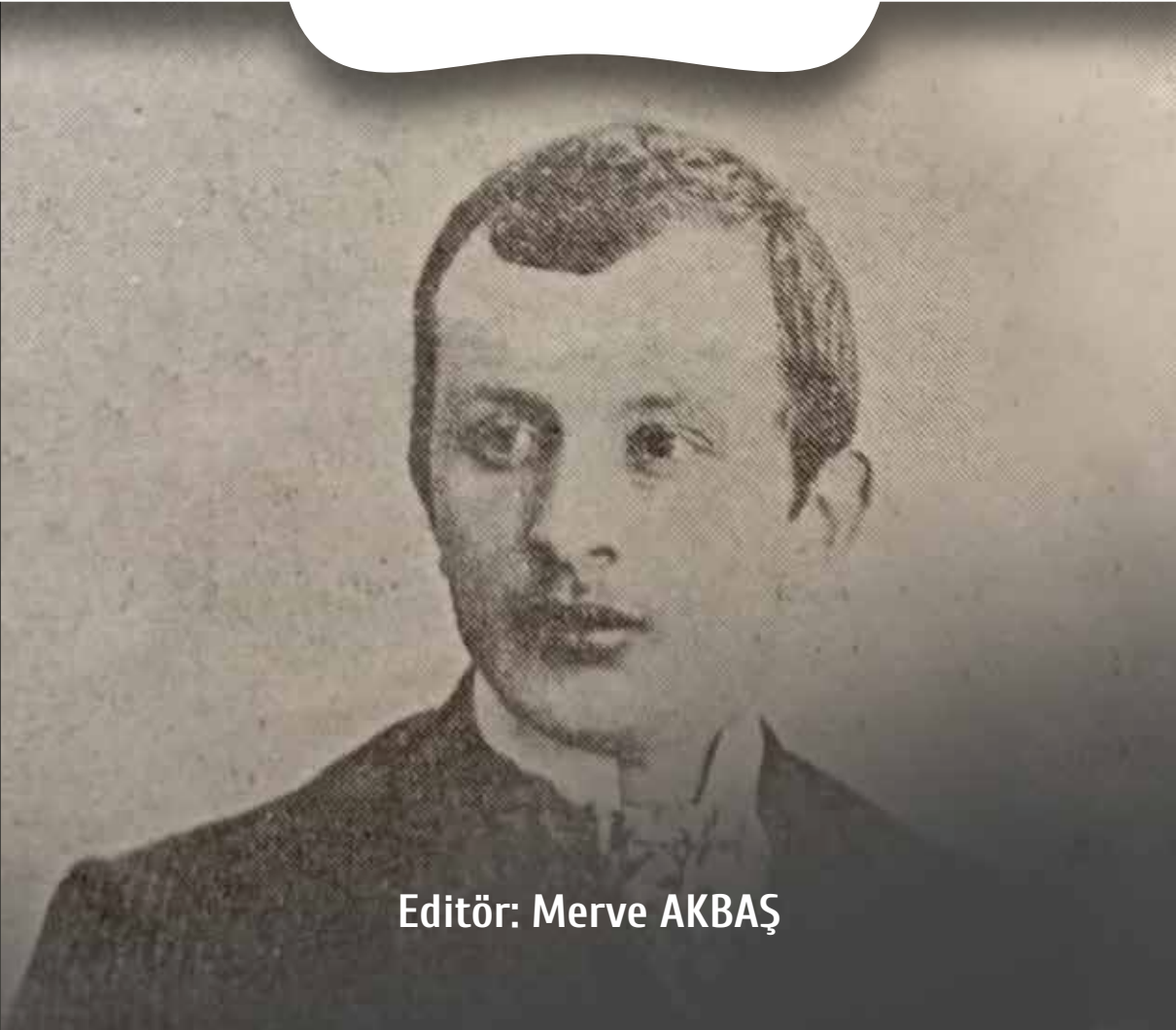


HILAMUR
AKADEMİ

DOĞUMUNUN 140. YILINDA

ÖMER SEYFETTİN



Editör: Merve AKBAŞ



DOĞUMUNUN 140. YILINDA
ÖMER SEYFETTİN

EDİTÖR
MERVE AKBAŞ

DOĞUMUNUN 140. YILINDA ÖMER SEYFETTİN

Editör
Merve Akbaş

Genel Yayın Yönetmeni
Hakan Sarı

Kapak Tasarımı & Dizgi
IHLAMUR

1. Basım
IKSY: 144
Ihlamur Akademi: 62
Mart 2024
ISBN: 978-625-6633-06-3

Baskı ve Cilt
Girişim Ajans Ofset
Sertifika No: 47852

IHLAMUR

Topkapı Mah. Kahalbaş Sok. No:31/1 Fatih - İstanbul
Tel: +90 535 550 00 05
kitap@ihlamur.com.tr
www.ihlamurkitap.com
Kültür Bakanlığı Sertifika No: 12669

Ihlamur Akademi, İdeal Kültür Yayıncılık markasıdır.



İÇİNDEKİLER

<i>TAKDİM</i> Merve AKBAŞ	5
<i>ÖMER SEYFETTİN'DE MEKÂN-İNSAN</i> Abdullah ŞENGÜL	9
<i>ÖMER SEYFETTİN ÇOCUK EDEBİYATININ NERESİNDE DURUYOR?</i> Aliye USLU ÜSTTEN	21
<i>ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYELERİNDE KULLANILAN KURGUSAL KALIPLAR VE ANLATICININ İŞLEVİ</i> Atilla AKTAŞ	29
<i>'İRÖNİK SÖYLEM' VE 'PROTOTİP' KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE EFRUZ BEY</i> Ayfer YILMAZ	41
<i>ÖMER SEYFETTİN'İN "BAHAR VE KELEBEKLER" İLE YUSUF ATILGAN'IN "EVDEKİ" HİKÂYELERİNİN OKUMA ALIŞKANLIĞI BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRILMASI</i> Can ŞEN	63
<i>ŞİİRLERİ ÜZERİNDEN ÖMER SEYFETTİN'İ YENİDEN OKUMAK</i> Cengiz KARATAŞ	71
<i>"YÜKSEK ÖKÇELER"E YERLİ RENK GERÇEKÇİLİĞİ PERSPEKTİFİNDEN BAKMAK</i> Dinçer APAYDIN	87
<i>ÖMER SEYFETTİN'İN "SİVRİSİNEK" HİKÂYESİNDE LİYAKAT</i> Fatih SAKALLI	95
<i>ÖMER SEYFETTİN ÖYKÜLERİNDE İNSAN BEDENİNİN KULLANIM BİÇİMLERİ</i> Gökçe ULUS	107
<i>"BEYAZ LALE" ÖYKÜSÜNDE KİMLİK ROLLERİ</i> Gülçin Tuğba NURDAN	119
<i>MİLLİYETÇİLİK VE ÇATIŞMA ALANI OLARAK KADIN BEDENİ: "BEYAZ LALE"</i> Hülya ERAYDIN ARGUNŞAH	131
<i>ÖMER SEYFETTİN ÖYKÜLERİNDE KİŞİ KURGULARI 1: UCUBELER VE CANAVARLAR</i> Murat GÜR	151

<i>FECR-İ ÂTÎ'DEN MİLLÎ EDEBİYAT'A GEÇİŞ AŞAMASINDA ÜÇ BÜYÜK HİKÂVECİ: ÖMER SEYFETTİN, REFİK HALİT, YAKUP KADRİ</i> Necmettin TURİNAY	175
<i>ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYE TEKNİĞİ</i> Nurullah ÇETİN	193
<i>ÖMER SEYFETTİN VE ALİ EKREM BOLAYIR'DA İDEAL YAZAR TASAVVURUNA DAİR MÜŞTEREK KANAATLER</i> Seçkin ÖZKAN	209
<i>"GAYET BÜYÜK BİR ADAM" TİPOLOJİSİ</i> Sefa YÜCE	219
<i>"EVHÂM-I TAHRİR" VE "PERVÂNELERİN ÖLÜMÜ" BAŞLIKLİ METİNLERİ BAĞLAMINDA ÖMER SEYFETTİN'İN "YAZMAK ARZUSU"</i> Tayfun HAYKIR	231
<i>ÖMER SEYFETTİN'İN "TÜRKLERİN MİLLÎ BAYRAMI" BAŞLIKLİ MAKALESİ ÜZERİNE</i> Zeki GÜREL	241

TAKDİM

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü olarak 2019 yılının sonlarında hazırlıklarına başladığımız ve Türk Dil Kurumu'nun katkılarıyla 2020 yılı Ekim ayında düzenlenmesi planlanan “Ölümünün 100. Yılında Ömer Seyfettin’e Saygı Sempozyumu”, Covid-19 salgını nedeniyle gerçekleştirilememiştir. O günden beri Ömer Seyfettin’in adına ve Türk edebiyatındaki yerine yakışacak bir faaliyet hazırlama fikri, gündemimizden hiç düşmedi. Bugün, Ömer Seyfettin’in doğumunun 140. yılı münasebetiyle hazırladığımız bu kitapla hem düşümüzü gerçekleştirmenin hem de Ömer Seyfettin hakkında çalışmaları bulunan akademisyenleri bir araya getirmenin mutluluğunu yaşıyoruz.

Bir “Takdim” yazısının sınırlarında, Ömer Seyfettin’in hayatı ve edebî eserleri hakkında söz söylemek, çoğu zaman bilineni tekrar etmekten ileri gidemeyen bir çaba olarak kalmaya mahkûm görünüyor. Onun askerlik mesleğinin yanında sürdürdüğü kalem faaliyetleri, Selanik çevresinde olgunlaştığı fikirleri, bir cereyan hâline dönüşen “Yeni Lisan” çıkışı, “Yeni Hayat” tasavvuru, Türk edebiyatında modern kısa öykü türünün yerleşmesine sağladığı katkıları bir tarafa; bugün takdirle andığımız en önemli özelliklerinden biri, dış dünyadaki karakterleri kurguya geçirirken yalnızca gözlem ve tahlil yeteneğiyle açıklanamayacak ölçüde derin ve öngörülü bir duyuşa sahip olmasıdır. Yazılışından yüz yıl sonra bile aramızda dolaşan *Efruzların* varlığı, bu duyuşun kesin bir sağlamasıdır.

Elinizdeki kitapta yazarlarının adlarına göre alfabetik sıralanmış on sekiz yazı bulunuyor. Türkiye'nin farklı üniversiteleri ve kurumlarında görev yapan akademisyenler/araştırmacılar tarafından hazırlanan bu çalışmalar, Ömer Seyfettin'in öyküleri, şiirleri, fikir yazıları ve söylem özelliklerinden bahsetmek bakımından geniş bir yelpazeye yayılıyor. Çalışmaların içerikleri hakkında okuyucuları kısaca bilgilendirmek için onlara alfabetik sıralamadan bağımsız, ilişkili olanları bir arada ele alacak şekilde değinebiliriz:

Ömer Seyfettin'in öykücülüğü, yazarın önde gelen edebî faaliyetlerindedir. Dolayısıyla hakkında yapılan çalışmaların, bu kitapta da çoğunlukla öykücülü-

ğü ve öyküleriyle ilişkili olduğunu görebiliyoruz. Bu bağlamda, Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL'ün, “Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Mekân-İnsan” başlıklı yazısı, yazarın “Eski Kahramanlar” ibaresiyle yayımladığı öykülerinde mekân ve insan ilişkisini araştıran ve bu iki unsurun birbirini var edecek şekilde kurgulandığını gören; Prof. Dr. Nurullah ÇETİN'in, “Ömer Seyfettin'in Hikâye Tekniği” başlıklı yazısı, yazarın öykülerindeki konuları ve tematik çeşitliliği ortaya koyup barındırdığı yapısal unsurlarını inceleyen; Dr. Atilla AKTAŞ'ın, “Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Kullanılan Kurgusal Kalıplar ve Anlatıcının İşlevleri” başlıklı yazısı ise, Ömer Seyfettin'in öykülerindeki söylem özelliklerine değinerek kullandığı anlatıcıların perspektifini ele alan metinler olarak öne çıkmakta.

Ömer Seyfettin'in öyküleri içinde kendine has bir yeri ve şöhreti olduğu söylenebilecek Efruz Bey serisinin de yazarın adının geçtiği hemen her çalışmada yeniden değinilmesi gereken bir kaynak metin olduğunu şu üç çalışma hatırlatıyor: Prof. Dr. Ayfer YILMAZ, “‘İronik Söylem’ ve ‘Prototip’ Kavramları Çerçevesinde Efruz Bey” başlıklı yazısında Ömer Seyfettin'in söylem özelliklerini ironi çerçevesinde ele alarak Efruz Bey'i kendisinden sonra gelen bazı kurmaca kahramanlarla ilişkilendiriyor. Prof. Dr. Fatih SAKALLI, “Ömer Seyfettin'in ‘Sivrisinek’ Hikâyesinde Liyakat” başlıklı yazısında, *Efruz Bey*'in parçalarından “Sivrisinek” öyküsünü, günümüzün öne çıkan toplumsal meselelerinden liyakat kavramı bağlamında inceliyor. Prof. Dr. Sefa YÜCE'nin “‘Gayet Büyük Bir Adam’ Tipolojisi” başlıklı yazısı ise Efruz Bey tipinin bir öncülü sayılabilecek “Gayet Büyük Bir Adam”ı, dönemin aydın tipini eleştirmesi bakımından ele alıyor ve Ömer Seyfettin'in bu konudaki başarısını tarihsel göstergelere değinerek vurguluyor.

