepsiz yere sıfır vererek öfkesini yansıtır.

Buraya kadar olan kısımda, hikâyelerdeki kriminal tiplerin ekseriyetle sadistik cepheleri ile teşhis edildikleri müşahede edilir. Psikanalist Karen Horney, “Sadistik olmak diğerleri üzerinden saldırganca ve büyük ölçüde yıkıcı bir biçimde yaşamaktır” der. Sadistler, başkalarına zarar verirler ve bundan haz alırlar. Horney, sadistlerin uğraşlarının, aslında benliklerini onarma çaba-

sı olduğu kanaatindedir. Kendilerindeki eksikliği, içten içe duydukları değersizlik hissini, başkalarına karşı zafer kazanarak yahut başkalarını hüsrana uğratarak gidermeye çalışırlar. (Horney 2014, 158). “Bomba” ve “Beyaz Lâle”nin kriminal tiplerini bu çerçevede ele almak makuldür. Sadistler içlerinde “rezil yenilmişlik duygusu” taşırlar ve bunu ortadan kaldırmak için öfkelerini başka noktalara yöneltirler. “Gurultu”daki hayata mağlup olmuş ve büyük fırsatlar kaçırmış hocanın, sırf bir anda bu kötü geçmişi hatırladığı için öğrenciye zayıf vermesi ve onu zor duruma düşürmesi, içteki yenilmişliğin ve bundan doğan sadizmin su üstüne çıkışıdır. Sadistlerin ortak bir özelliği de misillemeye uğrama korkusudur. “*Kişi diğerlerinin kendisine onlara davrandığı gibi davranacağından ya da davranmak isteyeceğinden korkar. Sürekli taarruz halinde olmadığı takdirde kendisine ‘haksız muamele edileceğine’ emin olduğu için bu bilinçli bir korku olarak belirmez. Kendini hiçbir pratik amaç uğruna kullanılmamak için her saldırıyı öngörmek ve önlemek üzere her an tetikte olmak zorundadır*” (Horney 2014, 159). “Bomba” ve “Beyaz Lâle”deki komitacılar, psikanalizin bu açıklamalarına uyan tiplerdir. Bunu kanıtlamak için yalnızca bir örnekle yetinerek “Beyaz Lâle”nin başkahramanı Radko’nun diğer komitacılara çektiği söyleyenden şu kısımlar nakledilebilir:

“Eğer Türkler buralarını aldıkları vakit ihtiyarlarının lâflarını dinleyip hepimizi kesselerdi bugün bir Bulgaristan olacak mıydı? Biz böylece onları önümüze katıp kovalayabilecek miydik? Yanıldılar. Fırsat ellerindeyken kadınlarımızı, çocuklarımızı kesmediler... Bir memleket alındığı vakit ecnebi bir unsurun kalmasına müsaade etmek de, bu mağlupların galiplerine karşı besleyecekleri pek tabii olan kin, garazla silahlanarak üremelerini, bir gün vatanın en zayıf zamanında kalkıp intikam almalarını istemek demekten başka bir şey değildir. Biz bu hatayı yapmayacağız” (Ömer Seyfettin 2015, 431 – 432).

Görüldüğü üzere merhametsizlik, misillemeye uğrama endişesi taşımak, acı vererek var olma güdüsüne sahip olmak ve başkalarını zarara uğratarak bundan keyif almak bu tiplerin bariz vasıflarıdır. Bu tarzda kurgulanan kahramanların, yazarın otobiyografik hikâyelerinde de bulunduğu hatırlanmalıdır. “Falaka”, “Kaşağı”, “İlk Cinayet” hikâyelerindeki kahramanların bu hususiyetleri taşıdığı aşikârdır. Özellikle bu üç hikâyedeki kriminal tipleri ve onlardan yazara uzanan boyutu kavramak için anahtar olabilecek şu açıklamayı sunmak gereklidir:

“Kişiyi bu denli zalim olmaya iten içsel gereklilikler nelerdir?.. Sadistik dürtülerin inatçı bir çocuksu eğilim olduğu yolundaki iddianın belirli bir doğruluğu vardır: küçük çocuklar çoğu zaman hayvanlara ya da kendilerinden küçüklere karşı zalim davranırlar ve görünüşte de bundan zevk alırlar. Aradaki bu yüzeysel benzerliğe bakarken çocuğun başlangıçtaki zalimliğinin yalnızca daha rafine bir hal aldığı söylenebilir... Çocuğun zalimliği küçük düşme ve ezilme hissine karşı verilmiş görece basit bir tepki gözükmektedir: güçsüz ve zayıf olanı ezerek kendini ortaya koyar” (Horney 2014, 152 – 153).

“Falaka”da, hocanın otoritesine duyulan hınç, acımasızca bir intikama dönüşür. Baskıyı kırma ve kendini baskılayana zarar vererek varlığını ispatlama arzusu, “Falaka”nın psikolojik mihveridir. Varlığını bu şekilde belli eden kahramanın yol açtığı facia ise ona gülünç gelmektedir. Yazarın eserleri ve hayatı bağlamında bu konuya değinen İnci Enginün (2004, 167) şunları söyler:

“Çocukluk hatıralarından mülhem hikâyelerinden Ömer Seyfettin’in biyografisine ait bazı özellikler tespit edilebildiği gibi yazar çocukluğunun ibret alınmağa değer olaylarını da anlatır. O, her hikâyesinde çarpıcı bir vaka veya durum ortaya koyar. Bunlarda da vaka ne kadar önemsiz olursa olsun çarpıcıdır. Bilerek veya bilmeyerek bir çocuğun sebep olduğu facialar işlenir. Kendi başına komik olan, zararsız bir olay, başkalarının hayatında yarattığı

sonuçlar yüzünden facia haline dnsr... Yazar bu hikyesini 'Fakat bunun gibi hayattaki her gülünç şeyin altında görünmez bir facia yok mudur' cümlesi ile bitirir. Bu cümle, mer Seyfettin'in ilk okunuta basit mizahi hikâyeler hissini bırakan bazı eserlerinin taşıdıkları daha derin mny aydınlatacak niteliktedir".

"Kaağı"da, atın kendini tımar ettirmek istememesine rağmen kahramanın tımara devam etme çabası ve bir dizi suç iledikten sonra kardeşine iftira etmesi; "İlk Cinayet"teki dndrc vaka, "hayvanlara ve kendilerinden kklere zalim" olu; ister kurgu olsun isterse geçmişin hatırlanması olsun her halükarda yazara, onun dimağına bağlanmaktadır. Hayal ürünü de olsa, biyografik bir kesitin gerçekliğini de taısa doğrudan sanatçı ve i dünyası ile ilgili ruhi malzemelerin dışa aksettiği tartıılamaz. Bu noktada yazarın biyografisinden faydalanmak isabetli olacaktır. Ailesi, yetime tarzı, hayat tecrübeleri onun kişiliğine, hayata bakıına, ruhi gelişimine hiç kuşku yok ki tesir etmiştir.

Sanatçının babası Yzbaı mer evki Bey hem mizaç olarak hem meslek icabı sert biridir. Onun katı tutumlarının oğlunun yetimesinde etkili olduğunu bilmek gerekir. Buna, yetiştiği mahalli ve koşulları da ilave etmek lazımdır. Yazarın aile fertlerinden bilgi edinmiş olan Tahir Alangu (2010, 37 – 38), onun ruhi gelişimine dair aydınlatıcı açıklamalarda bulunur:

"... Ömer Seyfettin, kasaba şartlarının yerli hayata intibak ettirici çevresinde yuvarlanıyor, köy ve kasaba çocukları gibi, ekmeğini tabiattan ve yerli düzenin imknlarından çıkaranlar için pek uygun den, başına buyruk, biraz 'sert' bir eğitimle yetiiyordu. Hayatının bundan sonraki basamaklarındaki davranışlarına da damgasını vuracak olan kişiliğinin bu yanını, kendisi de haklı olarak, çocukluğunda aldığı bu etkilere bağlamaktadır... Ömer Seyfettin'in kişiliğinin bu sert yanı, alaydan yetime bir subay olan babası kadar, çocukluk çevresinden de aılanmıtı. Çok sevdiği şefkatli bir annenin eğitici ve koruyucu sevgisiyle beslenmekle birlikte, daha çok cahil hizmetçiler ve uçaklar (Abil Ana, Pervin, seyis Dadaruh vb.) yetersiz hocalar elinde biçim alan, babasının despotça baskısı altında ezilen kişiliği, daha kk yatayken, çevreye karşı kendini savunma çabaları ile sertlemeye yönelmiş, soydan gelen bazı nitelikleri, uygunsuz şartlar altında gelimiti".

