

Küçük Şeyler'de Saklı Beyitler

Günil AYAYDIN CEBE*

Sami Paşazade Sezai (1860-1936), hicri 1308 (miladi 1890/1891) yılında basılan *Küçük Şeyler* adlı öykü kitabına yazdığı “Mukaddime”sinde, yani önsözünde, ayrıntıların ve üslubun önemini vurguladıktan sonra bilim ve psikoloji ile şairaneliği birleştirerek yazmaktan söz eder ve “Buna ‘ilm-i teşrih-i edebî’ tabirini kullanmak câizdir sanırım” der (b¹). Burada kullanılan “teşrih” sözcüğü çift anlamlıdır. Kökü “şerh” yani “açıklamak, açılmak”tan gelen bu sözcük, edebî düzlemde “bir kitap ya da ibareyi anlaşılır şekilde açıklama”; “bir sorunu veya konuyu ele alıp en ince noktalarına kadar gözden geçirerek anlatma” anlamlarına gelir. Tıpta ise anatominin yanı sıra “bir cesedi kesip parçalara ayırarak incelemek” yani otopsi anlamında kullanılır. Sezai, “ilm-i teşrih-i edebî” derken sözcüğün iki düzlemdeki anlamını da kastettiği düşünülebilir. Bu cümle, aynı anda “edebî otopsi / anatomi bilimi” ve “edebî çözümleme bilimi” olarak okunabilir.

Bu düşünceden ilham alan bu makalede de “edebî bir ameliyat” sunmak amaçlanmıştır. *Küçük Şeyler*'de saklı beyitlerin yani Sezai'nin deyişiyle “şairanelik”in çözümleneceği bu yazıda, yazarın üslubu mercek altına alınacaktır. Bunun için, klasik dönem olarak adlandırabilecek modern öncesi Osmanlı edebiyatı, özellikle Osmanlı Divan şiiri ile Sezai'nin nasıl bir bağ kurduğu irdelenecektir. Bu yolla, yazarın mukaddimesinde sözünü ettiği gözlem ve deneye bağlı nesnel gerçeklikle “şairane” üslubun nasıl bir araya getirildiği gösterilmeye çalışılacaktır.

Sami Paşazade Sezai, sözünü ettiği bu ameliyatın kendi metinlerinin başına da gelebileceğini hiç düşünmüş müydü? Mukaddimesindeki cümleler bunu düşünmekten öte arzuladığı yolunda yorumlanabilir. Her şeyden önce, yazarın ayrıntıya verdiği önem dikkat çekicidir. Sezai'ye göre, “En mufassal,

* Yrd. Doç. Dr., Nevşehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

1 Kitabın “Mukaddime” bölümü Osmanlı alfabesine göre numaralandırılmıştır. Alıntılarda, sayfa numarası Türkçe alfabeye göre belirtilecek, yayın yılı bilgisi tekrarlanmayacaktır.

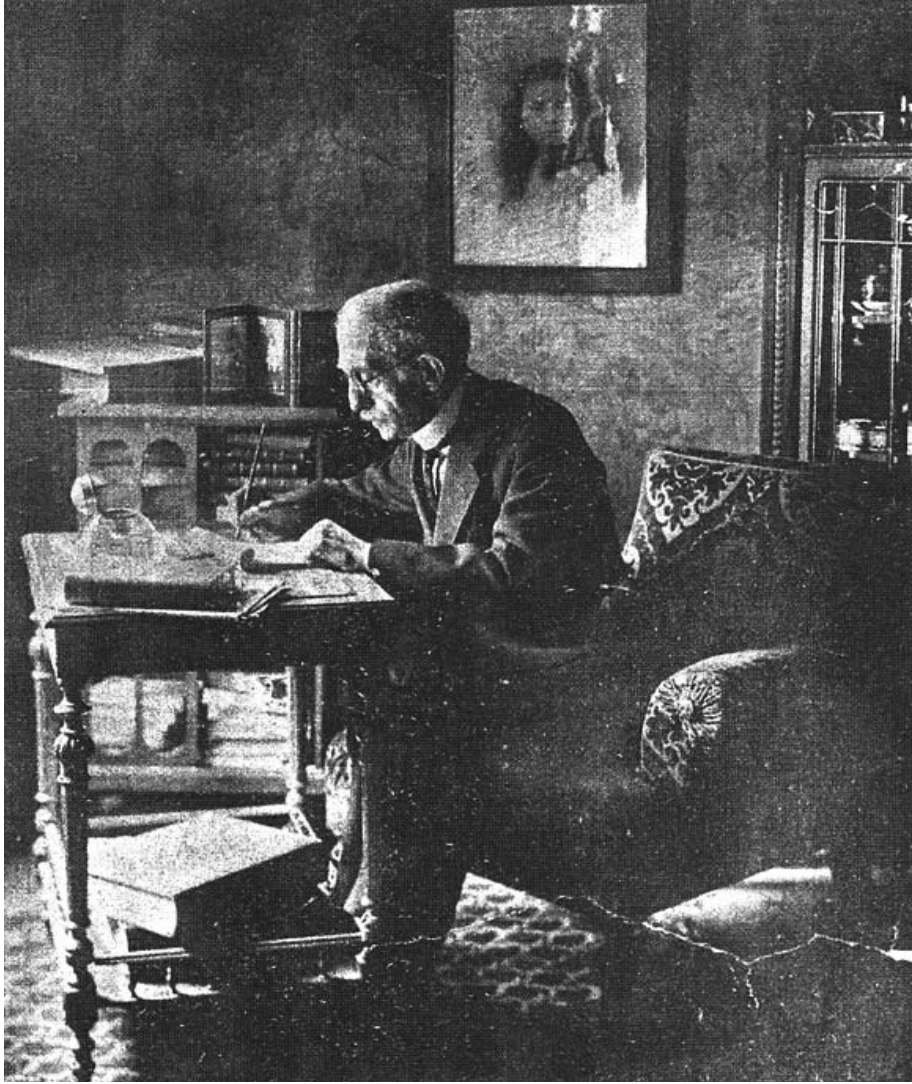
en mükemmel kitaplarda bazı küçük şeyler nokсандır ki o küçük şeylerin edebiyatça ehemmiyeti pek büyüktür” (a). Başka deyişle, edebilik ayrıntılarda gizlidir. Sezai de bu vurgusunu öykü kitabının başlığına taşımıştır: “Küçük Şeyler”.