Yazarın iyi bilinen öykülerinden bir diğeri “Beyaz Lale”nin de birden fazla yazıya konu edilmesi dikkat çekici: Prof. Dr. Hülya ERAYDIN ARGUNŞAH, “Milliyetçilik ve Çatışma Alanı Olarak Kadın Bedeni: ‘Beyaz Lale’” başlıklı yazısında, adı geçen öyküyü, Türk milliyetçiliğinin gecikmişliğine yönelik bir uyarı biçiminde okuyarak, bunu milliyetçiliğin kadın bedenine yüklediği metaforik anlamlarla ilişkilendirmekte ve bu esnada ileri sürdüğü fikirleri zengin bir teorik kaynakçayla okurların dikkatine sunmakta. Öğr. Gör. Dr. Gülçin Tuğba NURDAN, “‘Beyaz Lale’ Öyküsünde Kimlik Rollerini” başlıklı yazısında, aynı öykünün Balkan Savaşı döneminde yaşanan olayları ve kadın kimliğini algılama ve yansıtma biçimlerine değinmekte. Dr. Öğr. Üyesi Gökçe ULUS ise “Ömer Seyfettin Öykülerinde İnsan Bedeninin Kullanım Biçimleri” başlıklı yazısında insanın beden bütünlüğünün yalnızca fizyolojik uzuvlarıyla değil aynı zamanda manevi değerleriyle muhafaza edilebileceğini ve bu sembolik

anlatımın “Beyaz Lale” de dâhil olmak üzere genel anlamda öykülerinde karşıladığı unsurları işaret etmekte.

Doç. Dr. Dinçer APAYDIN, “‘Yüksek Ökçeler’e Yerli Renk Gerçekçiliği Perspektifinden Bakmak” başlıklı yazısında, yazarın bilindik öykülerinden “Yüksek Ökçeler”i, farklı bir teorik tutumla ilişkilendirerek, 20. yüzyıl başlarında sürdürülen meddah tarzı hikâyecilik geleneğinin Ömer Seyfettin’in söylem ve anlatım özellikleri üzerindeki etkilerini incelemenin isabetli olabileceğini teklif ederken; çalışmasının uzun bir yazı dizisinin ilk parçası olduğunu haber veren Doç. Dr. Murat GÜR, “Ömer Seyfettin Öykülerinde Kişi Kurguları 1: Ucubeler ve Canavarlar”, başlıklı yazısında fantastik edebiyat/korku edebiyatında karşılaşılan unsurlardan ucubeler ve canavarları, ötekilik kavramıyla ilişkilendirerek yazarın dil kullanımında beliren göstergelerden hareketle yorumluyor. Çalışmanın geniş bir teorik okumayla birlikte gelmesi dikkat çekiyor.

Ömer Seyfettin’in genellikle üzerinde daha az durulan şiirlerine ve şairliğine değinerek bilhassa Turancılık temasını işlediği şiirlerinin öyküleriyle benzer fikrî yapıda kurulduğunu söyleyen Doç. Dr. Cengiz KARATAŞ, çalışmada “Şiirleri Üzerinden Ömer Seyfettin’i Yeniden Okumak” başlıklı yazısıyla yer almakta.

Prof. Dr. Aliye USLU ÜSTTEN, “Ömer Seyfettin Çocuk Edebiyatının Neresinde Duruyor?” başlıklı yazısıyla, zaman zaman gündeme getirilen Ömer Seyfettin’in eserlerinin çocuklara uygunluğu meselesini tartışarak; Doç. Dr. Zeki GÜREL ise “Ömer Seyfettin’in ‘Türklerin Millî Bayramı’ Başlıklı Makalesi Üzerine” başlıklı yazısıyla, yazarın 1914’te *Tanin* gazetesinde yayımladığı bir yazısından hareketle Nevruz’u, Ergenekon Bayramı olarak adlandırmasından ve bunun tarihî göstergelerinden söz ederek Ömer Seyfettin’in fikirlerini ve eserlerini aktüaliteyle ilişkilendiriyor.

Bu kitabı meydana getiren diğer dört yazı ise Ömer Seyfettin’in eserlerini ve üslup özelliklerini metinler arası ilişkiler bağlamında değerlendiren çalışmalar. Dr. Öğr. Üyesi Necmettin TURİNAY, “Fecr-i Âtî’den Millî Edebiyat’a Geçiş Aşamasında Üç Büyük Hikâyeci: Ömer Seyfettin, Refik Halit, Yakup Kadri” başlıklı yazısında, Millî Edebiyat zevk ve anlayışının olgunlaşması esnasında çeşitli yönlerinden katkıları bulunan bu üç yazarın öykücülüğünü bir arada inceleyerek hem dönemin şartlarının söz konusu yazarlar üzerindeki etkisini hem de bu yazarların dönemin anlayışına katkılarını değerlendirmekte.

Doç. Dr. Can ŞEN, “Ömer Seyfettin’in ‘Bahar ve Kelebekler’ ile Yusuf Atılgan’ın ‘Evdeki’ Hikâyelerinin Okuma Alışkanlığı Bağlamında Karşılaştırılması” başlıklı yazısında Ömer Seyfettin ve Türk edebiyatının öykü ve roman

türündeki yenilikçi yazarlarından Yusuf Atılgan'ın birer öyküsünü, okuma eylemi ve kültürünün kurgudaki yeri bakımından karşılaştırmakta.

Doç. Dr. Tayfun HAYKIR, “‘Evhâm-ı Tahrîr’ ve ‘Pervânelerin Ölümü’ Başlıklı Metinleri Bağlamında Ömer Seyfettin’in ‘Yazmak Arzusu’” başlıklı yazısında ilki şiir, ikincisi öykü türünde yazılmış iki metni, onun yazı yazmak hakkındaki düşünceleri ve bu düşüncelerin gelişimini yansıtmaları bakımından ele alırken; Dr. Öğr. Üyesi Seçkin ÖZKAN, “Ömer Seyfettin ve Ali Ekrem Bolayır’da İdeal Yazar Tasavvuruna Dair Müşterek Kanaatler” başlıklı yazısında Ömer Seyfettin’i çağdaşları arasında bulunan yazarlardan Ali Ekrem Bolayır’la bir arada değerlendirerek yazma pratikleri ve ideal yazarlık hakkındaki düşünceleri bakımından karşılaştırmıştır. Ömer Seyfettin’in yazma eylemi ve yazarlıkla ilgili duygu ve görüşlerini yansıtan bu iki çalışma da yazarın iç dünyasına dair birtakım unsurları görünür kılmaları bakımından ilgi çekicidir.

Ben de ileride Ömer Seyfettin’le ilgili yapılacak çalışmalara kaynaklık etmesini dilediğim bu kitabın editörü olarak saygıdeğer yazarlarımıza verdikleri emek, gösterdikleri sabır ve anlayış için bir kez de okurların huzurunda teşekkür ediyorum.

Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT ve Prof. Dr. Hülya ERAYDIN ARGUNŞAH, büyük özveri ve uzun yıllar mesai harcamayı gerektiren titiz çalışmalarıyla, Ömer Seyfettin külliyatını ortaya koydular. Yenileşme Dönemi Türk Edebiyatı sahasının iki kıymetli ismi, şüphesiz Ömer Seyfettin çalışmalarının önünü açtı. Bunu anlamak için bilhassa ölümünün 100. yılı münasebetiyle 2020 yılında ivmelenen çalışmaların “Kaynaklar”ına bakmak, zannederim yeterlidir. Bütün Ömer Seyfettin araştırmacıları adına kendilerine şükranlarımı arz ediyorum.

Kitabın hazırlanması ve yayımlanması esnasında büyük fedakârlık gösteren Hakan Sarı’ya ve İhlamur Akademi’ye teşekkür borçluyuz. Türklük Bilimi araştırmacıları ve Ömer Seyfettin külliyatına faydalı olması dileğiyle...

Merve AKBAŞ
Çankaya, Mart 2024

ÖMER SEYFETTİN ÖYKÜLERİNDE KİŞİ KURGULARI 1: UCUBELER VE CANAVARLAR

Murat GÜR

Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
muratgur@nevsehir.edu.tr

Canavarlık kavramını severiz ve ona ihtiyaç duyarız çünkü bu kavram, insanoğlu olarak şiddetle arzu ettiğimiz düzenin yeniden teyit edilmesi gibi bir şeydir. Hata şunu da öne süreyim; bizi korkutan şey, fiziki veya zihinsel sapkınlıkların kendisi değil, bu sapkınlıkların temsil ettiği düzensizliktir.

(Stephen King, *Ölüm Dansı*, 77)

Türk öyküsünün kurucularından Ömer Seyfettin'in öykü kişileri onlarca çalışmada çeşitli açılardan incelenmiş, birçok eleştirmen farklı yaklaşımlarla onun, kişileri nasıl kurguladığını irdelemiştir. Beden ve toplumsal cinsiyet inşalarından, milliyetçiliğin kişiler üzerinden nasıl sergilendiğine, model şahısların özelliklerinden ötekilik kurgularına ve alegorik ya da kültürel okumalara kadar devasa bir külliyat, onun kişiler evrenini aydınlatır. Ömer Seyfettin'in öyküleri, kişiler ya da kişileştirmeler üzerinden, farklı araştırmacıların çalışmalarlarıyla birlikte ele alındığında onun öykü evreninde tekrarlayan sıfatlar, betimleme ve tanımlamalar ile motifler göze çarpmaya başlar. Bu durum onun öykü kişilerini, ahlaki, bedensel, davranışsal, duygusal ya da zihinsel boyutlarda, belirli yöntemler çerçevesinde kurguladığını gün yüzüne çıkarır. Dolayısıyla

söz konusu yöntemlerin bütüncül çalışmalarla tespit edilmesi ve incelenmesi, yazarın Türk öykücülüğündeki yerini, anlatı gelenekleriyle bağını ve kurucu işlevini yeniden, farklı bir açıdan ortaya koyacaktır.

Bu çalışma, Ömer Seyfettin'in öykü kişilerini yaratma stratejilerinin bütüncül biçimde incelenmesi adına uzun bir yola atılmış ilk adımdır. Yolun ilk durağı “ucubeler ve canavarlar”dır. Öncelikle böyle bir kategori oluşturulmasının sebebi, bu kavramların ötekilik olgusu ile bağlantısıdır. Öteki kurguları bir taraftan yazarın birçok öyküsünün kesişme ve benzeşme noktasıdır ve bu doğrultuda tekrarlayan öğelerin belki de en açık anlaşılacağı alandır. Diğer taraftan bu kurgular, onun öykülerinde ideolojik biçimde tanımlanabilecek olan “mesajların” anlaşılmasında anahtar işlevi görür. Ötekiyi, ucube ve canavar biçiminde etiketlemek ise hem söz konusu mesajların kültürün ve toplumun çeşitli alanlarına nasıl yayıldığını gösterecek hem de kolektif bilinçdışının bilinç düzeyinde nasıl bedenselleştiğini gözler önüne serecektir.

Böyle bir çerçevede öncelikle canavarlık kavramının kuramsal yapısının ana hatları çizilerek bu çalışmada ucube ve canavar arasında nasıl ve neden bir ayırım yapıldığı açıklanacaktır. Ardından Ömer Seyfettin'in öykü kişilerini “ucube” ve “canavar” olarak nasıl kurguladığı, bu kurguların metnin mesajını nasıl biçimlendirdiği ve bunların neden belirli öğeler etrafında tekrarlandığı tartışılacaktır. Böylece, yalnızca Ömer Seyfettin'in değil, Türk edebiyatındaki canavarların aranması, bulunması ve anlaşılması açısından yorumsal bir çerçeve çizilmesi amaçlanmaktadır.

Canavarlık Kavramına Giriş ya da Bir Canavarı Tanımak ve Tanımlamak

Canavar kimdir ve canavarlık nedir, nasıl tanınır ya da tanımlanır? Canavarlar nerededir, nasıl bulunurlar ve ne işe yararlar? Söz konusu canavar ve canavarlık olduğunda onların gerçekliklerinin doğasından fiziki görünümlerine ve neyi temsil ettiklerine dair bir yığın soru sıralanabilir, çünkü canavarlar her zaman hemen her yerdedir. Tarih ve edebiyat metinleri, en eski çağlardan beri insanın olduğu hemen her coğrafya ya da sınırda canavarların varlığını ortaya koyar. Herodot *Tarih*'inde söz edilen insan yiyen Anrophaglar, canavar bir ırktır. Gılgamış'ın alt ettiği Humbala ve Gök Boğası, Türklere musallat olan ve Oğuz Kağan tarafından öldürülen gergedan, Oğuzların düzenini bozan Tepegöz, Mısır mitolojisindeki sfenksler ile Griffon, Yunan mitolojisindeki satirler, sirenler ve gorgonlar gibi onlarca varlık da birer canavardır. *Şehname*'de birçok dev ve canavar vardır. Türk destan, efsane ve masalları da bunlarla doludur. Gergedan ve Tepegöz dışında devler, ejderhalar, gulyabaniler ve onlarcası geniş ve kor-

kutucu bir canavarlar kataloğu oluşturur.¹ Bunlar ya tanrılar tarafından yaratılmıştır ya da tanrılara rağmen, onların kurallarının ihlaliyle ortaya çıkmışlardır. Hemen her zaman insanlığı tehdit ederler ve fiziki görünümleri nedeniyle ilk görüşte tanınırlar.

