

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

12 6234

SAMİPAŞAZÂDE SEZÂİ' NİN HİKÂYESİ

12 6234

**Tezi Hazırlayan
Ayşe DEMİR**

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

**Tezi Yöneten
Doç. Dr. Hülya ARGUNŞAH**

**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı
Yüksek Lisans Tezi**

**AĞUSTOS 2003
KAYSERİ**

Bu çalışma, jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

...../...../.....

JÜRİ:

Üye : Yrd. Doç. Dr. Mehmet S. SABİGİGEC Makinkey

Üye : Doç. Dr. Talup Gelik Zheer

Üye : Doç. Dr. Hülya Ağunsoy fanyg.2

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 16.08.2003 tarih ve 14 sayılı kararı ile onaylanmıştır.



Enstitü Müdürü V.

Mühür ve İmza

ÖN SÖZ

Samipaşazade Sezai Türk edebiyatının yeni bir çehreye büründüğü Tanzimat yıllarında eserler vermiş, eserleriyle dönemin özelliği olan değişimi desteklemiştir. Kaleme almış olduğu yazılarında bu sorumluluk duygusunun izleri görülmektedir. Bu sebeple de yazı faaliyetini roman, hikâye, hatıra, makale ve tercüme gibi birçok alanda devam ettirmiştir.

Türk edebiyatının romantizmden realizme geçiş tecrübelerini idrak ettiği dönemin kalemlerinden biri olarak, çoğu geçiş dönemi yazarında çok tabîi olarak görüldüğü gibi Samipaşazade Sezai'nin eserlerinde özellikle de hikâyelerinde, bu iki akımın izleri birlikte yer almışlardır. Yazar, bu tesirlerle birlikte modernleşme/batılılaşma sürecine giren Türk edebiyatında hikâye türünün başarılı örneklerini vermiştir. Ancak Sezai'nin Türk hikâyesinin modernleşmesi adına yaptıkları **Sergüzeşt** romanının gölgesinde kalmıştır. Türk edebiyatında **Sergüzeşt**'in ön plâna çıkması yazar için hem olumlu hem de olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Bu tezde Samipaşazade Sezai'nin hikâyeleri üzerinde durmaya ve onun bu türü nasıl algıladığını belirlemeye çalıştık. Bu çalışma sırasında yazarın kimi hikâyeleriyle yeni bir edebî döneme ve hikâye anlayışına geçiş hazırladığını fark ettik. Bunda yazarın Batı edebiyatlarını tanımasının büyük tesiri vardır.

Bizi bu çalışmaya yönlendiren sebep, Türk edebiyatında köklü bir geçmişe sahip olan hikâye geleneğinin başka ve yepyeni bir yolda kendini yenileme çabalarından biri olan Samipaşazade Sezai'nin hikâye tekniğini anlama isteğiydi. Bu istekten yola çıkarak hikâyeleri dokuz başlık altında değerlendirmeye çalıştık. Çalışmada kullanılan hikâyeler yazarın **Küçük Şeyler**, **Rumuzü'l-edeb** ve **İclâl** kitaplarında yer alan on altı hikâyesiyle, kitaplaşmamış dört hikâyesidir. İlk olarak hikâyelerdeki olay örgüleri ilerleyiş hızlarına ve düzenlenişlerine göre iki gruba ayrılmıştır. Olay örgüsünün temelini oluşturan çatışmalar ise bu bölümlerde değil daha ayrıntılı şekilde başka bir başlık altında gösterilmiştir. Bu çatışmaların çoğu ferdî niteliktedir ve ferdin iç dünyasını ilgilendirmektedir. Anlatı kişilerinin etrafında gelişen bu çatışmaların onlar

üzerinde meydana getirdiği etkiler incelenen diğer bir konu oldu. Şahıs kadrosu kısmında ise hikâyelerin belirleyicileri olan anlatı kişilerinin cinsiyet ve yaşlarına göre tasnifi yapıldı. Bu sınıflandırmanın seçilmesindeki başlıca sebep hikâyelerde kişilerin bu yönleriyle ön plânda yer almalarıydı. Kişilerin hikâyeler içerisinde üstlendikleri görevler de ayrıca ele alınarak kişileştirme başlığı tamamlanmaya çalışıldı. Anlatı kişilerinin kimler tarafından nasıl tanıtıldıklarına da çalışma içerisinde değinilmiştir.

Hikâyelerde görülen anlatıcı tipleri ve bakış açıları da çalışmanın diğer ana başlıklarını oluşturur. Yazarın bu iki unsuru kurgu içerisinde nasıl, hangi amaçlarla kullanmış olduğu bu iki başlık altında yer almıştır. Samipaşazade Sezai'nin mekânı kullanışı ve bu mekâna ne anlamlar yüklediği ise mekân bölümünde cevaplanmıştır.

Hikâyelerde kullanılan zamanlar ve zaman belirlemelerinde yazarın yapmış olduğu duraklama, eksilti gibi uygulamalar ele alınmış, yazarın kullandığı anlatım teknikleri hikâyelerdeki yerleri ve hikâyelere kattıkları özellikler dikkate alınarak yorumlanmıştır. Samipaşazade Sezai'nin bu teknikler aracılığıyla eserlerinin yapılarında neleri amaçladığı da belirtilmiştir.

Çalışmada hikâyelerin temalarına değinilerek bunların anlatılardaki görünümeleri tespit edilmeye gayret edilmiştir. Yazarın yıllar geçtikçe değişen dil ve üslûp özellikleri çalışmanın son bölümünü oluşturmaktadır. Ancak bu gayretlere rağmen çalışmanın eksiksiz olduğunu söylenemez. Samipaşazade Sezai'nin hikâyeciliği hakkında söylenecek daha birçok şeyin olduğu, üzerinde farklı bakış açılarıyla yeni araştırmaların yapılabileceği açıktır.

Bu yoğun çalışma birçok kişinin desteğiyle meydana geldi. Öncelikle ailem bu süreç içerisinde her zaman yanımdaydı. Onlara bütün gayretleri ve desteklerinden dolayı teşekkür etmek benim için bir borçtur. Çalışma konusunun belirlenmesinde ve bu alana yönlendirilmemde çalışma azmi ve titizliğiyle yardımcı olan hocam Doç. Dr. Hülya ARGUNŞAH'a da şükranlarımı sunuyorum.

Ayşe Demir

Kayseri 2003

SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂYELERİ

ÖZET

Samipaşazade Sezai, Türk edebiyatında Tanzimat döneminin ikinci nesline mensuptur. Bu dönem içerisinde çağdaşı olan yazarlar gibi önemli eserler vermiş ve bir aydın olarak da sorumluluklarını yerine getirmiştir. Türk edebiyat tarihi içerisinde **Sergüzeşt** yazarı olarak tanınmış, bunun yanında hikâye ve tiyatro türünde eserler vermiştir. Yazarın romancılığının gölgesinde kalan hikâye yazarlığı Türk hikâyesinin gelişim sürecini belirlemede önemli basamaklardan biridir. Samipaşazade Sezai hikâyelerinin büyük bir kısmını **Küçük Şeyler**, **Rumuzü'l-edeb** ve **İclâl** kitaplarında toplamıştır. Yazar, bunların dışında kalan dört hikâyesini ise kitaplaştırmamıştır. Samipaşazade Sezai'nin hikâyeleri yapı bakımından sağlam ve oldukça gelişmiştir. Hikâyelerinde bu türe modern bir kimlik kazandırma çabası içerisinde. Bu eserlerin bir bütün hâlinde değerlendirilmesi ise onun edebî kimliğine yeni ilâveler getirecektir.

Anahtar Kelimeler: Samipaşazade Sezai, Küçük Şeyler, Rumuzü'l-edeb, İclâl, hikâye.

SAMİPAŞAZADE SEZAI'S ART OF STORYWRITING

ABSTRACT

Samipaşazade Sezai is a member of Tanzimat Term's second generation. Like the other same period writers he had written important works and as an intellectual he had carried out his responsibilities in this term. He is known as writer of **Sergüzeşt** in Turkish literature besides he had written stories and theatres. The writer's storywriter side that's been kept in the background of his novelist side is one of the most important steps in determining the process of Turkish story writing. Samipaşazade Sezai had collected most of his stories in **Küçük Şeyler**, **Rumuzü'l-edeb** and **İclâl**. The writer hadn't printed his other four stories as books. Samipaşazade Sezai's stories' structures are very strong and developed. He is in a struggle for having storywriting gained a modern identity. Evaluating all these works as a whole is going to bring new additions to his literary personality.

Key Words: Samipaşazade Sezai, Küçük Şeyler, Rumuzü'l-edeb, İclâl, story.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR	x
GİRİŞ	xi
İLK DÖNEM HİKÂyecİLİĞİMİZ	xiv
SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HAYATI VE ESERLERİ	xviii
SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂyecİLİĞİ.....	1
I. SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂyELERİNDE OLAY ÖRGÜSÜ.....	1
1.1. OLAY ÖRGÜSÜNÜN DİNAMİZMİNE GÖRE HİKÂyELER	1
1.1.1. Statik Vak'a Kuruluşuna Dayalı Hikâyeler	2
1.1.2. Dinamik Vak'a Kuruluşuna Dayalı Hikâyeler	4
1.2. OLAYLARIN SIRALANIŞ DÜZENİNE GÖRE HİKÂyELER	7
1.2.1. Düzenli Vak'a Kuruluşuna Sahip Hikâyeler	8
1.2.2. Düzensiz Vak'a Kuruluşuna Sahip Hikâyeler	8
1.3. HİKÂyELERİN OLAY ÖRGÜLERİNİ MEYDANA GETİREN ÇATIŞMALAR ..	9
1.3.1. Ferdin Yönetimle Olan Çatışması	10
1.3.2. Fikir Ayrılıklarından Doğan Çatışmalar	10
1.3.2.1.Cumhuriyet-Müstebit İdare	10
1.3.3. Kuvvetler Çatışması	12
1.3.3.1.Türk-Yunan	12
1.3.3.2.Türk-İngiliz	13
1.3.4. Kişilerin Ekonomik ve Sosyal Şartlarla Çatışmaları	13
1.3.5. Modernleşmenin Neden Olduğu Çatışmalar	16
1.3.5.1.Geleneksel-Modern Eğitim	16
1.3.6. İki Sosyal Sınıfın Çatışması	17
1.3.6.1.Hürriyet-Esaret	17

1.3.7. Ferdi Çatışmalar.....	17
1.3.7.1.İç Çatışmalar.....	18
1.3.7.1.1. Duygu-Mantık Çatışması.....	18
1.3.7.1.2. Beden-Ruh Çatışması.....	19
1.3.7.1.3. Aşk ve İdealin Çatışması.....	20
1.3.7.2.Dış Çatışmalar.....	20
1.3.7.2.1. İyi-Kötü.....	20
1.3.7.3.İyi-Kötü Zıtlığında İki Kişinin Çatışması.....	22
1.3.7.3.1. Çıkarıcı Erkek-Aldatılan Kadın.....	22
1.3.8. Kültür ve Dünya Görüşü Farklılığından Doğan Çatışmalar.....	24
1.3.8.1.Kadının Kocasıyla Çatışması.....	24
1.3.8.2.Romantik Erkek-Realist Kadın.....	25
1.3.9. Sevgiye Dayalı Çatışmalar.....	27
1.3.10. Diğer Çatışmalar.....	31
1.3.10.1. Kişi-Ölüm.....	31
1.3.10.2. Kişi-Toplum.....	32
1.4. ÇATIŞMALARIN KİŞİLER ÜZERİNDEKİ OLUMSUZ TESİRLERİ.....	33
1.4.1. Mekândan ve Toplumdan Kaçış.....	33
1.4.2. Verem.....	34
1.4.3. Ölüm Arzusu.....	34
1.4.4. İntihar.....	34
II. SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂYELERİNDE ŞAHİS KADROSU.....	36
2.1. ANLATI KİŞİLERİ.....	36
2.1.1. Çocuklar.....	41
2.1.2. Gençler.....	46
2.1.2.1 Genç Kızlar.....	46
2.1.2.2. Genç Erkekler.....	52
2.1.3. Yetişkinler.....	58
2.1.3.1.Yetişkin Kadınlar.....	58
2.1.3.2.Yetişkin Erkekler.....	59

2.1.4. Yaşlılar.....	63
2.1.4.1.Yaşlı Kadınlar.....	63
2.1.4.2.Yaşlı Erkekler.....	65
2.2. KİŞİLEŞTİRME	67
2.2.1. Ana Kişiler.....	70
2.2.1.1.Ana Kişi Olarak Erkek.....	70
2.2.1.2.Ana Kişi Olarak Kadın.....	79
2.2.2. Karşı Güçler	83
2.2.3. Yardımcı Güçler.....	86
2.2.3.1.Ana Kişilerin Yardımcı Güçleri.....	86
2.2.3.2.Karşı Güçlerin Yardımcı Güçleri.....	90
2.2.4. Verici Kişiler.....	92
2.2.5. Alıcı Kişiler.....	94
2.2.6. Arzu Edilen ya da Korkulan Obje.....	96
2.2.7. Fon Kişiler.....	98
2.3. KİŞİLERİN TANITIMI.....	105
2.3.1. Kişilerin Kendini Tanıtması.....	106
2.3.2. Kişilerin Hikâye Kişileri Tarafından Tanıtılması.....	108
2.3.2.1.Kişilerin Aynı Zamanda Hikâye Kişisi Olan ‘Ben’ Anlatıcı Tarafından Tanıtılması.....	108
2.3.2.2. Hikâye Kişilerin Diğer Hikâye Kişileri Tarafından Tanıtılması.....	113
2.3.3. Kişilerin Üçüncü Tekil Şahıs Anlatıcı Tarafından Tanıtılması.....	116
III. SAMİPAŞAZADE SEZAI’NİN HİKÂYELERİNDE ANLATICI.....	123
3.1. ÜÇÜNCÜ TEKİL ŞAHIS (O) ANLATICI.....	124
3.2. BİRİNCİ TEKİL ŞAHIS ‘BEN’ ANLATICI.....	134
3.2.1. İçöyküsel Anlatıcı.....	136
3.2.2. Benöyküsel Anlatıcı.....	138
IV. SAMİPAŞAZADE SEZAI’NİN HİKÂYELERİNDE BAKIŞ AÇISI.....	140
4.1. HAKİM BAKIŞ AÇISI.....	141
4.2. GÖZLEMCİ FİGÜRÜN BAKIŞ AÇISI.....	150

4.3. TEKİL BAKIŞ AÇISI.....	151
V.SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂYELERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ.....	152
5.1.ÖZETLEME TEKNİĞİ.....	152
5.1.1. Olay Örgüsünde Yapılan Özetlemeler.....	153
5.1.2. Hikâye Kişileri İçin Yapılan Özetlemeler.....	158
5.1.3. Zaman Hususunda Yapılan Özetlemeler.....	159
5.2.TASVİR TEKNİĞİ.....	161
5.3.KANITLAMA TEKNİĞİ.....	166
5.4.GÖSTERME TEKNİĞİ.....	167
5.5.GERİYE DÖNÜŞ TEKNİĞİ.....	170
5.5.1. Dar Anlamda Geriye Dönüş.....	170
5.5.2. Yapıcı Geriye Dönüş.....	172
5.6.İÇ MONOLOG TEKNİĞİ.....	176
5.7.LEİTMOTİV TEKNİĞİ.....	178
5.8.DİYALOG TEKNİĞİ.....	181
5.9.İÇ DİYALOG TEKNİĞİ.....	182
5.10. MONTAJ TEKNİĞİ.....	183
5.11. İÇ ÇÖZÜMLEME TEKNİĞİ.....	188
VI. SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂYELERİNDE TEMALAR.....	193
6.1. EVLİLİK.....	193
6.2. EDEBİYAT.....	197
6.3.GÜNLÜK HAYAT.....	199
6.4.AŞK.....	203
6.5.ESARET.....	206
6.6.ANNELİK.....	209
6.7.SOSYAL DEĞİŞİM.....	209
6.8.ÖLÜM-İNTİHAR.....	212
VII. SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂYELERİNDE MEKÂN.....	218
7.1. MEKÂN TÜRLERİ.....	223
7.1.1. Açık Mekânlar.....	223

7.1.2. Kapalı Mekânlar.....	239
7.2. MEKÂNIN İŞLEVİ.....	254
7.2.1. Anlatı Kişilerini Engelleyici Olarak Mekân.....	254
7.2.2. Anlatı Kişilerine Yardımcı Olarak Mekân.....	258
VIII. SAMİPAŞAZADE SEZÂİ'NİN HİKÂYELERİNDE ZAMAN.....	262
8.1. KURMACA ZAMANI İLE ÖYKÜLEME ZAMANI.....	262
8.1.1. Artsüremsel Öyküleme.....	262
8.1.2. Önsüremsel Öyküleme.....	269
8.2. SÜRE: ANLATININ RİTMİ.....	270
8.2.1. Duraklama.....	271
8.2.2. Sahne.....	274
8.2.3. Eksilti.....	278
IX. SAMİPAŞAZADE SEZÂİ'NİN HİKÂYELERİNDE DİL VE ÜSLÛP.....	281
9.1. DİL YANLIŞLARI.....	281
9.2. ANLATIM KISIMLARININ ÜSLÛBU.....	282
9.2.1. Anlatımda Mesafâ Sorunu.....	282
9.2.2. Anlatımda Standart Dilden Sapmalar.....	284
9.2.3. Tasvirler.....	285
9.3. DİYALOG KISIMLARININ ÜSLÛBU.....	287
SON SÖZ.....	290
KAYNAKÇA	296
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

age.	Adı geçen eser
agm.	Adı geçen makale
C.	Cilt
ev.	Çeviren
hızl.	Hazırlayan
S.	Sayı
s.	Sayfa
T. C.	Türkiye Cumhuriyeti



GİRİŞ

Samipaşazade Sezai, Türk hikâyeciliğinde önemli yapı taşlarından biridir ve bu sebeple onun hikâyeci yönünü ortaya çıkarmaya yönelik bir çok çalışma yapılmıştır Nitekim onun. hikâye tekniğini belirlemek Türk hikâyesinin gelişim süreci için gereklidir. Bunların büyük bir kısmını makaleler teşkil etmiştir. 1984 yılında M. Kayahan Özgül tarafından **Samipaşazade Sezai'nin Küçük Şeyleri'nde Fiktif Yapı** adlı yüksek lisans tezi, yazarın **Küçük Şeyler** adı altında topladığı altı hikâyenin yapı olarak incelenmesini amaç edinmiştir. Bu çalışmada Samipaşazade Sezai'nin yayınlanmış üç kitabında bulunan on dört hikâyesiyle, kitaplarına alınmamış altı hikâyesi ele alınmıştır. Bu hikâyeleri şöyle sıralamak mümkündür:

KÜÇÜK ŞEYLER¹ (1308/1891)

Bu Büyük Adam Kimdir?

Hiç

Kediler

İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır

Düğün

Pandomima

RUMUZÜ'L EDEB² (1316/1898)

Bedia Hanım

Yarın

Anneciğim

Mösyö Epikür'ün Seyahati

O Büyük Siyah Gözler

Mihriban

İCLÂL³ (1924)

¹ Samipaşazade Sezai, **Küçük Şeyler**, Arakel Kitabhanesi, Konstantiniye 1308.

İclâl

Remzi Bey

KİTAPLARDA YER ALMAYAN HİKÂYELER

Yarın Alessabah Hücuma Müheyya Olan Osmanlı Ordusunun Karşısında Bir Yunan Ceneralinin Tefekkürat ve Tahayyülatı⁴

Bir Yaz Gecesi⁵

Bir Hayal⁶

Sihirli Dükkan⁷

Eski Bir Mektep⁸

Sokak⁹

Bu hikâyeler Samipaşazade Sezai'nin Hikâyeciliği ana başlığı altında yer alan her bölüm içerisinde ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Olay örgüsü bölümünde hikâyeler öncelikle vak'a halkalarının ilerleyişi göz önünde tutularak statik ve dinamik vak'a halkalarına sahip olanlar diye ikiye ayrılmıştır. İkinci tasnif ise olay örgüsünün kronolojik düzenlenişiyle ilgilidir. Hikâyeler düzenli ve düzensiz vak'a kuruluşlu olmak üzere iki kısımda incelenmiştir. Bu bölümde ayrıca olay örgüsünü oluşturan çatışmalara ve bu çatışmaların hikâye kişileri üzerinde meydana getirdiği olumsuz etkilere yer verilmiştir. Hikâyelerdeki kişi kadrosunun ele alındığı kısım ise üç alt başlıktan oluşmuştur. Anlatı Kişileri,

² Samipaşazade Sezai, *Rumuzü'l-edeb*, Dersaadet-İkdam Matbaası, 1316.

³ Samipaşazade Sezai, *İclâl*, Cihan Kitabhanesi, (tarihsiz).

⁴ *Servet-i Fünun*, Nüsha-i Mümtaze, İstanbul 1313/1897, s. 28-32. (Bu metin için Z. Kerman'ın Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri adlı eserine müracaat edilmiştir.)

⁵ *Servet-i Fünun*, Nu. 1512, 1514, 1519, 1521 1526; 6 Ağustos, 20 Ağustos, 24 Eylül, 8 Teşrin-i evvel, 12 Teşrin-i sani 1925, s. 178-181, 214-216, 292-294, 323-326, 407-409. (Bu metin için Z. Kerman'ın Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri adlı eserine müracaat edilmiştir.)

⁶ *Yeni Kitap*, nr. 6, Teşrin-i evvel 1927, s. 18-20. (Bu metin için Z. Kerman'ın Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri adlı eserine müracaat edilmiştir.)

⁷ *Yeni kitap*, nr. 8, Kânun-ı evvel 1927, s. 22-25. (Bu metin için Z. Kerman'ın Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri adlı eserine müracaat edilmiştir.)

⁸ *Yeni kitap*, nr. 10, Şubat 1928, s.6-9. . (Bu metin için Z. Kerman'ın Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri adlı eserine müracaat edilmiştir.)

⁹ *Yolların sesi*, nr. 23, 1 Kasım 1934, s. 428-430. (Bu metin için Z. Kerman'ın Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri adlı eserine müracaat edilmiştir.)

Kişileştirme ve Kişilerin Tanıtımı başlıklarıyla kişilerin geniş bir bakış açısıyla sunulması amaçlanmıştır. Samipaşazade Sezai'nin Hikâyelerinde Anlatıcı bölümü ise yazarın hikâyelerinde kullanmış olduğu anlatıcı tiplerini içermektedir. Çalışmanın bakış açısı kısmı da aynı seçimleri ortaya koymayı ve değerlendirmeyi hedeflemektedir.

Yazarın kullandığı anlatım teknikleri de incelenen diğer bir konudur. Hikâyelerdeki temalar bölümü, anlatıların birinci ve ikinci derecedeki temalarını kapsamakta ve bunların hikâyelerde nasıl yansıtıldığına dikkat çekmektedir. Hikâyelerdeki mekânlar ise öncelikle açık ve kapalı mekânlar olarak ikiye ayrılmış, sonrasında ise bunların anlatı içerisinde yüklendiği işlevler değerlendirilmiştir. Bunda amaç mekân gibi, edebî metinlerin önemli unsurlarından birini kapsamlı şekilde sunabilmektedir. Zaman kısmında ise esas olarak, hikâye ve kurgu zamanı arasında var olan ayrım üzerinde durulmuş ve her hikâyenin bu iki zamanı da tespit edilmeye çalışılmıştır. Son bölüm ise yazarın dil ve üslup hususundaki tutumunu ihtiva etmektedir.

Bu hikâyelerin değerlendirilmesinden çıkarılan sonuç ise Samipaşazade Sezai'nin hikâye konusundaki tutumunu belirlemeye yönelik olmuştur. Türk edebiyatında kısa hikâye teorisi ve incelemelerine yönelik belirli bir metot olmaması çalışmayı güçleştirmiştir. Bu sebeple kaynaklardan elde edilen verilerle yeni ve toplu bir bakış açısına ulaşmaya gayret edilmiştir. Çalışmanın her bölümünde ya bir kaynak esas alınarak ya da birkaç kaynaktan toplanan veriler kullanılarak değerlendirme yapılmıştır. Olay örgüsü bölümünde Osman Gündüz'ün **Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema**¹⁰ adlı kitabı ile Hakan Sazyek'in **Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri ve Türk Hikâyeciliğine Katkıları**¹¹ adlı yüksek lisans tezinin yapı ve olay örgüsü sınıflandırmasında kullandığı metottan yararlanılmıştır. Şahıs kadrosu etrafında çalışırken ise R.Quellet ve R.Bourneuf'un **Roman Dünyası ve İncelemesi**¹² adıyla Hüseyin Gümüş tarafından tercüme edilen kitabı temel alınmıştır. Ayşe

¹⁰ Osman Gündüz, **Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema I-II**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1997.

¹¹ Hakan Sazyek, **Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeleri ve Türk Hikâyeciliğine Katkıları**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1989.

¹² Roland Bourneuf; Réal Quellet, **Roman Dünyası ve İncelemesi**, (Çev. Doç. Dr. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989.

Eziler Kıran ve Zeynel Kıran'ın birlikte hazırlamış oldukları **Yazınsal Okuma Süreçleri**¹³'ne anlatıcı, bakış açısı başlıklı bölümlerin oluşmasında müracaat edilmiştir. Bu başlıklar için Yavuz Demir'in İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi¹⁴ adlı eser de katkı sağlamıştır. Hikâyelerdeki mekânı anlama ve anlamlandırma sırasında ise Gaston Bachelard'ın **Mekânın Poetikası**¹⁵ kitabı, öne sürdüğü orjinal fikirlerle farklı bakış açıları ve yorumlama imkânları vermiştir. Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerindeki anlatım tekniklerinin sınıflandırılmasında ise Mehmet Tekin'in **Roman Sanatı I**¹⁶ isimli kitabının bu konuya ayırdığı geniş bölümler yol gösterici olmuştur. Hikâyelerdeki dil ve üslûp üzerinde düşünürken iki farklı kaynak seçilmiştir. Bunlar Şerif Aktaş'ın **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**¹⁷ ve Mustafa Apaydın'ın **Osman Cemal Kaygılı'nın Hikâyeleri Üzerinde Bir İnceleme**¹⁸ kitabıdır. Mehmet Kaplan'ın **Hikâye Tahlilleri**¹⁹ kitabı ise çalışmamıza her aşamada yön veren en önemli kaynakların başında gelmektedir. Bu birinci dereceden kaynakların dışında birçok kitap ve özellikle makale kısa hikâyenin kendine has yapı ve değerlendirme yöntemlerinin farkına varmamıza ve önümüzde yeni ufukların açılmasına imkân sağlamıştır.

İLK DÖNEM HİKÂyecİLİĞİMİZ

Türk hikâyeciliği, yüzyıllar içerisinde edebiyatımızın ilerleyişine göre farklı görünümler arzemiş ve varlığını sürdürmüştür:

“ Öyküleme (tahkiye), Türk edebiyatında köklü bir geçmişe sahiptir. Ancak, İslamiyet öncesi dönemlerden 19. Yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanan süre içerisinde kendine özgü ölçütleri belirlenmiş bir edebî tür olarak değil, değişik formlarda kullanılan bir anlatım tarzı niteliğinde işlenegelmiştir.”²⁰

¹³ Ayşe (Eziler) Kıran; Zeynel Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Kitabevi, Ankara 2001.

¹⁴ Yavuz Demir, **İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Akçağ Yayınları, Ankara 1995.

¹⁵ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, (çev. Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul 1996.

¹⁶ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı (Romanın Unsurları) I**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2001.

¹⁷ Şerif Aktaş, **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, Akçağ Yayınları, Ankara 1998.

¹⁸ Mustafa Apaydın, **Osman Cemal Kaygılı'nın Hikâyeleri Üzerinde Bir İnceleme**, Baki Kitabevi, Adana 2003.

¹⁹ Mehmet Kaplan, **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul

²⁰ Hakan Sazyek, “Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykücülüğü”, *Adam Öykü*, S.14, Ocak-Şubat 1998, s.113.

Sözü edilen bu formların dayandığı farklı kaynaklar Türk hikâyeciliğinin ayrı kollar halinde devamına olanak tanımıştır. Gerek divan edebiyatında gerekse halk edebiyatında sözlü ve yazılı bir gelenek halinde devam eden hikâyenin temelinde Binbirgece Masalları, Türk destan ve masalları yatmaktadır. Bu kaynaklar ve bunların üzerine inşa edilmiş olan hikâye geleneği, toplum tarafından o kadar benimsenmiştir ki modern hikâyeye geçildiği zaman bile masal ve destanlardan gelen etki tamamen yok olmamıştır.

Türk hikâyesi modern bir yapıya bürünmeye başlamadan önce halk ve divan edebiyatlarında çeşitli şekillerde devam etmiş ve kendisine okuyucu, dinleyici kitlesi oluşturmuştur. “Türk halk hikâyeleri, belli bir zaman ve coğrafya içerisinde –efsane, masal, menkıbe, destan v.b. türlerdeki ürünlerle de beslenerek- dinî, tarihî ve sosyal hadiselerin potasında oluşmuş eserlerdir.”²¹ Destanların devamı niteliğinde görülen halk hikâyeleri destanların şekil ve tema bakımından birçok özelliğini devam ettirmiştir. Anlatıcı dinleyici ilişkisinin esas olduğu hikâyelerde metnin içeriği her anlatma sırasında değişir ve metne yeni ilâveler yapılabilir. İsmail Kasap, bu konuda şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

“ Hikâyeyi anlatanın anlayış ve zevki, dinleyicilerin ilgisi çeşitli şekilde, hikâyelerin gelişmesine yön verebilir. Hikâyeye kendini de katan anlatıcı gelenek ve inançlardan hikâyeye motifler katar. Her anlatan yeni bir müelliftir, her hikâyecinin anlatışında yeni bir telif hadisesi meydana gelir.(...)”²²

Halk hikâyeleri, boyutları itibariyle modern kısa hikâyeden ayrılır. Çünkü halk hikâyelerinin çoğu sözlü anlatıma dayandıkları için hacim bakımından geniştirler. Halk hikâyeleri konularını, kaynaklarını teşkil eden destanlardan farklı olarak, toplumdan ve günlük yaşamdan almaktadır. Bu anlatılar yerleşik toplumun sıkıntılarını, toplumdaki fertlerin duygularını daha çok da aşklarını konu edinir. Hikâyelerin ferde yönelmiş olması,

²¹ İsmail Kasap, “Halk Hikâyeleri Üzerine”, Hece (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), S. 46/47, Ekim-Kasım 2000, s.127.

²² agm., s.127.

yüzeysel de olsa ferdî duygulanmaları yansıtmaları, onların modern hikâyeye yönelmiş bir basamak olarak değerlendirilmesini getirmiştir.

Türk hikâyeciliğinin divan edebîyatındaki görünümü halk edebîyatından oldukça farklıdır. İlk fark halk hikâyeleriyle divan edebîyatındaki hikâyelerin sözlü ve yazılı oluşlarından kaynaklanan özelliklerdir. İkinci fark ise her iki hikâyeye geleneğinin dayandığı kaynaklardır. “Türk edebîyatının İran ve Arap edebîyatları ile etkileşimi sebebiyle Türkçeye aktarılan eserler arasında mensur hikâyeler önemli bir yer tutar. Bu tercümelemler daha çok Farsça’dan yapılmıştır.”²³

Divan edebîyatındaki hikâyeler içerik ve teknik olarak günümüz metnlerinin oldukça uzağındadırlar. Manzum ve mensur şekillerdeki bu hikâyeler, çeşitli eserlerin içlerine serpiştirilmiş halde ve bir bütün olarak mesnevilerde görülmektedir. Bu hikâyeler yapı olarak bir çerçevenin içine yerleştirilmiş epizotlar biçimindedirler. Şahıs kadrosunda kişilerin ruhî yapılarına değinilmez. Fizikî görünüşleri ise -tıpkı şiirde olduğu gibi- sürekli aynı mazmunlarla sunulur. Konularını din, tasavvuf ve aşktan alan bu hikâyelerde zaman ve mekân kavramı da belirsizdir.

Türk edebîyatı Tanzimatla birlikte yönünü Batıya çevirmeden önce hikâyeye türü, ana hatlarıyla bu iki koldan ilerleyen gelişim takip etmiştir.

Bu gelişimin başlangıcında Giritli Ali Aziz Efendi’nin **Muhayyelât**’ı vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar **Muhayyelât** hakkında şu değerlendirmeyi yapar:

“(...) *Muhayyelât*, *Binbir gece*’de tipik nümûnesini veren şark hikâyeciliğinin bütün teferruat ve unsurları ile taklidinden başka bir şey değildir; birçok hikâyelerinin aynen yahut da bazı hususiyetleri ile *Binbir gece*’ye veya onun dairesine dahil meşhur hikâyelere ırcı kabildir. Hattâ bu münasebet, bu cinsten diğer halk hikâyelerinin çoğunda olduğu gibi, bazen büyük Arap hikâyesinin muhtelif unsurlarını veren kadîm kültürlerin izlerine kadar derinleştirilebilir.”²⁴

²³ A. Yekta Saraç, “Divan Edebiyatı’nda Hikâye”, *Hece* (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), s. 124.

²⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s.175

Yoğun olarak bünyesinde masal etkileri taşıyan bu eseri Ahmet Midhat Efendinin **Letaif-i Rivayat** serisi takip eder. Ahmet Midhat hacim bakımından uzun olan bu hikâyelerinde zaman zaman romana yaklaşır. Batı hikâyesinin izleri görülen Letaif-i Rivayat'ta yer alan eserlerde şahıs kadrosunda gerçeğe, günlük hayata bir adım daha yaklaşılr. Ancak bunlarda geleneksel tesirlerin tamamen silindiğini söylemek mümkün değildir. Hikâyelerinde kendisini gizleme gereği duymayan yazar, bu tavrıyla meddah hikâyelerinin anlatım özelliklerini eserine taşır.

Yayımlanış tarihi itibariyle **Letaif-i Rivayat**'tan sonra gelen Emin Nihad Beyin **Müsameretname**'si teknik anlamda biraz daha gelişmiştir. Çerçeveye yerleştirilmiş hikâyelerden oluşan eser bu anlamda **Binbir Gece Masalları** ve **Decameron**'la benzerlik gösterir. Bu hikâyelerdeki mekân ve zaman unsurlarının belirginleşmiş olduğu da görülmektedir.

Recaizade Mahmut Ekrem ve Nabizade Nazım'ın hikâyelerinde ise insan gerçeklerine daha yaklaşılması olduğu fark edilir. Özellikle Nabizade Nazım'da geleneksel hikâyeciliğimizde büyük yer kaplayan ve o güne kadar tekrar edilen aşk kavramı, büyük değişikliğe uğramıştır.

Samipaşazade Sezai ise bütün bu birikimlerin üzerinde yükselmiş ve Türk hikâyesine büyük katkılar sağlayarak, bu türü, Halid Ziya ve sonrasında gelenlere belirli bir yeterliliğe ulaşmış biçimde teslim etmiştir. Bu çalışmada Samipaşazade Sezai'nin Türk hikâyesine getirmiş olduğu bu yenilikler tespit edilecektir.

SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HAYATI VE ESERLERİ

1859-1936 yılları arasında yaşayan Samipaşazade Sezai, Tanzimat devri edebîyatının ikinci nesline mensuptur. Çeşitli eserlerinde açıkça izleri görüldüğü gibi zengin ve müreffeh bir muhit içinde büyümüş, tahsilini özel olarak konaklarda yapmıştır.²⁵

Samipaşazade Sezai Evkaf Mektubî kaleminde çalışmış, sonrasında Londra elçiğinde ikinci kâtip olarak bulunmuştur. 1901-1908 yılları arasında kaçmış olduğu Paris'te yaşayan Sezai, siyasî mücadelesine burada hız vermiştir. Yine bu yıllarda siyasî nitelikli ve istibdat rejimine yoğun eleştiriler yüklü yazılarını **Şura-yı Ümmet**'te yayımlamıştır. Yazar II. Abdülhamit'in tahttan inip, Meşrutîyetin ilân edilişiyle birlikte yurda dönmüştür. Ancak bu dönüş uzun süreli olmamış 1909 yılında Madrit'e gitmiştir. 1914'e kadar Madrit elçiliğinde görevli olan Samipaşazade Sezai 1916-18 yılları arasında yurt dışında bulunur. Yazar 1921 yılından itibaren artık Türkiye'dedir.

Samipaşazade Sezai'nin, **Sergüzeşt** (1888) romanı dahil olmak üzere hikâye, musahabe, hâtıra ve gezi yazılarıyla, tercümelerinin bir kısmını topladığı dört kitabı yayımlanmıştır. Diğer kitapları **Küçük Şeyler** (1891) **Rumuzû'l-Edep** (1898) ve **İclâl** (1924)'dir.

Bu eserler içerisinde **Sergüzeşt** Türk edebîyatında en çok tanınanıdır. Burada Mizancı Murad'ın eser hakkında yaptığı tenkidin bir bölümünü vermek **Sergüzeşt**'in devir içerisinde nasıl yorumlandığını anlamak açısından önemlidir:

Sergüzeşt'in tedkikine girişmezden mukaddem Sezaî Beyefendi'ye can u yürekten bir teşekkürle kendimizi borçlu biliriz. Âsâr-ı milliye miyânında *Sergüzeşt* en ziyade manen güzellerinden addolunacaktır.

Üdebâ-yı kirâmımız ifrat ve tefrit beliiyesinden masûn değillerdir. İlk eseri olmak üzere *Sergüzeşt*'i mevki'-i intişara vaz'eyleyen genç müellif kendisinin gayet ciddî bir fikre, maksada uymaz zikzaklardan kalemmini kurtaracak kadar metanete, havâdis-i rûz-merrenin güzelini çirkininden temyîz için lâzım olan hüsn-i tabiata mâlik olduğunu izhar eylemiştir. Hadâset-i sinn hasebiyle kanı hadîd bulunması lâzım gelen müellif beyefendi bâ-husus kendisini ciddiyet dairesine hapsedecek nümûnelere mâlik değil iken, yine maksad-ı aslîye gayr-i muvâfık

²⁵ Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, (hzl. Zeynep Kerman), İstanbul

hareketten hissiyatını zaptederek kendisinin bizde nâdiren görülmüş kuvve-i fevkalâde-i kalbiyeye sahip olduğunu ibraz eylemiştir. Biz bunu asalet-i vazife-şinâsâne makamında alkışlamak için kendimizi borçlu biliriz.”²⁶

Roman tekniği bakımından da hayli gelişmiş olan **Sergüzeşt** asıl önemini konusundan almaktadır. Yazarın bunun dışında kalan ve çoğunluğunu hikâyelerin oluşturduğu eserleri, bu romanın gölgesinde kalmıştır. Samipaşazade Sezai **Sergüzeşt** romanıyla Türk edebiyatında bu türe öncülük ederken, hikâyeleri de yapı ve içerik bakımından taşıdığı yenilikle modern Türk hikâyesinin önemli bir basamağını meydana getirmiştir.

Samipaşazade Sezai **Şîr ve Bir Düşmüş Kadın** adlı tiyatro eserleri de yazmıştır. Tarihî dram olarak adlandırılabilen **Şîr** farklı bir mekânda, geçmektedir. Kabil saraylarında geçen olaylara dayanan dramda, aşk ve ihtirasın çarpışması vardır.²⁷

Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1981, s.XI.

²⁶Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi, (hzl. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman) C. III, İstanbul 1994, s.434-435.

²⁷ Niyazi Akı, Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I, Dergâh Yayınları, İstanbul 1989, s.138.

SAMİPAŞAZADE SEZAI’NİN HİKÂYECİLİĞİ

I. SAMİPAŞAZADE SEZAI’NİN HİKÂYELERİNDE OLAY ÖRGÜSÜ

Samipaşazade Sezai’nin hikâyelerinde olay örgüsü incelenirken temel olarak üç tasnif kullanılmıştır. Bunlardan ilki hikâyelerdeki vak’a halkalarının ilerleyiş hızını dikkate alan, anlatıları dinamik ve statik oluşlarına göre iki gruba ayıran tasniftir. İkinci tasnifte ise esas, hikâyelerdeki olay örgülerinin zamanıdır. Ayrıca yapılan üçüncü sınıflandırmada olay örgüsünün temelini oluşturan, kişileri harekete geçiren çatışmalar türlerine göre incelenmiş ve hikâyeler değerlendirilmiştir. Son kısım ise olay örgüsü-kışı ilişkisini göz önünde bulundurmaktadır.

1.1. OLAY ÖRGÜSÜNÜN DİNAMİZMİNE GÖRE HİKÂYELER

Samipaşazade Sezai’nin hikâyeleri olayların akış hızına göre statik ve dinamik vak’aya sahip anlatılar olarak iki başlık altında incelenebilmektedir. Hikâyeler olayların dinamizmine göre tasnif edilirken her hikâyenin olay örgüsünün akışındaki hareket dikkate alınmıştır. Bu gruplandırmada esas nokta ise hikâyelerin barındırdıkları vak’a halkalarıdır.

1.1 Statik Vak'a Kuruluşuna Dayalı Hikâyeler

Samipaşazade Sezai'nin hikâyeleri olay örgüsünün akış hızı bakımından bir bütün olarak değerlendirildiğinde bunların tamamının genel olarak fazla harekete sahip olmadıkları görülmektedir. Ancak yazarın bazı hikâyeleri vardır ki bunlar diğerlerinden daha az vak'a halkası ve bu duruma paralel olarak daha az dinamizm taşırlar. Bu hikâyelerde yazarın esas hedefi kişileri ve mekânı tasvir edebilmektir. Anlatı boyunca bir ya da iki çatışmanın olduğu hikâyelerde şahıs kadrosunun da asgariye çekildiği fark edilmektedir. Bunda yazarın kişilerin iç dünyalarına yönelme çabasının etkisi bulunmaktadır.

Statik bir yapıya sahip hikâyelerden ilk olarak ele alabileceğimiz *İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır*'dir. Bu hikâyede şahıs kadrosu oldukça dardır. Mevcut olan şahıslar da belirli bir çatışma içinde yer almazlar. Hikâyedeki ana kişi aynı zamanda anlatıcıdır ve okuyucuya Çamlıca'da tabiatın nasıl değiştirildiğinden, yavaş yavaş nelerin kaybedildiğinden bahsetmektedir. Anlatıcı Çamlıca'da bulunun küçük bir ormana geziler yapmaktadır ve tabiat onu oldukça etkiler, anlatıcı hikâye süresince ağaçlığın manzarasından, o bölgenin gece ve gündüz görünümünden, son olarak da bu manzaranın kendisi üzerinde bıraktığı tesirden söz eder. Bütün bunlar kesintisiz bir anlatımla okuyucuya nakledilir. Anlatıcı gözlemlerini aktarırken tasvir ağırlıklı bir üslubu tercih etmiştir. Bu durum olayların akışının daha da yavaşlamasına neden olur. Hikâyede var olan tek vak'a halkası ise gezinti sırasında anlatıcı ve arkadaşlarının bir dervişle yaptıkları konuşmadır. Ancak bu vak'a halkası, içinde çatışma bulundurmayan bir anekdottan ibarettir.

O Büyük Siyah Gözler hikâyesi ise vak'a bakımından biraz daha hareketlidir. Hikâyede sayı olarak birden fazla vak'a halkası mevcuttur. Fakat bunlar olayın ilerleyişini hızlandıracak hareketlilikte değildir. Hikâyede bir çobanın aşk hikâyesi konu edilmiştir. Anlatıcı ise çobanın iç dünyasındaki çatışma başta olmak üzere, onun psikolojik durumunu ve tabiatla olan münasebetini tasvir etmiştir. Çobanın çatışması içsel olduğu, davranış haline gelmediği için olay örgüsünü yavaşlatır ve vak'a kuruluşunu statik bir duruma getirir.

Bir Yunan Ceneralinin Tefekkürat ve Tahayyülatı adlı hikâye ise adıyla paralel olarak ana kişi olan Yunan generalinin Osmanlı ordusuyla ilgili düşüncelerini ve gördüğü hayalleri konu edinmiştir. General birkaç saat sonra gireceği savaş için hazırlık yapmaktadır. Bu esnada düşüncelere dalar, askerleriyle konuşur. Ancak bu vak'a halkaları hareketten yoksundur. Bunun bir nedeni de yazarın zaman olarak geceyi seçmesi ve kişilerin çoğunu uyku halindeyken göstermesidir. Hikâyede diyalogların yerine iç monologların kullanılması da hareket oranını düşürmektedir. Anlatıda hareket hâlinde görülen tek şey Osmanlı ordusudur. Fakat bu unsur da hikâyenin dinamizme kavuşmasını sağlayacak etkiyi gerçekleştirememiştir.

Bir Hayal hikâyesinde ise ana kişi Senayi Beyin geçmişiyle ilgili gördüğü bir hayal nakledilir. Hikâyenin başlangıcında varolan bir olay halkası dışında anlatı boyunca bu hayal üzerinde yoğunlaşmıştır. Senayi Bey gözünün önünde beliren çocukluğunu geçirdiği konağın içinde hayalî bir gezi yapar ve burada gördükleri onu derinden etkiler. Bu süreç ağır bir şekilde ilerlediği ve sadece hayal olduğu için hikâyenin olay örgüsü bu paralelde statik kalmaktadır.

Eski Bir Mektep hikâyesi anlatıcının o dönemde varolan eğitim sistemini tenkit etmek için kaleme aldığı bir anlatı olarak sunulur. Asıl amaç belirli unsurları bir araya getirip kurgulamak değil, oluşturulan tipler ve düzenlenen mekânlarla istenilen mesajı okuyucuya ulaştırmaktır.

Ben anlatıcının sokak hakkındaki izlenim ve düşüncelerini sergilediği *Sokak* hikâyesi de vak'a kuruluşu bakımından bu gruba dahil edilebilir. Anlatıcı penceresinden gördüklerini ve anılarını bir araya getirerek sokağın o anki durumundan tarihî gelişimine kadar birçok hususu değerlendirir. Bu kısımlar hareketsizdir. Hikâyede hareketi sağlayan vak'a halkası son kısımda bulunmaktadır. Anlatıcının gözlemlerinden hareketle hikâyeye dahil ettiği yaşlı kadının öyküsü anlatıya istenilen aksiyonu kazandıramamıştır.

Bu hikâyeleri statik bir duruma getiren etkenleri tasvir kısımlarının fazla olması, hikâyeye canlılık kazandıran diyalog kısımlarının eksikliği olarak belirlemek mümkündür.

1.1.2. Dinamik Vak'a Kuruluşuna Dayalı Hikâyeler

Samipaşazade Sezai'nin bahsettiğimiz bu altı hikâyenin dışında kalan on dört hikâyesi dinamik vak'a kuruluşuna sahiptir. Ancak bunların baştan sona kadar büyük bir hareketlilik içinde olduğunu söyleyemeyiz. Bu hikâyelerdeki dinamizm, yer yer araya giren tasvir kısımlarıyla kesintiye uğramaktadır. Yazarın tasvirlerde sanatkârane bir üslûp kullanması akışın hızını kesmektedir.

Bu Büyük Adam Kimdir? hikâyesi akışın merak unsurunun katkısıyla da hızlandırıldığı bir anlatıdır. Anlatıcı, hikâyede hareketleriyle ilgisini çeken yaşlı adamın kim olduğunu öğrenmeye çalışır. Bunu yaparken de zaman zaman kendisinin de içinde bulunduğu vak'a halkalarını gösterir. Hikâyede hareketlilik fiil cümlelerinin fazla kullanılmasıyla da desteklenmiştir. Anlatıcı vak'alarının aktarımını yaparken kısa cümleleri tercih eder. Bu durum dinamizme doğrudan etki eder.

Hiç hikâyesi, tasvirlerle de yer verilen ancak dikkatlerin olayların ilerleyişi ve sonucuna yönlendirildiği bir anlatıdır. Hikâyede ana kişi, iş ve aile yaşamında belirli vak' a halkalarının içindedir. Bu ilerleyişe gencin aşık olması ve bu sırada yaşadıkları da eklenince hikâye vak' a bakımından güçlenir. Gencin aşık olduğu kızla karşılaşmaları çok kısa anları kapsadığı için bu bölümler de olayların akışını hızlandırmakta ve hikâyeyi durağanlıktan uzaklaştırmaktadır.

Kediler hikâyesi de yapı bakımından dinamiktir. Hikâyede asıl çatışmayı meydana getiren yaşlı erkek, eşi ve kediler arasında yaşananlar birden fazla vak'a halkasının konusunu oluşturmaktadır. Böylelikle hikâye birçok parçadan oluşan, hareket oranı fazla bir yapı haline gelmektedir. Ana kişinin birden çok mekânda yer alması onun birkaç vak'a halkasında rol oynamasının da sebebidir.

Düğün hikâyesi iki farklı bölüm olarak değerlendirilebilecek bir anlatıdır. Her iki bölüm de hareket açısından zengindir. İlk bölümde düğün merasiminin sergilenmesi, diyaloglara sıkça yer verilmesi ve anlatıcının eşsüremsel gelişen olayları sıralaması bu durumda belirleyici etkenlerdir. Anlatıcı bu ilk bölümde tasviri çok az kullanır, kişileri sürekli hareket ve iletişim halinde gösterir.

Hikâyenin ikinci bölümünde ise ana kişi Dilsitan'ın yaşamının üç-dört senelik kısmına ve bu kısmın da önemli olaylarına yer verilmiştir. Anlatının bu bölümünde zamanın ilk bölüme kıyasla geniş olması vak'a halkalarının sayısını artırır. Ayrıca kullanılan diyaloglar hikâyeye hız kazandırmaktadır.

Pandomima hikâyesinde ise girişte yapılan mekân tasviri ve metnin belirli bölümlerine yerleştirilen kişi tahlillerinin dışında kalan bölümlerde harekete dayalı halkalar bulunmaktadır. Hikâyenin ana kişisi Paskal, sürekli hareket hâlinindedir. Onun bu şekilde okuyucuya yansıtılması hikâyenin durağan hâle gelmesini engeller.

Anlatı zamanı olarak uzun bir süreye yayılan *Bedia Hanım* hikâyesinde de birçok vak'a halkası söz konusudur. Hikâyede sık sık başvurulmuş özetleme ve atlama tekniği olayların hızlı gelişimini sağlamaktadır. Böyle bir kullanım gereksiz ayrıntıları atarak hikâyenin aksamadan ilerlemesine yardımcı olur. Böylelikle hikâye, vak'a halkalarının bölünmediği ve durdurulmadığı bir yapıya bürünmektedir.

Yarın hikâyesinde olay örgüsünün boyutu iki farklı anlatı kişinin yaşadıklarının da aktarılmasıyla genişletilmiştir. Hikâyede hem Süleyman Beyin hem Mebruke Hanımın yer aldığı halkalar birbirine eklenmiştir. Bu halkalardan bazılarında ya sadece Süleyman Bey ya da Mebruke Hanım yer almaktadır. Kimi zaman iki anlatı kişinin meydana getirdiği kimi zaman da başka kişilerle birlikte yer aldıkları halkalar kurguya dinamizm kazandırmaktadır.

Mihriban hikâyesinde de ana kişi birçok olay yaşamıştır. Bütün bunlar kısa bir süre içerisinde gerçekleşmiştir. Mihriban'ın cariyе olarak tekdüze ilerleyen hayatı, Hakkı Beyin müdahalesiyle yön değiştirmiştir. Bu noktadan sonra Mihriban'ın yaşamı birçok olayı kapsamaktadır. Hakkı Bey ve annesiyle olan mücadeleleri, Dilpesend Hanımın evinde yaşadıkları, kızı Enzile'nin doğumu, hastalığı ve ölümü onun yaşamındaki dönüm noktalarıdır. Bütün bu olaylar hikâyede ara verilmeden sıralanır. Böylece ölümlerle noktalanacak bu süreç hiç hız kaybetmez.

İclâl hikâyesinde de anlatıcı yaşadığı andan geçmişe doğru yönelmiştir. Yazarın ‘ben’ anlatıcıyla sunduğu hikâyede ölen *İclâl*’le paylaşılmış birçok anı nakledilmiştir. Hikâye her biri bir vak’a halkasını meydana getiren bu olaylarla belirli bir bölüme kadar hızla ilerlemiştir. Hikâyenin sonlarına yaklaşıldığında ise ‘ben’ anlatıcı, *İclâl*’i kaybetmenin verdiği üzüntüyü anlatan monologlara başlamıştır. Anlatının bütününe bakıldığında önemli bir yer kaplayan bu kısım yükselen aksiyonu yavaşlatmıştır.

Remzi Bey hikâyesi ana kişi Remzi Beyin kısa bir süreç içerisinde önemli değişimlerle yüklü yaşamının bir bölümünü konu edinmiştir. Bu hikâyede, olayların hızlı gelişmesi sebebiyle dinamik vak'a kuruluşuna sahip hikâyelere dahildir. Anlatıda Remzi Beyin normal seyrinde devam eden yaşamı babasının ölümüyle köklü değişimlere uğramıştır. Ana kişi ise bu hareketliliğin içerisinde ne yapacağını bilemez duruma gelmiştir.

Bir Yaz Gecesi hikâyesini ise ana kişinin bulunduğu iki ayrı mekân doğrultusunda iki bölüm halinde değerlendirmek mümkündür. Hikâyenin ilk kısmı ikincisine göre daha ağır ilerlemektedir. İkinci bölümde Nail Beyin yaptığı Avrupa yolculuğu hikâyeye belirli bir hareketlilik kazandırmıştır. Çünkü bu bölümde Nail Bey yolculuk halindeyken anlatılmıştır ve mekân, kişiler, olay örgüsü buna bağlı olarak hızla yenilenmektedir.

Son olarak bahsedeceğimiz *Sihirli Dükkan* hikâyesi de hareketliliğe sahip bir anlatıdır. Ancak hikâyede daha önemli olan husus diyalog kısımlarının düzenlenişidir. Bir anlatıya akıcılık vermesi beklenen diyalog kısımları bu hikâyede içerikleri bakımından oldukça durağandır. Diyaloglar dışında kalan anlatım kısımları ise kullanılan kısa fiil cümlelerinin etkisiyle daha canlı ve hareketlidir.

1.2. OLAYLARIN SIRALANIŞ DÜZENİNE GÖRE HİKÂYELER

Hikâyeleri olayların sıralanış düzenine göre tasnif etmek, aslında zamanın kullanımıyla ilgili bir gruplamadır. Hikâyeler buna göre düz bir çizgide ilerleyen düzenli vak'a kuruluşuna sahip olanlar ve yer yer ileriye ve geriye dönük kırılmaları içeren düzensiz vak'a kuruluşuna sahip olanlar olarak iki bölümde incelenebilmektedir. Ancak belirttiğimiz gibi bu husus zamana bağlı bir tasnif olduğu için bütün bu düzenlemeler yazarın hikâyelerinin zaman bakımından ele alındığı bölümlerde daha ayrıntılı şekilde yer almaktadır. Bu nedenle bu başlık altında hikâyelerin olay örgülerinde zaman açısından yapılan düzenlemelerden kısaca bahsedilecektir.