Müjgan Cunbur, "Nakarat"ta, hatıra defterinden bahsettiği eski zabitin, sanatçının kendisi olduğunu kaydeder ki bu da metnin otobiyografik olduğuna işarettir. (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu 1992, 9). Bu hikâyede sanatçı, "Niçin bende ahlkın esası olan fazilet yok? Niçin daima vurmak, kırmak, kapmak, kaçmak, karşı gelmek, öldürmek, isyan etmek isteyen bir temayülle yaşıyorum? İlk terbiyemin tesiri mi? Çünkü ocukluğum inzibatsız bir çiftlikte geçti. Birtakım yarım haydutlar içinde büyüdüm. İstanbul, ah o kadar sevdiğim güzel İstanbul, mektepler, zengin, kibar akrabalarımın incelikleri varlığıma nihayet kalın bir yıldız tabakası çekmiş! Erkniharp sınıfına ayrılmamaklığıma sebep de huunetim... Bir arkadaımı fena hlde dvmtm. Bu duyuldu. Hapis yattım. Ahlk numaram kırıldı" (Ömer Seyfettin 2015, 803) sözleri ile Alangu'nun tespitlerini haklı çıkarır. Kısacası kaba, mütecaviz tavırlar kişinin ruh dünyasıyla, karakter yapısıyla ilgilidir. Baskıya uğrama, ezilmenin verdiği hoşnutsuzluk ve kendini ispatlama arzusu birtakım i çatışmalarına yol açar. Aılamamı sorunlar nevrozu doğurur. zmlenmemi i çatışmalarının saldırganlığa, kriminal yatkınlığa dnmesi tabiidir. Yazarın eserlerindeki kriminal tiplerin sadistik yönleri ile öne çıkışlarını, kriminal vakaların marjinalliğini sanatçının nevrotik cephesinin aksi olarak değerlendirmek makuldür. Nitekim "Beyaz Lâle" rneğinden yola çıkarak belirtilen Şu kanaat de yukarıdaki tespitleri doğrular niteliktedir:

“ ‘Beyaz Lâle’de ayrıntılara kadar inen ‘iğrenç ve vahşi tasvir’, ruhları inciten sert gerçekçilik, terör sahnelerinin bütün kanlı çıplaklığı ile belirlenişi sonraları onda gizli kalmış bir sadizm eğilimine yorulmuştu” (Alangu 2010, 247).

Ömer Seyfettin'in mizahi tarafı da bu çerçevede ele alınabilir. Etrafının kendisini latifeyi seven, insanları güldüren, eğlenceden hoşlanan yönleriyle bildiği sanatçının, bu özelliği, hikâyelerinde de tezahür eder. Hikâyelerinde ince nükteler yaparken iğneleyici bir tavır içindedir. Özellikle, roman olarak nitelenen uzun hikâyelerinin başkahramanı olan Efruz Bey tipi ile toplumda karşılığı bulunan bazı şahsiyetleri tenkit eder. Fikirleri, hareketleri mizahın süzgecinden geçirerek karikatürize etmekte beis görmez. Bunu yaparken savunulan görüşleri ve onları savunanları da küçük düşürdüğü olur. Karen Horney (2014, 151) sadistik yapıda olan kimselerin önemli bir özelliğinin de aşağılama ve kötüleme olduğunu öne sürer. Bu kişiler mizahı mizaçlarının perdeleyicisi olarak kullanmakta mahirdir: *“Sadistik kişi diğerlerindeki kusurları görme, zayıflıkları keşfetme ve onlara işaret etme konusunda olağanüstü bir keskinliğe sahiptir. Diğerlerinin hangi noktalarda hassas olduğunu ve kırılabileceğini sezgisel olarak bilir. Ve sezgisini acımasızca aşağılayıcı bir eleştiri için kullanma eğilimindedir. Bu durumu dürüstlük ya da yardımcı olma isteği ile rasyonalize edebilir; diğer kişinin yeterliliği ya da bütünlüğüne dair duyduğu kuşkuşların samimi olarak canını sıktığını düşünebilir...”* Psikanalize göre nesneyi, kişiyi değersizleştirme arzusu ve onlardan dolayı duyulan memnuniyetsizlik, sadistik temayülü izah eder. Bu yapıdaki kişiler başkalarını hüsrana uğratmak, acı vermek, onlarda kusur bulmak gibi agresif bir motivasyonla hareket ederken mizahın kamuflajından istifade ederler. Sanatçının “Sivrisinek”, “Efruz Bey - Hürriyete Layık Bir Kahraman”, “Bilgi Bucağında”, “Asilzâdeler”, “Efruz Bey'in Açık Hava Mektebi”, “İnat (Beyaz Serçe)”, şeklinde sıralanan Efruz Bey dizisi ile Reşit Süreyya Gürsey, İsmayil Hakkı Baltacıoğlu gibi isimleri yermesi, bu çerçevede ele alınmalıdır. Yine “Gayet Büyük Bir Adam”, “Boykotaj Düşmanı”, “Şimeler”, “Hürriyet Gecesi”, “Yuf Borusu Seni Bekliyor”, “1/2”, “Foya” hikâyelerinde kimi aktüel fikir ve şahsiyetlerdeki defoları teşhir ederek aşağılama temayülü dikkatli okuyucuların gözüne çarpar. Bu konuda yazılmış bir makalede, Ömer Seyfettin'in “Boykotaj Düşmanı”nda, Yahya Kemal Beyatlı'yı ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nu nasıl hedeflediği şu sözlerle anlatılır:

“Hikâyede, şiirlerini ‘Yazıyor, neşretmiyordu’ ya da, ‘o şiirlerini yarımşar mısra yarımşar mısra yazar ve daima kafiye tarafından başlardı’ cümleleri ile tanıtılan Nihat, gerçek hayatta Yahya Kemâl'den başkası değildir. Mahmut Yesri de Yakup Kadri... Sembolik olarak da olsa, Ömer Seyfettin bu benzerlikler ile Kozmopolit bir anlayış olan Nev-Yunânîliği kıyasıya eleştiriyordu” (Özdemir 2007, 257).

“Karmanyolacılar” hikâyesindeki kalpazanlık, hırsızlık; “Niçin Zengin Olmamış?” hikâyesindeki ihtikâr, rüşvet; “Miras” hikâyesinde cinayetle mirasa konma fikri, diğer kriminal vakalardır. Bunlarda sadistik tipler değil; ancak adi suçlar işleyen veya onlara temayülü olan hayatın içindeki hırsız, vurguncu vb. kötü niyetli tipler yer alır.

Yazarın hikâyelerinde psikiyatri terimi ile “obsessive – compulsive” yani takıntılı – zorlayıcı tipler de vardır. Aslında hayatın içinde epey yaygın olan bu tipler fikirlerini, tavırlarını tam manasıyla denetim altına alamayan insanlara işaret eder. Obsesif – kompulsif bozukluk, psikolojik bir rahatsızlıktır. Yoğun kaygı, endişe (anksiyete) hallerinde zuhur eden ve kişinin saplantı, gereksiz korku yaşamasına sebep olan bir hastalıktır. Bu gibi kişiler akıllarına takılanı yapmak için kendilerine ve etrafına eza verir. “Beşeriyet ve Köpek” hikâyesinde, kompulsif özellik gösteren anlatıcı – kahramanın yaptığı bir gemi seyahatinde, bir bayanın kucağındaki köpeği zihnine taktığına hatta durduk yere köpeğe zarar vermeye niyetlendiğine şahit olunur:

“Yanına gitmek, kucagından zorla bu çirkin ve pis köpeği almak, güzelce dövmek, sonra denize fırlatıp atmak istiyor ve bunun neticesini düşünerek hemen hemen yapmamağa karar veriyordum. Ne olacaktı? Benden zarar ve ziyan davası ederdi. Başka? Hiç. Fakat ben bu pis köpeğin haksız yere nail olduğu muhabbet-i nâbecânın intikamını almış olacaktım. Tekrar muhakeme ettim. Muhakememi tevsî ettim. Ben bu köpeği şüphesiz kıskanıyordum. Bu tevil kabul etmezdi” (Ömer Seyfettin 2015, 125).

“Apandisit” hikâyesinde, meyvenin çekirdeğini yutmuş olmasını bile hastalanma vehmiyle kendine dert edinen vesveseli bir kahraman bulunur. “Aşk ve Ayak Parmakları”nda, etrafındaki suretleri hakkında sürekli hayvanlara mahsus yakıştırmalar yapan takıntılı bir tipin, aynı tavrı eşine de sergilediği ve bu yüzden ayrıldıkları konu edilir. Sırf ayak parmaklarından ötürü eşini terk edecek kadar halet-i ruhiyesi bozulmuş bir erkekten bahsedilir. Bu üç hikâyenin yaklaşık altmış gün zarfında, aralarına başka hiçbir hikâye girmeden peşpeşe neşredilmiş olmaları dikkat çekicidir. Yazarın bu tiplere ya da bu tarz vakalara odaklandığı anlaşılmaktadır.

“Gurultu” hikâyesinde, mazisindeki travmatik hadiseleri ilginç bir çağrışımla hatırlayan bir hoca vardır. Tek bir kelime onun benliğindeki yarayı deşmeye yetmektedir. Yaşadıklarını bir türlü aşamamış ve bunu hayatında bir takıntıya dönüştürmüş olan hocanın, bu takıntısı yüzünden sebepsiz yere bir öğrenciye hınçla yaklaştığı ve yaşadıklarının öfkesini bu öğrenciden çıkarttığı müşahede edilir.

