

ÖMER SEYFETTİN'İN “TOS” HİKÂYESİNDE KLÂSİK KISA HİKÂYE GELENEĞİ ETKİLERİ

Osman Ünlü*

Özet

Modern Türk kısa hikâyeciliğinin ilk ve en önemli isimlerinden biri olan Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde yazılı ve sözlü kültür ürünlerini kullandığı uzun zamandır bilinmekteydi.

Bu yazıda, XVI. ve XVII. Yüzyıllarda yaşamış olan Cinânî ve Nev'î-zâde Atâyî'nin eserlerinde kullandıkları “tos vurma” motifinin modern bir kısa hikâyede (Ömer Seyfettin'in Tos hikâyesi) nasıl ele alındığı konusu üzerinde durulacaktır.

Anahtar kelimeler: Cinânî, Nev'î-zâde Atâyî, Ömer Seyfettin, kısa hikâye, motif.

Abstract

It has been known for a long time that Omer Seyfettin, who is one of the most important and prominent writers in modern Turkish short story, used products of written and verbal culture in his stories.

In the essay, how the motif of “to ram” which XVIth and XVIIth centuries writers Cinânî and Nev'î-zâde Atâyî used in their works is used in a modern short story (Tos story of Omer Seyfettin) will be mentioned.

Key words: Cinânî, Nev'î-zâde Atâyî, Omer Seyfettin, short story, motif.

Türk kısa hikâyeciliğinin ilk ve en önemli isimlerinden biri olan Ömer Seyfettin'in, bazı hikâyelerinde zaman zaman eski kaynaklardan faydalandığı uzun zamandır bilinmektedir. Ömer Seyfettin, özellikle *Yeni Mecmua*'da “*Eski Kahramanlar*” serisi içinde yer alan tarihî ve epik hikâyelerinin konularını

* Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora öğrencisi.

Nâimâ ve Peçevî tarihlerinden çıkarmıştır¹. Bu tür hikâyelerin üzerinde çok durulan bir örneği olan *Başını Vermeyen Şehit*'te Ömer Seyfettin, büyük ölçüde *Peçevî Tarihi*'nden yararlanmışır². Ömer Seyfettin, Peçevî Tarihi'nde bir arasöz olarak yer alan manzum bir destanın bütün unsurlarını almış, fakat onları çağdaş hikâye metotlarına göre işlemiş ve kendinden pek çok şey katmıştır³. Ömer Seyfettin, hikâyenin başına *Peçevî Tarihi*'nden alıp yerleştirdiği epigrafla da hikâyesinin kaynağını bu eserden aldığını ifade etmek istemektedir⁴.

Ömer Seyfettin'in *Başını Vermeyen Şehit*'te uyguladığı, eski kaynaklarda yer alan konu veya motifi kendi eserlerinde kullanma metodunu başka hangi hikâyelerde uyguladığı tam olarak bilinmemektedir. Onun bazı hikâyelerinin başına koyduğu epigraflar bu konuda araştırmacılara yol gösterici nitelikte olabilir⁵. Ömer Seyfettin'in bu özelliklere sahip olan *Tos* adlı hikâyesindeki eski metinlerle olan ilişkiye ilk olarak Tunca Kortantamer değinmiştir⁶. Tunca Kortantamer, Nev'î-zâde Atâyî'nin hamsesini konu olarak aldığı doçentlik tezinde bu bağlantıya işaret eder. Nev'î-zâde Atâyî'nin Hamsesinin ikinci mesnevisi olan *Nefhatü'l-ehzâr* adlı eserin onbeşinci nefhasını izleyen destanda anlatılan hikâye, "bütün önemli çizgileriyle Ömer Seyfettin'in *Tos* isimli hikâyesinin çatısıdır. Ömer Seyfettin, hikâyedeki tipleri biraz daha kendi yaşadığı yıllara uygun hale getirmiş ve olaylarda ufak tefek değişiklikler yapmıştır." Kortantamer, sözü geçen hikâyedeki metinlerarası ilişkiye dikkat çekerken ihtiyatla yaklaşmıştır: "Söz konusu hikâyenin başka bir kaynağının varlığı şu an için bilinmemektedir. Bu bakımdan Ömer Seyfettin'in Atâyî'yi okumuş olduğu ve ondan yararlandığı düşünülebilir"⁷. Bunun yanında, Atâyî'den bir kuşak önce yaşayan ve aynı zamanda babasının yakın

¹ Şerif Aktaş: "Millî Edebiyat Dönemi (1911-1923)" Türk Edebiyatı Tarihi, (Ed. Talat Sait Halman vd.) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Ankara, 2006, C.III, s. 223.

² Mehmet Kaplan: Hikâye Tahlilleri, Dergâh Yayınevi, İstanbul, 1986.

³ *Başını Vermeyen Şehit*'te eski kaynakların kullanılmasıyla ilgili bir diğer çalışma Christine Woodhead'a aittir. Woodhead çalışmasında esas olarak, aralarında yaklaşık ikiyüz elli yıl fark bulunan iki yazarın savaşa olan bakış açılarını içinde buldukları devir, toplum ve inanç sistemi içinde değerlendirmektedir. Woodhead'a göre Peçevî'nin hikâyesi keramet unsuruyla desteklenmiş bir örnek davranış ve kahramanlık hikâyesi örneğidir. Ömer Seyfettin'in hikâyesi ise, o dönemdeki askerlerin karşılaştıkları sıkıntıları aşmak, onların motivasyonunu sağlamak ve ortak ideallerin gerçekleşmesine hizmet etmek amacıyla yazılmıştır. Daha fazla bilgi için bkz. Christine Woodhead: "Kuru Kadı Hikâyesi: Peçevî, Ömer Seyfettin and The Headless Corpse," Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi, S.7, Y. 1991-1992, İstanbul, 1993, s.579-589.

⁴ "...Hak budur ki o gazilerin içinde böyle gaziler olmasa, Zigetvara bu kadar yakında dört yan kâfir hisarı iken bekleyiş, duraklama özellikle böyle cenge çalışma ne mümkün idi. Peçevî tarihi, s. 355."

⁵ Örneğin *Teke Tek* adlı hikâyesinin başında Maktul İbrahim Paşa'nın bir sözüne yer vermiştir.

⁶ Tunca Kortantamer: Nev'î-zâde Atâyî ve Hamsesi, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1997, s. 305.

⁷ Kortantamer: a.g.e., s. 428.

arkadaşlarından biri olan Cinânî'nin bu motifi *Bedâyiü'l-âsâr* adlı kısa hikâye külliyyatında yer alan bir hikâyede kullandığını biliyoruz⁸.