1.2.1. Düzenli Vak'a Kuruluşuna Sahip Hikâyeler

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinin büyük bir kısmı düzenli vak'a kuruluşlarına sahiptir. Bu hikâyelerde olay örgüsünde geriye ya da ileriye dönüş yaşanmaz. Olay örgüsü belirli bir noktada başlar, ilerler ve aynı çizgide sonlanır.

Hiç hikâyesi bir gencin hayatının bir bölümünde yaşadığı aşk hikâyesini konu edinmiştir. Bu hikâyede gencin ailesini geçindirmek için verdiği mücadele, aşık oluşu ve yanlış anlamaya uğradığını fark edişi hiçbir kesinti olmaksızın verilmiştir.

Pandomima hikâyesi de aynı şekilde ana kişi olan Paskal'ın Eftelya'ya karşı hislerinin anlatımıyla başlar. Paskal, tiyatrosunda Eftelya'yı güldürebildiği için mutludur ancak onun evlendiğini öğrenişi intiharına sebep olan en büyük etken olarak karşısına çıkar. Bütün bu olaylar da kesintisiz bir akış halinde cereyan eder.

İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır hikâyesinde ise anlatıcının tabiat hakkındaki gözlemleri ve tabiatın her geçen gün yok ediliyor oluşundan duyduğu rahatsızlık hiçbir kırılma olmaksızın okuyucuya anlatılmıştır.

Bu hikâyenin dışında kalan *Bedia Hanım*, *Mösyö Epikür' ün Seyahati*, *O Büyük Siyah Gözler*, *Bu Büyük Adam Kimdir?*, *Mihriban*, *Remzi Bey*, *Bir Yunan Ceneralinin Tefekküratı ve Tahayyülatı*, *Bir Yaz Gecesi*, *Sihirli Dükkân* hikâyeleri de aynı düzen doğrultusunda ilerlemektedir.

1.2.2. Düzensiz Vak'a Kuruluşuna Sahip Hikâyeler

Bu tür hikâyelerde olay örgüsünün düzenlenişi kronolojik sırayı takip etmez. Yazar hikâyeyi, mâzi koridorları açarak ya da ileriye dönük göndermeler yaparak genişletir. Bu durum hikâyenin sıralanışını bozar ancak kurguya önemli katkılar yapar.

Samipaşazade Sezai de altı hikâyesini bu şekilde oluşturmuştur. Bunlardan *Kediler* hikâyesi bir diyalogla başlar. Ancak bu diyalogun yeri, asıl anlatının başlangıç kısmı değildir. Yazar diyalogdan sonra geçmişe döner, bu konuşmaya kadar vuku bulan olayları aktarır. Hikâyenin ortalarına doğru diyaloga tekrar dönülür ve bu sefer zaman açısından ait olduğu bölümde yer verilir. Bundan sonrasında ise herhangi bir kırılma gözlenmez.

Düğün hikâyesi ilk bölümde düz bir çizgi halinde ilerlemektedir. Ancak anlatının ikinci bölümüyle geniş bir mazi koridoru açılır. İlk bölümde sözü edilen olayların arka plânı ve gelişim süreci burada aktarılır. İlk bölümdeki hikâye zamanından üç-dört sene öncesine uzanan bir koridor hikâyenin son paragrafında anlatı zamanıyla birleşir.

Yarın hikâyesinde de geçmişe açılan bir mazi koridoru bulunmaktadır. Bu koridor hikâyenin iki önemli kişisi Süleyman Bey ile Mebruke Hanımın nasıl evlendikleri sorusuna açıklık getirmek amacıyla kullanılmıştır.

Anneciğim hikâyesinde yer verilen mazi koridorunun kullanım amacı ise farklıdır. Burada anlatı kişilerinden birinin Ahmet Beyin karakter tahlili için geçmişe dönmüştür. *Eski Bir Mektep* hikâyesinde de aynı durum söz konusudur. Hikâyenin ilginç kişisi İzzet Efendiyi tanıtmak, onun nasıl bir hayatı olduğunu anlatabilmek, kurguda mazi koridoruna yer verilmesiyle mümkün olabilmektedir.

Bir Hayal hikâyesinde de sevdiklerini kaybetmenin acısıyla umutsuzluğa düşen Sezai Bey önünde yaşadığı konağın canlanmasıyla geçmişine dönmüştür. *Sokak* hikâyesinde ise anlatıcı sokağın tarihinden bahsederken yüzyılları kapsayan bir mazi koridoru açmış ve kurguyu kırılmaya uğratmıştır.

1.3. HİKÂYELERİN OLAY ÖRGÜLERİNİ MEYDANA GETİREN ÇATIŞMALAR

Bir sanatçı ve aydın olarak yaşadığı istibdad devrinin baskısını üzerinde hissetmiş olan Samipaşazade Sezai, bu durumu hikâyelerine de yansıtmış ve çeşitli eleştirilerde bulunmuştur. Yazarın devre yönelik eleştirilerinin birleştiği nokta halk ve aydın üzerinde

yoğun şekilde oluşan baskıdır. Fikirlerini açık bir şekilde ifade edememek yazarı, eserleri vasıtasıyla okuyucuya ulaşılmaya yöneltmiştir.

3.1. FERDİN YÖNETİMLE OLAN ÇATIŞMASI

Samipaşazade Sezai *Bir Yaz Gecesi* ve *Remzi Bey* hikâyelerinde istibdat idaresiyle çatışma halinde olan insanları resmetmeye çalışmıştır. *Remzi Bey* hikâyesinde Abdülhamit döneminde gelişen bazı olaylar işlenmektedir. Hikâyede suçsuz oldukları halde tutuklanan insanların durumları anlatılmaktadır.

Bu çatışma açısından en dikkate değer husus ise ana kişi Remzi Beyin olay örgüsünün başlangıcındaki ve sonundaki halidir. Remzi Bey yönetimde üst görevlerde bulunan babası hayatta olduğu sürece hiçbir sorunla karşılaşmamıştır. Ancak babasının ölümü onu yönetimle sonuçsuz bir mücadeleye sokmuştur. Fakat Remzi Bey bu gelişmelerin içerisine bilinçli olarak girmemiş, kendini olayların ortasında bulmuş, yönetimle ve yönetimdeki insanlarla girdiği çatışma sonucunda da yenilmiştir. Öncelikle işini kaybeden Remzi Bey, tutuklanmış ve sürgüne gönderilmiştir. Kişi, özellikle güçsüz kişi büyük ve aşılmaz bir bütün olan yönetimle başa çıkamamıştır.

1.3.2. Fikir Ayrılıklarından Doğan Çatışmalar

1.3.2.1. Cumhuriyet- Müstebit İdare

Samipaşazade Sezai hiçbir zaman yanında yer almadığı istibdat idaresine karşı Cumhuriyet rejiminin insana sağladığı olanakların savunucusu olmuş, bu idarenin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'e büyük bir saygı beslemiştir. Yazar bu duygu ve düşüncelerini hikâyelerinde de konu ve çatışma unsurları olarak ele almıştır.

Yazar *Remzi Bey* hikâyesinde sadece ferdin çatışmasına yer vermekle kalmamış müstebit idarenin durumunu kendi bakış açısından okuyucuya sunmuştur. Müstebit idarenin en çok eleştirilen yönü ise insanlar üzerinde kurduğu baskı ile kişi hak ve özgürlüklerine getirilen kısıtlama olmuştur. Sözünü ettiğimiz hikâyede yazar sadece eleştirileri sergilememiş bunları daha da açıklayacak somut örnekler vermiştir. Remzi Beyin babası Hüseyin Sabri Efendi, hariciye nazırı ve Rasih Paşa üzerinde odaklaşan yazar, bütün bu kişilerin hareketini olumsuz olarak nitelemiştir.

Hüseyin Sabri Efendi vatana, adalete hizmet etme düşünceleri altında kendisine ve ailesine çıkar sağlama peşinde koşan bir adliye memurudur. O istibdat yönetiminin halkı istenen şekilde yönlendirmek için kullandığı bir maşa olarak gösterilmektedir. Hariciye nazırı ise Remzi Beye yardım etme bahanesiyle onun işini elinden alan çıkarıcı bir yöneticidir. Rasih Paşa Hüseyin Sabri Efendinin ölümüyle onun başkalarına uyguladığı zulmü oğlu Remzi Beye karşı uygulamaktadır. Bütün bu hikâye kişileri yazarın eleştirilerini yansıtmak için kullandığı birer araç olmuşlardır.

Bir Yaz Gecesi hikâyesinde ise istibdat döneminin bitişi ve Türkiye cumhuriyetinin ilânı ile başlayan yeni döneme büyük bir umutla bakılmaktadır:

“- Şüphe yok. Deha-yı inkılâp, vatanı maziye bend ile zaman bende eden revabıtı keserek büsbütün başka, tamamıyla yeni bir Türkiye vücuda getirdi. Alman mevcudiyet-i ilmiye ve hikemiyesinin bünyadından biri olan Nietszche diyor ki: Terakki etmek isteyen bir millet maziyi unutmalıdır. İnkılâb-ı Kemal, seraser mazi olan şarkta Türkiye’yi bir diyar-ı istikbal yaptı. Yeni cumhuriyette bütün fikirler, bütün kalpler istikbalin tebaası oldu. Şimdi yükselen her fikre, açılır açılmaz yeni bir şafağa taalluk eden bir manzara hatif; istikbale Ankara’dan gidilir diyor. Bütün dünya cumhuriyetleri içinde reis-i dahi olan yalnız Türkiye’dir. En yüksek aile-i beşere dahil olarak ilmi, sanatı, istikbali feth için yürüyen medeniyetle bir safta ilerlemeye başladı.”¹

¹ Samipaşazade Sezai’nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s.200.

Yazar umutla bağlandığı bu döneme bütün halkın kuvvetle sarılması ve fert olarak üzerine düşen vazifeyi çalışarak ifa etmesini beklemektedir.

1.3.3. Kuvvetler Çatışması

Hikâyelerdeki kuvvetler çatışması daha çok farklı milletlerin mensuplarıyla olmaktadır. Bu çatışmanın hikâyelerdeki görünüşü yazarın siyasî fikirleriyle ve dönemin siyasal durumuyla alâkalıdır.

1.3.3.1. Türk-Yunan

Samipaşazade Sezai Türk halkının Birinci Dünya ve Kurtuluş Savaşı esnasında görmüş olduğu haksızlıklara da şiddetle karşı çıkmış, hikâyelerinde zaman zaman Türk ve yabancı unsurları çatışma tarafları olarak karşı karşıya getirmiştir. *Bir Yunan Ceneralinin Tefekkürat ve Tahayyülatı* adlı hikâye bu çatışmaya yer vermektedir. Hikâye bir Yunan generalinin hayal ve düşüncelerini konu edinse de anlatıcı kullandığı üslûp ve bakış açısıyla vermek istediği mesajın hangi yönde olduğunu sezdirmektedir.

General hikâye süresince Yunan ve Osmanlı Orduları arasında mukayeseye gider. Anlatıcı kişinin sadece düşüncelerini değil hislerini, daha çok da korkusunu sergiler:

“ İleri, ileri ama Aşil’ in ahfadı bu fermamı sevke muhakkırane horultularıyla cevap veriyor; ayakta duran büyük feylezoflar ise ikide birde gözleri kapanarak o dakikada hikmet-i hilkatin ihtiyacat-ı lâtifesinden olan uyku, Makedonya’da kendilerini bekleyen şan ve şereften ziyade gözlerine giriyordu. General, gizli gizli, istihsal ettiği bu hakikat-i mesrukadan, bu hayal-i ikbalinin gaybubetinden sonra zulmetler içinde kaçır gibi attığı adımlarıyla mevkiine avdet ediyor, düşünüyordu: Yarın alessabah hücum edecek o müdhiş Osmanlı ordusuna bu askerle mukavemet olunacak!..(...) Ben demin “İleri, ileri” diye bağırdıkça hepsi ayaklarının ucuna bakıyordu. Ah! Gözler, ayakların uçlarına, toprağa değil vasi ufuklara, büyük şehirlere, azim kıt’alara mün’atıf olmalı! Yarın şafakla beraber hücum... Askerlikçe bu muhakkak! Ya burası

da diğlereri gibi mukavemet edemezse?... Ah! Bu bulutlar içindeki istihkam-ı aheniminin burcu barusunda da Osmanlı bayrağı mı temevvüc edecek?...”²

Anlatıcı bu çatışmada Osmanlı tarafının yanındadır. Hikâye sonunda generalin bütün bu şüpheleri gerçekleşecek, Yunan ordusu hücumdan önce geri çekilecektir.

1.3.3.2. Türk-İngiliz

Her zaman İngilizler’e karşı olumlu hisler besleyen Samipaşazade Sezai Birinci Dünya Savaşı sırasındaki tutumları nedeniyle aynı hisleri bu dönemden sonra taşımamıştır. *Bir Yaz Gecesi* hikâyesinde de İngilizlere karşı olumsuz ifadeler bulunmakta ve bunlar ana kişi Nail Bey tarafından dile getirilmektedir. Hikâyede İngiliz politikalarına ve İngiliz politikacılarının Türkler’e ilişkin değerlendirmelerine eleştiriler yöneltilmiştir.

1.3.4. Kişilerin Ekonomik ve Sosyal Şartlarla Çatışmaları

Samipaşazade Sezai hikâyelerinde insanların ekonomik açıdan yaşadığı sıkıntılara yoğun olarak eğilmese de ilgisiz kalamamıştır. Yazarın bazı hikâyelerinde bu sorunlar kişilerin karşısına üstesinden gelinmesi zor engeller şeklinde çıkmıştır. Kişilerin bu engelleri aşmaları oldukça zor hatta imkânsızdır. Bu sebeple böyle bir çatışma yaşayan kişiler durumdan zarar görmüşlerdir. *Hiç* hikâyesinde anlatıcı ana kişi olan genci tanıttığı başlangıç paragrafında onun verdiği hayat mücadelesi üzerinde yoğunlaşmıştır:

“Yirmi yaşında idi. Kaderin kendi sa’y ve gayretine terk ve teslim ettiği validesiyle hemşiresinin iâsesi için, birbirlerinden evvel nâil-i emel olmak sevdâ-yı harisânesiyle birbirlerini çiğneyerek meydan-ı ağraz-ı beşeriyenin iltica ettiği mazlum köşelere kadar sokulmuş idi. Her akşam evine yorgun, bî-tab u takat fakat vicdana teselliler verir bir vazife-i mukaddeseyi ifa ettiği için mağrur olarak avdet ederdi.”³

² age, s. 195.

³ *Küçük Şeyler*, s. 9.

Bir sonraki paragrafta genç adamın çalışma hayatı üzerinde durmuştur. Bu bölüm asıl olay örgüsü içinde bir oluntuyu oluşturmaktadır. Kendi içinde başlangıç ve bitiş durumlarına sahip olan kısmı şöyle gösterebiliriz:

“Kendi mektepten çıktığı halde tahsilinin, kabiliyetinin, mādununda; zayıf hilkatinin mâ-fevkinde olarak gündüzleri çamurlar, tahkirler içinde Rum tüccarına simsarlık, tekdirler ve tâ’zirlerle mağazalarda yazıcılık, hattâ ara sıra matbaalarda da amelelik etmekten, herkesin câmehab-ı istirahatine çekildiği gece yarıları tâ be sabah tahta bir masanın önünde, bir mumun karşısında, kendisine bir maksad-ı lâtif ve himayetle verilmiş (tapuları) doldurmaktan çekinmezdi. Bazen uğradığı müşkilât-ı tahammül-fersâya karşı, cerihasından kanlar damlarken yine ayakta durmağa cebr-i nefis eden asker gibi, kuvvet ve cesareti yavaş yavaş kendisinden ayrıldığı halde metânet-i merdâne ve sebat-ı mağruranesine hâlel gelmezdi.”⁴

Paragrafla birlikte başlayan olayın başlangıç durumunda ailesinin geçimi için zorluklarla mücadele eden bir genç vardır. Daha sonra bu genç çeşitli durumlarla karşı karşıya kalır. Bütün bunlar anlatı kişinin dönüşüme uğraması için kullanılan öğelerdir:

“çamurlar, tahkirler içinde Rum tüccarına simsarlık”

“tekdirler ve tâ’zirlerle mağazalarda yazıcılık”

“matbaalarda amelelik”

“tahta bir masa”

Art arda sıralanmış bu unsurlarda kişinin çatışma karşısında bir değişimi sağlanmaya çalışılmıştır. Fakat bunlar gerçekleşmemiş, kişi ve olay örgüsü düzenini korumuş, olay kırılmadan aynı çizgide devam etmiştir. Genç adamın annesinin hastalığıyla başlayan kısım kendinden önce gelen olaylar ve sonrasında yaşanacak daha önemli bir olay örgüsüyle aradaki bağlantıyı sağlamaktadır. Yine burada ferdin ekonomik mücadelesinin izleri vardır:

“O günlerde validesi birdenbire hastalanmıştı.”⁵

⁴ age, s. 10-11.

⁵ age, s. 11.

cümlesiyle başlayan başlangıç durumu;

“Mededkârî-yi talih veyahut bahtiyârî-i tesadüften olarak bir iki ay içinde validesi tamamıyla îâde-i sıhhat etmişti.(...)”⁶
ifadesiyle sona ermiştir.

Ancak kişinin içinde bulunduğu bu çatışma gencin farklı bir çatışmanın içine girmesiyle arka plâna itilmiştir.

Yarın hikâyesinde ise romantik yapıdaki anlatı kişinin gerçeklikle keskin bir biçimde yüzleştirmek ve vereceği tepkiyle sonuca ulaşmaktır. Yazar kurguladığı dönüşümlerle Süleyman Beyin imkânlarını kısıtlar onu maddi açıdan yoksul bırakarak daha zayıf bir hâlde kriz anıyla karşı karşıya getirir. Onun düşüşü kademe kademe olur:

“Bir zamandan beri ise âsâr-ı elîmesini ibraz etmeğe başlayan parasızlıktan hâsıl olan şikâyetler, hiddetler, mücadeleler şairin huzur ve ârâmını büsbütün selbetmişti. Süleyman Beyin tüccardan olan pederi vefatına yakın servetini Panama hisselerinde kaybederek mahdumuna bıraktığı irad-ı cûziyi haremının iddiasınca ‘kendi gibilere yedirdiğinden’ kendisinin kavlince ‘emniyetini su-i istimal ettiklerinden’ hemen tamamıyla bitmişti. (...) her neden ise arada muhakkak olan şey Süleyman Beyin her adım attıkça fakra ve sefaletе doğru gitmesi idi.”⁷

Doruğa yaklaştığında meydana gelen bu hızlı ilerleyiş kişiyi duruma hazırlayıcı bir nitelik taşır:

“(...) şairin huzur ve ârâmını büsbütün selbetmişti.”⁸ (Psikolojik etki.)



“(...) irad-ı cûz’i (...) hemen tamamıyla bitmişti.”⁹ (Dış etkiler)

“(...) kendi gibilere yedirdiğinden (...)”¹⁰ (Dış etkiler)



⁶ age, s.12.

⁷ *Rumuz’ül-edeb*, s. 31.

⁸ age, s. 31.

⁹ age, s. 31.

¹⁰ age, s. 31.

“(...) Fakra ve sefaletle doğru inmesi(...)”¹¹ (Sonuç)

Hikâyelerdeki gerilimin doruk noktası, bu duruma gelen kişi ile gerçeklik arasında yaşanır. Anlatıcı Süleyman Beyin en güçsüz ananda 'fakr-u zaruretin en derin uçurumlarına düştüğü bir kış' günü kızının hastalığıyla karşı karşıya bırakır. Hikâye asıl kimliğini bu kriz anıyla birlikte bulur. Kişinin çöküş anıyla birlikte kapanan hikâye tam bir sonuca ulaşmaz, açık son olarak kalır:

“Bir saat sonra çıldırmış gibi bir halde, yatağın başı ucunda ağlayan karısına, çocuğa gelen hararete, kırık cama doğru koşarak sofadan aşağı inen soğuğa, kar borasının âvâze-i müdhişesine karşı: Yarın, yarın, yarın, diye bağınyordu.”¹²

Anneciğim hikâyesinde önemli bir çatışma kaynağı olan ekonomik yoksunluklar ana kişi Feride’yi harekete geçiren bir kaynaktır. Feride annesinin geçimini sağlayabilmek için İstanbul’ a gelmiştir. Bir bakıma bu çatışma hikâyenin başlamasına da sebep olmuştur. Ancak ekonomik mücadele sadece başlangıç bölümüyle sınırlı kalmamış, Feride’nin hayatının her aşamasında karşısına çıkmıştır.

Sokak hikâyesinde hayat mücadelesi veren kişi ise ben-anlatıcının gözlemleriyle aktardığı ihtiyar Rum kadınıdır. Hayatının her döneminde bu çatışmayla iç içe yaşayan anlatı kişisi ölümünde de aynı durumda kalmıştır. Kadının cenazesi de aynı sadelik ve yoksunlukla gerçekleşmiş, geride hayatı boyunca sahip olabildiği çok az şey kalmıştır.

1.3.5. Modernleşmenin Neden Olduğu Çatışmalar

1.3.5.1. Geleneksel ve Modern Eğitim

Samipaşazade Sezai geleneksel ve modern eğitim hususundaki düşüncelerini iki eğitimden de geçmiş bir kişiyi konu edindiği *Eski Bir Mektep* hikâyesinde dile getirmiştir. Hikâyedeki

¹¹ age, s. 31.

¹² age, s. 35-36.

ana kişi Sabit Bey hem eski bir mektebe devam eder hem de evde modern bir eğitim görür. Anlatıcıya göre bu eğitimden ilki hem onun hem de diğer Türk çocuklarının düşünmesini engelleyen, yapılarına uygun olmayan, yetersiz bir sistemdir. Sabit Bey de duygularını açığa çıkarmasına ve düşünmesine fırsat veren modern eğitimi seçer.

1.3.6. İki Sosyal Sınıfın  atışması

1.3.6.1. Hürriyet-Esaret

Mihriban hikâyesi de aynı çatışma üzerine bina edilmiştir. Bir cariyeye olan Mihriban tamamen engellerle çevrili bir dairenin içinde varlığını koruma mücadelesi içindedir. Mihriban sadece esaretiyle değil bu konunun etken olduğu birçok sorunla baş etmek zorunda kalmıştır. Öncelikle o, karşı güç Hakkı Bey ve annesinin fiziksel müdahalelerine maruz kalmıştır. Bu durumdan bir şekilde kurtulan Mihriban, esir olması sebebiyle kendisi için çizilen şartların dışına çıkmamış, hayatının akışını belirleyememiştir. Daha sonrasında ise bu bağları esnekleştirmeyi başaran Mihriban, çocuğunun hastalığı ile savaşır. Mücadelesini ekonomik yetersizlikler başarısızlığa uğratır. Kızının  l m  onun karşısına çıkan son çatışma unsuru olur. Hayata bağlanma nedenini kaybetmiş olan Mihriban bu son vak'a karşısında yıkılır. Bütün bunların kaynağında yer alan fikir ise esaret ve insanın kendi yaşamını çizmeye sahip olamayışıdır.

1.3.7. Ferd   atışmalar

Samipaşazade Sezai' nin hikâyelerinin büyük bir kısmı kişilerin kendi içlerinde ve dış dünyalarında yaşadıkları çatışmalara dayanmaktadır. Kişilerin i  dünyalarına ve hayatı algılayışlarına önem veren yazar insanın duygu dünyasındaki, karakter yapısındaki değişimleri de dikkatle yansıtmıştır.

1.3.7.1. İç Çatışmalar

1.3.7.1.1. Duygu-Mantık Çatışması

Yazarın *Bedia Hanım* hikâyesinde de duygu ve mantık arasındaki zıtlık iki anlatı kişisiyle somutlaştırılmıştır. Hikâyedeki duyguyu temsil eden Bedia Hanım ile mantığın temsilcisi İskoç mürebbiye çatışma halinde bulunmasalar bile aralarındaki fark sık sık ortaya çıkmaktadır. Mürebbiye Mis Mac Intoch Bedia’da fark ettiği bu aşırı hassasiyeti giderme çabası içine girmiştir:

“ İşte bu vukuat-ı mühimmenin esna-yı cereyanında karşıki meşcerenin içinde acı acı bir kuş sesiyle bir kanat çırpıntısı işitildi. Bir atmaca avını, bir küçük kuşu kovalıyordu. Bu küçük kuş sarı gagası açık olduğu halde, yaralı bir gönül gibi çırpınarak Bedia’ nın sofrasından on adım uzak bir yere düşünce atmaca ikisinin de uçları birbirine değecek surette kanatlarını kapayarak avının üzerine süzüldü. Pençesini geçirdiği bu küçük kuşu alıp yükseldiği zaman gökten yere bir iki damla kan damlarken Bedia arkasında uzun, kumral saçları dalgalanıyor, küçücük kolları açılmış ağlaya ağlaya Mis Mac Intoch’a koşuyordu. Mürebbiyesini kucaklayarak diyordu ki: Ah Mis Mac Intoch’ cuğum. Söyle ona bıraksın, söyle ona bıraksın! Kuşun üstünden hep kan damlıyordu. Sonra başını mürebbiyesinin dizlerine koyarak hüngür hüngür ağlamaya başladı. Çocukta bir zamandan beri âsârı görülen naziki-yi hilkat-i rikkat-i kalbden velhasıl bu mizaçtan hem müteessir, hem endişe-nak olan Mis Mac Intoch Bedia’nın kumral saçlarını, gözyaşları içinde olan güzel çehresini, o büyük siyah gözlerini, o gözlerinden küçük ağzını, açık pembe kadife gibi yanaklarını öperek: Sevgili Bedia! Bu kadar hassas olacak ne var?... Birkaç sene sonra tarih-i tabii okuduğun zaman bunları öğrenirsin.”¹³

Ancak mürebbiyenin bütün dikkati Bedia’nın sahip olduğu karakteri değiştirmeye yetmemiş, Bedia bu yapıyla hayatın gerçeklerine uyum sağlayamamıştır.

¹³ age, s. 5-6.

1.3.7.1.2 Beden- Ruh Çatışması

Bu çatışmanın görüldüğü tek hikâye olan *Pandomima*’ya kişi ve onun içinde bulunduğu mekânı betimleyerek başlamak tercih edilmiştir. Hikâyeyi meydana getiren çatışmayı anlatmak ilerleyen kısımlara bırakılmış ve okuyucuyu olaya hazırlayacak atmosfer güçlendirilmeye çalışılmıştır. Olay örgüsü çirkin bir tiyatro oyuncusu olan Paskal’ın seyircilerden Eftelya adlı güzel bir genç kıza âşık oluşu ve onun dramatik sonu üzerine kuruludur. Paskal hayallerinin gerçekle acı bir biçimde karşılaştıktan sonra yıkılması neticesinde intihar etmiştir. Hikâye bir bakıma hayal-hakikat çatışması üzerine kurgulanmıştır. Olay örgüsünü ve şahısları harekete geçiren bu çatışma, anlatıcı tarafından farklı biçimlerde sergilenmiştir. Anlatıcı şu satırlarda hem Eftelya’nın hem de Paskal’ın açısından durumu ortaya koymuş, gerçeğin altını çizmiştir:

“Eftelya ismindeki yirmi yaşında bu genç kız ihtiyar validesiyle hemen her hafta bu locaya gelirdi.

Validesi: ‘Kızım burada çok mu eğleniyorsun?’ diye sorduğu vakit

Kerimesi: ‘Paskalı bundan evvel ölen sevgili köpeğine benzettiğini ve bazen de hâl ve tavrı, bir kere görüp de pek hoşuna giden bir maymunu andırdığını söylerdi.

Paskal, tiyatrosunun bu genç müdavimini, maskaralıklarını bu güzel müşterisini daha ziyade eğlendirmek için karşısına geçerek oynar, ve bazen oyunda münasebet getirerek locasının altına düşerdi.

O gün ise beyaz ketenleri, seheri tebessümle içinde bulunan bu genç kız, o gürültüler arasında takdir-i istihzâ-âميزine bir delil olmak üzere locadan çiçek atıyordu.

Attığı çiçekler, Paskal’ın yüzüne, göğsüne dokundukça eliyle kalbini tutarak en can alacak yerinden vurulmuş bir yırtıcı hayvan gibi acı acı feryat ediyordu. Bir-iki dakika sonra tiyatrosunun iç tarafındaki toprağın üzerine oturarak, halâ güldürdüğü adamların kahkahaları devam ederken içini çeke çeke ağlıyordu.”¹⁴

Durumun bütün açıklığıyla ortaya konulduğu bu ifadelerdeki çatışma ‘Bu nakıs vücud o kemal-i hilkate âşık olmuştu.’ tespitiyle kesinleştirilmiştir. Kişinin karşılaştığı bu sorunu kabullenmek istemeyişi ve hayallerine yönelişi, sonucun çarpıcılığını belirginleştirir.

Yaşananları görebilen okuyucu ise çatışmanın nasıl açığa çıkacağını ve Paskal'ın hikâyesinin bitişini merakla beklemektedir. Anlatıcı olay örgüsünü Eftelya'yı bir başkasıyla evlendirerek getirir. Paskal böylece iki sorunla karşı karşıya kalmış olur. Anlatı boyunca varolan birinci gücü bir şekilde halletmeye çalışan, gerçeklerin acılığından kaçarak hayallerine sığınan Paskal ikinci karşıt güç karşısında çaresiz kalır. Bütün bu çatışmaların çözümü ise Paskal'ın intiharıyla gelir. Sevme ihtiyacıyla çirkinliği arasında bocalayan Paskal için bu, sorunun kaynağından kurtuluş anlamına gelmektedir.

Kurgulandığı olay örgülerini teknik açıdan olumsuz bitiren Samipaşazade Sezai için bu noktada ölüm, yazar için içinden çıkılmayacak problemlerin ve çatışmaların kolay bir çıkış yolu haline gelmiştir. Zaten kişi itibarıyla zayıf bir yapıya sahip anlatı kişileri için intihar ve ölüm şaşırtıcı bir an olmamaktadır. Hikâyenin uzaması ya da bitmemesi ihtimaline karşı seçilecek bu yol teknik açıdan çok başarılı sayılmamaktadır.

1.3.7.1.3. Aşk ve İdealin Çatışması

Aşk ve idealleri arasında bocalayan erkek *Bir Yaz Gecesi* hikâyesinin temel çatışmasını meydana getirmektedir. Hikâyedeki Nail Bey hem nişanlısı İkbâl'i terk etmek istememekte hem de eğitim alarak mühendis olacağı Avrupa'dan vazgeçememektedir. Bir yanda sevdiği insan bir yanda ülkesine yararlı olma isteği ve idealleri Nail Beyi seçim yapmaya zorlamıştır. Nail Bey sonuçta seçimini ideallerini gerçekleştirmekten yana kullanır.

1.3.7.2. Dış Çatışmalar

1.3.7.2.1. İyi-Kötü

Yazarın hikâyelerinde iyi kötü arasında yaşanan çatışmalarda kötünün yapı bakımından iyiden üstün olduğu görülmektedir. Bunun sonucu olarak da iyi ve kötü arasında gelişen çatışmadan kötünün galip çıkması doğal bir sonuçtur.

Mihriban hikâyesinde görülen bu çatışmanın her iki tarafında şu kişiler yer almaktadır:

¹⁴ Küçük Şeyler, s. 99-100.

İyi

Mihriban

Ata Efendi

Dilpesend Hanım

Kötü

Hakkı Bey

Hakkı Beyin Annesi

Hizmetçi

Kişiler nicelik bakımından eşit olmalarına rağmen kötüyü temsil edenler kuvvet noktasında bu eşitliği kendi lehlerine bozmaktadırlar. Mihriban'ın bir kadın ve esir oluşu, Ata Efendinin felçli hâli, Dilpesend Hanımın etki alanının darlığı bu kişileri çatışmada olumsuz durumda olmalarının başlıca sebepleridir.

Anneciğim hikâyesinde ise iyi ve kötü arasında herhangi bir eşitlik söz konusu olmaz. Feride hikâyede önce Ahmet Beyle sonra Salih Usta ile karşı karşıya gelir. Feride güçlü yapısıyla bir bakıma bu kötü kişilere üstünlük sağlamayı başarır. O, Ahmet Beyin kendisini olumsuz şartlar içinde çalıştırdığı evden Salih Usta ile kaçarak kurtulur. Ancak bu durum sonucunda yaşam şartlarının eziciliği ve Salih Ustanın şiddetiyle mücadele etmesi gerekir.

Görüldüğü gibi hikâyelerde iyi-kötü arasında yaşanan çatışmayı kötüler kazanmakta, çatışmanın iyi tarafı pasif kalmaktadır. Ancak yazar bu duruma rağmen ezilen iyi kişilere acır onlara merhamet besler. Bu durum devrin diğer yazar ve şâirlerinde de görülmektedir. Mehmet Âkif, Mehmet Emin ve Tevfik Fikret de ele alış bakımından aralarında farklılık görülse de bu temi kimi zaman ana tem, kimi zaman da yardımcı tem olarak kullanmaktadırlar.¹⁵

¹⁵ Bilge Ercilasun, *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler 1*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997. s. 67-75.

1.3.7.3. İyi Kötü Zıtlığında İki Kişinin Çatışması

1.3.7.3.1. Çıkarıcı Erkek-Aldatılan Kadın

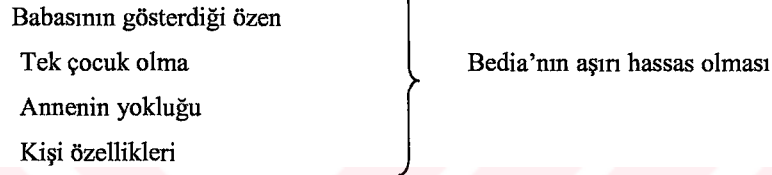
İsmi anlatının baş kişisinin isminden alan *Bedia Hanım* hikâyesi bir genç kızın dokuz yaşından genç kızlık dönemine oradan da ölümüne kadar olan süreci edinmiştir. Hikâyede genç kızın karakter yapısı, yaşamını sürdürüş şekliyle, karşılaştığı ve üstesinden gelemediği büyük sorunu, olay örgüsünü oluşturan önemli dönüm noktalarıdır. Bir kısa hikâyeden ziyade bir romanın çekirdeğini oluşturabilecek düzeyde olan anlatı tek bir çizgi halinde geriye dönüş yapılmadan ilerlemektedir. Anlatıcı hikâyenin atmosferini oluşturmak için çeşitli halkalar kullanmıştır. Bunlar Bedia Hanımın içinde bulunduğu daha doğrusu onun etrafında gelişen olaylardır. Bu epizotlar asıl dönüşüme, gerilimin doruk noktasına ulaşmasına yardımcı ya da destekleyici vak'a halkaları olarak adlandırılabilir

Hareket oranı düşük tasvire ağırlık veren bu gibi halkalarından bazılarının çerçevesi daha dardır. Durağan yapıya sahip epizotlardan bir kısmında ise ana kişiye yönelme görülmektedir. Olay örgüsünün akışını yavaşlatan bu bölümlerde anlatıcı okuyucuyu çatışmaya yaklaştırmakta sebep-sonuç ilişkisinin temellerini atmakta, kişinin ölüme gidişini kolaylaştıran nedenleri vurgulamaktadır:

“Ervah-ı müstakbeyle kadar teşmil-i nüfuz etmek isteyen ve kendisine mahsus bir asr-ı meâli husule getiren bu Alman musikisi ilhâmat-ı dehasıyla gaşyeder, bazı günler piyano çalarken dudaklarına kadar rengi uçarak bî-tab-ı ilham olduğu halde yavaş yavaş Mis Mac Intoch'un kucağına düşüp bayılırdı. Zavallı peder bu darbe-i nâgehaniden büsbütün titreyen dudaklarıyla kızını öperek piyanoyu pek az çalmasını, etibbanın bu babdaki ihtarını dinlemesini rikkat-engiz bir surette emir ve rica ediyordu. Fakat bu esnâ-yı memnuiyette Bedia, bazen büyük kapağını içi çiçekler açmış bir bahar suretinde nakşolunmuş, kenarlarında dallar üzerinde kuşlar, âlât-ı ibtidadiye-i musikiye resmedilmiş abanozdan piyanosunun, o kapalı olan hazine-i lâyeftâ-yı hüsnün karşısında ellerini yüzüne tutarak saatlerce sâkit sâkit ağlardı. Fikir ve hissi bu hale gelmiş, kabiliyat-ı maneviyesi kuvâ-yı maddiyesiyle muvazenesini kaybetmiş on yedi yaşındaki kıymetli bir kızın pederi menkulâta ait sevki tabî ile en evvel bir izdivaç-ı bahtiyarane düşünür.”¹⁶

¹⁶ Rumuzü'l-edeb, s.13-14.

Kısa anlatımlarla verilen vak'a parçaları hem olay örgüsünün ilerlemesine hem de şahısların yapılarının anlatımında yardımcı olmaktadır. Birkaç vak'a parçasını birden kapsayan yukarıdaki bölüm olay örgüsünün asıl dönüşümünü başlatan cümleyi de içine alır. Böylece birbirini takip eden halkalar daha da ortaya çıkar. Olay örgüsünü oluşturan sebep-sonuç ilişkilerini şu şekilde açıklamak mümkün olur:



Bedia'nın aşırı hassasiyetinin neden olduğu gelişmeler çevresindekilerin onu evlendirme isteğine etki eder. Böylece olaylarda yeni bir çatışma meydana gelir. Anlatıcı bu çatışmayı Bedia Hanımla Lütfi Bey arasında gerçekleştirir. Ana kişi hem fiziksel, hem de psikolojik çatışmayla karşı karşıya bırakılır.

Aşırı hassas olan Bedia Hanım, yüzü tamamen hayata ve eğlenceye dönük Lütfi Beyle evlenir. Bu kısım ile birlikte olay tırmandırılır. Ana kişi içinde bulunduğu durumu yavaş yavaş kavramaya başlamıştır. Bu kavrayış ilk çatışmayı, hayalde geliştirilenle gerçekte var olan arasındaki farkı ortaya döker. Anlatıcı bu duruma sık sık dikkati çekmektedir:

“Şimdi Bedia Hanımın elinde Lütfi Beyin büyük tedkikler, imtihanlar geçiriyor. Fakat hepsinde kazanıyordu. Saçları bir tarafa ayrılmış, başı biraz arkaya doğru meyyal olarak gözler yükselere matuf! Bu resme dökülen o güzel gözlerin sayesi o parlak zekânın nuru, her noktada tevakkuf, en küçük hatları tenvir ederek bazı yerlerinde eser-i fütur görünce: Beethoven mi? Wagner mi? Sonra gülüyordu!... Ben de sana piyanoyu men edeceğim. Düşünen zihinlerin bakışlara verdiği kararsızlık, dalgınlık bunda pek âşikâr görünüyor, kimi düşünüyor acaba?...Milton'u mu? Shakespaere'i mi?...

Hayır. Konkordiya'yı Tatavla'ladaki gazinoları düşünüyordu.”¹⁷

Hayalle gerçek arasındaki bu keskin çizgi ve uçurum denilebilecek farklılık, olay örgüsünün kilit noktaya gelmesini ve ana kişinin hikâyesi hakkında bir sona yönelmesini sağlamıştır. Aşırı hassas kişi için aldatıldığının farkına varma ve bunların tesiri yıkıcı olur. Birinci çatışma psikolojik olmaktan çıkar ve kişiliklerin çarpışması halini alarak gözle görülür duruma gelir. Anlatıcı bu ikinci çatışmayı ana kişinin bakışında sergiler. Böylelikle kişinin içinde bulunduğu durum hakkındaki hisleri ve olayların nereye doğru gittiğini göstermek kolaylaşmış olur. İkinci çatışma olan kişilik çatışması da açıklandıktan hikâye belirli bir gerilime ulaştıktan sonra yaşananları bir sonuca ulaştırmaya başlar. Bu sorunlarla çarpışacak, bunlara bir çözüm getirebilecek yapıda olmadığı ilk bölümlerde vurgulanan Bedia Hanım kabullenmeyi seçer, bu da onun ölümünü doğurur. Yazar sadece sorunları karşısına çıkartmakla kalmaz entrikanın dönüm noktasında ana kişinin çevresindekileri uzaklaştırır, onu yalnız ve çaresiz durumda bırakır.

1.3.8. Kültür ve Dünya Görüşü Farklılığından Doğan Çatışmalar

1.3.8.1. Kadının Kocasıyla Çatışması

Kediler hikâyesinde ana kişi kedilerle mücadeleye girer ve yaşananlar sırasında gerginleşir. Kişinin bu gerginliği sürekli devam eder. Yine bu gerginlik olay örgüsünün gelişim çizgisi ve sürükleyiciliği üzerinde etkili olur:

“Sahibetü'l-beyt tarafından kendisine tercih olunan bu hayvanât-ı müfterisenin ahvâl-i lakaydaneleri hiddetine dokunarak sofaya çıktı. Orada merdivenin orta basamaklarında, bıyıkları, yüzü, başı, siyah lekelere boyanmış beyaz kediye görür görmez: ‘Kahvemi sen içtin! Fincanımı sen kırdın! Öyle mi?’ diyerek odasından bastonunu alıp ayaklarının ucuna basarak yavaş yavaş kedinin yanına sokuldu. Hazır eline fırsat geçmişken istediği gibi intikamını almak için vücudunun en can alacak yerini nişanladı. Bastonunu kaldırdı. Kedi kımlıyor. Kaçacak. Değneğini şiddetle üzerine indirir indirmez seriü's –seyr olan bu afacan hemen sıçrayınca ayağı

¹⁷ age, s.18.

kayarak azîm bir gürültü ile merdivenlerden aşağı yuvarlandı. Merdivenin altında kolunun sızladığından şikâyet ederken nîm-i diğer-i mevcudiyeti olan karısı karşısına çıkarak ‘iç kediye öyle vurulur mu? Ya bir yeri kırılırdı...’ diyerek zavallı herif şiddet ve hiddetle(...)”¹⁸

Bu kısımda kişiyi çatışmaya yönlendiren sebep ise eşiyle arasındaki huzurun bozulması ve kıskançlık duygusudur. Paragrafta durağan bir ilerleyişin nasıl bir gerilim noktasına doğru ilerlediğini görmek mümkündür. Yazar dönüşüm noktasına yaklaştığında ortamı sessizleştirmiş kısa cümleler kullanarak heyecanı artırmış, ‘sokuldu, nişanladı, kaldırdı, yuvarlandı’ fiillerinin de yardımıyla yoğun ve gergin bir atmosfer oluşturmuştur. Daha sonra hareketin başlamasıyla bu atmosfer bozulmuş ve sonuç yaşanmıştır. Sonuç cümlesi de yeni bir vak’a zincirinin başlayacağını habercisidir. Bir kişinin bundan sonra ne yapacağı sorusu sorulmuş, bunun cevabı da ikinci bölümün giriş kısmını oluşturmuştur. Yeni vak’a halkalarında ana kişi yer alır. İkinci bölüm eklenen birkaç oluntu dışında aynı çizgide devam etmektedir.

8.3.2. Romantik Erkek-Realist Kadın

Gerçek dünyaya bağlı bir kadınla şâir ruhlu, hayattan kopuk bir erkeğin evliliğinin konu edildiği *Yarın* hikâyesinde kurgu, bu iki zıt kutbun farklı hayat anlayışları ve bunun yol açtığı çatışmalar üzerine oturtulmuştur. Olay örgüsü Mebruke Hanımın hayat anlayışını ve eşi Süleyman Beyle aralarındaki zihniyet farkını ortaya çıkaran bir sahneyle açılmıştır. Mebruke Hanım’la arkadaşlarının Süleyman Beyin şiire olan tutkusu ve hayattan kopukluğu üzerine yaptıkları yorumlar çatışmayı doğuran sebepleri belirginleştirmektedir:

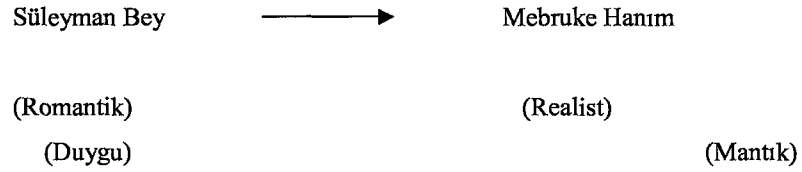
“Şimdi hanım, arkadaşlarına yana yakıla derdini anlatan hanım, Süleyman Beyin haremi Mebruke Hanım’dı.

-Ah kardeş! Odanın içinde muttasıl dolaşarak kendi kendine söylenir bu adam! Para kazanmasını, hatta giyinmesini bilmez bir koca!.. Bizim bu dağ başlarında, kırların ortasında ne işimiz var? Söylesem korkarsınız. Şu uzaktan görünen yalnız selvi yok mu? İşte biz buraya onun için gelmişiz!.. Ah ben şâir olduğumu bilmedim, bilsem kabul eder miydim”¹⁹

¹⁸ *Küçük Şeyler*, s. 23-24.

¹⁹ *Rumuzü’l-edeb*, s. 25-26.

Duygularıyla hareket eden bir erkekle mantığının sesini dinleyen bir kadın arasında yaşanan bu psikolojik çatışma zaman zaman fiziksel çatışmaya da dönüşür. Süleyman Bey, şiirlerinin yazılı olduğu kağıtları yırtan eşiyle kavga eder. Aradaki çatışmaya daha çok dikkat çekmek için farklılığı vurgulayan epizotları seçen ve bunları hikâyenin çeşitli bölümlerine yerleştiren yazar hep bu iki karşıt gücü mücadeleye sokar:



Bu iki zıt yapının çatışma halinde bulunduğu oluntulardan bazılarını şu şekilde sıralayabiliriz:

“Ben de sokağa çıkar çıkmaz inadıma o gün yazdıklarının hepsini yırtarak attım. Akşam eve geldiği zaman bir hiddet! Bir bağırarak!”²⁰

“Bir gün Süleyman Bey kendinden geçmiş bir halde âvâz-ı bülend ile Dante okurken, Mebruke Hanım korkusundan acele acele komşu hanımlardan bir ikisini eve almıştı.”²¹

Aynı amaca hizmet eden, zaman zaman da mizahi unsurlarla beslenen olay halkaları hikâyenin giriş kısmını oluşturur. Halkaların fazlalığına rağmen hikâye hareket kazanmaz. Bunun sebebi bu oluntuların anlatı kişilerinin yapılarının tasvir ve tahlil edilmesine yönelik oluşlarıdır. Anlatıcı tek bir vak’a halkasıyla da yapabileceği etkiyi birden fazla oluntu kullanarak yapmıştır. Böyle bir tekniği benimsemesi vermek istediği fikri daha da belirginleştirir. Fakat kısa hikâyeden beklenen etkinin gücünü azaltır. Bu kadar çok oluntunun tek bir sonuç için kullanılması hikâye tekniğini zedelemiştir. Belki dönem okuyucusunun ihtiyaçları, beklentileri ve durumu göz önünde bulundurularak benimsenen bu yol, çatışmayı okuyucu için unutulmaz bir hâle getirebilir. Hikâye geleneğinin tekrara alıştırmış olduğu devir okuyucusu için bu bir gereklilik, yazar için de alışkanlık olmalıdır.

²⁰ age, s. 27.

1.3.9. Sevgiye Dayalı Çatışmalar

Sevgiye dayalı çatışmaların en yoğun şekilde yaşandığı hikâyelerin başında *O Büyük Siyah Gözler* gelmektedir. Hikâyedeki çoban sevdiği kızı görebilmek için tabiatla mücadele etmek zorundadır. Çoban genç kızı bir kere daha görebilmek için yirmi yıl boyunca tabiatın içinde dolaşmıştır. Ancak doğal engeller onun hedefine ulaşmasını her zaman sonuçsuz bırakmıştır. Hikâyenin sonunda ise tabiatla savaşamayan çobanın onunla bir bütün haline geldiğini görürüz. Çoban kendisi için çatışma kaynağı olan bu yapıyı bir süre sonra sığınılacak mekân olarak algılamaya başlar. Hikâyedeki çatışma her iki unsurun kaynaşmasıyla sona ermektedir.

Hiç hikâyesinde ana kişi olan gencin Boğaziçi ve İstanbul arasında gidiş-gelişlerinde ‘bir hüsn-i nazar-rübâya’ takdim edilişi hikâyeye sevgiye dayalı çatışmayı katar. Anlatının ana kişisi olan gencin yaşadığı platonik aşk ve bu duyguyu besleyen diğer olaylar hem vurguyu hem de şahıs kadrosunu bir değişime tâbi tutarlar.

Aynı çizgide devam eden olay örgüsünü gencin içinde bulunduğu ruh hali belirler:

“Yazın uzun gündüzlerinde daha ziyade çalıştığı halde akşamları evine evvelki gibi bi-tab ü takat olarak değil, büyük bir şevk ve neşe ile gelirdi. Yürürken koşar, söylerken güler, evvelleri geldiği zaman bir parça dinlenmek için üzerine düştüğü sandalyelerin birisinde oturamaz, evin içinde muttasıl dolaşır dururdu. Çehresinde, revnak-pezir olmak için zamanın en küçük müsaadesine müntazır olan reng-i teravet-i şebabet görünmeğe başladı.”²²

Yaşanan olaylarla birilikte bu gencin değişmesini sağlayan önemli bir dönüştürücü öge genç kızla tanıştırılmadır. Genç kişiliği, ruhî ve fizikî yapısıyla birlikte büyük bir dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşümleri şu şekilde de göstermek mümkündür:

²¹ age, s. 30.

²² *Küçük Şeyler*, s. 13-14.

Hareket

Önce

“Her akşam evine yorgun, bi-tab ü takat olarak (...) avdet ederdi.”²³

Sonra

“Akşamları evine (...) büyük bir şevk ve neşe ile gelirdi.”²⁴

Fizikî

Önce

“(...) kendisinden anbean tebâüd etmekte olan nur-i hayatın, uzaktan uzağa çehresineakseden bir ziya-yı zaif ve hüzn-engizi ara sıra tasavvurât-ı şâirane arasında meşhud olanmahlukât-ı hayâliye mûn’atıf ve mütefekkir gözleri (...)”²⁵

Sonra

“Çehresinde, revnak pezir olmak için zamanının en küçük müsaadesine müntazır olan reng-i teravet-i şebabet görünmeye başladı.”²⁶

Ruhî

Önce

“Mücadele-i hayat içinde zırhsız, silâhsız, yani zayıf bir bünye, hassas bir gönül, sevdalı bir ruh ile girmişti.”²⁷

Sonra

“Biçare gencin ümitsiz gecelerinde bir yar-ı gam-güsârı, zıyasız gündüzlerinde şu’le-i pertev-nisânı olduğundan evine her gece tecdid-i şevk ve kuvvet ederek avdet ediyordu.”²⁸

²³ age s. 9.

²⁴ age, s. 13.

²⁵ age, s. 10.

²⁶ age, s. 14.

²⁷ age, s. 10.

²⁸ age, s. 15.

Bütün bu kesin değişmeleri sağlayan, destekleyen gencin sevdiği kızı gördüğünde hissettikleridir. Bunlar hem duygularının yoğunlaşmasını hem de değişimi hızlandırır:

“Bu resm-i takdim bir tebessüm-i müteveccihane ile kabul olunmuş ve fakat bu tebessüm gözlerini kamaştırdığı cihetle kızın yüzüne dikkatle bakamamıştı. Bu imâ-yı teveccüh, bu tebessüm-i dil-nüvaz, o mahzun hilkate ne kadar da dokunmuştu.”²⁹

“Ara sıra vapurda her nerede görse, her nerede tesadüf etse kendisine nurlar serpen saadet ve ikbâline garip bir havf ve helecan ile takarrüb edemeyerek, sabah-ı zî-safâ-yı nevbaharın pembe sisleri içinde görünen tulu gibi, bu gül rengindeki dudaklardan akseden tebessüme de uzaktan uzağa arz-ı hayret ve meftuniyet ediyordu.

En süratli geçen bir arabanın içinde, en kalabalık bir yerde, en ziyade ta’cil-i hareket edilmesi lâzım gelen bir mahalde yine kendisine bir tebessümle selâm veriyordu.”³⁰

Bu tebessüm olay örgüsünün akışını değiştiren önemli bir öğedir. Genç kıza ait olan bu tebessüm hem ana kişinin değişimini sağlamış, bunun yanında hikâyenin sonucunu da belirleyici faktör olmuştur. Yazarın ‘tebessüm’ üzerinde bu kadar yoğunlaşmasının nedeni de budur.

Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde olay örgüsüne gencin bir hayali de eklenir. Sevdiği kız ve kendisi için yeni bir yaşam hayal eden genç bir taraftan gerçek olmayana bir taraftan da geleceğe uzanır. Yeni olay örgüsünde vak’alar düz, kesintisiz bir çizgide devam etmektedir:

“Her türlü müşkilâta, her türlü mümânaata, sine-şikâfâne mukavemetle çalışarak kendisine bu kadar dil-dâde olan haremine, Boğaziçi sevâhil-i dil- rübâsının en gizli bir köşesinde, yahut nurani bir güneşin zir-i letafetinde şad ü hurrem olan Adalar’ın en güzel bir cihetinde bir ev, bir âşiyâne-i muhabbet bina edecek. Haremine mahsus olmak üzere bin türlü çiçekler içinde kameriyeler, menabir-i tuyur olan ağaçlar arasında bahçeler yapacak. Kendi bir tarafa çekilerek beday-i tabiatın hepsinden güzel sevgilisinin hayat-bahş-ı kalb-i muhtazırı olan kahrkalarını

²⁹ age, s. 13.

³⁰ age, s. 14.

istima' edecek. Bahar, yüz görümlülüğü olarak haremine en güzel çiçeklerini, saz ve söz olarak kuşlar en bülend ve ruh-perver nagamatını arz eyleyecek.”³¹

Hikâyenin düğüm bölümünde bu ifadelerle birlikte artık gerilimin doruk noktasına gelinmiştir. Kişiler ve olaylar aynı seviyede ilerlemiştir ve duruma bir çözüm getirilmesi olay örgüsünün sonuca bağlanması gerekmektedir. Olayı doruk noktasına çıkaran yazar, hikâyenin bitişini sağlayacak vak'a halkasını düğümü attığı mekânda, vapurda başlatır. Şahıs kadrosu ve mekân olarak ilkin benzeyen ikinci olay, ilginç bir sona doğru adım adım yaklaştırılır. Sahneleme yoluyla ortaya konulan gelişmelerde öncelikle gencin durumunun anlatılışına yer verilir. Merak ve heyecanın arttığı bu noktada kurgunun artık sonlanacağı fark edilmektedir:

“Hep birlikte yukarıya güverteye çıktıkları vakit kız yahut tebessüm validesiyle beraber orada, bir kanepenin üzerinde oturuyorlardı. Ahıbbasından bir ikisi bilâ-pervâ kızın yanına giderek konuşmakta iken diğerleri bunun da birlikte gelmesini icbar ediyorlardı.