Modern edebiyat ile bu canavarların şekil değiştirdiği ve “gittikçe” tanınmaz bir hâle geldiği söylenebilir. Mary Shelley’nin *Frankenstein ya da Modern Prometheus* (1821) romanında Doktor Frankenstein’in çeşitli insan bedenlerini birleştirerek yarattığı canavar, modern olanların atası kabul edilebilir. Victor Hugo’nun *Notre-Dame’in Kamburu*’ndaki (1831) Quasimodo, bir ucube-canavar; Robert Louis Stevenson’un *Dr. Jekyll ile Mr. Hyde* (1886) romanında Mr. Hyde ile Oscar Wilde’in *Dorian Gray’in Portresi*’ndeki (1890) Dorian Gray ise davranış ve düşünceleri, bilimkurgu ya da olağanüstü aracılığıyla bedenlerine yansımış birer “ahlaki canavar”dır. Ahlak söz konusu olduğunda bunları önceleyen asıl isim ise Ömer Seyfettin’in de yer yer göndermeler yaptığı ve eserleriyle sadizm kavramının kaynağı olan Marquis de Sade’dır. Örneklerin devamlılığı ve canlılığı, canavarların “insan zihnindeki” ölümsüzlüğünü ortaya koyar. Belki daha da önemlisi bu örnekler, canavarlığın alametifarikasını, başka bir deyişle kavramın metinler arası doğasını gün yüzüne çıkarır.

Canavarlık ve canavarlar hem metinler arası hem de disiplinler arası bir konudur. Hakkında düşünölmeye başlandığında antropolojiden sosyolojiye, biyolojiden fizyolojiye, coğrafya, felsefe, tarih ve hukuka değin birçok araştırma alanında çok boyutlu bir dünya ile karşılaşılır. Bugün de görsel kültürün, çizgi filmlerden sinemaya hemen her yerindedirler. Canavarlık, öncelikle bir temsil biçimidir ve bu açıdan onların en görünür olduğu yer, edebî metinlerdir.

Canavarlık, birçok kavram gibi kolay tanımlama girişimlerine direnir. Modern anlamda canavarlık fikri, insan kimliğinin saçaklarında yatan imkânsız, korkunç, ahlaksız, insanlık dışı, konuşamaz ve hatta düşünölemez nitelikleri kapsar. Canavarca olan, herhangi bir sosyal ve kültürel bağlamda kabul edilebilir, insani olanın tersi veya dışındadır (Wright, 2013: 3). Başka bir deyişle canavarın yaratılması, belirli bir çağda ve toplumda insan için makbul olanın ne olduğu ile ilgilidir. Bu açıdan canavar, ahlaki, bedensel, dinî, kültürel ya da zihinsel açıdan normları ve bunların sınırlarını belirleyen bir temsil biçimidir. Sophia Rose Arjana, canavarlığın temsilini siyasi bir hamle olarak görür ve onların aslında siyasi yaratıklar olduğunu vurgular. Ona göre canavarlar, “korkulan, arzulanan, hoşlanılmayan, küçük düşürölen ve hem hayalî, hem de gerçek

¹ Türk kültüründe şemsiye bir kavram altında “canavar” biçiminde nitelendirilebilecek varlıkların masal ve efsanelerden yola çıkarak yapılmış bir dökümü ve bunların masalarda yer alma biçimi ile ilgili bkz. (Sarpkaya, 2018); (Sarpkaya ve Yalınk, 2018).

bazı durumlarda kökü kazınan belirgin bir ortamda” yaratılırlar (2019: 33).

Canavarların, onları görünür ve tanınabilir kılan en temel nitelikleri, geleneksel olarak fiziki yozlaşma (dejenerasyon) ve çarpıtılma üzerinden kurulur. Michel Foucault, 18. yüzyıldan sonraki canavar temsillerinde fiziki yozlaşma ile canavarlık arasındaki ilişkinin devam etmesine rağmen giderek azaldığını vurgular. Böylece modern anlamda ortaya çıkan canavarın ucubeliği giderek görünmez hâle gelir. Ona göre bu doğrultudaki ilk ya da en azından en önemli ve çarpıcı ahlaki canavar, siyasi canavardır. Bu, toplumsal sözleşme çerçevesinde bağlı olduğu anlaşmayı bozan ve kendi çıkarını ait olduğu toplumu yöneten “yasalara” tercih eden kişidir (Foucault, 2003: 92). Onun, genellikle normal insanlardan ayrılan belirgin bir fiziki bozulmuşluğu yoktur, yani artık tanınması gittikçe zorlaşmıştır. Foucault’nun düşünce dünyasında bu, ahlaki/siyasi olan bir tür “karakter ve davranış canavarlığı”dır.

Foucault’nun bu düşüncesi, özelde Ömer Seyfettin, genelde Türk edebiyatındaki canavarların aranması ve bulunması açısından verimli bir alan açar. Foucault’nun düşüncelerinde canavarlık, ilk çağlardan beri hukuk, yasa ile ilgilidir, çünkü canavarı tanımlayan şey, varlığının ve biçiminin, yalnızca toplum yasalarını değil doğa yasalarını da ihlal etmesidir. (2003: 55-56). Bu anlamda canavar, her küçük sapmanın ana modelidir ve anormalliklerin, sapmaların ve düzensizliklerin ardında gizlidir (2003: 57). Foucault, bu çerçevede canavarın modern dönüşümünün iktidar mekanizmaları ile bağlantılı olduğunu ileri sürer. Buradan yola çıkarak canavarın temsili, toplumsal ve kültürel anlamda iktidarın, edebî metin çerçevesinde ise ideolojinin kurulması ve güçlendirilmesi işlevi görür. Bu bağlamda canavar, toplumdaki ayrı tutulması ya da uzaklaştırılması gereken kafa karıştırıcı, rahatsız edici ya da korkutucu nitelikleri bünyesinde barındırır. Onun temsili ise, iktidar için “halihazırda kabul edilemez olanı ortaya koyarak benliğin ve toplumsal ‘norm’un tanımlanmasına yardımcı olacak farklılığın” ifadesi hâline gelir (Wright, 2013: 17). Dolayısıyla canavarın yaratılması bir tür kimlik anlatısının inşasıdır ve canavar aslında öteki olandır. Canavar tahayyülleri de “evrensel açıdan doğrudan ‘öteki’ olanı anlatma ve yorumlama ile ilgilidir. Bu doğrultuda ‘biz’ kimliğinin korkularının endişelerinin temsili ve yansımalarıdır” (Gür, 2021a: 757-758).

Öyleyse modern edebiyatta canavarları aramanın, onların nasıl ve neden yaratıldıklarını araştırmanın, edebî metinlerin anlamlandırılması için yerleşik yaklaşımlardan farklı bir alan açacağı ileri sürülebilir. Bu yüzden elverişli bir yol haritasına ihtiyaç vardır. Arjana’dan yola çıkarak, insanın “içerisinde bulunduğu toplumun, kimliğin ve epistemolojinin biçimlerine” bakılmasının canavarı anlamak için genel çerçeveyi oluşturacağı ileri sürülebilir (2019: 18).

Bu açıdan bir edebî metinde, insanın ahlak algısından giyim kuşam biçimine, fiziki görünümünden zihinsel durumuna, düşüncelerine kadar bir kimlik görüntüsünün formüle edilmesi insan canavarlarının yabancı ve ucube olarak nasıl kurgulandığını gün yüzüne çıkarır. Ayrıca, ilk biçimlerinden modern hâllerine kadar canavar temsillerinin ortak yönlerinin de göz önünde tutulması gerekir.

Abigail Lee Six ve Hannah Thompson, bu doğrultuda özünde değişmeyen üç temel nitelik üzerinde durur. Bunlardan birincisi, canavarın önemli ve genellikle uğursuz bir şeyin görünür sembolü olarak uyarı özelliğiyle sergilenmesidir. İkincisi, canavarın devasa boyutu, cüceliği ya da bedensel anormalliğidir. Üçüncüsü ve bu çalışma açısından en önemli olanı ise, canavarlığın hemen her zaman “karışım” ile ilgili olmasıdır. Six ve Thompson’a göre mitolojik canavarların bir kısmında farklı hayvanların vücut parçaları bir arada olurken, bir kısmında ise insan ve hayvan unsurları karıştırılır. Karışım, modern anlamda sınırların aşılması olarak da ele alınabilir ve bu açıdan modern canavarlar, aşılabilir görünüşteki çizgileri istikrarsızlaştırma tehdidinde bulunurlar. Böylece görünür/gizli, ahlaki/fiziki, içsel/dışsal gibi ikili çiftlerin geçerliliğinin sorgulanmasına imkân tanırlar (Six ve Thompson, 2017: 335-336). Üstelik karışımın sembolik biçimlerinden de söz edilebilir. Örneğin Türk edebiyatı bağlamında Doğu/Batı ikili karşıtlığı da canavarın tanımlanmasında kolaylık sağlayacaktır.

Bu çalışmada, Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde canavarlar incelenirken ucube ve canavar olarak ikili bir ayrıma gidilecektir. Ucube başlığı altında, insanın fiziki görünümünün içsel ya da ahlaki canavarlığı nasıl sergilediği üzerinde durulacak, bu tür bir ötekiliğin siyasi ve toplumsal nedenlerine değinilecektir. Canavarlar başlığı altında ise, fiziki boyutun yanı sıra normal insan görünümündeki kişilerin öteki olarak kurgulanırken nasıl bir dönüşüm geçirdikleri, canavarlığın normal bedenin içinde nasıl gizlendiği ve bir tür dönüşüm anlatısında, özünde zihinsel bir durum biçiminde nasıl sunulduğu irdelenecektir.

“Ucube” ve “canavar” biçiminde ikili bir ayrıma gidilmesinin nedeni Ömer Seyfettin’in ötekilik kurgularındaki “vurgunun şiddeti”dir. Abdullah Şengül, “Edebiyatta Ötekilik Meselesi ve Türk Edebiyatında ‘Öteki’” başlıklı çalışmasında Ömer Seyfettin’i ele alırken onun üslubunda ötekilik açısından dikkat çekenin “derinlik” ve “aşırılık” olduğunu vurgulayarak bunların, özellikle kötülük yapan kişilerin “fiziki görünüşlerine” yansıtıldığının altını çizer (2007: 106). Burada ucube ve canavar arasında ayırım yapılırken Şengül’ün “derinlik” ve “aşırılık” vurgularından yola çıkılacaktır. Ucube olarak ele alınacaklar, derinlik açısından daha yüzeysel olup, aşırılık açısından canavara göre daha az tehlikeli olanlardır. Canavar ile kastedilenler ise özünde Foucault’nun modern

edebiyatta ortaya çıktığını belirttiği ahlaki ve siyasi canavarlardır. Yine de ucubenin de bir canavarlık kategorisi olduğu akılda tutulmalıdır.

Ömer Seyfettin’de Hilkat Garibeleri ya da Çirkinlik/ler/in Esrarı: Ucubeler

Ömer Seyfettin’in “Çirkinliğin Esrarı” başlıklı öyküsü anlatıcının, genç, güzel, cinsel açıdan tutkulu bir kız olan Sütude ile baş başa sohbeti etrafında başlar. Sütude, kendisini isteyen genç, yakışıklı ve zengin kısmetleri reddetmiş, kendisinden yirmi yaş kadar büyük, hastalıklarının alametleri bedenine yansımış anlatıcıyı cinsel açıdan arzulamaktadır. Anlatıcı, onun cazibesine hak verse de ondan istifade etmeyi ahlaki bulmaz ve Sütude’yi kendisinin onun hiçbir işine yaramayacağına ikna ederek odadan ayrılır. Sütude’ye göre güzellik, kadınlara mahsus bir nitelik olduğundan erkekte esas olan çirkinliktir. Anlatıcı, Sütude ile ikinci buluşmasında, erkek çirkinliği konusunda düşüncelerinde ciddiye ona göre birini bulduğunu dile getirir ve “Çirkinlik Kralı” ünvanını alan Ali Bey’den şu şekilde söz eder:

“Adada her sene en güzel kadına ‘kraliçe’ ünvanını vermek âdetti. Kraliçe her sene değişir, eskisi unutulmazsa bile ikinci derecede kalırdı. Buna mukabil erkeklerin arasında da bir ‘çirkinlik kralı’ intihap olunur. Ali Bey on senedir bu ünvanı muhafaza etmişti. On sene içinde adaya *kendinden çirkin bir adam gelmedi*. Onun için meşhurdu. *Uzvi çirkinliği, ahlakının berbatlığı yanında mücessem bir kutsiyet gibi pak kalırdı*. Son derece sarhoş, politikacı, kavgacı, mütecaviz, dedikoducu, pis bir herifti. Mütemediyen karı alıp boşuyordu. Bütün hayatı hizmetçi kızlarla, balıkçı kızlarıyla geçiyordu. Yüzü... kolları tıraş edilmiş bir orangutan suratı! Anlatamam, anlatamam, anlata-mam! *Çürük dişlerinin kocaman korkunç ağzından öyle çirkin bir sırtışı vardı ki... bana soğuk ürpermeler verirdi*. Küçükken çektiği kemik hastalığından sağ bacağı beş santimetre kadar kısa kalmıştı. Uzun zayıf kollarını sallayarak, otuz beş derecelik bir zaviye ile dört tarafa yalpa vurarak yürürken onu gören çocuklar korkularından bağırırlardı. Hâsılı *bu bir insan değil, bir alamet, bir rezaletti. Tabiatın bir rezaleti, tabiatın bir küfrüdü!* Sütude derin bir hülyaya dalmış gibi birdenbire sustu” (italikler bana ait) (2020b: 478-479).