Anlaşıyor ki, yazar, edebiyatı edebiyat yapanın yalnızca büyük ve önemli şeylerden söz etmek olmadığını savunmaktadır: “Âlem-i şemsin ahvalini tasvir etmekle bir hurdebînî böceğin kalbini teşrih eylemek edebiyatça müsavidir” (a). Başka deyişle, Güneş Sistemi kadar mikroskopik bir böceğin kalbi de edebiyatın konusu olabilir. Sezai, bunu daha ilk cümlesinde ortaya koyar: “Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzu-i mühim addedilmesin” (a). Dolayısıyla, Sezai’ye göre, edebiyatın değeri, konusunda değil üslubunda aranmalıdır.

“Üsluba gelince:” der Sezai, “Bizde kemal-i ifade yalnız Arabî ve Farişî kelimat ve terkibatın selamet [doğruluk] ve sakametinde [eksiklik] arandığından olmalıdır ki daima muahezeler [eleştiriler], itirazlar o cihete münhasır [bu yönde sınırlı] oluyor” (b). Döneminin edebiyat eleştirisinin yalnız Arapça ve Farsçanın kullanılışı konusuna odaklanmasından yakınan bir dille yazılmış olan bu cümleden sonra yazar, kendi kendisinin eleştirmeni olma görevini üstlenerek kitabının üslubu hakkında gözlemlerde bulunur: “‘Küçük Şeyler’de üslub-ı ifade, zannederim ki, mevzuuna göre şeffaf, hassas, bî-karar, hatta bazı cihetlerde nalandır” (b). Burada, sözcük seçimi de dikkat çekicidir. Sezai, “zannederim ki,” diyerek kesin yargılardan kaçınır ve adeta bilimsel bir temkin sergiler. Öte yandan, “şeffaf, hassas, kararız ve bazen inleyen” bir üslubu sistemli biçimde betimlemek de kolay olmasa gerekir. Sezai’nin burada vurgulamak istediğinin, konuya göre üslubun çeşitlilik sergileyebileceği düşüncesi olduğu öne sürülebilir.

Sezai’yi farklı kılan nokta, üslup kavramıyla geniş bir semantik bağlamı kastetmesidir. Üslup, ona göre, cümlelerin süsünde değil, anlatı içindeki rolünde aranmalıdır; son derece yalın cümlelerle edebiliği yakalamak mümkündür. Yazar, bunu, Alphonse Daudet’den çevirdiği “Arlezyalı” başlıklı öyküyü değerlendirirken dile getirir. Öykünün dili ile konusu olan köy yaşamının birbirine uyduğunu öne süren Sezai, yalın cümlelerin de edebiyat değeri taşıyabileceğini şöyle savunur: “‘O sabah köylüler, İsto’nun çiftliğinde böyle feryad ü figan eden kim olabilir diye birbirlerinden sorarlar’ ibaresi en parlak cümle-i edebiyeden biridir. Zira meşakk ve sefalet içinde bulunan köylüler İsto gibi bir zengin adamın nazarlarında, bir behişt-i sefa olan çiftliğinde kimse feryad ü figan etmez zannında bulduklarını gösteriyor” (b-c).

İlginç olan, Sezai’nin cümlelerin işlevini ön plana çıkaran bu değerlendirmesine ve dönemin edebiyat eleştirisinin Arapça ve Farsçanın kullanımına odaklanmasından yakınmasına karşın, öykülerinde son derece “süslü” ifadeler yer vermesidir. Bu nedenle, *Küçük Şeyler*’e ilk bakışta, rahatlıkla yazarın kendi kendisiyle çeliştiği yargısına varılabilir. Üstelik, Sezai yalnızca edebî terkiplere sıkça yer vermekle kalmaz, hemen hemen her öyküsünde Osmanlı Divan ve İran edebiyatından beyitler kullanır. Dolayısıyla, Sezai’nin, hedefine ters düşerek içine doğduğu edebiyat evreninin ifade havuzunun sınırlarını aş-



Sami Paşazade Sezai

madığı sanılabilir. Oysa, öykülerdeki süslü ve yalın cümlelerin yerleştirilme biçimi, bir üslup arayışını imlemektedir. Benzer biçimde, öykülerdeki beyitler de yazarın metnine görünür ve bilinçli olarak yerleştirdiği önemli bir teknik ayrıntı olarak düşünülebilir.

Örneğin, “İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır” öyküsünde bir gece arkadaşlarıyla beraber Çamlıca dolaylarındaki bir korulukta dolaşan anlatıcı şu sesi işitir ve “kemal-i dikkatle” dinler (39):

Gönlümü düçar eden bu hâle hep
Kara kaşım kara gözlümdür sebab
Ettiğim ah ü figâna ruz u şeb
Kara kaşım kara gözlümdür sebab

Bir Bektaşî dervişinin söylediği bu şarkı, anlatıcıya “benim büyük Sa’dî’m” dediği Şirazlı Sa’dî’nin bir beytini anımsatır: “O dakikada benim büyük Sadi’min: Ey sîm-ten siyah gîsû / Ez fikr serem sepîd kerdî² beyt-i âşikanesini hatırladım” (40).