Ömer Seyfettin’in ortaya koyduğu en belirgin obsesif – kompulsif tip ise “Dama Taşları” ve “Makul Bir Dönüş” hikâyelerinin kahramanı olan Cabi Efendi’dir. Cabi Efendi’nin dama tutkusu zamanla takıntıya dönüşür. Bir noktadan sonra dama oyunu artık onun hayatının merkezine yerleşir. Damayı hayatının yegâne gayesi olarak görmeye başlayınca da akli melekelerinin zaafa uğradığına hükmedilerek tımarhaneye kapatılır. Açıkçası zihninde saplantıya dönüşen dama, onun delirmesine neden olmuştur. Aynı kişi “Makul Bir Dönüş”te ikinci kez ve başkahraman olarak ortaya çıkar. Dışarıda gördüklerinden sonra, tımarhaneye dönmek isteyen Cabi Efendi, üçüncü kez ve yine başkahraman olarak, “Acaba Ne İdi?” hikayesinde okuyucu karşısındadır. Bu tipin, çeşitli şekillerde ve mizahi tarafları ile tasviri, toplumda görülme sıklığı pek de az olmayan takıntılı - zorlayıcı tiplere sanatçının dikkatini yöneltip, onları iyice gözlemlediğini anlattığı gibi onlardan hayata renk, tebessüm katan kimseler olarak bahsettiğini de gösterir.

Hikâyelerdeki narsist tipler ise son grubu teşkil eder. Narsizm, en kısa tarifıyla kişinin kendini, etrafındaki tüm varlıklardan daha çok sevmesidir ve narsistler kişilik bozukluğu yaşayan, tedavi edilmesi gereken kimselerdir. Böyle kimseler için önemli olan kendi fikirleri, hisleri, kendine ait olan her türlü unsurdur. İyi ve doğru, onun inandığıdır; zaten onlar, onun inandığı için iyi ve doğrudur. Kendisi ile ilgili olanlar, canlı ve renkli; olmayanlar ise cansız ve iğrençtir. Bu perspektifin hastalıklı olduğu aşikârdır. Mamafih narsist tiplerin çekici oldukları müşahede edilir. Bu da ortalama insanın arzulayıp olamadığı bir figür olmalarıyla ilgilidir. Narsist, toplum hayatında çarpıcı bir imgedir. Yüksek özgüven taşıyan, her halükârda güçlü imiş portresi çizen, fikirlerinden ve eylemlerinden kuşku duymayan profili ile o, insanların ulaşmaya çalıştığı noktadadır. Narsist, bu yönleri ile etrafındaki hayranlığını celbeder. Yeteneksizlerin sergilediği narsistlik ise gülünç ve iticidir. Böyleleri daha çok siyaset sahasında boy gösterir. (Fromm 2016, 76 – 78). Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde yer alan Efruz Bey, narsist tipin bütün özelliklerini taşır. Okuyucu karşısına ilk kez “Efruz Bey – Hürriyete Lâyık Bir Kahraman” hikâyesinde, asıl adı ve vazifesi ile çıkan bu tip, kalem efendisi Ahmet Bey olarak tanıtılır. Bu basit adamdan, anlı şanlı hürriyet bir kahramanının çıkması, ilginç bir siyasi parodidir. Ahmet Bey’in yüksek özgüvenle söylediği yalanlar, bütün İstanbul ahalisini tesir altına alır. Padişahın köşküne gizlice girerek, onu rehin aldığını ve ona zorla hürriyeti ilan ettirdiğini söyler. Halk coşar, Efruz Bey kahraman ilan edilir. Bir yerden bir yere merasimler, arabalar eşliğinde götürülür. Yazarın kitle

psikolojisini de işlediği bu hikâyede, bir meczuba büyülenerek, onun elinde oyuncığa dönüşen toplumdaki, “*Bu dinleyen, bu dinleyerek susan yığın... en atmasyon vakaları, en esassız bir masalı en büyük bir hakikat gibi dinleyip inanmak istidadını haizdi*” sözleri ile bahsedilir. (Ömer Seyfettin 2015, 1133). Toplum daima kurtarıcı, lejander figürler peşindedir. Çaresiz ve güçsüz insanlar, kendilerini çekip düzlüğe çıkaracak ideal bir hamlenin akışına bırakmaya teşnedir. Yazar II. Abdülhamit döneminin ruhunu çok iyi yakalamıştır. Sindirilmiş toplum, karşısında etki bırakan, sarsıcı, güçlü bir figürü görünce, onu idealleştirir hatta kutsar; çünkü onda umut bulur. Bu hikâyede, kahramanın narsist kişiliği, çıkış arayan kitlenin psikolojisine hâkimdir ve topluma yön tayin eder. Bir kalem efendisinin fütursuz şekilde sıraladığı palavralar, insanları baştan çıkarır. Mamafih hiçbir şahsi meziyeti olmayan Ahmet Bey'in, halk kahramanı Efruz Bey olmaya terfi edişinde, halkın üstlendiği rol görmezden gelinemez. Ömer Seyfettin bu eserinde, kitlenin psikolojik etüdünü yapmış gibidir. Esasen beceriksiz bir narsist olan Efruz'un, İstanbul ahalisine günlerce nutuk atacak kadar önemli bir mevkie gelişi, şu satırlarla muhakeme edilir:

“Evet, büyük bir cesaret göstermiş, Babiâli'de, daha herkes korkuyla şüpheden uyusuk dururken ‘Yaşasın hürriyet!’ diye haykırmıştı. Sonrasını pek iyi hatırlıyordu. Çorap söküğü gibi gitmişti. O ‘cemiyet’in ‘fert’ gibi, belki fertten ziyade hayalperver bir isterik olduğunu bilmezdi. Fertlerin inanamayacağı ne kadar kaba yalanlar vardı ki cemiyet bunlara hemen kapılır, fakat... fakat çabuk ayılır, hayali, fertten çabuk inkisara uğrardı” (Ömer Seyfettin 2015, 1146).

Nihayetinde Efruz'un gerçek kimliği ve palavraları anlaşılınca, onu hapsederler. Tekrar serbest kalır. “Ama daha bırakılmadan ‘halk’ denen kitle atmasyonlarına aldanıp üç günde taptığı mabudunu üç saniye içinde” unutturur. (Ömer Seyfettin 2015, 1161). Efruz Bey'in kahraman olarak geçtiği tüm hikâyelerde, aynı narsist tip resmedilir. “Bilgi Bucağında” hikâyesinde kitaplar deviren, konferanslar veren, hakikatin yalnız kendisinden sadır olduğuna inanan ve insanları da buna inandırmakta mahir biri olarak tasvir edilir. Her tartışmasında haklıdır. Haksız da olsa kelime oyunlarıyla üste çıkar ve muhatabını mağlup etmeye çabalar. Daima en değerli olanın kendisi olduğu fikri sabiti ile düşünmeye programlanmış gibidir. Değerinin anlaşılmadığı kanaatine varınca, bulunduğu yerden ayrılır. “Asilzâdeler” hikâyesinde, Efruz Bey'in yanına başka narsist tipler de toplanır. Bir yalananın içinde yaşayan ve o yalanı gerçek zanneden hezeyan içindeki kahramanlar, aynı zamanda narsizmin doruğuna çıkarlar. Güya bir ideal peşinde olan bir avuç kişinin söz konusu idealden ziyade kendilerini ön plana çıkarttıkları toplantılar, bu toplantılarda kendi soyluluklarını yüceltmek için anlattıkları uyduruk şecereler “Asilzâdeler”deki kahramanları gülünç ve itici kılar. Yine benzeri bir kahraman da “Bir Hatıra” hikâyesindeki sonradan görmüş Memiş Ağa'dır.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde şimdiye kadar değinilmemiş bir husus ise grup narsizminin varlığıdır. Erich Fromm grup narsizmini şu şekilde açıklar:

“Bir kimse: ‘Bu dünyanın en olağanüstü insanıyım, en temiz, en akıllı, en çalışkanım ve herkesten daha kültürlüyüm. Kısaca ben, dünyada yaşayan her şeyden üstünüm’ derse, onu dinleyen herkes ‘deli herhalde bu adam’ diye düşünecektir. Ama aynı şeyi ulusuna yansıtarak tekrarlırsa bu kez herkes onun düşüncesine katılmaya başlar. ‘Benim halkım en güçlü, en kültürlü, en yetenekli ve en barışsever halktır’ diyen birine kimse ‘deli’ demez, tam tersine onu milliyetçi bir vatandaş olarak değerlendirir... Grup narsizminin diğer özelliklerine de bilimsel ve politik gruplaşmalarda rastlayabiliriz. Böyle bir durumda bireyler, bir gruba ait olup onunla özdeşleşerek tatmin etmektedirler. Değerli olan kendisi, yani o sıradan olan kişi değildir. Ama dünyanın en olağanüstü grubunun bir üyesi olarak değerlidir ve önemlidir... Gruba getirilen herhangi

bir eleştirinin nasıl bir kızgınlıkla karşılandığını görmek, o grubun narsist karakterini doğrular. O zaman tıpkı bireysel narsizmin yaralandığı anlarda olduğu gibi, hırçın ve dengelenemeyen bir kızgınlık çıkar ortaya. Bu nedenle de ulusal, politik ve dinsel grupların narsist karakteri, her türlü fanatizmin kaynağıdır. Grup, kişinin narsizminin bir bedenlenmesi olduğundan, o grubun eleştirilmesi, grubun tek tek üyelerine yapılan bir saldırı olarak algılanır” (Fromm 2016, 81).