Ali Bey’in bu ahlaki ve fiziki betimlemesi evrensel olarak neredeyse kusursuz bir canavar tasviridir. Öncelikle Ali Bey, bir ucubedir. Bedensel anomalileri ilk bakışta fark edilebilir seviyededir. Bedeninin orantısızlığı özellikle vurgulanır ve böylece Ali Bey insan kategorisinin dışına çıkarılarak “tabiatın bir rezaleti” ve “küfrü” olarak etiketlenir. Yüzünün “kolları tıraş edilmiş bir orangutan suratı” biçiminde tarif edilmesi de onun bir tür melez/karışım olarak değerlendirilebileceğini gösterir. Bunların ötesinde bu satırlarda önemli olan onun

asıl canavarlığının ahlakında olması ve bedeninin, ahlakının yanında kutsal sayılması gerektiğinin vurgulanmasıdır.

Foucault, canavarı hukukun/yasanın aşılmasıyla bağlantılı ele alırken, onun ilk ortaya çıkışını beslenme ve cinsel yasanın sınırlarının aşılmasıyla birlikte değerlendirir. Onun bu açıdan ilk vurguları ensest ve insan eti yeme yasağı üzerinedir. Ona göre cinsel ve beslenme yasağına dair bu iki tema (ya da tabu) canavar figüründe oldukça açık biçimde iç içe geçer (2003: 99). Modern iktidar mekanizmalarının değişmesiyle birlikte bu iç içe geçmenin devam ettiği ancak yasakların genişletildiği dile getirilebilir. Bu doğrultuda geniş bir tartışmaya girmeden Foucault'nun cinsellik, delilik, hapisane çalışmalarındaki vurguları etrafında canavarlığın bir tür kontrol mekanizmasına dönüştüğü iddia edilebilir. Cinsel yasaklara zamanla, zina, sefahat, zorla elde tutma ya da tecavüz etme, şehvet düşkünlüğü ve sodomizmin de (Foucault, 2003: 185) eklendiği ve bunların canavarlığın emareleri olarak sayılması gerektiği söylenebilir.

Ali Bey, bu açıdan iki yasağın da farklı görünümelerini temsil eder. Öncelikle çürük dişleri görünen “kocaman ağzı” ve bu biçimin ürperme veren korkutuculuğu, yamyamlığa ve yutma eylemine gönderme olarak değerlendirilebilir. Bu, “sembolik bir yutma”, kültürün, toplumsal kuralların, daha da önemlisi ahlakın yutulması, yok edilmesi çerçevesinde yorumlanmalıdır. Cinsel yönden ise vurgu daha açıktır. Ali Bey'in sefahati, bu çirkinliğin tohumlarını her tarafa yayması ile belirtilir. Öyküde, Sütude'nin “ilahî güzelliğinin”, “o gudubet herifin, o bitkin, o iğrenç herifin kovulmuş yedi karıdan artakalmış pis yatağında” yer alması, çirkinliğin, ilahî olanla kaynaşması biçiminde ele alınır (Ömer Seyfettin, 2020b: 479). Metnin birincil anlam katmanında anlatıcı, Sütude'nin bir canavara âşık olarak kendini ona bırakmasının nedenine anlam veremese de yapılan ima doğrudan canavarın cinsel aşırılığı üzerinedir. Bu doğrultuda Şair Fazıl'a gönderme yaparak ‘aşk’ı “hodgâm tabiat tarafından -cinsimizin temadisi [devam etmesi] için- bize insafsızca oynanılmış bir ‘dek’ [hile, oyun] biçiminde değerlendirir (Ömer Seyfettin, 2020b: 479). Ne var ki burada aşk, doğrudan cinsel bir tutkuyu ima eder ve böylece Sütude de cinsel yönden aşırılığı/anormalliği vurgulanarak canavarlaştırılır. Onların birlikteliği, ahlaki açıdan bozulan bir toplumun “yozlaşmışlığının” gelecek nesillere sirayetinin yarattığı bir endişenin yansımasıdır.

1919 yılında yayımlanan “Çirkinliğin Esrarı”, Ömer Seyfettin'in son öykülerindedir. Öykünün kısalığına rağmen vurgular, yalnızca canavar üzerindedir. Canavarlık açısından öykünün olgunluğu, bu tema ve etrafında kurulan tiplerin birçok metinde çeşitli boyutlarda işlenmesinde yatar. Anormalliğin, sınır aşımının ve karışımın hem ahlak hem bedensel görünüm ile birlikte ele alındığı

en açık canavar kurgularından biri ise “Bir Hatıra” öyküsüdür. Öykü, Flaubert’e atfedilerek kullanılan “Rütbe, haysiyeti düşürür” anlamına gelen “Le grade, degrade” epigrafi ile başlar (2020a: 840-839). Canavarlık çerçevesinde öykünün mesajının ise “rütbe, insanlıktan çıkararak ucubeleştirir” biçiminde verildiği söylenebilir. Anlatıcı, aylarca söz konusu epigrafi düşünür ve bu sırada bir kahvede Logaritmacı Hasan ile karşılaşır. Epigraftaki sözün anlamı konusunda tartışmaya başlarlar. Bu çerçevede Logaritmacı’nın söyledikleri şöyle aktarılır:

“Mesela haysiyet, yani dignité, diyordu; büyük küçük, âlim cahil, zengin fakir, âli âdi, şah geda, hırsız uğursuz... Hâsılı herkesin kendi nefesine mahsus hususi bir haysiyeti vardır. Bu haysiyetle yaşarsa gülünç olmaz. Bu şahsi haysiyet herkesin tabiatına o kadar giriftir ki... Nasıl anlatayım? Mesela her hayvanın kendisine mahsus şekli, tüyü, sesi gibi... Sarı gagalı beyaz bir kaz ne kadar tabii, ne kadar mantıkîdir. Ama şimdi bu kazın rengini yeşile boyasalar, gagasını ördek gibi yassılsalar, ne tuhaf olur. Yahut fino köpeğinin kafasına bir çift eşek kulağı, gergedan boynuzu takılsa... Kedi kişnetilse... At hırlatılsa... Düşün, mahluklar ne maskara olurlar! İşte insanlar da böyledir. Kendi içtimai seviyelerine, tabii mevkilerine uymayan bir vaziyet onlarda ibram edildi mi hemen düşer, rezil rüsva olurlar...” lafını, kıyaslarını, misallerini uzatıyor; eldiven gibi vücuda tıpatıp oturan elbiseler insanı nasıl güzelleştirirse, bol yahut küçük gelenler de palyaçoya çevirdiğini söylüyordu” (Ömer Seyfettin, 2020a: 842).

Alıntıda haysiyet kavramı, toplumsal çerçeveden “doğal” olana aktarılarak açıklanmaya çalışılır. Logaritmacı’nın vurguları ise hayvanların gerek bedensel özelliklerinin gerekse türlerine özgü doğalarındaki karışımın/melezliğin yaratacağı anormallik hakkındadır. Ona göre hayvanlar arasındaki olası bir karışıklık, korkutucu olmaktan ziyade “küçük düşürücü” ve “gülünç”tür. Verdiği örneklerin ardından söz konusu epigrafi insana yeniden uygular. Ona göre kendi doğasına ya da başka bir deyişle içinde bulunduğu kültürün ve toplumun yasalarına uymayan insan da bir tür “palyaço”, diğer bir ifadeyle ucubedir.

Anlatıcı, Logaritmacı’nın dediklerini düşünürken kahveden içeri tarlalarının birinde büyük bir maden damarı çıkmış ve bu sayede Memiş Ağa’dan Memiş Paşa rütbesine yükselmiş, cahil bir köylü girer. Logaritmacı birden “Bak işte! [...] sorduğun sözün canlı manası” diyerek haykırır (2020a: 843). Anlatıcı, Memiş Ağa/Paşa’nın görünümünü şöyle dile getirir:

“Pantolon azmani koyu mavi, dar bir çakşır üstüne şık bir smokin giymişti. Başında ince abani bir sarık vardı. Temiz bir işkence aletine benzeyen gayet yüksek yakalı beyaz gömleğinde boyun bağı yoktu.

Gözlerinde altın gözlükler, göbeğinin üstünde kalın bir altın zincir... Sanki bir tarafa dokunmasın diye dikkatle vücudundan ayrı tuttuğu ağır tespihi elinde, kırtıra kırtıra yürüyordu. Kolları, koltuklarının altında birer zaviye-i kaime hâsıl edecek derecede kabarmıştı. Arkasındaki maiyeti paltosunu, şemsiyesini, bastonunu taşıyordu. Kendimi tutamadım. Tufkurdum” (Ömer Seyfettin, 2020a: 843).

Memiş Ağa'nın bu betimlemesi onun neden bir ucube olarak ele alınabileceğini çok fazla yoruma ihtiyaç duymadan gözler önüne sermektedir. Koyu mavi, dar çakşır onun köylülüğünü, üstüne giyilmiş şık smokin ise Batılı görünümünü temsil eder. Başındaki “ince abani sarık” da kültürel bir imgedir.² Yüksek yakalı beyaz gömleğinde boyun bağının olmaması da giyimindeki anormalliğin belirtisi şeklinde sunulur. Gözlüğünün ve göbeğinin üstündeki zincirinin “altın” olması ucubeliğinin emaresi, kültürel olarak altın takıların kadınlığa özgü olması ise cinsel belirsizliğinin göstergesidir. Elindeki tespih açık bir erkeklik simgesi iken kırtıra kırtıra yürümesi ise toplumsal cinsiyet açısından karışımını, melezliğini ve ucubeliğini sergiler. Burada Memiş'in ağalıktan paşalığa yükselmesi, insanlıktan ucubeliğe düşüşü ya da dönüşümü biçiminde yorumlanabilir. Dönüşümün nedeni ise onun ve onu dönüştüren gücün siyasi ahlaksızlığında yatar. Logaritmacı onu, “İzzet Holo'nun bir cinayeti” biçiminde tanımlar. Burada gönderme yapılan, öyküye düşülen dipnotta belirtilen, “II. Abdülhamit'in sağ kolu ve hafiyeciliğinin yöneticisi olan devlet adamı Arap İzzet Holo Paşa'dır” (Ömer Seyfettin, 2020a: 844). Memiş Ağa, tarlasında maden bulduktan sonra İzzet Holo'ya gönderdiği hediyeler/rüşvetler nedeniyle “paşa” yapılmıştır. Böylece devlet mekanizmasının bozulmuşluğuna işaret edilir. Bu yüzden de Memiş Paşa bir siyasi ucube/canavardır. Onun ucubeliği aracılığıyla temsil edilen tehlike de rüşvet aracılığıyla “çiğnenen” toplumsal sözleşmede aranmalıdır.

Benzer bir siyasi canavarlık örneği “Nasıl Kurtarmış?” öyküsünde de sunulur. Metinde ucube/canavar şeklinde tanımlanan Kadı Mustafa Efendi'dir. Anlatıcı, öyküye kasabada onu seven kimse olmadığını söyledikten sonra onun görünüşünü ve davranışlarını şöyle aktarır:

“Dört parmak siyah çatık kaşlarıyla, küçük parlak gözleriyle sık siyah sakallarının, ürpermiş çalı bıyıklarının arasından görünen iri beyaz dişleriyle, insana hemen saldıracak, ısıracağı gibi yüzü daima buruşuktu. Buz tutmuş sirke kadar ekşiydi, hiç gülmezdi, pek sertti. En sakın lafı bile *havlar gibi hamle hamle söyler*, sonra birdenbire susuverirdi. Fakat, şöyle bakarken insana yüzüyle, hareketleriyle, sözleriyle pek fena tesir bırakan bu doğru kadı, kendi kalbinin çok iyi olduğuna kaniydi. Herkesin iyiliğini isterim sanırdı. Herkesi acı sözleriyle haşlar,

² Fes, sarık ve şapka üzerinden kıyafetin Ömer Seyfettin'in kimlik kurgularındaki yeri için bkz. (Gür, 2021b).

ama elinden gelecek muaveneti de saklamamaya çalışırdı. Sertliğine, birdenbire alevlenmesine, bazen ağzından çıkan sözü kulağı işitmesine itiraz edenlere: ‘Siz ne anlarsınız, halk beni gözü gibi sever!’ derdi” (italikler bana ait) (Ömer Seyfettin, 2020b: 264).