Cinânî'nin *Bedâyiü'l-âsâr* adlı hikâye külliyyatında yer alan bu hikâye, Atâyî'nin ve dolayısıyla Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin ana hatlarını oluşturmaktadır. Bu hikâye külliyyatının, hemen her edebiyat tarihine girmiş olan bir yazılış öyküsü bulunmaktadır: Meclislerinde meddahlara ve kıssahânlara geniş yer veren sultan III. Murad, uzun kış gecelerinde dinlemek amacıyla şimdiye kadar hiç duyulmamış hikâyelerden oluşan bir eser yazılmasını emreder. Bu iş için de padişahın sürekli olarak yakınında bulunan Cinânî görevlendirilir. Cinânî de hafızasındaki hikâyeleri *Bedâyiü'l-âsâr* adıyla bir kâtime yazdırdıktan sonra cetvel için müzehhibe teslim eder. Bunu duyan padişahın meddahlarından Derviş Eğlence, müzehhibe anlaşılarak eserdeki hikâyeleri teker teker padişaha aktarır. Zavallı Cinânî, tezhîp işi bittikten sonra câize ümidiyle eserini padişaha sunduğunda daha önce bu hikâyeleri Eğlence'den dinleyen padişah Cinânî'ye fazla itibar etmez. Kapı ağası Gazanfer Ağa da, küçük bir ihsanla gönlünü alır. Daha sonra gerçek anlaşılır ve bu olay dillere destan olur⁹.

Hemen hemen her tezkire ve edebiyat tarihine girmiş olan¹⁰ bu yazılış hikâyesini Atâyî'den alıntılamanın sebebi, Atâyî'nin bu eseri görüp okumuş olma ihtimalinin yüksek olduğundandır. Ayrıca her iki yazarda ortak olan motifler adı geçen hikâyelerle sınırlı olmayıp birçok hikâyede benzerlikler göze çarpmaktadır.

Cinânî'nin *Bedâyiü'l-âsâr*'ı, orijinal ve telif hikâyelerle doludur. Bu hikâyelerin büyük bir kısmı geniş Osmanlı coğrafyasındaki günlük hayatta insanın başına gelebilecek olaylardan oluşmaktadır. Eserin asıl önemi, eski İran ve Arap kaynaklarından alınmış hikâyelerin pek az olmasına karşılık, Anadolu ve Rumeli hayatını gösteren orijinal hikâyelerin çokluğu ve XVI. yüzyılın günlük halk hayatını bütün samimiyeti, bütün kostümleri ve dekorları ile yaşatabilmesinden dolayıdır. Meyhâne ve gezinti âlemleri, baskın sahneleri, kervan hayatı, gemi yolculuğu, kısaca o dönemin hayatının her köşesi bu hikâyelerde canlı bir şekilde göze çarpar ki bu cins tarihî belgelerin pek az olması bakımından Cinânî'nin bu eserinin önemi bir kat daha artar¹¹.

⁸ Adı geçen kısa hikâye külliyyâtı üzerine bir doktora tezi çalışmamız devam etmektedir.

⁹ Nev'i-zâde Atâyî: *Hadâyîku'l-Hakâyık fî Tekmîleti'ş-Şakâyık* (Haz. Abdülkadir Özcan), Çağrı Yayınları, İstanbul, 1989, s. 296-297.

¹⁰ Ayrıntılar için bkz: Hasan Kavruk: *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1998, s.90; M.Fuat Köprülü: *Edebiyat Araştırmaları*, Dergah Yayınevi, İstanbul, 1986, s. 385-386; Cihan Okuyucu: "*Mustafa Cinânî ve "Bedâyi'ül-Asâr"*", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi, S. 13, Sene: 1983-1987, İstanbul, 1987, s. 358-359.

¹¹ Köprülü: a.g.e., s. 391.

Eserin bilinen nüshalarında telif tarihi bulunmamaktadır. Fakat *Cinânî Divânı*'nda bulunan tarih kıtalarının birinden *Bedâyiü'l-âsâr*'ın 999/1590 yılında telif edildiği ortaya çıkmaktadır¹². Çalışmamızda, Cinânî'nin hikâyesi için *Bedâyiü'l-âsâr*'ın Paris Bibliothèque Nationale Af. 385 numarada kayıtlı olan nüshasının Süleymaniye Kütüphanesi mikrofilm arşivinde bulunan kopyasından yararlandık. Bu hikâye, nüshanın 20b-21b yaprakları arasında bulunmaktadır.

Hikâye, “ihvân-ı vefâdan ve yârân-ı safâdan biri hikâyet edüp eydür” kalıp ifadesiyle başlar ve hemen ardından olaya geçilir. Anlatım birinci teklik şahıs ağzıyla yapılır: Bir tarihte kahramanın eline bir miktar para geçer. Bu parayı nereye harcasam diye düşünürken aklına yatak için bir cârîye alma fikri gelir. Pazara gidip bir taze, güzel cârîye alır, evine getirir. Cârîye, adamın karısını görünce üzülür. Adamın karısı da cârîyeyi görünce çok öfkelenir. “Sen yaşlı bir adamsın, genç cârîyeyi alıp da ne yaparsın” diyerek adamı ayıplar. Adam ise buna kayıtsız kalıp sessiz durmayı tercih eder. Karısı, kocasıyla cârîyesini sürekli gözetler ve onlara göz açtırmaz. Bir müddet sonra adamın karısı doğum yapar. Sofada bir yatak yapıp kadını ona yatırır ve komşular ile akrabalar gelip kadının yanına otururlar. Adam da bir fırsat bulduğunu düşünüp cârîyeyi göz ucuyla dışarı çağırır. Üzerine sokak kıyafetlerini alır, evdekilere bir iş için dışarı çıkacağını söyleyip vedalaşır. Evin avlu kapısına yakın bir yerde odası vardır. Bu odanın bir penceresi de kadının yattığı sofaya bakmaktadır. Adam dışarı çıkarken yönünü değiştirip o odaya girer ve cârîyeyi beklemeye başlar. Cârîye de bir hizmet bahanesiyle odaya girer ve odayı süpürmeye başlar. Adam da cârîyenin arkasına geçip işini görmeye başlar.

Ev sahibi zamanında eve bir kuzu almıştır. Kesmeye kıyamayıp beslerler, kuzu büyüyüp güzel bir koç olur. Kimseye zarar vermesin diye avlu kapsına yakın bir yerde zincirlerler. Bu, öyle bir koçtur ki demirden bir kaleye boynuz vursa yıkar ve kendi gibi başka bir koçla tokuşsa sesi ayyuka çıkar. Koç, adamla cârîyesinin haberi yokken zincirinden boşanır ve onların bulunduğu odaya girer. Adamı hareket ederken görünce, gelip adamın arkasına bir tos vurur. Adamla cârîye o halde sofaya düşerler. Karısı gelip adamın yüzüne tükürür, komşular utanırlar, etraftan gürültüyü duyan kadınlar ve çocuklar başlarına üşüşürler. Adam bu utançla dışarı çıkar. Bir müddet eve gelemeyip arkadaşlarının odasında kalır. Sonunda cârîyeyi aldığı paranın yarısı bile etmeyen bir fiyata satar.

Ömer Seyfettin'in *Tos* hikâyesine kaynaklık eden diğer hikâye Nev'î-zâde Atâyî'nin hamsesinin ikinci mesnevisi olan *Nefhatü'l-ezhâr*'ın onbeşinci nefhasından sonra anlatılan destanda yer alır. Bu nefhada Atâyî, nefesine düşkün ve kendisine hâkim olamayanlara seslenir ve zinadan kaçınmalarını öğütler.

¹² Cihan Okuyucu: *Cinânî (Hayâtî-Eserleri-Divânının Tenkidli Metni)*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1994, s. 175.