Burada olduğu gibi, diğer öykülerinin bazılarında yazar, düzyazı metnin içine nazım parçaları yerleştirir. Bu teknik, yazarın, edebî türler arası kaynaşmanın yanı sıra metinler arası bir ilişkiyi de bilinçli olarak kurguladığını düşündürür. Başka bir deyişle, Sezai, düzyazı kullanılarak oluşturulan öykünün şiirle akrabalığını pekiştirir. Aynı zamanda, klasik edebiyattan bir nazım parçası, öykü metninin içine taşındığında bağlamını, yani ait olduğu anlamlar ve çağrışımlar evrenini de kendisiyle birlikte getirir. Böylece klasik edebiyat ile “modern” bir tür olan “öykü” arasında bağ kurulmuş olur.

Sami Paşazade Sezai’nin öykülerinde rastgele bir kolaj yapmadığı, onun *Küçük Şeyler*’in yanı sıra diğer öykü ve makale derlemelerindeki yazılarında bazı Batılı yazar ve düşünürlerin yanı sıra Nedim, Nef’î, Sa’dî, Şeyh Galip gibi klasik edebiyatçılar hakkındaki derinlikli değerlendirmelerinden anlaşılabilir. Sezai, aynı zamanda, çağdaşlarından Florinalı Nazım ve Tokadizade Şekip gibi klasik üslupla yazan edebiyatçıların yapıtları üzerine olumlu yorumlar yapmış, Recaizade Ekrem’in tiyatro oyunlarının yanı sıra aruzla yazılmış şiirlerini de övmüştür. Bu, Sezai’nin, o dönem edebiyatçıları hakkında verilmiş bazı kesin yargıların aksine, yalnız bir Batı öykünmecisi olmadığını, kendi kültürel ve edebî geçmişinin yanı sıra çağdaşı olan Osmanlı yazarlarını da kucaklayan sentezci bir üslup arayışında olduğunu gösterir. Sezai’nin klasik edebiyat birikimini kendisinin “ilm-i teşrih-i edebî” olarak tanımladığı yöntemle bir köprü gibi kullanarak yeni ve farklı bir türe, yani öykü türüne taşıdığını göstermek mümkündür. Bu yolla, yazar, öykü türünü de yeniden yorumlamış olur.

Öyleyse, yeni bir türde yazmak isteyen Sezai, neden pek çok yönden de eleştirdiği klasik edebiyatın hayaletinin metinlerinde dolaşmasına izin verir? Bu, Ahmed Hamdi Tanpınar gibi bazı eleştirmenlerin o dönem yazarının anlatım dağarının klasik edebiyatla sınırlı oluşunu gerekçe gösterdiği kaçınılmaz bir başarısızlık mıdır? (Tanpınar, 2000: 67). Yoksa, bazı edebiyat tarihçilerinin “Tanzimat ile Servet-i Fünun arasında” ya da “romantizm ile realizm arasında” “geçiş dönemi yazarları” tanımlamasına dayanarak Sezai’nin ve çağdaşı olan yazarların “genlerine işlemiş Divan estetiği”nden henüz arınmamış, bu nedenle Batı edebiyatı ölçütlerine göre olgunlaşmamış kalmasından mı?

Küçük Şeyler’deki öyküler, klasik edebiyatın yeniden yorumlandığı metinler olarak okunduğunda bu iki soruya da olumlu yanıt vermek mümkün değil. Gerçekte, Sezai’nin öykülerinde ortak bir yapı oluşturduğu öne sürülebilir. Öykülerin istisnasız hepsinde birbirine koşut ve aynı zamanda birbiriyle karşıt olan iki dünya kurulur. İlk dünya, hayallerin dünyasıdır. Bu dünyanın anlatımı, anlatı sırasında da önce gelir. Genellikle okurun karakterle özdeşleşmesini öngören bu kısımda “şairane üslup” hayallerin anlatımına eşlik 2 “Ey gümüş tenli, siyah saçlı (güzel), seni düşünmekten saçlarıma ak düştü.”



eder. Dönemin okurunun alışık olduğunu varsayabileceğimiz bu üslubun özdeşleşmeyi kolaylaştırıcı bir işlev taşıdığı düşünülebilir. Belki de bu nedenle, Sezai'nin Namık Kemal'den ileri düzeyde etkilendiği düşünülmüştür (Kerman, 1981: XIV; Oğuzkan, 1954: 9).

Öykülerdeki ikinci dünya ise, gerçeklerin dünyasıdır. Genellikle öykülerin en sonunda karakterle birlikte okur da bu dünyayla karşılaşır. Bu karşılaşma, yumuşak bir geçişten bir hayli uzak, ani ve genellikle şoke edici bir yüzleşmedir. Öykülerin bazıları (örn. “Bu Büyük Adam Kimdir?” ve “Hiç”) şok anıyla sona ererken bazıları da (örn. “Düğün” ve “Pandomima”) yaşanan şokun karakteri ölüme kadar taşıdığı sürecin anlatımıyla biter. Gerçeklerin dünyasının anlatımı da, ilginç bir biçimde, öncesine karşıt olarak yalın ifadelerle gerçekleştirilir. Bu koşutluk ve karşıtlık ilişkisini Sezai, metin çözümlerinde görüleceği gibi, yalnız olay örgüsüyle değil üslubuyla da yaratır.

Burada, üslup çözümlenmesini gerçekleştirebilmek, yani “saklı beyitler”den ne kastedildiğini gösterebilmek amacıyla *Küçük Şeyler*'deki öykülerin sırasına göre bir örnek seçkisi sunulacaktır. Bunu yaparken yazarın kullandığı şairane üslubun teknik işlevi de irdelenecektir. Bu arada, öykülerin konusundan da kısaca söz etmek, yazarın kurduğu koşut ve karşıt dünyaları göstermek açısından uygun olacaktır.