Öykünün birincil anlam katmanında Kadı Mustafa’nın siyasi ahlaksızlığıyla ilgili herhangi bir vurgu bulunmaz. Bununla birlikte onun resmî olarak din adamı kimliği taşıması siyasi boyutun her zaman göz önünde bulundurulmasını gerektirir. Alıntıda onun “dört parmak” kalınlığında “siyah çatık kaşları”; “küçük [ve] parlak” gözleri; “ürpermiş çalı bıyıkları” ile çirkinliği ve orantısızlığı vurgulanır. Dişlerinin “iriliği”, saldırıp, ısıracağı gibi durması ve “havlar gibi” konuşması onun canavar nitelikleriyle donanmış biçimde kurgulandığını gösterir. Öykü, bu tasvirin ardından Şadırvan Meydanı’nda bir dükkânda namaz vaktini bekleyen köylülerin diyalogları ile devam eder. Oradaki bütün köylüler “suratsızlığı ve sert davranışları” nedeniyle Kadı Mustafa’ya ima yollu göndermeler yaparak onunla dalga geçerler. Bu sırada elinde “kocaman bir lenger yoğurtla” bir Yörük çocuğu yanlarına gelir ve yoğurdu Kadı Mustafa’ya getirdiğini söyler. Anlatıcı, bunun bir rüşvet mi olduğunu sormasına rağmen böyle bir imada bulunmaz. Sonrasında çocuk, Kadı Mustafa’nın, babasının “rüyasında” koyunlarını kurtardığını, yoğurdun da bu yüzden hediye gönderildiğini söyler. Rüyada yaptığı kerameti duyan Kadı, “hakikatin ancak rüyada tecelli ede[bileceğini]”, “âlem-i mana’nın hakikat olduğunu, zahirin hayalden ibaret bulunduğunu” anlatıcının tabiriyle “felsefe yaparak” anlatmaya başlar. Kendi iyiliğini, rüyalara girebilmesine ve orada yaptıklarına bağlarken çocuğa, öyküye adını veren “nasıl kurtarmış?” sorusunu sorar. Yörük ise rüyayı şöyle anlatır:

— Babam dün gece rüyasında koyunları Alabayır’ın üstüne yaymış.

— Ee...

— Sonra kocaman bir kurt peyda olmuş. Koyunları parçalayacakmış, tam o vakit siz gelmişsiniz işte... Kocaman, azgın, dehşetli bir yaban domuzu olmuşsunuz. Bu kurda saldırmışsınız. Kurt kaçmış... siz kovalamışsınız. Sonra... tutunca kurdun karnını azı dişlerinize yarmışsınız. Koyunlar da... Şey...” (Ömer Seyfettin, 2020b: 267).

Yörük çocuğunun anlattığı bu rüya açık bir dönüşüm anlatısıdır. Koyunları tehdit eden kurt, halk kültüründe canavar olarak tanımlanır. Bununla birlikte Kadı Mustafa, kurdu bile canlı canlı parçalayacak daha tehlikeli bir hayvana dönüşür. Onun “domuz” a dönüşümü hem bulunduğu kültür hem de kadılık makamıyla zıttır. Rüyanın “hakikat âlemi” olduğuna dair kendi yaptığı vurgu ile canavarlığını ispat etmiş olur. Burada canavarlığın gerekçesinin tam açıklanmaması onun kategorilendirmesini zorlaştırır. Gerekçenin belirsiz bırakıl-

masının da yazarın içinde bulunduğu kültür dolayımında öykü kişinin din adamlığıyla ilişkisinden kaynaklandığı söylenebilir.

Burada değinilenler daha “masum” canavarlardır. Görünümlerinden dolayı onlardan uzak durulması gerektiği bilinir ve içlerindeki kötülük fiziklerine yansımıştır. Ucubedirler ve birçok öyküde çeşitli yansımalarla kurgulanırlar. Bunların dışında Ömer Seyfettin’in birçok öyküsünde fizikleri ile dikkat çekmese de ahlakları, davranışları ve giyimleriyle toplumsal kuralları ihlal eden canavarlardan söz edilebilir ya da birçok öykü kişisi böyle bir bakış açısıyla yeniden okunabilir. “Çirkin Bir Hakikat”te kocasını kendi yatağında aldatan kadın, toplumsal sınırları çiğneyen cinsel bir canavardır. “Yaşasın Dolap!” öyküsünde II. Abdülhamit dönemi hafiyelerinden Ahmet, siyasi; onu aldatan karısı Bihter ve onunla birlikte olan Hamit birer ahlaki canavar biçiminde okunabilir. “Beşeriyet ve Köpek” öyküsü ise çerçeve içinde ilkel insanların canavar olarak nitelenen vahşi hayvanlarla ilişkisi üzerine kurulur ve doğrudan canavarlık hakkındadır. “Aşk ve Ayak Parmakları”, insanların hayvan profili taşıması ve hayvanlardan tekâmülü düşüncesiyle bağlantılıdır. “Tarih Ezelf Bir Tekerrürdür”de tarihî niteliği olan cinsel bir canavarlığın, öykü zamanında neredeyse birebir aynı şekilde yeniden vücut bulması anlatılır. Öykü, özellikle ben anlatıcının ifşa ve şehvet açısından aşırılığı üzerinden daha geniş bir çerçevede ele alınabilir. “Bahar ve Kelebekler”de bir genç kızın, Batı romanlarına düşkünlüğü nedeniyle solup, “hırçın, berbat ve tahammül olunmaz bir mahluk[a]” dönüşmesi vurgulanmaktadır. Karışım, medeniyetler aracılığıyla sembolize edilirken, çağın kadınlarının Batılılaşıkça dişiliklerini kaybetmesi ve erkekleşmesinin altı çizilir. Dikkat çekilen tehlike ve ucubeleşme üzerinden bu öykü de ayrıca ele alınabilir. Bunlar gibi daha “onlarca” öykü sıralanabilir. Ne var ki bu daha geniş ve bütüncül bir çalışmanın konusudur.

Gelinen noktada sorulması gereken Ömer Seyfettin’in öykülerinde canavarlık kurgusunun bu yoğunluğunun neyi gösterdiği ve nasıl yorumlanması gerektiğidir. Bu sorunun bütüncül bir cevabı, “aşırılık ve derinlikleri” nedeniyle buraya kadar değinilenlerden “daha tehlikeli” olan ve ideoloji çerçevesinde öteki biçiminde kurgulanan canavarların incelenmesiyle mümkündür.

Medeniyet Dediğin...: Batı'nın ve Batılaşmanın Canavar Yüzleri

Canavar kelimesinin Batı dillerindeki kökü “teşhir etmek (monstrare)” hem de “ikaz etmek [uyarmak] (monere)” sözcüklerine dayanır (Henderson, 2018: 78).³

³ Canavar kelimesinin kökeni, Farsçada “can taşıyan” anlamını taşımasına rağmen bunun Türkçeye geçmediği rahatlıkla söylenebilir. Kelime Türkçede genellikle, “çok eskiden yaşadığı düşünülen ve masalarda adı geçen, kan dökücü, cana kıyıcı, korkunç mahlûk” anlamında kullanılır (Ayverdi, 2010: 183). Çalışmanın bütünlüğünü bozması açısından burada verilmesi gereken ise canavarı karşılayan Türkçe bir kelime olarak “azman”ın anlam çerçevesidir. Azman kelimesinin canavarlık kavramının içerdiği anlamı “insan azmanı” kullanımında

Kelimenin köken anlamları Ömer Seyfettin'in özellikle milliyetçilik etrafında kurduğu canavarların işlevlerinin anlaşılması açısından önemlidir. Yazarın düşünce dünyası ve öyküleri ile ilgili yapılan birçok çalışma "onun eserlerinin 'bilinç uyandırma' işlevine değinir" (Gür, 2020a: 337). Bu doğrultuda onun canavarları da milleti "uyarma" ve milletin/toplumun düşmanlarını "teşhir etme" işlevleriyle yorumlanabilir. Başta "Beyaz Lale" olmak üzere onun "Bomba", "Piç", "Primo Türk Çocuğu" ve "Ashab-ı Kehfimiz"⁴ öykülerinde milliyetçilik çerçevesinde kurgulanan "Batılı" canavarlarla karşılaşılır. "Diyet" öyküsünde Batı doğrudan imlenmezse de "alegorik boyutun" ardında gizlidir.⁵ Özellikle "Beyaz Lale" ve "Bomba"da ötekilerin canavarlığı, öykü evreninden okura yansıtıldığı söylenebilecek "'dehşet', 'tiksinme', 'aşağılanma', 'endişe', 'koru' gibi duygular aracılığıyla "travmatik bir etki" yaratır (Argunşah, 2020: 644).

"Beyaz Lale" ve "Bomba"daki canavarın tam olarak yorumlanabilmesi adına bir parantez açılarak aslında doğrudan ideolojik bir boyutu olmayan "Busenin Şekl-i İbtidaisi" öyküsüne değinmek gereklidir. "Çirkinliğin Esrarı" öyküsü nasıl ucubelerin görünüm ve işlevleriyle ilgili genel bir çerçeve çiziyorsa bu öykü de özellikle cinsel aşırılık etrafında kurulan canavarlıkların doğası hakkında bir okuma kılavuzu sunar. Öykü, anlatıcı ve bir hayat kadını arasındaki cinsel birliktelik ile anlatıcının ve hayat kadınının cinsellik hakkındaki düşünceleri etrafında kurgulanır ve "aşırı" denebilecek "erotik" göndermeler barındırır. Metinde, canavarlık çerçevesinde iki önemli nokta bulunur. Birincisi "Busenin Şekl-i İbtidaisi"nin metinler arası kaynağı, Foucault'nun ahlaki/siyasi canavarın ilk onun eserlerinde görüldüğünü iddia ettiği (2003: 75; 100) Marquis de Sade'dır. İkincisi ise bu öyküde anlatıcının cinsel bir canavara dönüşerek yaptıklarının, "Beyaz Lale"de Radko'nun Lale'ye tecavüzü sırasındaki eylemleriyle ve komitacıların Serez'deki kısımlarıyla büyük ölçüde örtüşmesidir. Bu tespitler, Ömer Seyfettin'in kişi kurgusunda metinler arası bir teknik olarak kullandığını gösterirken, aynı zamanda onun öykü kişileri üzerinde nasıl çalıştığını ve onları nasıl geliştirdiğini anlamak açısından önemlidir.

"Busenin Şekl-i İbtidaisi"nde anlatıcı, kadının bir gecelik karşılığı olan 300 frangı biriktirebilmiş ve bu "ilahî" geceyi yaşamaya hak kazanmıştır. Öyküde,

taşıdığı söylenebilir. Kelime, "alışılmışın üstünde büyüyüp gelişen, iri yarı" anlamıyla canavarlığın bedensel boyutunu; "bir başka cins veya ırk ile çaprazlama sonucu doğan kedi, köpek cinsi hayvan" (Çağbayır, 2007: 406) anlamı genişletildiğinde canavarın melezliğini/karışımını temsil eder. Eğer azman, köken itibarıyla azmak/azgınlık kelimeleriyle aynıysa bu, sözcüğün, canavarlığın cinsel ve davranışsal taşkınlığını da sergilediğini gösterir. Burada "canavar" hem kelime hem de kavram olarak yerleşikliği nedeniyle tercih edilmiştir.

⁴ "Ashab-ı Kehfimiz" metninde kurulan evren ve kişiler yazarın çeşitli öykülerini kapsadığı için burada üzerinde durulmamış, daha bütüncül ele alabilmek adına sonraki çalışmalara bırakılmıştır.

⁵ "Diyet" öyküsünde canavarın temsili, alegorik boyutta Batı üzerinden okunabilir. Bununla birlikte öyküdeki Hacı Hasan karakteri daha çok "biz" kimliğinin içindeki "ahlaki/siyasi" bir canavar olarak ele alınabilir. Öykünün ulusal alegori çerçevesinde dikkat çekici bir yorumlaması için bkz. (Ayaydın Cebe, 2020: 425-443).

anlatıcı uzanmış, ayna önünde soyunan kadını izlemektedir. Metnin bu kısmında, kadının, soyunurken sergilediği her harekete ve bedeninin parçalarına “olağanüstülük/tanrısallık” yüklenerek ona yönelik erotik sıfatlarla dolu bir tasvir yapılır. Olgunlaşan bu kadın güzelliğinin, insanı büyüleyerek onu “israfa, cinete, sirkate, katle ve hatta intihara” sevk edebileceği belirtilir. Vurgular açıkça sınır aşımını imgeler.⁶ Sınırların aşılmasına neden olan kadın, kutsal bir varlık biçiminde konumlandırılır. Kadının, anlatıcıya “Genç Türklerden bir kuvvetli cahil” manasına gelen bakışı ve Batı medeniyetine yaptığı göndermelerden yola çıkılırsa onun Batılı bir kadın olduğu ve Batıyı simgelediği söylenebilir.