Nefsin tutsaklığından kurtulmak gerektiğini, kurtulamayanların aşağılık kişiler olduğunu söyler. Hırsın tenperest kişinin değerini her yerde düşüreceğini ekleyip hikâyeye geçer¹³:

Hevâ şarabıyla sarhoş ve nefesine mağlup olmuş bir kadın düşkününü vardır. Aleti, nefesine bir yular takmıştır ve onu istediği yere çeker. Hep alaca bir elbise giyer ve sarığını da kadınlar gibi sarar. Kadınların kendisine hoş bir şekilde "kırık" demeleri için her tarafını kırmaya hazırdır. İstanbul şehri onun için kadınları seyretmek için bir yol ve vatandır. Bir gümüş tenli güzel için her zaman çarşıda kuyumcu bekler. Cumartesi günleri bu şekilde Eyüp'te gezer. Kadınlar gelirken bayram salıncakçısı gibi önlerine geçer, yüz vermezlerse bile onların alay etmesine razı olur. Bu kadın düşkününü adamın iki yüz yaşında bir analığı vardır. Fitne çıkarmakla birbirine düşüremeyeceği kimse yoktur. Başı zayıflığından titremesine rağmen gözü kaşı hileyle oynamaktadır. Onun tuzagina birçok adam düşmüştür ve âlemde aldatmadığı kimse kalmamıştır. Bu kadın, bir gün oğulluğuna nasihat eder. Onun evlenmesi gerektiğini, ona cennete beraber girebileceği bir gül alabileceğini söyler. Ay kadar güzel, işveli ve nazlı bir kız olduğunu, kız olmasa da kızların eline su dökemeyeceğini anlatır. Bu şekilde oğulluğunu aldatıp yaşlı ve hileci bir kadını ona alıverir. Gelinin perişan yüzünü düzeltip süsler, güzelleştirir. Ateşi kalmayıp yeni sönmüş fitil gibi beyaz telli saçlarını taze bir gelin gibi yapar. Kırmızı duvakla ayıplarını örter ve başı örtülü olarak oğluna getirir. Adam gelinin perdesini kaldırıncı "neuzu" der. Şüphyle bir iki "kul euzu" okur. Sonra hacet namazı kılıp Allah'tan ondan ayrılmak için dua eder. Adamın karısının çirkinliği oranında güzel bir câriyesi vardır. Adamın gönlü bu câriyeye akıp gider. Câriye de ondan hoşlanmaktadır. Fakat yaşlı kadın onlara hiç göz açtırmaz, sürekli gözü onların üzerinde olur. Günlerden bir gün evde bir toplantı olur. Birçok kadın gelir. Bunların hepsi de kocalarının düşmanlarıdır. Oturup kocalarının arkasından konuşmaya başlarlar. Hepsi farklı farklı konuşmalar da sözlerinin konusu aynıdır. Sürekli olarak kocalarının gözünün dışarıda olduğundan, câriyeye hatta oğlanlara düşkün olduklarından şikâyet ederler. Kendilerine kocalarının iyi bakmadığından dert yanarlar. Bu konuşmalara şahit olan dul kadınların ağızları sulanıp gözleri süzülür. Hepsi de erkeklerin tarafını tutarlar. Sidikli Kamer, Çürük Râziye, Kirli Fâtı ve Kör Aynî söz alıp kocalarının hasretini yâd ederler. Bu arada fırsatını bulan adam ve câriye planlarını yaparlar. Câriye, toplantıyı perdenin yanından seyrederken adam da câriyenin arkasında işini görmektedir. Bahçede adamın yastıkla, bohçayla tos vurmağa alıştırdığı bir koç vardır. Adamı hareket eder görünce gene tos vurmağa

¹³ Bu hikâyenin metni için *Nefhatü'l-ehâr* mesnevisinin Manisa İl Halk Kütüphanesi Yazma Eserler Bölümü 5073/1 numarada bulunan nüshasından faydalandık. Hikâye, nüshasının 68a-71b yaprakları arasındadır.

çağırıyor sanır. Gerilip hızla adamın arkasına vurur vurmaz adamla cârîyeyi toplantının ortasına yüz üstü savurur.

Ömer Seyfettin'in hikâyesi, evin hanımı Fatma Hanım'ın "salât u selâm"dan sonra kocasına öfkelenmesiyle başlar. Zira kocası, tos vurmaya alıştırdığı kurbanlık koçlarıyla uğraşmaktadır. Çok sofu ve dindar olan Fatma Hanım, günaha girmekten korktuğu için evinden dışarı hiç çıkmamaktadır. Kocasının ise karısının tam tersine gözü sürekli dışarıdadır. Aynı zamanda dayısının oğlu olan bu adam çekilir gibi değildir. Hep hazırdan yiyip içmektedir. Her gün Fatma Hanım'ın bin türlü bahanelerle parasını çeker, zavallının iratlarında oturan kiracılarla uğraşarak kırmadığı koz, çevirmediği dolap kalmamıştır. Fatma Hanım onun yaptıklarının hep farkındadır. Evde anadan babadan kalma ihtiyar, emektar bir Arap aşçıdan başka, Makbule adında on yedi yaşında, tombul, beyaz, oynak bir ahretliği vardır. Bu kıza kocası iyi bakmamaktadır. Fatma Hanım, kocasının evin içinde bir halt etmesine dayanamayacağını düşünmekte ve Makbule'yi gözünün önünden ayırmamaktadır. Aradan bir hafta geçer. Fatma Hanım, kandil gecesi olduğu için ahbablarına mevlit ziyafeti vermektedir. Gözleri Makbule'yi arar fakat bulamaz. Dışarı çıkar ve onu ayakta duruyor görür. Kızın, kirli olduğu için içeri girmedğini öğrenir. Fatma Hanım, kızı bu şekilde içeriye sokamayacağı için bahçeye çıkarır ve sofanın kapısını açıp başını kapını aralığından içeri sokmasını ister. Böylece Makbule'yi gözünün önünden ayırmayacaktır. Aslında kızın kirli olduğu planını, kızla beraber olabilmek için Fatma Hanım'ın kocası yapmıştır. Planının suya düşüp tutmadığını düşünerek bahçeye çıkar ve koçla uğraşmaya başlar. Bu arada Makbule'yi görür ve arkasına yaklaşır. Efendinin dalgınlıkla zincirini tam bağlamadığı koç ise onun arkasından gelerek adama öyle bir tos vurur ki Makbule'yle beraber adam sofanın ortasına büyük bir gürültüyle düşerler¹⁴.

Üç ayrı zaman diliminde yazılan bu hikâyelerin arasında elbette üslûp, dil ve söyleyiş farklılıkları olacaktır. Bu kaçınılmaz bir durumdur. Burada üç hikâyedeki ortaklık ve birlikteliklerin yanı sıra farklılıkların da irdelenmesine çalışılacaktır.