İkbal ve saadetin esnâ-yı takarrübünde verdiği bir havf ve halecan ile onların yanına gidecek kadar vücudunda kuvvet bulamadığı gibi nazarrüba tebessüme karşı gözleri kamaşarak düşeceğinden endişe ediyordu. Etrafındakiler –haline vâkıf oldukları cihetle- ettikleri ricâ-yı mübremâneye karşı birkaç kere kalkıp yine oturdu. Setresini iliklemek ifadesini düzeltmek istediye de titrediği cihetle muvaffak olamadı.”³²

Olay örgüsü bu şekilde geliştirdikten sonra ‘tebessümle’ başlatılan olaylar zinciri sonlandırılır. Bu son oldukça şaşırtıcıdır. Hikâyenin önemli bir bölümünü oluşturan gelişmelerin aslında bir yanılgıya dayandığı ortaya çıkar:

“Biçare genç kendisiyle eğlendiklerini anlayarak ilk defa olmak üzere kızın yüzüne kemal-i dikkatle baktı. Devr-i hayâlât olan yirmi yaşının en dehşetli bir sadmesi... meğer kendisini bi-karar eden bu tebessüm, kızın o küçük, o güzel ağzının bütün üst dudağı biraz kısa olduğundan neş'et ediyordu.

Meğer o müsâvat-perver tebessüm, kendisine değil, bütün âleme, bütün eşyaya ait imiş.”³³

³¹ age, s. 15-16.

³² age, s. 17-18.

³³ age, s. 18-19.

Bu sonla birlikte hikâyenin olay örgüsünü meydana getiren çatışma da açığa çıkmış olur. Hayat mücadelesine erken yaşta girişen ve yıkılmaya doğru giden gencin hayalleriyle zamanında fark edemediği gerçeklerin karşı karşıya gelişinden oluşur bu çatışma. Yazarın gerçeği açıklamamasının hatta sezdirmemesinin de sebebi hayal ile gerçek arasındaki zıtlığı daha da belirginleştirmek ve ortaya çıkacak sonucun daha kesin olmasını sağlamaktır. Bunun yanında da daha geri plânda kalan bir çatışma bulunmaktadır. Gençle sevdiği kız arasındaki sınıf ve anlayış farkları fazla üzerinde durulmamıştır. Genci çalışmaya iten yoksulluğuyla genç kızın konuşmalarından anlaşılan üstünlüğü arasında yer alan farkla vurgulanan bu çatışmanın başlangıcı, hikâyenin ilk bölümlerine kadar gider.

1.3.10 Diğer Çatışmalar

1.3.10.1. Kişi-Ölüm

İnsanın ölüm karşısındaki durumu ve ölümün kişi üzerinde oluşturduğu etki yazarın üç hikâyesinde çatışmaların kaynağıdır. *İclâl* hikâyesinde, ölümün insan açısından kabullenilmesi süreci ele alınır ve ‘ben’ anlatıcının gerçek bir olay içindeki ruh hali gösterilir.

Bu hikâyede ölen kişi Samipaşazade Sezai’nin çok sevdiği bir akrabasının çocuğudur. *İclâl*’in ölümünü kabullenmek yazar ve ailesi için çok güç olmuştur.

“Tam saat dört buçukta hekim: “Validesini bir yere götürsünler” diyordu. Çünkü *İclâl* vefat etmişti. YalHY istilâ eden bî-payan bir sükût-ı ademe yalnız uzaktaki bir odada iki yaşındaki bir çocuk gibi ağlayan yetmiş iki yaşındaki büyükbabasının sada-yı bükâsı aksediyordu. Şimdi, aheste aheste tenevvür etmeye başlayan sipîhr-i ebediyetin altında küçücük *İclâl* renksiz, nefessiz yatıyor!

Her çıkışında yıldızların semada söndüğünü gören güneş, bu sabah tulu etiği zaman bilmem niçin yer yüzünde, Vaniköyü'nde bir yıldızı sönmüş gördüğü halde bir kere, bir kere bile sormadı! Bu yıldız nasıl toprakların üzerine düşerek sönmüş diye bir kere ah etmedi! Bir kere aramadı.

Son derecesine suud eden âlâm-ı iftirakten muhakeme-i zihniyemi kaybediyor, sonra yine kendime geliyordum. Kendimi ibtida sokakta buldum bir kapıyı çalarak: İclâl gitti! diye içeri girdim. Söylediğimi bilmez halde muttasıl: Ben bundan sonra sabahları niçin uyanayım. Onu göremeyeceğim. Eve niçin avdet edeyim. Onu bulamayacağım, diyordum.”³⁴

Hikâye zamanıyla hikâye etme zamanı arasındaki sürenin kısa olduğu bu anlatıda ölüm karşısında yenilmiş ve yapacak hiçbir şeyi olmayan ferdin ızdırabı vardır. İnsan ölüm söz konusu olduğunda hiçbir tepki gösterememektedir. Ölümün ortaya çıkardığı çatışma zamanla içselleşmektedir. Kişi acısıyla iç dünyasında mücadele etmek zorunda kalmaktadır. *Bir Hayal* hikâyesinde de ölümün üzerinde oluşturduğu olumsuz etkiyi yok etmeye çalışan insanla karşılaşırız. Ancak bu durum kolayca gerçekleşmemektedir. Hikâyenin ana kişisi Senayi Bey, hem ölümle hem de yalnızlıkla savaşmaktadır.

1.3.10.2. Kişi-Toplum

Kişinin topluma uyum sağlayamaması ya da başka nedenlerde ötürü toplumla çatışmaya girmesi oldukça dikkat çekici bir konudur. Yazarın *Bu Büyük Adam Kimdir? Yarın ve Mösyö Epikür'ün Seyahati* adlı hikâyelerde işlenen bu çatışma farklı sebeplere dayanmaktadır.

Bu Büyük Adam Kimdir? hikâyesinde toplumdan uzaklaşan hatta sokakta insanların ona dokunmasından bile rahatsız olan hikâye kişinin bu davranışları sergilenmiş ancak bunun kaynağı üzerinde durulmamıştır. *Mösyö Epikür'ün Seyahati* hikâyesinde ise toplumu kendi çıkarları doğrultusunda kullanan bir anlatı kişisiyle karşı karşıya geliriz.

³⁴ İclâl, s. 18-19.

1.4. ÇATIŞMALARIN KİŞİLER ÜZERİNDEKİ OLUMSUZ TESİRLERİ

1.4.1. Mekândan ve Toplumdan Kaçış

Kişiler yaşadıkları olaylar ve içinde bulundukları çatışmalar nedeniyle, bu etkilerden sıyrılabilmek için çeşitli çıkış yolları denemektedirler. Kişinin mekândan ve toplumdan kaçışı da çözümlerden biridir. Bu kaçış genellikle toplumla uyuşamamış ya da bir şekilde toplumdan dışlanmış pasif insanların tercih ettiği bir sondur.

Yarın hikâyesinde mizacıyla tezat oluşturan toplumla kaynaşamayan Süleyman Bey, şehirden oldukça uzak, تنها bir yere taşınmıştır. O, bu ortamda ilhamını aramakta ve çatışmalardan kurtulmuş bir şekilde yaşamaktadır. Ancak uzaklaşmaya çalıştığı insanlar onu tekrar rahatsız etmiş ve ona zarar vermişlerdir.

Kediler hikâyesinde ise eşiyle kavga eden erkek, mekândan kaçmış, tabiata sığınmıştır. Bu kaçış onu sadece bir süreliğine mutlu edebilmiş, tekrar kaçtığı mekâna dönmek zorunda kalmıştır.

O Büyük Siyah Gözler hikâyesindeki çoban ruh yapısı bakımından diğer insanlarla, köylülerle uyuşamamaktadır. Köylüler, çobanın müzikle yoğrulmuş hassas tabiatını anlamaktan uzaktırlar. Her iki tarafın da beklentileri birbirinden tamamiyle farklıdır. İnsanlarla bu noktalarda anlaşılamayan çoban ise çareyi tabiata sığınmakta bulmuştur. Tabiat ve tabiattaki canlılar onu her bakımdan anlayabilmiş, kendi içlerine dahil etmişlerdir.

Bu Büyük Adam Kimdir? hikâyesindeki ‘büyük adam’ ise belirsiz nedenlerden dolayı insanları sevmemektedir. *Eski Bir Mektep* hikâyesindeki İzzet Efendi için de aynı durum söz konusudur. Ancak onu bulutlarla ve sokaktan geçen adamlarla kavga etmeye varacak kadar huzursuz eden sıkıntılarına bir açıklık getirilmiştir. İzzet Efendi hayatın hiçbir alanında başarıya ulaşamamış üstelik tek yakını olan kızını da genç yaşta kaybetmiştir. Bütün bu sebepler kişileri aynı sona götürmüş, kaçışı getirmiştir.

1.4.2. Verem

Verem hikâyelerde sıklıkla işlenen bir husustur. Bilindiği gibi özellikle genç kızların yakalandığı bu hastalık dönemin önemli temlerinden biri haline gelmiştir. Yazarın dört hikâyesinde görülen bu sonuç oldukça dramatik şekilde ele alınmıştır. *Bedia Hanım* hikâyesinde verem olan ana kişi Bedia'dır. Uyumsuz bir evlilik yaptığı Lütfi Beyin tavırları onu veremle yüzyüze getirmiştir. Bedia Hanım sahip olduğu hassasiyetin de etkisiyle bu hastalıkla mücadeleyi kaybetmiştir. Ölüm aynı zamanda kurgunun da sonudur.

Düğün hikâyesinde ise ana kişi Dilsitan, Behçet Beyin kendisini sadece kullandığını, başka biriyle evleneceğini anlayınca verem olmuş ve dramatik sona uğramıştır. *Eski Bir Mektep* hikâyesinde İzzet Efendinin kızı Nuriye verem olmuş, onun da hayata tutunma çabası sonuçsuz kalmıştır.

1.4.3. Ölüm Arzusu

Hikâyelerde ölümü arzu edenler çok sevdikleri insanları kaybeden ve onların bıraktığı boşluğu dolduramayan kişilerdir. Yazarın *İclâl* hikâyesinde anlatıcı, İclâl'in kaybıyla büyük bir üzüntüye boğulmuştur. O da İclâl'le birlikte olmak ondan ayrılmamak için ölmek ister.

Bir Hayal hikâyesinde de ailesinin çoğunu kaybeden Senayi Bey, onlarla tekrar birlikte olabilmek için ölmeyi gerçekten arzu etmektedir.

1.4.4. İntihar

İntihar bir kaçış yolu olarak bir hikâyede, *Pandomima*'da görülmektedir. Bu anlatıda zaten toplumdan uzak yaşayan Paskal, sevme ihtiyacıyla yaklaştığı Eftelya'dan da herhangi bir karşılık alamaz. Platonik olarak sürdürdüğü bu aşkın, Eftelya'nın evlenişiyle

imkânsızlaştığını anlar. Paskal bütün hayallerini yitirmiş bir insan olarak sorunlarına son verecek çözümü intiharda arar. Böylece ölüm gibi intihar da kurgunun bitişini sağlayan bir son olur.



II. SAMİPAŞAZADE SEZÂİ'NİN HİKÂYELERİNDE ŞAHİS KADROSU

2.1 ANLATI KİŞİLERİ

“Kişi, şahıs, figür... aradaki farklılıklara rağmen, bu kavramlarla aynı noktaya işaret ederiz: Bu, insan kimliği kazandırılmış ve romancının tasarrufuyla romanın kurmaca dünyasına dahil edilmiş”³⁵ varlıktır. Gerçek dünyaya eş bir dünya kurgulama amacını taşıyan yazar, eserinde, kullandığı olay örgüsünün yanında eserinin kendi içindeki tutarlılığını ve gerçeklik iddiasını artırmak amacıyla kişileri de taşır.

“Romancının muhayyile gücü ve yazma yeteneğiyle aslına benzer yaratılan bu dünyada başlıca ilgi odağı kişidir. (...) Gerçek dünyada, gündelik hayatta iletişim ve etkileşim ağı nasıl insan etrafında kurulmuşsa, gerçek dünyayı yansıtmak iddiasında olan romanın kurmaca dünyasında da insan veya insanî nitelik kazandırılmış herhangi bir figür, aynı konumdadır.”³⁶

Fakat gerçek hayattaki insanlarla aralarında benzerlikler bulunabilen anlatı kişileri, bizlerden yani gerçek insanlardan büyük farklarla da ayrılmaktadırlar. Anlatı kişisi gerçek hayatta değil kurgu dünyada bir gerçekliğe sahiptir. O kendi için oluşturulmuş bir çerçevede vardır. Eserden çıkarıldığında onun hiçbir gerçekliğe sahip olmadığı görülür. Yazar,

³⁵ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı 1**, s.71.

³⁶ age, s. 70.

anlatı kişisine ne kadar canlılık kazandırmaya çalışırsa çalışsın onu günlük hayatta var olan bir insan haline getiremez. Bu konuda Forster şunları söyler:

“Eğer bir roman kişisi tıpatıp Kraliçe Victoria’ ya benziyorsa (çok benziyorsa değil, tıpatıp benziyorsa), o zaman bu kişi gerçekten Kraliçe Victoria o roman ya da romanın o kişiyle ilgili bütün bölümleri de bir anı kitabıdır.”³⁷

Anlatı kişisiyle gerçek hayattaki kişilerin aynı özellikleri göstermesi kurgu dünyanın yapısına da aykırıdır. Kişilerin değişmediği, yeniden kurgulanmadığı bir eser kurmaca adını da taşıyamaz. Bunu bilen yazar farkında olarak veya olmadan kişileri değiştirir, dönüştürür, bir anlamda yeniden oluşturur. Yazar, anlatı kişisini yaşamdaki bir benzerinden seçmiş olabilir. Fakat bu insanın özelliklerini, kişinin yaşamını yeniden oluşturmada onu kurgu dünyaya yerleştirmez. Eserlerde yer alan tipler bile tam anlamıyla sembolize ettikleri kitlenin özelliklerini göstermezler. Onları az da olsa bireyselleştiren bazı nitelikleri barındırırlar. Yazar kişilerini onları gerçek dünyadaki insanlara benzetmekle değil kullandığı ayrıntıların yardımıyla canlandırır. Bu durum sadece kişiler için değil olay örgüsü, zaman, mekân gibi anlatının diğer öğeleri için de geçerlidir.

Kurmaca eserde yer alan kişileri gerçekle özdeşleştirme düşüncesi -daha doğrusu yanlış- en çok tarihî hikâyeler ve romanlar için geçerlidir. Gerçekle daha sıkı bir etkileşim içinde olan bu anlatılar hayatla daha fazla örtüşür göründükleri için çeşitli eleştirilere hedef olurlar. Gerçek hayattaki insanlarla anlatma esasına dayalı türlerin kişileri arasındaki fark birincisi hakkında bildiklerimizin sınırındır:

“Günlük yaşamda birbirimizi hiçbir zaman anlayamayız, çünkü ne biz başkalarının içini okuyabiliriz, ne de onlar içlerindeki tam olarak açığa vurur. İnsanlar birbirlerini dış belirtilerinin yardımıyla ancak kabataslak bir biçimde tanıyabilir; bu belirtiler hem toplumdaki ilişkilerimiz, hem de kuracağımız yakın dostluklar için yeterli denebilecek bir temel oluşturmaktadır. Oysa romancı dilerse, romandaki kişileri okuyucuya bütün yönleriyle tanıtabilir; çünkü kişilerinin dış yaşamları kadar iç dünyalarını da gözler önüne serebilme

³⁷ E.M.Forster, **Roman Sanatı**, (çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 2001, s. 84.

olanağına sahiptir. (...) Haklarında söylenebilecek ne varsa söylenmiştir; eksik kalmış yanları bulunsa ya da inandırıcı olmasalar bile, gizli saklı hiçbir şeyleri yoktur.”³⁸

Okuduğumuz eserlerdeki insanların -kurgu dünya elverdiği ölçüde- nasıl yaşadıklarına, ne yapıp ettiklerine, ne düşündüklerine, ne hissettiklerine ve neye benzediklerine dair her şeyi bilmemiz mümkündür. Eserde verilen ayrıntılar onları gerçeğe bir adım daha yaklaştırır.

Karakterizasyon ya da kişileştirme, kurmaca dünyadaki kişilere gerçek insanların özelliklerinin aktarılmasıdır. Bu yapılırken bütün insanî özellikler aktarılmaz. Kurgu imkânlarının elverdiği ölçüde ve ancak anlatının yapısına uygun bir aktarım söz konusu olur. Örneğin insan hayatının önemli bir bölümünü kaplayan uyku hikâyeye ve romanda hemen hemen hiç yer almaz. Kısıtlı şekilde yer verilen rüya hali de ancak gerekli olduğu zamanlarda kullanılır. Rüya, anlatıya geçmiş veya geleceği aydınlayabilecek bir fonksiyona sahipse girer. Yine insan hayatında önemli bir ihtiyaç olan beslenme de roman ve hikâyede pek yer almaz. Beslenme insanları bir araya getiren sosyal bir olay olduğunda esere dahil edilir. *Bir Yaz Gecesi* hikâyesinde yemekler aile üyelerini bir araya getirmektedir. Bunlar gibi gerçek hayatta oldukça büyük bir yer kaplayan çeşitli olaylar, durumlar anlatı dünyasında bir ayıklamaya tâbi tutulurlar. Bu uygulama da gerçek insanla kişileştirilmiş/kurgulanmış hayal kişi arasındaki ayırım noktalarından biridir.

Roman ve hikâyeye dışına itilen bu ihtiyaçların dışında bazı duyguların anlatı içinde çok sık yer aldığını görürüz. Bunlardan en önemlisi ‘sevgi’dir. Hikâyeye ve romanlarda sevginin kullanımına çok sık hatta gereğinden fazla rastlarız. Özellikle halk hikâyeleri tamamen sevgi teması üzerine kurulmuştur diyebiliriz. Roman ve hikâyede yer alan sevgi gerçek yaşamdaki ile kıyaslandığında aralarındaki büyük fark açıkça ortaya çıkmaktadır. “Evet gerçek yaşamda da zaman zaman büyük tutkular, büyük heyecanlar vardır. Ama bu sürekli bilinçlilik ve doymak bilmez açlık durumu, bu durmadan kendini yeni ilişkilere uydurma

³⁸ age, s.86.

çabası yoktur.”³⁹ Fakat yazarların bu duygu üstünde yoğunlaşmalarının dikkat çekici sebepleri vardır.

“Yazarlar ölümden olduğu kadar sevgiden de hoşlanıyorlar, çünkü romanlarını kolayca sona erdirmelerini sağlıyor. Sevgiyi değişmez bir şeymiş gibi sunabilmekte, okuyucu da bunu kolayca benimsemektedir, çünkü sevgi konusundaki yanlış inançlarımızdan biri de sevginin hiç bitmeyeceğidir. Bitmediği değil bitmeyeceği (...) Güçlü her duygu insanda yanlış bir süreklilik inancı yaratır; roman yazarları işte bu inanca dört elle sarılmışlardır. Romanlarını çoğu zaman bir evlilikle bitirirler; böyle bir bitişe bizim de bir diyeceğimiz yoktur. Çünkü bizim kendi özlemlerimizi dile getirmişlerdir.”⁴⁰

Geleneksel hikâyenin tamamen sevgi etrafında şekillenmesinde hikâyede yaşananlarla ve şahıslarla kendisini bir tutan okuyucu tercihlerinin rolü büyüktür. Çünkü geleneksel okuyucu sevgi ve kahramanlık hikâyelerini okumaktan ve dinlemekten büyük zevk alıyordu. Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde de sevgi temi ve bu temle bağlantılı konular sıkça yer almaktadır.

Gerçek insanlardan kurgu olmaları ve haklarındaki her şeyin bilinmesi yönleriyle ayrılan anlatı kişileri roman ve hikâyede çeşitli görevler yüklenirler. Olay örgüsü, kişiler için vardır ve kişilerin eylemleriyle gelişir. Olayı sürükler ve sonuca ulaştırırlar. Eserde yer alan mekân ve zaman öğeleri de kişilerin yaşamları için bulunur. Kişiler belirli bir mekânda belirli bir zaman diliminde hayatlarını sürdürürler. En önemlisi eserdeki çatışma, kişiler sayesinde oluşur. Eserlerde yer alan insanla insan, insanla tabiat ve insanın kendi içindeki çatışması hep kişiler sayesinde meydana gelir. Anlatı için hayatî önemi bulunan kişiler sahip oldukları özellikler yönüyle ikiye ayrılmaktadır:

“Yalınkat kişiler, birkaç nitelikten oluşan tek bir tümceyle özetlenebilen kimselerdir. Roman boyunca ne zaman ortaya çıksalar, baştaki o birkaç nitelikleriyle görünürler ve hiç değişmeden kahrılar. Çok yönlü kişiler, tüm yönleriyle yaratılmış karmaşık kimselerdir. Çok yönlü roman kişileri, bizi inandırıcı bir biçimde şaşırtabilen kişilerdir, çünkü gerçek yaşamın ‘hesaba kitaba

³⁹ age, s.94.

⁴⁰ age, s. 94-95.

uymayan değişkenliğine' sahiptirler. Oysa her yeni durumda nasıl davranacaklarını önceden bildiğimiz için, yalınkat kişiler hiçbir zaman bizi şaşırtmazlar."⁴¹

Yuvarlak (round) kişileri ortaya çıkarmak yalınkat kişileri oluşturmaktan çok daha zordur. Onun diğerinin aksine gerçek bir insan gibi olması ve okuyucuyu hareketleriyle şaşırtması gerekir. Yuvarlak kişilerin, karşılarına çıkan durumlarda nasıl bir tavır takınacağı önceden kestirilemez. Bu tarz kişiler anlatıya heyecan ve sürükleyicilik katarlar. Öte yandan bir anlatı için tipler de oldukça gerekli ve kullanışlıdır. Hatta anlatıdaki boşlukları doldurabilmek, yuvarlak kişileri belirginleştirmek için tip de denilen bu kişilere ihtiyaç duyulur.

"Yalınkat kişilerin bir büyük yararı romanda ne zaman ortaya çıksalar kolayca tanınabilmeleridir. Okuyucunun bakan gözü değil de gönül gözü tanır onları; bakan gözler, kişileri ancak özel adları geçtikçe görür. (...) Yazarın bir noktaya tüm gücüyle yüklenmesinde kendisine kolaylık sağlar. Yalınkat roman kişileri işte bu yüzden yazar için çok yararlıdır; bir kez okuyucuya tanıtıldılar mı, bir daha tanıtılmaları gerekmez. Hiçbir zaman yazarın denetiminden çıkmaz, gelişmeleri için çabada bulunmasını gerektirmez, kendi havalarını kendileri yaratırlar. Uzay boşluğunda ya da yıldızlar arasında tavla pulları gibi oraya buraya itilen, boyutları önceden saptanmış ışıklı diskler gibidirler."⁴²

Oysa yuvarlak kişiler için bunlar söylenemez. Okuyucu kişileri de kolaylıkla tanır. Fakat belirli bir davranış kalıbına girmediklerinden okuyucu bu kişileri anlayabilmek için diğerlerine harcadığından daha çok zaman ve çaba sarf eder. Yazar ise bu kişileri her ortaya çıkışlarında yeniden kurgulamak, değiştirmek zorundadır. Bu sebeple yuvarlak kişiler yazardan fazlaca emek isterler, yazarın denetiminden kolaylıkla çıkabilirler. Gerçek insan gibi, özgürlüğe sahip olmak isterler. Fazlaca denetim altında tutulmaları onların sönükleşmesine, anlatımın hayatiyetini olumsuz yönde etkilemelerine neden olur. Yalınkat anlatı kişileri '(...) olayların etkisiyle değişmediklerinden, okuyucunun aklında değişmez bir biçimde yer ederler. Bu durum olup bitenlerden sonra geriye bakıldığında, bu kişilere

⁴¹ age, s. 25.

⁴² age, s. 109.

gönül rahatlatıcı bir nitelik kazandırır, içinde yer aldıkları romanların unutulup gitse bile yaşamalarını sağlar.⁴³

Her anlatıda her kişi kesin olarak bu guruplardan birine girmeyebilir. Örneğin tip özelliği gösteren bir kişi kendisinden beklenenden farklı tutumlar sergileyebilir. Bu, onu kişi yapmaya yetmese bile ona yuvarlaklaşmaya başlayan kişi ya da kişilik özellikleri göstermeye başlayan tip sıfatını kazandırır. Bunlar, tipten karaktere geçişte bir basamak teşkil eder. Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerindeki şahıs kadrolarını meydana getiren kişilerin büyük kısmını tipler oluşturmaktadır. Tipler dışında kalan anlatı kişileri ise tam anlamıyla yuvarlak (round) karakter olamamışlardır. Bunları yuvarlaklaşmaya başlayan tipler olarak değerlendirmek mümkündür. Örneğin *Anneciğim* hikâyesindeki Feride ve *Remzi Bey* hikâyesindeki Remzi Bey bu tasnife dahil edilebilir. Ancak bu hikâyeler için anlatı kişileri başlığı altında karakter-tip sınıflandırmasını kullanmak oldukça zordur. Bu nedenle anlatı kişileri yaş ve cinsiyetlerine göre ele alınmış, yine bu başlıkların içerisinde tip-karakter ayırımına işaret edilmiştir.

2.1.1 Çocuklar

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerindeki şahıs kadrosunda çocuklar kısıtlı bir sayıda bulunmaktadır. Bunlar hikâyelere iki şekilde girmişlerdir. İlk olarak yetişkin anlatı kişilerinin çocukluğunun yansıtıldığı bölümlerdeki çocuk kişileri ele almak mümkündür. İkinci gruba giren hikâyelerde ise çocuklar hayatlarının sadece çocukluk dönemleriyle yer alırlar.

Bedia Hanım hikâyesinde ana kişinin ve halayığının çocukluklarından itibaren ele alınması birinci durumu örneklemektedir. Hikâye, ana kişi Bedia Hanımın genç kızlık döneminde meydana gelen olaylar üzerinde yoğunlaşırsa da yazar, anlatıya kişinin çocukluğunu da ilâve etmiştir. Bunun ilk sebebi Bedia Hanımın kişilik yapısının hangi aşamalardan geçerek oluştuğunu göstermektir. Yazar, santimantal bir ruh yapısına sahip kişinin bu özelliğinin başlangıcını realizm anlayışının da tesirleriyle çocukluk yıllarında aramaktadır:

⁴³ age, s.109.

“Sonra başını mürebbiyesinin dizlerine koyarak hüngür hüngür ağlamağa başladı. Çocukta bir zamandan beri âsârı görülen naziki-yi hilkat rikkat-i kalbden velhâsıl bu mizaçtan hem müteessir, hem de endişe-nâk olan Mis Mac Intoch Bedia’nın kumral saçlarını, gözyaşları içinde olan güzel çehresini, o büyük siyah gözlerini, o gözlerden küçük ağzını, açık pembe kadife gibi yanaklarını öperek (...)”⁴⁴

Kişinin oluşum sürecini göstermek için esere yerleştirilen çocuk Bedia, hikâyenin zamanını genişleterek roman özellikleri taşımasına sebep olmuştur. Hikâyede, ilerleyen bölümlerde genç kız olarak karşımıza çıkacak olan bir çocuk daha vardır: Bedia Hanımın halayığı Nazenin. Nazenin ana kişinin hayatının her döneminde arkadaşı ve yardımcısıdır:

“(...) Bedia küçük halayığı Nazenin yanında olduğu halde kemal-i itina ile bebeklerine bir sofrayı kuruyordu. Bu sofrayı kurulumurken, bu mühim vazife ifa edilirken bir tabak otların üstüne düşerse yahut sürahi doldurduğu zaman bir iki damla su sofraya dökülürse mümted kahkahalara sebep olurdu.”⁴⁵

Samipaşazade Sezai’nin bütün hikâyelerinde çocuklar için koruma ve merhamet hisleri görülmektedir. Çocuk kişiler her zaman saflığın simgesi olarak düşünülmüş ve bu *Bedia Hanım* hikâyesinde şu şekilde dile getirilmiştir:

“Ah ey saf ve masum olan sabavet!”⁴⁶

Hikâyelerde sadece çocukluklarıyla yer alan kişiler genel olarak çeşitli fonksiyonları yerine getirmek ve olay örgüsünün belirli bir doğrultuda ilerlemesini sağlamak için bulunmaktadır.

Yarın hikâyesinde ana kişinin çocuğu Hayat, anlatı boyunca çok az görülür fakat olayın düğüm noktasında önemli rol oynar. Malını mülkünü savurganlıkla tüketen Süleyman Bey, çocuğunun hastalanmasıyla çok güç bir duruma düşer. Çocuk kişi Hayat, Bu bölümde hem

⁴⁴ Rumuzü’l-edeb, s. 5-6.

⁴⁵ age, s. 4-5.

tema açısından hem de teknik açıdan kilit noktada yer alır. Çünkü Hayat'ın hastalığı, ana kişinin kriz anıdır. Bu durum onu seçim yapmaya zorlar. Ayrıca hastalık, hikâyenin ulaşmak istediği sonuç ve yazarın vermek istediği mesaj için de gereklidir. Çocuk, özellikle küçük ve hasta çocuk, hikâyede okuyucular üzerinde oluşturacağı etki düşünülerek kurgulanmıştır. Hayat'ın hastalığının anlatımı için seçilen ifadeler bu etkiyi belirginleştirmektedir:

“(…) Süleymaniye'deki harap bir evin, kırık camına beyaz mukavvadan kağıt yapıştırılmış bir odasında kerimesi Hayat hastalanmıştı. Pederi elinde pek pahalı olduğu için yaptıramadığı bir reçete olduğu halde yatağın içinde eksiliyor gibi gördüğü Hayat'ının başı ucunda düşünüyordu.”⁴⁷

Diğer bir çocuk kişi *Mihriban* hikâyesinin Enzile'si de Hayat gibi hastadır. Fakat onun hastalığı sürekli. Enzile, bir cariye olan ve birçok sıkıntı içinde yaşayan Mihriban'ın kızıdır. Olay örgüsü üzerinde diğer çocuk kişilerden çok daha etkili olmuştur. Hikâye Mihriban'ın yaşadıkları üzerine kuruludur ve Enzile bu yaşamın en önemli parçasıdır. Hem kişiler için hem de kurgu için dönüştürücü bir öge olmuştur. İlk olarak annesinin yaşamını değiştirir:

“Bu hizmetçi ile yatakları kaldırdıkları bir sabah, Mihriban omuzundaki şilteyi yere atarak hüngür hüngür ağlamaya başladı. Hizmet göremiyor, yapamıyor yapamıyordu. Hizmetçi “Nen var?” dediği zaman, gözyaşlarıyla ıslanmış çehresini bulunduğu zemin-i zilletten kaldırarak, saçlarını yollmalar, haykırmalar, bayılmalar arasında itiraf etti.

Üç aylık hâmildi.

(…) O anda Hakkı Beyin zihninde lâyhı olan bir fikir, şiddet ve hiddetini büsbütün teskin ettiği gibi validesini de muamele-i vahşiyesinden men'etti. Mihriban'ın bu halinden istifade ile dayeliğe satmak ve bu yüzden hiç olmazsa yüz lira kazanmak vardı. Mihriban'ı hemen o gün yaşmaklayarak hizmetçiye tefrik ile Ata Efendi'nin çırağı Kocamustafapaşa'daki Dilpesend Hanıma gönderdiler.”⁴⁸

⁴⁶ age, s. 7.

⁴⁷ age, s. 34.

⁴⁸ age, s. 155-157.

Çocuk kişi, hikâyede işlenen tema için de gereklidir. Hikâyedeki en etkin iki temadan ilki esirliktir. Bu ilk bölümde tek başına hakim, ikinci bölümde ise annelik temasının geri plânında kalmış yardımcı bir temdir. Hikâyeyi sonuca ulaştıran annelik ise bu çocuk kişiden yararlanılarak geliştirilmiştir. Anlatıda anne-çocuk ilişkisinin boyutlarını gösteren sahneler sıkça yer verilmiştir:

“(...) Dilpesend hanım, Mihriban’ın odasına giderek “Gel kızım! Seni efendilerin istiyor” dedi. Mihriban evladı kucağında olarak yukarı çıktı. Ata Efendi haremının ikna ve irza için söylediği sözler, ettiği muameleler hiçbir tesir hâsıl etmediğini gören Hakkı Bey çocuğu Mihriban’ın kucağından kaparak aşağı inince Mihriban acı bir feryat ile kendisini merdivenin üstünden bırakarak yuvarlana yuvarlana taşlığın üzerine düştü. Sonra birden bire ayağa kalkarak mucizeye hamlolunacak bir kuvve-i âliye-i mâderâne ile çocuğu Hakkı Beyin elinden aldı.”⁴⁹

Enzile, hikâyenin atmosferi için de oldukça uygundur. Yazarın, okuyucuların merhamet duygularını harekete geçirmek için kurguladığı bu hasta çocuk, ölümüyle hem ana kişinin hem de olayın sonucunu getirir:

“Bir zamandan beri bu havasız, bu muzlim odanın en siyah köşesinde sinerek çocuğu bekleyen ölüm, ser-nümâ-yı musibet olarak, kollarının arasında tutup canından evvel vermek istemeyen validesinin âğuşundan koparmıştı.”⁵⁰

Hikâye, çocuğunun ölümüyle yıkılan Mihriban’ın da ölmesiyle kapanır. Anne-çocuk ilişkisini işleyen dolayısıyla çocuk kişiye yer veren diğer bir hikâye ise *Anneciğim*’dir. Hikâyenin ana kişisi Feride’nin çocuğu, *Mihriban* hikâyesindeki çocuktan farklı olarak annesinin yaşama yeniden dönüşünü sağlar. Ankara’dan İstanbul’a gelen Feride, türlü sıkıntılarla yaşamdan kopar. Onu hayata bağlayan ise çocuğuna duyduğu bağlılıktır:

“Bir zamandan beri kazandığı para ile kendisinden uzak bulunması için her fedâkarlığı ihtiyar ettiği “kardeşinin kızına” iki odalı bir evle bir hizmetçi tutmuştu. Altı meciדיyeye tuttuğu evin kirasını her ay, meciדיye, kiremiş, fransız altını, metelik para olarak tesviye ederdi. Feride’yi

⁴⁹ age, s.162.

⁵⁰ age, s. 172.

sabahleyin bu eve naklettiler. Çocuğa tuttuğu hizmetçi bu türlü kadınların hademesi gibi kaba, muhakkir, terbiyesiz idi. Akşam mektepten sevine sevine evine avdet eden çocuk annesini yatakta görünce vurulmuş gibi kapının eşiğinde durdu. Ne var? Ne var? diye soruyordu.

Hizmetçi “Ne mi var? Senin annen sarhoş dayağı altında bu hallere girdi.” diye cevap veriyordu. Çocuk, masumiyetin siması, küçücük ruhunun ma-kes-i âlâmı olan o büyük mai gözleri yaşla dolu olduğu halde hasta, muztarip, yaralı annesinin başı ucuna giderek ağlar bir sesle:

-Anneciğim, dedi.

Annesi ruhundan gelen bir heyecanla yerinden kalkarak ellerini yüzüne kapayıp;

-Ah evladım! diye ağlamaya başladı.

Eğer tenezzül etmiş ruhu, zehirlenmiş bir kalbi, düşmüş bir kadını yeniden halketmeye muktedir bir hitap varsa o da küçücük kızının bu sözleri idi.”⁵¹

Hikâyelerde bu kadar belirleyici olmasa da başka çocuk kişilere de yer verilmiştir. *Anneciğim* hikâyesinde Feride’nin İstanbul’a gelişinin ilk günlerinde rastladığı çocuklar bunlardan biridir. Bu çocuklar Feride’nin kişilik yapısının zıt yönlerini vurgulamak için kullanılmışlardır. Onun aşırı merhamet hislerinin yanında kötülüğü de aynı anda sergileyebilen mizaç yapısı çocuklarla geçen bu sahnede belirginleşir:

“Hemen evin kapısını açarak beş-on adım sonra harabeye girince aradaki tahta perde arasında birisi büyük, birisi daha küçük iki çocuk buldu.(...)

Feride düşünüyordu. Bunları eve alsa ya efendileri? Hadi arkamdan gelin! dedi. (...) Hemen eline aldığı aradaki lambayı yüzlerine tutarak ikisini de muayeneye başladı. Bir tanesi on iki yaşında bir erkek çocuğu! Üstü başı perişan. Sefaletin oyduğu yüzü çekilmiş, kurumuş. Gözleri tâ çukurda sönüyor. İkincisini muayene ediyordu. Bu soğuktan morarmış, yüzü toparlak beş yaşında bir kız çocuğu idi. (...)

Ortalık ağarmaya başlar başlamaz çocukları sürükleyerek uyandırdı. Sonra kapıyı açarak:

-Hadi cehennem olun! dedi.”⁵²

Kediler hikâyesinde ise çocuklar sadece bir görüntü halindedir:

⁵¹ age, s. 56-57.

⁵² age, s. 49-52.

“Sokağın ortasında ayakları çıplak, elbiselerinin yırtık yerinden tenleri görünür birtakım etfal-i sefaletin haykışarak oynadıklarını dalgın dalgın seyrettikten sonra galiba tasadduk etmek niyet-i aceze perverânesiyle ceplerini birer birer karıştırıp yine galiba hiç bir şey bulamadığından yoluna devam etti.”⁵³

2.1.2 Gençler

2.1.2.1. Genç Kızlar

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerindeki şahısların önemli bir bölümünü genç kızlar oluşturur. Bu genç kızlar kurgulanışları bakımından gösterdikleri benzerlikler sebebiyle yazara özgü ‘bir genç kız tipi’ni de meydana getirmektedirler. Sonuca ulaşmayan ya da sonu kötü biten bir aşkın içinde yer alarak acı çeken bu kişilerin önemli kısmını cariyeler oluşturmaktadırlar. **Sergüzeşt** romanıyla da esaret kurumuna büyük eleştiriler getiren Samipaşazade Sezai aynı tutumunu, hem genç kız hem de cariyeye tipinde değerlendirilebileceğimiz bu kişileriyle hikâyelerinde de sürdürmektedir. Böyle bir anlayışı benimsemesinde biyografisinin de payı büyüktür. Cariyelerin konaklardaki yaşantısı hakkında geniş bir şahsî bilgiye sahip olan yazar, anlatı kişilerini de aynı çerçeveye yerleştirerek birçok sorunla karşı karşıya bırakmaktadır. Bu kişilerin yüz yüze geldikleri en büyük sorun ise yaşadıkları evde hemcinslerinden ve erkeklerden gördükleri muamelelerdir. Benzer durumdaki kişilerden ilki *Düğün* hikâyesinin Dilsitan’ıdır. Dilsitan içinde yaşadığı evin oğlu tarafından kullanılmış ve sonrasında terkedilmiştir. Bu durum, zayıf bir tabiata sahip genç kızı hasta etmiştir. Yazar, Dilsitan’ın hikâyesini anlatırken genç kızın dış görünümünün ve iç dünyasının kurgulanışına özen göstermiştir. Dilsitan’ın tasvir edildiği kısımlar cariyeliğe karşı eleştirileri de içinde barındırmaktadır:

“Vukuât-ı âleme karşı kapıları kapanmış ve etrafından geçen asrın nüfuzuna mâni olmak üzere âzîm duvarlar çekilmiş bir haremde büyüdüğü için hayat-ı hakikin hiçbir haline vâkıf değildi. Çiçekleri sever, gülbünlerin arkasından koşar, bahçeye nâzır olan odasının penceresini açarak sabahları şarkı söyler. Merdivenlerin ikişer basamağını birden atlayarak aşağıya iner, evde

⁵³ **Küçük Şeyler**, s.28.

küçükten beri nazlı büyüdüğü için intihâ-yı sabavetle ibtida-yı şebabetin arasında, iki cihetten esen rüzgâr ortasında kalmış kırlangıçlar gibi heva-yı heves-i masumânesine tâbi olarak hiffet ve sûratle konağın her odasına, bahçenin her tarafına ve her köşesine girer, çıkar, yürür, koşardı. Sıhhatte olan çocukların o sinnine mahsus olarak kuvvet ve revnakıyla icrâ-yı hükmediyordu.(...)

Bununla beraber pek büyük kabahatleri vardı. Sinnine göre çok güzel bulunduğu mevkîe göre çok nazik, bil-husus hayat-ı insanînin ne demek olduğunu ve bugün kendisine verilen müsaade-i hürriyet-perverâne, edilen lutf-ı âlicenabâne, esassız bir eğlence, sebatsız bir heves olduğu için yarın şiddet ve tahkir-i zâlimâne tahavvül edeceğini bilmiyordu.”⁵⁴

Birbirine paralel olay örgülerinin içinde yer alan ve benzeşen kişilerden biri de *Mihriban*’dır. Aynı adlı hikâyede yer alan bu cariye de Dilsitan’la aynı sonu paylaşmıştır. Yazar tıpkı Dilsitan’ın tasvirinde olduğu gibi Mihriban’ı tasvir ederken de genç kızın başına gelecekleri sezdirmektedir:

“Mihriban güzelliğe, letafet ve taravete en ziyade mâil olacak bir sinde bulunduğu halde hastalığın bâis-i kelâl ü istikrah olan her türlü ahvâline karşı büyük bir sabır ve tahammül göstererek itaat ve sadakatle hizmet ederdi. Bu tabiatın hassasından olan ibtilâ ve itaat en küçük şeylerde bile meydana çıkar. Meselâ kendisinin baktığı bir kedi ölecek olsa hastalanarak yatağa düşerdi. Alel-ıtlak sevmek, itaat etmek isterdi. Şimdi tabiatın esir-i firaş, mahkûm-ı nisyan ettiği hastanın yanında sâdik, muti olarak dolaşan Mihriban’ı âmâl-i hayvaniyesinin kurbanı etmeye, meyhanenin bütün fesat ve mücadelesini eve getirdiği geceler dökmeye kalkışan Hakkı Bey, o günlerde bu hanenin muhtaç olduğu huzur ve sükûneti büsbütün ihlâl ediyordu. Pederi bir gece kâbuslar içindeki uykusundan Mihriban’ın acı acı feryadıyla uyanmıştı.”⁵⁵

Aynı kaderi paylaşan kişiler aynı özelliklere sahiptirler. Yazarın bu genç kızlar için merhamet duyduğu açıktır. Kendi hayatlarına sahip olamayışları yazar için hem topluma yönelik bir eleştiri konusu hem de hikâyesi için hareket noktasıdır. Hikâyelerde cariyelerin dışında kalan genç kızlar da gerçek yaşamın getireceği sıkıntıları göğüsleyecek biçimde yetiştirilmedikleri, yapay ve sınırlı bir ortamda geliştikleri için hassas ve duygularıyla hareket eden kişiler haline gelmişlerdir. Çevrelerindeki kişilerden farklı kişilerle karşılaşan

⁵⁴ age, s. 59-60.

⁵⁵ Rumuzü’l-edeb, s. 150-151.

genç kızlar da benzer sonları yaşamaktadırlar. Bunun en belirgin örneği ise Bedia Hanımdır. Çocukluğu ve genç kızlığı dışarıyla teması olmayan bir mekânda kendisine büyük özen gösteren insanların arasında geçen genç kız, gerçek hayattan bir kişinin Lütfi Beyin yaşamına girişiyle kötü bir sona doğru ilerler. Dış dünyanın olumsuzluklarını, ‘esafil-i nisvanın kullandığı keskin pudra kokularını’ taşıyan Lütfi Bey, Bedia Hanımın bütün hayallerini alt üst etmektedir. Bu noktada genç kız durumu üzerinde düşünmeye başlar. Fakat bu düşünceler onu sorunlardan kurtarmak yerine yeni sorunları yaşamasına sebep olur. Çünkü o tabiatı ve yetiştirilişi itibarıyla hassas bir genç kızdır:

“Haftalar, aylar geçtikçe Bedia Hanım düşünüyordu. Bütün âlemin bahsettiği muhabbet, o meşâle-i semaviye niçin kalbini ilâhî bir neşe ile tatlı tatlı yakmıyor? Sevmeyi bu kadar sevdiği halde bu genç, bu yakışıklı koca için kalbinde niçin bir eser-i ihtirak hissetmiyor? Bilâkis bu beyin hiçbir şeye delâlet etmez gibi görünen tavırları, halleri, sözleri erimeye başlamış buzlardan akan sular gibi damla damla ümit ve hayalin ruhunda tutuşturduğu şule-i sevdaya dökülüyordu.”⁵⁶

Köklü meselelerle baş edecek ve onları çözebilecek kişiliğe sahip olmayan bu genç kızların da sonları aynı şekilde biter. Hepsi veremden ya da ruhî çöküntü sonucu hastalanarak ölen bu kişiler, hayatlarını yönlendirecek güce sahip değildirler. Bu durum, hem romantik edebiyatın insana acıma temasının bir getirisi hem de devrin birer yansımasıdır. Yazar, bir çıkış yolu bulamayan kişileri için ölüm gibi kolay ama okuyucu üzerinde çok etkili olan bir sonu seçmiştir.

Anneciğim hikâyesindeki Feride ise bu türden sorunlarla karşılaştığı halde ölümü seçmez. Onun diğerlerinden farklı oluşunun temelinde yetiştiriliş tarzı ve gerçek yaşamla iç içe oluşu yatmaktadır. Feride diğer genç kızlar gibi ihtimamlar içinde büyümemiştir. Diğerleri gibi hassas ve güzel de değildir. Ankara’dan İstanbul’a para kazanmak için gelen genç kızın güçlü oluşunun sebebi küçük yaşta karşılaştığı zorluklardır. Feride, yine diğerlerinin tersine açık mekânlarda, doğayla bir arada bulunmuştur. Bunlar Feride’nin hem iç hem de dış yapısında belirleyici olan unsurlardır:

“Daha on altı yaşındaki bu Feride, zekâya mesken olabilecek mütenasip bir alanla, kenarında bakan ruhu biraz kendisine cezbedecek surette derinden derine şule-nisar olan elâ gözlere, gölgesi esmer yüzünü okşayabilecek kadar uzun kirpiklere malik idiyse de bu çehreyi bozan, ağzının çenesinin ileri doğru çıkıklığı idi. Bu hal kendisini bir nevi hayvana benzeterek sözü koklar gibi dinler, insanı ısırarak gibi gülerdi. Bu hilkat, bu tabiat ikiz, bu kadın iki mizaçtan, iki kişiden ibaret bir vücuttu. Bir tanesi alçak, denî, hadid, diğeri hassas, rahîm, sâkit idi. Bir gün komşusunun kümesinden yumurta çalar, yarın bir ayda biriktirdiği yüz parayı bir fakire verir, bir sabah oynarken bir çocuğun kafasını kırar, akşam bir yaralı kediye acıyarak tedavi ederdi.”⁵⁷

Kişiliğinin farklılığıyla diğer hikâyelerde yansıtılan genç kız tipinden ayrılan Feride, istediklerini elde etmedeki ısrarı ve sorunlara karşı gösterdiği metanetle de onlardan uzaklaşır. Feride, İstanbul’da bir yorgancı kalfasının evinde karın tokluğuna çalışır, orada gördüğü Salih ustayla birlikte kaçır. Salih Ustanın eziyetlerine katlanır ve çocuğuna bakar. Kocasından yediği dayakla ölümün eşiğine gelse de çocuğu için yaşamaya devam eder.

Yazar hassas ve güçlü, birbirine zıt genç kız tipinden herhangi birini benimsememektedir. Hassas genç kız tipine daha yakın olsa da *Sihirli Dükkân* adlı hikâyede ana kişi olan gence bu tip hakkında eleştirilerde bulundurulur:

“Darülfünunlu Nesib Bey diyordu ki:

Genç kızların hayatı, mevcudiyeti, ziyaları içinde şevk ve neşe ile cereyan eden bir ırmağa benzer ki yolunun üzerinde açılacak mecralar onu istenildiği istikamete çevirir. Onlarda her şey bir çarpıntıdır. Onlarda her his kanatlanır. Gecenin zalamından çıkarak doğmakta olan şafağın ziyasına doğru uçuşan zemin-âzâde, zaman-nâşına kanatlılardır ki mantıkları nağme, istikballeri meçhul ufuklardır.

Sadık Efendi sâkit azmi, katı inceliği, şedid nezaketiyle cevap veriyordu:

-Hakkın var oğlum, onları kafeslere koymayarak zamanı öğretmek, gidecekleri ufukları göstermek herkesten, her şeyden evvel peder ve validelerinin hayatı kudsî vazifesidir.”⁵⁸

⁵⁶ age, s. 19-20.

⁵⁷ age, s. 38-39.

Fakat hızla değişen anlayış ve kişiler hikâyeye de yansımıştır. Yine aynı hikâyede İrfan Beyin devrin yeni oluşan genç kız tipi için söyledikleri dikkate değerdir. Romantizmden kurtulan bu genç kızlar yaşanan değişimlerin sonucudur:

“İrfan Bey söze atıldı:

-Siz ne söylüyorsunuz Allah aşkına! Bugünkü genç kadınlar, genç kızlar annelerini ancak sık kafesler arasından görebildikleri semada uçuyorlar. Büyükannelerinin hattâ annelerinin çok oturmaktan gelen bir rehavetle müşkülât içinde yürüyebildikleri yerlerde koşu yarışına giriyorlar. O anneler bir lodos havada köprüden Üsküdar’a geçtikleri zaman ‘salavat’ getirirken bunlar pervâ ummanları geçiyorlar. Onlar arabaya bin dua okuyarak binerken bunlar otomobil kullanıyorlar. Bu ne büyük fark, bu ne büyük kuvvettir. Sizin dediğiniz tecavüzlere müdafaa için bu kuvvet kâfidir.”⁵⁹

İki dönem arasındaki farklılık sonucu ortaya çıkan tipler Samipaşazade Sezai’nin de hikâyelerine yansımıştır. Bu yeni düşünce tarzıyla kaleme alınan diğer bir hikâye *Bir Yaz Gecesi*’dir. Hikâyede birbirlerini seven Nail ve İkbâl’in yaşadıkları konu edilmiştir. Eğitim almak için yurt dışına gitmek isteyen Nail, İkbâl’in itirazıyla karşılaşır. Nail’in yurt dışına gitmesini değil yanında kalmasını isteyen İkbâl, artık bilinçlenmiş bir Türk kadını temsil eden annesi tarafından uyarılır:

“Anne-kız bu vaziyette iken kapıdan elinde bir kağıtla giren dadı:

-Bir mektup. Küçük hanıma. Avrupa’dan.

-Gördün mü İkbâl! Hadi al mektubunu, yazıhanenin önüne geç, güle güle oku.

-İstemem.

-(Büyük bir hayretle) Nasıl?... Aman İkbâl, o sözü söyleme. O söz tehlikeli vahim.

-(Şiddetle) İstemem, istemem, istemem.

-(Aynı şiddetle) Niçin, niçin, niçin?

-Kalbe karşı niçin diye sorulmaz.

-(Elem ve yeis ile) Ah ben genç kız kalbini bilirim. Hakiki bir volkan iken bazen üflemeyle söner. Rahmetli baban söylerdi. Ve kalplerden teraşşuh eden hisler son derece şiddeti haizdir. Ya dondurur, ya yakar. Zavallı Nail sana ne yaptı? Söyle.

-Beni iki sene terk etti. İnsan ya nişanlı ya mektep çocuğudur.

⁵⁸ Samipaşazade Sezai’nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 221.

-Bu sözleri sana yakıştıramıyorum. Ne büyük, ne necib bir maksat için senden birkaç sene ayrılmaya katlandı. Bir kere düşün.

-Ben hiç bir şey düşünmüyorum. Sevmek böyle olmaz.

-Ah bu kitaplar! Gençliğimde okumuştum. Eski zamanda bir fatih İskenderiye'nin meşhur kütüphanesini yakmış. Ne olurdu o adam şimdi de mevcut olsaydı da bu kütüphaneleri yaksaydı belki kızlar validelerinin olurdu.”⁶⁰

Bu satırlar bütün Servet-i Fünun edebiyatında örnekleri görülen hassas ve hastalıklı duygularıyla hareket eden genç kız tipinin Samipaşazade Sezai'nin bu hikâyelerinde son bulduğunun bir göstergesidir.

Hikâyelerin bir kısmında ise bu tiplerin dışında kalan genç kızlar da bulunmaktadır. *Pandomima* hikâyesindeki Eftelya ile *Hiç* hikâyesinde yer alan genç kız bunlardan ikisidir. Her iki genç kızın birleştikleri nokta, kendilerini seven erkeklerin hislerinden haberdar olmayışları ve onlara karşılık vermeyişleridir. Bu davranışları, *Pandomima* hikâyesindeki Paskal'ı intihara sürüklemiş, *Hiç* hikâyesindeki gencin ise hayallerini yıkmıştır. Her iki genç kız yabancı olmaları yönünden de benzeşirler. Eftelya da diğer hikâyedeki genç kızlara benzer şekilde kurgulanmıştır:

“Oyuncuların yanındaki locada, o samimi, o masum, o tıflâne gülüşleri âlâm-ı hayata teselliler veren genç kızlardan biri kemal-i neşe ile kanatlarını sallayarak uçuşan kuşlar gibi, o küçücük pembe dudaklarının üzerinde nûranî bir tebessüm olduğu halde, sevdâyı okşayan ellerini birbirine çarparak Paskal'ı alkışlıyordu.”⁶¹

Diğer hikâyelerde erkeklerin davranışları yüzünden acı çeken genç kızlar yer alırken, bu hikâyede durum değişmiş genç kız erkeğe ıstırap çektirmiştir. Eftelya'nın bir başkasıyla evlenişi Paskal'ın sonunu hazırlayan adım olmuştur.

⁵⁹ age, s. 221.

⁶⁰ age, s. 215-216.

⁶¹ *Küçük Şeyler*, s. 98-99.

Hiç hikâyesinde ise kendini bir genç kıza beğendirmeye çalışan genci görürüz. Genç kız bu hikâyede de kendisine duyulan sevgiden habersizdir. Bunu fark ettiğinde ise gençle alay eder:

“İkbal ve saadetin esnâ-yı tekrârübünde verdiği bir havf ve helecan ile onların yanına gidecek kadar vücudunda kuvvet bulamadığı gibi o nazar-rûba tebessüme karşı gözleri kamaşarak düşeceğinden endişe ediyordu. Etrafindakilerin -haline vâkıf oldukları cihetle- ettikleri ricâ-yı mübremâneye karşı birkaç kere kalkıp yine oturdu. Setresini iliklemek, fesini düzeltmek istediye de titrediği cihetle muvaffak olamadı. Hep bu harekâtı kadınlara mahsus olan nazar-ı tecessüsten geçmişti. Bir dakika sonra hep birlikte konuşmaya başladılar. Kız ara-sıra kendisine de hitap ederek birçok suallere girişti. Paris’e gitmiş miydi? Londra’yı görmüş müydü? Operaları dinlememiş, vodvili alkışlamamış mıydı? Mutlak Bükreş’te çok oturmuştu! Çünkü hâl ve tavrı onu gösteriyordu. Bitmek bilmeyen bu türlü suallerden sonra kahkahalarla gülmeye başladı. Biçare genç kendisiyle eğlendiklerini anlayarak ilk defa olmak üzere kızın yüzüne kemal-i dikkatle baktı.”⁶²

Samipaşazade Sezai hikâyelerinde kullandığı tiplerde ,özellikle genç kız ve genç erkek tipinde yıllar geçtikçe değişim gösterir. Ancak yazar onlar hakkında taşıdığı merhamet hislerini her zaman muhafaza etmiştir.