Yukarıda sözü edilen “Asilzâdeler” hikâyesi, bu çerçevede değerlendirilmelidir. “Boykotaj Düşmanı”, “Beyaz Lâle” hikâyelerinde de grup narsizmi mevcuttur. “Boykotaj Düşmanı”nın başkahramanı Mahmut Yüri, kendi özüne yabancılaşmış bir gazetecidir. Türk olmasına rağmen tıpkı bir Yunanlı imiş gibi davranır. Yunanlılarla kendini öyle bir özdeş kılar ki onların tenkit edilmesine tahammül edemez ve kendi milletine düşman kesilir. Zihninden geçenler yukarıdaki açıklamalarla örtüşmektedir:

“Medeniyet, insaniyet, edebiyat, ilim, felsefe ve fen Yunan ve Rum muhabbetinden başka bir şey miydi? Dünyada bu milletten asil, bu milletten necip, bu milletten kibar bir millet daha var mıydı?.. Varlık, saadet, şiir, musiki, zevk... her şey, her şey Yunan’ın, Yunanlılığın idi... Bunu inkâr etmek barbarlıktır” (Ömer Seyfettin 2015, 418).

“Beyaz Lâle”de Bulgarlık ve Hristiyanlık üzerinden yürütülen narsizm, kendinden olmayana hayat hakkı tanımayacak bir ruh hastalığı hâlinde işlenir. Başkahraman Radko, neredeyse hiçbir Müslüman Türk’ün yaşamaya degecek bir hayatı olmadığını düşünür. Hikâyede programlı biçimde işlenen katliam, grup narsizminin gözleri kör eden fanatizmine işaret etmektedir. Radko’ya göre Türkler budaladır; oysa Bulgarların en küçük köy hocası bile etnografya bilir. Dolayısıyla o topraklarda yaşamaya en layık olanlar, kendileridir.

Yazarın konularını cinsiyetten, kadın – erkek ilişkilerinden alan otuz civarında hikâyesi bulunur. (Yener 1975, 49) Cinsî psikolojiyi irdeleyen ve bunu yaparken kendini pek de sansüre tabii tutmayan bir havada kaleme alınmış, “Busenin Şekl-i İptidaîsi” hikâyesi, sadizm ve mazoşizm unsurları ile dikkat çeker. Hikâyede bir geceliğine hayat kadını ile olacak bir erkeğin yaşadıkları anlatılır. Kadın, kendisini arzulayan erkekte hoşlanmaz. Bakışlarından son derece rahatsız olduğunu belirtir. Erkeğin sadist biri olduğunu hissettiğini söyler. Bu yüzden kendisinden uzaklaşmasını ister. Erkekse mazoşist yapıda olduğunu şu ifadelerle anlatır:

“Bilakis müphem bir iştiyak ile isterim ki bir kadın bana zulmetsin, beni dövsün, beni tahkir etsin, beni mustarip etsin, ben ağlayayım, onun ayaklarına kapayım. O benim başıma vursun. Potinlerini öperken dudaklarımı kanatsın. Beni kovsun, ben yalvarayım. Yine kovsun. Ben yerlerde sürüneyim. O yine itisafında devam etsin. Hatta öldürsün. Ah, sevilen bir vücut karşısında serfûrû, bu zilletteki lezzet...” (Ömer Seyfettin 2015, 118).

Kadın onun bu sözlerinden memnun olur ve ona yaklaşır. Bir süre sonra, erkeğin küçük buseleri adeta bir yamyam gibi ısırılmaya dönüşür. Bu defa erkek hakikaten içindeki sadistin harekete geçtiğini hisseder. Yaşanan hâlin, esasında ta ilk zamanlardan, insanoğlunun atalarından tevarüs eden önlenemez bir “sevk-i tabii” olduğundan dem vurularak; insanın tabiatında var olan bir takım özelliklerin ne kadar dizginlenmeye çalışılsa da su üstüne çıkacağı, asıl benliğin değişmeyeceği anlatılır. Üstelik erkek bu hâlden memnun olduğu gibi kadın da öyle şikâyetçi değildir. Söylenmek istenen, insanın içgüdüye dayalı özelliklerinin yadsınamayacağıdır. Kahraman veya yazar, insandaki gizlenmeye, örtülmeye çalışılan vasıfların psiko-genetik kökenini izaha yönelen bir tavır içindedir. Bununla birlikte içgüdü ile hareketin dahi sadist bir tarafı olduğu fikri ifade edilir. Konuyu kendince özetleyen kadın kahramanın sözlerini nakletmek

uygun olacaktır:

“ ‘Buse kadar çirkin bir şey tasavvur edemem’ diyordu, ‘o da sadizm alâiminden bir şey, müthiş bir hatıra... Busenin şekl-i iptidaîsi ne idi? Biliyor musunuz? Şüphesiz, hayır... Değil mi! Isırmak, ısırma. Bizim pek eski asırlarda yaşayan babalarımız müthiş sadiklerdi. Dişisini gagasıyla öldüren sülünler gibi annelerimizi ısırıyorlardı. Zaman, geçen asırlar onların marazını tedavi etti, meyillerini yumuşattı. Bu ısırma tahaffüf etti. Yavaş yavaş nihayet buse oldu” (Ömer Seyfettin 2015, 119).

“Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür!” hikâyesinde exhibitionism yani teşhircilik suçu müşahede edilir. “Primo Türk Çocuğu” adlı hikâyede başkahraman Kenan Bey’in, eşi Grazia’ya olan ilgisi, Roma imparatoru Hadrian ile erkek gözdese Antinous arasındaki eşcinsel bağa işaret edilerek açıklanır:

“Grazia’yı ilk defa İzmir’de bir baloda görmüş ve hayret etmişti. Bu kız eski Roma tarzında fantezi esvaplar giyiyor ve tıpkı İmparator Hadrian’ın metresi Antinous’a benziyordu. Avrupa’da tahsili esnasında sanat tarihini tetebbu ederken hep Louvre Müzesi’ne gider, saatlerce bu latif gözdenin heykeline bakardı. İzmir’de bu heykelin canlısını görmek onu deli ediyordu. Grazia’ya hemen âşık olmuştu” (Ömer Seyfettin 2015, 375).

“Balkon” hikâyesinde ise gizli kalmış bir kabahatin yol açtığı facia konu edilir. Bu esnada ensest de hikâye kapsamına girer. Renan evlat edinilmiş bir kızıdır. Suat ise onu evlat edinen ailenin öz oğludur. Renan ve Suat birbirlerini sevmektedir. Üstelik kız, Suat’tan hamiledir. Evlenmek isterler. Durumu aile büyüklerine açınca, Renan’ın, baba Muhsin Bey’in yıllar önce birlikte olduğu bir kadının kızı olduğu ve annesinin Renan’ı doğururken hayatını kaybettiği; Muhsin Bey’in de kızı evlatlık almış gibi aileye dâhil ettiği gerçeği ifşa olur. Bunu öğrenen Renan, balkondan aşağı atlayarak canına kıyar. Muhsin Bey, gördüğü sahne karşısında kalp krizi geçirir. Suat da Renan’ın ardından intihar eder. Anne Hamdune Hanım ise çıldırır.

“Erkek Mektubu”, eşinin ruhen dengeli olmadığı serzenişinde bulunan kocanın yaşadıklarını anlatır. Tüm mesele, evlendikleri ilk gece, erkeğin zevcesine münasebetsizce ismini sormasından kaynaklanır. Bu incitici durumu takiben evde yaşananlar adeta psikanaliz seansına konu olacak niteliktedir. Kadın, kocasından gördüğü bu soğuk davranışın ardından kendini okumaya, piyanoya, keyfi işlere verir. Çeşitli hususları bahane ederek durmadan eşini suçlar. Bir süre sonra da artık normal davranamaz olur. Benliğin yaralanmasının, telafisi mümkün olmayan neticeleri doğurduğu işlenir.

“Horoz” adlı hikâyede ailenin genç kızı, erkeklere olan olumsuz bakış açısından dolayı evlenmek istemez. Erkek stereotipi olarak ele aldığı babası ile evlerinde besledikleri horoz arasında psiko-fizik bir bağ kurar:

“Evet, horoz kümeste, babam evde hüküm sürüyordu. Mahiyetçe, tabiatça, zihniyetçe, kabalıkça, nezaketsizlikçe aralarında zerre kadar fark yoktu. Kümes- teki tavuklar gibi evde de babama karşı koyacak yoktu. Sedası yakınlar düşen bir yıldırım gibi camları zangırdattı. Onun dehşetinden ürken yavru horozlar meydanı boş bulunca ötmeye özenirlerdi. Belliydi ki yalnız müstakil bir kümes bekliyorlar. Bir gün anneme, babamın bu hâllerinden şikâyet ettim. Zavallı kadın, ‘Yavrum’ dedi, ‘bütün erkekler böyledir’” (Ömer Seyfettin 2015, 1266).