Küçük Şeyler'de toplam sekiz öykü bulunmaktadır. Ne var ki, “Bir Kitabe-i Seng-i Mezar” başlıklı metinde pek çok sanatlı söz kullanılmış olmasına, yani saklı beyitler bulunmasına karşın, metnin türü tartışmalı olduğu için bu “mezar taşı yazıtı”nı çözümlenmenin dışında tutmak yeğlenmiştir. “Arlez-yalı” öyküsü ise Aphonse Daudet'den çeviri bir metin olduğu için konu açısından her ne kadar diğer öykülerle uyuyorsa da üslup açısından farklıdır. Öyle anlaşılıyor ki, Sezai, çeviri yaparken yazarın üslubuna saygı göstermiş, sanatlı sözden uzak durmuştur. Dolayısıyla, burada altı öykü incelenecektir.

Küçük Şeyler'deki ilk öykü, “Bu Büyük Adam Kimdir?” başlığını taşır. Bu öyküde anlatıcı, sokakta gördüğü uzun, dağınık saçlı, geniş alımlı, dalgın ve düşünceli yürüyüşünden dolayı sendeleyip duran bir adamı, Fransızca hocasının okuttuğu “Büyük Adamların Hayatı” başlıklı kitaptaki betimlemelere uygun bularak onun “büyük bir adam” olduğunu düşünür. Adamın görünüşünden ve davranışlarından yola çıkarak onun nasıl büyük bir düşünür olduğu hakkında hayaller kurar. Anlatıcı, öykünün sonunda gözünde bu kadar büyüttüğü kişinin okuma yazması bile olmadığını öğrenerek gerçekle yüzleşir.

Bu öyküde, şairane üslubun kullanıldığı bir pasaj, anlatıcının hayallerini besleme ve okuru özdeşleşmeye davet etme işlevlerinin ötesinde anlatıcının saflığının abartılmasıyla ironiye dönüşür:

Zira hiçbir adama selam verdiğini, hiçbir adamla konuştuğunu görmediğim bu allame-i merdüm-giriz, ekser tramvay yolunun üstünden geçen çingiraklı kömürcü develerinin arkasından ser-nüma-yı huşmendî olurdu.

Bâlâ-yı sereş zi-huşmendî / Mi taft sitare-i bülendi
Belki o günlerdeki deve takibi itiyadı, tarih-i tabiiye
dair bir fikr-i tedkik ve te'life müstenid idi? Asar-ı tabiatın

mezarı olan ateşli sahraların bu seyyah-ı bi-kararı, badiye-nişinin kum âlemleri içinde bu yâr-ı cefakârı, kendisine mahsus bir tavr-ı manidar ile ara-sıra o uzun boynunu çevirerek bu büyük adamı meşmul-i nazar-ı dikkat ederdi.³ (5-6)

Burada anlatıcı, kendi hâlinde bir zavallı olan adamın kömürcü develerini seyredişini büyük bir düşünürün doğa tarihiyle ilgili yazdığı yapıtını kurarkenki düşünceli hâline benzetir. Yazar, anlatıcının hayallerini beslemek için en olmadık ayrıntıları abarttığını göstererek dikkatli okura abartı yoluyla dramatik ironiyi sezdirirken, özdeşleşen okurun da vurucu sondan en yüksek düzeyde etkilenmesine zemin hazırlar.

Anlatıcı, hayallerinin coştığı noktada mekân olarak kendisinden uzak bir çöl ikliminde yaşayan insanları temsilen develeri betimler. Bu betimleme, klasik edebiyatın üslubunu andırır. Örneğin, “Asar-ı tabiatın mezarı olan ateşli sahralar” ifadesinde çölün sıcak iklimi nedeniyle canlıların yaşamasına elverişli olmaması “mezar” benzetmesiyle dile getirilmiştir. Bu, klasik edebiyatta “teşbih” sanatına denk düşmektedir. “Yâr-ı cefakâr” tamlaması da, klasik edebiyattaki sevgilinin sıkça kullanılan sıfatlarından. Bu pasajda ise sevgili olarak devenin seçilmesi dikkat çekicidir.

Devenin kendine has bir manidar bir tavır ile “ara-sıra o uzun boynunu çevirerek bu büyük adamı meşmul-i nazar-ı dikkat” etmesi, benzer biçimde, sevgilinin âşığına bakış atması, göz süzmesi anlamında okunabilir. Ayrıca, Farsça beyitteki “bâlâ” ve “bülend” gibi yükseklik ve uzunluk belirten sözcüklerle devenin uzun boynu arasında kurulması ima edilen ilişkiyi de gözden kaçırmamak gerekir. Böylece, bu abartılı betimlemelerin bir yandan klasik edebiyatın bir tür parodisini sunarken öte yandan, anlatıcının içinde bulunduğu ironinin pekiştirilmesi işlevini taşıdığı düşünülebilir.

Bu öyküde ironinin olmayan bir bilgeliğin üzerine kurulması gibi “Hiç” öyküsünde de yanlış anlaşılan bir “tebessüm” ironinin kaynağını oluşturur. Buna uygun olarak, klasik üslup yoğunlukla tebessümün betimlendiği bölümlerde kullanılmıştır: “Ara sıra vapurda tesadüf ettiği zaman orada, o köşede, kendisine nurlar serpen saadet ve ikbaline garip bir havf ve helecan ile takarrüb edemeyerek, sabah-ı zi-sefa-yı nevbaharın penbe sisleri içinde görünen tulu’ gibi, bu gül rengindeki dudaklardan akseden tebessüme de uzaktan uzağa arz-ı hayret ve meftuniyet ediyordu” (14).