2.1.2.2. Genç Erkekler

Samipaşazade Sezai’nin şahıs kadrosunun önemli kısmını oluşturan bu kişiler, çoğu zaman aynı noktalarda birleşmelerine rağmen, çeşitlilik göstermektedirler. Genç kız tipiyle çok benzeşen hassas genç erkek tipinin yanısıra bunun tam zıddı olan vahşi ve acımasız erkekler, son dönem hikâyelerinde yer alan aydın gençler bu çeşitliliğin birer parçasıdır.

Hassas genç erkeklerden biri *O Büyük Siyah Gözler*’deki çobandır. Yaşadığı çevreden ayrı bir yapıya sahip olan ve onlarla uyuşamayan çoban, karşılıksız bir aşk yaşar. Sadece kısa bir an gördüğü bir küçük hanıma âşık olan genç yirmi yıl boyunca kızın tekrar gelişini

⁶² age, s. 18-19.

bekler. ‘Bu intizar-ı şedid, bu fikr-i sâbit kuvâ-yı maddiyesini kendilerine cezb ve celbederek asabını nihayet derece tehyic, kuvve-i müdrikesini hayliden hayli tatil eyledikleri cihetle bütün hayatı hayalin istilasında kalan’ çoban bu aşkla ihtiyarlar. Romantizmin yoğun etkisiyle kurgulanan bu kişi aslında davranışlarıyla doğallıktan oldukça uzaklaşmıştır.

Yine romantik bir mizaca sahip oluşuyla çobana benzeyen fakat daha olağan davranışlar sergileyen *Hiç* hikâyesindeki genç ise hayalinde oluşturup yeniden şekillendirdiği genç kıza aşiktir. Genç, sevdiği kıızı hayalinde, gerçekte olduğundan çok daha farklı düşünmektedir. Hakkında çok az şey bildiği bu genç kız hikâyenin sonunda ana kişiye acı bir sürpriz yaşatmıştır.

Hikâyelerin önemli bir kısmında yer alan ve hassas genç kız tipiyle karşıt güç oluşturan zalim ve vahşi genç erkekler de farklı bir gruba meydana getirir. Bu kişiler, yapı olarak birçok benzerliliklere sahiptir ve hikâyelerde aynı görevi üstlenmektedirler. *Düğün* hikâyesindeki Behçet Bey bu tipin en önemli temsilcilerinden biridir. Yazar Behçet Beyi ve onun kişilik özelliklerini tasvir ederken hayvanî nitelikleri de kullanmıştır:

“Gayet erken kalktığı bir sabah bahçede koşup dururken **haşin kuvvetli** iki kol omuzlarından tutarak birisi kendisini öpmüştü. Birdenbire içine düştüğü bu **kapandan** kurtulmak için çalıştığı sırada havf ü dehşetle başını çevirdi. Behçet Bey! O kollardan daha **haşin**, daha **kuvvetli bir sada** âmirane bir surette ‘Rahat dur! Seviyorum seni’ demişti.”⁶³

Behçet Bey, bu görünüşünün yanında kötü davranışlarıyla da ana kişinin karşısına bir çatışma unsuru olarak çıkar. Genç adam hikâye boyunca değişmez ve aynı davranışlarını sürdürür:

“(…) Meselâ Behçet Bey Dilsitan’a bağırıp da işittiremediği zaman ‘Seni çağırıyorum. Kulağın sağır mı? Eşek’ der ve bazen geç geldiği geceler oda kapısının önünde bîtab-ı ızdırab olarak hâbide bulduğu Dilsitan’ı ayağının ucuyla iterek uyandırır. Bir kere iyi süpürülmediğini

göstermek için Dilsitan'ın kulağından tutarak esvaplarının yanına götürdü. Dilsitan bu muamele-i zâlimânenin latife veyahut ciddi mi olduğunu anlamak için Behçet Beyin gözlerinin içine nasb-ı nigâh etti. O katil bakışlı gözlerinin bebeğini daha büyük, daha siyah gördü. Uçurumdan derin, matemden hazin bulduğu bu büyük siyah gözler o dakikada Dilsitan'ın bütün hüviyet-i insaniyesini tâ esasından lerze-nâk etti.”⁶⁴

İnsanlıktan uzaklaşmış bir halde gösterilen bu tiplerden ikincisi *Mihriban* hikâyesinde yer alan Hakkı Beydir. Aynı karakterde olan bu iki şahıs hikâye içindeki görevleri bakımından da birbirlerine benzemektedirler. Hakkı Bey de Mihriban'ı kullanmış ve eziyet etmiştir. Yazar hikâyeyi Hakkı Beyi tanıtarak başlatmıştır:

“Bu Hakkı Beyi Çengelköyü’nde herkes tanırdı. O taraflarda onunla az çok herkes kavga etmişti. Ava çıktığı zaman şunun bunun bahçesinde tüfenk atar, kadınları kokutur, çocukları ağlatır, kendisine bir şey söylenecek olsa, bu sersemin en büyük medâr-ı kelâmı olan ‘Ben yok mu? Hani ya...’ sözüyle mukabele ederdi. İşsiz geçen bütün günlerde, gömlek yerine kullandığı fildikosunun üzerine giydiği ceketin muttasıl yakasını düzelterek kahvelerde tavla oynar, fakat haysiyet ve namusunu zarların gelişine hasrettiği için yenildiği zaman kavga çıkarırdı. Sabahtan akşama kadar büyük bir sabırsızlıkla lâyenkatı açıp bıraktığı saati on bire gelince her nerede bulursa, her ne işi olsa terk ederek “bizim şairlerin yatağı” tabir ettiği meyhanesine giderdi. Bazen yalnız birkaç Rum kayıkçılarıyla gece saat ikiye kadar içerek kendisiyle beraber orada bulunan mahlûkatın merkûz-i hilkatleri olan hayvaniyet tesir-i işretle derinden derine galeyana ve meyhanenin nur-ı zekâ vü insaniyetten mahrum olan karanlık köşelerinden bir neş’e-i musibet-engiz şematet-i sitize-cûyânesiyle zuhur etmeye başladıktan sonra -pederi Ata Efendinin hasta olarak içinde ihtiyar-ı uzlet ettiği- evine gelirdi. Eve ayak atar atmaz içtiği rakılar müşatemeye, münazaaya, mücadeleye başlayarak ev alt-üst olurdu. İçki bu otuz senelik çehreyi ihtiyarlatmış, morartmış, hilkat-i adiyesini mertebe-i insaniyetten büsbütün tenzil ile nur-ı zekâsını söndürmüştü. İçtiği rakılar yerinde rahat durmayarak mutlak sövmek, kavga etmek isterdi.”⁶⁵

Bedia Hanım hikâyesindeki Lütfi Bey de diğer iki olumsuz kişi gibi karşısında bulunan genç kıza felâket getirir ve onu ölüme sürükler. Bedia'nın hayallerinin de büyük etkisiyle

⁶³ age, s. 60-61.

⁶⁴ age, s. 62-63.

⁶⁵ *Rumuzü'l-edeb*, s.148-149.

gözünde yücelttiği ve sonunda evlendiği Lütfi Beye karşı hikâyenin anlatıcısı olumlu hisler beslememektedir. Lütfi Beyin anlatıldığı satırlar ilginç olaylarla doludur. Bu aynı zamanda devrin yanlış batılılaşmış tipine yönelik bir eleştiridir:

“Düşünecek yeri vücudunun her kısmından küçüktü. Vücuduyla mağrur olduğu tahsili için mektebi Beyoğlu idi. Avrupa’yı oradan tanımış, Fransızca’yı oradan öğrenmişti. Oradaki çalgılı kahvelerden ezberlediği şarkıları evde âvâz-ı bülend ile tenaggum, bazı geceler bastonunu kolunun altında, elleri ceplerinde olduğu halde ıslık çalarak geçtiği sokaklarda yavaş yavaş tekrar ederdi. Eyfel Kulesi şeklindeki bir boyun bağı iğnesi, saat kösteğinin ucunda yine bir Eyfel Kulesi madalyonunun içinde Paris’teki opera meydanının resmi vardı. Terziler ona makasların gürültüsü içinde modadan, Beyoğlu cemiyetinden, çalgılı kahvelerdeki rakkaseler, bira kadehleri, tütün dumanları arasında muhabbetten, en büyük mağazaların en ileri gelen hizmetkârları medeniyetten bahsederlerdi. Bu tahsildar-ı ilm-i matlubat ve malûmatı hep bu kahvelerden dükkânlardan, mağazalardan topluyordu.”⁶⁶

Samipaşazade Sezai sonraki hikâyelerinde oluşturacağı aydın genç tipiyle yanlış batılılaşmış bu genç tipini tamamen silecek, ikisi arasındaki farkı vurgulayacaktır. Aydın genç tipi de medeniyetin Batı’da olduğunu savunmasına rağmen düşünce sistemi itibarıyla bu gençten ayrılmaktadır. Yazar Nail (*Bir Yaz Gecesi*), Nesib Bey (*Sihirli Dükkan*) ve Sabit Bey (*Eski Bir Mektep*) gibi kişileriyle, gençlere sahip olmaları gerekenleri ve ilerlemeleri gereken yolu gösterir. Yazarın oluşturmak istediği genç erkek tipini en iyi örnekleyen ise Nail Beydir:

“Köşklerine vasil olup da hepsi, haremi, ikisinden biri müteahhil olan kerimeleriyle damat ve mahdumundan ibaret aileyi etrafına toplayan sofraya oturdukları zaman Nail Beyin ikmal-i tahsili, yol ve köprüler mühendisi olmak için Avrupa’ya gideceğinden ve esbab-ı azimetin âmade olduğundan bahsediliyordu. Damat Bey mühendislik için diyordu ki: “Bundan güzel, bundan musib bir intihab olmaz. Görülüyor ki mazi, yürüyen fikirler, ilerleyen medeniyetler bu taraflara geçer korkusuyla yollar, köprüler yapmamış; tıpkı büyük seller, tuğyanlar gibi o ilerlemiş fikirler, medeniyetler yol bulamadıkları yerleri tahrip ederek geçerler. Avrupa fütuhatına giden Türklerin Anadolu bir köprüsü idi. Şimdiye kadar yapılmamış yollar, kurulmamış köprüler, işlenmemiş madenler velhasıl yerin altında zemine çıkmak isteyen bir

medeniyetin derinden derine sesleri işitiliyor. Düşünmeli ki yeni Türkiye’de bu genç, dinç cumhuriyette her Türkün, bilhassa gençlerin ne büyük vazifeleri var.”⁶⁷

Cumhuriyet dönemine, devrin de etkisiyle, kalemiyle destek vermeyi amaçlayan yazar yeni oluşturduğu genç tipine, eski hassas romantik tipinin bazı özelliklerini de eklemiştir. Nail Bey de diğer gençler gibi âşıktır. Fakat görevlerini aşkından üstün tutarak vatanına hizmet etmeyi seçer. Yaptığı bu seçim, sevgisini herkesin ve her durumun üzerinde tutan, hatta bunun için ölümü, hayat boyu bekleyişi seçen tipten onu uzaklaştırmaktadır. Yazarın kişisine bu seçimi yaptırması bilinçlidir. Nail Bey, sevgilisine ondan niçin ayrılması gerektiği konusunda yaptığı açıklamayla eski genç tipine son noktayı koyar ve her gencin kendisini takip etmesinin gerektiğini vurgular:

“-Tahsilini bitirmek için Avrupa’ya seni pederin mi gönderiyor, yoksa sen mi istiyorsun?

-Ne pederim, ne ben. Bütün şeylerin, insanların fevkinde bir şey. Biliyorsunuz ki Ankara’da yeni bir devlet, yeni bir Türkiye, Hazret-i Âdem gibi topraktan çıkarak güneşe doğru yükseliyor. O mebna-yı medeniyetin esasları olan temelleri on asrın derinliği üzerine kuruluyor, damarları olan sütunlarında Türkün necib ve galeyanlı kanı cereyan ediyor. Mühendisi deha, amelesi devler. Her namuslu Türke vazife olan amelelik için bir kere düşün nasıl mücehhez olmak lâzım gelir. O binanın harcı, teçhizatı, levazım-ı inşaiyesi; ruhun kudreti, kalbin ateşi, zekâ ile ilim ve sanatın şulesidir. İşte beni gönderen...

-(Sözünü keserek) Kâfi, anladım. Hemen git! Şimdi eve avdet eder etmez eşyanı hazırlamağa başla.”⁶⁸

Yazar, yeni devletin gelişimi için özlediği gençliği bu hikâyesinde vurgularken edebiyat konusundaki görüşlerini de *Sihirli Dükkân* hikâyesinin darülfünunlu Nesib Beyiyle dile getirir. Ayrıca bu hikâyede iki genç tipinin çatıştığını da görmek mümkündür. Aydın Nesib Beyle yanlış batılılaşmış İrfan Bey birbiriyle karşı karşıya gelmiştir. Yazar bu durumu hem iki kişinin diyaloglarında beliren fikir ayrılıklarıyla hem de kendi yaptığı açıklamalarla vermiştir:

⁶⁶ age, s. 17-18.

⁶⁷ Samipaşazade Sezai’nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 199-200.

“Nesib Beyle İrfan Bey komşu idiler. Birbirine yakın evlerde oturuyorlardı. Fakat fikirlerinin memleketleri, evleri birbirinden pek uzaktı.”⁶⁹

Eski Bir Mektep ise eğitim düzenine yönelik eleştirilerle doludur. Yazar eski gelişmeye müsait olmayan eğitim sistemini Sabit Bey aracılığıyla okuyuculara göstermektedir. Sabit bey ise bu düzen içinde eğitim almasına rağmen kendini yetiştirmiştir:

“Herkes cami ittihaz edilen büyük odaya giriyorken bu gençler o gece Recaizade Ekrem’in **Vuslat veya Süreksiz Sevinç**’ini tiyatroda dinlemek için hazırlanıyorlardı. Yatsı ezanı bütün halkıyla misafirleri camilere celbediyor, Recaizade Ekrem’in ruhlara ezanı olan eseri de gençleri mabed-i dehada ibadete davet ediyordu. Tiyatro başlamak için perde açılırken bu gençlerin o zamanki mahalle rüştiye mekteplerinde perdedar olan gözleri de açılıyordu. Tiyatronun o iptidai sahnesinden daha ötesini yükseğini görüyor, ziya içinde bir nâ-mütenahiliğe şıtab ediyorlardı. Sabahlardan akşamlara kadar fikre ecnebi, ruha ecnebi, zekâyı söndüren mevcudiyeti uyuşturan derslerden sonra Recaizade Ekrem’in eserinde o esir genç kızın feryad-ı âşıkaneinde kalbi görüyor, darabanını işitiyorlardı. Helecan eden cümlelerin, şeffaf kelimelerin arasından doğmakta olan istikbal güneşi yüzlerine, gözlerine değişiyordu.”⁷⁰

Samipaşazade Sezai’nin şahıs kadrosu ve bunun içinde yer alan genç erkek tipi de genç kız tipi gibi dönemin getirdiği değişimlere bağlı olarak farklılaşır. Romantizmi ve realizmi temsil eden genç tiplerinin arasında bir geçiş oluşturacak tip bulunmamaktadır. Gençler, kurgulanışları itibarıyla ait oldukları çerçevenin dışına çıkmaz, yazarın kendilerine çizdiği sınırları aşamazlar. Bu durum onların tip olarak kalmalarına yol açar. Gelişerek ve dönüşerek kişi olamazlar, sadece bir fikrin sözcüsü olmayı sürdürürler.

⁶⁸ age, s. 206.

⁶⁹ age, s. 222.

2.1.3. Yetişkinler

2.1.3.1. Yetişkin Kadınlar

Hikâyelerde yetişkin kadınların diğer şahıslarda olduğu gibi belirgin bir tip özelliği sergilemediği görülmektedir. *Bedia Hanım* hikâyesinde yer alan Mis Mac İntoch ise hikâyelerde yer alan yabancılardan biridir. Bedia Hanımın mürebbiyesidir. Onun üzerinde önemli bir etkisi bulunmaktadır. Düşünce yapısının temelini oluşturan akılcılığı ile Bedia'ya yol göstermeye, onu sadece duygularıyla hareket etmekten alıkoymaya çalışır. Bu davranışlarıyla Bedia'ya zıt bir karakter portresi çizer. Ancak onun çabaları etkisiz kalır ve Bedia aşırı duygusallığından kaynaklanan bir sona doğru ilerler. Hikâyede belirli bir bölümden sonra onun yokluğu kurgunun seyrinin değişmesine neden olur.

Başka bir kadın, *Anneciğim* hikâyesinde görülen Safiye Hanım ise gerek olay örgüsü gerekse anlatı kişileri üzerinde etki sahibi değildir. Hikâyede ana kişi Feride'nin çalıştığı evin hanımı olarak bulunmaktadır. Onunla birlikte evin işlerini yapan Safiye Hanım, Feride'nin evden kaçmasından sonra yalnız kaldığı için kızıdır. Olay örgüsünde bunlardan başka herhangi bir halkada yer almayan Safiye Hanım tipik bir ev kadını olarak kurgulanmıştır.

İclal hikâyesinde ise yazarın gerçek hayatında bir kadın, akrabası Samiye Hanım okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Samiye Hanım Samipaşazade Sezai'nin kızı gibi gördüğü ve yetişmesine özen gösterdiği bir akrabadır ve ölümüyle bu hikâyeyi kaleme almasına sebep olan İclâl'in annesidir. Samiye Hanım İclâl'den önce de çocuklarını kaybetmiş acılı bir kadındır. İclâl'le birlikte hayata bağlanmaya çalışır. Anlatı sonunda onu da kaybetmesi Samiye Hanım için kabullenilmesi oldukça güç bir durumdur.

Bunların dışında Samiye Hanımı bu anlatı kişileriyle birlikte farklı kılan onun gerçek yaşamda da var oluşudur. Ancak bu onun kurgunun da bir unsuru olmasını

⁷⁰ age, s. 227.

engellememektedir. Çünkü Samiye Hanım bu anlatıda yer alışından itibaren kurgulanmıştır. Gerçek yaşamla ne kadar bağlantılı da olsa o yazarın zihninde yeniden oluşturulmuş, karakteri yorumlarla farklılaştırılmıştır. Sonuç olarak Samiye Hanım kurgulandıktan sonra hikâye kişisi haline gelmiştir. *Yarın* hikâyesinde yer alan Mebruke Hanım ve arkadaşları bu sınıflandırma içerisinde. Bunlar bu hikâyeyi belirli bir noktaya kadar taşıyan kişilerdir.

Düğün hikâyesinde ise anlatının ilk kısmında görülen iki soygun bu gruba dahildir. Bu kadınlar konuşmalarıyla olaylara karşı okuyucuda bir merak uyandırmışlardır. Hikâye içerisinde sadece bu bölümde görülmeleri ve üzerlerinde fazla yoğunlaşılması onları önemsizleştirir. Aynı hikâyede yer alan ve düğünde bulunan diğer kadınlar ise daha az belirgindir. Çünkü onlar düğün kalabalığını meydana getiren figür durumundadırlar. Hikâye içerisinde yer alan diyalogları da onları öne çıkartmak amacıyla değil, gerçekçiliği artırmak için kullanılmıştır.

2.1.3.2. Yetişkin Erkekler

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde yer verdiği yetişkin erkekler aynı durumdaki kadınlara göre daha büyük bir ağırlığa sahiptirler. Onlar hikâyelerde ana kişi, karşı güç ya da yardımcı güç gibi işlevleri üstlenmekte ve bu durum da onlar kurgu açısından belirleyici bir yapı kazandırmaktadır. İncelemiş olduğumuz hikâyelerdeki yetişkin erkek kişiler değişik karakter özelliklerine sahiptir ve tek bir tip dahilinde değerlendirilemeyecek çeşitliliktedirler. Bu yüzden onları başlıklar altında toplamak mümkün olmamaktadır. Bu durumda biz de yetişkin erkekleri yer aldıkları hikâyelerdeki önem sıralarına göre incelemeyi doğru bir yaklaşım olarak tercih ettik.

Hikâyelerde çeşitli işlevler yüklenen yetişkin erkekler, yazarın beş hikâyesinde ana kişilerdir. Böylelikle kurgunun önemli bir noktasında yer almış olmaktadır. İlk olarak *İki Yüz Elli Kuruş* 'ta adı verilmeyen ana kişi aynı zamanda anlatıcısı bu gruba dahil edilebilir. Ana kişi hikâyede bulunmanın yanında onu anlatmanın verdiği bir sorumluluğu da

taşımaktadır. Okuyucu kurgu içerisinde hem onun yapıp ettiklerini izler hem de onu dinler. Ayrıca o, düşünceleriyle ve yorumlarıyla okuyucuyu yönlendirir.

Hikâyede ana kişinin kendisi hakkında geniş açıklamalarda bulunmaması onun özellikleri hususunda okuyucunun bilgisinin eksik kalmasına neden olur. Ancak hikâye bütününe bakılarak bazı çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Anlatıcının doğaya karşı beslediği sevgi onun duyarlılığını ortaya çıkarmakta, tabiatı tasvir ederken seçtiği ifadeler ise onun sanata yatkın yaradılışını belirginleştirmektedir. Bunların dışında anlatıcının yaşamı hakkında çok az şey söylenmesi bu portreyi tamamlamayı engellemektedir. Yazarın ana kişiyi bu şekilde gölgede bırakmasının başlıca nedeni ilgiyi kişiler üzerinden hikâyenin içeriğine kaydırma isteğidir.

Yarın hikâyesinde ise ana kişi Süleyman Bey hakkında bilgilerimizin sınırı bu hikâyedekine oranla oldukça genişlemiştir. Süleyman Bey hikâyede sanatçı hassasiyetiyle yoğrulmuş bir kişi olarak yer alır. Onun sanat özellikle de edebiyatla uğraşması insanlardan uzaklaşarak ilham kaynağı ve sığınağı tabiata yönelmesine sebep olmuştur. Bu durum onu kendisinden karakter bakımından daha kuvvetli Mebruke Hanımla çatışmaya iter. Ancak bunlar Süleyman Bey üzerinde herhangi bir tesir yapmaz ve o kendi dünyasında yaşamaya devam eder. Onu hayatın gerçek yüzüyle ve insanların olumsuzluklarıyla karşı karşıya bırakan ise kızının hastalanmasıdır. Süleyman Bey bu olayla birlikte birden fazla engelin içinde sıkışıp kalmıştır. O bu bölümlerde tam bir şaşkınlık halindedir. Kötüye giden durumunu nasıl düzelteceğini bilememektedir. Çünkü hayatının hemen hemen tamamını gerçek yaşamdan uzakta geçirmiştir. Süleyman Bey bu durumdayken hikâyenin ilk kısımlarında çatıştığı eşi Mebruke Hanım ona yardım etmeye çalışır. Hikâye, ana kişi birçok sorunun ortasında kalmışken sona erer.

Bir Hayal hikâyesinde de ana kişi olan Senayi Bey de mutsuzdur. Onun da üstesinden gelmesi, daha doğrusu kabullenmesi gereken sorunları bulunmaktadır. Senayi Bey çok yakın aralıklarla kardeşlerini kaybetmiştir. Sonuncu kardeşi de hastadır ve bir müddet sonra o da ölecektir. Ana kişi kendisini büyük bir yalnızlığın içinde hissetmekte ve kaybettiği

ailesine ve arkadaşlarına özlem duymaktadır. Senayi Bey kardeşi Hasan Beyin ölümüyle birlikte insanlardan uzaklaşma isteği duyar ve odasına kapanır. Odasındayken, birdenbire zihninde çocukluğu, birlikte büyüdüğü konak ve bir zamanlar çevresinde bulunan insanlar belirir. Onların yanında bulunabilmek için büyük istek duyar ancak karşısındakiler ölüdür ve dolayısıyla bu isteğine ulaşamaz. Senayi Bey bu durumdayken son olarak babası ve kardeşleriyle karşılaşır ve onlara ölümlerinin kendisini ne kadar yıkmış olduğunu anlatır.

Mösyö Epikür'ün Seyahati adlı hikâyede de Mösyö Epikür yetişkin bir erkek ve ana kişi olarak bulunmaktadır. Mösyö Epikür hikâyenin belirli bir bölümüne kadar sahneye çıkmaz. Okuyucu onu anlatı kişilerinin ağzından tanıma imkânı bulur. Ancak bu değerlendirmeler de birbirinden farklıdır. Ada halkı onun tüccar mı şair mi olduğu konusunda tartışmaya girmişlerdir. Bu tartışmalar devam ederken Mösyö Epikür odaya gelir. İnsanlar onun şerefine balo düzenler ana kişi sadece mesleğiyle değil sürekli yanında bulundurduğu çantasıyla da merak konusu olur. Ada halkı sayesinde güzel günler geçiren Mösyö Epikür bir süre sonra arkasında, çantasının içerisinde onu dolandırıcılık suçundan dolayı mahkemeye çağıran bir celpname bırakarak adayı terk eder.

Yarın Alessabah Hücuma Müheyya Olan Osmanlı Ordusunun Karşısında Bir Yunan Generalinin Tefekkürat ve Tahayyülatı adlı hikâyede ise ana kişi olan Yunan generalinin savaş esnasındaki durumu üzerinde yoğunlaşmıştır. General hem savaşıma hazırlanmakta hem de askerlerini motive etmeye çalışmaktadır. Ancak hikâyeye göre bu girişimi sonuçsuz kalmaktadır. Bu hareketliliğin ortasında generalin umutsuzluğa düşmesi onun sinirlerini yıpratır. General bu haldeyken Osmanlı ordusunun hücumuyla ilgili hayaller görmeye başlar. Bu hayalin etkisiyle general ordusuna geri dönüş emri verir. Generalin duygu ve düşüncelerini konu edinen hikâye bu şekilde sona erer.

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde yetişkin erkekler karşı güç olarak da yer almaktadırlar. Bu kişiler karşı güç konumundayken oldukça acımasız bir yapıya sahiptirler. *Anneciğim* hikâyesinde yer alan iki kişi Salih Usta ve Ahmet Usta ana kişinin hayatının farklı dönemlerinde karşısına çıkarlar ve ona acı çektirirler. Ahmet Usta Feride'nin

İstanbul'a geldiğinde yanında çalıştığı kişidir. Anlatıcı Ahmet Ustanın ilginç kişiliğinin altını çizer ve onun karakter özelliklerini okuyucuya yansıtır: Anlatıcı Ahmet Beye karşı tarafsız değildir ve onun karakterini tasvip etmediğini onu anlattığı kısımlarda kullandığı üslûpla belirginleştirir. Ahmet Ustanın Feride'ye karşı en kötü tutumu ise onu kaçtığı eve bir çocukla birlikte döndüğünde eve almayışıdır. Böylelikle Ahmet Bey Feride'yi kötü hayat şartlarına yönlendiren bir sebebe dönüşmüş olur.

Aynı hikâyede yer alan Salih Usta, Feride'nin hayatına Ahmet Ustanın bir müddet sonra girer. Salih Usta hayatında herhangi bir şey elde edememiş, içkinin etkisiyle çökmüş bir adamdır. Feride'yi kullanarak onun düşmüş bir kadın olmasına sebebiyet verir. Salih Ustayla Feride'nin arasında anlatıcının ifadesiyle alçak bir muhabbet gelişir. Ancak Salih Usta Feride'yle evlenmeye karar vermesine rağmen içkinin bünyesinde meydana getirdiği etkiyle onu öldürecek derecede dövmüş ve korkuya kapılarak evden uzaklaşmıştır. Bütün birbirine zıt tavırlarının altında anlatıcıya göre aşırı içkinin insanda oluşturduğu tesir yatmaktadır. Anlatıcı bu durumdan bahsettiği ve Salih Ustanın yapısını anlattığı satırlarda realist bir tutum sergilemektedir.

Hikâyelerde bu kişilerin yanında daha geri plânda kalmış, kurguda belirgin varlık gösterememiş erkekler de bulunmaktadır. *İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır* hikâyesinde görülen ana kişinin Çamlıca'daki orman gezisi sırasında yanında olan arkadaşları hikâyede önemli bir konumda değillerdir. Onlar hikâyede yalnızca 'erbab-ı asalet' olarak geçerler, bir vak'a halkasında yer aldıktan sonra kurgudan silinirler.

Eski Bir Mektep hikâyesinde de benzer bir durum söz konusudur. Hikâyede ana kişi Sabit Beyi okuluna getirip götüren lala, sadece bu kısımda görülür. Hikâyenin geri kalan kısmında ise yoktur.

Düğün hikâyesindeki Kürt Haso ile *Anneciğim* hikâyesindeki Veli Ağa da aynı konumda bulunan diğer kişilerdir. Bunlar da haklarında geniş bilgiler verilmesine ihtiyaç duyulmayan, gerektiği yerde kullanılarak bir daha anlatıda gözükmeyen tipler olarak sunulmuşlardır.

Mösyö Epikür'ün Seyahati'nde yazarın sanatçı olduğunu iddia eden ancak sanatla ilgisi bulunmayan insanları eleştirmek için yer verdiği Sermed Efendi anlatı boyunca Mösyö Epikür'ün yanındadır. Anlatıcı Sermed Efendiyi okuyucuya 'remad-ı sükûnet içinde mahfi kalan tabiat-ı şâiranesi elli yaşından sonra feveran ve galeyana başlamış şâir-i âteş-zaban' olarak tanıtır. Hikâye boyunca onun sanat anlayışına üstü kapalı eleştiriler getirir. Aynı hikâyede yer alan Kostaki ve Mösyö Heriklis hikâyelerde bulunan yabancı erkeklerden ikisidir. Bu iki kişi hikâyede Mösyö Epikür'ün hangi meslekten olduğuna dair tartışma içerisinde gösterilirler. Yine bu iki kişi hikâye sonunda parasından istifade etmeyi umdukları Mösyö Epikür tarafından dolandırılırlar.

Yarın hikâyesinde ana kişi Süleyman Beyin parasının tükenmesine sebep olan İzzet Efendi de birçok yönden Sermed Efendiye benzemektedir. İzzet Efendi matbaalara siparişle yazı yazmakta ve geçimini bu şekilde temin etmektedir. Ancak yaptığı bu iş onun kalp ve ruhundan birçok fedakârlık etmesine sebep olmaktadır. Yazı getirdiği bir matbaada Süleyman Beyle tanışan İzzet Efendi onun güvenini kazanır. Bu güveni kullanarak Süleyman Beyden maddi yardım da gören İzzet Efendi, onun bütün parasını kaybetmesine neden olur.

2.1.4. Yaşlılar

2.1.4.1. Yaşlı Kadınlar

Samipaşazade Sezai'nin şahıs kadrosunda yaşlı kadınların çoğunluğu annelerdir. Anneliğe büyük önem veren ve onu kutsal gören yazar, hikâyelerindeki kadınları birbirine yakın özelliklerle kurgulamıştır. Anne-çocuk ilişkisini işleyen hikâyelerinin dışındakilerde de örneğin *Bir Yaz Gecesi*'nde 'anne' kavramı sığınılacak bir kişi olmuştur:

“İkbal, bir bebek, hiffet ve rikkatiyle yavaş yavaş giderek başını validesinin kucağına koydu. Hayatlarının bazı anlarında en büyük cihangirler de oraya iltica eder.”⁷¹

Anne insan için uğrunda mücadele edilebilecek ve aynı zamanda türlü sıkıntılara katlanılabilecek en önemli varlıktır:

“(…) O günlerde validesi birdenbire hastalanmıştı.

Validesinin bir cüz-i vücudu olduğu için azîm bir ıstırap içinde hastaya hekim getirmek, ilâç almak havâyicine karşı mücessem ve mücehhez bir fedakârlık kesilmişti.”⁷²

Bunun dışındaki hikâyelerin genelinde ise yaşlı kadınlar birer görüntü halindedir ve olay örgüsünün gelişiminde herhangi bir rol oynamazlar:

“Bu iki hanım gelin ve güveyin validesi idi. Bir tanesi bizde erkek evlâdı olan validelere mahsus gurur ile, diğeri bir rikkat ü şefkat-i maderâne ile mahdumunun sâika-i kuvvet ü galibiyet sayesinde heyet-i içtimaiyye duhulünü, kerime-i ber güzidesinin âlem-i hakiki üzerinde attığı ilk adımlarıyla rehberî-i hayatı olan kocasının bahtiyarâne ve masumâne surette takibini, ikisi de ömr-i güzêstelerinin kolkola vererek avdetini, yahut saha-i maziden istikbalin güzârını, bir takım hissiyat-ı mühimme içinde temâşâ ediyorlardı.”⁷³

“Validesi yarına Çerkez tavuğu hazırlamak için aşağı kata inmişti.”⁷⁴

Hikâyelerde yaşlı kadınlar ve anneler sağlam bir kurgulanışa sahip değillerdir. Onlar fizikî yapılarından çok etraflarına yaydıkları, zihinlerde oluşturdukları annelik kavramıyla önemlidirler. Zayıf ve güçsüz kişileri korumaları ve her zaman dönülebilecek bir varlık olmaları, onları önemli kılar.

⁷¹ age, s. 215.

⁷² Küçük Şeyler, s. 11.

⁷³ age, s. 51.

⁷⁴ Samipaşazade Sezaî'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 222.

Samipaşazade Sezai'nin birkaç hikâyesinde ise yaşlı Rum kadınlar yer alır. *Pandomima*'daki yaşlı kadın 'cadılara mahsus dehşet ve sükûnetle' görünürken, *Sokak* hikâyesindeki fakir, âlil Rum karısı daha sevimli ve sevecendir:

“(...) Arkadan bütün vücudunun yarısı topraklara eğilmiş o alîl kardın zuhur ederdi. Bu zavallı kadın kendisine bâr olan hayatı bu kaldırımlarda ah ü enin ile sürüklerken, ona ızdırabını biraz unutturacak zavallının hüznünü biraz tesliye etmek için küçük siyah köpek iltizamî bir şevk ve neşe ile kesik sesler çıkararak kadının üzerine atlar. İki tarafa çevirdiği yerlere değmek üzere olan yüzünü öpmeye çalışır. Beyazlı, sarılı kedi güzelliğinin verdiği gurur ile kadınlara mahsus işve ve letafetle o kırık dökük vücuda sürünerek okşardı. Ne hazin manzara.”⁷⁵

2.1.4.2 Yaşlı Erkekler

Hikâyelerde çok sık olmamakla beraber yer alan yaşlı erkekler, bir tip oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Her hikâyede okuyucunun zihninde aynı yaşlı erkek imajı belirmektedir. Bu tipler yaşları itibarıyla görmüş geçirmiş, olaylara çözüm getiren, geleneklere bağlı kişilerdir. Anlatıcı *Bedia Hanım* hikâyesindeki Paşa'yı tanımlarken aslında az çok bütün yaşlı erkek tiplerini anlatmaktadır:

“Bir iki batnın hürmet ettiği ecdadından mevrus, zekâ-yı mümtâzı, ulüvv-i cenabı, rikkat-i kalbi, asalet-i hilkiyle iştihar ederek etraftaki köylülerin, ‘fukara babası’ esnaf takımının ‘ayaklı kütüphane’ ahibba ve eviddâsının ‘insan-ı kâmil’ dedikleri bu paşa, (...)”⁷⁶

Bu özelliklerinin yanında çevresindekilere özellikle çocuğuna karşı büyük şefkat ve koruma hisleri besleyen bu yaşlı adamın kişilik yapısının *Mihriban* hikâyesindeki Ata Efendide devam ettiğini görürüz. O da kendisine hizmet eden Mihriban'ı korumaya çalışır fakat fizikî yetersizlikleri buna engel olur. Bu bakımdan iki tip benzeşmektedir. Paşa kızını Lutfî Beyden koruyamaz. Ata Efendinin ise karısının ve oğlunun tutumları karşısında yapabileceği bir şey yoktur:

⁷⁵ age, s. 231.

“Mutasarrıflıktan mütekait olan Ata Efendiye nüzûl isabet edeli iki sene olmuştu. Şimdi mensî, meflûç olarak çekildiği kûşe-i inziva vü ıztırabında kendisine nispetle daha pek genç olan huysuz, kalpsiz karısının her gün ezâ ve cefası ve tahsîl ve terbiyesine hiç itina etmediği oğlu Hakkı Beyin her gece münazaa ve mücadelesi arasında harap oluyordu.”⁷⁷

Yazarın Abdülhamit devrini ele aldığı hikâyelerindeki yaşlı erkekler ise o dönemin belirgin özelliklerini taşıyan tipleridir. Bu tipler devletin üst kademelerinde görev almışlardır. Ve yazar bu kişilerin şahsında hem gerçek hayatta benzeştiği insanlara hem de sisteme yönelik eleştirilerini vermektedir. Örneğin *Remzi Bey* hikâyesinde yer alan Hüseyin Sabri Efendi istibdat döneminin görevlilerinden biridir.

“Memurîn-i adliyeden olan Hüseyin Sabri Efendi geceden şehrin, Boğaziçi’nin her tarafına atılmış azîm bir insan ağını sabahleyin toplayıp Yıldız’a götürülenlerden idi ki o ağın içinde mazlum ve masumdan, casustan, katilden, hamiyet ve hürriyet erbabından, velhasıl her cinsten adam bulunur. Elli yaşında olan bu Hüseyin Sabri Efendi on seneden beri Adliye nazırlığına göz atarak o maksadına vusul için müşteri-i tecessüsü padişahına her türlü hidemat-ı sadıkaneden çekinmemişti. Müddeiumumilik ile vilâyetlerde gezdiği zaman bir vali, bir-iki mutasarrıf azlettirmiş, rûfekâsının bir çoğunu hapis ve nefye muvaffak olmuş, her pençesine giren erbab-ı kalemi zindana mahkûm ederek İstanbul’da bir mahkeme riyasetine geçmişti.”⁷⁸

Hikâyedeki diğer bir tip de Hariciye Nazırıdır. Bu tipin yardımıyla devlet kadrolarındaki çıkarıcılığa ve düzensizliğe eleştiriler yöneltmiştir:

“Tutulduğu bu girdibad-ı vukuat içinde bir gün memuriyetinden azlolunmak üzere olduğunu söyledikleri zaman, hemen hariciye nazırına şıtab etti. O zamanın hariciye nazırı kendisine ‘Vah oğlum vah! Sen hiç merak etme. Ben bu işi pederane bir surette yaparım’ dedi ve kendisini büsbütün iltizam ettiğini gösterir bir tavır ile sefirin maiyetine olan muamelesini rûfeka-yı resmîyesinin ahlâkını, hattâ odasını; yatağını bile soruyordu. Remzi Bey nazırın huzurundan çıktığı vakit kendisinin azlolunmak üzere olduğunu haber veren arkadaşına: ‘Ne var ne de olsa baba dostu! Bir vezir-i âlişan’ diyordu. (...) Hemen oradaki müvezziden bir gazete aldı. Baş taraftaki tevcihata bakar bakmaz vurulmuş gibi birdenbire durdu. Okuyor, bir

⁷⁶ Rumuzü’l-edeb, s. 3.

⁷⁷ age, s. 149.

⁷⁸ İclâl, s.92-93.

kere, üç kere okuyor, zihni bir türlü bu hakikati istiaf edemiyordu. Memuriyetine hariciye nazırının o ‘Ne kadar olsa baba dostu vezir-i âlişanının’ oğlu tayin olunmuştu.”⁷⁹

Devrin getirdiği gelişmelere ve nesil çatışmalarına yer verilen hikâyelerde de kurguya yaşlı erkek tipi yerleştirilmiştir. *Sihirli Dükkan* hikâyesinde Sadık Efendi ile oğlu İrfan Bey karşı karşıya getirilerek eski-yeni münakaşası yaptırılmıştır:

“İrfan Bey, ekseriya yazı tepsisinin veya odadaki minderin yastığı üzerinde Baki ile Nedim’in Divanı bulunan babasına, ‘eğer gazeteye münekkit olarak kabul olunsaydım eski edebiyat ölmüştür diye yazardım.’ diyor; babası kemal-i sükûnetle cevap veriyordu:

-Ben milletimin mazideki irfan ve edebî ölmüştür sözünden ziyade bî-edebîlik ölmüştür sözünü işitmek isterim.

Bu cevap üzerine İrfan Beydeki babasının kanı şimalin kırbağıyla galeyana gelerek diyordu ki:

-Ölmemişse ben öldürürüm.

-Zavallı sen değil zaman bile Baki’yi yahut bekayı ifna, Nedim’i adım edemez. Mademki bir şey olmak hülyasındasın. Cellât değil musalih olmağa özen. Kalem öldürmek için değil diriltmek içindir. Ruhlara, kalplere taze heyecan ve helecanlar, milletlere, yeni bir hayata haberler götürmek içindir.”⁸⁰

2.2 KİŞİLEŞTİRME

‘Bir hikâyeci veya romancının anlatıyı sürükleyecek kişiyi anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine ona beşeri bir yapı kazandırarak canlandırmasına ‘karakterizasyon’ denir.’⁸¹

‘Kişi yaratmanın en basit şekli ad vermedir. Her adlandırma bir çeşit hayat verme, canlandırma ve ferdileştirmedir.’⁸² Hikâye ve roman kişisi bir ada sahip olmakla kurgu dünyasında bir yaşama sahip olur. Adı anlatı kişisi için bir kimliği de beraberinde getirir.

⁷⁹ age, s. 98-100.

⁸⁰ Samipaşazade Sezai’nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 220.

⁸¹ Mehmet Tekin, Roman Sanatı, s. 78.

⁸² Rene Wellek-Austin Warren, Edebiyat Teorisi, (çev. : Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir 1993, s.194.

Roman ve hikâyenin gelişme tarihi içinde kişilere ad verme sürekli bir değişim gösterir. İlk dönem sözlü ve yazılı anlatılarında alegorik ve mitlerden gelen adlar kullanılıyorken yazılı edebiyatın gelişmesiyle kişilerin adları gerçek yaşamla daha çok benzerlik göstermeye ve bireyselleşmeye başlamıştır.

Çoğu zaman üzerinde fazla durulmayan bir ayrıntı olarak görülen kişi adları, aslında okuyucuların, yazarın istediği atmosfere girmesini sağlayan belirleyici bir özelliktir. Okuyucu, adların da etkisiyle kendini hayal dünyasının, masalların ya da günlük yaşamın içinde hissedebilir. Çünkü adlar kimi zaman ait olduğu kişinin fiziksel veya ruhsal özelliklerini yansıtır. Yazar, kişi hakkında yaptığı tasviri adla da destekler. Okuyucunun zihninde kişinin özelliğini sık sık vurgulama imkânı bulur. Bu isimlendirme bazen zıt bir biçimde de yapılabilir ve kişiye sahip olduğu özelliklere tamamen zıt olan bir ad da verilebilir. Yazar bu yolla mizahı sağlamaya çalışabilir.

Roman ve hikâyenin gelişmesiyle gerçek yaşama, sıradan insanların hayatlarına daha fazla benzeyen özelliklerin yansıtılması önem kazanır. Bu diğer öğeler gibi kişileştirmeye de yansır. Mitlerden gelen isimlerin yerini herhangi bir olay ya da kişiyi çağrıştırmayan adlar alır. Daha yakın dönemlerde verilen eserlerde ise adlandırma, önemli bir değişim göstermiştir. Eserlerindeki kişilerin hikâyesini daha gerçekçi, daha doğal yapabilmek için isimlere baş vuran yazarlar hikâye ve romanda kullanılan tekniklerin etkisiyle bundan vazgeçerler. ‘Yeni roman anlayışında kişileştirme en aza indirgenmekte birden fazla kişiye aynı ad verilerek ya da hiç ad verilmeyerek, okurun dış dünyaya gönderme yapması elden geldiğince azaltılarak yazarın kurmaca evreni, düş ve imgelem gücü ön plâna çıkarılmaktadır.’⁸³ Anlatı kişisine ad verildikten sonra onun tam bir kişiliğe büründürülmesi gerekir. Çünkü kişilerin adlarının ve bunların anlatıya taşıdığı anlamların yanı sıra kişilerin;

“(…) dış görünüm özellikleri (cinsiyeti, boyu, yüz ifadesi...), ruhsal yapısı (üzüntüsü, heyecanı), toplumsal durumu (iş, parasal olanakları...) diğer kahramanlarla ilişkisi (aile, arkadaşlık

⁸³ Yazınsal Okuma Süreçleri, s.

bağları...) kimi zaman gerçekten yaşayan (ve/ya da yaşanmış) bir kişiye (ve/ya da kişilere) gönderme yapılarak anlatılır ve betimlenir. Kimi zaman da yazar, gerçek bir insanı örnek almadan düş gücünü kullanarak kahraman(lar)ını tüm özellikleriyle gerçek kılar.”⁸⁴

Yazarın kişileştirmedeki başarısı da bu noktada ortaya çıkar. Roman/hikâye yazarı gözlemlerini, bilgisini ve yeteneğini kullanarak anlatı içinde tutarlılığa sahip kişiler kurgular. Bu kişiler anlatı içinde bir tutarlılığa sahip olmanın yanında özgürlüğe de sahiptirler. Onları kurmacanın gereklerine uydurabilmek için kişiler arasında bir denge kurma zorunluluğu ortaya çıkar.

Yazarın yeteneğinin boyutlarını okuyucuya gösteren kişi yaratmada kullanabileceği bir çok yolu vardır. Örneğin kişilerin ‘Tanımlayıcı ve aktif ayrıntıları kullanarak ve sadece bireyselliği gösterenleri seçerek bir kişiyi tasvir edebilirsiniz.’⁸⁵ Kişileri diğer kişilerden ayıran özellikler vurgulanarak bunlar yuvarlak kişi haline de getirilebilir. Kişilerin yaşamları, zevkleri anlatıya taşınarak onları birer canlı insan gibi görünmeleri sağlanabilir. Haklarında verilen ayrıntıların çokluğu, onları okuyucuların gözünde gerçekliğe bir adım daha yaklaştırmaktadır.

Diğer bir kişileştirme yöntemi de anlatı kişinin çevresini kullanmaktır. Ayrıca çevresinin ona karşı tutumu, onun kendi çevresine veya yabancı bir çevreye karşı tepkileri gösterilerek kişilere yeni boyutlar kazandırılabilir.

Kişileştirmede en kullanışlı tekniklerden biri de kişinin konuşmalarını ve eylemlerini kullanmaktır. Kişinin dolaysız olarak kendini ifade edebilmesi ancak diyalogla mümkündür. Diyalogun dışında kalan bölümler kişi anlatıcı kullanılsa bile doğrudan yazarın hakimiyeti altındadır. Diyalog, kişinin okuyucuyla aracısız bir bağlantı kurabilmesinde, kendini ona tanıtmada önemli bir role sahiptir.

⁸⁴ age, s. 35.

⁸⁵ Öykü Sanatı, (hızl. ve çev. : Hasan Çakır) Çizgi Yayınları, Konya 2000, s.8

“Yazar kahramanının dış görünümü, ruhsal, kültürel, dinsel, toplumsal özellikleri dışında, bir kişiye, bir aileye, yemeye, müzik ve yolculuk zevkine ilişkin ayrıntıları da sunabilir. Tüm bu ayrıntılar kişinin ya da karakterin ruhsal ve etik varlığını oluşturur. Oyuncunun okurun tahmin edebileceği ilkeleri, beğenileri, alışkanlıkları, kısacası kendine özgü bir karakteri, kendisini çevreleyen diğer kişilerle ilişkileri vardır. Bu tanımlanma anlatı kişisini bir bilinçle donatır. Kişi olan kağıttan varlığa büyük ölçüde inanılabilirlik ve derinlik kazandırır.”⁸⁶ “Kurmaca, yani anlatı kahramanının fiziksel özellikleri okura o kişi hakkında ilk fikri edinme olanağı sağlar.”⁸⁷

Doğru bir kişileştirme tekniği kullanabilmek için bunların tek tek kullanılmasından çok harmanlanarak kullanılmaları en doğru yoldur.

2.2.1 Ana Kişiler

2.2.1.1. Ana Kişi Olarak Erkek

Hikâyelerde ana kişi olarak kurgulanan erkekler kadınlara göre çeşitlilik göstermektedir. Aşk hikâyelerinde baş kişi olarak yer alan erkek kişiler, aynı konulu hikâyelerin kadın kişileriyle benzer yapıya sahiptirler. Duygusallık ve pasiflik açısından örtüşen bu kişilerden erkekler sahip olduğu hareket özgürlükleri bakımından ayrılmaktadır. Fakat yazar tarafından birer tip olarak esere yerleştirildikleri için bir seçim yapma hürriyetine ya da kurgunun çizgisini değiştirme kudretine sahip değildirler. Romantik mizaçlı her kişi gibi son derece duygusaldırlar ve aşkları için her şeyi yapmaya hazırdırlar. Örneğin *O Büyük Siyah Gözler* hikâyesinin ana kişisi olan çoban, sadece bir kez ve kısa bir süre gördüğü genç kızı yirmi yıl boyunca beklemiştir. Gerçeklikten uzak, son derece yapay bu durum karşısında çatışmaya girmemiş, olayların ilerleyişine hiçbir katkıda ya da müdahalede bulunmamıştır. Ana kişi olan çobanda hikâyeye boyunca oluşan tek değişme fizikî görünüşündedir:

⁸⁶ Yazınsal Okuma Süreçleri, s. 140.

⁸⁷ age, s. 137.

“Derd-i muhabbetle yirmi sene içinde bütün saçları ağaran bu çoban, bu bembeyaz ihtiyar (...)”⁸⁸

Çoban oldukça pasif bir durumdadır. Ne davranış düzeyinde ne de psikolojik bakımdan hiçbir hareketlilik göstermez. Dolayısıyla gözle görülebilen ya da içsel olan bir çatışma içinde de bulunmaz.

“Ah! Mahrem-i râzı olan Zühre bir iz gösterse, yar-ı her şeb-beraberi olan Müşteri gideceği yerlerde başının üstünde bir şule yaksa, sevdiğinin evini bulmak için iki sene dolaşmağa, şundan bundan sormak için beş sene şehirlerde gezmeğe âmâde idi.”⁸⁹

Bu yapıyla hikâyeye durum hikâyesi özellikleri katan kişinin ruhî durumu da gözler önüne getirilmiştir. Fakat sunulan kesitler iç dünyasında meydana gelen çatışmaları ya da dalgalanmaları göstermekten uzaktır. Çobanın iç dünyası da oldukça hareketsizdir. Önünde onun ilerlemesini, kıza ulaşmasını engelleyecek belirgin bir durum söz konusu olmamasına rağmen o beklemeyi tercih etmiştir. Hikâyenin bir bölümünde tabiat unsurları kişinin karşısına engelleyici olarak çıkarılmaya çalışılsa da bunlar çok silik, işlevini yerine getirememiş öğeler olarak kalmışlardır:

“Haftalar, aylar güzar edip gitmiş, kış rüzgarları esmeye ve artık dağlar misafir kabul etmemeye başlamıştı. Böyle bir günde yine ber-mutad Çamlıca tepesine çıkmıştı. Gök kapalı, kışın o dehşetli rüzgârıyla bütün Çamlıca inliyorken çoban abâsına bürünmüş, gözlerini ufuklara, vâdilere dikmiş, onu ‘o büyük siyah gözleri!’ bekliyordu. Beklediğine mukabil âvâze-i müthişle gelen rüzgâr mevcudiyetinden bazı şeyler alıp götürdüğü cihetle sabır ve takatinin ve metanet-i tahammülünün kendisinden ayrılıp gittiğini hissediyordu.

Yine bu kış yağmur altında, rüzgâr karşısında onu beklemekten hastalanarak ormanda iki-üç gece bir ağacın altında yatmış ve Alemdağı’ndan kömür getiren bir öküz arabacısı kendisine tesadüf ederek köylüsü olduğu cihetle alıp kulübesine götürmüştü. Bir gün de kendi köylülerinden birkaç avcı, donmuş bir halde bularak ölümden kurtarmışlardı.”⁹⁰

⁸⁸ Rumuzü'l-edeb, s. 147.

⁸⁹ age, s. 145.

⁹⁰ age, s. 145-146.

Geleneksel anlatılardaki âşık genç tipiyle, aşkına bağlı kalma noktasında birleşen çoban, hikâyenin sonunda gençlerin görebilmek için yollarını beklediği, hastalara dua ettirilen köylü kadınların kendisine adak adadığı bir ermişe dönüşmüş, böylece sabrı için ödüllendirilmiştir.

Hiç hikâyesindeki genç pasifliği yönüyle çobana benzese de ruhî olarak çatışmalar içindedir. Hayalen de olsa karşılaşacağını düşündüğü engellerle savaşımaya hazırdır. Ana kişi olan genç geçimini sağlamak için, yapı itibarıyla güçsüz olmasına rağmen, çalışmaktadır. Böylece dış dünyadan gelen sorunlarla yüzleşebilmektedir. Sonuç kısmında açıklanacak gizemin şaşırtıcılığı üzerine kurulu hikâyedeki bu genç, sevgilisine ulaşabilmek için özel bir çaba sarf etmektedir. Bütün karşılaşmalar tamamen tesadüf eseridir. Bu durum onun belirleyici bir kişi olmadığının göstergesidir. Klâsik hikâyelerdeki âşık tipinden farklı olarak sevgilisine kavuşmak için şartları zorlamayışı tamamen hayale, hayalî dünyalara sığınışı ise oldukça anlamlıdır. Bu kaçış psikolojisiyle ve dönemin toplumsal yapısıyla alâkalıdır. Önceki dönemlerden farklı olarak iç dünyasına yönelmiş ve durağanlaşmış toplum yapısının ve dönemin edebî akımlarının etkisinde kalan yazar, eserinde bu şartlara uygun kişiler oluşturmaktadır. Sadece bir duyguyu ifade etmesi ya da ilginç bir son için kurgulanan kişi böylece ne iç ne de dış gerçeklerle ilgili, yaşamayan, kelimelerden ibaret kalan unsurlara dönüşmektedir. Canlı tutulmayan, ana kişi olarak üstlendiği görevleri yerine getirmeyen bu kişiler kısa hikâye açısından zarar vericidir. Çünkü kısa hikâye romandan daha farklı olarak okuyucu üzerinde meydana getirdiği etkiyi sonuna kadar sürdürmek zorundadır. Hikâyenin her unsuru ilgiyi her an canlı tutan, birbirini bütünleyen, gereksiz ayrıntılardan arınmış ana yapıyı meydana getirir. Şahıs kadrosu, olay örgüsü, zaman vb. öğelerden herhangi birinde oluşabilecek hatalar hem diğer unsurları hem de ana yapıyı olumsuz etkilemektedir. Kişilerin özellikle de hepsinin üstünde yer alan ana kişinin gerek tip gerek karakter olsun, kurgulanışındaki her tutum hikâyenin hayatiyetini belirlemektedir. Olay örgüsünün şahıs kadrosunun önüne geçtiği bir hikâyede canlılığını çok az koruyabilen bu gencin yaşadığına dair ipucu verebilen oluntular da mevcuttur. Sonuç kısmında sevdiği kızla karşılaştığı ve onun karşısında ne yapacağını şaşırdığı

sahneler gözümüzde olayı belirginleştirir. Gencin, gerçek hayattaki bir insana yaklaşan tavırları onun bir tarafından gerçekliğe tutundurulmaya çalışıldığını göstermektedir.