Böyle düşünüldüğünde ortada kutsal sayılan ama “kutsallığın altında ah-laksızlığı taşıyan” bir hayat kadınından söz edilebilir. Bu, cinsel canavarın bir yüzüdür. Cinsel canavarlığın diğer yüzü sadizm tanımında ortaya çıkar. Anlatıcı tarafından izlenen kadın, onun bakışlarından rahatsız olmuş ve onu sadist (metinde sadik) sanarak kendini öpmesinden korkmaya başlamıştır. Anlatıcı, bu korkunun nedenini sorduğunda kadın, sadizmin genel bir tanımını yapmaya girişir ve öpmenin, aslında ısırmanın ilkel biçimi olduğunu belirterek ilkel erkeklerin “kıllı dudakların[ın] arkasında[ki] sert ve keskin, kesici ve koparıcı dişlerin[in]” bugünün insanlarında yer almadığını söyler. Bir erkek hastalığı diye nitelendirilen sadizmin tanımında seçilen eylemler ise özünde “vahşi” bir canavarın, öykü evrenindeki hâliyle ise ilkel ya da modernleşmemiş insanın davranışlarını temsil eder. Ezmek, dövmek, zulüm ve aşağılamadan zevk almak; saçları yolmak, gözleri çıkarmak; vücuda sivri nesnelere batırmak, kulakları kesmek, ustura ile karnı yarmak ve boğmak bir sadistin eylemleri biçiminde sıralanır. (Ömer Seyfettin, 2020a: 134). Anlatıcının, bunlara benzediği söylenebilecek aşağılanmak, dövülmek, kovulmak, ayaklar altına alınmak gibi eylemleri kendisinin istediğini söylemesi ise cinsel canavarın “mazoşist” olarak başka bir yüzünü gösterir. Öykü cinsel birleşme sırasında yamyamlığa yapılan göndermeyle sona erer.⁷ “Beyaz Lale”yi özellikle ideolojik açıdan önemli kılan ve öykünün, yazarın milliyetçiliğinin kurucu metinlerinden biri konumuna getiren buradaki cinsel canavarın, ah-laki/siyasi canavar ile birleşmesinde yatar.⁸

⁶ Burada anlatıcının sınır aşımı noktasında asıl vurguları evlilik kurumu üzerinedir. Ahlakî canavarlık bu açıdan da “toplumsal yasanın ihlali” vurgusuyla incelenebilir.

⁷ “Busenin Şekli-i İbtidaisi”, cinsel birliktelik ve canavarlık üzerinden Doğu-Batı sembolizmi açısından da müstakil bir çalışmada ayrıca incelenebilir. Özellikle öykü kişilerinin sadist ve mazoşist rollerinin öykü sonunda yer değiştirmesi, “hâkim olan, ısırın ve merhamet dilendiren”in Doğu’yu temsil etmesi üzerinde düşünülmelidir.

⁸ “Beyaz Lale”nin Ömer Seyfettin’in milliyetçiliğinin kurucu metinlerinden biri olduğunu “‘Beyaz Lale’de Milliyetçi Söylem, Eril Dil ve Öteki” başlıklı çalışmamda iddia ederken metindeki ötekilik kurgularını zaman, mekân ve ideoloji etrafında değerlendirmiştim. Burada, “Beyaz Lale” hakkındaki canavarlık incelemesinin arka planında söz konusu çalışma bulunmaktadır. Daha bütüncül bir anlamlandırma adına buradaki bölümle birlikte değerlendirilmelidir. Bkz. (Gür, 2020b).

“Beyaz Lale”, Ömer Seyfettin’in “en korkutucu insan canavarı” kurgularından Radko’nun sergilendiği metindir. Öyküde yalnız Radko değil, hem onun aracılığıyla temsil edilen Batı medeniyeti hem de Osmanlıcılık ve İslamcılık düşünceleri, ucube ideolojiler olarak sunulur. Çeşitli bakış açılarını mümkün kılan yapısıyla “Beyaz Lale”, çok boyutlu bir canavar anlatısı biçiminde ele alınabilir. Radko’nun Galatasaray Sultanisi’ni bitirip Sofya Harbiyesi’nden erkâniharplikle (kurmaylık) mezun olması, canavarı yaratan ideolojik kökene işaret eder. Anlatıcının düşünce dünyasında bu canavarın atası Osmanlıcılık düşüncesi biçiminde yorumlanabilir. İhtiyata sevk edildikten sonra “asil ve zengin bir çiftçi olan babasının tükenmez parasıyla” yaşaması ve hayatının bir kısmını “çılgın eğlencelerle” geçirmesi “sefahat” açısından modern ahlaki canavarlığın ondaki ilk belirtileridir. Onun dış görünüşü bir canavarın aksine neredeyse kusursuzdur (Ömer Seyfettin, 2020a: 430). Burada Radko’nun en tehlikeli yanının bedensel yapısı olduğu ileri sürülebilir. Fiziki deformasyon ile bir arada kurgulanan canavarlıklarda canavar, uyarıyı doğrudan vücudunda bir “alamet” biçiminde taşıdığından onun toplumdan uzak tutulması ya da dışlanması gerektiği açıktır. Herkesin gözünün önünde bir korku nesnesi vardır. Korku, “tehlike, acı, düşman gibi nesnelere olan ilişki doğrultusunda varlığını devam ettirir. Korkuya sebep olan nesnenin varlığı ortadan kaldırıldığında korku da ortadan kalkar” (Şahin, 2022: 47). Oysa canavarlık fiziki olarak tanımlanmadığında, başka bir deyişle canavarın bedeni “makbul” biçimde kurgulandığında bu nesne kaybolmaz, aksine belirsiz bir hâle gelir. Bu açıdan Radko’nun fiziki ötekiliğinin belirsizliği “biz” kimliği açısından endişe doğurur. Radko’nun canavara dönüşmesinin ardından yaptıkları ile birlikte düşünüldüğünde bu durum, canavarın hemen her zaman benzeri bir tehditle “biz”in karşısına çıkabileceğini ortaya koyar.

Radko’nun gerçek yüzünün, Bulgar komitacılarının canavarlığı ile karşılıklı verilmesi de gerçek canavarın tehlikesinin boyutlarını gözler önüne serer. Komitacılar “çok saçlı, sakalları uzun, vahşi kıyafetleri, tepeden tırnağa kadar silahlanmış heriflerdi[r]” (Ömer Seyfettin, 2020a: 431). Özellikle en yaşlıları Dimço, “yarım asır dağdan inmemiş” zamanında Türk-Rus savaşında geri çekilen Türkleri çevirerek “hâlâ belinde taşıdığı bu eğri ve kısa pala ile kadın, erkek, bir tane kalmayınca kadar, öküzleriyle, atlarıyla beraber doğramış, parçalamış[r]” (Ömer Seyfettin, 2020a: 432-433). Dimço’nun, kendi canavarlığına rağmen Radko gibi kusursuz görünümlü birinin eylemlerini korkutucu bulması, bu açıdan vahşetin boyutlarının anlaşılmasına yardımcı olur.

Radko’nun, Serez’in işgali sırasında boş kaldığı her an zihninde kasabanın en güzel kızlarıyla geçireceği saatleri hayal etmesi, “sonsuz libido ile dolu” cinsel

canavarlığının yalnızca ipuçlarını verir. Onun ilkel canavarlığı ilk olarak en güzel kızı ararken yaptığı tahkikat sırasında ortaya çıkar. Bu durum popüler kültürde tanıdık olan “kurt adam ve vampir” gibi dönüşüm anlatıları çerçevesinde ele alınabilir. Başka bir deyişle söz konusu işkence olduğunda Radko, fiziki olmasa da davranışsal bir dönüşüm geçirir. Önce kasabanın en büyük fırınına yakıt olarak kadınları burada toplatır. Kadınları soyunmaları için zorlar, bir bebeği canlı canlı fırına atar. Ardından soyunmaya karşı gelen kadının vücudunu önden ve arkadan “ustura ile yarar” ve kadını fırına atar. Radko’nun fırında yakıtı insanların kokularından zevk alması özellikle vurgulanır. Bu durum onun “sadist” yapısının açıkça sergilenmesidir⁹ (Ömer Seyfettin, 2020a: 442-446).

Radko, yalnızca canavar değildir, aynı zamanda tanrısalıdır. Hem kendi hem de emri altındaki komitacılar onu bir tanrı ve peygamber ya da tanrı tarafından gönderilmiş kutsal bir varlık olarak görür. Richard Kearney, yabancılık ve tanrı kurgularının da canavarlık kurguları gibi “aşırılık deneyimlerini simgele[diği]” belirtir (2012: 15). Bu durum bir “paradoks” olarak görülse de Kearney, Batı düşüncesi merkezinde, ötekinin canavara ve tanrıya dönüşebildiğini iddia eder. “Zeus’un yağmacı bir boğaya veya yırtıcı bir kuğuya dönüşmesi” tanrı ve canavar arasındaki dönüşümlülük ilişkisinin bir göstergesidir. Ayrıca *Kutsal Kitap*’taki “kıskanç bir tanrının kullarını korkutmak için gönderdiği seller, vebalar ve büyük yangınlara ilişkin hikâyeler [...] tanrının varlığını dehşet saçarak gösterdiği anları” gözler önüne serer. Kearney, bu doğrultuda mistiklerin tanrıyı “fascinans et tremendum”, yani “büyüleyici ve korkutucu” görmesini özellikle vurgular (Kearney, 2012: 18).

“Beyaz Lale”de tanrısalılık ve canavarlık arasındaki ilişkinin birçok defa altı çizilir. Radko’nun çete reislerine attığı nutuk esnasında, Radko’yla ve reisler arasındaki ilişkinin anlatılması bu durumu meydana çıkarır:

“Radko Balkaneski onlara döndü. Kollarını masaya dayadı. Laflar ağzından görünmez, sönmez bir alev gibi çıkıyor, ciddi bir sükûn ile dinleyen komitacıların *sanki gözlerinden, kulaklarından, burunlarının deliklerinden geçerek kalplerinin, ruhlarının en karanlık derinliklerine giriyor, orada zehirli kıvılcımlar parlatıyordu.* [...]”

Dimço Kaptan pek iyi anlayamadığı bu sözlere kulak vermeyerek soyulmuş bir kaplumbağaya benzeyen yuvarlak elinin kalın, kambur parmaklarıyla beyaz sakalını karıştırıyor; ötekiler, *fen, hakikat*

⁹ Özellikle “Beyaz Lale” ve “Bomba” öykülerindeki cinsel sapkınlıkların “canavarlık” kavramı dışında Ömer Seyfettin’in öykü evreni açısından ayrı bir değerlendirilmesi için bkz. (Arslan, 2020: 415-424). Ayrıca yazarın öykü evrenindeki ötekilik kurgularının millî kimlik ve kendilik açısından farklı yorumlamaları için bkz. (Durmuş, 2020); (Aktaş, 2021).

ilahının zekâ ile muaşakasından doğmuş yeni bir mesihi dinleyen genç, dinç havariyyun gibi ciddi, sakın duruyorlardı. Radko Balkaneski, evet, bu yeni mesih büyük, parlak gözlerini kırpmadan, yeni bir hakikat İncil'ini ezberden okuyordu. 'Kuvvet' dinini havariyyununa söylüyordu" (italikler bana ait) (Ömer Seyfettin, 2020a: 434; 436).

Alıntıdaki vurguların hepsi doğrudan Radko'nun etrafındakiler tarafından tanrısal bir varlık ve bir mesih ilan edildiğini gösterir. Bu açıdan metindeki katliamlar da inandıkları dinin gereği bir ritüele dönüşür. Dahası Radko, özellikle işkence sahnelerinde kendini bir tanrı gibi görür. Fırına atmak için eline aldığı çocuğun annesi ona "Allah'tan kork" dediğinde ona "Allah benden korksun..." cevabını verir (Ömer Seyfettin, 2020a: 443). İşkence ettiği kadın "Allah, Allah, Allah" diye kıvrırırken de daha ileri gider ve gülerek "Allah benim, Allah benim" cümlesini kurar (Ömer Seyfettin, 2020a: 445). Dolayısıyla Radko, kendine/dinine iman edenler için "büyüleyici", ötekiler için ise "korkutucu" bir tanrı biçiminde kurulur. Radko'nun bu kurgusu, onun anlatıcının zihnindeki "biz" kimliği açısından yarattığı tehlikenin anlaşılması için yeterlidir. Ne var ki Ömer Seyfettin bununla yetinmeyerek tehlikenin boyutlarının ne kadar ciddi olduğunu anlatmaya devam eder. Radko, yalnızca bir tanrı/canavar değildir, o aynı zamanda "canavar bir ırkın" da yaratıcısıdır. Bu durum onun fırındaki sorgunun ardından kadınları komitacılarının eline vermesinde ve komitacıların kadınlarla ilişkisinde görünür kılınır:

"İfadesini verip söyleyeceği kalmayanlar fırının arkasındaki geniş ambara, sarhoş komitaların kucağına gidiyordu. Komitalar bu meme, karın, bacak, baldır, saç tufanının içinde şaşırıyorlar, ne yapacaklarını bilmiyorlar, korkunç bir 'sadizm' hezeyanına uğrayarak en şeni, akla gelmez fanteziler icat ediyorlardı. Bu fantezilerden 'canlı çukur' dedikleri en müthişiydi. Evvela yere şişman bir kadın yatırıyor, onun üzerine beğendikleri diğer ikinci bir güzel kadını, arkası üstü ve çapraz uzatıyorlardı. Bu kadının da ellerinden, ayaklarından birer kadına tutturuyorlardı. Sonra sıra kendisinin olan komita yaklaşıyor, çıplak ve fırlak karnının ta ortasına, göbeğin biraz aşağısına küçük kasaturayı saplıyor ve hemen çıkarıyordu. Sonra koyu kırmızı bir kan fişkiran bu küçük deliğin üzerinde nefisini körletiyor, zavallı çırpınan, haykıran kadının karnında, kanlı bağırsaklarının arasında, hayvanlığının en şeni, en pis, en çirkin ateşlerini söndürüyordu. Ve karınlarına delik açılan kadınlar hiç yaşamıyorlar, bir iki saat içinde inleye inleye, kıvrana kıvrana ölüveriyorlardı" (Ömer Seyfettin, 2020a: 446).