Cinânî'nin hikâyesi diğer iki hikâyeye göre oldukça kısadır. Hikâye, tamamen olaya yöneliktir. Cümleler kısa ve fiil cümlesidir. Dil ve üslûp son derece açık, akıcı ve sadedir. Okuyucu hiçbir külfetle karşılaşmadan rahatlıkla konuya hâkim olmaktadır. Olayı aydınlatıcı kişi ve durum tasvirlerine hemen hemen hiç girilmemiştir. Bu küçük hikâyede olayın hızlı akışı sadece iki yerde kesilmektedir. Bunlardan birincisinde yazar, evin avlusunda bulunan ve asıl olayın geçtiği yer olan odanın yeri hakkında bilgi veriyor. İkinci duraklama da ev sahibinin daha önce kuzuyken aldığı fakat kesmeye kıyamadığı koç hakkında

¹⁴ Ömer Seyfettin: "Tos", Yüksek Ökçeler, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1970, s. 117-128.

bilgi verirken yapılmıştır. Söz sanatlarına fazla girilmez. Cârîyenin güzelliği anlatılırken "tervîh memeli nazîri yok demeli bir taze hüsni bî-endâze" ifâdelerinden başka bir ibare kullanılmaz. Koçun kuvvetini anlatırken mübalağa yapmayı da ihmal etmez. "kal'a-i âhenîne boynuz ile ursa yıkardı ve kendü sñarı koçla tokuşsa kütürdisi ayyûka çıkardı". Anlatım akışı sadece anlatan ağzından yani birinci teklik şahıs ağzından verilir. Cinânî'nin olaya ve anlatıma herhangi bir müdahalesi yoktur. Hikâyenin en başında "İhvân-ı vefâdan ve yârân-ı safâdan biri hikâyet edüp eydür" kalıp ifadesinden sonra sözü hikâyenin kahramanına bırakır ve bütün olaylar onun ağzıyla verilir. Yazarın varlığı sadece hikâyenin sonuna yerleştirdiği üç beyitlik parçada hissedilir. Burada şair, evli birinin evindeki eşinden başkasıyla meşgul olmamasını, öyle bir işinin olması durumunda ise kimseye belli etmeden gizli bir şekilde yapmasını, yani karda yürüyüp izini belli etmemesini söyler.

Her üç hikâyenin de yazılış sebebi birbirinden farklıdır. Cinânî, hikâyesini hep aynı şeyleri dinlemekten sıkılan padişahın yeni ve hiç duyulmamış hikâyeler dinleyip gülmesi ve eğlenmesi amacıyla yazmıştır. Burada yazarın amacı, ne bir sosyal eleştiri yapmak ne de hikâyeyi dinleyenlere ahlâkî bir ders vermektir. Bundan dolayı hikâye, anlatım amacında herhangi bir kaygı olmadığı için tamamen olaya yöneliktir. Atâyî ise kendi zamanında gitgide yaygınlaşan ahlâk çöküntüsüne karşı okuyucunun dikkatini bu yöne çekmek ister. *Nefhatü'l-ezhâr*'da, "destan" adını verdiği hikâyeden önceki "nefha"da nefsine ve şehvete düşkün kişilere seslenerek bu günahlardan uzak durmalarını, aksi takdirde halk içinde rezil ve rüsva olacaklarını söyler ve ibret olması için bu hikâyeyi nakleder¹⁵. Ömer Seyfettin'in *Tos* hikâyesi ise onun Birinci Dünya Savaşından sonra zaten bozuk olan sosyal hayatın içine düştüğü durumun vehâmetini anlatmak için kaleme aldığı sayısız hikâyeden sadece biridir¹⁶.

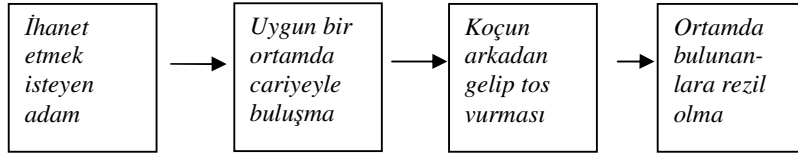
Olay Örgüsü:

Her üç hikâyede de esas motif, karısını aldatmaya çalışan zampara adamın arkasından bir koçun tos vurması sonucu aynı mekânda bulunan insanlara rezil olmasıdır. Bunun yanında olay örgüsü de ana hatlarıyla birbiriyle örtüşmektedir. Zampara kahraman, göz koyduğu evin çalışanını elde etmek istemektedir. Bu kahraman Cinânî ve Atâyî'de cârîye iken Ömer Seyfettin'in hikâyesinde evin evlatlığıdır. Evin hanımı ise kocasını ve kızı kollayıp onlara göz açtırmaz. Bir gün evde toplantı olur. Bu toplantı Cinânî'de evin hanımının

¹⁵ Atâyî'nin yaşadığı dönemi eserlerine yansıtması hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Tunca Kortantamer: "Atâyî'nin Hamsesinde Osmanlı İmparatorluğunun Görünüşü," Eski Türk Edebiyatı –Makaleler-, Akçağ Yayınevi, Ankara, 1993, s. 89-150.

¹⁶ Ayrıntılar için Aktaş: a.g.e., s. 218-226; Kenan Akyüz: Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, İstanbul, 1990, s. 186-187.

doğum yapması dolayısıyla akraba ve komşuların eve gelmesi, Atâyî'de kadınların bir araya gelip sohbet etmeleri, Ömer Seyfettin'de de bir kandil mevlidir. Evin hizmetçi kızı Atâyî'de ve Ömer Seyfettin'de kapının kenarından bakarken zampara da onun arkasına geçip işini görür. Cinânî'de ise yan odada câriye ve evin beyi işlerini görmektedir. Cinânî ve Ömer Seyfettin'de koç, zincirinden boşanır. Atâyî'deki koç ise herhangi bir yere bağlı olmayıp avluda dolaşmaktadır. Atâyî ve Ömer Seyfettin'de kahramanlar koçu tosa alıştırmışlardır. Cinânî'de ise koç kendi kendine sahibinin arkasından gelir. Koç, adamla kızı bir tos darbesiyle orada hazır bulunan topluluğun ortasına savurur. Bu olay örgüsünü bir tablo şeklinde şöyle sembolize edebiliriz:



Hikâye, Atâyî ve Ömer Seyfettin'de gerilimin doruk noktaya ulaştığı bu manzarayla biterken Cinânî, olayı devam ettirip daha sonra yaşanan olayları, karısının adamın yüzüne tükürmesini ve adamın utancından evden kaçıp bir müddet geri gelmeyişi, sonunda câriyeyi aldığı fiyatın yarısı bile etmeyen bir paraya satmasını anlatır. Cinânî, hikâyenin sonunda böyle bir işe girişenlere mizâhî bir dille öğüt vermeyi de ihmal etmez.

Mekân:

Osmanlı dönemine ait olan her iki hikâyede de mekana ait özellikler çok az ve sığ bir şekilde verilmiştir. Olay bir evde geçmesine rağmen evin hakkında çok az bilgi bulunmaktadır. Evin bir avlusu bulunmaktadır. İnsanlar evin sofasına oturmuşlar sohbet etmektedirler. Cinânî'nin hikâyesinde, evin avlu kapsına yakın bir odası vardır: "havlu kapusına karîb bir odamız var idi ki hatunım yatdığı sofaya nâzır bir penceresi olup divârı ol sofaya muttasıl ve penceresinden sofaya inmek kâbil ve öte cânibde kapusu havlu kapusına mukâbil idi¹⁷." Adamla câriye bahsedilen odada işlerini görürken zincirinden boşanan koç, onlar sofaya bakan pencerenin yanındayken tos darbesiyle pencereden sofanın ortasına savurur.