Pantomima hikâyesinde toplumdan kopmuş olan Paskal'a insanlar ancak kendilerini eğlendirebildiği sürece katlanabilirler. Tiyatrosunun dışında o, insanlardan ve sosyal yaşamdan kopmuş durumdadır. Paskal için Eftelya karşı güç ya da arzu edilen objeden öte hayatta tutunma vasıtasıdır. Onunla birlikte olma ümidi Paskal'ın yaşama bağlanmasını sağlamaktadır. Paskal'ın karşısında cisimleşmiş bir karşıt güç bulunmamaktadır. Karşıt güç Eftelya'nın kocası da değildir. Çünkü Eftelya başka biriyle evlenmese bile Paskal'ı seçmeyecektir. Dolayısıyla Paskal'ın karşı- engelleyici gücü yine kendisidir. İç dünyasıyla dış görünüşü arasındaki fark onun karşısında en büyük engeli oluşturmaktadır. Vücudunun çirkinliği onun için en kuvvetli çatışmasını meydana getirir. Herhangi bir dış engele herhangi bir şekilde karşı koymak mümkünken böyle bir sorunla baş edebilme ya da ondan kurtulma imkânsızdır. Paskal'ın da bunun bilincinde olduğu iç monologlarından anlaşılmaktadır. Önce durumunu kabullenen Paskal ağlamayı ya da hayal kurmayı seçer. Bunlar kişi için sorunlarından kısa bir süre de olsa sıyrılabilceği savunma mekânizmasıdır. Fakat Eftelya evlenince hayalini kurabileceği yeni hayatı kalmamıştır. Kendisiyle, umutsuz bir şekilde baş başa kalmaksa onu yıkar. Çatışmalara yenik düşen Paskal çektiği acıların kaynağını bulur. Kendisini hayattan da Eftelya'dan da uzaklaştıran çirkin vücudundan intiharla kurtulur. İntihar böylece hem yenilgiyi kabulleniş hem de bir bakıma intikam halini alır.

Yarın hikâyesinin ana kişisi Süleyman Beyin yaşadığı sorunların da temelinde kendisi yatmaktadır. Fakat onu zor duruma düşüren Paskal'da olduğu gibi fiziki yapısı değil mizaç özellikleridir. Süleyman Beyin gerçek dünyayla bağlantısını koparma noktasına varması gibi kötü sonuçlar doğuran sanatkâr/romantik mizacı ve insanlara olan aşırı güveni, onu her an yeni bir çatışmayla baş başa bırakmaktadır. Bu iki özelliği öncelikle onun eşi Mebruke Hanımla çatışmasını doğurur. Zihin yapısı itibarıyla tamamen farklı olan bu iki insan hikâyenin ilk bölümlerinde sürekli karşı karşıyadırlar. Fakat Mebruke Hanım hikâyenin sonuna kadar bu durumda kalmaz. Çünkü o, sadece gerçek yaşamla uyuşmayan bir kişilik

yapısının karşısında tezat oluşturan ve dünyayı bütün gerçekçi özellikleriyle yansıtan hikâye kişisidir. Genel anlamda asıl çatışma Süleyman Beyi sahip olduğu dünya görüşüyle tamamen bu görüş dışında işleyen gerçek/günlük yaşamdır. Kalabalıktan uzaklaşarak dağ başlarında, kırların ortasında insanlardan ayrı olmayı yeğleyen Süleyman Beyin günlük yaşamla ve gerçeklerle temas halinde tutan çeşitli bağlantıları vardır. İşte bu bağlantılar (aile reisi olması, İzzet Efendi) onu toplumla ve yabancıları olduğu şartlarla iç içe bulunmaya iter. Ana kişinin bocalayışı da bu noktadan itibaren belirginleşir. Süleyman Beyin insanların ve şartların acımasızlığıyla yüz yüze gelişiyse çatışma başlamaktadır. Ana kişinin farkında olmadığı ve hiçbir aksiyonda bulunmadığı için kaybettiği bu çatışmalarda karşı güçler sürekli değişmektedir. Yazar ana kişinin önüne birçok güç çıkartarak hem durumu belirginleştirmekte hem de iletmek istediği mesajı vermektedir.

Remzi Bey hikâyesindeki ana kişi Remzi Bey de yaşamla daha doğrusu devirle çatışma halindedir. Yazarın siyasî düzeni ve bu düzeni oluşturan devlet yöneticilerini ele alarak bunlara eleştiriler getirdiği hikâyesinde Remzi Bey, okuyucunun karşısına şaşkın bir anlatı kişisi olarak çıkmaktadır. Hayatı belirli bir düzen dahilinde ve babası tarafından oluşturulmuş şartlar içinde devam eden ana kişi, şartların ani değişimiyle allak bullak olmuştur. Babasının ölümüne kadar hayatı ne kadar iyi gidiyorsa bu olaydan sonra o kadar kötüleşmeye başlamıştır. Remzi Beyin karşılaştığı sorunların kaynağı olarak ön plânda devrin siyasî yapısı görünmektedir. Fakat bunun yanısıra yazar, arka plâna ilahî adalet fikrini de yerleştirmiştir. O babasının sayesinde Londra elçiliğinde kendine yer edinmiş ve hayatını bir düzene koymuştur. Kendi yaşamından ve yükselme hayallerinden başka meseleler onu ilgilendirmez. Bu ana kişi için sorunsuz bir akıştır. Çünkü Remzi Beyin yükselişi, babası Hüseyin Sabri Efendi sayesinde gerçekleşmiştir. Hüseyin Sabri Efendi ise ‘oğlunu bir sefaret kitabetine tayin ettirmek için casuslukta, emelin verdiği yeni bir kuvvet, başka bir germî ve şiddetle’ çalışmaktadır. Yazarın açıkça haksız bulduğunu belirttiği bu tavırlar cezasız bırakılmamıştır. Böylece hikâyeye doğa üstünün müdahalesi olmuştur. Remzi Bey için Hüseyin Sabri Efendinin ölümü eski düzenin de yıkılması anlamına gelmektedir ve bu olay sonucu bir dizi sorunla mücadele etmek zorunda kalacaktır. Ev

eşyasının satılması işinden azledilmesi ve son olarak da hapsedilmesi ana kişiyi değiştirmeye ve daha da önemlisi düşünmeye sevk eder:

“(…) Remzi Bey dul kalan validesiyle yetim kalan hemşiresini düşünerek hıçkırık hıçkırık ağlarken, yanındaki polis o günkü Sabah gazetesinde ‘selâmlık resm-i âlisi’ni okuyordu. Tâcidar-ı âzam, şehenşah-ı eşfak ü erham velinimet-i âlem efendimiz hıyre saz-ı enzar olacak bir gerdune-i şevket-medara râkiben...”

Remzi Bey bu sözleri gözyaşları içinde evvelki gibi dinliyor, fakat mânâsını şimdi anlıyordu.”⁹¹

Hikâyenin bu son satırları, yazarın, bir devir tipi olarak kurgulayıp eserine taşıdığı Remzi Beyin yuvarlak bir anlatı kişisine dönüşümünün habercisidir. Fakat bu hikâye tam burada noktalandığından Remzi Beyin kişi olup olamadığını belirleyemeyiz. Ancak onda önemli bir değişim meydana geldiğini ya da geleceğini söyleyebiliriz.

Samipaşazade Sezai hikâyelerinde ana kişi olarak tercihini çoğunlukla düz kişilerden yana kullanmaktadır. Bu tipleri ise içinde bulunduğu ve benimsemiş olduğu edebî dönemlere uygun olarak seçmektedir. Servet-i Fünun döneminde romantik tiplere yer verirken Cumhuriyet’in ilânından sonra kaleme aldığı hikâyelerinde ise övdüğü/idealist ve yerdığı/yanlış batılılaşmış tipleri kullanır. Yazarın bu tutumunda mesaj verme çabası etkili olmaktadır. O yüzden bu hikâyelerinde (*Eski Bir Mektep*, *Bir Yaz Gecesi*, *Sihirli Dükkân*) kişilerin kurgusal anlamda başarılı olmadıklarını, silik kaldıklarını söylemek mümkündür.

Yazarın Cumhuriyet sonrası yazdığı hikâyelerinin neredeyse tümünde olduğu gibi *Eski Bir Mektep*’te de ana kişisini fikirlerini ifade etmek için bir araç olarak kullanmıştır. Bu tutum okuyucuya ulaştırmak istediği fikirler için kullanışlı olmaktadır. Fakat anlatı kişisi bundan olumsuz etkilenmektedir. Kişi kendi dünyasında özgürlüğünü kaybetmiş, yazarın onu yerleştirdiği sahnede üstlendiği rolü sergilemek zorunda kalmıştır. Böylece kişi, teknik açıdan hiçbir işlev yüklenmeyen kelime yığınının dönüşmüştür. Yazar hikâyede anlatmak istediklerini kişi aracılığıyla vermek istememiştir, onu bir kenara iterek sözü kendisi

⁹¹ *İclâl*, s. 102.

devralmıştır. Böylece mesajını doğrudan kendisi iletmiştir. Ancak yazarın bu müdahalesi hikâyenin kurgusunu zayıflatmıştır.

Samipaşazade Sezai'nin yine bu amaçla yazdığı diğer hikâyesi *Bir Yaz Gecesi*'dir. Bu anlatıdaki Nail Bey tam anlamıyla bir tiptir. Onda hikâye süresince hiçbir dönüşüm görülmez. Yazar onu neredeyse bütün fikirlerini temsil edecek şekilde konuşturur ve hareket ettirir. Davranışlarında doğallık ya da ana kişiden beklenen kendi başına hareket etme isteği yoktur. Yazarın hakimiyetinden kurtulamaz. Nasıl kurgulandıysa anlatı boyunca aynı şekilde yaşar.

Samipaşazade Sezai, edebiyattan nesil çatışmalarına kadar birçok düşüncesini Nail Bey vasıtasıyla ifade edebilmiştir. Bu tutum ana kişinin tam anlamıyla bir karakter olamamasına ve anlatının doğallığını yitirmesine yol açmıştır. Ayrıca Nail Beyin hikâyede herhangi bir karşı güç ve bu karşı gücün meydana getirdiği bir çatışmayla yüz yüze gelmemesi hikâyeyi düz bir çizgide devam eden bir anlatı durumunda bırakmıştır.

Nail Bey tek bir dünya görüşünü benimsediği için iç dünyasında duyguların ve fikirlerin çarpışması da nadiren yaşanır. Nail Beyin ailesini ve sevgilisi İkbâl'i bırakarak Avrupa'ya giderken yaptığı konuşma kişinin yazar tarafından nasıl yönlendirildiğini açıkça gösterir:

“Ah onu niçin terk etmişti. Kâinattaki cazibe kanunlarına mugayir bu hareketi için tabiatın fevkinde bir kuvveti nereden buldu, şimdi nereye gidiyor? Gelecek zamanı karanlık garbta istikbale mi? Bak denizin âfâk-ı duraduruna şark, küre-i arzda ilk sabah oluyor gibi büsbütün başka, büsbütün taze ziyalar içinde parlıyor! Kenarında büyüdüğü denizle ruhunun alâkası ne kadar şedid olduğunu ondan ayrılırken anlıyordu. Bununla beraber deniz, belki onu terk etmek üzere olduğu için kendisine merhametsizce muamele ediyordu. Sevgilisinden, memleketinden, ailesinden ayrılmanın acısını vapura binerken, nişanlısına veda ederken değil, burada duyuyor, tâ yüreğinin içinde duyuyordu. Gözünün önündeki deniz ona ayrılık mesafesinin ne kadar uzun, senelerce belki bir daha görmemek üzere bıraktıklarının ne kadar güzel olduğunu gösteriyordu. Nail Bey'e içinden bir şey, âlem-i dahilîden birisi gizli gizli diyordu ki: ‘Sen ona bakma! O merhametsiz, hissizdir. Günlerce kenarında otururuz. Ondan gelen heva-yı sevda, bizi mest ve şeyda eder. Fakat o bizim bu meftuniyetimizi hisseder mi? Bizim aşk ve meftuniyetimize

mukabelede bulunur cevap verir mi?... Bırak şu vefasız, merhametsizi! Sen yoluna devam et. Vazifenin çağırdığı yere gitmek için bir an durma! Uzun mesafeler, ayrılıklar muhabbeti tecdit ve teşdid eder.”⁹²

Bu iç monologdaki ‘âlem-i dahilîden birisi’ yazarın kendisi gibi gözükmetedir. Kişinin içinde hikâyenin yönünü değiştirmek gibi bir istek olsa da yazar araya girerek anlatının idealist kişinin kontrolünden çıkmasına izin vermemiştir.

Yazar, bazı hikâyelerinde ise ana kişiyi bir tip olarak kurgulamasının yanında ona eleştirdiği dünya görüşünü temsil ettirir. Kendi söylemini hikâyenin diğer kişilerine bırakarak bunların ana kişiyle karşı karşıya gelmesini sağlar. Ana kişiyi olumsuz duruma düşürerek onun yüklendiği fikirleri de eleştirir ve hatta cezalandırır.

Sihirli Dükkan hikâyesinde de böyle bir durum söz konusudur. Hikâyenin ana kişisi İrfan Bey, devrin alafranga tipidir. Yazar onun geçmişini özetlediği satırlarda İrfan Beyin eğitimsiz aynı zamanda da sorumluk sahibi olmayan bir kişi olduğunu da vurgular. Fikirleri ve davranışlarıyla yanlış batılılaşmanın tipik bir örneğidir. Yazarın ona karşı menfi bir tutum beslediği oldukça açıktır. Onu babasıyla ve komşularıyla girdiği tartışmalarda yenik düşürür, hikâyenin sonunda ise cezalandırır.

Yazarın belirli bir amaç gütmeyerek yazdığı hikâyelerin ana kişileri ise daha canlı ve gerçeğe uygun kurgulanmışlardır. Bunu örnekleyen hikâyelerden biri de *Sokak*’tır. Hikâyedeki ana kişi aynı zamanda anlatıcıdır. Anlatıcı kendi hayatının aktarımında oldukça açık ve samimidir. Bu durumda benimsenmiş olan üslûbun da önemli etkisi bulunmaktadır. Anlatıcı, kendisinin de yaşadığı sokağın anlatımını canlı ifadelerle gerçekleştirmiştir. Bu durum yazarın günlük hayatı eserine dahil etme isteğinin bir sonucudur. Ana kişinin şu ifadeleri gerçek yaşamla bağlantısını göstermektedir:

⁹² Samipaşazade Sezai’nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s.210-211.

“Çocukluğumun ve gençliğimin ilk senelerini geniş bahçeler, yüksek duvarlarla sokaktan tamamıyla ayrılmış evlerde geçirdim. Bu evlerin sokakla, mahallelerle hiç münasebeti yoktur. Dışarıdaki sesler buraya bazen gelir. O zaman sokakları malikâneleri addeden bîçare köpeklerin şematet-i maişeti uzaktan uzağa aksederdi. Şimdi oturduğum ev ise iki metreden ibaret bir bahçe ile sokak üzerinde. Burada adam yalnız evde değil, biraz sokakta oturuyor. Hiçbir zaman sokağın hayatını, ehemmiyetini bu kadar yakından görmemiştim.”⁹³

Samipaşazade Sezai bu ifadelerle gerek mekân gerekse şahıslar açısından gerçek yaşama açılan bir yol bulmuştur. Hikâye ve hikâye kişisi böylelikle canlılığa adım atmıştır. Fakat yazarın bu ifadeleri devam ettirmemesi ve anlatının bu doğallıktan uzaklaşması elde edilen başarının tesadüfi olduğunu açığa çıkarmaktadır. Hikâyenin günlük yaşamdan uzaklaşarak anlatıcının sokağın tarihi ve milletler için önemi gibi konularda yaptığı uzun monolog akıcılığı ve canlılığı büyük ölçüde zedelemiştir. Bu anlatı kişisi üzerinde de etkili olmuştur.

Bir Hayal hikâyesinde ana kişi ve onun iç dünyasının anlatımı olay örgüsünün önüne geçmiştir. Ancak ana kişi Senayi Bey kişiliği çok fazla geliştirilmemiştir. Onun sadece belirli bir yönü, çektiği acılar, üzerinde durulmuştur. Bu durum hikâyeyi farklı bir yöne kaydırır. Ana kişiye psikolojik bir derinlik kazandırmaya çalışılır. Senayi Beyin çatışması içselleştirilir. Onun duygularıyla en çok da acı ve özlemiyle karşı karşıya gelmesi amaçlanır ve böylece bir iç çatışma oluşturulmak istenir. Fakat hikâyeye hem muhteva hem de teknik açıdan tamamen yeni bir yol açacak olan bu teşebbüs, kişi tahlillerinin derinlik kazanmaması ve yüzeysel olması yüzünden yarı yolda kalır. Yazar:

“Başını çevirip baktığı zaman gördüğü musibet-engiz bütün tefekküratın, âmal ve hayalâtın, çarpan milyonlarca kalbin, yanan on binlerce güneşlerin içinde sönerek nâbut olup gittiği nihayetsiz bir uçurumun kenarında kaybolup gidiyor ve söz söylemeye cesaret edemiyordu.”⁹⁴

İfadeleriyle başladığı ruh tahlillerini bırakarak hikâyeyi metafizik bir atmosfer içine sokmuştur. Böylece dikkat, anlatı kişinin üzerinden uzaklaşarak sahneye kaymıştır.

⁹³ age, s. 228-229.

⁹⁴ age, s. 216.

2.2.1.2. Ana Kişi Olarak Kadın

Yazar hikâyelerinin yaklaşık dörtte birlik bir kısmında ana kişi olarak kadınlara yer vermiştir. Ana teması aşk olan hikâyelerde yer alan bu kadınlar, bir kişi hariç, olaylar karşısında karar veremeyen, hikâyenin dayandığı çatışmadan yenik ayrılan tiplerdir. Bu kadınlar güçsüzdürler, çünkü yazar onları romantik edebiyatın gereklerine göre kurgulamıştır. Yazar tarafından onlar için yeniden düzenlenmiş, hayatla bağlantısı olmayan mekânlarda, kendilerinin değiştirme güçleri bulunmayan bir olay örgüsünün içinde adeta kaderlerinin elinde bir acıdan diğerine sürüklenerek yaşarlar. Bu yönleriyle hiçbir zaman yuvarlak bir kişi haline gelemeyizler. Yaşadıkları sunî ortam ve etraflarındaki sınırlar, şartları değiştirmelerine imkân tanımaz. Bu kişiler birçok yönleriyle birbirlerine benzemektedirler. Öncelikle yaşadıkları mekân ve konumları farklı olsa da (cariye ya da hanım) yetiştiriliş şekilleri bakımından birbirlerinin devamıdır:

Bedia Hanım hikâyesindeki Bedia Hanım:

“(…) cihet-i şimaliyesi bir meşçere ile müzeyyen, pişgâhı muntazam bir bahçe ile şad ve hurrem olan kasrın içinde paşanın dokuz yaşındaki sevgili kızı Bedia Hanım (...)”⁹⁵

“(…) Akşam üçü de sofrada taam ederlerken Bedia, kalb-i pederin bu güzel mâlikesi, bütün konağın bu küçük sahibesi her vakit gibi pederinin karşısında oturuyordu.”⁹⁶

Düğün hikâyesindeki Dilsitan:

“Vukuât-ı âleme karşı kapılarını kapamış ve etraftan geçen asrın nüfuzuna mâni olmak üzere azim duvarlar çekilmiş bir haremde büyüdüğü için hayat-ı hakikin hiçbir haline vakıf değildi.”⁹⁷

“(…) evde küçükten beri nazlı büyüdüğü için (....)”⁹⁸

⁹⁵ Rumuzü'l-edeb, s. 3.

⁹⁶ age, s. 9.

⁹⁷ Küçük Şeyler, s. 59.

Mihriban hikâyesindeki Mihriban:

“Mevsim-i bahar ilerlediği cihetle Ata Efendi bir iki seneden beri çıkmadığı eski sayfiyesine, **arazisinin dahilinde olan tepedeki köşküne** nakletmişti.”⁹⁹

“(…) hastalığın bâis-i kelâl ü istikrah olan her türlü ahvâline karşı büyük bir sabır ve tahammül göstererek itaat ve sadakatle hizmet ederdi. Bu tabiatın hassasından olan ibtilâ ve itaat en küçük şeylerde bile meydana çıkar. Meselâ kendisinin baktığı bir kedi ölecek olsa hastalanarak yatağa düşerdi. Alel-ıtlak sevmek, itaat etmek isterdi.”¹⁰⁰

Bu hikâye kişilerinden Bedia diğerlerinden daha farklı durumdadır. O Mihriban ve Dilsitan’ın aksine hapsolmemiştir. Ancak o da diğerleri gibi sınırlanmış kapalı bir ortamda yetişmiştir. Bu yetiştirme tarzı onların gerçeklerle yüzleşmesini engeller. Böylelikle onlar hikâyelerde bu özelliklerinin etkisiyle karşı güçle girdikleri çatışmalardan yenik ayrılmışlardır. Çatışmalar onları hem ruhi hem de fiziksel bakımdan etkilediği için üstesinden gelemeyecekleri durumlarla karşı karşıya kalmışlardır. Hikâyelerde ana kişi olarak kadın duygu yoğunluğunu artırmak ve biraz da dönemin kadınının üzerine yüklediği sorumluluklara ve sorunlara eleştiri getirmek için kullanılmıştır. Fakat asıl amaç romantizm tesirinde oluşturulan hikâyelerde, bu güçsüz, realiteden habersiz kişilerle trajik bir atmosfer oluşturmak, okuyucuyu da duygusal yönden etkilemektir. Okuyucu da devirle paralel ilerleyen bu kadınların yaşamlarına ve ölümlerine karşı hassastır. Hikâyelerde teknik açıdan belirleyici bir işlev yüklenmeyen fakat duygu yoğunluğunu artırabilen bu genç kızlar, bir sonraki dönemin de gözde hikâye ve roman kişileri olacaktır.

Bu ana kişilerin dışındaki diğer bir kadın kişi, *Anneciğim* hikâyesinin Feride’si ise yer aldığı hikâyenin içinde aktif bir durumdadır. Bu kişilerden, birçok yönüyle özellikle de bulunduğu ortam ve yaşam tarzı bakımından ayrılmaktadır:

⁹⁸ age, s. 59.

⁹⁹ *Rumuzü’l-edeb*, s. 151.

¹⁰⁰ age, s. 150.

“Mazinin, sabavetinde oynadığı sokakların, ağladığı, güldüğü yerlerin, sevdiği çehrelerin, velhasıl bütün hatıratının hayalleriyle malâmal olan sonbaharın bu sisleri içinde, toprak odasının kapısı yüzüne karşı açılarak fakr ü sefaletle melce köşesindeki boş yatağını, her şeyden bî-haber bir halde oynarken hiç ummadığı bir gün birdenbire başka bir nazarla bakan o sabah genç ölmüş bir çiftçinin gözlerini, validesinin başını sallayarak gözünü kırparak: istersen gel kızım! dediğini, (...)”¹⁰¹

“Bu hilkat, bu tabiat ikiz, bu kadın iki mizaçtan, iki kişiden ibaret bir vücuttu. Bir tanesi alçak, denî, hadid, diğeri hassas, rahîm, sâkit idi. Bir gün komşusunun kümesinden yumurta çalar, yarın bir ayda biriktirdiği yüz parayı bir fakire verir, bir sabah oynarken bir çocuğun kafasını kırar, akşam bir yaralı kediye acıyarak tedavi ederdi.”¹⁰²

Feride’nin mizacının yarısını oluşturan ‘hassas, rahîm, sâkit’ tarafı onu yazarın diğer hikâyelerinde kurguladığı kadınlara yaklaştırır, fakat bu yön her nedense çok açığa çıkmaz. Çünkü Feride ‘alçak, denî, hadid’ tarafıyla gerçek bir kişi olabilmekte, ana kişi olarak entrikayı belirleyebilmektedir. Kendi seçimlerini yapabilen ve kurguyu değiştirerek yuvarlak bir kişi olma yolunda ilerleyen Feride, böylece yazarın üzerinde müdahalesi en az hissedilen kişilerinden biri olmuştur. Feride; ‘Kendisinde her emel, her meram hemen bir azm ü cezme tahavvül ederek karşısına çıkmak isteyen nasihatlere, ricalara, mânialara râm olmak bilmediğinden (...)’ yazarın elinden çoğu zaman kurtulmaktadır. Yazar bu hikâyede de diğer kadın kişilerinin içinde bulundukları fakat başarıyla çıkamadıkları çatışmaları ve karşı güçleri Feride için de kullanır. Feride de sert acımasız bir erkek hasım güçle karşı karşıya gelir, ancak bu karşılaşma onun için bitiş değil farklı bir başlangıç olur. Feride zorla itilmez, kendi seçimini yapar:

“Bu eve ara sıra Ahmed Beyin arkadaşlarından Salih Usta namında bir sarhoş gelirdi ki daima bu hizmetçiye yiyecek gibi bakar, Feride de ona ısıracak gibi gülerdi. Bu eve geldiğinden yedi-sekiz ay sonra bir gün Feride kayboldu. Bir yerde, bir evde bulunmuyordu. Artık nam ü nişanı kalmamıştı.”¹⁰³

¹⁰¹ age, s. 47.

¹⁰² age, s. 38-39.

¹⁰³ age, s. 52.

Feride Salih Ustayla kaçmaya karar verdiğinde ve olumsuzlukları yaşadığında tek başınadır. Salih Usta ona her yönden eziyet etse de ayakta kalma hatta karşı koyma gücünü kendinde bulabilmektedir. Salih Ustadan olan kızını yine ondan saklamayı ve uzak tutmayı başarmış böylece onu bir şekilde yenebilmiştir. İki hikâye kişisi bir araya geldiğinde Feride çatışmayı kaybediyor görünse de yine de yapısından gelen bir sağlamlığı gösterebilmektedir:

“Salih Ustanın her hal ve tavrında korku, taannüd ıstırap görünürdü. Düşmüş Feride bu adamı alçak bir muhabbetle seviyordu. Kalbi zihnine karışmadığı için zihni de kalbine müdahale etmeyen Salih Ustada Feride’nin kendi hakkındaki muhabbetine dair bir şüphe hasıl olmuştu. İzdivaç edeceği kadın hakkındaki bu şüphe ise birdenbire büsbütün korkuya veya büsbütün hiddete tahavvül ediverirdi. Feride bu sarhoş kocasına yalvarır gibi bakarak alınının üzerine dökülen taranmamış, yıkanmamış saçlarını okşuyor, işretin tesiriyle medarı bozulduğundan dimdik bakan gözü için: ‘Ah benden başka kimseye bakmayan Salihciğim!’ diyordu. O gece Salih Feride’ye ezalar, işkenceler ediyordu. Gözü, gönlü başkasında, başkasıyla görüşüyor. Gözüyle görmüş, bu kadınların en alçağı! Feride birdenbire hiddet ve nefretle ‘Evet! Ne yapacaksın alçak! Başkasını seviyorum. İşte başkasıyla görüşüyorum pis sarhoş’ diye yüzüne bağırınca (...)”¹⁰⁴

Görünüş ve tavırları itibarıyla tabiatla bütünleşmiş canlılara hayvana benzetilerek tasvir edilen Feride, diğer hassas kişilerden farklı olarak erkeklerle girdiği çatışmadan galip çıkmıştır.

Karşı güç onu fizikî olarak ezse de ondan korkmaktadır. Diğer hikâyedeki baş kişi- karşı güç, bir bakıma kadın-erkek arasında oluşan rol dağılımı bu hikâyede tersine dönmüştür. Ana kişi Feride, kişilik olarak sahip bulunduğu güçlü yapısı ve teknik açıdan bir kişi şeklinde kurgulanmış olmasıyla diğer kadınların sonu olan ölüme sürüklenmemiştir. Onun hikâyesi çöküş anında tekrar yükselmeye başlamış ve Feride’nin hayatına devam edeceğinin ipuçlarının verildiği açık bir sonla noktalanmıştır.

¹⁰⁴ age, s. 54-55.

2.2.2. Karşı Güçler

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde ana kişi ve karşı güç arasında yaşanan çatışmalar genel olarak dışardan gözlenebilen, fizikî çatışmalardır. Buna paralel olarak da karşı güçlerin çoğunluğunu başka insanlar meydana getirir. Ancak kimi zaman da durum değişmekte karşıt güç olarak insan dışındaki varlıklar ya da kişinin değiştirmeye gücünün yetmeyeceği şartlar yer alabilmektedir.

Yazar hikâyelerinde kurguladığı kişilerine karşı duygusal bir tavır benimsemektedir. Hikâyelerin ana kişilerine sevgi hatta merhamet beslerken bunların karşısında yer alan kişilere yönelik davranışları ise olumsuz olmaktadır. Bu sebeple karşıt güçler menfi nitelendirilmelerle kurgulanmakta onlara karşı okuyucunun da aynı yönde hareket etmesi sağlanmaya çalışılmaktadır.

Bu durumu örnekleyecek karşıt güçlerden ilki *Düğün* hikâyesindeki Behçet Beydir. Yazar Behçet Beyi Dilsitan'ın karşısına çıkarttıktan ilk çatışmayı başlattıktan sonra anlatırken sadece kendi ifadeleriyle yetinmemiştir. Karşıt gücün çevresinin ona bakışını, durumunu yansıtarak onun özelliklerini ve neleri yapabileceğini belirginleştirmiştir.

“Bu bey âcizlere karşı şedit ve müthiş idi. Şiddeti o derecelerde idi ki, akşamları geldiği zaman bütün ev eşyasıyla beraber titrerdi. Konağın gayet büyük, gayet eski üst kat sofasında dehşetle dolaştığı zaman, büyük ahşap evlerde daima görüldüğü gibi, etraftaki odalar sallanır, odalarda mevzu olan kanapeler titrer, bazen en küçük bir hiddetle veyahut evin haricinde kelal-i meskenet ü mezelletle istida ettiği bir emel arzusunun adem-i husulünden gelen yeis ile sandalyeleri şuraya buraya atarak kırardı.”¹⁰⁵

Yazar bu satırlarla Behçet Beyin gücünü ve etkisini göstererek ana kişinin neye karşı mücadele edeceğini sergilemektedir. Bu ve buna benzer hikâyelerde karşıt güç asla baş edilmeyecek bir insan hatta insan ötesi bir varlık olarak gözükmemektedir. Hikâyede karşı

gücün konumunu kuvvetlendiren başka ögelerin de olduğu görülebilmektedir. Dönem için geçerli olan cariyelik kurumu da ana kişinin Behçet Beyle birlikte karşısında bulunduğu diğer bir güçtür. Hikâyede Behçet Bey karşıt güç olarak yüklendiği bütün görevleri yerine getirmiştir. Öncelikle Dilsitan'ı kendi odalığı yaparak sonrasında ise onu terk edip zengin Sitare Hanımla evlenerek birçok çatışma oluşturmuş ve hikâyenin ilerleyişinde neredeyse ana kişiden daha çok belirleyici olmuştur.

Bu durum benzer ana kişilerin ve karşıt güçlerin yer aldığı *Mihriban* ve *Bedia Hanım* hikâyeleri için de söz konusudur. *Mihriban* hikâyesinde Hakkı Beyin yanında destekleyici ve gücünü pekiştirici olarak hem cariyelik kurumu hem de Hakkı Beyin annesi bulunmaktadır. Hakkı Bey de Behçet Beyle hemen hemen aynı nitelendirmelerle tasvir edilmektedir:

“Eve ayak atar atmaz içtiği rakılar müşatemeye, münazaaya, mücadeleye başlayarak ev alt üst olurdu.”¹⁰⁶

Yazarın *Hiç* hikâyesinde karşı güç bir insan olarak yer almamıştır. Gencin sevdiği kıza ulaşmasını engelleyen imkânsızlıklardır. Gençle genç kız arasında bulunan sosyal ve ekonomik mesafe onların bir araya gelmelerini engelleyecek niteliktedir. Yazarın *Remzi Bey*, *İclâl* ve *Bir Hayal* hikâyelerinde karşı güç işlevini yerine getirecek mücessem bir varlık yoktur. Remzi Bey işini kaybetmemek ve ailesine bakabilmek için sistemle mücadele halindedir. *İclâl* ve *Bir Hayal* hikâyelerinde ana kişilerin çözmeye, üstesinden gelmeye çalıştıkları sorun ölüm ve ölümün yol açtığı üzüntülerdir. *İclâl* hikâyesindeki anlatıcı İclâl'in ölümünün doğurduğu boşluğu kapatmaya çalışırken *Bir Hayal* hikâyesindeki Senayi Bey ailesini ve dostlarını teker teker yitirmenin acısına dayanmaya gayret etmektedir.

¹⁰⁵ Küçük Şeyler, s. 62.

¹⁰⁶ Rumuzü'l-edeb, s. 149.

Kediler hikâyesinde ana kişinin karşısına çıkan güç eşinin tutumu ve kedilerdir. Yaşlı erkek eşini kedilere karşı olan bağlılığından vazgeçirmeye ve onları evden atmaya çabalamaktadır. Kişinin mücadelesi eşinin tavrını değiştirecek ve eski yaşamlarını yeniden oluşturacak etkinliğe ulaşamamıştır. Bu ilişkiler üzerinde yükselen çatışmadan erkek yenik çıkmıştır.

İki Yüz Eli Kuruşa Bir Asır hikâyesinde ana kişi- anlatıcı tabiatın düzenini bozanlara karşı cephe almıştır. Ancak karşısında çatışmanın diğer tarafını meydana getiren bir varlık yer almamaktadır. Anlatıcı ise mesajını okuyucuya ileterek tavrını sergilemiştir.

Pandomima hikâyesinde ise karşı güç bakımından ilginç bir durum söz konusudur. Hikâyede ana kişinin çatışma halinde olduğu unsur yine kendisidir. Paskal'ın Eftelya'ya kavuşmasını hatta onun tarafından sevilmesini engelleyen onun çirkinliğidir. Paskal'ın iç dünyası ve dış görünüşü arasındaki tezat onun karşısına güç olarak çıkar. Hikâyede bir süre bu durumu göz ardı eden Paskal, Eftelya'nın evlenişi ve onu izlemeye kocasıyla birlikte tiyatroya gelişiyle her şeyin sona erdiğinin farkına varır. Paskal'ın kurduğu hayallerle bastırdığı çatışma bu gelişmeyle birlikte açığa çıkar ve olay örgüsü intiharla noktanır.

Yarın ve Anneciğim hikâyelerinde ana kişiler birden fazla karşı gücün tesiri altındadırlar. *Yarın* hikâyesinde Süleyman Bey çatışmanın diğer tarafında eşi Mebruke Hanımı görürken, durum değişir ve Mebruke Hanım, eşinin ekonomik imkânsızlıklarla başa çıkmaya çalıştığı sırada onun yardımcısı olur. *Anneciğim* hikâyesinde Feride önce fakirlikle sonra ise kişilerle çatışır. Bu kişiler zaman zaman birbirlerinin yerlerini alırlar ancak imkânsızlıklar sürekli devam eder.

O Büyük Siyah Gözler'de çobanın isteklerine ulaşmasını engelleyen öğeler soyut kavramlar olmuşlardır. *Bir Yunan Cenaralının Tefekkürat ve Tahayyülatı* adlı hikâyede ana kişi olan general karşı güç olarak Osmanlı ordusunu görmektedir. Nitekim o bu orduyla fiziksel bir çatışmaya girebilmek için askerlerini hazırlar. Ancak bu çatışma başlamadan general askerlerini toplar ve geri çekilir. Onun bu hareketi çatışmadan vazgeçtiği anlamına gelmektedir.

Eski Bir Mektep hikâyesinde de zihniyet farklılığı çatışmanın iki farklı tarafını meydana getirir. Anlatıcı hikâye süresince eleştirdiği geleneksel eğitimi, modern eğitimin karşısında bir engel olarak nitelendirir. Buradan hareketle olay örgüsünü geleneksel eğitimin aleyhinde bir atmosfer oluşturacak şekilde düzenler. Kişilerin bulunduğu vak'a halkaları da bu durumu destekleyici birer öğedir. Böylelikle karşı güç geleneksel eğitim ve onun savunucusu olan insanlar olarak belirlenirler.

2.2.3. Yardımcı Güçler

2.2.3.1. Ana Kişilerin Yardımcı Güçleri

Ana kişilerin yanında yer alarak karşı güçle girdiği çatışmalarda ona yardımcı olan kişiler Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde oldukça etkisiz kalmışlardır. Bunlar ana kişilerin çevresinde bulunmalarına rağmen onun çatışmalarda yenik düşmesini engelleyemezler.

Düğün hikâyesinde ana kişi Dilsitan hayatın gerçekleri ve özellikle Behçet Beyle başa çıkabilecek güçlü karaktere sahip değildir. Çevresindeki yardımcı niteliğindeki kişiler aynı özelliktedirler. Çünkü Dilsitan da onun durumuna üzülmekten fazla bir şey yapamayan kişiler de cariyerdiler. Bu durum onları kısıtlamaktadır. Dilsitan ölürken bile Cevr-i Felek kalfa onun bulunduğu odaya korkuyla gidebilmektedir. *Pandomima* hikâyesinde ana kişi Paskal çok çirkindir ve kendisinden çok güzel olan Eftelya'yı sevmektedir. Bu durum onu büyük bir psikolojik çatışmaya itmiştir. Paskal Eftelya'yla aralarındaki derin farkı görebilmekte ve bundan dolayı acı çekmektedir. Toplum tarafından bir kenara itilmiş Paskal bu durumdayken daha da içe dönük bir yapıya bürünmüştür. Ancak Paskal içine düştüğü durumu kendisine çok yakın olan kişilere bile söyleyememektedir:

“Fakat gönlünün en gizli bir köşesinde hıfzettiği bu muhabbeti kimseye söylemeye, küçüktən beri mahrem-i her hali olan evindeki ihtiyar hizmetçisiyle hasbıhal etmeğe, hatta kendi kendine düşünmeye bile cesaret edemiyordu.”¹⁰⁷

Böylece yardımcı güç herhangi bir şeyden haberi olmadığı için ana kişiye destek olamamıştır.

Bedia Hanım hikâyesinde birden fazla yardımcı güç vardır ve *Pandomima* hikâyesindeki ana kişi yardımcı güç ilişkisine benzer bir durum bu anlatıda da karşımıza çıkmaktadır. Ana kişi olan Bedia Hanım Lütfi Beyle evlenmiş ancak bu evlilik hiç de umduğu gibi onu mutlu etmemiştir. Bu durum Bedia Hanımı hayal-hakikat çatışmasının içine çekmiştir. O, Lütfi Beyin karşısında, çevresinde birçok insan yer almasına rağmen, yalnız ve savunmasızdır. Çünkü Bedia Hanım-Lütfi Bey evliliğinin meydana getirdiği vak’a halkasının başlangıcında ana kişiye yardım edebilecek kişiler ya uzaklaştırılmış ya da durumdan habersiz kalmışlardır. Hikâyede yardımcı güç olarak nitelendirebileceğimiz Bedia Hanımın babası onun mutsuzluğunun farkında değildir. Ancak bazı şüpheleri vardır:

“İnsan bahtiyar olmak için yaratılmadığından mıdır? Nedir, zavallı peder bugün bahtiyar olduğu halde yine vücut-pezir olmuş bir hayal-i muhalin karşısında bulunur gibi mesudiyetini bir takım şüpheler, tereddütler ihlal ediyordu. Uzaktan gelen bir felâket-i muhakkak addolunduğu halde kesb-i vücut etmiş bir mesudiyetin rüya gibi görünmesi güzeran-ı hayat-ı insaniyeyi tagyir ederse de enva-ı ibtilâdan birinin verdiği hâl-i mesti ile düşünemeyenlerden bu peder Bedia’yı kucaklayarak: Ah beni bahtiyar eden kızım! diyordu!”¹⁰⁸

Bedia’nın babasının şüpheleri bu düzeyde kalacak ve o olayların farkına varmadan kızını kaybedecektir. Dolayısıyla yanında bulunmasına karşın yardımcılık görevini yerine getirememiştir.

Hikâyede diğer yardımcı güçler anlatının belirli bir kısmına kadar ana kişiye destek olabilmişler, asıl çatışma anında ise uzaklaştıkları için Bedia’yı yalnız bırakmışlardır.

¹⁰⁷ Küçük Şeyler, s. 100.

Bunlardan ilki Bedia Hanımın mürebbiyesi Mis Mac İntoch'dur. Bedia'yı çocukluğundan itibaren yetiştiren İskoç mürebbiye onun kişiliğinin oluşmasında ve aldığı eğitimde büyük pay sahibidir. Onu yıllar boyu her türlü olumsuzluklara karşı korumasına rağmen Bedia evlendikten kısa bir süre sonra İskoçya'ya gitmiştir. Bedia Hanım en zor anlarında yine ondan yardım isteyecektir ancak onun gelmesi mümkün olmamıştır. Aynı şekilde diğer bir yardımcı güç Bahr-ı Nil dadı da ana kişiye savunmasız bırakılmıştır. Bedia'nın sürekli yanında bulunan halayığı Nazenin ise oldukça etkisizdir. Çevresindeki insanlara rağmen ana kişi çatışmalar sırasında bunlardan herhangi bir yardım görememiş ve sonuçta yenilmiştir.

Mihriban hikâyesinde de yardımcı gücün çeşitli engeller sebebiyle etkisizleştiğini ve görevlerini yerine getiremediğini görürüz. Mihriban, Ata Efendi isminde emekli bir mutasarrıfın evinde cariye olarak bulunmaktadır. Ata Efendinin oğlu Hakkı Bey ise Mihriban'ı zorla elde etmeğe çalışmış ve bunu gerçekleştirmiştir. Mihriban bir esir olması sebebiyle bu durumdan bir çıkış yolu bulamamıştır. Çünkü hem esirliği hem de Hakkı Bey ve annesi onu engellemektedir. Onun yanında yer alan tek kişi ise Ata Efendidir. Ancak Ata Efendi felçlidir ve yatağından kalkamamaktadır. Bu durum ve eşinin tavrı onun bir girişimde bulunmasını engeller. Böylelikle Ata Efendi Mihriban'a ancak manevî olarak destek olabilmektedir.

Hikâyede Ata Efendi dışında Mihriban'a yardım etmeye çalışan diğer bir kişi Dilpesend Hanımdır. Dilpesend Hanım Mihriban'ın satılmak üzere gönderildiği evin hanımıdır ve ona müşteri bulmaya çalışmaktadır. Ancak onun da yapabilecekleri oldukça sınırlıdır. Mihriban'ın sorunu büyüktür ve Dilpesend Hanımın yardımları ancak belirli konulardadır. O Mihriban'ı bir süre evinde barındırır ve onun hasta kızı için bazı girişimlerde bulunur:

“Bu Dilpesend Hanım gerçekten iyi gönüllü bir kadındı. Evvelleri Hakkı Beyin o alçak vahşinin savlet ve hücumuna mani olur, şimdi de Ata Efendinin haremiyle Hakkı Beye itaat ve

¹⁰⁸ Rumuzü'l-edeb, s. 19.

tevfik-i hareket etmek lâzıme-i menfaati olduğu halde yine Mihriban'a, Enzile'ye acır ve bu merhametin sevgiyle müşkilât içinde nefes alan çocuğunu hocalara nefes ettirirdi.”¹⁰⁹

Ancak tüm bu yapılanlar yine ana kişinin yenilmesine engel olamamaktadır. Yardımcı güçler bu hikâyede de etkisiz ve güçsüz kalmışlardır.

Sihirli Dükkan hikâyesinde ise yardımcı güç yine pasiftir. Ancak bütün olay örgüsü boyunca ana kişinin yanında yer almasıyla diğerlerinden ayrılır. Hikâyenin ana kişisi İrfan Beyle birlikte yardımcı güç kızkardeşi Vesime Hanım hep birlikte dirler.

Anlatıda İrfan Bey alafranga, sürekli iş arayan ancak bulduklarını değerlendiremeyen bir genç olarak okuyucuya sunulmuştur. İrfan Beyin iş bulma arzusu sonunda gerçekleşir ve bir arkadaşının sağladığı imkânlarla antikacı dükkanı açar. Vesime Hanım da sürekli İrfan Beyin yanında bulunur.

“ Şimdi İrfan Bey kurun-ı ulânın çakmakçılar başında bir sadrazamı gibiydi. Hemşiresi Vesime Hanım da muhassib-i gayr-i mes'ul makamına iclâs etmişti. Aylar ne hoş geçiyordu.”¹¹⁰

Ancak bu dükkan zamanla sihrini yitirir ve garip olaylara sebebiyet vermeye başlar. Sonuçta anlaşıldığı üzere İrfan Bey arkadaşı tarafından aldatılmış olduğunu öğrenir. Dükkanı kullanarak çeşitli ülkelerde bir takım hadiseler ve nümayişler meydana getirmişlerdir. Olay sonunda İrfan Bey tutuklanır, yardımcı güç olan Vesime Hanım da aynı sonla karşılaşır:

“ Zira bir sabah polisler gelerek birçok taharriden sonra dükkânı sed ve ne olduğunu anlamayan İrfan Beyle Vesime Hanımı tevkif ettiler.”¹¹¹

Bazı hikâyelerde ise yardımcı güçler insan değildir. Bunlar beşerleştirilmiş varlıklar ya da tabiat olarak anlatılarda yer alırlar. Bu durumu örnekleyen iki hikâye mevcuttur.

¹⁰⁹ Rumuzü'l-edebe, s. 167.

¹¹⁰ Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 223.

Hikâyelerden ilki *Kediler*'dir. Hikâyede eşine darılarak evinden ayrılan ana kişiyi tabiat bir süreliğine korumuştur. Ancak tabiatın gerçekler karşısında yapabileceği çok fazla şey yoktur. Ana kişi olan yaşlı erkek tabiatın içinde kısa bir süre huzur bulduktan sonra gerçeklerle yüzleşmek zorunda kalır.

O Büyük Siyah Gözler hikâyesindeki çoban için de tabiat ve onun içinde yer alan varlıklar yardımcı güç oluşturmaktadır. Çoban topluma uyum sağlayamamış hassas bir gençtir. O yüzden insanlara uzak tabiata yakın olmayı tercih eder. Tabiat onun duygularını yoğunlaştırır ve onun iç dünyasını anlar. Genç de hikâye boyunca duygularını ve aşkını tabiatla paylaşır. Tabiat da adeta onunla konuşmaktadır:

“ O büyük siyah gözler!..’ O anda kimbilir hangi köşkün, hangi yalının odasında veya şehrin hangi konağında hab-ı naza dalmış iken ‘Çoban biraz daha, biraz daha çal!..’ dediği için bu zavallı muttasıl kavalıyla onu çağırıyordu. Bu davete başı ucundaki bir kuş kahkahaya benzer sesiyle cevap verdi. Diğer taraftan birçok küçük kuşlar: ‘Sen ona bakma o müstehzidir. Çağır, çağır! Gelsin. Biz ona kanat veririz!’ diyorlardı.

Çoban bunların hepsini işitiyor, hepsini anlıyordu.”¹¹²

2.2.3.2. Karşı Güçlerin Yardımcı Güçleri

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde çatışmayı oluşturan karşı güçler karakter bakımından oldukça güçlüdürler. Hikâyelerin ana kişilerinin hayatlarını olumsuz yönde etkilerken sahip oldukları bu güce dayanmaktadırlar. Bazı hikâyelerde ise kendilerine yardımcı olan ikinci derecedeki kişilerle etkilerini artırma imkânı bulmuşlardır. Karşı güçlerin yanında yer alan bu kişiler de ana kişi için üstesinden gelinmesi gereken bir problem oluşturmaktadır.

Samipaşazade Sezai'nin hikâyeleri içerisinde *Mihriban* ve *Yarın*'da bahsettiğimiz özelliklere sahip kişiler bulunmaktadır. Bu kişiler içerisinde en kuvvetlisi Mihriban

¹¹¹ age, s. 223.

¹¹² Rumuzü'l-edeb, s. 141.

hikâyesinde Hakkı Beyin annesidir. İsmi açıklanmayan ve Ata Efendinin haremi olarak hikâyede yer alan bu kadın hem ana kişi Mihriban hem de Ata Efendi için önemli bir çatışma kaynağıdır. İlk önce Ata Efendiyle mücadele eden haremi, daha sonra Mihriban'ın Hakkı Bey tarafından hamile bırakıldığını anlayınca oğlu Hakkı Beyin yanında Mihriban'a cephe almıştır. O Mihriban için sadece psikolojik çatışma değil bundan da öte fiziksel bir çatışma kaynağıdır. Hakkı Bey annesiyle birlikte Mihriban'a şiddet uygulayarak fiziksel çatışmayı da başlatmışlardır:

“ Üç aylık hâmildi.

Bu ağlamaları bu itirafları merdiven başından dinleyen hanım, hemen kocasının odasına savlet ederek âvaz-ı bülend ile: ‘Gördün mü senin hınzır Mihriban’ı ?.. Mutlak sendendir’ dedikten sonra tekrar aşağıya şıtab ile ‘Kimden?...Kimden?.. Söylesene fena kadın...’ diye soruyordu.

Hakkı Beyden mi?..

Hiddetinden, ye’sinden donakaldı en evvel zihnine gelen şey ya oğlu kabul ederse! Her tarafa koşarak ‘Hakkı! Hakkı!’ diye oğlunu çağırıyordu. Yanındaki Şebinkarahisar’lı hizmetçi gayet sade-dilâne bir tavır ile ‘Kadınım meyhaneye adam göndersen?..’ diyordu. Meyhanede değil kahvede idi. Ceketinin yakasını düzelterek içeri girip hale vâkıf olunca kemal-i şiddet ü metanetle katiyyen reddediyor ve kendisinden olmadığını yemin ile temin ediyordu. Valide ile mahdum hakir ve zelil olarak yerde oturan Mihriban'ın üzerine hücum ile dövüyorlar, içeriden hasta ‘Alçaklar! Kızı öldüreceksiniz?’ diye feryat ediyordu. O anda Hakkı Beyin zihnine lâyh olan bir fikir, şiddet ve hiddetini büsbütün teskin ettiği gibi validesini de muamele-i vahşiyanesinden men’etti.”¹¹³

Bu yardımcı güç hikâyenin ilerleyen bölümlerinde de aynı tavrını sürdürerek kayıtsız şartsız oğlunun yanında yer alacaktır.

Yarın hikâyesinde de karşı güç olarak sınıflandırabileceğimiz Mebruke Hanım, karakter yapısı ve zihniyet bakımından, ana kişi, kocası Süleyman Bey'e tamamen zıt bir yapıdadır. Mebruke Hanım Süleyman Bey'e nazaran oldukça gerçekçidir. Hayatın gerçeklerinden ve insanlardan uzak yaşayan Süleyman Beyi sürekli uyarmakta ve eleştirmektedir. Yardımcı güçlerde bu noktadan Mebruke Hanımın eşinden kaynaklanan şikayetlerinden söz ettiği bir

¹¹³ age, s. 156-157.

toplantıda ortaya çıkarlar. Bu kişiler Mebruke Hanımın arkadaşlarıdır ve fikren onunla aynı yapıdadırlar.

2.2.4. Verici Kişiler

Bu hikâye kişileri olay örgüsünün ilerleyişinde, yön değiştirmesinde etkileri olan unsurlardır.¹¹⁴ Bunlar çeşitli yorumları, davranış ya da aksiyonlarıyla etkilerini belirlerler. Ancak her anlatıda bu işlevi yüklenen bir kişiye rastlamak mümkün değildir. Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinin de bir kısmında hakem rolünü oynayan kişiler bulunmaktadır. *Kediler* hikâyesinde ana kişi olan yaşlı erkeğin eşiyle arasında kediler yüzünden çıkan anlaşmazlığa çözüm bulması için başvurduğu kaymakam verici kişi olarak adlandırılabilir:

“Kaymakam beyefendi meram anlamıyor! Rossini ahfad-ı kiramından olan bu musiki-şinas İtalyalı hürmet ve adalet ister. Bu bedbaht koca muhakemât-ı muhikkâne ve şikâyet-i adâlet-cûyanesini karşısındakinin zihnine vaz ve ilka için jimnastik yapar gibi ellerini kaldırarak bir acemi aktöre gıpta-bahş-ı evza ve harekât-ı mübalâgakârane ile ifham-ı hakikate çalışıyorsa da mümkün olmayacağını anlayınca hiddetle Adalar kaymakamı beyefendiye ‘Herkesin karısının kaşına, gözüne, yürüyüşüne giyinişine karışsınız da benimkinin şu münasebetsiz muhabbetine, şu muzır hayvanlarına niçin müdahaleyi reddediyorsunuz?’ şikayetiyle meyusâne evine avdet ediyordu.”¹¹⁵

Ancak hakem rolü oynayarak, kurgunun akışını değiştirmesi istenen kişi, bu işlevi yerine getirmeyi kabul etmemiştir. Böylece olayların ilerleyişinde de herhangi bir değişiklik meydana gelmez.

¹¹⁴ R.Bourneuf ve R.Quellet bu kişinin fonksiyonu hakkında şunları ifade ederler: “Bir vericinin (en geniş anlamda objenin ‘hedefi’ ile ilgili olarak etki yaratmaya kurulu her kahraman), yani aksiyonu yönlendiren ve hikâyenin sonunda dengeyi bir taraftan diğer tarafa kaydıran ve bir çeşit hakem rolü oynayan bir kahramanın müdahaleleri sayesinde, varolan problemleri durum çözüme kavuşmuş olur.” **Roman Dünyası ve İncelemesi**, s. 153.

¹¹⁵ **Küçük Şeyler**, s. 25-26.

Mihriban hikâyesinde de bu görev anlatının sonunda yer alan doktordan beklenir. Ancak ondan tam anlamıyla hakem olması değil, ana kişi Mihriban'ın çocuğunu yaşatarak sonucu değiştirmesi beklenir:

“Mihriban feracesinin yakasını açarak göğsünün üzerine tesadüf eden yaşmağının ucundaki düğümü çözüp doktora ısınmış bir mecidiye verdi.

-Bakınız hekimbaşı size anlatayım. Gördünüz bu çocuk benim! Büsbütün benim! İki aydan beri biraz hasta. Yok, hasta da değil, çok zayıflıyor. Karnı pek şiş... vücudunun her tarafında şişler var. Rengi çok sarı... Siz de bakarsınız anlarsınız.

Daha genç olan doktor, fûnûn-ı tabibiye ve zamanın terakki-i hâzırına muhalif olan bu perişan ifadelerle karşı hiç cevap vermeyerek bir tavr-ı iğbirar ü istihkar ile çocuğu muayene ediyordu. Kemal-i istikrah ile başladığı ‘teşhis-i maraz’ esnasında Mihriban, siyah palabıyıklarının altında kirli dişlerini kapayan dudaklarına nasb-ı nigâh-ı can etmişti. Ölüm mü? Hayat mı? O ağız söyleyecekti. Hayatı o dudakların arasına merbut idi.”¹¹⁶

Ancak doktor da bu işlevi yüklenmez, daha doğru bir ifadeyle aksiyonda bulunmayarak olayın normal seyrinde devamına sebep olur.