"Sadizm" vurgusu ile buradaki eylemlerin büyük bir topluluk tarafından gerçekleştirilmesi, bunların canavar bir ırk biçiminde etiketlenmesinin yolunu

açar. Yapılan eylemlerle “milletin/erkeğin onuru aşağılandığı gibi soyun saflığı da bozulmuş, devamlılığındaki zincir kırılmış olur” (Argunşah, 2017: 75). Canavar ırkın, Türk soyunu bozması da hem tehlikeye yeniden dikkat çeker hem de bu ırkın çoğalacağıın işareti biçiminde değerlendirilebilir. Radko’nun ve diğer canavarların yaptıkları “işlenmemesi gereken ya da yalnızca canavarın bedeni aracılığıyla işlenebilecek cinsel eylemleri” simgeler (Cohen, 2020: 47). “Beyaz Lale” bu yüzden kolaylıkla bir canavar anlatısı olarak ele alınabilir. Radko’nun Lale’ye sahip olmaya çalışması ve Lale kendini öldürdükten sonra ona tecavüzü sırasındaki sahneler ise “Busenin Şekl-i İbtidaisi” öyküsündeki sadist sahnelerin vahşileştirilerek sunumundan ibarettir. Bu sahneler onun aynı zamanda vampir ve yamyam canavarlarla da koşut okunabileceğini gösterir.

Radko’nun eylemleriyle sunulan canavarlık anlatısının yorumlama alanı burada değinilenlerle sınırlı değildir. Radko’nun Doğu/Osmanlı/Türklük hakkındaki bilgisi, onun içinde yetişmesi, Türk tarihine yaptığı göndermeler, Türklere bakışı gibi öğeler, Batı’nın Doğu’ya bakışı çerçevesinde ayrıca bir inceleme imkânı sunar. “Beyaz Lale”, Edward Said’in “oryantalizm” (2017) hakkındaki çözümlenmeleri ile birlikte okunduğunda bir taraftan canavarlık anlatısının anlamlandırma boyutları genişler, diğer taraftan Türklüğün, Batı’nın gözünde ortadan kaldırılması gereken bir “canavar” olarak görüldüğünü simgeler. Özellikle Radko’nun Batı medeniyetine yaptığı göndermelerle katliamı meşru kılması “medeniyet denilen tek dişi kalmış canavarın” tanınmasına yardımcı olur.

“Bomba” öyküsüne gelindiğinde canavar imgesinin vampirlik ve yamyamlıkla ilişkili kurulduğu söylenebilir. Öyküde “Magda’nın bedeni kendi topraklarında süren siyasal çatışmanın da alanıdır. Yazar eril bir mücadele alanı olan savaşın içindeki kadının savunmasızlığı etrafında bir kurgu alanı oluşturarak onun ve taşıdığı anlam alanının tehlike altında olduğunu anlatır” (Argunşah, 2020: 658). Canavarlık anlatısı da bir taraftan Boris’in kesilen başı, daha geniş boyutta da Magda’nın bedeni üzerinden kurgulanır. Burada daha önce değinilmesi gereken ise “Beyaz Lale”den farklı olarak “Bomba”da mekânın da anlatıcının kimliği açısından “öteki”ye ait olmasıdır. Bu doğrultuda deyim yerindeyse önce tekinsiz bir ortam yaratılır. Boris’in gözünde Makedonya ve bütün Balkanlar aslında bir “yamyamlar memleketi”dir. “Pis ve dar sokaklar, sefil ve üryan adamlar... kanlarla lekelenmiş nihayetsiz karlar, kara, müstekreh ve keskin baştalar” bu tekinsiz ortamı gözler önüne sermektedir. Boris, aynı millete ait olduğu komitacıları “öteki” biçiminde konumlandığından kendini bu mekâna da ait hissetmez. Ailesiyle birlikte bu tekinsiz mekândan kaçarak kurtulmak ister. Ne var ki geç kalmıştır ve Raçof,

Pançe ve Sandre adlı komitacılar onu yanına çağırarak “kafasını keserler”. Bunlar aynı zamanda öyküdeki canavarlardır ve bu anlatının sonunda açıklanan ilk eylemleridir. Onların canavarlıkları, Radko’dan farklı olarak hem fiziki görünüm hem de davranışları ile birlikte kurgulanır.

“Bunlar *en müthiş, en kanlı, en merhametsiz, en gaddar* komitalardı. Namları bütün ova köylerini titretiyordu. İhtiyar, bir hayal gibi kapıya yürüdü. Açtı. Uzun boylu, kahverengi esvaplı, omzunda manliher bir adam göründü. *Gözleri küçük ve kanlıydı. Zayıf ve gayet çirkin bir boynu* vardı.

Raçof’un arkasında iki kişi daha vardı. Bunlar da manliher tüfekleriyle müsellahtı idiler. Bellerinde ve göğüslerinde çaprazvari fişeklikler bulunuyordu. Bir tanesi kısa boylu, esmerdi. Diğeri *Raçof gibi sarı, fakat daha genç ve daha az çirkindi*. Magda’nın gözleri açılmış ve yüzü bembeyaz olmuştu. Koştı. Raçof’un ayaklarına sarıldı. Öpmeye başladı. Ağlayarak istirham ediyordu:

— Gospodin! Boris nerede? Ah Boris nerede?

Raçof ayaklarına kapanmış güzel kadının, güzel saçlarını *müteverrim ve çamurlanmış yılanlara benzeyen parmaklarıyla* okşayarak:

— Kalk sosyalist daskaliçe, kalk, dedi, şimdi Boris’in gelir. Biz şimdi işimizi konuşalım...” (italikler bana ait). (Ömer Seyfettin, 2020a: 240-241).

Alıntıda, insanın içindeki kötülüğün fiziki çirkinlik biçiminde sunulduğu rahatlıkla görülür. Orantısızlıktaki aşırılık, çirkinlik, hastalık, yılanlara benzeyen parmaklar, canavarların belirgin emareleridir. Baba İstoyan ve Magda’nın sorgu sahnesinde bir taraftan yaptıkları, diğer taraftan yapabilecekleri vurgulanır. Kesmek, yakmak, tırnakları çıkarmak gibi işkenceler davranışlarının ulaşabileceği aşırılığı sergiler. Magda’yı ısırmaları ve yanağından akan kanı izlemekten zevk almaları, bedenini taciz etmeleri, kanlı yanağı öperek kanı yalamaları onların vampirliğini gösterir (Ömer Seyfettin, 2020a: 242-246). Metinde daha ileri gidebilmek için yeterli zamanları olmadığı özellikle vurgulanır. Eğer yeterli zamanları olsa “Beyaz Lale”deki tecavüz sahnelerinin yeniden sergilenebileceği de açıktır.

“Beyaz Lale” ile birlikte “Bomba” öyküleri, Batı medeniyetini temsil eden canavarların sadizm ve vahşet ile sergilenmesi açısından ayrı bir kategoride tutulmalıdır. Bunların dışındaki bazı öykülerde ise Batı medeniyeti canavar olarak kişileştirilir ve Batı’nın Doğu’ya bakışı bir nevi ters çevrilir. “Primo Türk Çocuğu”nun başlangıç öyküsünde Kenan, milliyetçilikten habersiz olduğu zamanlarda kendini hayvandan farksız biri olarak değerlendirir. İnsanı,

insan yapan değerler kendine unutturulmuş ve sembolik bir uykuya dalmıştır. Ona bu değerleri unutturan ve onu uyutan ise bir canavar biçiminde temsil edilen Batı'dır. Öykü evreninde Batı imgesi öncelikle masonlar üzerinden kurulur. Ardından belirli bir kişiye odaklanılmadan medeniyetin kendisi kişileştirilir. Fransa, Afrika'yı kana boyayan, asude şehirleri yıkan, suçsuz insanları esir yapan, onların mallarını çalan, ırzlarını, hayatlarını zapt eden; İngilizler, Transval'in zenginliği üzerine atılmış "aç ve kudurmuş bir hayvan"dır. Almanya, İspanya, Portekiz, Belçika ve İtalya'da benzer bir facianın son perdesini açan canavarlardır. Onların eylemleri ise "vahşilik, barbarlık ve yamyamlık" sıfatlarıyla tanımlanır. Batı'nın bu "tek dişi kalmış canavar" imgesi "yırtıcı, insafsız" ve dehşet verici anlamında "müthiş"tir. Şark meselesi dedikleri eylem bir tür "tecavüz" biçiminde yorumlanır. İngiltere'nin Hindistan'ı sömürmesi "kanını emme"; Rusya'nın Türklere yaptıkları "gaddarlıkla çiğneme" eylemleriyle temsil edilir. (Ömer Seyfettin, 2020a: 252-254). Üstelik buna rağmen Batı büyüleyicidir ve bu sayede Doğu'yu sihriyle uyutur, uyuşturur, tembelleştirir. "Primo Türk Çocuğu"ndaki bu Batı temsilleri neredeyse birebir aynı doğrultuda "Piç" öyküsünde de yer alır. Bunun yanı sıra Batı, "hain ve zehirli bir çekirge bulutu gibi" Doğu'nun üzerine üşüşmüştür. Bir vampir gibi, "İslam memleketinin bütün hayat damarlarını ellerine geçirmişler, doymak bilmez kudurmuş bir açlıkla, azgın bir hırsıyla" kan emmektedirler (Ömer Seyfettin, 2020a: 300).

"Pembe İncili Kaftan" öyküsünde ise yerleşik ideolojinin tarihe yansıtıldığı bir canavar kurgusu ile karşılaşılır. Öyküdeki canavar ise Safevilerin hakani Şah İsmail'dir. Vahşet konusunda Şah'ın gerek "Beyaz Lale", gerekse "Bomba"daki canavarlardan bir farkı yoktur. Onun yüzünden şarkın "kan içinde, ateş içinde, zulüm içinde" kıvrandığı belirtilir. Babası Cüneyt'in intikamını almak yolunda Şah "kudurmuş, akla gelmedik canavarlıklarla sağına soluna saldır[an]" bir kişi biçiminde kurgulanır. Onun kurgusunda canavarın belirgin özelliği ise "yamyamlıktır". Şah İsmail bir taraftan ziyafet verdiği taraftarları bile "kazanlarda kaynatıp şöğüş yapan", "mağlup ettiği Özbek padişahının kafatasıyla şarap içen"; Alaüddevle'nin torunlarını ateşte kızartıp "kebab ettiren" bir yamyamdır (Ömer Seyfettin, 2020: 602-603). Öyküdeki kurgu tarihî olmasına rağmen yazarın içinde bulunduğu çağın kimlik sorunlarının bir parçasıdır. Diğer öykülerdeki millî çatışma burada mezhep ve iktidar alanı üzerinden verilir. Burada onun insan eti yemesine dikkat çekilmelidir. "Busenin Şekli-i İbtidasında" değinildiği gibi aslında Ömer Seyfettin'e göre yamyamlık ilkel insanın niteliklerinden biridir. Bugünkü canavarlar da yamyamların aslında evrim geçirmiş hâli biçiminde kurgulanır. Değişen yalnızca temsildeki vurgunun şiddetidir.

Bu çalışma bağlamında ele alınan metinler daha ayrıntılı yorumlamalarla yeniden ele alınabilirler. Önemli olan kişi kurguları ve kişileştirmede kullanılan tekniklerin yinelenmesi ve anlam dünyası açısından benzerlikler ortaya koymasındır. Bu bölümünde değinilen canavarların çıkış noktası açıkça ideolojiktir ve hemen hepsi öncelikle birer ahlaki/siyasi canavardır. Cinsel aşırılıkları da canavar kurgularını güçlendirir.

Sonuç Yerine: Ötekiliği Canavarlık Üzerinden Anlamlandırmak

‘Ucube’ ya da ‘canavar’ etiketi belirli bir fizyoloji türüne işaret etmek zorunda değildir, bunun yerine farklılık hakkında düşünmenin ve farklılığı temsil etmenin bir yoludur (Wright, 2013: 98). Ayrıca canavar, bir toplumun yalnızca bireysel üyelerini değil, bireyselliğin oluşturulduğu ve buna izin verildiği kültürel aygıtı da yok etmekle tehdit eder (Cohen, 2020: 45). Pekiyi canavarlık neyi temsil eder, daha doğrusu Ömer Seyfettin çerçevesinde onun öykülerinin anlamlandırılması açısından nasıl bir işlev görür? Millî bilince, milleti uyandırma çabasına, millî kimliğin varlığının gerekliliğine, milleti bekleyen tehlikelere burada tekrar değinmek malumu ilam etmek olacaktır. Bunun yerine Ömer Seyfettin’in ne yapmaya çalıştığı üzerinde durmak daha yerindedir.