Bu cümlede “nurlar serpen saadet ve ikbal”, ışık saçan bir nesneye benzetilmiştir. Bu söz sanatı kapalı istiareddir. Buradaki sanatı klasik edebiyata yakınlaştıran şey ise, cümlenin geri kalanındaki “gül rengi dudaklardan

3 Çünkü hiçbir adama selam verdiğini, hiçbir adamla konuştuğunu görmediğim bu insanlardan kaçan bilgin, çoğu zaman tramvay yolunun üstünden geçen çingiraklı kömürcü develerinin arkasından aklı başında bir tavırla bakardı. Bilge başının üstünde / Yüceliğin yıldızı parlıyor. Belki o günlerdeki deve takibi alışkanlığı, doğa tarihiyle ilgili bir inceleme yapmasından ve (bu konuda) bir eser yazma(sın)dan dolaydı. Doğanın eserlerinin mezarı olan ateşli çöllerin bu kararsız gezgini, çöl halkının kum dünyası içinde(ki) bu çile çektiren sevgilisi, kendine özgü, anlamlı bir tavır ile ara sıra o uzun boynunu çevirerek bu büyük adama büyük bir dikkatle bakardı.



yansıyan tebessüm”ün ilkbaharın iç açıcı sabahının pembe sisleri arasından görünen gündeğümüne benzetilmesidir. Burada tebessüm, ışık saçan güneşe, tebessümün dudaklarda oluşma biçimi, güneşin bulutların arasından sıyrılmasına benzetilir. İstiaarenin öğelerini tamamlamak istersek, güneşe engel olan bulutlar ile tebessüme engel olan dudaklar, aralanarak engelledikleri şeye yol vermeleri ve aynı renkle anılmalarından dolayı birbirine benzetilmiş olur. Dolayısıyla “ışık saçan mutluluk ve talih” ile tebessüm birbiriyle ilintilenir. Bu sanat, “leff ü neşr” yani birinci dizede — burada cümlenin ilk bölümünde — en az iki şeyi söyleyip ikinci dizede — ya da cümlenin ikinci kısmında — bunlarla ilgili benzerlik ve karşılıkları verme olarak tanımlanan klasik söz sanatını andırır.

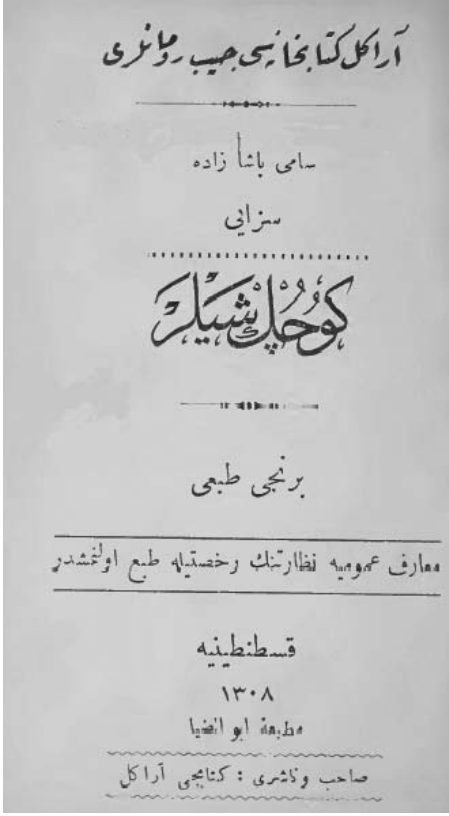
Benzer biçimde, karşıt anlamlı sözcük ya da söz öbeklerinin kullanıldığı tezat sanatıyla bir tebessüm betimlemesi de bu öyküde yer almaktadır: “ümitsiz gecelerinde bir yar-ı gangüsarı, ziyasız günlerinde şu’le-yi pertevnisarı” olan tebessüm (15). Burada ümitsizlik ile kederin dağılması ve ışsızlık ile parlayan ışık arasında karşıtlık ilişkisi vardır.

Bu öyküde, genç adam, hayallerini evlenme kararı verdirecek kadar besleyen tebessümün, sahibinin üst dudağının kısa olmasından, yani bir şekil bozukluğundan kaynaklandığını anlayacak ve bu gerçekle ani bir yüzleşme yaşayacaktır. Bu öyküyü hayal-gerçek karşıtlığı bağlamında ilginç yapan bir diğer nokta ise, 19. yüzyıl kurmaca edebiyatında da sıklıkla kullanılmış olan kültürel bir ögenin, yani konuşmadan, tanışmadan, yalnızca bakışarak ve gülümşeserek eş seçme olgusunun ironiye konu edilerek eleştirilmesidir.

Bir sonraki öykü olan “Kediler”deyse eş seçme döneminin sonrasındaki evlilik anlatılmaktadır. Öyküde, eşinden evdeki çok sayıda kediyi kendisi arasında bir seçim yapmasını isteyen adam, karısından “kediler” yanıtını alır. Bu, gerçekle ilk yüzleşmedir. Bir kedi topluluğuyla aynı evi paylaşarak yaşayamayacağını düşünen adam, evi terk eder. Öfkeyle ve belki de gençlik günlerine öykünerek alınmış bu karar, günün sonunda yerini açlık ve yatacak yer kaygısına bırakınca karakter, evine dönmek zorunda kalır. Bu da gerçeği kabullenmek olarak yorumlanabilir.

Bu öyküde ideal aşk ilişkisi ile ilerlemiş bir evlilik arasında kurulan karşıtlıkta ideal olan klasik üslupla anlatılır: “muhabbetin, çemenzar-ı sefa üzerine temellerini nihâl-i gülden, heva-yı sevda-feza-yı bi-karara karşı camlarını nurdan, esas-ı beytiyesini tül den bina ve tefriş ettiği saray-ı izdivacın inhidamı, hep bu birkaç kelimeden ibaret olan mükâlemede mündemic idi” (20).