Bir Yaz Gecesi’inde verici kişi Osman Paşadır. Osman Paşaya damadı İrfan Bey tarafından bir sorun nakledilir ve ondan bu konu hakkında karar vermesi beklenir:

“Deminden beri damat İrfan Beyin zihni o gün âmirinin kendisine söylediği bir sözün mânâsını anlamakla meşguldür. Bâ-husus ki her içtiği kadeh o söze yeni bir mânâ ilâve ediyordu. Bu söz evvelce düşünülmüş, hazırlanmış mıydı? İstikbâli için bir müjde yahut idbarı için bir işaret miydi? Kayınpederine de soruyordu.

Osman Paşa tebessüm ederek: “Belki hiçbir şey değildir.” dedi.

-İtiraf etmeli ki biz Türklerde alınganlık çok inkişaf etmiştir. Gençler vardır ki, girdiği meclislerde herkesin zihnini kendisiyle meşgul zanneder.

-Baba, affedersiniz ama dediğinizde biraz mübalağa yok mu?

-Belki oğlum ama daha bir şey demedim. Söylenen sözleri üzerine almak onlardan bin mânâ çıkarmak kusurlarımızdandır. Bu hal büsbütün sebepsiz değil. Halk, asırlarca havayic-i zaruriyenin mübremlerinden bulunan hakk-ı kelâma mâlik olmadığından maksadını kelimelerin

¹¹⁶ Rumuzü'l-edeb, s. 170.

içine gizlemiş, fikrini söylemek için güzel bir istiarenin lütfuna, kinayeler için üzerine iğne konulan kadifelerin okşayan yumuşaklığına, tenkid için zekâyı güldüren mazmunların himayesine iltica etmiş, yüzlerce senelik itilâf tevarüs eder. Tevarüse de hacet yok.”¹¹⁷

Osman Paşa kendisinden çözmesi istenen sorun hakkında bir karara varır. Böylelikle verici olma işlevini yerine getirir. Ancak bu vak’a halkası olay örgüsünün yapısından bağımsız olduğu için kurguyu değiştirecek bir etkiye sahip değildir.

Samipaşazade Sezai’nin hikâyelerinde görüldüğü gibi, verici kişiler sıklıkla kullanılmamıştır. Ayrıca sayıca az olan kişilerden birçoğu hikâyenin ilerleyişini sağlayacak önemli bir etki de meydana getirememişlerdir.

2.2.5. Alıcı Kişiler

“ Her zaman baş kahraman, aksiyondan en çok kar sağlayan, korku verici veya cezbedici objeyi elde eden kişi demek değildir. Çünkü insan kendisi için olduğu kadar başkası içinde arzu edebilir ya da korkabilir.”¹¹⁸ Samipaşazade Sezai’nin de hikâyelerinde rastlanan bu kişiler üstlendikleri bu işlevleri yerine getirecek yapıdadırlar.

Yazarın *Kediler*, *Düğün*, *Anneciğim* ve *Yarın* hikâyelerinde alıcı olarak nitelendirilebilecek kişiler bulunmaktadır. *Kediler* adlı hikâyede olay örgüsünden en büyük kazancı sağlayan kedilerdir. Bu hikâyedeki çatışmalar kediler yüzünden çıkmış, yaşlı erkek onların kendisine verdiği rahatsızlıktan şikayetçi olarak eşiyle kavga edip evi terk etmiştir. Ancak ana kişi bu hareketleriyle kedileri evden çıkartma arzusunda başarılı olamamıştır. Çeşitli nedenlerle eve geri dönmek zorunda kalmıştır. Böylece kediler hiçbir olumsuzlukla karşılaşmadan eski durumlarını korumuşlardır. Yaşlı erkekse çatışmayı kaybetmiş ve durumu kabullenmek zorunda kalmıştır.

¹¹⁷ Samipaşazade Sezai’nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 207.

¹¹⁸ *Roman Dünyası ve İncelemesi*, s. 154.

Düğün hikâyesinde ise alıcı kişi gelin Sitare Hanımdır. Anlatıda ana kişi olan Dilsitan, karşıt güç Behçet Beyin sevgisi kazanmaya çalışır. Onun kendisini sevmesi ve eş olarak kabul etmesi için elinden gelen her şeyi yapar. Ancak Behçet Bey, bunlara karşılık vermez ve zengin Sitare Hanımla evlenmeyi odalığı Dilsitan'la evlenmeye tercih eder. Bütün bu gelişmeler Sitare Hanımın bilgisi dışında düğünden önce yaşanmıştır. Sitare Hanım Dilsitan'ın elde etmeye çalıştığına sahip olduğunun farkında değildir.

Anneciğim hikâyesinde ise iki farklı alıcı kişi mevcuttur. Hikâyede ana kişi Feride çalışmak için Ankara'dan İstanbul'daki teyzesinin yanına gelir. Onun çalışıp para kazanma isteği kendisi için arzuladığı bir sonuç değildir. O bütün bunları annesine yardımcı olabilmek için istemektedir:

“(...) bir zamandan beri Etyemez Mahallesiindeki teyzesine gitmez, pek fakir olan validesine yardım etmek için bir hizmetçiliğe girmek hususunda gösterdiği ısrar ve ibrama (...)”¹¹⁹

Feride İstanbul'da annesine para gönderebilmek için çalışır ancak sonuç istediği gibi olmaz. Annesi için biriktirdiği parayı yine annesine göndermek üzere, kendisini Ankara'dan İstanbul'a getiren yaşlı kadına verir:

“ Üç ay sonra aldığı iki mecidiye aylığı, kendisini Ankara'dan getiren ihtiyar dul kadına verdiği zaman “Aferin kızım, işte böyle annesini düşünmeli. Sen hiç merak etme ! Yarın, hemen yarın Ankara' ya annene gönderirim” diyordu. Bu ihtiyar kadın yalan söylemiyordu. Dediği gibi yarın, hemen yarın bu para ile bakkala olan iki mecidiye borcunu tesviye etmişti.”¹²⁰

Feride kendi sahip olmak için çalıştığı paranın bu şekilde kullanıldığının farkında değildir. Yaşlı kadın durumu kendi lehine çevirerek alıcı kişi olmuştur.

¹¹⁹ Rumuzü'l-edeb, s. 39.

¹²⁰ age, s. 48.

Yarın hikâyesinde ise alıcı kişi, ana kişi Süleyman Beyin dostluk kurduğu İzzet Efendidir. İzzet Efendi bir şekilde Süleyman Beyin yakınlığını kazanmış ve onun parasından istifade etmeye başlamıştır. Bir süre Süleyman Bey bu durumun farkında olmamıştır:

“Süleyman Bey tüccardan olan pederi vefatına yakın servetini Panama hisselerinde kaybederek mahdumuna bıraktığı irad-ı cüz’i haremının iddiasınca ‘kendi gibilere yedirdiğinden’ kendisinin kavlince ‘emniyetini su-i istimal ettiklerinden’ hemen tamamıyla bitmişti. Mebruke Hanımın, kocası hakkında ‘iradını kendi gibilere yedirdiğinden’ sözü büsbütün sebepsiz değildi. Süleyman Bey matbaaların birinde tesadüfat-ı ebediyetinden olarak biraderan-ı tahririnden İzzet Efendi namında bir zat ile kesb-i aşinaî etmişti. (...)

(...) Süleyman Beyle aralarında o zamandan beri büyük bir samimiyet-i muhabbet, bir mahremiyet-i ülfet hasıl olarak bir müddet sonra birlikte yaşamak için şair, İzzet Efendiye evinden, sofrasından bir hisse-i uhuvvet-i sanat tefrik etmişti.”¹²¹

İzzet Efendi Süleyman Beyin en çok ihtiyaç duyduğu unsuru, parayı kendi lehine kullanmıştır. Böylece ana kişi aksiyon sonucunda bir şey elde edememiş tam tersine ‘fakr u zaruretin en derin uçurumlarına’ düşmüştür.

2.2.6. Arzu Edilen ya da Korkulan Obje

Samipaşazade Sezai hikâyelerinde arzu edilen ya da korku duyulan objeler, varlıklar ya da durumlar çeşitlilik göstermektedir.

Bu Büyük Adam Kimdir? hikâyesinde arzu edilen obje anlatıcının ‘büyük adam’ın kimliğini öğrenme isteğidir. Ben anlatıcı bu sebeple yaptığı girişimlerin sonucunda başarılı olmuş ve onun kim olduğunu şaşırtıcı bir şekilde öğrenebilmiştir.

Hiç hikâyesinde ana kişi sevdiği kızla evlenme, birlikte mutlu bir yaşam sürme çabası içerisinde. Bunu gerçekleştirebilmek için de sahip olduğu şartları düzeltmeye, ona

¹²¹ age, s. 31-34.

ulaşmaya çalışır. Ancak bütün bu istek ve çabası sonuçsuz kalır. Kızın ona duyduğunu zannettiği sevgi tamamen yanlış anlamadan kaynaklanmaktadır.

Kediler hikâyesinde ana kişi, eşinin beslediği kedilerle sahip olma isteğine dayanan bir çatışma içerisine girmiştir. Eşinin kedilerine yönelttiği ilgi ve sevgisini tekrar kazanmak onun için bu mücadeleyi başlatan ana sebeptir. Böylece ana kişi için arzu edilen durum eski düzenine tekrar kavuşmak olmuştur.

İkiyüz Elli Kuruşa Bir Asır hikâyesinde ise tabiata verilen zarara karşı yöneltilen bir tepki vardır. Anlatıcı insana huzur veren tabiat unsurlarının bilinçsizce yok edilmesinden büyük bir üzüntü duymaktadır. Onun asıl istediği tabiatın eski, güzel haline gelebilmesidir.

Düğün, *Pandomima*, *O Büyük Siyah Gözler* ve *Bedia Hanım* hikâyelerinde ana kişilerin arzu ettikleri olgu sevgidir. Bu kişiler büyük bağlılık duydukları insanlar tarafından fark edilmek ve sevilmek isterler. *Düğün* hikâyesinde Dilsitan mutsuz bir şekilde Behçet Beyin sevgisini kazanmaya, onun eşi olmaya çalışmaktadır. Uzun bir süre bunun gerçekleşeceğini mit eder. Ancak Dilsitan'ın ulaşmayı istediği evlilik, Sitare Hanımla Behçet Bey arasında gerçekleşir. *Pandomima*'da da Paskal aynı hisleri Eftelya için taşımaktadır. Ancak onu da bir başkasıyla evlenişi isteklerini boşa çıkarır. Bedia Hanımın bu anlatılardaki durumlardan farklı tarafı onun Lütfi Beyle evli oluşudur. Fakat bu evlilikte sevgi yoktur ve Bedia aralarında bir aşkın doğmasını, bu duygularla oluşan heyecanı hissetmeyi istemektedir.

Yarın hikâyesinde ana kişi arzu ettiği obje insanlardan, şhirden uzak bir ortamda şiirleriyle baş başa kalabilmektir. Bu bir süre gerçekleşse de hikâyenin sonunda bu imkânı kaybeder.

Anneciğim hikâyesinde Feride'nin arzu ettiği şeyler birden fazladır. O öncelikle parayı ister. İlerleyen kısımlarda Salih Ustayı ve son olarak da çocuğunu Salih Ustadan uzak tutmayı arzu eder.

Mösyö Epikür'ün Seyahati'nde, ana kişi Mösyö Epikür iyi bir şekilde karşılandığı, kendisinin dolandırıcı olmasına rağmen, büyük bir şâir ve tüccar sanıldığı Büyükada'da iyi vakit geçirmeyi, eline geçen bu fırsattan sonuna kadar yararlanmayı istemektedir.

Mihriban ve Remzi Bey hikâyelerinde ise hem arzu edilen hem de korkulan kişi ve durumlar bulunmaktadır. Mihriban, hikâyede Hakkı Beyden ve onun yapabileceklerinden korkmaktadır. Arzu ettiği şey ise kızı Enzile'yle birlikte kalıp mutlu bir yaşam sürmektir. Ancak olaylar onun istekleri doğrultusunda gerçekleşmez. Hakkı Bey ona kötülük yapar, istekleri ise Enzile'nin ölümüyle yarı yolda kalır. Remzi Bey de devlet kademelerinde yükselmek ister. Bu isteği babasının ölümü yüzünden gerçekleşmez ve hiç istemediği hatta korktuğu durumlarla karşılaşır.

İclâl ve Bir Hayal hikâyelerinde sevdiklerini kaybeden anlatı kişileri onlarla sürekli birlikte olmayı, geçirdikleri güzel günleri tekrar yaşamayı arzu etmektedir. *Bir Yunan Ceneralinin Tefekkürat ve Tahayyülatı*'da Yunan generalinin korktuğu şey, ordusunun Osmanlı karşısında başarısızlığa uğramasıdır.

Sihirli Dükkan hikâyesinde ana kişi İrfan Bey bir iş sahibi olmayı istemektedir. O böylelikle ailesine yük olmaktan kurtulacak, kendi ayakları üzerinde durabilecektir. *Bir Yaz Gecesi* hikâyesinde ise Nail Beyin aynı derecede arzu ettiği iki obje arasında seçim yapmakta zorlandığı görülmektedir. Nail Bey ya nişanlısı İkbâl'in yanında kalmayı ya da eğitim için Avrupa'ya gitmeyi tercih edecektir. İki olgunun da çok kuvvetli olması Nail Beyi zorlar. Sonunda o, tercihini idealinden yana kullanır.

2.2.7. Fon Kişiler

Bu kişiler hikâyelerde sahneyi oluşturmak, kurgunun gerçekliğini artırmak gibi işlevler yüklenmektedirler. Samipaşazade Sezai'nin hikâyeleri şahıs kadrosu bakımından sınırlı olmasına rağmen fon kişilerin kullanımının göz ardı edildiği söylenemez. Bu kişiler

hikâyelerde birinci plânda yer almasalar da farklı işlevleriyle anlatıyı zenginleştirmektedirler.

Hemen hemen her hikâyede yer alan bu tür kişiler *Bu Büyük Adam Kimdir?* hikâyesinde ‘kalabalık’ olarak bulunurlar. ‘Ben’ anlatıcının şahit olduğu bir kavga sahnesinde görülen bu kalabalık, vak’a halkasının gerçekliğini artırır ve merak duygusunu pekiştirir:

“Bir gün Lâleli’de birçok halkın tecemmü ettiğini ve aralarında birisinin bağırıp çağırdığını işitince kalabalığın içine sokuldum.”¹²²

Hikâyede ‘kalabalık’ ve ‘halk’ diye adlandırılan kişiler önemli öge anlatıcının da zaman için bilmediği önemli bir olayın içinde yer almaktadır. Olayda seyirci olarak bulunan kişilerden biri bir süre sonra vak’a halkasının içinde yer alacaktır.

Hiç hikâyesinde ise fon kişiler iki farklı halkada göze çarpar. İlkinde ana kişi olan genç annesinin hastalığı dolayısıyla oturduğu Aksaray’dan Beyoğlu’na ilaç yaptırmak için gidip gelmektedir. Bu gidiş geliş sırasında oralarda şevk ve şetaret ve neşe ve meserretle seyir ve tenezzüh eden gençlerin arasından geçer. Bu gençler ana kişiyle tezat oluşturmaktadır. Çünkü o, bu gençlerin aksine kendi hayatını mutluluk ve rahat içerisinde geçirecek kadar şanslı değildir. Onun omzunda ailesinin sorumluluğu vardır. Fon kişilerin görüldüğü diğer bir vak’a halkası ise hikâyenin entrikasının başladığı kısımdadır. Bunlar gencin arkadaşlarıdır ve onu bir genç kızla tanıştırmak istemektedirler: Bu genç kızın ana kişinin hayatına girişi ve gencin aşık oluşu olay örgüsünün en önemli bölümüdür. Dolayısıyla bu vak’a halkasının başlamasına neden olan kişiler de önemli işlev yüklenmiş olurlar.

“Esnâ-yı azimet ve avdetinde kesb-i âşinâyî ettiği rûfeka-yı şebabetin revnak-bahş bezm-i ülfeti ve mubahese-i meftunânelerinin yegâne sermaye-i şevk ve hayreti olan ‘bir hüsn-i nazar-rübâya’ kendisini tanıtmak için edilen icbârı kadınlara karşı bir hicab ve ihtiraz-ı şarkî ile

¹²² *Küçük Şeyler*, s. 6

reddetmek istemişse de ahababı zuhur eden küçük bir fırsattan iğtinam ile bir gün takdim ettiler.”¹²³

Kediler hikâyesinde fonu oluşturan kişiler ana kişinin evden ayrılıp ada sokaklarında dolaştığı sırada karşısına çıkar. Bunlar hikâyede ‘etfal-i sefalet’ ve ‘bir çok halk’ olarak nitelendirilmişlerdir. Ana kişi ilk olarak çocukları görür, onlara para vermek istese de cebinde para bulamaz ve yoluna devam eder. Daha sonra laternanın etrafında toplanan ve şarkılar söyleyen insanlara tesadüf eder. Bu insanlar neşeleriyle ana kişiye zıt bir tablo meydana getirmektedir:

“Bulunduğu hal-i yeis ve hüzne kahkaha-zen-i istihfaf oluyor gibi gelen bu şematetin (...)”¹²⁴

Yaşlı adamın hüznü ve içinde bulunduğu durum karşısında halkın eğlenmesiyle oluşan tezat okuyucunun gözünde kişinin üzüntülü halini pekiştirir. Böylece ona karşı acıma duyguları harekete geçer, fon kişiler de atmosferin oluşmasına katkıda bulunmuş olurlar. Bazı hikâyelerde ise fon kişilerin belirgin bir işlevlerinin olmadığını görürüz Örneğin *İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır* hikâyesinde ana kişi anlatıcının yanında bulunan arkadaşları herhangi bir görev yüklenmezler. Onlar sadece anlatıcıya eşlik ederler. Orada rastladıkları ihtiyar bir dervişi yanlarına çağırarak onunla sohbet ederler. Daha sonraki vak’a halkalarında görünmezler ve rolleri bu hareketleriyle sınırlı kalır.

Düğün hikâyesinde ise birden fazla fon kişi bulunmaktadır. Üstelik bunlar *İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır* hikâyesinin tersine önemli görevler yüklenirler. Hikâyenin başlangıcında bir diyalogla karşımıza çıkan iki soygun sadece günlük yaşamdan bir parça olarak hikâyede yer almazlar. Onlar yaptıkları konuşmayla olayların gelişimi hakkında ipuçları verirler. Yine bu kişiler anlatı kişilerinin fiillerinin altında yatan gerçek niyetlerini de açığa vururlar. Diyalog tamamlandıktan sonra ise düğüne gelen misafirlerin arasına karışırlar ve bir daha da ortaya çıkmazlar.

¹²³ age, s. 12-13.

Hikâyede yer alan ve fon özelliği gösteren diğer bir kişi de mahalle bekçisi Kürt Haso'dur:

“Hatta her gün kapısını kıracak gibi vuran, merdivenlerden yıkacak gibi çıkan mahalle bekçisi Kürt Haso bile o gün başına kırmızı yemenisini sarmış, ayağına abâdan yeni poturunu, arkasına yine abâdan yeni saltasını giymiş, kemal-i hürmet ü nezaketle sokak kapısının önünde küçük hasır iskemlesinin üstünde hilâf-ı itiyadı olarak gelen geçene mütebessimâne atf-ı nazarla gelin arabalarına intizar ediyordu.”¹²⁵

Onun parçada anlatıldığı gibi her gün olduğundan farklı davranması ve giyinmesi düğünün mahallenin günlük yaşayışını nasıl değiştirdiğini gösterir. Kürt Haso ayrıca anlatıya günlük yaşamın izlerini ve mahallî unsurları taşır. O gündelik hayattan alınmış bir kişidir. Kürt Haso da iki soygun gibi bir süre sonra kalabalığın içine karışır. Gelin arabalarını görerek haber vermek için girdiği evde onun görevi sona ermektedir. Bu kişilerin dışında düğüne gelen misafirler de fon oluşturmak için yazar tarafından hikâyeye dahil edilmişlerdir. Bunlar gerçeklik izlenimi uyandırmak isteyen yazar tarafından hassasiyetle ele alınmış figürlerdir.

Pondomima hikâyesinde fon kişiler anlatının önemli mekânlarından birini, Paskal'ın tiyatrosuna gelen seyircilerdir. Bu seyirciler Paskal'ın ruh haliyle taban tabana zıt bir görüntü sergilerler. Paskal toplumun dışında kalmış mutsuz bir insandır. Çirkindir ve çok güzel olan Eftelya adlı bir genç kıızı plâtonik bir aşkla sevmektedir. Bunlar onun sürekli acı çekmesine sebep olmaktadır. Oysa onu izlemeye gelenler ‘boş zihinler ve gaillesiz gönül’lere sahip insanlardır. Ana kişiyle diğer insanlar arasındaki bu tezat yazar tarafından ayrıca belirtilmiştir:

“Bir iki dakika sonra tiyatrosunun iç tarafındaki toprağın üzerine oturarak, halâ güldürdüğü adamların kahkahaları devam ederken içini çeke çeke ağlıyordu.”¹²⁶

¹²⁴ age, s. 29.

¹²⁵ age, s. 47.

¹²⁶ age, s. 100.

Bu kişiler yazar tarafından Paskal’la toplum arasındaki uçurumu belirginleştirmek ve insanların duyarsızlığını belirginleştirerek okurun merhamet duygularını harekete geçirmek için kullanılmışlardır. Bir yanda çoğunluğun mutluluğu diğer yanda gittikçe yalnızlaşan ferdin ıstırapı bunlar aynı anda sergilenerek yansıtılabilmektedir. Hikâyenin sonunda yer alan figür kişiler de bu seyircilerin devamı niteliğindedir: Paskal’ın cevap vermemesi üzerine Rum hizmetçinin evin kapısını kırmak üzere mahalleden topladığı adamlar aynı tezatı vurgulamak için vardır:

“Ertesi sabah öğleden sonra kapısını kırarak gibi vuran ihtiyar Rum karısı hiçbir cevap alamayınca kemal-i havf ve telâş ile mahalleden topladığı adamlarla kapısını kırıp odaya girdiler. Odaya girer girmez herkes gülüşmeye başladı. Zira Paskal asılmış bir adam taklidi yaparak o meşhur maharetiyle dilini çıkarmıştı.

Hayatında herkesi güldürdüğü halde mematında kimseyi ağlatamayan zavallı Paskal’ın bu seferki hali taklit değil ölüm gibi hakikat idi.”¹²⁷

Yazarın bu ifadelerle oluşturduğu trajik sonda bu kişilerin payı oldukça önemlidir. Onların Paskal’ın ölümüne karşı verdikleri tepki hikâyenin sonucunun etkisini artırmıştır.

Yazarın hikâyesinde ise figür kişiler yazar tarafından farklı fonksiyonları üstlenmeleri için kurgulanmışlardır. Hikâyede sorunlu evlilikleri konu edinilen Süleyman Beyle Mebruke Hanımın kavgalarını seyreden komşuları buna örnek gösterilebilir.

“Bir gün Süleyman Bey kendinden geçmiş bir halde âvâz-ı bülend ile Dante okurken, Mebruke Hanım korkusundan acele acele komşu hanımlardan bir ikisini eve almıştı.

Bunlar, kapı aralığında hâifâne şaire, sonra da birbirlerine kinaye ile bakarak gülüyorlardı.”

128

Anneciğim hikâyesindeki Veli Ağa fon kişi olarak anlatıya mahalli unsurlar taşımıştır. Onun anlattıkları ve söyledikleri halk kültürünün eserde yerleşmesini sağlamıştır. Bu hikâyenin bir kısmı Anadolu’da geçtiği için şahıs kadrosunda Anadolu insanı, özellikle

¹²⁷ age, s. 104.

köylüler bulunmaktadır. Ancak bunların kurguda önemli bir işlevleri bulunmamaktadır. Ankara'dan İstanbul'a doğru yolculuk yapan ana kişi Feride'nin misafir olduğu evde ve geçtiği yerlerde karşısına çıkan bu kişiler oldukça kötü şartlar içinde tasvir edilmişlerdir:

“Şimdi yolda ön tekerlekleri kırılmış bir öküz arabasının üstünde kanatlarını çırparak bir horoz ötüyor, açıktan geçen bir kerizin etrafında tavuklar dolaşüyor, pabuçları elinde olduğu halde arabanın yanında bir çocuk koşuyordu. Artık gece ile beraber Sapanca'ya giriyorlardı. O gece mihman-nüvaz Anadolu'nun bu iki kadına gösterdiği bir odaya girdiler. Bazı zerrati tedhiş ediyorlar ve etrafındakiler bu gece misafirlerini birbirlerinden soruyorlar gibi görünüyorlar, şurada, burada, karınları şiş, buruşuk, pörsümüş yüzleri sarı meşmu gibi parlar bir iki çocuk dolaşiyor. Yukarıda sırtması tutmuş imam inliyor, baş uçlarında seri'üt-teyera bir yarasa uçuyor, odanın aralık kalan kapısından uzaktan uzağa çakalların sesleri işitiliyordu.”¹²⁹

Yazarın köy ortamında ve orada yaşayanlara karşı takındığı bu olumsuz tutum onun sahip olduğu yaşam şartları ve çevresiyle ilgilidir. Şehir kültürü içerisinde yetişmiş ve Avrupa'da yaşamış olması bu çevrelerin dışında kalan mekânları ve insanları farklı bir bakış açısıyla değerlendirmesine sebep olmaktadır. Samipaşazade Sezai için taşra kapalı ve uzaktır.

Bunlara ilâve olarak, hikâyede Feride'nin hizmetçilik ettiği evin Safiye Hanım, evin beyi Ahmed Beyin arkadaşları fon kişilere dahil edilebilir. Ayrıca Feride'nin acıyarak eve aldığı çocuklar da bu gruba giren şahıslardır.

Mösyö Epikür'ün Seyahati'inde ise Mösyö Epikür'ü karşılayan ve baloda bulunan ada halkı fon kişiler olarak sayılabilir. Bunlar hikâyede seyirci konumunda kalmış insanlardır. *O Büyük Siyah Gözler* hikâyesinde de ana kişi çobanın sürülerini otlattığı köylüler figür olarak karşımıza çıkarlar. Bu kişiler hikâyenin sonunda, çobanın bir ermiş olduğuna inanarak ona adak adayacaklardır. Yine aynı hikâyede çobanın aşık olduğu genç kızın yanında bulunan İngiliz mürebbiye ve uşak da figürdür.

¹²⁸ Rumuzü'l-edeb, s. 30-31.

¹²⁹ age, s. 40.

Mihriban hikâyesinde de kendilerine yer verilen fon kişiler anlatının birkaç bölümünde görünürler. Mihriban'ın kızı Enzile'yi götürdüğü doktoru beklerken orada bulunan ihtiyar adamla genç kız, Mihriban'ın aklını kaybedip sokaklarda kızını aradığı sırada geçtiği yerlerdeki insanlar figür olarak kurguda yer almaktadırlar.

Bir Yaz Gecesi hikâyesinde birçok mekân kullanılması şahıs kadrosunun da kalabalık olmasını beraberinde getirmiştir. Yazar hikâyede sosyal tenkit yapmasa da durumu etkilemiştir. Buna paralel olarak fon durumundaki kişilerin sayısı da fazlaşmıştır. Bunlardan ilk olarak sözünü edebileceğimiz ana kişi Nail Beyle babası Osman Paşayı taşıyan arabacıdır. Bu arabacı şarka mahsus bir lâubalilik ve sadelikle müşterilerinin sözüne karışır ve köşklerine gelen misafirler de fon kişiler arasında yer alır. Bu kişilerle anlatıcı da araya girer ve çeşitli yorumlar yapar. Nail Beyin Avrupa'da rastladığı insanları da figür olarak değerlendirmek mümkündür. Bunlar kurguya yön vermezler ancak sahneyi doldurmak için kullanılırlar.

Bir Hayal hikâyesinde ise geçmişine dönen anlatı kişisi Sezai Bey hayalen birçok kişiye rastlar. Bunları seyreder ve geçmişine özlem duyar. Hayalen karşısında bulunan konağın içinde yer alan bu kişilerin çoğu resim figürleri gibi cansızdır.

Eski Bir Mektep adlı hikâyede Sabri Beyin lalasıyla birlikte okula giderken rastladığı ve lalasıyla konuşan esnaf fon kişilerdir. Bunlar konuşmalarıyla halk inançlarını okuyucuya yansıtmaktadırlar.

Görüldüğü gibi hikâyelerde mekânı dolduran, sahne unsuru olarak nitelenebilecek bu kişiler, zaman zaman figür olmanın dışında küçük de olsa bazı görevleri yerine getirmektedirler.

2.3 KİŞİLERİN TANITIMI

Kişilerin anlatı içine dahil edilmesi ve onların tanıtımı tıpkı kişileştirme konusunda olduğu gibi zaman içinde değişmiş ve benimsenen yeni tekniklerle geliştirilmiştir. Kişilerin tanıtımında esas amaç, kişilerin fiziksel ve kişi özelliklerinin onların okuyucu gözünde tanınmalarını sağlayacak yapılarının eserin akışının bozulmadan verilebilmesidir. Yazar, kişilerinin unutulmamasını ister. Kişilerin yapıp ettiklerinin sebepleri onların portrelerinde gizlidir. Yazar, bazı nitelikleri, kimi duyguları, düşünceleri ön plâna çıkararak kişinin tanıtımının en kusursuz şekilde yapmayı amaçlar. Çünkü anlatıyı sürükleyen kişilerin kişisel özelliklerinden ortaya çıkan çatışmalardır. Kişisel özellikler okuyucunun zihninde kalacak bir şekilde sunulmazsa vak'aların nedeni anlaşılamaz. Sebep-sonuç ilişkisine ve eserin tutarlılığına zarar verecek tanıtım hataları anlatının hayatiyetini etkiler.

Kişilerin tanıtımı konusunda benimsenen belli başlı iki yöntem vardır. Bunlardan birincisi, klâsikleşmiş açıklama yöntemidir.

“Bu tür uygulamalarda kişiyle ilgili bilgiler topluca sunulur ve romanın daha sonraki bölümlerinde, söz konusu bilgilerin (davranış, düşünce ve duyguların desteğiyle) okuyucu zihninde pekişmesi, dolayısıyla kişinin, okuyucunun hayalinde belirli bir portreyle iz bırakması sağlanır. Bunun gerçekleşmesi için anlatıcı kişiyle ilgili (fizik ve moral yapısıyla ilgili) doyurucu bilgiler verir. Bilgiler sadece anlatıcı tarafından verilmez; bazen aynı görev, roman içinde yer alan herhangi bir kahramana da yüklenebilir.”¹³⁰

Roman ve hikâyelerde açıklama yönteminin yanında dramatik yöntem de kullanılır. Dramatik yöntemde kişi fizikî ve moral özelliklerinin topluca sunulmasıyla değil parça parça verilmesiyle çizilir. Çizimde anlatıcının rehberliği yerine, kişinin kendi davranış biçimi, duygu ve düşünceleri asıl rolü oynar. Kişinin çevresine karşı takındığı tutum, olaylara bakış tarzı, yorum ve açıklamaları bize kendisini verir. Kişinin tanıtımı, onların hareketlerinin ve konuşmalarının sergilenmesiyle yapılır.

¹³⁰ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, s.79-80.

Bunun dışında anlatı kişilerinin kim tarafından nasıl tanıtılacağı da önemli bir problemdir. Samipaşazade Sezai açıklama yöntemini ve dramatik yöntemi benimsemesinin yanısıra kişileri okuyucuya daha ayrıntılı sunabilmek için birçok anlatıcı da kullanmıştır.

2.3.1. Kişilerin Kendilerini Tanıtması

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde kişilerin kendilerini tanıtımalarına dört hikâyede rastlanmaktadır. Bu hikâyelerde 'ben' anlatıcının bulunması kişilerin bir şekilde kendi özelliklerinden de bahsetmesine sebep olmaktadır. Ancak bu hikâyelerden ikisinde, *Bu Büyük Adam Kimdir?* ve *İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır*' da kişilerin tanıtımı oldukça yüzeysel kalmıştır. Bu anlatıcılar farklı sebeplerle kendilerinden söz etmekten kaçınmışlardır.

Bu Büyük Adam Kimdir? adlı hikâyede ana kişinin arka planda kalmak istemesinin başlıca sebebi dikkatleri anlatının başka bir kişisine çekme çabasıdır. 'Ben' anlatıcı bu nedenle kendisinden fazla söz etmez. Okuyucunun aynı zamanda anlatı kişisi de olan 'ben' anlatıcı hakkındaki bilgileri, yaşadığı ev ve okuduğu birkaç kitapla sınırlıdır. Bunların dışında kişi az da olsa düşüncelerini okuyucuya iç monologlarla sergilemiştir.

Kişinin kendisini okuyucuya tanıtması hususunda bu hikâyeye benzerlikler bulunan *İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır*'da ise dikkat temaya yönlendirilmek istenmiştir. Bu sebeple ana kişi/'ben' anlatıcının verdiği bilgilerin sınırı daralmıştır. Hikâyede okuyucuya anlatıcının ilk sunduğu kendi gözlemleridir. Kişi mekân hakkındaki duygu ve düşünceleriyle okuyucuya kendi hakkında da bir takım ip uçları vermektedir. Kişinin gözlemleri onun sanatçı duyarlılığına sahip biri olduğunu göstermektedir. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında ise ana kişi Çamlıca'ya yaptığı bir geziden ve orada yaşadıklarından bahseder. Ancak bu kısımda geçen ifadeler kişinin kendinden çok çevresine yönelik izlenimlerinden ibarettir. Hikâyede ana kişinin, yaşamı hakkında verdiği en teferruatlı bilgi bazı düşüncelerini aktardığı kısımdır:

“O esnada memleketimden üç sene gaybubet ettim Londra’da bulunduğum o senelerde bazen mahşeri medeniyetin dağdağasından bi-tab olarak otuz beş saatten beri sönmeyen lambanın ziya yı hazine altında sabahı özleyen âmâ gibi, o nuranî Çamlıca’yı, o yeşil hıyabanımı düşünürdüm. Uzun bir müddet iftirakten sonra yine Çamlıca’ya avdet ettim. O günlerde herhangi bir bahçenin içinden, herhangi bir araziden geçsem, her cihette hükm-fermâyı tahrip olan dehşetli bir balta sesiyle yürekler dayanmaz surette acı acı feryad ederek bir takım ağaçların yere yıkıldığını görüyordum.”¹³¹

Ancak metinde asıl önemli olan kişinin ruh hâli değil konudur. *Sokak* hikâyesi ise bu anlatılardan daha samimi bir üslûba sahiptir ve ana kişi kendini daha canlı ifadelerle okuyucuya tanıtmaktadır. Hikâye yapı olarak ‘ben’ anlatıcının içinde bulunduğu sokak hakkında gözlem ve düşüncelerine dayanmakta, anlatının son kısımlarında ise yine bu mekânda geçen bir vak’a halkası yer almaktadır. Kişinin tanıtımı konusundaki en önemli bölüm ise hikâyenin başlangıcındadır. Ben anlatıcı/ana kişi öncelikle çocukluğunda ve gençliğinde yaşadığı evlerle şimdiki evini mukayese eder, sonrasında ise samimi bir itirafta bulunur:

“Burada adam yalnız evde değil, biraz sokakta oturuyor. Hiçbir zaman sokağın hayatını, ehemmiyetini bu kadar yakından görmemiştim.”¹³²

Anlatımda tercih edilen bu doğallık kişinin okuyucu tarafından daha kolaylıkla benimsenmesini de sağlamaktadır. Ancak hikâye boyunca tutumun devam ettirilmeyişi yakalanan bu başarının da kesintiye uğramasına neden olur.

İclâl hikâyesinde ise durum sözünü ettiğimiz bu üç anlatıdan oldukça farklıdır. *İclâl* tamamen yaşanmış bir olaya dayanması itibarıyla diğerlerinden ayrılır. Yazar hikâyede çok sevdiği bir yakınının kızını çocuk yaşta kaybetmenin ruhunda oluşturduğu acıyı ifade etmek için kaleme aldığı hatıra/anlatıda bütün açıklığıyla okuyucunun karşısındadır. Her ne kadar insanın kendini tam mânâsıyla anlayıp ifade etmesi mümkün gözükmese de hikâyede yazar içinde bulunduğu acıyı, çaresizliğini doğal bir şekilde yansıtmaya çalışmıştır.

¹³¹ Küçük Şeyler, s. 41.

Yazar bu anlatıda kendisini tanıtmaya gibi bir gayret içinde değildir. Anlatı süresince yaptığı seyahatlerden birkaç hatıra nakleder. Ancak asıl önemli olan acısını anlama ve ifade etmede gösterdiği çabadır. Ben anlatıcının yazar olması ve bakışlarını kendi iç dünyasına yöneltmesi ayrıca dikkat çekicidir.

Yazarın bu samimi ifadeleri onun hislerini, ruhî yapısının birçok özelliğini ortaya sermektedir.

2.3.2.1. Kişilerin Aynı Zamanda Hikâye Kişisi Olan ‘Ben’ Anlatıcı Tarafından Tanıtılması

Birinci tekil şahıs anlatıcılı *Bu Büyük Adam Kimdir? İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır, Sokak ve İclâl* hikâyelerinde kişiler aynı zamanda bir hikâye kişisi olan bu anlatıcı tarafından

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

okuyucuya sunulmaktadır. *Bu Büyük Adam Kimdir?* hikâyesinde ‘büyük adam’ olarak nitelendirilen kişi bu yöntemle tanıtılır. Anlatıcı sınırlı bir bakış açısına sahip olduğu için bu hikâye kişisi hakkındaki bilgileri de kısıtlıdır. Onun kim olduğu, hangi özelliklere sahip bulunduğu gibi bilgileri bir bakıma okuyucuyla birlikte elde eder. Anlatıcı büyük adama yaptığı gezintiler sırasında rastlamış ve bu kişi görüntüsü ve tavrıyla onda ilgi uyandırmıştır. Bir süre onun kim olabileceği hakkında değerlendirmelerde bulunan anlatıcı, bu kısımlarda okuyucunun da merak duygusunu artırmaktadır. Ancak anlatıcının düşüncelerinin hikâye sonunda yanlış çıkacağı anlaşılabilecek ve kişinin kimliğine bir başkası tarafından açıklık kazandırılacaktır.

İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır hikâyesinde de ‘ben’ anlatıcı çevresinde bulunan diğer kişileri tanıtmaktadır. Anlatıcının ilk olarak üzerinde durduğu hikâye kişisi bir dervîştir. Anlatıcı öncelikle dervîşin sesini duyar:

“O esnada etrafımızda bir ses işittik. Bu ses bir asrın gûzar ettiği yoldan uzaklaşıp gidiyordu: Kemal-i dikkatle dinledik.”¹³⁴

Anlatıcı ve yanındakiler sesin sahibini merak ederler ve onu yanlarına çağırırlar. Böylelikle anlatıcı onu görür ve bu dervîşi daha yakından tanıtmaya fırsatı bulur:

“Kara kaşlardan, kara gözlerden feryat ve figan eden bu adam ak saçlı, ak sakallı bir pir i sefid-ser idi. O dakikada benim büyük Sadi’mın:

Ey sîm-ten siyah gîsû
Ez fikr serem sepîd kerdî

beyt-i âşîkânesini hatırladım. Ayın ziyasına karşı gelen bu beyaz sakala, saçlara baktıkça muhabbetten, mehtaptan ağarmış gibi görünüyordu. Müridi olduğu Bektaşî tekkesine gidiyormuş. Arkasında bir zenbîlî; zenbîlin içinde–kimse duymasın–bir şişe de rakıcığı vardı.

¹³³ İclâl, s. 21-22.

¹³⁴ Küçük Şeyler, s.39.

Etrafımdaki erbâb-ı asaletin kendisine gülerek verdiği mecdiyeleri korkarak ahyordu. Paralarını sayarak ve şarkısına devam ederek bizden tebâüd edip gitti.”¹³⁵

Anlatıcı dervîşi tanıtırken yoğun olarak açıklama yönteminden faydalanmıştır. Dervîş ayrıca hareket halinde iken tasvir edilmiş, bunlar okuyucunun değerlendirmesine bırakılmıştır. Bunların yanında anlatıcı, dervîşe karşı özel bir tutumla yaklaşmış, onun hakkında olumlu kanaatler beslediğini üslûbuyla okuyucuya sezdirmiştir.

Sokak hikâyesinde ise ‘ben’ anlatıcının tanıtmış olduğu kişi sayısı bu hikâyelere oranla fazladır. Anlatıcının okuyucuya aktardığı kişiler onun gözlemlediği, günlük hayatında karşılaştığı insanlardır. Anlatıcı görebildiği ya da tahmin edebildiği şekilde sunduğu kişiler hakkında bazı yorumlarda bulunmayı da ihmal etmemiştir. Hikâyede bazı kişilerin tanıtımı az yer kaplamış, bazılarının ise ayrıntılarla genişletilmiştir. Ben anlatıcı sokakta tesaadüf ettiği zerzevatçı, polis gibi kişileri kısa ifadelerle tanımlar:

“Bizim bir zerzevatçı var ki, sabahları horozlardan evvel uyanır.”¹³⁶

“Ben buraya geldiğimden beri müfettişliğin, polisin nezaretine dair bir şey görmedim. Yalnız şurasını itiraf etmeliyim ki, hemen her akşam bir polis efendi geçer. Gayet iyi bir adam, kendi halinde, kimsenin işine karışmaz. Sokaktan geçen en uslu adam odur.”¹³⁷

Genel ifadelerle sözünü ettiği bu kişilerden sonra anlatıcı asıl üzerinde durmak istediği anlatı kişisine, ihtiyar bir Rum kadınına gelir. Bu kadın her gün anlatıcının evinin önünden kedi ve köpeği ile birlikte geçmekte, aralarında var olan dayanışmayla onu şaşırtmakta, duygulandırmaktadır. Anlatıcı bu üç varlığı yine hareket halinde iken gösterir ve onların fiziksel görünüşüne dair bilgileri yeri geldikçe sunar. Ayrıca bilgisi dışında olan hususları da yorumlarıyla tamamlar:

¹³⁵ age, s. 40-41.

¹³⁶ Samipaşazade Sezai’nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 230.

¹³⁷ age, s. 231.

“Biri kedi, biri köpek sabahları bodrumun demir kapısı açılır, telaş ve heyecan içinde kedi ile köpek dışarı çıkar. Arkadan vücudunun bütün yarısı topraklara eğilmiş o alîl kadın zuhur ederdi. Bu zavallı kadın kendisine bâr olan hayatı bu kaldırımlarda ah ü enin ile sürüklerken, ona ızdırabını biraz unutturacak, zavallının hüznünü biraz tesliye etmek için küçük siyah köpek iltizamî bir şevk ve neşe ile kesik sesler çıkararak kadının üzerine atlar, iki tarafa çevirdiği yerlere değmek üzere olan yüzünü öpmeğe çalışır. Beyazlı, sarılı kedi güzelliğinin verdiği gurur ile kadınlara mahsus işve ve letafetle o kırık dökük vücuda sürünerek okşardı. Ne hazin manzara. Kadın yolda biraz yürüdükten ve bizim evin hizasına geldikten sonra ön ayaklar olmaya başlamış kollarının birini sert bir surette kaldırarak ikisinin de galiba eve dönmelerini emrederdi. Emrini dinler fakat tamamıyla icra etmezlerdi.”¹³⁸

Anlatıcı bu ilginç manzara karşısında duyduğu merakın etkisiyle onların her hareketini izler. Ayrıca onları sadece tanıtmakla kalmaz öğrendiği sonları hakkında da okuyucuyu bilgilendirir.

İclâl hikâyesinde de ‘ben’ anlatıcı çevresindeki insanları tanıtır onların dış görünüşü, iç dünyası ve yaşamı konusunda bilgiler verir. Zaten bunlar yazarın yaşamında yer alan, oldukça yakından tanıdığı kişilerdir. Yazar hikâyenin odak noktasını oluşturan *İclâl*’den başka onun annesi ve ailesine de değinme imkânı bulmuştur. Anlatıcı bu kişilere derin bir sevgi beslediği için onlar hakkında yaptığı değerlendirmelerde de tarafsız kalmamıştır:

“ Her zaman beraber idik, biraz ayrılacak meselâ Bebek’te oturduğum vakit yaşı, çocuklarından pek ziyade olmayan validesi Samiye ile birlikte gelirlerdi. Birbirine bu kadar benzeyen anne-kız nadirdir. Bu iki çehreden biri tebessüm etse diğerine lüzum kalmazdı. İnsan ikisini de mütebessim sanırdı.”¹³⁹

Anlatıcı *İclâl* dışındaki kişilerin üzerinde, burada olduğu gibi kısaca durur. Onun asıl bahsetmek istediği kişi *İclâl*’dir. Anlatının değişik bölümlerinde *İclâl*’in hemen hemen her özelliğini yansıtır. *İclâl* hakkında ilk bahisler ise onun dış görünüşüyle ilgilidir:

¹³⁸ age, s. 231-232.

¹³⁹ *İclâl*, s. 5.

“ Doğrudan doğruya kalbe dökülen bir şelâle-i zerrin gibi sarı saçlı ‘dayıcığım, dayıcığım’ diye bana doğru koşarak gelirken arkasında dalgalandıkça bütün mevcudiyetine ziya ve hayat eserdî. Her sabah pembe bir şule-i seyyale ile yıkanmış, çocuklara mahsus müdevver bir çehre ile tebessüm eden, ekser gülen kırmızı bir ağız, uzunca kirpikler arasında rengi maiye mâil mânâ-yı meâli ile mâli gözler... Mâyî bir mailiği ihtiva eden bu gözlerin etrafında ruhum mai bir göl kenarında yıkanan küçük bir kuş gibi dolaşır, o âyinede kendini göre göre müstağrak olup giderdi.”¹⁴⁰

Anlatıcının yorumlarıyla zenginleştirilmiş bu tasvirlerden sonra, İclâl’in zekâsına da değinilir. Yalnız bu yapılırken açıklama yönteminden değil dramatik yöntemden istifade edilir. Anlatıcı onun çok zeki olduğunu söylemekten ziyade ona ait anekdotları aktararak bu durumu okuyucunun anlamasını sağlamaya çalışır:

“ Bir gün ablası birisinin kendisini çok beğendiğinden bahsederken ben hemen küçüklere karşı büyüklüğümü takınarak dedim ki:

Elbet, herkesin medar-ı gururu aklıdır. Herkes kendi aklını beğenir.

-Akıllılardan başka, cevabını verdi İclâl.

İclâl benim mühmelâne konuştuğumdan, söz arasında biraz ziyadece şey... şey... dediğimden ara sıra şikâyet ederdi. Kim olursa olsun lâkırdı arasında şey, şey denilmesine tahammül edemezdi. Ablası beni müdafaa etmek arzusuna düşerek dedi ki: Dayım daima şey demez, hele evvel hiç demezdi.

-Öyle ise ‘Küçük Şeyler’den beri.

Cevabını verdi İclâl.”¹⁴¹

Anlatıcı bu olumlu niteliklerle tasvir ettiği İclâl’in ölümünün kendisi ve ailesi üzerinde yaptığı etkiden de bahseder.

Samipaşazade Sezai’nin ‘ben’ anlatıcıyla tanıttığı kişilere karşı hep olumlu hisler beslediği görülmektedir. Ben-anlatıcı okuyucuya tanıttığı hikâyeye kişilerine karşı arada olması gereken mesafeyi koruyamamıştır.

¹⁴⁰ age, s. 3-4.

¹⁴¹ age, s. 14.

2.3.2.2. Hikâye Kişilerinin Diğer Hikâye Kişileri Tarafından Tanıtılması

Samipaşazade Sezai'nin incelemiş olduğumuz hikâyelerinde bu durumun sıklıkla yer almadığı görülmektedir. Anlatılarda bu tür tanıtım tarzı çok fazla tercih edilmemiş ancak kişilerin diğerleri hakkındaki düşünceleri anlatıcı tarafından yansıtılmıştır.

Bu Büyük Adam Kimdir? adlı hikâyede, son kısımda 'ben' anlatıcının kim olduğunu öğrenemediği kişinin kimliğini, bir başka hikâye kişisi, tütüncü açıklamıştır. Ancak o bu açıklamasını doğrudan okuyucuya ifade etmez. Onunla okuyucu arasında anlatıcı vardır ve aktarımı o yapar:

“ Tütüncüye “Bu büyük adama okuduğun kağıt ne idi?” diye sordum. Tütüncünün verdiği şu cevap, aradan seneler geçtiği halde halâ hatırımdan çıkmaz.
‘O büyük adam değil, orta boylu. Memleketinden aldığı mektupları her zaman bana okutur. Onun okuması yazması yoktur.’¹⁴²

Bu açıklamalar hem kişinin fiziksel özelliklerine hem de kabiliyetlerine işaret etmektedir.

Düğün hikâyesinde ise Sitare Hanım birkaç kişi tarafından ayrı ayrı tanıtılır. Bu tanıtımların hepsi diyaloglar şeklinde düzenlenmiştir. İlk diyalog hikâyenin başlangıcında iki kadın arasında geçmektedir. Bu kişiler Sitare Hanımdan bahsederler, onun hakkında okuyucuya aktardıkları bilgi ise onun zenginliği ve bu sâyede yaptığı evliliğidir. Sitare Hanımı tanıtan ikinci diyalog yine düğün esnasında, bu sefer başka kadınlar arasında vuku bulmuştur:

“ – Gelin güzel mi?
-Güzellik ona kalmış!! Görmüyor musunuz ne kadar esmer. Kaşları da ne kadar düşük. Yalnız gözlerini beğendim.
(...) Diğer tarafta:
Gelin güzel değil ama esvabına bayıldım. Mor atlas üzerine sırma işleme ne kadar yaraşıyor.

¹⁴² *Küçük Şeyler*, s. 8.

Bundan güzel gelinlik esvabı olmaz. Fakat “belim ince görünsün” diye korsesini ne kadar sıkımsı! Baksanıza rahat nefes alamıyor.

(...)

Diğer köşede:

-Darısı başına. Gelin hanım niçin böyle ağlar gibi duruyor ? Sanki... Ne kadar sevinse lââyık.”¹⁴³

Diyalog vasıtasıyla anlatıcının aradan çıktığı bu satırlardaki nitelendirmeler Sitare Hanımın birçok özelliğini okuyucuya sergilemektedir. Bu tanımlamalara anlatıcı hikâye süresince çok az şey ilâve etmiş, bunları yeterli bulmuştur. Sitare Hanımı tanıtan son diyalog ise onun gelin olarak geleceği cariyeler arasında geçmektedir:

“ – Dilsitan Kalfa? sen bizim gelin hanımı görmedin mi ? Ben hanımla beraber komşunun düğününde gördüm. Ne güzel. Ne güzel. Behçet Bey yaşmaklı görmüş hep böyle bayılıyormuş.

“.....

-Pek pek de zenginmiş. Onun ismi ne idi kuzum ?

-Sitri Hanım.”¹⁴⁴

Bu diyalogların tümünde Sitare Hanım hakkında hemen hemen aynı özelliklere dikkat çekilmektedir. Onun güzel olmayışı ve bu kusurunun üzerini örten zenginliğinin vurgulanması bunların hikâyenin olay örgüsünde belirleyici rol oynamalarındandır.

Pondomima hikâyesinde ise anlatıcı öncelikle ana kişi Paskal’ı tasvir eder. Bu yapmış olduğu tasviri güçlendirmek, desteklemek içinse hikâyedeki diğer kişilerin onu nasıl gördüklerini okuyucuya sunar. Paskal’ın tiyatrosuna onu izlemek için gelen seyircilerin konuşmaları onun belirgin niteliklerine işaret etmektedir.

“ Oyunda bu kadına aşıklık vazifesini icra eden Paskal’ın ilân-ı muhabbet için dilini çıkarması ve şükrâne-i iltifat olmak üzere taklak kılması oradaki halkı çok güldürüyordu. Tiyatronun bezden tavanını başının üstünde tutan ortadaki muharrik direğe arkasını dayayarak ağzındaki sigarasıyla oyunu temaşa eden bir izleyici ‘Paskal’ın dilini çıkarması yok mu? İnsan buna gülmekten bayılır.’ diyordu.

¹⁴³ age, s. 53-54.

¹⁴⁴ age, s. 67-68.

Zaten bunu orada küçük iskemlelerin üzerinde oturanların ekserisi tasdik etmişti.”¹⁴⁵

Yarın hikâyesinde ise belirgin özelliklerinin altı çizilen kişi Süleyman Beydir. Süleyman Beyin eşi Mebruke Hanım hikâyenin başından itibaren eşinin sorumsuzluğundan ve üzerine düşen görevleri yerine getirmedeki gevşekliğinden şikâyet etmektedir. Bu özellikler, hem açıklama yönteminin yardımıyla hem de bazı vak’a halkalarının sunulmasıyla dramatik yöntemle gösterilmektedir.

Hikâyelerdeki kişilerin diğer anlatı kişilerini tanıtmaları sadece diyalogla olmamaktadır. Bazen de üçüncü tekil şahıs anlatıcı kişilerin girerek ya da hareket, tavır ve ifadelerinden hareketle neler düşündüklerini ortaya koyabilmektedir. *Düğün* hikâyesindeki Dilsitan’ın Behçet Beye karşı bakışı ve onu algılayışı Behçet Beyin olumsuz karakter özelliklerini daha da belirgin hale getirmektedir:

“Aradan günler, haftalar, aylar gûzar edip gittiği hâlde bir kere, her türlü tesadüften ihtiraz eden Behçet Beye rast gelerek başını kaldırıp yüzüne baktığı cihetle, kendisine etrafından geçen bir gölge , bir hayal-i zulmani gibi görünmüştü. Diğer bir defasında büyük sofanın bir tarafından siyah setresi siyah pantolonu ile geçen Behçet Beyi görerek yanındakine ‘Bu siyah adam kimdir?’ diye sormuştu.”¹⁴⁶

Behçet Beyin Dilsitan’ın gözünde aldığı şekil onun dış görüntüsüyle değil karakteriyle alâkalıdır. Samipaşazade Sezai için daima olumsuz çağrışımlarla yüklü olan siyah renk ve karanlığın, anlatıdaki karşı gücün anlatımında kullanılması dikkat çekicidir.

Kediler hikâyesinde de ana kişi olan yaşlı erkek, eşini burada olduğu gibi olumsuz ifadelerle tanımlamaktadır. Kendisini kedilere tercih eden eşine karşı kızgınlığını bu iki varlığın ortak bir noktada birleştirerek ifade eder:

¹⁴⁵ age, s. 98.

¹⁴⁶ age, s. 74-75.

“Kendi kendine yeis ve hayretle ‘Kime meram anlatmalı! Bu kibirli, vefasız, nimet-nâşinas hayvanatın kadınlar elbette taraftarı olur. Zaten kedi kadındır.’ diyordu”¹⁴⁷

Kişilerin farklı hikâye kişileri tarafından tanıtılması onların farklı yönlerinin ortaya çıkmasını sağlar. Kimi zaman bu tanıtımlarda geçen ifadeler okuyucunun onlar hakkında sahip olduğu fikirleri yönlendirir.