Annesinin bu sözünden sonra genç kız, kocaya verilmenin sanki ejderhanın ağzına atılmak demek olduğunu düşünmeye başlar. Ona göre erkek daima nefsinin tatmin peşinde olan sert, anlayışsız bir varlıktır. Evdeki horoz nasıl tavukları aşağılıyorsa, erkek de karşı cinsi aşağılayan bir mahlûktur. Kahramanın bu fikirlerinin öfkeye dönüşmesi uzun sürmez ve gidip evdeki

horozu taşıyarak öldürür. Bu sembolik hareket, kızın şiddetli bir itiraz içinde olduğunu gösterir. Erkeğin hegemonyasına, onun önünde ezilip gitmeye karşı duruş bilhassa cinsiyete yönelik olumsuz bakış açısı, bu dışa yansıyan kriminal tepkiyle simgelenir. Horozun taşlanması sadece baba otoritesine değil, baba özelinden tüm erkek cinsine duyulan cinsiyetçi bir hiddettir. “Dünyanın Nizamı”, “Horoz” hikâyesinin devamıdır. Aynı kahraman bir kâbus görür. Gördüğü kâbusun ardından ilginç şekilde evliliğe dair fikri değişir. Bu kâbusta horoz, kümes için gerekli olmasına rağmen kendisini suçsuz yere öldüren kızıdan hesap sorar ve ona saldırır. Kız uyandığında tavukların vaziyetine bakar. Yumurtadan kesilmişler, birbirlerine dalaşır olmuşlar, darmadağın hale getirdikleri bahçede gelişigüzel dolaşmaktadırlar. Kahraman horozun sadece nefisini körleyen bir mahlûk olmaktan öte, bulunduğu yere çalışma fikri, disiplin getiren idareci rolünde olduğunu düşünmeye başlar ve tabiatın işleyişine mani olmanın mümkün olmadığını kavrar. O yüzden ‘dünyanın nizamını’ bozmaya gelmeyeceğini belirterek evlenme arzusunun annesine ima eder.

Hikâyelerde yer alan sorunlar ve sorunlu tipler epey fazladır. Suçluluk ve nedamet hisleri, hikâyelerde, vicdan azabı olarak okuyucu karşısına çıkar. Psikanalitik anlamı olan vicdan azabı, kahramanların yaptığı iç muhakemenin, ‘süperego’larının ön plana çıkmasıdır. İstenmeyen eylemlerden sonra meydana gelen ruhi ıstıraplar, sağlıklı bir denge – denetim mekanizması için gereklidir. Süperego iç denetim disiplini sağlar. Kişinin arzulamadığı durumları yaşamamasının akabinde devreye giren süperego fren vazifesi görür. Bazen kişiyi önceden uyararak hata yapmasını önlediği gibi bazen de yapılan hatanın kritiğini ortaya koyarak - tabiri caizse - benliğin hasar raporunu çıkartır ve durum daha vahim hale gelmeden ruhi onarımı başlatır.

Yazarın çoğu otobiyografik hikâyesinin vicdan azabı monotemi ile işlenmesi anlamlıdır. “Nakarât”ta, bir Bulgar komitacının kızının “İstanbul bizim olacak” diye söylediği şarkıyı, “aşk neşidesi” sanan yirmilik zabıt, o nakaratı kıza tekrar eder ve sonradan anlamını öğrenince, “vicdanındaki ateşten azap” yüzünden yatağa düşer. “Falaka”da, başkahraman hocasını düşürdüğü kötü durumu hatırladıkça, “ağırlaşan bir vicdan azabı” duyar. “Kaşağı” hikâyesinde, “Zavallı anneciğim benim iftira edebileceğime hiç ihtimal vermiyordu” diyen başkahraman, kâbuslarında sürekli suçladığı kardeşi Hasan’ı görür. Hikâye hazin bir şekilde sona erer ve kahramanın azabı, yüreğinde sönmeyecek bir kora dönüşür. “İlk Cinayet” baştan aşağı suç ve azaptan ibaret bir hikâyedir. Vakayı nakleden, fiili işleyendir. Metinde suçunu daha fazla saklamayarak itiraf eden kahramanın günah çıkartırcasına konuştuğu dikkat çeker. Kahramanın sanki okuyucuya seslenerek af dileyiş çabası içinde olduğu sezilir.

Diğer başka hikâyelerde de bu hissi müşahede etmek mümkündür. “Niçin Zengin Olmamış?” hikâyesinde, fakirken ticarete soyunan ve hile ile vurgun yaparak zenginleşen bir öğretmenin, toplumda karşılaştığı sefalet manzarası sonrasında tövbe edişi anlatılır. “Miras”ta, amcasını öldürerek servetine konmak isteyen bir genç vardır. Kahraman durmadan kafasının içindeki sesleri dinler. Sonradan pişmanlık duyar ve amcasından tüm servetini millî kurumlara bağışlamasını ister. Böylece elde edilecek miras kalmayacağı için amcasını öldürmek zorunda olmayacak, kafasının içindeki seslerden de kurtulacaktır. İradesini dizginleyemeyen genç, ‘yüceltme’ savunma mekanizması ile kendi kirli emelini gizler. Yalanları ile aldattığı amcası ise onu fazilet abidesi sanır. Hikâyenin ilk cümlesi, aslında temel izleği daha ilk başta sunmaktadır: “İnsanın kendi nefsinden nefret etmesi kadar dünyada azap verici bir şey yoktur...”. “Bir Temiz Havlu Uğruna” hikâyesinde ise bedbaht evliliklerinden dolayı üzülen ve bu evlilikleri yaptıklarına pişman olan iki erkeğin serzenişleri söz konusu edilir.

Sanatçının eserlerinde psikolojik savunma mekanizmalarının belli bir yer tuttuğunu belirtmek gerekir. Bunlar bireyi, toplum hayatını kavramak, insanın mahiyeti hakkında bilgi edinmek için fayda sağlayan gözlemlerdir. “Mehdi” hikâyesinde çaresizliğin, başkalarından beklenti içinde olmanın verdiği ruh hâli anlatılır. İlahi yardımın tecellisi ile kurtuluşa erecekleri

ümidini taşıyan; ancak kurtuluş yolunda artık kendisini soyutlayarak işi tamamen yüce bir kapıya bağlamış insanın dışarıdan görünüşü okurda oldukça garip hisler bırakmaktadır. Yanındaki yolcuya sesini çıkaramayan atıl, silik tiplerin, toplum hayatına dair iddialı konuşmaları çelişki teşkil eder. Kendi ezik hâllerini din ve tarih nakilleri ile tolere etme çabası, benliğin tamirini anlatır. Yazarın eserlerinde en çok tespit edilen savunma mekanizması ise bastırmadır. “Yüksek Ökçeler”, “Uzun Ömür”, “Gizli Mabet”, “Herkesin İçtiği Su”, “Devletin Menfaati Uğruna” hikâyelerinde, kahramanlar gerçekleri bilmelerine rağmen bunları bastırır, görmezden gelirler.

3. Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Rüya ve Arketip Kavramları

Psikanalitik edebiyat kuramında rüya önemli bir yer tutar. Geçmişin ve bugünün istek ve endişelerinden izler taşır. Bastırılmış arzular, hatırlanmak istenmeyen hadiseler rüyalarla bilinç yüzeyine çıkabileceği gibi zihni meşgul eden fikirler, gün içinde hissedilenler de rüyalarla kendini belli edebilir. Rüya açık şekilde, bilince ya da bilinçdışına dair mesaj sunabilir. Bu tarz dolaysız rüyaları analiz etmek zor değildir. Bazen de rüyada dolaylı şekilde mesaj sunulur zira rüyada yoğunlaşma, yer değiştirme, simgeleştirme öğeleri vardır. Psikanalize göre rüyanın bir işleyiş mekanizması bulunur. On gün önce yaşanan bir kapalı alan fobisi (Klostrofobi), rüyada, kibrit kutusuna tıklıp kalan bir arı şeklinde, unsurları yer değiştirmiş ve simgeleşmiş olarak tezahür edebilir. Kısacası anlam sembol diline dökülerek perdelenir. Rüyada açık ve gizli içerik vardır. Açık içerik, görüldür. Gizli içerik ise anlamdır; yani rüyanın sunduğu mesajdır.

Ömer Seyfettin'in tam yirmi hikâyesinde, kahramanlar rüya görür. Bunların bir kısmı bastırılarak bilinçaltına atılanların su yüzeyine çıkmasını anlatır. Sözelimi otobiyografik nitelikli “Ant” hikâyesinde, anlatıcı-kahramanın kendisine durmadan nakledilen ayı hikâyelerinden korkup rüyasında ayı gördüğünü söylemesi, eserden yazara yahut biyografiden kurguya uzanan psişik izleri keşfetmeye yarar. Çocukken anlatılan korkunç hikâyelerin körpe bir dimağda nasıl bir iz bıraktığını düşündüren bu kısım mühimdir. Aslında bunlar kahramanın uydurduğu rüyalarla ancak korkunun çocukta harekete geçirdiği hayal gücü, ayının onu yediğini söylemesine kadar uzanır. Ömer Seyfettin'in, “*Birtakım yarım haydutlar içinde büyüdüm*” sözlerini burada tekrar hatırlamak lazımdır. “Kaşağı”da anlatıcı-kahraman, iftira attığı kardeşi Hasan'ı bir kâbus gibi gördüğünü ve Hasan'ın kendisine “İftiracı, iftiracı!” şeklinde haykırdığını söyler. Bilinçaltındaki vicdan azabı, rüyalarla açığa çıkmaktadır. Bu iki otobiyografik hikâyenin dışında, “Türbe”de, Şefika mollanın bilinçaltına yerleşen hatıraların, yine aynı şekilde gün ışığına çıktığına rastlanır.