Burada evlilik, klasik edebiyattaki “gülşen”in, yani gül bahçesinin öğeleri kullanılarak “sevginin, sefa çimenleri üzerine temellerini gül dalından, kararsız sevda heveslerine karşı camlarını ışıktan, binasını tül den yapıp döşediği” bir saraya benzetilir. “Saray” sözcüğünün seçilmesi, klasik şiirdeki sevgilin padişahla özdeşleştiği “saray istiaresi”ni anırtırken insana güzel duygular veren gül bahçesinin öğeleriyle inşa edilmiş bir evliliğin de güzel bir evlilik olacağı, yüzeydeki anlam olarak okunabilir. Oysa, temelleri gül dalından, camları ışıktan ve binası tül den olan bu saray aynı zamanda gayet kırılığandır. Buna bağlı olarak, öyküde de evliliğin çöküşü anlatılır.



Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler*, 1308.

Bu öyküde, hayal ile gerçek arasındaki karşıtlık, üslupta açıkça sergilenir. Yazar, karakterin daldığı hayalleri sanatlı anlatırken gerçeğe döndüğünde yalın ve kısa cümleler kullanır:

Yorgolu'ya vardığı zaman mahbube-i şarkî olan güneş sırma saçlarını derya-yı bi-karar-ı sefanın üzerine dökerek nurani yollar, müzehheb izler açtığı gibi karşı taraftaki uzaktan uzağa görünen sudan ibaret ufukları da âşıkane surette tehyic ediyordu. Bir hayli zaman denizin verdiği hayret-i meftunane içine dalıp gitmiş iken hakikatin dest-i hayal-şikesti bütün vücudunu sarsarak kendisini bulunduğu hâl-i bîhuşîden uyandırdı. Saat ilerlemiş, öğle takarrüb etmişti. Evine bir daha avdet etmemek üzere verdiği karar, kat'î idi. Bu belli. Fakat öğle taamını nerede edecek? Akşam nereye gidecek? Geceyi nerede geçirecek? Bir hayat-ı müstakil, bir karar-ı kat'î para ile olur. Hâlbuki kendisinin sabah taamina bile kifayet edecek parası yoktu. (30-31)

Alıntının ilk kısmında, karakterin hayal kurmasıyla koşut olarak güneşin klasik şiirde çok kullanılmış bir biçimde sevgiliye benzetildiği gözlemlenebilir. “Doğunun sevgilisi güneş, sırma saçlarını kararsız sefa denizinin üzerine dökerek ışıktan yollar, yaldızlı izler” açmakta, ufukları “bir âşık gibi heyecanlandırmaktadır”. Bu manzaraya dalıp gitmiş olan adam, “gerçeğin düş kırıcı eliyle” uyanır. “Saat ilerlemiş” sözüyle başlayan cümle, karakterin gerçeğe dönüşünün üsluba yansımadır. Bu noktadan sonrasında, ilk bölümün aksine dikkat çekici düzeyde yalın bir dil kullanılmıştır.

“İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır” öyküsünde, anlatıcının romantik bir tutku ile bağlandığı bir koruluğun para karşılığı odunculara satılarak kesilmesi anlatılır. Bu öyküde, koruluk, âdeta ütöpik bir mekân olarak betimlenir: “Bu hıyaban-ı letafet, sema-yı zî-sefa-yı şarkın zir-i nuranisinde, şedid olduğu derecede medid bir aşk ve muhabbet sa'ikasıyla altmış seneden beri na-kâbil-i iftirak bir surette birbirleriyle kucaklaşmış ağaçlardan vücuda gelmişti”⁴ (36).

4 Bu güzellik konusu, doğunun sefalı göğünün ışıkları altında, şiddetli olduğu kadar uzun bir aşk ve sevdâ nedeniyle altmış yıldan beri ayrılması mümkün olmayan bir şekilde birbirleriyle kucaklaşmış ağaçlardan oluşmuştu.



Burada, yazar, ağaçları kişileştirerek, yani “teşhis” sanatını kullanarak birbirine âşık insanlara benzetmiştir. Ağaçların sık dallarının, kucaklaşan âşıkların kollarına benzetildiği “açık istiare”, aynı zamanda “hüsn-i talil” yani gerçek bir olayı hayali ve güzel bir nedene bağlama sanatı çerçevesinde de yorumlanabilir. Aynı zamanda, aşk ile “iftirak” yani “ayrılık” bir arada kullanılarak cümlenin parçaları arasında karşıtlık ilişkisi kurulmuştur.

Bu, ütöpic koruluğun betimlendiği cümlelerden yalnızca biridir. Uzun betimleme, on dört paragraftan oluşan bu öykünün ilk on iki paragrafını kapsar. On ikinci paragrafın sonları ve izleyen son iki paragrafta da ütopyanın ağaçların kesilmesiyle bir distopyaya dönüşümü anlatılır. Koruluğun kesilmesinden sonra ortaya çıkan distöpic mekân görüntüsü, ütopyanın tersine şaşırtıcı derecede yalın cümleler ve sanatsız benzetmelerle anlatılmıştır:

Ne bir ağaç! Ne bir kuş! Şurada, burada, kalıp kurumuş bazı ağaç kökleriyle orası bir Afrika mezaristanına dönmüştü. Her şeyi solduran, her şeyi çürüten temmuzun o âteşin güneşi, yolun kenarında kalmış bazı çalıları, yangından çıkan yeşillik gibi yakmış, ötede beride yağmurdan biriken sular ise kurtlandığı için taaffün ediyordu [leş gibi kokular saçıyordu].