2.3.3. Kişilerin Üçüncü Tekil Şahıs Anlatıcı Tarafından Tanıtılması

Üçüncü tekil şahıs kullanılan tüm hikâyelerde kişiler çoğunlukla bu anlatıcı tarafından okuyucuya tanıtılmaktadır. Bu tanıtımlar kesintisiz yapıldığı gibi metin içerisinde ara ara yerleştirilen ifadelerle de olabilmektedir. Anlatıcı kişinin hikâye içerisinde öne çıkan özelliklerine göre kimi zaman kişilerin fiziki kimi zaman da karakter yapıları üzerinde durulmaktadır.

Hiç hikâyesinde ana kişi olan genç için yapılan tanıtım hikâyenin başlangıç kısmında bulunmaktadır. Anlatıcı kişinin yaşını belirterek başladığı tanıtımda gencin yaşam şartları ve iç dünyası arasındaki uyumsuzluk üzerinde yoğunlaşmıştır:

“Tahammülünden hâriç semereler vermeye başlayan bir nihâl-i nev-reside gibi vaktinden evvel müfit olmak gayretiyle duş-ı zâifine tahmil ettiği iâşe-i aile vazifesinin zir-i bâr-ı meşakkında kırılmaya başladığı için kendisinden anbean tebaüd etmekte olan nur-ı hayatın, uzaktan uzağa çehresine akseden bir ziyâ-yı zâif ve hüzn-engizi, ara sıra tasavvurât-ı şâirane arasında meşhud olan mahlûkat-ı hayâliyye mün’atıf ve mütefekkir gözleri, hayatın acılığını vaktinden evvel tattığı için uçları aşağıya doğru sarkmış müteneffir bir ağzı, garip ve hazin bir surette arz ve tenvir ederdi.”¹⁴⁸

Hikâyede tanıtılan diğer kişi genç kız ise çeşitli benzetme ve ad aktarmalarıyla çizilmiştir. Anlatıcı onu öncelikle ‘bir hüsn-i nazar-rûba’ şeklinde sunmuş, sonrasında ise ondan sürekli ‘tebessüm’ diye bahsetmiştir. Bunu yapmasının sebebi genç kızın tebessümüyle ana

¹⁴⁷ age, s. 22.

kişiyi etkilemiş olmasıdır. Buna benzer bir durum *O Büyük Siyah Gözler* hikâyesinde de görülmektedir. Ana kişi çoban, dağlarda rast geldiği ve âşık olduğu genç kızın gözlerinin etkisi altında kalmıştır. Anlatıcı da hikâyenin geri kalan kısmında genç kızı ‘o büyük siyah gözler’ olarak tanımlar ve bunu bir leitmotiv haline getirir.

Mihriban hikâyesinde de Hakkı Bey sürekli söylediği ‘Ben yok mu? Haniya!’ cümlesiyle özdeşleştirilir. Hakkı Bey görünmese de bu ifadesi onu tanımlayıcı bir vasıf olarak vardır.

Anlatıcı bazı hikâyelerde ise kişiyi detaylı biçimde tanıtmadan, onun adını vermeden bulunduğu konumu ya da işini söyleyerek kişiyi okuyucuya tanıtır. *Bedia Hanım* hikâyesinde ana kişi Bedia Hanımın babası Paşa hakkında geniş bilgiler verilmez. Hikâyede Paşa olarak geçer ve bu tanımlamanın okuyucunun zihninde uyandırdığı çağrışımlarla hatırlanması sağlanır. *Bir Yaz Gecesi* hikâyesinde yer alan Osman Paşa da hemen hemen aynı niteliklere sahiptir.

Bedia Hanım ve *O Büyük Siyah Gözler*’deki mürebbiyeler için de sözünü ettiğimiz bu husus geçerlidir. *Bedia Hanım* hikâyesinde yer alan İskoç mürebbiye Mis Mac İntoch gerçekçi ve soğukkanlı bir kişi olarak tanıtılmaktadır. Bu özellikleri onun yetiştiği kültürle alâkalıdır. *O Büyük Siyah Gözler* de çok belirsiz bir şekilde sunulan İngiliz mürebbiye de okuyucunun zihninde aynı çağrışımları uyandırmaktadır.

Anlatıcı bazı hikâyelerde kişileri çeşitli benzetmelerden istifadeyle okuyucuya sunmaktadır. Anlatıcının kişiye karşı tutumunu da yansıtan bu benzetmeler olumlu ya da olumsuz olabilmektedir. Anlatıcının bu benzetmelerde yoğun olarak çeşitli canlılara özellikle hayvanlara ait nitelikleri tercih etmektedir. Bu durum *Pandomina*, *Düğün*, *O Büyük Siyah Gözler*, *Bedia Hanım*, *Anneciğim*, *Mihriban* ve *Remzi Bey* hikâyelerinde görülmektedir.

Pandomima hikâyesinde Paskal’ın âşık olduğu Eftelya çok güzel bir kızdır. Anlatıcı da onun gençliğini ve güzelliğini, onu bir kuşa benzeterek açıklamak ister. Eftelya’nın kuşa

¹⁴⁸ age, s. 9-10.

benzetilerek tasvir edilmesi, aynı hikâyedeki Paskal'ın nitelikleriyle bir tezat teşkil etmektedir:

“Attığı bu çiçekler, Paskal'ın yüzüne, göğsüne dokundukça eliyle kalbini tutarak en can alacak yerinden vurulmuş bir yırtıcı hayvan gibi acı acı feryat ediyordu.”¹⁴⁹

İki hikâye kişisi arasında mevcut olan bu farklılık hikâyenin dayandığı temel çatışmayı meydana getirmektedir. Bu sebeple anlatıcı, kişilerin sahip olduğu özellikleri sık sık vurgulamaya ve benzetmelerle öne çıkarmaya çalışmaktadır.

Düğün hikâyesinde ise kuşa benzetilen ana kişi Dilsitân dır:

“Ölüm yatağında yatan on sekiz yaşındaki bu genç kız bundan üç dört sene evvel sırma saçları, pembe teni, mai gözleriyle bahar gibi taze, kuşlar gibi şendi. (...) Merdivenlerin ikişer basamağını birden atlayarak aşağıya iner, evde küçükten beri nazlı büyüdüğü için intihâ-yı sabavetle ibtida-yı şebabetin arasında, iki cihetten esen rüzgâr ortasında kalmış kırlangıçlar gibi heva-yı heves-i masumânesine tâbi olarak (...)”¹⁵⁰

Dilsitan'ın kuşa benzetilmesinde ilk amaç, onun savunmasızlığıdır. Nitekim Dilsitan, olumsuz hayvanî niteliklerle tasvir edilen Behçet Beyin hücumlarına uğrayacak, kapana kısılmış savunmasız bir kuş gibi gösterilecektir.

O Büyük Siyah Gözler hikâyesinde de yine bir genç kız kuşa ait özelliklere sahiptir. Hikâyede çobanın sevdiği kız aniden ortaya çıkıp hızla kayboluşuyla insandan farklı bir varlık olarak düşünülür:

“Semaya karfîb olan bu yere gökten mi inmişti?.. Çobana öyle geliyordu ki bunlar tepeden inmediler; gurubun pembeliğine münkalib olarak karşıdaki ufuklara doğru uçup gittiler.”¹⁵¹

¹⁴⁹ age, s. 99-100.

¹⁵⁰ age, s. 59.

¹⁵¹ Rumuzü'l-edeb, s.137.

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde kişileri tanımak amacıyla yapılan bu benzetmeler her zaman olumlu yönde olmamaktadır. *Mihriban*, *Anneciğim* ve *Remzi Bey* adlı hikâyelerde anlatıcılar okuyucunun bazı anlatı kişileri hakkındaki düşüncelerini yönlendirmek için öncekinden farklı benzetmelere baş vururlar.

Mihriban hikâyesinde olumsuz bir şekilde tanıtılan kişi Hakkı Beydir. Hakkı Bey çevresindekilere zarar vermektedir. Anlatıcı da böyle bir kişiyi tanıtırken ona hayvanî özellikleri ona yükleyerek okuyucuyu yönlendirir:

“(...) göz kapaklarını açtığı zaman, o gecedен siyah, esen rüzgarlardan vahim, öten baykuştan musibet-âver, uçuşan yarasalardan sessiz bir adam içeri giriyordu. Her taraftan işaret taaffün eden bu adam içeri girer girmez lüzumunda silah makamında kullanmak üzere eliyle bir iskemleyi tutarak küçülmüş, kızarmış gözleriyle yatağa baktığı zaman Mihriban titreyerek ‘Aman’ dedi. Bir ruh-ı muhtaribin mâlâmâl-i teessüratı olan bu feryad-ı âmîkine her türlü his ve meziyetten âri bir kuvve-i kahire-i hayvaniye ‘Ben yok mu?.. Haniya’ cevabını veriyordu.”¹⁵²

Hakkı Beyin hikâye boyunca sergilediği kötü davranışlar anlatıcının kelimeleri kullanarak tavrını belirtmesine neden olur.

Anneciğim hikâyesinde, anlatının iki önemli kişisi Feride ve Salih Usta yaklaşık aynı niteliklerle tanımlanmışlardır. Feride fizikî yapısı nedeni ile anlatıcı tarafından ineğe benzetilmiştir:

“(...) Bu çehreyi bozan ağzının, çenesinin ileri doğru çıkıklığı idi. Bu hâl kendisini bir nevi hayvana benzeterek (...)”¹⁵³

“(...) Marmara gözükmeye başladığı zaman ise çemenistân-ı bî-payan içine girmiş bir inek gibi mestolmuş başının kaldırarak (...)”¹⁵⁴

¹⁵² age, s. 153-154.

¹⁵³ age, s. 37.

¹⁵⁴ age, s. 43.

Salih Usta ise sarhoşluğu yüzünden insanlıktan uzaklaşmış biri olarak tasvir edilmiş, Feride tarafından da ‘yırtıcı hayvan’ olarak nitelendirilmiştir:

“Bu yaralı kadın diğer kolunu Salih’in çıktığı kapıya doğru uzatarak takatsiz bir hal ile:
-Ah seviyor, bu öküz herif, bu yırtıcı hayvan beni seviyor! diye bağırıyordu.”¹⁵⁵

Remzi Bey hikâyesinde ise anlatıcı Remzi Beyi kargaya benzetmektedir. Bu nitelendirme onun fizikî görünüşüyle alâkalıdır. Remzi Beyin tavırları da benzetmeye yön veren diğer bir husustur. Anlatıcı yalnızca onu kargaya benzetmez, ona aynı zamanda acır ve bunu ‘zavallı karga!’ gibi ifadelerle belirtir.

Anlatıcı kişileri tanıtırken özellikle kesintisiz yapılan açıklamalarda, kişinin kimi zaman fiziksel kimi zaman da karakter yönüne ağırlık vermektedir. Kişinin hangi özelliklerinin ön plâna çıkarılacağı ise kurgunun düzenlenişiyle ilgilidir. Anlatı kişinin içinde yer alacağı vak’a halkalarında onun fiziki yapısıyla alakalı gelişmeler olacaksa anlatıcı bunlar üzerinde duracaktır. *Pandomima* hikâyesinde çatışma Paskal’la Eftelya arasındaki dış görünüşlerinden kaynaklanan tezada dayandığı için anlatıcı bu iki kişinin görünüşlerine dikkat çekmiştir. *Bir Yaz Gecesi* hikâyesinde de kişiler arasında güzellik bakımından fark mevcuttur. Anlatıcı da bu farkı okuyucuya sezdirebilmek için kişilerin tanıtımına fiziksel görünümelerini anlatarak başlamıştır:

“İkbal’in birdenbire nişanlanması, yeni girmeye başladığı bu cemiyetlerde kızıyla yalnız bulunması, ona uzaktan uzağa bir havf ve helecan veriyordu. Üzerine titreyen kalb-i mâderanesi kızının mümtaz güzelliğini muhataralı buluyor, kerimesi ona bir tehlike-i hüsn gibi görünüyordu. Vâkıa dilruba bir endamın, yuvarlak, sîmin bir boynun üstünde küçükçe mütenasip çehresi, eski Yunan heykellerinde görüldüğü gibi saçlarıyla kaşları arasındaki mesafenin geniş veya uzun olması alnı ile çehresi kadar hiç değişmeyen yek-renk donuk beyazlığı, bu beyazlığın içine aksediyor gibi görünen gözlerinin siyahlığı, tutuşmuş dudaklarının kırmızılığı ile İkbal, zihinlerin, gönüllerin âram ve asayişini ihlâl edecek bir hüsn idi. İkbal Hanımın beyazı pek az siyah çekik gözleri eşyaya, insanlara okşuyor gibi taalluk ederdi. O nazar, in’itaf ettiğine aşık olmuş hissini verirdi. Halbuki o gözler meselâ bir yük

arabasına, bir tramvaya, تنها olduğu için harabelerde dolaşan bir kediye de aynı nazarla bakardı. Biraz sonra Aliye Hanımla nişanlısının yanına gelen Nail Bey mütebessim hâl ü tavrı bahtiyar, yalnız rengi uçtu. Genç yakışıklı, fakat pek güzel olmayan Nail Beyin simasına bu uçuk renk müdahene etmiyordu.”¹⁵⁶

Bazı hikâyelerde ise kişilerin hem dış görünüşleri hem de iç dünyaları aynı anda sunulmuştur. *Eski Bir Mektep* adlı anlatıda yer alan İzzet Efendi tanıtılırken hayat hikâyesinin de önemli noktaları verilmiştir:

“Şimdi Sabit Beye kendi evlerinde, kısaca boylu, elli yaşında sakalına biraz kır düşmüş uzun ve mahzun yüzü İzzet Efendi Fransızca ders veriyordu. Fakat bu hocanın yüzünde derin bir hüznün görünüyordu ve bazen birdenbire gazetede gördüğü tevcihe, işittiği havadise karşı hiddetleniyor, galeyana geliyordu. Üzerinde yürüdüğü saha-i hayatın hiçbir tarafında muvaffak olamamıştı. Tıbbiye de yıllarca tahsil ederek doktorasını almaya bir sene kaldığı halde mektebi terk etmiş, zaruret içinde geçirdiği uzun bir zamandan sonra dostlarının himayet ve delâletiyle tayin olunduğu bir şehbenderlikten bin şikâyetle ayrılarak İstanbul’a gelip bir daha memuriyete avdet etmemişti. Hayatında kendisini seven kimseye tesadüf etmediği için bütün kâinatta hiç kimseyi sevmiyordu. Yalnız kerimesi Nuriye! Ona hased ve tehevvrle titreyen bir aşkı vardı. Nuriye’si, genç yaşında verem olmuş, zevk-i mevcudiyete müştak, sönmeye başlamış gözleriyle temdid-i hayat için sada arayan sancılı göğsü, eğilmiş boynuyla tabiatın perişan ve zafer safhasında babasıyla beraber gezerdi. Onu on dokuz yaşında kaybetti. Temas ettiği bütün adamlara, etrafından geçen bütün hadiselerle küskün, dargındı. Bu hâlin bir buhran şekline girdiği zamanlar odasının penceresi açılarak zuhur eden uzun ve küskün bir çehre sokaktan geçen adamlarla semayı güzel eden bulutlarla kavga ederdi. Adem-i muvaffakiyetle uzun süren zaruret, kendini husumetle takip eden bir tali’ bu adamı isyan ettirmişti. Bir gün bir kıraathanede etrafını taassup silahıyla, Frenkçe okumanın küfür olduğunu söylemekle tehdit eden âlim kıyafetinde bir hocaya: ‘Voltaire Aleyhisselam, Jean Jacques Rousseau Radiallahuan’ demiş ve tevkif olunarak polise götürülmüştü. Hiç kimseyi sevmemesi bir mukabele-i bil-misl olabilirse de gönlü gösterdiğini gibi fena değildi. Türkçeyi ve Fransızca’yı pek iyi bilirdi. Voltaire’i , Jean Jacques Rousseau’yu her gün okur ve Sabit Beyle arkadaşlarına onlardan bahsederdi.”¹⁵⁷

¹⁵⁵ age, s. 55-56.

¹⁵⁶ Samipaşazade Sezai’nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 203-204.

¹⁵⁷ age, s. 227-228.

İzzet Efendi hikâyesinin sonlarında okuyucunun karşısına çıkarılmıştır. İzzet Efendiye ayrılan tanıtım kısmı fazla olmasına rağmen onun hikâye içerisinde önemli bir işlevi yoktur. Ancak yazar buna rağmen oldukça ilginç bir karakter ortaya çıkarmıştır. İzzet Efendi her yönüyle farklı ve dikkate değer bir anlatı kişisidir. Paragraf boyunca anlatılan özellikleri onun yuvarlak bir kişi olduğunu göstermektedir. Çünkü o denetim dışı, hangi tepkileri vereceği belli olmayan canlı bir insan yapısıyla hikâyede yer almaktadır. Fakat yine de İzzet Efendi başlı başına bir hikâyeyi hatta romanı sürükleyebilecek derinlikte bir karakterdir.

Samipaşazade Sezai *Yarın* hikâyesinde de Refika Hanımla benzer bir başarı yakalamıştır. Yazarın Refika Hanım için sarf ettiği tanıtım cümleleri oldukça orijinaldir:

“Diğeri Refika Hanım şişman ve ekser şişmanlar gibi şendi. Çıkıntılı, renksiz, beyaz alnı müdevver bir mermer şeklinde olarak bu zihn-i müstahkeme hücum eden gaileler, teessürler, elemeler birbirini kovalayıp ifrat-ı sıhhatin kırmızıya boyadığı çehresinde hiçbir eser, hiçbir iz bırakmadan makhuren kaçışıkları görünüyordu. O musahabede her söze karşı cevabı bir kahkaha idi.”¹⁵⁸

Bu ifade Refika Hanımın portresini çizmek için başka tanımlara ihtiyaç bırakmayacak kadar kesin ve kuvvetlidir. Kısa hikâyesinin yapısına uygun nitelikte olan bu tasvir insanın fiziksel özellikleri ve karakteri arasındaki bağlantıyı da açığa çıkarmaktadır.

Sonuç olarak Samipaşazade Sezai hikâyelerinde kişilerini farklı anlatıcılar tarafından farklı biçimlerde tanıtmış, onları birçok yönden ele almaya çalışmıştır. Kişileri kurguya dahil ederken kullandığı ifadelerde realist bir tavır takınmıştır.

III. SAMİPAŞAZADE SEZÂİ’NİN HİKÂYESLERİNDE ANLATICI

Anlatma esasına bağlı edebî türler olarak nitelendirilen hikâye, roman, vb. gibi nevilerin en başta gelen problemlerinden biri anlatıcı ve bakış açısıdır. Bir anlatının yapısını oluşturmada önce yazar, yaptığı zihnî hazırlık içerisinde hikâyenin konusuyla birlikte anlatıcıyı, buna paralel olarak da bakış açısını belirlemek zorunluluğundadır. Çünkü yazar olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekân gibi bütün parçaları bir anlatıcının varlığıyla bir araya getirebilir ve eserini onun anlatımına devrederek okuyucusuna ulaştırabilir. Böylece anlatıcı yazarla okur arasında, yazarın kimliğini gizlemek ve esere edebîlik vasfını kazandırmak için kullandığı bir öge olarak tanımlanabilir. Sanatsal değeri ve etkileyiciliği hangi düzeyde olursa olsun kurgulanmış bir bütünlüğü edebî esere dönüştürebilecek en önemli unsur anlatıcıdır. Ortaya çıkışı yazılı anlatımdan çok daha öncelere dayanan ve eser için hayati değere sahip olan anlatıcıyı seçmek de oldukça güç bir iştir:

“Anlatıcı, dünden bu güne uzanan zaman içinde farklı konumlarda karşımıza çıkmaktadır. Sırasıyla destan, masal, mesnevi, hikâye ve roman gibi anlatıma dayalı türlerde anlatıcı, toplumsal ve kültürel yapıda meydana gelen değişmelere paralel olarak değişik bir konum ve nitelikte görünür.”¹⁵⁹

¹⁵⁸ Rumuzü’l-edeb, s. 24.

¹⁵⁹ Mehmet Tekin, Roman Sanatı 1, s. 18.

Anlatıcıyı belirleyen bu değişimlere bir de psikoloji ve felsefenin edebiyata kazandırdığı yeni boyutları da eklemek lâzımdır. İnsanın fizikî ve ruhî olarak iki farklı yapıdan oluştuğunun ve insan ruhunun ve bilinçaltının çeşitli katmanlardan meydana geldiğinin belirlenmesi, anlatıcının yapısını da etkilemiştir. Hikâye kişilerinin de gerçek insana benzer bir şekilde kurgulanışı, yazarın hayata geçirdiği bu kişilerin tüm özelliklerini yansıtmaya kaygısı anlatıcının sahip olduğu imkânları ve görebilme yeteneğini genişletmiştir. Modern hikâye ve romanın öncü eserlerinin verildiği batı edebiyatında anlatıcının değişim serüvenini izlemek daha kolay olabilmektedir. Rönesans'la birlikte bilginin keşfine bilim adamları kadar yazarlar da büyük bir heyecanla bağlanmışlardır. Modern bilim anlayışının insanlarda oluşturduğu bilgiyi öğrenme ve yayma arzusundan yazarlar da etkilenmişlerdir. Yazarlar insan ve toplum hakkında edindikleri izlenimleri, her insanda bulunan ortak noktaları görmeyi ve aktarmayı en önemli görevlerden biri saymışlar ve her ayrıntıyı okuyucuya sunmayı istemişlerdir. Bunu sağlamanın yolu ise hikâye ve romanların başta olay örgüsü ve kişiler olmak üzere her ögesini yazarın hakimiyeti ve gözetimi altında tutabilecek bir yöntem kullanmaktır. Bu sebeple yazarın, hem eserdeki her gelişmeyi gösterebilecek hem de ilk anlatılarda, özellikle destanda kendisini gizleme gereksinimi duymayan anlatıcıdan daha gelişmiş bir vasıtaya ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Tüm bunlara ilâve olarak bu anlatının her şeye hakim konumda olmak yanında kurguda kendisini bir şekilde gizlemesi gerekmektedir. Yazarlar böylelikle ilk olarak geleneksel anlatıların kendilerine sunduğu üçüncü tekil şahıs anlatıcıdan istifade etmeye başlamışlardır. Bu anlatıcı hem okuyucunun yabancılik çekmediği, hem de yazara geniş özgürlükler sağlayan bir öge olmuştur. Toplumun yapısının değişimi, yeni arayışlar ve bireye verilen önem bir anlatıcıyı daha gündeme getirmiştir. Ben anlatıcı veya benöyküsel anlatıcı olarak adlandırılan bu teknik, anlatıma doğallık kazandırır.

3.1 ÜÇÜNCÜ TEKİL ŞAHIS 'O' ANLATICI

Bu tutumu anlatıcının eserde kendisini belli etmesine sebep olabilir. Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde de anlatıcının zaman zaman ortaya çıktığı ve yazar-anlatıcı

kimliğine büründüğü görülebilmektedir. Bu tutumun sergilendiği hikâyelerde anlatıcı çoğunlukla kişiler hakkında duyduğu merhameti sergilemektedir:

“Zavallı koca! Hareminin, mutasarrıfa olduğu eve, celb ve cem’ettiği yirmi-otuz kedinin ta’cizati ve tasdiatından artık bîzâr olmuştu.”¹⁶⁰

“Zavallı Bedia bitiyordu.”¹⁶¹

Anlatıcının bu şekilde yaptığı müdahaleler anlatımın taşınması gereken tarafsızlığı silmektedir:

“Bu Hakkı Beyi Çengelköyü’nde herkes tanırdı. O taraflarda onunla az çok herkes kavga etmişti.”¹⁶²

Bu anlatıda özellikle son cümle tarafsız ancak hikâyeye kişinin kişiliğini okuyucuya nakletmek ve onun hakkında bir fikir sahibi olmasını sağlayabilmek için oldukça uygundur. Anlatıcı burada müdahale etmeye yakın bir görünümde. Fakat *Mihriban* hikâyesinde yer alan Hakkı Beyi bu nitelendirmelerle tanıtmaya başlayan anlatıcı yavaş yavaş müdahaleye başlar. Hikâye ilerledikçe bu Hakkı Beyi suçlayıcı ton kazanır:

“Fakat haysiyet ve namusunu zarların gelişine hasrettiği için yenildiği zaman kavga çıkarırdı.
(...)

Eve ayak atar atmaz içtiği rakılar müşateme, münazaaya, mücadeleye başlayarak ev alt üst olurdu. İçki bu otuz senelik çehreyi ihtiyaratmış, morartmış hilkat-i adiyesini mertebe-i insaniyetten büsbütün tenzil ile zaten zalâm-ı tabiatı içinde bir sönük gece kandili olan nur-ı zekâsını söndürmüştü. İçtiği rakılar yerinde rahat durmayarak mutlak sövmek, kavga etmek isterdi. Bu hâllerden asıl kahrolan zavallı pederdi.”¹⁶³

¹⁶⁰ Küçük Şeyler, s. 21.

¹⁶¹ Rumuzü’l-edeb, s. 21.

¹⁶² age, s. 148.

¹⁶³ age, s. 148-149.

Anlatıcı bu parçada yanında yer aldığı veya karşısında durduğu hikâye kişilerini oldukça açık sezdirmiştir. Hakkı Bey için kullanılan ifadeler ve anlatıcının Hakkı Beyin zarar verdiği kişilere karşı takındığı olumlu tavır bunun altını iyice çizmektedir. Anlatıcının tarafsızlığını bıraktığı durumlardan birisi de *Düğün* hikâyesinde yer almaktadır. Hikâyede anlatıcının oluşturduğu atmosfer sebebiyle kişiler iki farklı sınıfa ayrılabilirler. Anlatıcı karşı güçleri olabileceklerinden daha kötü resmetmekte, ana kişilere ise merhamet duymaktadır. Yine kendi hislerini okuyucunun da duymasını sağlamak için onları açıkça yönlendirmektedir:

“Gayet erken kalktığı bir sabah bahçede koşup dururken **haşin, kuvvetli** iki kol omuzlarından tutarak birisi kendisini öpmüştü. Birdenbire içine düştüğü bu **kapandan** kurtulmak için çalıştığı sırada **havf ü dehşetle** başını çevirdi. Behçet bey ! O kollardan **daha haşin, daha kuvvetli** bir sada **amirâne** bir surette ‘Rahat dur! Seviyorum seni’ demişti. O esnada esen bir rüzgâr gisû-yi zertârını kulaklarına doğru dağıtarak bu **muhataralı**, bu **muhlik** sözü işitmesine mâni olmak istiyordu. Fakat maksadına vâsıl olmak için her mâni-i **pamal-i istihkâr eden tabiat** yanı başında. Bu genç beyin **şiddet ve kuvveti** Dilsitan’ı ferman-ı tabiata râm eylemişti.”¹⁶⁴

Behçet Beyin hareketleri ve karakteri için kullanılan ve olumsuz bir tavrı sergileyen yargılar metni okuyanın seçimini belirleyecek niteliktedir. Anlatıcı kuvvetli ve zalime karşı nefret, zayıf ve acizlere karşı ise yoğun merhamet beslemektedir. Üçüncü tekil şahıs anlatıcının bu tasarrufu onun sürekli göz önünde bulunmasına yol açmakta, kimliğini ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle okur da anlatıcıyla yazar arasında varolan ayrımı hissetmektedir. Okuyucu, anlatıcıyı yazarın anlatım araçlarından biri olarak görmekten ziyade yazarın kendisiyle özdeşleştirir. Bu durum da olay örgüsünün ve hikâye kişilerinin gerçekte bağlantısını sorgulamaya götürür. Dolayısıyla anlatıcı müdahalesi, okuyucuyu metnin kurgusalılığı konusunda şüpheyi düşüren kusurlardan biri olarak karşımıza çıkar.

Yarın hikâyesinde de müdahale oldukça açıktır. Mizaç bakımından uyumsuz bir çiftin veliliğinin konu edildiği hikâyede anlatıcı, şâirliği yüzünden eşinin ve arkadaşlarının kendisiyle alay ettiği Süleyman Beyin yanındadır. Başlangıç bölümünde, Mebruke Hanımın

eşi hakkında arkadaşlarına dert yanmasına yer verilen sahnelerin sonunda anlatıcı bakış açısını sezdirmekten ziyade suçlayıcıdır:

“Bu genç, bu ter ü taze, bu güzel budalalar, şiir ve şairi muaheze, muhakeme, sonra itham ediyorlardı.”¹⁶⁵

Bu suçlayıcılığın devam ettiği başka hikâyeler de bulunmaktadır. Anlatıcı *Remzi Bey* hikâyesinde kişilere karşı başlangıçtan itibaren menfdir:

“(…) eski masallardaki karanlık mağaralardan çıkmış gibi birtakım mahlûk, muhteriz adımları, havf ve hıyanetten her tarafa mün’atıf nazarları. ziyadan gündüzden korkuyorlar gibi kararsız tavırları; eskimiş, lekeli çuhadan ceketlerinin ceplerinde jurnalleriyle havf-ı candan tutuşmuş ateş-i kini alevlendiren bozulmuş bir zihne damla damla zehir dökmek için iltihak edenlerin içinde Hüseyin Sabri Efendi ile oğlu Remzi Bey de bulunuyordu.”¹⁶⁶

“Şimdi karga katip olmuş Londra’ya gidiyor, yolda hiçbir şeyi düşünmüyordu.”¹⁶⁷

İlk hikâyecilerimizde görülen ve geleneksel anlatılardan kaynaklanan hikâye kişisine açıkça cephe alma tavrı, modern hikâyeye ilk adım atan Samipaşazade Sezai’de de varlığını sürdürmektedir. Ancak şimdiye kadar altını çizdiğimiz bu müdahalelerin en asgariye indirildiği, yazarın da anlatıcının da oldukça silikleştiği başarılı hikâyeler de mevcuttur. Yazar bu hikâyelerinde düşündürdüklerini ve hissettirdiklerini üslubun içerisine ustalıkla yerleştirmeyi başarabilmiştir. *Kediler* ve özellikle *Pandomima* hikâyelerinde anlatıcının tam olarak tarafsızlığını muhafaza ettiğini söyleyemeyiz ancak tüm bunlar satır aralarında başarılı bir biçimde ifade edilmiştir. Anlatıcı Paskal’a acıdığını doğrudan belirtmek yerine sunduğu vak’a halkalarıyla okuyucuya sezdirmeyi tercih etmiştir:

“Bir iki dakika sonra tiyatrosunun iç tarafındaki toprağın üzerine oturarak, halâ güldürdüğü adamların kahkahaları devam ederken için çeke çeke ağlıyordu.

¹⁶⁴ *Küçük Şeyler*, s. 60-61.

¹⁶⁵ *Rumuzü’l-edeb*, s. 28.

¹⁶⁶ *İclâl*, s. 92.

Gözünden dökülen yaşlar yüzündeki unları, kırmızı boyları bozarak kıvılcım taneleri gibi o harab duvarların yıkılmış taşlarına damlıyordu.”¹⁶⁸

Pandomima’da anlatımın akışı içerisinde sağlanan merhamet *Kediler* hikâyesinde cansız varlıklara insanî özellikler verilerek yakalanmıştır:

“Hatta semâ bile o lâcivert gözleriyle kendisine şefkat ve merhametle bakıyordu.”¹⁶⁹

Yazar, anlatıcının müdahalesini yumuşatan, diğer kişilerin ya da varlıkların ağızlarından yaptığı değerlendirmeleri birkaç hikâyesinde kullanmıştır. Örneğin *Bedia Hanım* hikâyesinde anlatıcı Lütî Beyi sunarken Bedia’nın düşüncelerinden faydalanmayı denemiştir:

(...) giydiği kostümlerin göze çarpan açık, keskin renkleri, bir şey dinlerken ağzının biraz açık durması, bir söz söylerken mânâsına kendi de meftun oluyormuş gibi kinaye ile gülmesi, ‘Teşekkür ederim’ denildikçe ‘Bir şey değil’ demesi Bedia’yı ızdırap içinde bırakıyordu. Aylar geçtikçe Bedia’nın ümitleri, arzuları, hayalleri baharda gelip kış yaklaşınca bizi terk eden kuşlar gibi birer birer uçup gidiyordu. Lütî Bey esasen muhakkar olmadığı gibi kabul ettiği, anladığı nezaketi ifa ve ibrazda kusur etmezdi. Bu beyin imrar eylediği hayatta kalbinin hiç medhali yoktu. En müessir hikâyeleri eğlenerek dinler, faciaları gülerek söylerdi. Hele hayat-ı maneviyeden büsbütün mahrum idi. Bedia kendi kendine: Terkibat-ı uzviyelerinin adem-i mükemmeliyetinden dolayı tabakat-ı hilkatın mâdununda bulunan hüveynat gibi acaba bunun da kalbi yok mu?.. diye soruyor, bir kere de Lütî Bey haremine yüzünü, dudaklarını telvin etmek için kırmızı boya getirdiği, bir defasında da efkâr-ı âliye-i insaniyeti anlamamakla iftihar ettiğini söylediği zaman (...)”¹⁷⁰

Anlatıcı bunları, hikâyenin başında yaptığı tavsifi desteklemek amacıyla aktarmaktadır. Samipaşazade Sezai’nin ‘o’ anlatıcısıyla kaleme alınmış bazı hikâyelerinde ise bu anlatıcının kurgunun içinde ‘ben’ olarak konuştuğunu görürüz Ahmet Mithat’ın hikâye tekniğinin

¹⁶⁷ age, s. 94.

¹⁶⁸ *Küçük Şeyler*, s. 100.

¹⁶⁹ age, s. 29.

¹⁷⁰ *Rumuzü’l-edeb*, s. 20.

belirgin özelliklerinden olan bu kullanım Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde çok sık olmamasına rağmen göz önündedir. *Hiç* hikâyesinde ana kişiden bahseden anlatıcı bir an için araya girer.

“Mücadele-i hayat içine zırhsız, silahsız, yani zayıf bir bünye, hassas bir gönül, sevdalı bir ruh ile girmişti. Bir gün, dahil olduğu bu gır ü dâr-ı menfaat arasında yaralanıp düşeceğinden endişe-nâk idim.”¹⁷¹

Doğrudan okuyucuya hitap eden bu satırlarda yazar, belki de hikâyesinin gerçekliğini pekiştirmek için böyle bir müdahaleye başvurmuştur. Düşün hikâyesinde anlatıcı ifade ettiklerinin doğruluğuna okuyucuyu inandırmak için birebir ona seslenmiştir:

“O dakikada memnun ve bahtiyar olmaktan ziyade hadid ve sitfe-cu görünüyordu. İtimat ediniz, bana bu tabiatlarda, her türlü teessürat hatta muhabbet bile bir kin ve adavettir.”¹⁷²

Anlatıcının açıklamaya kendisini de eklemesinin okuyucu ile dinleyici arasındaki farkın o dönemde tam anlamıyla yerleşmemesiyle bağlantısı vardır. Yazar batılı örnekleri tanımasına rağmen kendisinden önce gelenlerin oluşturduğu birikimle beslenmiştir. Bu birikimin oluşturduğu nesir ürünlerinde ise modern anlamda kurgu oluşmamış, yazar hikâyesini aynı anda hem meydana getirip hem de dinleyicisine sunan anlatıcıların etkisinden kurtaramamıştır. Ancak bizim modern anlatılarda bir kusur olarak nitelendirdiğimiz bu kullanımlar dönem yazar ve okuyucuları için rahatsız edici bir unsur değildir. Nitekim yazar da, yazar-okuyucu arasında meydana getirmesi gereken ilişkiyi hikâyede anlatıcı-dinleyici arasında oluşan iletişime benzer şekilde düzenlemiştir. *O Büyük Siyah Gözler*'de yazar hikâyenin bir noktasında bu tür anlatıcıya dönüşmüştür:

“O büyük siyah gözler!.. Bu çobana çok fenalık etmişti. Bakınız niçin?...”¹⁷³

¹⁷¹ *Küçük Şeyler*, s. 10.

¹⁷² *age*, s. 49.

¹⁷³ *Rumuzü'l-edeb*, s. 142.

Bu hikâyeye başlangıç cümlesi anlatıcının varlığını dinleyiciye göstermiştir. Aslında yazarın çoğu zaman, kullandığı bu unsuru gizleme gereksinimi duymadığı açıkça hissedilebilir. Çünkü dönem okuyucusu her zaman göz önünde olan böyle bir anlatıcıya yabancı değildir. Bu yazarların ve okuyucuların aşına oldukları bir hikâyenin kendilerine somut bir anlatıcı tarafından nakledilmesidir.

Anlatıcı, hikâyelerde sadece kendi varlığını duyurmakla kalmaz. Okuyucularla konuşur ya da onlara soru sorar. Bunu yapmasındaki amaç onların hikâyeye uzak kalmamasını ve katılımını sağlamaktır. *Hiç* hikâyesinin içerisinde böyle bir soru yer almaktadır:

“Yirmi yaşında iken icaz-nümâ-yı kudret olan böyle bir tebessümün karşısında hiç bulunmadınız mı?”¹⁷⁴

Bu soru okuyucunun kişiye karşı anlayışlı davranmasını, bir süre sonra ise onunla özdeşleşmesini sağlamaya yöneliktir. Yazar hikâyesini sadece anlatı kişinin değil okuyucunun da aynı heyecanla yaşamasını istemektedir. Okuyucu ise doğrudan kendisine yöneltilen bu soruya en azından kendi içinde bir cevap vermektedir. Verdiği cevap olumluysa zihninde olay hakkındaki anıları canlanır ve hikâyede geçen vak’ayla yaşadığı gerçek arasında benzerlikler, bağlantı noktaları bulunmaya başlar. Bulmuş olduğu bağlar, hikâyede kendi hayatına yönelik göndermelerin yoğunluğunu artırır. Böylece okuyucu kurguyla gerçeği aynı anda yaşamaya başlar. Bu iletişim hikâyenin okuyucu kitlesi üzerinde oluşturduğu etkiyi derinleştirir ve kuvvetlendirir. Romantik bir yazarın tesis etmeye çalıştığı en önemli şeylerden birisi de işte bu aktarımdır. Okuyucunun cevabının olumsuz olması bu aktarımı fazla sarsmaz. En azından bu duyguları anlamaya ve anlamlandırmaya çalışır.

Yine aynı hikâyenin sonunda anlatıcının okuyucuya yönelttiği bir soruyla daha karşılaşırız:

¹⁷⁴ Küçük Şeyler, s. 14.

“Yirmi yaşında olduğumuz halde bizler de ekser bahtiyarlığımızı tetkik etsek neticesi bütün kâinatın karşısında titrediği şu kelimeye müncer olmaz mı? ‘Hiç!’”¹⁷⁵

Bu soru ve cevap *Hiç* hikâyesinin gerçek yaşamla bütünleşmesine katkıda bulunur. Hikâye, okuyucularının da kendi hikâyelerini irdelemesine sebep olmaktadır. *Bir Yaz Gecesi* adlı hikâyede de anlatıcı yine böyle bir soruyla okuyucunun karşısındadır:

“Denilebilirdi ki, zemin yükselen bu iki ruhun kendisiyle büsbütün kat-ı rabıta ve alâka edeceğini anladığı için onları hasûd, merhametsiz, denî topraklarına doğru çekiordu. Zaten ondan ne umarsınız? En dilrûba endam-ı nazenin, en büyük ikbal ve saadetleri, en yüksek şevahik-i dehayı yemek için sessiz sadasız durmuş bekliyor.”¹⁷⁶

Anlatıcı bazı durumlarda sadece kişileri değerlendirmekle kalmaz, bazen kişilere müdahale eder ve olayları istediği yöne sevk eder. *Bir Yaz Gecesi*’nde nişanlısını bırakarak Avrupa’da yetişerek ülkesine faydalı olmak isteyen Nail Bey bir an için yazarın elinden kurtulur. Aşk ve görevi arasında kalan ve bocalayan Nail Beye âlem-i dahiliden birisi, yazar-anlatıcı müdahale ederek onu tekrar ideallerine yönlendirir:

“Sevgilisinden, memleketinden, ailesinden ayrılmamanın acısını vapura binerken, nişanlısına veda ederken değil, burada duyuyor, tâ yüreğinin içinde duyuyordu. Gözünün önündeki deniz ona, ayrılık mesafesinin ne kadar uzun, senelerce ve belki bir daha görmemek üzere bıraktıklarının ne kadar güzel olduğunu gösteriyordu. Beye içinden bir şey, âlem-i dahiliden birisi gizli gizli diyordu ki: ‘Sen ona bakma! O merhametsiz hissizdir. Günlerce kenarında otururuz. Ondan gelen heva-yı sevda, bizi mest ve şeyda eder. Fakat o bizim bu meftuniyetimizi hisseder mi? Bizim aşk ve meftuniyetimize mukabelede bulunur, cevap verir mi?.. Bırak şu vefasız, merhametsizi! Sen yoluna devam et. Vazifenin çağırdığı yere gitmek için bir an durma! Uzun mesafeler, ayrılıklar muhabbeti tecdid ve teşdid eder.’”¹⁷⁷

Samipaşazade Sezai’nin son dönem hikâyelerinde okuyucuyu kendi sahip olduğu yeni dünya görüşünden haberdar etmek, daha doğrusu bu sistemi onlara da benimsetmek

¹⁷⁵ age, s.19.

¹⁷⁶ Samipaşazade Sezai’nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 202.

¹⁷⁷ age, s. 210-211.

yolunda verilen çabaların izleri görülebilmektedir. Bu hikâyelerde yazarın anlatıcı vasıtasıyla yapmış olduğu düzenlemeler olay örgüsü ya da kişilerden çok hikâyenin mesajını ilgilendirmektedir. Anlatıcı gördüğü yanlışları öncelikle hikâyesine aktarır, daha sonra ise bu olumsuzluklar hakkında fikirlerini beyan eder. Bu durum tabiatıyla hikâyenin edebîlik vasfını da etkiler. Hikâye, sanat eserinden mesaj ve bilgi verici bir eğitim aracına dönüşürken edebî eserden asıl bekleneni yerine getirmeye başlar. *Eski Bir Mektep* hikâyesinde de görülebilen bu kullanım, hikâyenin birçok yerinde göze çarpar:

“Şimdi iki sınıf birden büyük hocadan İsaguci dersi almak için binaya sonradan ilâve edilmiş tahta merdivenden acele acele çıkarak yukarıki dershaneye giriyorlardı. Bu dershanenin harap bir mescidle uzaktan uzağa büyük bir bir yangın yerine nâzır pencerelerinden solmuş bir gündüz içeri girerek sıraların üstündeki kitapları, hocanın anlatmak için pek anlayamadığı mealleri, gözlüğüyle sahifelere eğilmiş abus ve vakur çehresini, sevk-i fitratla açılmağa çalışan bu genç çocuğun zekâsını melâl-âver bir müphemiyet içinde bırakıyor, ortada ıslak bir soğukluğu kurutmağa çalışan bir mangal sönüyor, hüznü artıran bir aheng-i muttaridle saçaklardan damlayan yağmur talebenin önünde açık duran kitapların satırlarını siliyor gibiydi. Bu İsaguci, Harun Reşid zamanında Arap medeniyetinin en kerim avâmilinden, Yahya Beyin eski Yunanca dan tercüme ettirdiği o zamanın makbul, ma’kul bir mantık kitabı idi. Bu mantığı sekiz yüz sene sonra Türk çocuklarına okutmakta hiçbir mantık var mıydı? Tedris ettikleri Maksud genç Türkler için maksud değildi.

Sabahtan beri gündüz, bî-tabî-i nekahetiyle, uçuk rengiyle, açılıp kapandıkça ah ü enin eden ve her tarafından seyeran-ı rutubetlerle ağlayan dört duvarında dolaştıktan sonra magribde sönüyor. Emsile’lerin, Avâmil’lerin Bina’ların, Maksud’ların, İsaguci’lerin sahifelerini nihayet bulmuş birer devir gibi kapıyor, akıbet dersler nihayet bularak talebe bu fikir zindanından azad oluyordu.”¹⁷⁸

Alıntının ilk paragrafında mekânın ve kişilerin tasvirinde kullanılan ifadeler anlatıcının pek de tarafsız olmadığını sezdirmektedir. Daha sonra gelen paragrafta ise anlatıcı-bir anlamda yazar, fikrini daha belirli ve açık bir şekilde ifade etme fırsatı bulur. Bu kısımda sorduğu soru ve verdiği cevapla tutumunu ortaya koyar. Aslında anlatıcının soru sorarak düşünülmesine fırsat vermeden cevaplayışı eseri okuyanları kendi fikirlerini yönlendirmek

içindir. Anlatıcı bu paragraflarda eğitim sistemine ve kurumlarına karşı eleştirilerini açık bir dille ifade eder. Yapmış olduğu eleştiriyi tamamlamak içinse ileriki bölümlerde çözüm yolunu gösterir. Ancak bu durum ifade ettiğimiz gibi, hikâyenin sanatsal değerini düşürür, onu mesaj iletme aracı konumuna getirir:

“ (...) bu gençler o gece Recaizade Ekrem’in Vuslat veya Süreksiz Sevinç’ini tiyatrodan dinlemek için hazırlanıyordu. Yatsı ezanı bütün halkıyla misafirleri camilere celbediyor, Recaizade Ekrem’in ruhlara ezanı olan o eseri de gençleri mabed-i dehada ibadete davet eyliyordu. Tiyatro başlamak için perde açılırken bu gençlerin o zamanki mahalle rüştiye mekteplerinde perdedar olan gözleri de açılıyordu. Tiyatronun o iptidai sahnesinden daha ötesini, yükseğini görüyor, ziya içinde bir nâ-mütenahiliğe şıtab ediyorlardı. Sabahlardan akşamlara kadar fikre ecnebi, ruha ecnebi, zekâyı söndüren, mevcudiyeti uyuşturan derslerden sonra Recaizade Ekrem’in eserinde o esir genç bir kızın feryad-ı âşıkaneinde kalbi görüyor, darabanını işitiyorlardı. Helecan eden cümlelerin, şeffaf kelimelerin arasından doğmakta olan istikbal güneşi yüzlerine, gözlerine değıyordu.”¹⁷⁹

Mesajlarla yüklü tüm bu anlatımlar sadece hikâyenin doğallığını değil, nesnelliğini de oldukça zedelemiştir. Öznelliğe kayan yazar hikâyesinde samimiyeti ve canlılığı da büyük ölçüde anlatıcının yol açtığı problemler neticesinde kaybetmekle yüz yüze gelmiştir. Yazar *Bir Yaz Gecesi* hikâyesinde eğitimle ilgili problemlere dikkat çekmektedir. Bu satırlarda da benzer bir üslûpla eleştiriler dile getirilir.

“Dışarı çıkarak haremi teftişe başladı. Yukarı kattaki bir odaya girdi ki orada Bursa’daki sütninenden gelen mektubu okuyamayan hoca hanım, Paşa’nın kerimelerine ilm-i hal ile tecvit okutuyordu.”¹⁸⁰

Samipaşazade Sezai’nin hikâyelerinin çoğunluğunda seçmiş olduğu bu anlatıcı birçok işlevi birden yerine getirir. Anlatıcı hikâyenin tümüne hakim olduğu için hem olay örgüsüne hem de diğer unsurlara müdahale edebilmektedir.

¹⁷⁸ age, s. 226-227.

¹⁷⁹ age, s. 227.

3.2 BİRİNCİ TEKİL ŞAHIS ‘BEN’ ANLATICI

Ben anlatıcı tekniği o anlatıcıya oranla daha az tercih edilmiş bir kullanımdır. Bu anlatıcı olayı ben zamirini ve uygun çekim eklerini kullanarak okuyucuya aktarmaktadır. Ben aktardığı hikâyelere gözlemci ya da ikinci dereceden bir kişi olarak katılabilir.

Ben anlatıcı o anlatıcıdan birkaç farkla ayrılmaktadır. Bu farkların en önde geleni ise bakış açısının sınırı ve anlatı hakimiyetidir. Birinci tekil şahıs anlatıcı diğerine göre çok daha sınırlı görüş açısına sahiptir. O anlatıcı hikâyenin sınırı içerisinde yer almadığı için görebildiği ve yansıtabildiği alanda buna paralel şekilde genişlemektedir. Üçüncü tekil şahıs anlatıcı soyuttur, böylelikle onun zaman ve mekânla ilişkisi yoktur. O kişilerin ve olay örgüsünün ilerleyişini önceden bildiği için bu özelliği onun gücünün sınırlarını fazlaştıır. Oysa ‘ben’ anlatıcı hikâyede bir şahıs olarak yer aldığı için görebildikleri, duyabildikleri ve yapabildikleri bir insanınkiyle kısıtlıdır. Gerçek yaşamda bir insanın elindeki kadar iktidara sahiptir ve bu durum diğer anlatıcı tipinin gerisinde kalmasına yol açmaktadır. “(Ben) anlatıcı, (o) anlatıcı gibi anlatı dünyasının içinde, üstünde ve hatta dışında bulunma gibi bir lükse, bir güce sahip değildir. Onun dünyası anlatı çevresinde kurgulanan dünyadır ve bu dünyada o, hem ‘anlatan’ hem de ‘anlatılan’ figür konumundadır.”¹⁸¹ Üçüncü tekil şahıs anlatıcı yazara sadece kişilerin davranışlarını ve diyaloglarla ortaya konan konuşmalarını değil, onların zihinlerinden geçenleri, duygularını, hatta iç konuşmalarını da sunabilir. Ancak ‘ben’ anlatıcı bunlar onun bulunduğu mekânlarda sergilenmediği sürece bunları okuyucuya aktaramaz.

O anlatıcı, ‘ben’ anlatıcıya karşı anlatı hakimiyeti hususunda da avantajlı durumdadır. O, kurgu dünyanın bir nevi meydana getireni konumunda olduğu için nüfuzu da fazladır. Kişilere, olay örgüsüne müdahale edilebilir, araya girilebilir ve belirli bir hava oluşturmak için okuyucuyu yönlendirebilir. Ben anlatıcı tüm bunları bir insanın gerçek yaşamındaki

¹⁸⁰ age, s. 205.

¹⁸¹ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı* 1, s. 41.

kudreti nispetinde gerçekleştirebilir. Gücünden fazlasının sergilemesi hikâyenin inandırıcılığına sekte vurur.

Bütün bu sözünü ettiğimiz olumsuzluklara rağmen birinci tekil şahıs (Ben) anlatıcı, hikâye ve roman için büyük bir keşiftir. Hikâyelerde neredeyse başlangıç dönemlerinden beri uygulanan o anlatıcının devamlılığını kırar. Başkalarının hikâyelerinden ziyade ‘ben’in hikâyelerini dinleme arzusundaki oyuncular içinse daha farklı öneme sahiptir. Anlatıma dayalı edebî eserlerde o anlatıcının varlığıyla sürekli vurguladığı kurgu özelliği, ‘ben’ anlatıcısıyla birlikte silinmeye başlamıştır. Böylece hikâye ve roman, anlatıcıdan ve anlatımdan kaynaklanan gerçeklik ve doğallık kazanır. ‘Ben’ anlatıcı kurguya ‘ lirik bir sıcaklık’¹⁸² sağlamak için vardır.

‘Ben’ anlatıcı hikâye kişisiyle okuyucunun özdeşleşmesine ve aynı zamanda yine okuyucunun anlatıcıyla yazarı özdeşleştirmesine yol açar. Bunlardan ilki okuyucuyla yazar arasında sağlanmak istenen paylaşıma olumlu bir katkıdır. Ancak ikinci durum zamanla bir sorun hâline gelebilmektedir. Yazar anlattığı hikâyeye kendi yaşamından bir şeyler katar ama bütün bunlar kurguya dahil olduklarında artık bizim gerçekliğimizden sıyrılmış, yapay bir gerçekliğe ait olmuşlardır. Okuyucunun bu ayrımın farkına varmaması, olayları nesnel bir yaklaşımla ifade etmeyi amaçlayan yazarlar için probleme dönüşebilmektedir. İyi ve kötü yanlarıyla pek çok hikâye ve romanda kullanılan bu anlatıcı tipini üç grupta incelemek mümkün olmaktadır:

Bunlardan ilki olan anlatıcı-gözlemci ‘(...) ben diyerek söz alır, ama olaylara karışmaz, olayların kahramanı olmaz. Anlatıda ikinci dereceden kişidir, bir gözlemci olarak olayları anlatır; ne öyküyü ne kahramanları etkiler. Bu dış öyküsel anlatıcı okura başkalarının başından geçenleri anlatır.’¹⁸³ Bu anlatıcı tipi Samipaşazade Sezai’nin hikâyelerinde görülmemektedir.

¹⁸² age, s. 42.

¹⁸³ Yazınsal Okuma Süreçleri, s.102.

3.2.1. İçöyküsel Anlatıcı

Bu anlatıcı hikâyenin olay örgüsünde yer almaktadır. Kimi zaman anlatıcı kişisi kimi zaman da gözlemci olarak hikâyede bulunur. Olay örgüsü onun tanıklığıyla ilerler ve okuyucuya aktarılır. Ancak bu gözlemci anlatıda ana kişi değildir, ana kişi ya da kişilerin hikâyelerine tanık olmuştur.

Bu Büyük Adam Kimdir? hikâyesi böyle bir anlatıcıyla okuyucuya sunulmuştur. Anlatıcı hikâyeye özellikle kendisinden ve bazı alışkanlıklarından bahsederek bir başlangıç yapmıştır. Ancak hikâyenin ilerleyen kısımlarında görüleceği üzere bütün bu anlatılanlar olaylarla bağlantı sağlamak içindir:

“O zaman itiyad etmiştim. Pederimin yüz kişiye ikametgâh olan konağında tertip edilmiş derslerimizi bitirdikten sonra akşam üzeri ekser Taşkasap’tan Beyazıt’a kadar yayan gidip gelirdim. Bu mukannen olan akşam azimet ve avdetinde daima bir adama tesadüf ederdim ki, (...)”¹⁸⁴

İç öyküsel anlatıcı, hikâyenin içinde yer almaktadır, ancak bu onun olaylarda herhangi bir müdahalesi olduğu sonucunu doğurmamaktadır. Anlatıcı gördüğü bir olayı nakletmek ve çeşitli yorumları seslendirmek için olay örgüsünde bulunmaktadır. Onun görebildikleri bir tanığın görebildiklerinden fazla değildir. Ancak düşünceleri ve açıklamalarıyla hikâyenin boyutunu genişletir:

“Victor Hugo mu? Jean Jacques Rousseau mu? Mesele burada. Yavaş yavaş Jean Jacques Rousseau olduğuna hükmetmeğe başladım. Zira hiçbir adama selâm verdiğini, hiç bir adamla konuştuğunu görmediğim bu allâme-i merdum-giriz ekser tramvay yolunun üstünden geçen çingiraklı kömürcü develerinin arkasından ser-nümâ-yı huşmendî olurdu.”¹⁸⁵

Olay örgüsü sadece bu anlatıcının ifadeleriyle vücut bulduğu için hikâyede onun göremediği ya da naklemediği unsurlar yer almaktadır. Anlatıcı bize gözlemlediklerini,

¹⁸⁴ Küçük Şeyler, s. 3.

bunların içinden ise seçtiklerini sunmaktadır. Onun şahit olmadığı vak'a halkaları örneğin büyük adam olarak nitelendirdiği anlatı kişinin kim olduğunu, gözden kaybolduktan sonra nereye gittiğini ve neler yaptığını biz okuyucular da anlatıcı gibi bilmeyiz. Çünkü anlatıcı, imkânları sınırlı, kurgu içerisinde yaşayan bir varlıktır. Her an her yerde olması mümkün değildir. Hikâyenin bir bölümüne kadar geçmiş özetleyen anlatıcı bir cümleyle asıl nakletmek istediği olaylara geçer:

“Bir gün Lâleli’de birçok halkın tecemmü’ ettiğini ve aralarında birisinin bağırıp çağırdığını işitince kalabalığın içine sokuldum.”¹⁸⁶

Bu cümleyle anlatıcı okuyucunun merakını vak'a halkaları üzerine iyice yoğunlaştırmaktadır. Aslında bahsettiği olayların tümü geçmiş bir zaman diliminde meydana geldiği için anlatıcı olacakları bilmektedir. Ancak bunun bir de kurgusal zorunlulukları bulunmaktadır. Anlatıcının şahit olduğu ya da öğrendiği vak'aların tümünü birden okuyucuya aktarması kurguya aykırı bir durumdur. Bu şekilde bir anlatım hikâyede varolması gereken etkiyi, merakı ve heyecan unsurunu yok eder. Bu sebepler yüzünden içöyküsel anlatıcı vak'a halkalarını okuyucuda bir gerilim oluşturacak şekilde sıralamış ve gerektiğinde yeniden düzenlemiştir.