“Turan Masalları” üst başlığı ile verilen “İhtiyarlıkta mı Gençlikte mi?” hikâyesinde rüya, hikâyenin devamında olacakların işaretçisidir ve bir halk hikâyesi motifi olarak kullanılır. Bir derviş, başkahraman Hasan Bey'in rüyasına girer ve başına bir talihsizliğin geleceğini, bunun ihtiyarlıkta mı yoksa gençlikte mi gelmesini istediğini sorar. Kahraman bu rüyayı tam üç kez görür. Sonuncusunda dervişe, talihsizlik gelecekse bunun gençlikte olmasını dilediğini söyler. Rüyanın ardından Hasan Bey'in başına bir dizi uğursuzluk gelir. Birbiri ardına servetini ve ailesini kaybeder ancak hikâye mutlu sonla biter ve tüm kaybettiklerine yeniden kavuşur. Kahraman, rüyasında yaptığı tercihten memnundur.

“Teselli” ve “Ferman” hikâyelerinde, rüya yine geleceğe dair işaretler taşıyan bir fenomen olarak sunulur. “Teselli”de, Erzurum kumandanı İskender Paşa, yaşayacağı bozgun öncesinde bir rüya görür. Adeta başına gelecekler ona rüya ile malum olur. Rüyasında siyah at üzerindedir. Yoluna çatal dilli bir yılan çıkmıştır. Bunu derde yorumlarlar ve tabir doğru çıkar. “Ferman” hikâyesinde başkahraman Tosun Bey, kendisine verilen bir fermanı yetiştirmek için yola çıkar. Mola verdiği bir yerde rüya görür. Ferman ateş almıştır. Uyanır, rüya olduğunu anlar. Tekrar dalınca, bu kez fermanın eriyerek kan olduğunu ve bütün vücudunu sardığını görür. Kendi ölüm

fermanını taşımaktadır ve bu ona malum olmuştur. Rüyalar iç dünyanın derinliklerinde uyanan sezgileri, ilhamları, hisleri sembolize eder. İskender Paşa'nın çatal dilli yılanı tuttuğunda, ellerinin kan olduğunu görmesi ile Tosun Bey'in fermanın ateş aldığını ve eriyip kana dönüştüğünü görmesi; başa gelecek kötü hadiselerin simgelenmesidir. Bunlar iç görünün, keşfin, sezginin rüya vasıtasıyla açığa çıkışını anlatır. Benzer bir rüya, "Kurumuş Ağaçlar" hikâyesinde mevcuttur. Deli Murat'ın rüyasında deveden düşmesi, tıpkı yukarıdakiler gibi sembolik anlam taşır. "Binecek Şey" hikâyesinde, Derviş Hasan'ın kendini dünya nimetleri içinde görmesi, nefsini terbiye edemeyişinin sembolü olurken; "Nakarât" hikâyesinde, "Rüyada kızın eliyle zabitin kalbini sıkması, Bulgar kızının Türk milletine karşı duyduğu kinin bir sembolüdür" (Yabuz 2002, 260).

"Nadan", "Dünyanın Nizamı" hikâyelerinde, uykuda görülenler meselenin halli için ilham kaynağı olurlar. "Piç", "Lokantanın Esrarı", "Forsa", "Eleğimsağma", "Asilzâdeler" hikâyelerinde görülen rüyalar ise doyurulmak istenen arzuların tatminine yöneliktir.

"Primo Türk Çocuğu" hikâyesinde Oğuz, işgal altındaki Selanik'te, düşman ülkelerinin reislerinin kendisine zebun olduğunu rüyasında görür. Özlemi derinden hissedilen ve gerçekleştirilemeyen bir idealin vurgulandığı rüyalar görür. Türklük birliği altında dünyayı kendine ram etme arzusu, rüyalarda tezahür eder. Benzer bir duruma "Boykotaj Düşmanı"nda rastlanır. Orada da başkahraman Mahmut, kendi idealinin rüyasının içinde canlandığını, idealini rüyasında yaşadığını görür.

"Eleğimsağma" hikâyesinde rüya, metnin muhtevasını ve kurgusunu belirler. Hikâye, başkahramanın fantezisisidir. Ayşe bir rüya görür. Gökkuşağının altından geçerek erkeğe dönmüştür. Bundan böyle kız değildir. Eserin sonunda ise bütün anlatılanların rüya olduğu ortaya çıkar. "Hürriyet Gecesi", "Nasıl Kurtarmış?" hikâyelerinde yine rüyaya rastlanır.

Buraya kadar sayılanlar, içerisinde rüyanın etkin biçimde geçtiği, bilinçaltının veya bilinçdışının rüya ile açığa çıktığı hikâyelerdir. Rüyaların kurgunun doğrudan bir parçası olduğu; metnin yapısını, seyrini, sunduğu iletiyi verdiği bu hikâyelerin dışında, bir de içinde rüya hâlinin olduğu, yaşananların güzel bir rüyaya benzetildiği, hoş hayatların mesut rüyaları andırdığı, rüyanın belirli çağrışımlarla metinlerin içinde kullanıldığı hikâyeler bulunur. Bunlar "Ashab-ı Kehfimiz", "Başını Vermeyen Şehit", "Beyaz Lâle", "Efruz Bey – Hürriyete Layık Bir Kahraman", "Gizli Mabet", "Harem", "İlk Namaz", "Miras", "Nezle", "Pireler", "Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür" ve "Yemin" isimli hikâyelerdir. Yazarın otuz iki hikâyesinde rüya kavramı geçer; bu da hikâyelerinin yaklaşık beşte birine tekabül eder.

Arketipler, kolektif ruhun psişik kalıntılarıdır. Yinelenecek sembollere dönüşmüş olan kök örneklerdir. Bunlar, Platon'un görüşlerini aktarmak için sunduğu idealara benzerler. Sözelimi, yazarın "Mehdi" hikâyesinde, mehdi kolektif bir arketiptir. Toplum hafızasında yer eden kurtarıcı figürü, mehdi ile sembolleşmiş ve bu figür nesiller boyu aktarılacak artık değişmez biçimde dinî boyutları olan bir arketip hâlinde hayatın bir parçası olmuştur. Hikâyede sefaletin, bozgunun, çaresizliğin vurduğu çehrelere ümit verecek artık bir tek mehdi kalmış gibidir. Ömer Seyfettin'in eserlerinde, kolektif ruhu çok iyi kavradığını gösteren bu tarz arketipler bulunur. "Eleğimsağma" hikâyesinde başkahraman Ayşe, eski bir halk anlatısından esinlenerek gökkuşağının altından geçen kişinin cinsiyet değiştireceğini düşünür. Gökkuşağının altından geçmek için hızlıca koşar ve geçer de... Yorulduğu için olduğu yere uzanır. Artık erkek olmuştur. Güçlüdür ve yaman bir pehlivan hâline gelmiştir. Etrafındakileri bir bir devirir. Hatta istediği kızla evlenmek için zorbalığa tevessül eder. Oysa tüm gördükleri rüyadır ve uyanıldığında hakikati kavrar. Burada içten gelen kuvvetli hislerin tatmini için sığınılan bir halk inancına itibar edilmesi söz konusudur. Mamafih gökkuşağının altından geçmek gibi beyhude bir çabaya anlam yüklemenin psikolojik bir arka planı vardır. İnsanların hayal güçleri,

olanaksıza dahi kapı aralar. Hayalin sönmesi, canlılığın yitirilmesidir. Bu yüzden erişilmesi zor emeller söz konusu olsa bile halkın muhayyilesi canlılığın, tutkuların gerçekleşeceğine dair ümidin varlığını sürdürmesi için mitik hikâyeler oluşturur. Halk inancına göre gökkuşağının altından geçen, canıgönülden arzuladığı her ne ise o muradına nail olur. Bu öyle cömert bir muhayyiledir ki altından geçenin cinsiyetini değiştirmesi kadar uçuk gelebilecek fikirlere bile imkân sağlayacak mümbitliktedir. İnsanların ümidini yitirmemesi için vaatkar oluşu, halk inanışları ile psikolojik canlılığı sürdürüşü, Anadolu kültürünün zenginliğindedir. Atalardan bugüne yoğrularak gelmiş inanç, efsane ve mesellerin intikal ettirdiği mananın, çeşitli figür ya da vakalarla arketip hâlinde, halkın hafızasında yer ettiği unutulmamalıdır. Halk kültürünün muazzam bir kolektif bilinç teşkil ettiği gerçeğini fark etmek gerekir. Yazarın “Mehdi”, “Eleğimsağma” hikâyelerinde, kurguyu arketipler üstünden işlemesi, halk kültürü ile kurduğu bağı gösterir. Bunun gibi “‘Kızılelma’ Neresi?” hikâyesindeki Kızılelma motifi, kaynağını halk kültüründen alır. Kızılelma'nın anlamı, Türk tarihinin derinliklerinden gelir. Bir arketip olarak o, fetih ufkunu simgeler. Padişah, ulemanın bilgisi ile avamın irfanı ve tebaasının samimiyetine rağmen bir türlü tam olarak açıklayamadığı bu sözün ne manaya geldiğini sezgisi ve makamının ona verdiği ilham ile kavrar. Türk, tarihi boyunca halk önderinin işareti ile yeni fetihleri arzulamış; başka coğrafyalara uzanmıştır. Kızılelma asırlardan beri ruhlara dolmuş bu fetih hissinin remzidir.