Yoldan yürümeğe başladım. Güneşin zemine dokunan âteşin bir hayt-ı şuai [yakıcı ışın telleri] içinde, nihayetsiz bir sür’at, yorulmak bilmez bir hareketle yukarıya, aşağıya çıkıp inen bin türlü sinekler ağza, gözlere giriyor. Başımın üzerinde kaynayan bu güneş de her tarafı kavuruyor. Ayağımın altından ise kertenkeleler kaçıyorlardı. (42)

Bu öyküde de gözlemlendiği üzere, güzel olanın, estetik olanın, hayalleri süsleyen şeylerin abartılı ve etkileyici anlatımı için yazarın elinin altında söz sanatlarıyla dolu bir üslup havuzu bulunmaktadır. Bu havuza eleştirel bir yöntemle yaklaşmak için onu bozmaya, kırmaya yönelik konular seçen Sezai’nin — ve belki de çağdaşı olan diğer bazı yazarların — güzel olmanın anlatımında bu havuzdan yoksun olduklarından dolayı, farklı bir üslup geliştirmek zorunda kaldığı düşünülebilir. Yalın cümleler ve nispeten sanatsız sözlerle çirkinliğin ya da hoş olmayanın betimlenmesi, burada da görülebileceği gibi, vuruculuğunu özenle seçilmiş ayrıntılardan alır.

“Düğün” ve Pandomima” öykülerindeki ortak özellik, diğer öykülerde olduğu gibi, karakterin hayalleriyle uyuşmayan gerçekle karşılaştığı anda yaşadığı şoktur. Bu öykülerde, şokun büyüklüğü, karakterleri ölüme sürükler. Yazar, bu iki öyküsünde dikkat çekici bir biçimde tezat sanatını kullanmıştır. “Düğün”de karakterin ölüm anı şu şekilde betimlenir: “Cevr-i Felek Kalfa, odaya girip de en son nefesi âlâm ve ızdırab içinde almağa boş yere çalışan Dilsitan’a, yaşlarla dolu gözlerini nasbettiği zaman, yukarıdan, kemal-i neş’e vü şetaretle devam eden düğünün avaze-i zevk ü şevki bu odaya aksediyordu” (77). Bu cümlede ölmek üzere olan Dilsitan’ın duyduğu üzüntü ve acı ile düğünün neşeli şenliği arasında karşıtlık ilişkisi kurulmuştur. Aynı zamanda, son nefesini almaya çalışan Dilsitan’ın çıkardığı ses ile düğünden gelen zevk dolu

ve coşkulu sesleri arasında da karşıtlık bulunduğu düşünülebilir.

Öykünün son cümlesinde kurulan bu karşıtlık ilişkisi, evin beyi tarafından odalık olmaya zorlanmış Dilsitan'ın evin hanımı olma hayalleri kurarken beyin başka bir kadınla evleneceğini öğrendiğinde yaşadığı şok ve bunun yarattığı sarsıntı sonucunda hastalanarak ölmesine uygun biçimde tasarlanmıştır.

“Pandomima” öyküsünde de, komiklik yaparak hayatını kazanan “Paskal” adlı karakterin seyircilerinden güzel bir genç kıza âşık olması, platonik aşkına karşılık bulamayacağını anladığında da intihar etmesi anlatılır. Bu öyküde, özellikle Batı edebiyatının bir klişesi olan “hüzünlü palyaço” tiplemesi kullanılmıştır. Sezai’yi Batı öykünmeciliğinden kurtaran, öyküyü özgün kılan şeyinse üslup olduğu savlanabilir. Yazar, komiğin hüznünü ve aşkın imkânsızlığını pekiştirmek için pek çok yerde tezat sanatına başvurur: “Bu uzak mahallelerin تنها sokaklarında mütefekkir, mahzun bir surette yoluna devam eden bu adam, halkı güldürmek için gidiyordu” (95); “Bu zavallı Paskal o güzel Efdelya’yı seviyordu. Bu nakıs vücud o kemal-i hilkate âşık olmuştu” (100).

Örneklerden de anlaşılacağı üzere, aslında karşıtlıklar yalın bir anlatımla kurulmuştur ve yalınlık öykünün bütününe egemendir. Öyküde klasik edebiyatla kurulan bağ, bir ağacın betimlenmesi ile başlar:

Evin küçük bahçesinde duvara yakın bir büyük ağaç, temmuzun o ateşli güneşi İstanbul’un bu cihetlerini takat-sûz [bitkinleştirici] bir hararet içinde bıraktığı zaman, yapraklarının arasına gizlenmiş serin bir rüzgâr[r] neşretmeğe başlayarak o evin, o mahallenin bir büyük yeşil yelpazesi gibi havayı tecdid ve tehziz ederdi. Hiçbir kimsenin geçmediği, hiçbir sadânın işitilmediği harekât-ı insaniyenin nadiren görüldüğü bu evde, bu تنها sokakta izhar-ı hayat eden yalnız bu ağaçtı... (93-94)

Bu şekilde betimlenen ağaç, Paskal’ın yaşadığı virane evin ve terk edilmişçesine تنها mahallenin tek yaşam belirtisi gösteren canlısıdır. Ağaç öylesine yaşam doludur ki, “Dallarının, yapraklarının arasında lane-sâz olan [yuva kuran] âlem-i zî-bal [kanatlı alemi], semada âşık, havada hamil, yapraklarının arasında valide olurlar. Ziyaya karşı uçuşurlar. Hep birlikte ötüşerek uzaktaki tarlalara gittikten sonra yine yeşil memleketlerine avdet ederler. Bu azimet ve avdet, bu muaşakalar, bu ötüşmeler, bu uçuşmalar, heyecanlı bir hareket-i umumiye hâsil eder” (94).

Burada, kuşlar kişileştirilmiş, kuşların yaşamı insanlarınkine benzetilmiştir. Dolayısıyla, bu istiarede âşık olmak, yuva kurarak çoluk çocuğa karışmak, insanlar için yaşamı var eden öğeler olarak düşünülmüştür. Bunun karşısında Paskal’ın tek başına sürdüğü hüzünlü yaşam, dirimden uzaktır. Öykünün başlangıcında kurulan bu istiare onun aşkının imkânsızlığının bir ön belirtisi olarak yorumlanabilir.