Ömer Seyfettin’in yaşadığı dönem, içinde bulunduğu toplumun siyasi ve kültürel açıdan dönüşüm zamanlarıdır. Diğer bir ifadeyle yazar, uzun yıllardır süregelen bir endişenin etkilerini giderek artırdığı bir çağın içinde kendini bulur. Eskiye dair inançlar yıkılmakta, savaşlar toplumun sinir uçlarına dokunmakta, ahlak çerçevesinde nitelendirilebilecek her tür “makbul” davranış şekil değiştirmektedir. Onun öykü evreninin neredeyse her köşesinde bu dönüşüm “gösterilmeye” ve toplum “uyarılmaya” çalışılır. Wright’a göre değişim zamanlarında, mevcut toplumsal, kültürel ya da dinî normlar altüst olduğunda, ortaya çıkan korkunç bozulmayı göstermek için yeni insan canavarı türleri çıkar (2013: 79). Bu açıdan canavarlar, mevcut normların “yeni” görünümünün anormalliğini sergilemek için emsalsiz birer varlık niteliği kazanırlar.

“Çağına Kapanan Gözler: Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Toplumsal Uyku Hâli” (Gür, 2021b) başlıklı çalışmada yazarın düşünce dünyasında, milletin/toplumun uyku hâlinde temsil edilmesinin çeşitli örneklerle altı çizilmişti. Bu açıdan canavar, uyuyan ya da değişime gözlerini kapayarak bilinçsiz/uyuşmuş bir bedene dönüşen topluma yaklaşan tehlikeyi “göstermek” ve toplumu, bu tehlikenin neden olabileceği yıkıma karşı “uyarmak” işlevini görür. Aslında bu açıdan yaklaşıldığında Ömer Seyfettin’in metinleri bugüne kadar tartışılan bütün kategorilerin yanı sıra “korku anlatıları” özelliği gösterir. Bir canavar nasıl tanınır hâle geldiğinde yarattığı korkuyu yitirmeye başlıyorsa bu anlatılar

da gerek metinlerin oluşturulduğu çağdaki tehlike “göreceli” ortadan kalktığından gerek de okur nezdinde Ömer Seyfettin artık tanınır olduğundan tabir yerindeyse “korku” işlevini yitirmiştir.

Canavarlık kurguları özünde “korku türünün” tematik alt anlatılarıdır. Noel Carroll, korku türlerinde canavarların, “mevcut kültürel kategorilerimizin ihlalleri” biçiminde anlaşılması gerektiğinin altını çizer. Ona göre korku anlatılarında canavarla yüzleşme ve onun yenilgisi, “sistemik olarak mevcut kültürel şemalarda bulunan dünya görüşünün eski hâline getirilmesi ve savunması olarak okunabilir” (2020: 363). Ömer Seyfettin’in öykülerinde ise canavarla birçok defa yüzleşilmesine rağmen, canavar neredeyse hiçbir zaman tamamen yenilmemiştir. Bu durumun ayrı bir anlam alanı açması gerektiği iddia edilebilir. Aslında yazar da mevcut kültürel değişimin ve bunun önünde durulamayacağına farkındadır. Dahası kendi de hayatının önemli bir kısmında bu değişimi isteyen ve dönüşüm için çabalayan bir muhalif durumundadır. Dolayısıyla “mevcut kategorilerin savunmasını” yapmaz. Öyleyse onun düşünce dünyasında tehlikenin her zaman mevcut olduğu ve milletin bilinçlenmedikçe her an onunla yüzleşeceğini düşündüğü söylenebilir. Üstelik bu durum, hangi biçimde olursa olsun canavarların ölümsüzlüğüne yapılan bir göndermedir. Burada tekrar vurgulanması gereken neden, içinde bulunduğu milletin var olma doğrultusunda yaşadığı korku ve endişedir.

Ömer Seyfettin’in canavarlık kurgularının bir diğer boyutu, oryantalizm başlığında ele alınabilecek Batı’nın Doğu hakkındaki bilgisi, ona tahakkümü ve onu kendinden ayrı “insan olmayan” ya da “dışsal” bir kategori olarak görmesidir. Ömer Seyfettin’in öykülerinin metinler arası kaynağının gerek teknik gerek yapı ve temalar açısından çoğunlukla Batı olduğu söylenebilir.¹⁰ Bununla birlikte iddia edilmesi ve üstünde ayrıntılı biçimde durulması gereken onun Batı’nın “şarkiyatçı” tekniklerini hemen her alanda “tersine çevirme” uğraşısıdır. Düşünce dünyasında kendisini hemen her zaman Batı’dan üstün gören bir Türklük bilinciyle Batı’yı “tanıma”ya çalışır. Onun hakkındaki bilgisi ile onu “kategorilendirir”. Onun cazibesinin altında yatan çirkinliğine/ahlaksızlığına vurgu yapar. Batı’yı ve temsil ettiği medeniyeti canavar formunda kişileştirerek onu “dışsallaştırır”. Bu durum üzerinde öykülerinden, makalelerine onlarca örnekle uzun uzadıya tartışılabilir. Arjana’nın ve Said’in çalışma bağlamında değinilen araştırmaları Batı’nın Doğu, Müslümanlar ve Türklük üzerindeki tahayyüllerinin çağlara uzanan geniş bir kataloğunu sunar. Bunlarla birlikte değerlendirildiğinde onun yaptığı “yalnızca” bu “tahayyül” sisteminin

¹⁰ Ömer Seyfettin’in gerek öykülerinde gerekse düşünce yazılarında Batılı yazar ve eserlerle kurduğu ilişkinin çeşitli boyutları ve yazarın düşünce dünyasına etkileri hakkında bkz. (Hasdedeoğlu, 2020: 323-346); (Şengül, 2021: 15-24).

“tersine çevrilmesi”dir. Başka bir deyişle Ömer Seyfettin’in canavarları ve onların sergilediği “canavarca” davranışlar, milliyetçilik söz konusu olduğunda özellikle Ömer Seyfettin etrafında biriken “ideolojik eleştirinin” ezberinde tekrarlananlar gibi, onun bilinçaltı arzularının yansıması değildir. Aksine bu “canavarlık/lar” Batı’nın Doğu’yu tahayyülünden alınmış ve imgelemi tersine çevrilmiş metinler arası parçalardır. Yazarı, “ideolojisiyle sanık sandalyesine oturtmadan” edebiyat odağa alınarak eleştirinin terazisinin eşitlenmesi için Batı’nın yüzlerce yıla uzanan Doğu imgeleri de bir tarafa konulmalı ve bu doğrultuda yeni bir sayfa açılmalıdır.

Bu çalışma edebiyatın, tehlikeli canavarların hem gizlendiği hem de kendilerinin en korkunç yüzlerini gösterebildiği bir alan özelliği gösterdiği düşüncesi çerçevesinde canavarlığa; kişi kurgularında tekrarlanan imgeler doğrultusunda ise Ömer Seyfettin’in kişi kurgularına bir giriş niteliğindedir. Birçok ögeye yalnızca değinilmiş ve birçok konu eksik bırakılmak zorunda kalınmıştır. Bununla birlikte gösterilen şey “canavarların” her zaman kimlik kurgularıyla, iktidar ve denetim mekanizmalarıyla, düzenle, korku ve endişeyle bağlantılı olduğudur. Canavarlar, insanın içinde kalması gerektiği toplumsal sınırları oluşturarak edebiyat aracılığıyla bunları belirginleştirirler. Sağlıklı ya da bilinçli bir kimlik/benlik oluşturmak için onlara ihtiyaç vardır, çünkü onlar tanınabilir bir “ötekilik” imgesi çizerler.

Kaynakça

- Aktaş, Atilla (2021). *Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Türk Kimliği ve Milliyetçi Söylem*. Ankara: Altınordu Yayınevi.
- Argunşah, Hülya (2017). “Ömer Seyfettin’de Millî Kimliğin İnşasında Kadın”, *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatında “Kadın” Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Ankara: Kibatek Yayınları, s. 55-79.
- Argunşah, Hülya (2020). “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Savaşın Kadın Yüzleri: ‘Bomba’”, *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*, Ed. Hülya Argunşah, Abdullah Şengül ve Murat Gür. İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 643-660.
- Arjana, Sophia Rose (2019). *Batı Tahayyülünde Müslümanlar*, Çev. M. Murtaza Özeren. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Arslan, Fatih (2020). “Daemonik Arzudan Örtük Kurguya... Ömer Seyfettin’in Açaranlatı Değerleri”, *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*, Ed. Hülya Argunşah, Abdullah Şengül ve Murat Gür. İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 415-424.
- Ayaydın Cebe, Günil Özlem (2020). “Trajik ve Alegorik Açından ‘Diyet’te Ulus İnşası”, *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*, Ed. Hülya Argunşah, Abdullah Şengül ve Murat Gür. İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 425-443.
- Ayverdi, İlhan (2010). *KubbealtıLugatı: Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Carroll, Noel (2020). *Korkunun Felsefesi veya Kalbin Paradoksları*, Çev. Suzan Sarı. Ankara: Hece Yayınları.
- Cohen, Jeffrey Jerome (2020). “Monster Culture (Seven Theses)”, *The Monster Theory Reader*, Ed. Jeffrey Andrew Weinstock. Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, s. 37-56.
- Çağbayır, Yaşar (2007). *Ötügen Türkçe Sözlük (Orhun Yazularından Günümüze Türkiye Türkçesinin Söz Varlığı) I*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Durmuş, Mitat (2020). *Ömer Seyfettin’in Anlatılarında Kendilik Bilinci ve Öteki*. Erzurum: Fenomen Yayıncılık.
- Foucault, Michel (2003). *Abnormal: Lectures at College de France, 1974-1975*, Çev. Graham Burchell. Londra: Verso Publishing.
- Gür, Murat (2020a). “Çağına Kapanan Gözler: Ömer Seyfettin Hikâyelerinde Toplumsal Uyku Hâli”, *Ömer Seyfettin*, Ed. Hülya Argunşah. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 337-346.
- Gür, Murat (2020b). “‘Beyaz Lale’de Milliyetçi Söylem, Eril Dil ve Öteki”, *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*, Ed. Hülya Argunşah, Abdullah Şengül ve Murat Gür. İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 490-508.
- Gür, Murat (2021a). “Şık Romanında Alafrangalık Sembolizmi ve Canavarlık”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 14, S. 34, s. 742-762.
- Gür, Murat (2021b). “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Kimlik, Kültür ve Kıyafet: Fes, Sark, Şapka”, *KARE*, S. 11, s. 117-134.
- Hasdedeoğlu, Mehmet Onur (2020). “Ömer Seyfettin’in Batılı Kaynakları”, *Sonsuza Uzanan Ses: Ömer Seyfettin*, Ed. Hülya Argunşah, Abdullah Şengül ve Murat Gür. İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 323-346.
- Henderson, Gretchen E. (2018). *Çirkinliğin Kültürel Tarihi*, Çev. Ayşe Müge Çavdar. İstanbul: Sel Yayınları.
- Kearney, Richard (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak*, Çev. Barış Özkul. İstanbul: Metis Yayınları.
- King, Stephen (2016). *Ölüm Dansı*, Çev. Naz Iraz Demir. İstanbul: Sayfa6 Yayınları.
- Ömer Seyfettin (2020a). *Hikâyeler 1*, Haz. Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ömer Seyfettin (2020b). *Hikâyeler 2*, Haz. Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Said, Edward W. (2017). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Çev. Berna Yıldırım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarpkaya, Seçkin (2018). *Türklerin Şeytani Masalları: Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar*. Ankara: Karakum Yayınevi.
- Sarpkaya, Seçkin ve Mehmet Berk Yalırık (2018). *Türk Kültüründe Vampirler: Oburlar, Yalnavuzlar ve Diğerleri*. Ankara: Karakum Yayınevi.

- Six, Abigail Lee ve Hannah Thompson. (2017). "From Hideous to Hedonist: The Changing Face of the Nineteenth-century Monster", *The Ashgate Companion to Monsters and the Monstrous*, Ed. Asa Simon Mittman ve Peter J. Dendle. New York: Routledge, s. 335-358.
- Şahin, Ahmet Metehan (2022). *Tanzimat Dönemi Mektuplarında Kaygı ve Endişe*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Şengül, Abdullah (2007). "Edebiyatta Ötekilik Meselesi ve Türk Edebiyatında 'Öteki'", *Karadeniz Araştırmaları*, C. 15, S. 15, s. 97-116.
- Şengül, Abdullah (2021). "Ömer Seyfettin'de Çağdaş Düşüncenin Kaynakları", *KARE*, S. 11, s. 15-24.
- Wright, Alexa (2013). *Monstrosity: The Human Monster in Visual Culture*. Londra & New York: I. B. Tauris.



1884 yılının Mart ayında dünyaya gelip 1920'nin Mart'ında aramızdan ayrılan ve otuz altı yıllık kısa ömründe Türk dilini, düşünce dünyasını ve kültür hayatını etkileyecek ölçüde büyük izler bırakan öykücü, yazar ve fikir adamı Ömer Seyfettin'in doğumunun 140. ve ölümünün 104. yılında onu anmak ve daha iyi anlamak için hazırlanan bu çalışmaya on sekiz akademisyen ve araştırmacı katkı sunuyor. Yazarın öykülerinden şiirlerine, fikir yazılarından söylem özelliklerine geniş bir yelpazeye yayılan incelemeler, Merve Akbaş'ın editörlüğünde bir araya getiriliyor. İleride Ömer Seyfettin'le ilgili yapılacak çalışmalara kaynaklık etmesini, Türklük Bilimi araştırmacıları ve Ömer Seyfettin külliyatına faydalı olmasını dilediğimiz *Doğumunun 140. Yılında Ömer Seyfettin*, bir başka Mart ayında okurla buluşuyor.