“Topuz”, elden çıkan topraklara tekrar hâkim olma arzusunun vurgulandığı bir hikâyedir. Tam olarak bir arketip olmasa da burada da bir muharip silahı olarak topuzun, gönüllerde yaşatılan ananevi mefkûrelerin simgesi olarak değerlendirilebileceği düşünülmelidir. Tüm bunların yanında milletlerin tarihinde yer etmiş; cengâverliği, fedakârlığı, hamiyetiyle toplumun hafızasına kazınmış kahramanlar bulunur. Her cephesi ile liderlik profili sergileyen bu karizmatik şahsiyetlerin, içinden yetiştikleri toplumun ideal niteliklerini taşıdıklarını ve topluma iyi birer rol-model çizdiklerini belirtmek gerekir. Sanatçının eserlerinde toplumu temsil eden ve Jung'un “bilge adam” arketipiyle uyumlu kahramanlar bulunur. “Başını Vermeyen Şehit”teki Kuru Kadı, “Pembe İncili Kaftan”daki Muhsin Çelebi, “Ferman”daki Tosun Bey Jung'un bu arketip teorisine göre derin kaynaklardan gelen kolektif bilinçaltının aksidir. “*Jung, kişisel üstü, bireysel üstü olanı, edebiyatın asıl psikolojik işlevi olarak niteler ve bunların 'sembol'lerde gerçekleştiğini ileri sürer. Semboller ise ona göre 'kolektif bilinçaltı'na işaret eder*” (Aytaç 2009, 179). Jung'a göre sanatçı bu tarz arketip, motif, sembol unsurları ile okuyucuya ve zamanın ruhuna kılavuzluk eder. Ömer Seyfettin de hikâyelerindeki ideal kahramanlarla topluma aslında kendi öz benliğini, mazisini, ne olduğunu hatırlatır. Anlattıkları ile hâlihazırdaki vaziyeti ortaya koysa bile, esasında olması gerekenin ne olacağı; bunun nasıl başarılabileceği hakkında düşündürür. Bu tarihî arketipler, toplum vicdanını uyanık tutup harekete geçirmek için kullanılmış elverişli enstrümanlardır.

“Ezeli Bir Roman” hikâyesinde, Adem ve Havva arketipleri kullanılarak hayata dair bir kesit sunulur. “Bahar ve Kelebekler”de kelebekler anlam yüklenmiş birer motif olarak okuyucu karşısına çıkar. Hikâyede, büyük nine ve torun konuşmaktadır. Aralarındaki bu konuşmadan, iki farklı kuşağın hayata bakış ve onu algılayış biçimi anlaşılmaktadır. İhtiyar kadın eski inanışlardan, folklorik denebilecek eğlencelerden söz açar ve yeni neslin bunlardan bihaber oluşuna sitemde bulunur. Eskiden, baharda çıkan kelebekleri takip ettiklerini ve ilk gördüklerinin rengine göre o seneki talihlerine dair fikir yürüttüklerini anlatır. Buna göre beyaz olanı saadeti, pembesi sıhhati, sarı ve siyah kelebekler ise ölümü haber verir. Ninesinden işittikleriyle ilk gördüğü kelebeklerin renklerine dikkat eden kız, önüne denk gelenlerin sarı ve siyah renkli kelebekler olmasından dolayı moral bozukluğu yaşar. Ninenin geçirdiği yokluk, harp yıllarının sıkıntıları torunun hayatında da devam eder. Yazar, o dönemdeki olumsuz koşulların, bir nevi kader gibi kuşaklar boyunca geleceğe intikal ettiğini sezdirir. Ayrıca Türk kadınının içe dönük

hayatını, kapalı bir toplum yapısı ile tevil ederek, görülen bu kelebeklerin nesilden nesile tevarüs eden bahtsızlığın timsali olduğunu anlatır. Hülya Argunşah, Ömer Seyfettin'in kolektif bilinç dışında, kadın imgesinin inşası üzerinde çok düşündüğünü ve hikâyelerini bu perspektiften yazdığını belirtir (2017, 55 – 57).

“Yalnız Efe”de animus arketipinin olduğu müşahede edilir. Jung'un arketip teorisine göre her erkeğin içinde – nispi de olsa – dişiliğe, her dişinin içinde de – aynı şekilde – erkeklığe has taraflar bulunur. Erkekler anneleri ile kızlar babaları ile olan ilişkilerinde, onlardan bazı izlenimler, yetiler elde ederler. Anima ile animusun birleşimi, personayı oluşturur. Bu erkek ve dişi yönleri ile insanın kişiliğinin tamamıdır. “Yalnız Efe”nin başkahramanı olan Kezban, babası Yörük Hoca'nın öldürülüşünden sonra bambaşka biri olur. Onun intikamını almak için erkek gibi silah kuşanır ve zalimlerden hesap sorarak kan döker. Evini bırakıp dağa çıkar. Nitekim daha önce babasının kötülükler karşısında sık sık genç olup dağa çıkmaktan bahsettiği görülür. Ayrıca tek evladı olan Kezban'ın erkek olmayışına da hayıflandığı vakidir. Babasının sözleri, tavrı ve yaşadığı acı Kezban'ın ruhundaki erkeksi tarafı harekete geçirir. Animus cesaret, saldırganlık, bahadırılık vasıflarını taşıyarak Dede Korkut hikâyelerinden Ömer Seyfettin'e kadar örneklerine denk gelinen bir arketiptir. Buradaki başkahraman da fiziki ve ruhi olarak erkeği andıran özelliklere sahiptir. İri yarıdır, bir erkeğin başarabileceği işlerin üstesinden gelir; yiğittir ve gözünü budaktan sakınmaz. Kezban'ın personasında babasının öcünü almak için uyanmış olan animus, bir daha hiç pasif hâle düşmez. Başkahraman, kendi hesabını gördükten sonra da dağdan inmez. Fukaraları gözetmek, mescit yaptırmak vs. gibi hayır işlerini yöredekilere havale ederken, zamanla korkusuz bir halk kahramanı figürüne dönüşür. İzmir'in işgaline denk düşen bu hikâyenin, belli bir direniş psikolojisi taşıdığı da görmezden gelinemez. Sonunda dört koldan çepeçevre kuşatılan Yalnız Efe'nin gaip erenlerinden biri gibi sır olduğu anlatılır. Animus arketipinin, halk kültüründeki olağanüstü kişiliğe yedirilerek ustaca işlendiği görülmektedir (Yılmaz 2012, 2145 – 2153).

Sonuç

Ömer Seyfettin'in hayatının evrelerinin, hikâyelerine aksettği, tartışma götürmez kesinlikte bir gerçektir. Tahir Alangu, Müjgan Cunbur, İnci Enginün gibi edebiyat araştırmacıları, hikâyelerinden yola çıkarak sanatçının biyografisini genişleten ve aydınlatan tafsilatları titizlikle tespit etmiştir. Bilhassa çocukluk döneminin, otobiyografik nitelikteki hikâyelerle okuyuculara sunulduğu müşahede edilir.

Çocukluk dönemi psikanaliz için önemlidir. Çocukluk, insanın benliğinin teşekkül ettiği evredir. İlk algılar, hayat prensipleri edinmeye başlamak, insanın sonraki safhalarla gelişecek ruhi yapısına derin izler bırakır. Çocukluk, ruhi hayatın kök evresidir. O dönemde yaşananlar, insanın eğilimlerini belirler. Temel çatışmalar, kaygılar, tatminsizlik, doyunluk hisleri zihnin topografyasına tesir eder. Mamafih bir sanatçının geçmiş yaşantısının onun ilgilerinin, beğenilerinin, fikirlerinin, çeşitli özelliklerinin teşekkülünde rol oynayabileceğini hatırdan çıkarmamak gerekir.