Atâyî'nin hikâyesinde, Cinânî'deki mekâna ait olan bu ayrıntı bile yoktur. Atâyî, sadece olayın bir evde geçtiğini anlatır. Câriye odanın kapı perdesinin kenarından toplantıyı seyredirken, koç gelip arkasındaki adamla birlikte

¹⁷ Cinânî: a.g.e., y. 21a.

Ömer Seyfettin'in "Tos" Hikâyesinde Klâsik Kısa Hikâye Geleneği Etkileri

toplantının ortasına düşürür. Hikâyenin başında Atâyî, zampara kahramanı anlatırken vatanının İstanbul olduğunu ve cumartesi günleri Eyüp semtinde dolaşmakta olan kadınların önlerine bir bayram salıncakçısı gibi çıktığını söyler:

Şehr-i Sitanbul idi aña vatan
Yolda zenân seyri için râh-zen¹⁸

.....

Sebt günü hazret-i Eyyûbde
Kûçe-güzâr idi bu üslûbda
Öñin alurdu geliyorken zenân
'Iyd salıncakçısı gibi hemân¹⁹

Ömer Seyfettin'in hikâyesinde ise mekân aynı olmakla birlikte tasvirler daha fazladır.

Fatma Hanım, Erenköyü'nde, on dönümlük koca bir bahçenin ortasında süslü beyaz bir türbeye benzeyen küçük köşkünde oturmaktadır. İki katlı olan bu köşkün üst katında evdekilerin yattıkları odalar, alt katta da geniş bir sofaları vardır. Ömer Seyfettin'in en ayrıntılı tasviri bu sofadır. Bir kandil gecesinde Fatma Hanım, sofuh ahbaplarına ziyafet vermektedir. "yemekler yenmiş, kahveler içilmiş, akşam namazı kılınmıştı. Mor bir gündüz gibi parlak, mehtaplı bir yaz gecesiydi. Uzaklardan bülbül sesleri geliyordu. Köşkün alt kattaki geniş sofasına yumuşak şal örneği minderler serilmiş, bahçeye çıkan büyük camekânlı kapının ta karşısında Hafız Sâime Molla'nın sedefli ceviz rahlesi kurulmuştu. Davetliler, hizmet eden başörtülü sofuh komşu kızlarından maada, yirmi yedi hanım idi. Hepsi, hacı, hoca, ulemâ karılarıydı. Hepsinin yemenili başlarında yeşil başörtüleri vardı. Alafrangaya benzer hiçbir şey, hiçbir tuvalet göze çarpmıyordu. Camekânın önüne de beyaz keten örtülü büyücek bir masa konulmuştu. Bu masanın üstünde sürahi sürahi şerbetler, irili ufaklı bardaklar, tabak tabak şekerlemeler, şekerler duruyordu. Sâime Molla rahlesine geçti. Kitabı açtı, gözünü ovuşturdu. Öksürdü. Bütün davetliler ruhanî bir fısıltı içinde toplandılar. Duvardaki yaldızlı büyük harflerle yazılmış "Garîk-i bahr-i isyânım / Dahilek ya Resulallâh", "Tevekkeltü alallâh" ve ilah... gibi levhalar alev alev yanan lambaların aydınlığıyla sanki daha ziyade büyüyor, daha ziyade parlıyor, bu sade sofaya muhteşem bir mabet şeklini veriyordu²⁰."

Ömer Seyfettin'de tasvir edilen diğer mekân bahçedir. Evin aşçısı Nuruşeb, bir gün bahçenin sonundaki çam ağaçlarının altında efendinin

¹⁸ Atâyî: a.g.e., y. 68a.

¹⁹ Atâyî: a.g.e., y. 68b.

²⁰ Ömer Seyfettin: a.g.e., s. 123-124.

Makbule'yi sıkıp sıkıp limona çevirdiğini görür. Evde besledikleri koç da bahçede zincirlenmiş bir şekilde durmaktadır.

Kişiler:

Cinânî'nin hikâyesinin kişi kadrosu erkek kahraman, karısı ve cârîyesiyle çok dar bir çerçeveye sıkıştırılmıştır. Kişilerin özelliklerini ancak hareketlerinden ve konuşmalarından anlayabiliyoruz. Erkek kahramanın kendi ağzından anlatılan olayda eline bir miktar para geçer. Nereye harcasam diye düşünürken aklına “firâş için” bir cârîye alma fikri gelir. Bu, onun diğer hikâyelerin kahramanları kadar çapkın olmadığı izlenimini vermektedir. Cârîyeyi satın alıp eve getirdiğinde karısının “sen pîr olasın taze cârîyeyi neylersin” sözlerinden onun yaşlı birisi olduğunu anlıyoruz. Adam, sanki eve ilk defa bir cârîye alıyormuş izlenimi vermektedir. Karısı da bu konuda herhangi bir ifade kullanmamaktadır. Adam, cârîyeden dolayı karısının öfkesine (büyük ihtimalle karısından korktuğu için) karşı “mukayyed olmayup sükût ihtiyâr” edip “berây-ı maslahat müdârâ tarîkına” gider. Karısı da bunun üzerine “muhkem gözetmeğe başlayup” kocasına göz açtırmaz. Hikâyedeki ikincil kahramanlar ise kadın doğum yaptığı zaman ziyarete gelen komşu kadınlardır. Bu kadınlar hakkında herhangi bir ayrıntı verilmiyor. Cârîyeyle sofanın ortasına düştüklerinde bu kadınlar “a bu kadınım ne yavuz rüsvayluk oldu deyüp hicâba” düşerler. Diğer yandan gürültüyü duyan kadınlar ve çocuklar onların başlarına üşüşürler. Adam da utancından dışarı kaçar.

Atâyî'nin 142 beyitlik hikâyesinde şahıslar, en küçük özelliğine varıncaya kadar bize aktarılır. Hikâyenin erkek kahramanı tam bir kadın düşkündür. Sürekli kadın peşinde koşar, onlardan küçücük bir bakış koparabilmek için dünyaları verir. Meselâ, sokaktaki kadınların kendisine hoş bir şekilde “kırık” demeleri için her yerini kırmaya hazırdır:

Her yerini bulsa kırardı eger
Tek aña bir hoşça kırık deseler²¹

Bu kadın düşkünü adamın yaşlı ve fitneci bir analığı vardır. Fitne çıkarmakla birbirine düşüremeyeceği kimse yoktur. Büyü ile Venüs'ü Satürn'e âşık eder. İstese akşamı güne kavuşturur, sabahı da geceye yoldaş eder. Güneşe ay için nifak etse, her ikisi de yüz yüze bakmaz. Başı zayıflığından titremesine rağmen gözü kaşı hileyle oynamaktadır. Kınalı elleri sabah akşam kan içindedir. Yüz yaşındaki kahpeyi kız eder, kötü kadını da kız eder. Onun tuzağına birçok adam düşmüştür ve âlemde aldatmadığı kimse kalmamıştır. Oğulluğunun kadın düşkünü olmasından da yararlanır ve güzel bir kadın bulduğunu söyleyerek kandırıp yaşlı, çirkin bir kadını onunla nikâhlar. Adam, karısının yaşlı ve çirkin