Buna uygun biçimde Efdelya, şu sözlerle betimlenir: “Oyuncuların



yanındaki locada, o samimi, o masum, o tıflane gülüşleri âlâm-ı hayata teselliler veren genç kızlardan biri, kemal-i neş'e ile kanatlarını sallayarak uçuşan kuşlar gibi, o küçücük penbe dudaklarının üzerinde nurani bir tebessüm olduğu hâlde, sevdâyı okşayan ellerini birbirine çırparak Paskal'ı alkışlıyordu” (98-99). Burada, Efdelya'nın öyküde yaşamı temsil eden kuşlara benzetilmesiyle öykünün öğeleri arasında âdeta bir beyti andıran bir ilişki kurulur. Yaşamı temsil eden güzel ve neşeli kız, yaşamdan uzak çirkin ve hüznü Paskal'ın asla ulaşamayacağı aşktır. Aynı zamanda, Efdelya'nın “pembe dudaklarının üzerindeki ışıklı gülümseme”, “Hiç” öyküsündeki “tebessüm”ün betimlenmesine benzer. Bu yolla, “Pandomima” öyküsünün öğeleri kendi içinde ilişki kurdukları gibi, diğer öykülerle de ilintilenecek klasik şiirdekine benzer bir “mazmunlar örüntüsü” yaratıldığı düşünülebilir. Sami Paşazade Sezai'nin diğer öykülerinin yanı sıra 19. yüzyıl Osmanlı edebiyatçılarının kurmaca metinleri üzerinde yapılacak üslup çözümlenmeleri, bu örüntünün sınırlarını ve niteliğini tanımak konusunda gelecek vaat etmektedir.

Özetlemek gerekirse, bu makalede, Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* adlı öykü kitabındaki altı öykü, modern öncesi Osmanlı edebiyatı, özellikle de Osmanlı Divan şiiri ile üslup ve teknik açısından kurulan ilişki bakımından incelenmiştir. Öncelikle, alıntılanan nazım parçaları yoluyla yazarın, edebî türler arası kaynaşmanın yanı sıra metinler arası bir ilişkiyi de bilinçli olarak kurguladığı gösterilmiştir. Bu anlamda, Sezai'nin kendi kültürel ve edebî geçmişini kucaklayan sentezci bir üslup arayışında olduğu ortaya konmuştur. Öykülerdeki üslubun çözümlenmesi yoluyla yazarın klasik edebiyatın üslup öğelerini modern bir tür olan öyküye taşıyarak işlevsel biçimde dönüştürdüğü gözlemlenmiştir.

Bu yöntemle, sentezi yakaladığı söylenebilecek Sezai'nin, bir yazar olarak kendini klasik edebiyatın yeniden üretimi kısır döngüsünden kurtardığı nokta, klasiği ironi yoluyla bozma çabasıdır. Birbirine koşut ama aynı zamanda birbiriyle karşıt hayal ve gerçek dünyaları yaratarak bunları farklı üsluplarla kurgulayan yazarın, bu çabayı haklı bir başarıya dönüştürdüğü anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Dilçin, Cem** (1999), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kerman, Zeynep** (1981), “Önsöz”, *Sami Paşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, haz. Zeynep Kerman, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, XI-XVI.
- Oğuzkan, A. Ferhan** (1954), *Sami Paşazade Sezai: Hayatı, Sanatı, Eserleri*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sami Paşazade Sezai** (1308 [1890/1891]), *Küçük Şeyler*, Konstantiniyye [İstanbul]: Matbaa-i Ebüzzıya.
- Sami Paşazade Sezai** (1308 [1890/1891]), “Mukaddime”, *Küçük Şeyler*, Konstantiniyye [İstanbul]: Matbaa-i Ebüzzıya, a-c.
- Tanpınar, Ahmed Hamdi** (2000), “Romana ve Romancıya Dair Notlar”,

Edebiyat Üzerine Makaleler, haz. Zeynep Kerman, 6. baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 64-67.

Özet: Bu makalede, Osmanlı edebiyatçılarından Sami Paşazade Sezai (1860-1936)'nin *Küçük Şeyler* (1308 / 1890-1891) adlı öykü kitabındaki altı öykü, Osmanlı Divan şiiri ile üslup ve teknik açısından kurulan ilişki bakımından incelenmiştir. Yazarın edebî türler arası kaynaşmanın yanı sıra metinler arası bir ilişkiyi de bilinçli olarak kurguladığı gösterilmiştir. Öykülerdeki üslubun çözümlenmesi yoluyla, Sezai'nin klasik edebiyatın öğelerini modern bir tür olan öyküye taşıyarak işlevsel biçimde dönüştürdüğü gözlemlenmiştir. Dolayısıyla, yazarın kendi kültürel ve edebî geçmişi kucaklayan sentezci bir üslup arayışında olduğu anlaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: Osmanlı-Türk öyküsü, Osmanlı Divan şiiri, üslup çözümlemesi, ironi

Hidden couplets in *Küçük Şeyler*

Abstract: This article analyzes six short stories from the book *Küçük Şeyler* (Little Things, 1308 / 1890-1891) by Sami Paşazade Sezai (1860-1936), an Ottoman writer, with regards to the stylistic and technical connection he establishes with the Ottoman Divan poetry. It is demonstrated that the author aims at an intertextual construction via amalgamation of literary genres. The stylistic analysis of the stories revealed that the author brings the elements of classical literature into the modern short story and transforms them functionally. Consequently, it is observed that Sezai seeks a synthesizing style that embraces his own cultural and literary past.

Key words: Ottoman-Turkish short story, Ottoman Divan poetry, stylistic analysis, irony