Tüm bunlar düşünüldüğü vakit, sadece hikâyeleri üzerinden gidildiğinde bile, Ömer Seyfettin'in, koşullarının pek de ideal olmadığı bir çocukluk safhası yaşadığı; baba, hoca, bulunduğu muhitin yetişkinleri gibi ona doğrudan tesir eden kişilerin sert, pedagojik yönden uygunsuz tavırları altında büyüdüğü ve bunların ruhunda unutulmayan izler bıraktığı tespitinde bulunulmalıdır. Nitekim kendi ifadeleri ile birlikte, araştırmacıların bulguları da bu tespiti teyit eder. Ayrıca 12 yaşından, vefatından altı sene evveline kadar hep bir askerî terbiye içinde bulunmuştur. Onun asıl mesleği askerliktir. Yazarın babasının da alaylı bir yüzbaşı olduğu bilinir. Baskı altında geçirildiği sezilen çocukluğun akabinde gelen ve uzun süren askerî okul yılları, harp tecrübeleri ve esaret, mizacında var olan kimi özellikleri daha ön plana çıkarmış; huşu-

netin, yıkım ve ölüm güdüsü olan “thanatos”un bariz şekilde eserlerine aksetmesine yol açmıştır. Bu noktada, hikâyelerindeki otoriter ve yıkıcı tiplerin varlığının, salt hayal gücü ile izahı sathi kalır. Onların, hayatının mezkûr safhaları ile irtibatını kurmak ve ruhi bir arka planı olduğunu kavramak hiç de zor değildir. Psikanalitik açıdan bakıldığında, hikâyelerde kurgulanan kriminal tip ve vakaların sayısal çokluğu; yazarın yaşadığı nevrozun şiddeti ve “thanatos”un boşalımı ile ilgilidir. İçte biriken tahrip enerjisinin niye bu kadar fazla olduğu, yine sanatçının iç dünyasına dair yapılacak ayrıntılı çözümlenmelerle daha iyi anlaşılabilir. İlk akla gelenler, psikolojik baskı unsurlarının (ailede babasının, medresede hocasının, “yarım haydut” diye tanımladığı çocukluk çevresinin, askerlikte düşmanın) onu, ruhen ezmiş olması ve evlilik hayatından da istediğini elde edememesidir. Esaret, parasızlık, ideal kadın figüründen yoksunluk, onun hayatında çok yönlü bir tatminsizlik halkası meydana getirir. Genel siyasi panorama ise başlı başına ümit kırıcı bir faktördür.

Yazarın eserlerinde cinsî suçların tuttuğu yer düşündürücüdür. Sarkıntılığın, tecavüzün, nekrofilinin, ensestin, teşhirciliğin (exhibitionism), eşcinsellik temayülünün (homosexuality), sadik cinsî sahnelerin, mazoşizmin, fetişizmi andıran takıntıların, sapkınlıkların, aldatmaların varlığı ve bunların teferruatına inilmiş olunması; psikolojik ve estetik olarak sınırları zorlayıcı noktalara ulaşır. Ortalama bir okuyucuyu rahatsız edecek düzeyde olan bu sahnelerin, edebiyat araştırmacılarınca da sorunlu bulunduğu müşahede edilir. Yazarın külliyatı tetkik edildiğinde, behimi tasvirlerin pek çok hikâyeye serpiştirildiği saptanır. Psikanalize göre ahlâkla bağdaşmayan durumlardan, hayallerden ilham alınıp, esere bunlar nakledilmek istenirse; sanatın kurgusal mantığı, sembolleştirme, sezdirme devreye sokulur. Söz konusu fantasmalar eserin içinde kılık değiştirerek tanınmaz hâle dönüştürülür. “Kabul edilemez” türden olanlar, onu değiştiren veya gizleyen bir sanat yorumu ile kabul dairesi içine alınır. Böyle eserlerde şeytani fikirler ve tipler çok olur. Sapkın figürlerin fazlalığı ile kurulan fantasma arasında ilişki vardır. Eserdeki fantasmaların şahsi bir fikrin yahut tecrübenin ürünü olabileceği daima var olan ihtimallerden biridir. Fantasmalar, fiilleri üstlenen kurgu tiplere, metnin izleğine ustaca yedirilir; arkasındaki muhayyileyi, onu doğuran psişik atmosferi kamufle eder. Okuyucunun, eserle yazar arasında bağdaştıramadığı türden bir anlam ilişkisi bulamaması için kurgu, sapkın figürler ve vakalar üzerinden tezahür ederken, yazara ait bilinçdışının izleri süpürülmüş olur. Psikanaliz, edebiyat vasıtasıyla cereyan eden bu nevi sanat illüzyonlarını deşifre etmeye yardımcıdır. Nitekim eser, onu ortaya koyandan bağımsız değildir. Her sanatçının eserinde, kendisinden izler bulunur. Eserlerindeki eğilimler ve kriminal öğeler, Ömer Seyfettin'in nevrotik yönünü anlamaya fayda sağlar.

Sanatçının hikâyeleri, biyografisi eşliğinde okunduğunda yahut biyografisi hikâyeleri ile birlikte değerlendirildiğinde, ortaya çıkan sonuçlardan biri de yaşadığı dönemin ruhunda ve eserlerinde tesir bıraktığı gerçeğidir. Onun kısa hayatı esnasında yurt ve dünya, askerî ve siyasi bakımdan çok çalkantılıdır. İç çekişmeler, polemikler, keskin ideolojik ayrışmalar, harpler, toprak ve can kayıpları, mecburi göçler topluma dair hassasiyetleri olan sanatçıyı ister istemez karamsarlığa sevk eder. Geniş bir açıdan bakılırsa, hayatının son yirmi yılı adeta felaketlerden kaynaklanan yıkım psikolojisi içinde geçer. Buna yakalandığı şeker hastalığı da ilave edilebilir. Fizik ve ruh olarak yaşadığı mahrumiyetler onu yıpratmıştır. Tüm bunlara mukabil sığındığı sanat, onun, enerjisini boşaltacağı, zihnindekileri dökeceği bir tatmin sahası olmuştur. Eserlerin muhteviyatının, kurgulanan tiplerin kendisinin ve toplumun psikolojisi ile alakası aşikârdır; dolayısıyla hikâyelerde şahsi ve kolektif bilinçdışının emareleri okunur.

Jung, büyük sanat eserlerinin sağladığı etkinin sebebini, ondaki kolektif ruhu aksettirme becerisinde bulur. Ömer Seyfettin'in eserleri bu bakımdan yetkindir. Senelerdir Türk edebiyatının vazgeçilmez bir kalemi olarak kalmasının ve yazdıklarının kuşaklarca okunmasının sebebi budur. Bilhassa bizzat yaşadığı harpler onu derinden etkilemiş; hikâyeleri ile toplumun dert-

lerini, endişelerini, ümitlerini kendi perspektifinden resmetmiştir. Bir zamanların şanlı ordusu sürekli bozguna uğramakta, devlet, siyasi ve iktisadi olarak küçülmekte iken milletin tüm mensupları büyük bir buhranla kıvrılmaktadır. Birey de toplum da yenilgilerin, aşağılanmaların doğurduğu “anksiyete”nin pençesindedir, ruhen bocalamaktadır. Ömer Seyfettin artık fetihlerin değil müdafaaların yapıldığı bir devri idrak eder. Hikâyelerinde bolca yer alan yiğit, savaşçı, milleti için fedakârlıktan kaçınmayan tipler, bu ruhi ortamdan neşet eder. Kendi yapısındaki agresifliğin toplumun ihtiyaçları ile terkihi gözü pek, kanaatkâr, tok sözlü tiplere yönelişi açıktır. Ömer Seyfettin’in hikâyeleri sanatçının hayatını, ruhunu aksettirdiği gibi aynı zamanda toplum ruhunu da aksettiren kıymetli edebî ve psikolojik verilerle doludur.

KAYNAKÇA

- Alangu T. (2010). *Ömer Seyfettin – Ülkücü Bir Yazarın Romanı*. İstanbul 2010.
- Andı F. (1999). *Ömer Seyfettin*. İstanbul 1999.
- Argunşah H. (2017). “Ömer Seyfettin’de Millî Kimliğin İnşasında Kadın”. *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatında “Kadın” Sempozyumu*. Amasya Üniversitesi (4-6 Mayıs 2017) 55 – 79.
- Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu (1992). *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*. Ankara 1992.
- Aytaç G. (2009). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul 2009.
- Banarlı N. S. (1998). *Resimli Türk Edebiyatı Târîhi*. İstanbul 1998.
- Cebeci O. (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul 2004.
- Enginün İ. (2004). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul 2004.
- Fromm E. (2015). *Rüyalar Masallar Mitler*. İstanbul 2015.
- Fromm E. (2016). *Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları*. İstanbul 2016.
- Geçer G. O. (2016). “Türk Ediplerinin Çanakkale Cephesini Ziyareti ve Yansımaları”. *Türkbilig* 31 (2016) 189 - 204.
- Horney K. (2014). *İçsel Çatışmalarımız*. İstanbul 2014.
- Ömer Seyfettin (2015). *Bütün Hikâyeleri*. Haz. Nazım Hikmet Polat. İstanbul 2015.
- Özdemir, M. (2007). “Yahya Kemâl ve Geleneği Yanlış Yerde Arayan İki Edebî Topluluk: Nev Yunânîler ve Nayîler”. *SAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi* 14 (2007) 252 – 265.
- Sevgi A. – Özcan M. (2005). Prof. Ali Canip Yöntem’in Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri. Konya 2005.
- Yabuz Y. (2002). “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Rüya”. *Türk Dili* 603 (2002) 257–265.
- Yener C. (1975). “Dokuz Öykücü: Ömer Seyfettin’in Öykücülüğüne Toplu Bir Bakış”. *Türk Dili – Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 32 (1975) 44 – 53.
- Yılmaz M. (2012). “Anima-Animus Kavramları Çerçevesinde Ömer Seyfettin’in Yalnız Efe Hikâyesinin Değerlendirilmesi”. *Turkish Studies* 7/11 (2012) 2145 – 2153.