²¹ Atâyî: a.g.e., y. 68a.

olduğunu ancak gerdek gecesinde anlar. (Bu motif, bize Şinâsi'nin *Şair Evlenmesi* piyesinde Müştak Bey'in Kumru Hanım'la evlenme sahnesini hatırlatıyor.) Bu sahneyi Atâyî sanki kahramanın hemen yanı başındaymış gibi bize canlı ve renkli bir şekilde aksettirir:

Çenberile çehre-i bî-nûr u fer
Bir çeñesi baglu ölüye döner
Al tuvak ayıbını eyler nihân
Ânı başı örtülü satar hemân
Perdesini kaldıracak der ne'uz
Vehmle okur bir iki kul e'uz
Hâcet için soñra ki kıldı namâz
Hakdan anuñ firkatın etdi niyâz²²

Şehvet hırsıyla dolu olan bu adam, hırsının kurbanı olur ve karısı uğursuz bir baykuş gibi onun yıkık gönlüne yuva yapar. Atâyî, bu kadını tasvir ederken kullandığı kelime ve ibârelerle sanki bir karikatür çizmektedir. Karikatürü çizerken de kadının her yönünü mizâhî bir dille anlatır ve bunu yaparken erotizmin sınırlarını zorlar:

Kıssası çün kûze-i gassâl idi
Karnı ise kubbe-i yehcâl idi
.....
Sürmesi taşkın gözi sâfi çapak
Nûra karışmış iki mühmel çanak
Vesmeli ebrûları mâh-ı mahâk
Ya suvası kopmuş iki köhne tâk
.....
Etse kınalı topuğın âşikâr
San derisin yüzmüşidi rûzgâr
Kef-i mühennâyile gûyâ benân
Şol kızaran yengece beñizer hemân
.....
İki yanında ayak iki sütûn
Kıssası gûyâ ki çeh-i bâz-gûn
Kasıgına bir teber urmuş kazâ
Düşmege turur yüregi dâimâ²³

²² Atâyî: a.g.e., y. 69b.

²³ Atâyî: a.g.e., y. 69b.

Atâyî'nin hikâyesinin şahıs kadrosu geniştir. Esas kahramanlar olan adam, karısı ve câriyesinin yanında toplantı için eve gelen kadınlar da hikâyede canlı ve aktif birer karakter konumundadır. Hikâyede, esas kahramanların isimlerinin verilmemesi ve ikincil kahramanlar olan kadınların bazılarının isimlerinin verilmiş olması dikkat çekicidir. Toplantı sırasında önce kocalarından şikâyet eden kadınlar konuşur. Hepsinin sözleri farklı olsa da mânâları aynıdır. Kimi kocasının tatlı dili sayesinde evde ekmek olmasa bile fark etmediğini, kimisi de evde geçiminin olduğunu söyler. Bazıları da kocalarının gözünün dışarıda olduğunu, kiminin câriyeye kiminin de oğlanlara meylettiklerini söylerler. Sıra orada bulunan dullara gelince ağlamaya başlarlar. Hepsi de erkeklerin tarafını tutarlar. Sırasıyla Sidikli Kamer, Çürük Raziye, Kirli Fatı ve Kör Aynî aynı şeyleri söylerler. Atâyî'nin bu dul kadınların isimlerini vermesinin amacı hikâyenin kadrosunu zenginleştirmek, olayları gerçeğe biraz daha yaklaştırmak ve olayın mizâhî boyutunu biraz daha artırmaktır. Gerçeğe biraz daha yaklaştırmak diyoruz zirâ XVI. yüzyıl Divân-ı hümâyun defterlerinde kayıtlı 1565(973) yılına ait bir vesikadan Arap Fatı, Atlı Ases Kamer ve Balatlı Aynî adları Galata'da oturan fahişeler olarak zikredilmektedir. Görüldüğü gibi bu isimlerle Atâyî'nin hikâyesindeki tipler büyük bir uyum içersindedir. Söz konusu kadınların 1565 yıllarında yirmi yaş civarında oldukları varsayılsa, Atâyî'nin hikâyeyi kaleme aldığı 1625 yılında bile seksen yaşa merdiven dayamış olarak hayatta olmaları mümkündür. Anlaşılan Atâyî, hikâyesindeki kahramanları söz konusu sokak kadınlarından esinlenerek canlandırmıştır²⁴.

Atâyî ve Ömer Seyfettin'in hikâyeleri, temelde aynı motifi içermelerine rağmen esas kadın karakterlerinde tam bir zıtlık vardır. Her iki yazar da evin hanımına geniş yer ayırmışlardır. Ömer Seyfettin'in hikâyesinin büyük bir bölümünde ağırlık Fatma Hanım'a verilmiştir. Yedi cediti de hacı olan Fatma Hanım, dininin bütün gereklerini yerine getirmeye çalışan bir sofı olarak karşımıza çıkar. "On dönümlük koca bir bahçenin ortasında süslü beyaz bir türbeye benzeyen küçük köşkünde sessiz sedasız oturuyor, gece gündüz ibâdet ediyor, paralarını tekkelere, dervişlere mollalara, öksüzlere dağıtıyordu. Hiç dışarı çıkmıyor: "gâvurlukları görüp günaha girmekten korkarım" diyordu. Ona göre yüzlerini açan, yeldirme giyen, sinemaya, çarşıya, tiyatroya giden her kadın gâvurdu." "Kalbi o kadar temiz, o kadar hayırsever, o kadar sofı idi ki, uzaktan yakından kendini tanıyanlar "bu insan değil bir melâike!" derlerdi. Hatta Erenköyü'nün ihtiyar, eski kibar takımından kadınları Balkan bozgunluğunda ona müracaat etmişlerdi. "-Fatma Hanım, dua et de bizim asker gâvuru bozsun!" dediler. Lakin o korktu. Allah'ın işine karışılır mıydı. Çünkü Allah ne yaparsa iyi yapardı. Artık kadınlar sokaklara açık saçık çıkıyorlardı.

²⁴ Kortantamer: a.g.e., s.335.

Camiler cemaatsizlikten çın çın ötüyordu... İşte bütün bu fenâlıklara kızan Allah, gâvurlarıyla bizim terbiyemizi veriyordu.

Fatma Hanım, kocasının bile başına, kendisini imtihan için Allah tarafından gönderilmiş hususî bir bela olduğuna inanır. Aynı zamanda dayısının oğlu olan bu adam, çekilir gibilerden değildir. Her münasebetsizliğine katlanır. Hep hazırdan yer, içer, her gün Fatma Hanım'ın bin türlü bahanelerle parasını çeker, zavallının iratlarında oturan kiracılarla uğraşarak kırmadığı koz çevirmediği dolap kalmamaktadır. Fatma Hanım onun yaptıklarının hep farkındadır. Ama "ehline itaat, ibadetin en büyüğü" olduğu için pek sesini çıkarmaz. Sabrın, katlanmanın da bir ibadet olduğunu bildiği için büyük bir sevap işliyormuş gibi sevine sevine susmaktadır. Ayrıca kocasının evdeki onyediy yaşındaki evlatlığına iyi bir gözle bakmadığını da bilir. "Kız ne vakit onunla yalnız kalsa hemen alı al, moru mor kesilirdi." Bir gün evin aşçısı, "bahçenin sonundaki çam ağaçlarının altında efendinin Makbule'yi sıkıp sıkıp limona çevirdiğini" görüp Fatma Hanım'a haber verir. Bunun üzerine Makbule'yi tekrar limon haline geçmemesi için gözünün önünden ayırmaz. Gece yatarken üzerinden kilitler, her işi de gözünün önünde gördürmeye başlar.

Fatma Hanım, dört beş sene önce camide vaaz dinlerken kurban edilecek koyunun daha kuzu iken alınarak evde beslemenin daha sevap olduğunu duymuş ve eve bir kuzu almıştır. Üç sene boyunca eliyle beslemiş, her bayramda onu kesmeye kıyamayıp "inşaallâh gelecek seneye" diyerek başka kurbanlar aldırılmıştır. Kocasını, kızdan sonra kurbanlığa da musallat olmuş, bu melek gibi uslu hayvanın ahlâkını bozmuş, tosa alıştırmıştır. Yine bir gün tesbih çekerken kocasını koçla uğraşırken görünce dayanamayıp "Büyük Allahım, şu adamı yaptığı şeylerden fena utandır. Başka bir şey dilemem" der. Aradan bir hafta geçtikten sonra bir kandil gecesi bütün eş dost toplanıp mevlit okumaya başlarlar. Fatma Hanım, sofada Makbule'yi göremeyince telaşlanıp dışarı çıkar ve onu bahçede görür. Kızıp neden içeri girmediğini sorunca "kirli" olduğunu öğrenir. Her an Makbule'yi gözünün önünde tutma isteğinden dolayı ona sofanın bahçeye bakan kapısından içeri bakmasını söyler. Planı tutmayan efendi, Makbule'yi bu halde görünce arkasından yaklaşır. Efendisinin kendisini tosa çağırıldığını sanan koç onun kaba etlerine öyle bir tos indirir ki her ikisi de sofaya düşerler. Duasının bu kadar çabuk ve dehşetle kabul olduğunu gören Fatma Hanım hemen oracıkta bayılır.

Zaman:

Cinânî ve Atâyî'nin hikâyelerinde zamanın akışına dair pek fazla işaret görülmez. Her iki hikâyede de zaman mevhum bir kavram olarak görülüyor. Zamanın akışını olayların akışıyla beraber hissediliyor. Ne belli bir zaman aralığı ne de bir tarih işareti var. Hatta olayların günün hangi vaktinde, gündüz

mü gece mi meydana geldiği belli değildir. Sadece “bir gün” veya “âkıbet” ifadesiyle iki olay arasından belli bir süre geçtiği anlaşılmaktadır. Ömer Seyfettin’in hikâyesindeki zaman, gerçek ve yaşanan zamanı yansıtır. Dış dünyadaki olayların evdeki hayata yansıtılmasıyla hikâyenin geçtiği zaman az çok tahmin edilebilmektedir: “Erenköyü’nün ihtiyar, eski kibar takımından kadınları Balkan bozgunluğunda ona müracaat etmişlerdi.” Buradan olayın Balkan Savaşından sonraki bir zamanda geçtiği anlaşılmaktadır. Hikâyenin, *Zaman* gazetesinin 2–3 Şubat 1919 tarihli sayılarında yayınlandığı düşünülürse hikâyenin geçtiği zamanla anlatı zamanının birbirine yakın olduğunu söyleyebiliriz. Hikâyedeki zamanın akışını okuyucu hissedebilmektedir. Günün saatleri ve geceni akıp girmesi, gecenin mehtaplı oluşu da zamanın ne kadar gerçekçi bir şekilde hikâyeye yansıtıldığının göstergesidir.

Ömer Seyfettin, bu hikâyeyi 1918’den öldüğü 1920’ye kadar oturduğu Kalamış koyunda Münferit Yalı adını verdiği küçük bir köşkte yazmıştır²⁵. Ömer Seyfettin, hayatının son yıllarında oturduğu Kadıköy, Moda, Bahariye, Kalamış çevresindeki yüksek sosyetenin alafranga yaşayışını, millî değerlerden uzaklığını mizâhî hikâyelerinde malzeme olarak kullanır. Bu hikâyelerin bir kısmında, sosyal problemleri mizâha imkân sağlayan bir kuruluş içinde dikkate sunduğu görülür. Denilebilir ki Ömer Seyfettin, hikâyeleriyle Birinci Dünya Savaşı sonrasında Türk insanındaki değişmeyi tespit etmiştir. Bu yazılarda modern yaşama biçimi ile alışılmış hayat tarzı arasındaki çatışma asıl unsur olarak karşımıza çıkar²⁶. Olayın geçtiği Erenköyü de adı geçen semtlerle aynı çevrededir. Buradaki zengin köşk sahibinin dinine bağlılığı nisbetinde avare ve başıboş olan kocasının durumu okuru tam bir kimlik ve dönem çatışmasının ortasına atıyor. Kocasının bütün münasebetsizliklerine karşın ona “itaat” edip sevabını Allah’tan bekleyen mütedeyyin ve mütevekkil kadın ile dışarıdaki kadınlar yetmiyormuş gibi evin evlatlığıyla da ilgilenen kocanın oturduğu ev, aslında Birinci Dünya Savaşı sonrası İstanbul’unun küçültülerek bir minyatür haline getirilmiş halidir.

Ömer Seyfettin’in hikâyesinde dikkat çeken bir nokta da evin emektar aşçısı Nuruşeb’in bir gün efendi ile Makbule’yi bahçedeki çam ağacının altında görünce Fatma Hanım’a haber verme şeklidir. Nuruşeb, “bu sabah bahçenin sonundaki çam ağaçlarının altında efendinin Makbule’yi sıkıp sıkıp limona çevirdiğini görünce...”²⁷ diye konuya girerken Fatma Hanım dayanamayıp onu susturur. Fakat bu olay Fatma Hanım’ın bilinçaltına yerleşir ve bu dakikadan itibaren onun bilinçaltında limon, hem kocasının hem de Makbule’nin yerine geçer. Bir bakıma Fatma Hanım’ın bilinçaltında bir yer değiştirme meydana

²⁵ Cunbur, Müjgân: “*Ömer Seyfettin’in Hayatı ve Eserleri*,” Doğumunun Yüzyüncü Yılında Ömer Seyfettin, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1992, s.14.

²⁶ Aktaş: a.g.e., s. 223-224.

²⁷ Ömer Seyfettin: a.g.e., s. 120.

gelir. Bu olaydan sonra ne zaman kocasını koçla uğraşırken görse "aklına zehirli, pis cehennem meyvaları halinde sarı sarı, sıkılmış, minciği çıkarılmış, birçok limon yığınları gelir, ne vakit sofrada, mutfakta, sokakta, manavda, gezdiricide limon görse, yüreği çarpmağa başlar ...²⁸ Yine hayâline küfe küfe sıkılmış, çürük limon kabukları döküldü...²⁹ Burnuna keskin bir limon kokusu geldi...³⁰

Hikâyelerde kişiler arasında pek fazla dikkat çekmeyen koç, bir bakıma olayın başkahramanıdır. Cinânî ve Atâyî'nin hikâyelerinde çok önemsenmeyen koçun Ömer Seyfettin'in hikâyesinin daha ilk paragrafında kendine yer bulması dikkat çekicidir. Hikâyenin ikinci paragrafında Fatma Hanım, derin düşüncelere dalıyor ve yazar da bundan faydalanarak Fatma Hanım ve ev halkının geçmişiyile ilgili bilgiler veriyor. Bu kısımda yazar olaya evin sahibesinin gözüyle bakıyor. Bu sahneden sonra bir hafta geçmeden bir kandil gecesi hikâyenin merkezindeki olay meydana geliyor.

Ev sahibinin bahçede beslediği ve kesmeye kıyamadığı koç, her üç hikâyenin de merkezinde olan kahramandır. Evde bulunan insanların hepsinin de kurulu bir düzenleri vardır. Burada yaşayan kahramanları ikiye ayırabiliriz. Bu kahramanların da belli planları bulunmaktadır ve bu planlarını gerçekleştirmektedirler. İki ana kısımda inceleyeceğimiz planların ilki evin sahibi ve cârîye veya evlatlığın birlikte tezgâhladıkları eylemdir. Birbirine hasret kalmış olan iki canı birbirine ulaştırmak için fırsat kollamaktadırlar. Zira evin hanımı bunların üzerlerinden bir an bile gözlerini ayırmamaktadır. Bir gün evde kadınların toplanması, iki âşığın planlarını gerçekleştirmek için onlara bir fırsat sunar. İki âşık bir şekilde birbirlerine kavuşurlar. Evin efendisi cârîye ile birlik olup karısının gözünden uzak bir yerde başka bir odada, hatta daha da ileri giderek neredeyse karısının gözü önünde emellerine ulaşırlar. (Atâyî ve Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde cârîye veya evin evlatlığının başı toplantının bulunduğu mekânda iken gövdesi dışarıdadır) Diğer yandan evin hanımı aynı zamanda mutlak otoritenin bir sembolüdür. İlk hikâyede yaşlı kocasını elinde tutan kadın, Atâyî'nin hikâyesinde hileci ve dalavereci bir tip olur. Bu yaşlı kadın yaşça kendinden genç olan kocasını sürekli kollar. Ömer Seyfettin'in hikâyesinde "ehline itaati en büyük ibadet" sayan evin hanımı kocasına pek ses çıkartmamakta ve yaptığı münasebetsizlikleri görmezden gelmektedir. Oldukça sofusu olan kadın sonunda dayanamayıp kocasına beddua eder.

İşte bu iki düzenin arasına giren koç, her iki tarafın da planlarını bozan ihtilalci bir kimliğe kavuşur. Bu bakış açısıyla hikâyeleri değerlendirdiğimizde başkahraman ne evin erkeği ne de hikâyelerdeki bütün ağırlığına rağmen evin hanımıdır. Ev sahibinin kendi elleriyle besleyip büyüttüğü koç, bir tos

²⁸ Ömer Seyfettin: a.g.e., s. 122.

²⁹ Ömer Seyfettin: a.g.e., s. 123.

³⁰ Ömer Seyfettin: a.g.e., s. 124.

darbesiyle hem evin erkeği ve câriyenin hem de evin hanımının planlarını altüst eder. Evin dışarıdan görülen mutlu aile saadeti de toplantının ortasına, yere savrulur. İlk hikâyede yeni doğmuş bir bebeğin verdiği bir aile saadeti, ikincide ev hanımının otoritesi, üçüncüde de Erenköyü'nün en sofı kadınının düzenlediği mevlit programı altüst olur. Bu olay sonunda insanların ikiye bölünmesi de bütün açıklığı ve çıplaklığıyla göz önüne serilir.

Bu hikâyelerin erotik bir yönünün bulunması, günümüz toplumunda çok hassas bir yere sahip olan bu kavramın, özellikle XVI. ve XVII. Yüzyıl Osmanlı toplumunda ne kadar rahat kullanıldığının açık bir kanıtı olmalıdır. Zira bu dönemde yazılan hikâyelerden birisinin bizzat padişaha sunulması, diğerinin de ahlâkî bir eserin içinde yer alması o dönem Osmanlı toplumunun bir hoşgörüsü olarak değerlendirilebilir. Ayrıca eserlerdeki erotizm, adı geçen hikâyelerle sınırlı değildir. Her iki eserde bu türden onlarca erotik hikâye bulunmaktadır. Hatta ahlâkî bir mesnevi olan *Nefhatü'l-ehâr*'ın minyatürlü bir nüshası erotik ötesi pornografik minyatürlerle doludur. Bu minyatürlerden birisi de çalışmamıza konu olan hikâyenin bulunduğu yapıttadır ve ev sahibi ile cariyenin koçun tos vurma sonucunda avluya düşmeleri sahnesini tasvir etmektedir³¹.

Bu çalışmada ele aldığımız “tos vurma” motifinin söz konusu hikâyelerle sınırlı olduğunu kesin olarak söylememiz mümkün değildir. Şu anda kütüphanelerimizde Osmanlı döneminde yazılmış bulunan mensur olsun manzum olsun çok sayıda el değmemiş hikâye külliyatları bulunmaktadır. İleride bir gün bu motifin kullanıldığı başka hikâyelerin ortaya çıkabileceği ve üzerinde çalışılabileceğini göz ardı etmemek gerekir.

Şu anda elimizde bulunan bilgilere göre Cinânî'den kısa bir süre sonra Atâyî, bu motifi işlemiş ve sanatkârâne bir üslûpla yeniden ele almıştır. Aradan üçyüz yıla yakın bir süre geçtikten sonra da Ömer Seyfettin, modern hikâye tekniğiyle zenginleştirerek okuyucuya ulaştırmıştır. Aradan geçen uzun zaman içinde motifin tekrar işlenmiş olduğu muhakkaktır. Fakat elimizde şu an için Ömer Seyfettin'in bu motifi hikâyesine nasıl ve hangi kaynaktan aldığına dair herhangi bir ipucu da yoktur. Tahminimizce, Ömer Seyfettin bu hikâyesini ya Atâyî veya başka bir yazılı eserden veya motifin sözlü kültürde yaşayan şekllinden yararlanmış olabilir. Cinânî'den almış olma ihtimali ise Cinânî'nin eserinin nüshalarının azlığı düşünülecek olursa çok düşüktür.

³¹ Bu minyatür ve başka minyatürler için bkz: Sema Nilgün Erdoğan: *Sexual Life in Ottoman Society*, İstanbul, 2000, s. 44, 112, 128, 133. Yazar, kitabında kullandığı minyatürleri hangi nüshadan aldığı belirtmemiştir. Bu minyatürlerden birkaçını kitabının sonuna alan Murat Bardakçı, nüshanın İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunduğunu ifade ediyor. (Murat Bardakçı: *Osmanlı'da Seks*, İstanbul, 2005.) Tunca Kortantamer'in çalışmasında da Türk ve İslam Eserleri Müzesi 1969 numaralı yazmanın minyatürlü olduğunu belirtiyor. Adı geçen yazarlar minyatürleri bu nüshadan almış olabilirler. Bkz. Nev'î-zâde Atâyî ve Hamse'si, İzmir 1997, s. 136.