Olay örgüsü sona yaklaştıkça merak daha da artırılmaya çalışılmıştır. Hikâyenin sonuç bölümüne kadar gözlemci sıfatını koruyan anlatıcı, bu bölüme gelindiğinde olayların tam içindedir. Hatta hikâyenin esrarı onun sayesinde çözülmüştür:

“Bu işgalât-ı mühimme âsâr ve esbâbından olmak gerektir ki kendisine birçok zaman hiçbir yerde tesadüf edemedim. Eğer hâfızam beni aldatmıyorsa yirmi gün sonra tâ uzaktan, bir tütüncü dükkânında, tütüncünün kendisine okumakta olduğu bir kâğıdı kemal-i itina ve dikkat ile dinlediğini görerek o tarafa doğru gidince büyük adam da dükkândan çıkıyordu. Tütüncüye ‘Bu büyük adama okuduğun kâğıt ne idi?’ diye sordum. Tütüncünün verdiği şu cevap, aradan seneler geçtiği hâlde hâlâ hatırımdan çıkmaz.

¹⁸⁵ age, s. 5.

¹⁸⁶ age, s. 6.

‘O büyük adam değil, orta boylu memleketinden aldığı mektupları her zaman bana okutur. Onun okuması yazması yoktur.’¹⁸⁷

3.2.2 Benöyküsel Anlatıcı

Benöyküsel anlatıcı hikâyenin içinde hem anlatıcı hem de ana hikâye kişisi olarak bulunmaktadır. Bu durum onun içöyküsel anlatıcıyla farklılaştığı en önemli noktadır. Benöyküsel anlatıcıya ana şahıs olması birçok avantaj sağlamaktadır. O sadece olay örgüsünü ve şahıs kadrosunu gözlemlemekle yetinmez, onlara müdahalede bulunabilir ve ilerleyişin yönünü değiştirebilir.

Bu türden bir anlatıcıya Samipaşazade Sezai’nin iki hikâyesinde rastlanmaktadır. *İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır* hikâyesinde benöyküsel anlatıcı tanık olduğu ve içinde yer aldığı bir olay örgüsünü nakleder. Yazar hikâyeyi başlattığı ilk paragrafta hangi anlatıcıyı kullanacağını sezdirmez. O anlatıcıyla devam edileceğini düşünen okuru şaşırtarak ikinci paragrafta anlatıcının kimliğini tam olarak açıklar:

“Evet! Dest-i sanatkârî-i tabiatın güller, erguvanlar, lâleler, yasemenlerle nakşettiği bu yeşil damen-i letafeti şükr-güzârâne ve bedayi-perestâne surette takbil eden bu hıyâban-ı teraveti, bu ormancığın tanıyacağınızda şüphem var.

Şu hakikati itiraf etmeliyiz ki bizler ekseriyet üzere en uzak bir yerde bulunan bir ailenin mahremiyet-i ahvâline vâkıf olduğumuz hâlde oturduğumuz yerin bir saat ötesini bilemeyiz.”¹⁸⁸

Bu anlatıcı hikâyenin ilerleyen kısımlarında bu ormanı tanıtır orada arkadaşlarıyla yaptıkları gezileri ve karşılaştıkları bir derviş anlatır. Hikâyenin sonuna doğru anlatıcı öyküsünü naklettiği bu mekândan üç sene kadar ayrılır. Doğal olarak okuyucu da bu üç sene boyunca mekândaki değişimleri öğrenemez. Anlatıcı kendisinin bu üç sene süresince yapıp ettiklerini de anlatma gereği duymaz. Çünkü anlaşıldığı kadarıyla bunlar kurguyla

¹⁸⁷ age, s. 8.

¹⁸⁸ age, s. 33-34.

alâkalı değildir ve benöyküsel anlatıcı da tipik o anlatıcı gibi elindeki imkânları kullanarak olay örgüsünde bir eleme yolunu seçer:

“ O esnada memleketimden üç sene gaybubet ettim. Londra’da bulunduğum o senelerde bazen mahşer-i medeniyetin dağdağasından bitab olarak otuz beş saatten beri sönmeyen lâmbamın ziyâ-yı hazini altında sabahı özleyen âmâ gibi, o nurâni Çamlıca’yı, o yeşil hıyabanımı düşünürdüm. Uzun bir müddet iftirakten sonra yine Çamlıca’ya avdet ettim.”¹⁸⁹

Hikâye bundan sonra okuyucuda oluşturulmaya çalışılan merak duygusunu artırıcı anlatımlarla devam eder. Sonuçta merakı gideren cevap gelir ve hikâye kapanır.

Sokak hikâyesinde de benzer bir anlatıcı ve anlatım şekli vardır. Buradaki anlatıcı da bir süre gözlemci görevini sürdürür. Hikâyenin merkezinde yer alan bir olay örgüsüne de önce tanıklık eder sonrasında da içine dahil olur. Böylelikle anlatıcı kişisi kimliklerinden her ikisine de sahip olur.

“(…) yağmurlu, mağmum bir havada Mühürdar yolundan aşağı iniyordum. Bu bodrum kapısının önünde bir polis, Rum kilisesinden gelmiş birkaç adam görerek sebebini sordum. Bu zavallı, alîl kadın ölüp gittiği için mirasını kayda geçmişler. (...)”

O günün sabahı erken kalkarak bu evin kapısını çaldım.(...) Vefat eden kadından kalan kedi ile köpeğe talip olduğumu söyledim. (...) Doğru, haber verdiği eve giderek kapıyı açan hizmetçiye köpeği tarif ile bana vermelerini rica ettim.”¹⁹⁰

Samipaşazade Sezai’nin birkaç hikâyesirde görülen bu anlatıcı ‘o’ anlatıcıya göre okuyucuya daha yakındır. Hikâyede neredeyse gerçek bir kişi olarak algılandığı için anlattıklarının gerçekliğine ve samimiyetine okuyucuyu inandırması daha kolaylaşmaktadır.

¹⁸⁹ age, s. 41.

¹⁹⁰ Samipaşazade Sezai’nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 232.

IV. SAMİPAŞAZADE SEZÂİ'NİN HİKÂYELERİNDE BAKIŞ AÇISI

‘Bakış açısı kurmacanın en karmaşık ögesidir. Analiz, tanım ve diagramlara uygun düşmesine rağmen, yazar, kişi ve okuyucular arasındaki bir ilişki sorunudur.’¹⁹¹ Bakış açısı eserde yazarın durduğu noktayı belirler. Bu yüzden yazarın yapacağı seçim eserin her unsuru açısından özel bir öneme sahiptir. Yazar olay örgüsünün, kişilerin ve mekânın okuyucuya aktarmak istediği kısımlarının sınırını çizer. Gerçi yazar sadece tek bir bakış açısıyla sınırlı kalmadan bir çoğunu aynı anda kullanma özgürlüğüne sahiptir, ancak kurgunun dokusuna zarar vermemek için bir temel açı seçmesi gereklidir.

Bakış açısı yazarın eser üzerindeki hakimiyetini de belirler. Bakış açısı sağladığı görüş mesafesinin darlığı ya da genişliğiyle doğru orantılı olarak yazara bir çok teklifler sunar. Yazar sınırsız bir görüş açısıyla her unsuru idare edebilir ya da daha sınırlı bir açıyla somut bir varlık gibi hikâyenin gizemlerini okuyucuyla birlikte keşfe çıkabilir. Aslında her iki durumda da kurgu dünyayı meydana getiren yazardır ve ipler onun elindedir. Bakış açısının sağladığı ise bir yanılsamadan öteye geçmez. Bu yapay görüntü okuyucuyu bakış açısıyla oluşturulmak istenen atmosferin içine almak için kullanılmaktadır.

¹⁹¹ Öykü Sanatı, s.186.

Yazar kadar eleştirmen için de dikkatle üzerinde durulması gereken bir unsur olan bakış açısı anlatı için bir temeldir. Anlatının diğer öğeleri onun üzerinde yükselme imkânı bulabilmektedirler.

4.1 HAKİM BAKIŞ AÇISI

Hikâye ve roman incelemelerinde karşımıza çıkan bu bakış açısı, yazara sunmuş olduğu imkânlar sonucu bu şekilde adlandırılmıştır. Hakim bakış açısı birkaç grup altında inceleyebileceğimiz tekniklerin en genişisi olarak kabul edilebilir. Bu teknikle yazar kurgusal yapısına zaman zaman kuşbakışı zaman zaman da mikroskobik bir tarzda eğilebilir. Bu bakış açısıyla bir yazar olarak;

“1-Öyküde ne olduğunu tarafsız olarak rapor edebilirsiniz.

2-Herhangi bir kişinin zihnine girebilirsiniz.

3-Kişinin kendisi dile getirmese de, kişinin görünüş, konuşma, eylem ve düşüncelerini bizim için yorumlayabilirsiniz.

4-Panoramik, teleskobik, mikroskobik ve tarihi ayrıntıları bize aktarmak için, zaman ve mekân içerisinde serbestçe hareket edebilirsiniz. Başka bir yerde ya da geçmişte ne olduğunu gelecekte ne olacağını bize söyleyebilirsiniz.”¹⁹²

Samipaşazade Sezai de hikâyelerinin büyük bir kısmında bu tarz bakış açısını tercih etmiştir. *Hiç* hikâyesinde kullandığı bu açının yardımıyla öncelikle ana kişinin özelliklerini sergilemeye başlar. Kişi yaşından uğraştığı işe ve karakterinin en ince noktalarına kadar anlatıya yansımaktadır. Hakim bakış açısı okuyucuya kişinin geçmişinden de haberdar olduğunu belli eder:

“Kendi mektepten çıktığı hâlde (...)”¹⁹³

¹⁹² age, s. 163.

¹⁹³ *Küçük Şeyler*, s. 10.

Anlatıcı bakış açısı sayesinde kişinin her bulunduğu mekâna girip çıkabilmektedir. Bazen onunla birlikte Beyoğlu'ndadır, bazen Aksaray'da ya da vapurla eve dönmektedir. Mekânın içinde ve dışında yer değiştirmeler oldukça hızlı gerçekleşmesine rağmen okuyucunun gözüne çarpmaz. Okuyucunun zihni günlük hayatta asla gerçekleşmeyecek olan böyle bir duruma hazırdır. Bir yandan da bakış açısının merakını tatmin edecek kadar kendisine bilgi sunması bu durumun nasıl sağlandığına yoğunlaşmamasına sebep olmaktadır.

Bakış açısının bu sıçramaları sadece mekânla sınırlı kalmamaktadır. Zamanda yapılan atlamalar, dönüşler ve duruşlar yine bakış açısının tasarrufundadır:

“Mededkârî-yi talih veyahut bahtiyârî-yi tesadüfen olarak bir iki ay içinde validesi tamamıyla îade-i sıhhat etmiş ve o müddet zarfında (...)”¹⁹⁴

Yazar hikâye boyuna o anlatıcı ve hakim bakış açısı kullanmasının yanında ana kişi olan gencin duyarlılığıyla olayları yansıtmıştır. Bu bakımdan bakış açısının tam bir tarafsızlık sergilediği söylenemez. Gencin âşık olduğu kız nesnel bir gözle değil, gencin yargılarıyla anlatılmıştır. O yüzden bu genç kız tam anlamıyla değil, gencin onu görebildiği kadarıyla yansımıştır. Nitekim genç onun her yönünü, duygularının kuvvetli tesiriyle, görememektedir. Hikâyenin sürpriz sonucuyla da alâkalı bölümde bakış açısı anlatı kişinininkiyle birlikte hareket etmektedir:

“(...) o köşede, kendisine nurlar serpen saadet ve ikbaline garip bir havf ve helecan takarrüb edemeyerek, sabah-ı zî-safâ-yı nevbaharın penbe sisleri içinde görünen tulu gibi, bu gül rengindeki dudaklarından akseden tebessüme de uzaktan uzağa arz-ı hayret ve meftuniyet ediyordu.”¹⁹⁵

Bakış açısı, hikâyede odak noktası olarak benimsediği kişiye de mesafesini zaman zaman yeniden düzenlemektedir. Bu hikâyedeki gencin iç dünyasına nüfuz edildikçe diğer ayrıntılardan arınmış yoğun ve yakın bir anlatım göze çarpar.

¹⁹⁴ age, s. 12.

¹⁹⁵ age, s. 14.

Anlatıcı bazen de duyguları yansıtmakla yetinmeyerek gençle bütünleşir ve sorular sormaya başlar. Bu durum bakış açısının sınırının iyice darlaştığını ortaya koymaktadır. Bakış açısı bir süre bu konumda kaldıktan sonra hikâyenin en sonunda kişiden uzaklaşarak anlatıcının kontrolüne girer:

“Meğer kendisini bî-karar eden bu tebessüm, kızın o küçük, o güzel ağzının bütün üst dudağı biraz kısa olduğundan neş’et ediyormuş.

Meğer o müsâvat-perver tebessüm, kendisine değil, bütün âleme, bütün eşyaya ait imiş.

Yirmi yaşında olduğumuz hâlde bizler de ekser bahtiyarlığımızı tedkik etsek (...)”¹⁹⁶

Samipaşazade Sezai *Kediler* hikâyesinde de yazar hakim bakış açısıyla kurguya başlatsa da bakış açısının yansız olduğunu söyleyemeyiz. Yazar tıpkı diğer hikâyede olduğu gibi burada da ana kişiye sevgi ve merhamet duymaktadır. Bu hisler onun tarafsızlığını bozmakta ana kişi olan erkekten başka kişilere yönelmesini, onları ele almasını engellemektedir. Bir anlamda hakim bakış açısı her şeyi görüp, duyup değerlendirebilmesine rağmen sadece belirli bir kişinin gözlem ve hisleriyle kendisini sınırlamaktadır. Bakış açısında tek bir kişinin esas alınması yazarın kişilerle ilişkilerinin dengesini diğer kişilerin aleyhine değiştirmektedir. Açı her ne kadar kişinin dışında yer alsada, anlatıcı kişiyle duygusal yönden bütünleşmiştir. Hikâyenin geneline bakıldığında, yaşlı erkeğin içinde bulunduğu vak’a halkasını ya da temas kurduğu varlıkları sergilediği fark edilmektedir. Böylece yazarın yaşlı erkeğe duyduğu merhamet, eşine duyduğu tepki ve kedilere duyduğu nefret bakış açısı sayesinde belirginleştirilmektedir.

Hikâyenin bazı bölümlerinde dikkat çekici bir husus daha bulunmaktadır. Bu bölümlerde her türlü imkânla donanımlı bir hâlde olan hakim bakış açısı bilebileceği bir hususu bilmezlikten gelir. Bu bölümler anlatıma belirsizlik katmıştır. Bu hikâyede bakış açısının yön değiştirmesi, kişilerin iç dünyasından fizikî özelliklerinin anlatımına geçilmesi ve ters istikamette oluşan geçişler ustalıkla yapılmıştır.

¹⁹⁶ age, s.19.

Düğün hikâyesinde ise bakış açısının tutumunu ve buna bağlı olarak fonksiyonunu iki bölümde inceleyebiliriz. İlk bölümde yazar bir düğün merasimini konu edinmiştir. Bu kısım asıl olay örgüsünün ön plânıdır. Asıl olay ikinci bölümde anlatılacaktır ve bu ilk bölüm asıl kısma hazırlayıcı olmaktadır.

Anlatılan düğün merasimi geniş bir mekânda gerçekleşmekte ve dolayısıyla bakış açısının her yerde bulunması beklenmektedir. Bakış açısı da kimi zaman geniş kimi zaman da dar bir çerçevede vuku bulan olayları, kişileri ve diyalogları bunlara uygun bir şekilde yansıtmaktadır. Öncelikle bakış açısı düğüne gelen iki kadına ve onların konuşmalarına odaklanır. Bu olay örgüsünün ilerleyişi açısından bir zorunluluktur. Bunun sonrasında ise bakış açısı dar alandan çıkar ve kapsamını genişletir. Bir önceki paragrafta evin içindeyken sonrasında evin dışını sergilemeye başlar:

“İkisi de içinde bulundukları düğün evine gelmek üzere olan misafirleri istikbal için sofaya çıktılar.

Sultanahmet meydanının arka taraflarında olan bu büyük, bu eski ev, o sabah pencerelerini bahar güneşinin şuama, kapılarını muhabbete karşı açmıştı.”¹⁹⁷

Bakış açısı evin görünüşünün sergilendiği bu satırlarda nüfuzunu da artırmıştır. Aynı paragrafta hem cansız varlıkların yapılarına girmiş hem de anlatı zamanından geleceğe uzanmıştır.

“Sofralarına genç kızların uzun etekleri dokunacağı, kış rüzgarlarının iniltisinden başka bir ses işitmeyen ıssız duvarlarına gençlerin kahkahaları aksedeceği ve bahçeye nâzır olan bir köşesi de bu gece şebabete hacle-i visal olacağı cihetle ortasında bulunduğu meydanda kanatlarını açarak ihtiyarlara mahsus bir neş’e ve gurur ile gelin güveyi bekliyor gibi duruyordu. Şimdi yarım saate kadar, bir çok zamandan beri netice-i hayat olan gubar-ı hüzn-âlûdun istilâ-yı elimine teslim edilerek metrûk bir hâlde bırakılmış odalarının kapılarını, istikbali, muhabbeti okşayan güzel eller açacak... Mânâ-yı bülend-i tabiat olan güzel çehreler her biri bir tarafa atılmış

¹⁹⁷ age, s. 45.

yastıklarına dayanacak... Rengi solmuş döşemelerin üzerine rengârenk atlas elbiseler birer pûşide-i letafet olacak...”¹⁹⁸

Yazar ilk bölümde bakış açısını genelden özele, özelden genele sürekli değiştirir. Bakış açısı evin anlatımında nesneden uzaklaşıp, geniş bir açı yakalar. Aktaracağı bir sonraki varlık ise tek bir insan olduğu için mesafe azalır, okuyucu ayrıntıları da görmeye başlar. Bu hareketler kameranın hareketlerine oldukça yakındır. Bakış açısı bu değişim esnasında bir kere daha düğün merasimini kişilerin ve mekânın dışından ve üzerinden yansıtır. Sonrasında gelin hanımı hedefler, yakın ve uzak mesafelerden olmak üzere onu değişik konumlardan yansıtır. Bakış açısındaki değişim özellikle paragraf başlarında oldukça belirgindir.

“Genç kızlarda maksad-ı izdivacın birincilerinden biri olan gelinlik elbisesinin ve etrafındaki alkışların verdiği bir hiss-i gurur ü bahtiyarî içinde hüsn ü şebabetinin istinatgâhı olan kocasına dayanarak (...)”

Kalabalığın en ziyade toplandığı yerden uzakça bir köşedeki minderin üzerinde ayakta duran iki yaşlı kadın fevkalâde meserretlerden hâsıl olma bir hayret içinde, ağızları biraz açılmış, koltuğu seyrediyorlardı.

Behçet Bey gelin hanımı köşesine ik’ad ederek orada her cinsten mürekkep izdihamın enzâr-ı mütecessisâne vü muahezekârânesine karşı vaz’ ve teşhir eyledikten sonra kalabalığın arasından bin müşkilât içinde selâmlığa çıkmıştı.”¹⁹⁹

Hikâyenin ilk bölümü boyunca sürdürülen tarafsız bakış açısı yazarın bir işaretle ayırdığı ikinci bölüme gelindiğinde tamamen değişir. Yazar ilk bölümün sonunda ortaya çıkan ana kişi Dilsitan’a duyduğu merhamet sebebiyle bakış açısının bütün imkânlarını onun için kullanmak ister. Kişiler ve olaylar onun yanında yer alan hakim bakış açısı tarafından okuyucuya sunulur. Yazar bu bölümde kişilere karşı tarafsızlığını muhafaza edememiştir.

Hikâyenin her ögesinin olduğu gibi bakış açısının da büyük bir başarıyla kurgulandığı *Pandomima* hikâyesinde yazar ana kişi Paskal’a merhamet duysa da diğerlerine karşı

¹⁹⁸ age, s. 46-47.

¹⁹⁹ age, s. 50-52.

suçlayıcı değildir. Anlatımda öncelikle mekâna yer veren yazar, bakış açısının sınırsızlık özeliğinden faydalanarak hikâyeye mekânının farklı mevsimlerdeki durumunu ifade etme imkânı bulur. Mekândan insana geçildiğinde ise Paskal'ı parça parça, belirli bir gerilim oluşturarak vermeye çalışır. Bakış açısı Paskal'ın ilerlediği yollarda onu arkasından takip eder. Onun hakkında duygusal bir yorumda bulunmaz. Olaylara mümkün olduğunca müdahale etmez. Bu tavır Paskal'ın tiyatrosunun kapısındaki yazının tümüyle verilişinde kendini göstermektedir:

“Bu binanın kapısının üzerinde beyaz kağıda büyük siyah yazıyla şu levha ta’lik edilmişti:

MEŞHUR PASKAL’IN PANDOMİMASI

Burada her Cuma ve Pazar günleri meşhur Paskal envai türlü hünerler ve gülünçlü icrâ-yı lu’biyat eder. Rağbetlû müşterilerinin teşvikatlarını kazanan Paskal her hafta yeni yeni oyunlar sahne-i temâşâya vaz edecektir.”²⁰⁰

Yazar bakış açısı hususunda sağlamaya çalıştığı tarafsızlığı Paskal dışında kalan kişilerin düşüncelerini onları yargılamadan verişiyle de destekler. Bu çoklu bakışa rağmen okur yine de kendisini Paskal’a acıtmaktan alamaz. Bunda üslûbun ve bakış açısının yerleştirildiği doğru noktanın büyük payı vardır. Yazar sadece Paskal'ın zihninden ve duygu dünyasından olaylara bakmamış, atmosferi zenginleştirmek için farklı odaklardan yararlanmıştır.

Romantizmin yoğun etkilerinin hissedildiği *Bedia Hanım* hikâyesinde ise aynı tutumun devam ettirildiği söylenemez. Hikâyede ana kişi ve karşıt güç iki zıt kutup oluşturmuş ve yazar seçimini yine ana kişiden yana yapmıştır. Bakış açısının tarafları kesin çizgilerle ayırmak ve yargılamak için kullanılmadığı kısımlarda yazarın farklı teknikler denediğine şahit oluruz. Hikâyenin başlangıç kısımlarında kişilerin sergilenmesi amacıyla kullanılan bu teknik aynı ortamda bulunan kişileri ayrı kareler hâlinde gösterme temeline dayanmaktadır:

“(…) bu güzel İskoçya’lı bir ağacın altına oturarak mânâ-yı meâli ile mâli gözlerini Alemdağı’na doğru imtidat eden vadilere atfettiği zaman, o nur-ı lâcîverdi üzerinde âram etmek için kendi renginde bir çiçek arar gibi dolaşır, bî-tab bir hâlde en uzak bir dağın tepesinde ağaç yaprakları

²⁰⁰ age, s. 96.

arasında bu'd-ı nâ-mütenâhînin sevâhil-i nilgûnunu seyrededi. (...) Bahr-ı Nil dadı ise arkasını bir çam ağacının kütüğüne dayayarak pür-şevk ve neşe olan o yaz gününün ateşli güneşine karşı kemal-i zevk ve meserretle ziyayı harareti teneffüs ediyor, Bedia küçük halayığı Nazenin yanında olduğu hâlde kemal-i itina ile bebeklerine bir sofra kuruyordu.”²⁰¹

Bazı bölümlerde ise aynı zaman dilimi içerisinde ayrı mekânlarda bulunan kişiler bakış açısının sağladığı kolaylıkla okuyucuya gösterilebilmiştir:

“İki ay sonra bu ihtiyar peder başı açık, ayakları çıplak olduğu hâlde bembeyaz saçları ile bir çocuk gibi bahçesinde kırlarda **koşarken**, Lütfi Bey işretten, kadımların sürdükleri boyaların, pudraların kokusundan, havasızlıktan teaffün eden bir gazonoda ‘Madam Ango’ şarkısını **dinlerken** Bedia rahat döşegine serilmişti.”²⁰²

Yarın hikâyesinde de böyle bir tablo bulunmaktadır. Aynı mekânda bulunan dört kişiye sırasıyla yer verilerek bunlar tanıtılmışlardır. Yalnız hikâyede hakim bakış açısı kullanılmasına rağmen bu bölümlerde anlatıcı, kişilerin dışarıdan fark edilmeyen özelliklerinden bahsetmez. Okuyucuya sunulan her şey adeta gözlemci bir anlatıcının kaleminden çıkmış gibidir:

“Penceresi Alemdağı’na doğru açılmış bir odanın içinde Süleyman Beyin haremi ev sahibesi Mebruke Hanım mektep arkadaşlarından, ahibba-yı sebavet ve şebabetinden misafireten gelmiş üç genç hanımın arasında kemâl-i muhabbet ve mahremiyetle konuşuyordu. Üçü de on dokuz, yirmi yaşında olan bu kızlardan Zarife şekil ve hey’eti tûlânî bir hanımdı. Boyu, başının biçimi, yeşil gözlerinin şakaklarına doğru uçları, parmakları hep uzundu. Bir menba’-ı meçhul-ı hilkatın cereyanından vücut bulmuş gibi görünen bu hüviyet-i insaniyenin üstünden, her tarafından gençliğe mahsus bir garabet akıyordu.”²⁰³

Bu satırlarda bulunan nesnel anlatım olay örgüsü ilerledikçe çatışmalar şekillendikçe yerini belirgin bir öznelliğe bırakır. Anlatıcı, hikâyenin ana kişisi sanatçı ruhlu Süleyman Beyin eşi tarafından eleştirilmesi karşısında sessizliğini ve yansızlığını bozmuştur. Bu durum

²⁰¹ Rumuzü'l-edeb, s. 4-5.

²⁰² age, s. 22.

²⁰³ age, s. 23-24.

doğrudan bakış açısına yansımış ve ifadelerde kendisini göstermiştir. Anlatıcı, Süleyman Beyi tanıtmaya başladığı satırlardan itibaren bakış açısıyla da onun yanında yer alır. Bakış açısı bir süre sonra sadece onun dünyasını ve duyarlılığını okuyucuya sergilemeye yarayan bir araç durumuna gelir:

“Günler, aylar yevm-i izdivacı takip ettikçe yavaş yavaş Süleyman Beyin faal olan hayatına, her hâline bir durgunluk gelmeye başlamıştı. Zira şair, haremini enkaz-ı hayalden, sakaf-ı semâ-nazîri fıkır-i şairânenen yapılmış, mâ-fevku'l-tabiiye bir ma'bed-i uluiyete, bir hacle-i visâle ik'ad ve is'adda ısrar ettikçe Mebruke Hanım tabiat ve terbiyesinin tahdit ettiği daireden çıkmamakta inad ediyordu.”²⁰⁴

Anneciğim hikâyesinde de hakim anlatıcı her yönüyle anlatıda yer almıştır. Hikâye bir yolculuk sahnesiyle açılır ve hakim bakış açısına sahip anlatıcı da bu yolculuk boyunca kişilerin yanındadır. Mekân bakış açısının ele aldığı kadarıyla bir devamlılık içerisinde resmedilmiştir:

“(…) bu arabanın sabır ve tahammülü çiğneyen tekerlekleri inleye inleye ilerledikçe o bî-karar yeşil noktadan dağlar, ormanlar, köyler göller zuhur ediyordu. Şimdi semanın reng-i mâisine fasılalar veren ‘Gültepe’ ile ‘Solucuk’ tepenin yukarıdan aşağı doğru inen ve güneşin ziyasıyla parlayan yeşilliği içinde büyük derbendin evleri ağaçlara asılmış tuyur-ı vahşiye yuvaları gibi görünüyor, diğer taraftan sonbaharın kırmızı çiçekleriyle yaprakları arasındaki Gürcü Laz köyleri uzaktan gelincikler açan bir ormana yayılmış beyaz kelebeklere benziyor, garbda tedric ile sönen günün ziyası ise ağaçların evrak-ı zümrüdüni arasından cereyan ederek bu büyük tepelerin ortasındaki Sapanca gölüne mansab oluyordu.”²⁰⁵

Anlatıcı bakış açısını kimi zaman sürekli kendi denetiminde tutarak kimi zaman ise kişilerin kullanımına sunarak hikâyeyi sürdürmüştür. Bakış açısı kişinin bakış açısıyla örtüşse de bir hikâye kişisi her şey hakkında bilgi sahibi değildir. Anlatıcı bu durumu hikâye içerisinde dile getirmiştir.

²⁰⁴ age, s. 30.

²⁰⁵ age, s. 37-38.

Yazar hikâyesine başlamadan önce de kurgu hakkında her unsuru bildiği için burada bilgisini gizleme gereği duymamıştır. Hakim bakış açısı bu cümleyle sınırlı bakış açısına olan üstünlüğünü de dile getirme fırsatı bulmuştur. Nitekim sınırlı ya da kahraman bakış açısı sırası gelmedikçe veya yaşanmadıkça bu gibi gelişmelerden haberdar olamamaktadır. Hakim bakış açısı sayesinde her ayrıntıyı denetiminde tutan anlatıcı, hikâyenin bazı bölümlerinde okuyucuyla aynı seviyede bilgi sahibi olduğunu göstertmek ister.

“Aradan bir buçuk sene geçip gitmişti ki bir sabah Feride, kucağında on aylık bir bebek olduğu hâlde zuhur etti. Burada bulunduğu bir gece rüyada validesini görerek deli gibi olmuş, sabahleyin izin almağa bile sabır ve tahammülü kalmadığından memleketine, Ankara’ya gitmiş, kendisine benzemeyen sarı saçlı bu güzelce çocuk fakir kardeşinin kızı imiş. Bu hikâyeler doğru muydu? Bu kız bir buçuk seneden beri nerede kalmıştı? Bu çocuk gerçekten kardeşinin miydi? Onu kimse bilmez!”²⁰⁶

Aynı kullanım *O Büyük Siyah Gözler*’de de mevcuttur.

“Diğer çobanlara benzememesi, tabiata bu derece iştıyakı, musikiye bu mertebe ibtilâsı, kimbilir belki zaaf-ı hilkatinden, belki mizac-ı asâbisinden!.. Her hâlde dâima ortasında dolaştığı âheng-i reng-i tabiat arasında uzun gündüzlerde vadilerde, dağlarda yalnız başına mukabilinde bulunduğu sipihr-i lâciverdî karşısında renksizliği büsbütün mânâsız değildi. Bu çoban bir günlük insanların arasında değil, bî-pâyân olan tabiatın içinde geziyordu. Onun için her kusuru da bu çobanda bulamayız! Kim bilir? Belki daha gün ağarmadan huzur-ı pür-nur-ı sükûnetinde bulunduğu necm-i seheri senelerden beri her sabah şuaını damla damla bu ruha isale ile en derin, en muzlim kûşesinde bir şule-i sevda iş’al ederek onu musikiye, şiire, aşka karşı hassas, müteessir, rakik bir hâlde getirmişti, kim bilir? Belki de bahar sabahları maşrıktan zuhur ile dağların üzerinden dökülen bâd-ı nevrûz bu çobana anlamadığı, bilmediği şeylerden bahisler ederek bîcareyi böyle bî-karar etmişti!”²⁰⁷

Mihriban ve *Remzi Bey* hikâyelerinde bakış açısının yazarın duygu ve düşüncelerini okuyucuya yansıtmada bir vasıta olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. Yazar bu hikâyelerde hangi tarafta yer aldığını ve kimliğini gizleyememiştir. *Bir Yaz Gecesi*

²⁰⁶ age, s. 52.

²⁰⁷ age, s. 134-135.

hikâyesinde ise yazarın bakış açısı ve anlatıcıyı bir kenara iterek sözü eline aldığını görebiliriz. Bu kullanımlar kurgunun gerçek hayata yönelik göndermelerini artırmakta ve eserin edebîlik vasfını yer yer yitirmesine neden olmaktadır. *Bir Yunan Ceneralinin Tefekkürat ve Tahayyülatı*, *Eski Bir Mektep* ve *Bir Hayal* hikâyelerinde de Samipaşazade Sezai aynı teknikleri kullanmaya devam etmiştir.

4.2. GÖZLEMCİ FİĞÜRÜN BAKIŞ AÇISI

Bakış açısının bu türünde hikâye içerisinde yer alan bir kişi olayları ve kişileri gözlemler ve elde ettiği intibaları müdahale etmeden vermeye çalışır. İmkânları hakim bakış açısı kadar olmasa da olayların akışını okuyucuya sunar.

Samipaşazade Sezai'nin *Bu Büyük Adam Kimdir?*, *İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır* ve *Sokak* hikâyelerinde bu tür anlatıcı mevcuttur.

Bu Büyük Adam Kimdir? hikâyesinde gözlemci anlatıcı olayları görür. Ancak olay örgüsünün ilerleyişine müdahale etmez. Merak duyduğu bir hikâye kişisini izler ve onun hakkında yorumlarda bulunur. Bu gözlem ve yorumlar bir insanın yapabileceklerinin sınırını aşmaz. Kişi bir insan dış dünya hakkında ne kadar bilgi sahibiyse o kadar donanıma sahiptir.

İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır hikâyesinde de aynı durum söz konusudur. Anlatı kişisi olarak hikâyede yer alan erkek, tabiatın görünüşünü okuyucuya nakleder. Burada anlatabildikleri ise gördükleriyle sınırlıdır.

Sokak hikâyesinde ana kişi penceresinden sokakta olup bitenleri seyreder ve bunları okuyucuya aktarır. Bir süre sonra bu gözlemleri yaşlı bir Rum kadınının üzerinde yoğunlaşır. Onun davranışları ve çevresiyle olan ilişkilerini gözler önüne serer. Bu kısımlarda anlatıcının bakış açısı sadece sokakta olup bitenlere yönelmiştir. Çünkü o hâkim

bakış açısının imkânlarına sahip değildir. Yaşlı kadının evine girdikten sonra yaşadıklarıyla ilgili bilgileri sadece yorumdan ibarettir.

4.3. TEKİL BAKIŞ AÇISI

Bu bakış açısı otobiyografik özellik taşıyan hikâye ve romanlarda bulunmaktadır. Samipaşazade Sezai'nin *İclâl* hikâyesi otobiyografiye dayandığı için bu anlatıda kullanılan bakış açısı da tekil bakış açısı olarak değerlendirilebilir.

Anlatıcı hikâyede sahip olduğu bu bakış açısıyla çevresindeki olay ve kişileri, bunun yanında da kendi iç dünyasını anlatabilmektedir. Anlatıcı objektif olma amacı gütmmez. Okuyucuya aktarmak istediği ölüm karşısında duyduğu hislerdir.

V. SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂYELERİNDE ANLATIM TEKNİKLERİ

5.1. ÖZETLEME TEKNİĞİ

Kısa hikâye yapısı itibariyle sınırlı ve buna paralel olarak da yoğun bir edebî türdür. Dar bir hacimle kendisinden beklenen etkiyi sağlayabilmek için bir takım anlatım tekniklerine başvurmak zorundadır. Bu tekniklerden biri olan özetleme ise hikâye anlatımına getirdiği kolaylıklar bakımından oldukça kullanışlıdır. Çünkü hacim dolayısıyla derli toplu ilerlemeye ve en fazla birkaç ayrıntı üzerinde çalışmaya zorlanan yazar, bu zorunluluğun doğurduğu bir tutumla eserinde bir çok ayıklamalara girişir. Fakat her adımda bunu yapmak mümkün olmayabilir. Anlatıyı genişleten oluntuların çıkarılması eserin yapısını bozabilir. Bu durumda yazarın karşısına çıkan bu gibi güçlükleri aşılmasında özetleme tekniği büyük yarar sağlamaktadır.

Özetleme tekniği, sadece genel olarak bazı vak'a halkalarının sunulmasında kullanılmaz. Olay örgüsü, hikâye kişileri ve zaman için de bu teknikten yararlanmak mümkündür. Bu tekniğin yüklendiği işlevleri ayrıntılı biçimde sergileyebilmek için Samipaşazade Sezai'nin olay örgüsü, kişiler ve zaman hususlarında yaptığı özetlemeleri ayrı ayrı incelemeyi tercih ettik.

5.1.1.Olay Örgüsünde Yapılan Özetlemeler

Konusunu günlük hayattan alan kısa hikâyenin gerçeklikle arasında kurduğu bağlantılar yadsınamaz. Fakat genel anlamda anlatma esasına dayalı edebî türlerin, dar kapsamda ise kısa hikâyenin bu belirgin özelliği, yaşamda olduğu gibi her olay değerlendirmeyi ve onu anlatmayı gerektirmez. Gerçek yaşamda uzun süreçleri kapsayan bazı vak'a halkalarına hikâye içerisinde sadece değinildiğini bunların özetlendiğini görmek bizleri şaşırtmamalıdır. Çeşitli olayları ya da geçmişi dile getirirken kullanılan bu tür özetlemeler, kurguyla gerçeklik arasında çoğu zaman farkında olunmadan aşılın çizgiyi oluşturmaktadır. Bir yazar olarak bu çizgiyi her an görmesi gerektiğini bilen Samipaşazade Sezai de özetleme tekniğinden gerektiği kadar faydalanarak onu belirginleştirmiştir.

Kediler hikâyesinde anlatıcının asıl bahsetmek istediği konu, yaşlı bir çift arasında geçen tartışmalar ve bunun ana kişi olan erkek üzerinde yarattığı etkilerdir. Fakat tartışmanın arka plânını ve başlangıç noktasını da göstermek bir zorunluluktur. Birebir kaleme alındığında sayfalar sürecektir bu vak'a halkaları özetlenerek birkaç cümleye indirilmiştir.

“Hareminin, mutasarrıfa olduğu eve, celb ve cem’ettiği yirmi-otuz kedinin ta’cizat ve tasdiatından artık bizâr olmuştu. Evin içinde sâhibü’l beytten ziyade bir revîş-i âmirâne ile kuyruklarını kaldırıp bu bedbaht kocaya bir nazar-ı istihfaf ve istihkar atfederek dolaşan bu kibirli hayvanât kanapelerini istilâ etmiş, koltuk sandalyelerinde uyurlar, o senenin soğuk kışında ısınmak için yaktığı ateşin karşısında düşünürler, sofalarında sâmia-hıraş sesleriyle kavga ederlerdi.”²⁰⁸

Görüldüğü gibi yazar, özetlemeyi sadece kapsamı daraltmak için kullanmamış anlatımını yoğunlaştırmayı bu tekniğin yardımıyla başarmıştır. Bazı hikâyelerde de yaşanan diğer olayların özetlenmesine gerek duyulmayabilir. O zaman sürecinde birçok gelişme olabilir. Fakat hikâye için tek bir belirgin vak'aya ihtiyaç vardır. *Hiç* hikâyesinde ana kişi, günlük

hayatında birden fazla olay örgüsünün içinde yer almaktadır. Ancak onun için önemli olan okuyucunun görmesi gereken tek bir olay vardır. Yazar kızın erkeğe tebessüm edişinin dışında kalan vak'a halkalarını çoğu zaman atlamış, kısmen de özetlemiştir. Hatta yazar dikkatleri yine bu tebessüme çekebilmek için bu unsurun içinde bulunduğu olayları da özetlemeyi tercih etmiştir. Bu durumda tekniğin hikâyenin yoğunluğuna olumlu katkısından ve bu sebeple üstlendiği fonksiyondan söz etmek mümkündür.

Hikâyelerde uzun süre devam eden vak'a halkaları da bir iki cümlele yardımcıyla aktarılmıştır. *Düğün* hikâyesinde de vak'a halkaları bir kelimeye kadar indirilebilmiş ve bunlar art arda sıralanarak devam eden genel ve uzun bir tablo hâline getirilmiştir. Yazar olayların gelişimini olduğu gibi aktarmayı hem teknik hem de okuyucu dikkati açısından sakıncalı bulmuştur. Özetlenen kısımlar bir taraftan dikkatin kaybolmamasını sağlar bir taraftan da olaylar arasındaki bağlantıyı da kolaylaştırır. Özetlenerek atlanan parçalar yazarın özellikle üzerinde durmak istediği oluntuların arasında bulunmaktadır. Böylece özetleme, diğer tekniklerle birlikte kopukluğu önleyerek akıcılığı sağlayabilmiştir. Yine aynı hikâyede yer alan bir bölüm iki önemli vak'a halkasının arasında bulunması bakımından dikkat çekicidir:

“Bu şiddetlere, bu tahkirlere, bir mutavaat-ı muhabbetkârane ile sabır ve tahammülü altı ayı geçiyordu ki, beyinin etvarında, evin hâlinde, herkesin muamelesinde bir hazırlık, bir tebeddül görmeğe başlamıştı. Evin bazı yerlerinde hasırlar değişiyor, duvarlar sıvanıyor, evin halkı Behçet Beyin karar verilmiş nikâh cemiyetinden muttasıl bahsedip duruyordu.”²⁰⁹

Bu alıntı hem geçmiş, hem de şimdiki zamanı özetlemektedir. Özet kısmı kendinden önce ve sonra gelen vak'a halkaları kadar önemli gözükmemektedir. *Düğün* hikâyesi uzun bir süreçte gelişen olayları ele aldığından yazarın sık sık bu tekniğe başvurduğu görülür.

Pondomima hikâyesinde ise özetlemeye anlatının giriş kısmında yer verilmiştir:

²⁰⁸ Küçük Şeyler, s. 21.

²⁰⁹ age, s. 65.

“Çatısından kopan bir tahta, damından uçan bir kiremit, duvarından yuvarlanan bir taş senelerce düştüğü yerde kalır. Ara-sıra çirkin ihtiyar bir Rum karısı cadılara mahsus dehşet ve sükunetle dışarı çıkarak malzeme-i beytiyesini iştirâ ve tedarikyle alelâcele eve girip kaybolurdu. Evin küçük bahçesinde duvara yakın bir büyük ağaç, temmuzun o ateşli güneşi İstanbul’un bu cihetlerini takat-sûz bir hararet içinde bıraktığı zaman, yapraklarının arasına gizlenmiş serin bir rüzgâr neşretmeğe başlayarak o evin, o mahallenin bir büyük yeşil yelpazesi gibi havayı tecdid ve tehiz ederdi. Hiçbir kimsenin geçmediği, hiçbir sadanın işitilmediği hareketi insanıyenin nadiren görüldüğü bu evde, bu تنها sokakta izhar-ı hayat eden yalnız bu ağaçtı... bahar gelince çiçeklerle donanır, yazın yapraklarla tezeyyün eder. Dallarının, yapraklarının arasında lâne-saz olan âlem-i zî-bal, semâda âşık, havada hâmil, yaprakların 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 hâsıl eder.”²¹⁰

Hikâyenin genelinde özetleme yapılmasa da başlangıç kısmında bu uzun tutulmuştur. Yazar böylelikle anlatı kişilerinin hayatlarında önemli yeri olan bu evin ve ait olduğu çevrenin anlatımını aktarmadan geçememiştir. Sadece ev değil oluşturulan atmosfer de hikâyenin ilerleyişi için gereklidir. Samipaşazade Sezai geçmişi anlattığı bu bölümde verilmesi gerekeni sunarken anlatım vasıtası olarak özetlemeyi seçmiştir.

Bedia Hanım hikâyesinde ise geniş bir zamanda cereyan eden olayları okuyucuya sunmak için özetlemeden çok atlamalar kullanılmıştır. Yazar hikâyeyi dolduracak gereksiz unsurları esere hiç dahil etmemeyi seçmiştir.

Anneciğim hikâyesinde ise olay örgüsünün çeşitli noktalarında yapılan özetlemeler kişilerin aynı çizgide ilerleyen yaşamlarını ana hatlarıyla çizmek için vardır. Hikâyenin ana kişisi Feride’nin bir süre çalıştığı evde günlük yaşam birbirine yakın olaylarla dolu olarak ilerlemektedir. Yazar da benzer vak’a halkalarını bir arada vererek bunları kurgulamıştır:

“Çocukluğunda vefat eden pederinin hayali, istersen gel kızım diyen validesinin işareti, çiftçisinin bakışı hatırına geldikçe kendisinden geçmek için çalışıyor, zihnine gelen bir fikri

²¹⁰ age, s. 93-94.

ezmek içi en ağır yükleri taşıyor, gözünün önüne çıkan bir hayali görmemek için evin en karanlık bodrumlarını süpürüyor, teyzesinin kendisini kabul etmediğini, beraber geldiği kadının ‘başıma bela kaldın!’ dediğini düşündükçe tahtaları, taşları siliyor, muttasıl çamaşır yıkıyordu. Fakat edilen en küçük masrafı vücudundan bir parça koparıyormuş gibi hesap eden Ahmed Beyin ucuz olsun diye aldığı kırçılı sabunlar ellerini, her gün Safiye Hanımla pişirdiği soğanlı fasulyeler midesini yakıyordu.”²¹¹

Samipaşazade Sezai’nin bu alıntıda, sadece olayları özetleyerek diğer halkaya geçme endişesi taşımadığını görmekteyiz. Yazar, olayları özetlerken gerekli olan her parçayı da vermeye ve özeti yoğunlaştırmaya çalışıyor. Bu çabası cümlelerin oluşturulmasında ortaya çıkmaktadır. Metin geniş olmasına rağmen sadece iki cümle kullanılmış olması bunun yanında sıralı her cümlelerin sebep-sonuç bütünlüğünü vermesi yazarın az bir hacimle geniş bir bütünü sergilemek istediğini göstermektedir. Cümleleri ayırmaktansa tek bir uzun cümlelerin içine yerleştirme tutumu yine hacimle ve az kelimeyle çok olay anlatma endişesiyle ilgilidir. Bazen de yazar daha hareketli sahneleri özetlerken bu uzun cümleleri kullanmaktan kaçınır. Hareketi ve sürekli değişimi vurgulamak için daha kısa cümleleri tercih eder. Bu şekilde yapılan özetlemeler gerilimi de artırmaktadır:

Hızlı ilerlemeyi sağlayan bu özet ifadeler hikâyenin de temposunu artırır. Okuyucu durağan anlatımların zorluğundan bir an için sıyrılır. Yazar mazi koridoru açarak bahsettiği olaylar için de özetleme tekniğini kullanır. Hikâyenin arka plânı olarak nitelendirebileceğimiz bu olay örgüleri kurgunun ilerleyişini bozmayacak bir şekilde anlatıya yerleştirilir. Fakat bunların her istenilen yerde kullanılması ve eserin büyük kısmını kaplaması zordur. Kısa hikâye söz konusu olduğunda ise bu durum olanak dışı gözükmektedir. Yazar bu halkaları mümkün olduğunca özetleyerek geçmişe ışık tutabilmektedir. *O Büyük Siyah Gözler* hikâyesinde farklı bir çobanın âşık oluşu ve değişimi anlatılır. Yazar bu değişim ve çobanın ruh dünyası üzerinde çalışmıştır. Hikâye kişisinde değişimi sergileyebilmek için de kişinin önceki hâlini de okuyucuya anlatmak zorundadır. Bir hikâye daha oluşturabilecek genişlikte olan bu bölümleri işlemek için en kullanışlı yollardan biri belki de ilki yine özetlemedir:

²¹¹ Rumuzü’l-edebe, s. 47-48.

“O büyük siyah gözler!...” Bu çobana çok fenalık etmişti. Bakınız niçin?... Koyunlarımı, keçilerini, sığırlarımı gezdirdiği her evden nöbetle akşamları kendisine ekmek verirler, yüz elli kuruş seneliği de tam zamanında tediye ederlerdi. Geceleri kulübesinde gâilesiz bir uykuya dalar, sabahları sürüsüyle beraber kırları tepeleri dolaşırdı. Halbuki şimdi kendisine tevdi olunan sürü baharın kemal-i semahatle ibzal ettiği çayırlar, çemenler sayesinde beslenirse de hemen her gün içinden bir kuzu, bir keçi eksiliyordu.

Yazın Bulgurlu kahvesine şairler geldiği zaman çoban kendisinden geçerek sazlarla hem-âhenk olan birçok güftelerini ezberler, sabah günün yarısına kadar uyanıp kulübesinden çıkamazdı.”

212

Geçmiş olaylar için yapılan özetlemeler bazen de anlatıcı tarafından değil de kişinin kendisi tarafından yapılır:

“Ben Paris’te bulunduğum senelerde, diğer güzel köylere bâis-i rûçhan bir hususiyeti olmadığı hâlde Sevre’i severdim. Güzel hava oldukça Pont Nevf’ten veya Passy’dan nehir vapurlarından birine binerek Sevre’e gider, etrafı gezer, fabrikasıyla, fabrikanın müzesiyle alâkadar olurdum. Sonra tek mil vatanımın, baştan başa ırkımın mahv ve idam ilâmı Sevr’de imzalandı. O zamandan beri o yeri tabîî nefretle hatırlar, ve bir zaman sevdiğim için kendimden de nefret ederdim. Demek insan ecnebi memleketlere gönül bağlamamalı. Bununla beraber Türke mutaassıbane garazı olduğu için daima husumet ettiğim Lausanne’ı -Lausanne muahedesinden dolayı-şimdi hatırladıkça bir safa-yı ruh duyuyorum.”²¹³

Olay örgüsü içerisinde yapılan özetlemeler hikâyenin başlangıç kısmında olduğu kadar sonuç kısmında da kullanışlıdır. Hikâyenin gerilimi tamamlandıktan, çatışmalar ve dönüşümler bir sonuca ulaştıktan sonra devam eden olaylar bu tekniğin yardımıyla sergilenebilir. Hikâyenin sonundan farklı olarak değerlendirebileceğimiz sonuç bölümü bir bakıma okuyucunun merakını tatmin işlevini görmektedir. Entrikalardan kişilerin nasıl etkilendiğini ve başlarına neler geldiğini sonuç kısmında verilen bilgilerden öğrenebilmek mümkündür. Bu parçalar ilk olarak bilgi verme amacını taşımaktadır. *Sihirli* hikâyesi sonuç

²¹² age, s. 142-143.

²¹³ Samipaşazade Sezai’nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 208.

kısımının özet şeklinde verildiği bir hikâyedir. *Sokak* hikâyesinde Rum kadının ölümünden sonra gelişen olaylar özetlenmiş ve hikâye bu kısım ile bitirilmiştir:

“O gün sabahı erken kalkarak bu evin kapısını çaldım. Bir yaşlı hanım çıktı. Vefat eden kadından kalan kedi ile köpeğe talip olduğumu söyledim. Kedi evi terk edip gitmiş, bir çoban ona kırlarda tesadüf etmiş. Siyah köpeği de birkaç hane ötede ikamet eden bir Almanyalı almış. Doğru haber verdiği eve giderek kapıya açan hizmetçiye köpeği tarif ile bana vermelerini rica ettim. Hizmetçi ‘Bizim efendi onu bir köpekler dostuna verdi, iyi bir yerdedir, müsterih olun’ dedi.

Asıl müsterih olacak zavallı kadının ruhudur.”²¹⁴

Hikâyede geçen olayların bu şekilde kısaltılması hem hikâyeyi gereksiz ayrıntılardan kurtarmakta hem de akışı hızlandırmaktadır.

5.1.2. Hikâye Kişileri İçin Yapılan Özetleme

“Özetleme tekniğiyle sadece gündemde yer alan olay veya olaylar özetlenemez; aynı zamanda kişiler tanımlanırken ve onlar hakkında bilgiler verilirken de bu teknikten yararlanılır.”²¹⁵ Özetleme, hikâye kişilerinin geçmişi, bu günü ya da geleceği okuyucuya gösterilmek istenildiğinde sıklıkla kullanılır. *Hiç* hikâyesinin ana kişisi tanıtılırken ve onun geçmişten anlatı zamanına uzanan hayat öyküsü anlatılırken özetleme tekniğinden faydalanılmıştır. Bu bölümlerde gencin yaptığı işlerin ayrıntısına girilmeyerek sadece bunların adları sıralanır.

Remzi Bey hikâyesinde de Remzi Beyin yaşamı on beş yaşından itibaren özetlenerek esere dahil edilmiştir. Böylece hikâyeyi aksatacak gereksiz parçaların esere girmesi engellenmiştir. Anlatı kişinin bütün hayat hikâyesini aktarmak yerine onun kişisel özelliklerini vererek tasvirini ayrıntılardan arındırmıştır. Remzi Beyin bazı alışkanlıklarından söz eden yazar onun bütünüyle yansıtmayı başarmıştır. Bu başarısı özetleme tekniğini bilinçli olarak ayıklamasından kaynaklanmaktadır:

²¹⁴ age, s. 232.

²¹⁵ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı 1*, s. 230.

“On beş yaşından beri bayram alaylarına, Cuma selâmlıklarına devam etmiş onlara dair Sabah gazetesinin her makale-i tebrikiyesini can ü dilden okumuş, hattâ bir ikisini de ezberlemişti. Trampet feryatları, muzıka âvâzeleri arasında mâi bir sema-yı münevvere karşı parlayan müteharrik, müteheyic kırmızı fesler, süngülerden bir-iki tarafa çekilmiş, hareketsiz, sessiz birer divar-ı âhenin gibi saflar, uzaktan bir rüzgâr-ı bî-karar ile mühtez yeşil ağaçların arasından zuhur eden saltanat arabası, som yıldızlar içinde askerler, yaverler, güneşin şua-ı simini üzerine aksetmiş azim bir mevce-i zerrin gibi dalgalanarak kendisine doğru yaklaştıkça, serpintisi bu sade ruhun, bu boş zihnin içine dökülürdü.”²¹⁶

Kimi hikâyelerde ise özetleme tekniği kişilerin hayatlarının ya da kişilerinin sadece bir bölümünü değil tümünü yansıtmak için kullanılabilir. Yazar *Eski Bir Mektep* hikâyesinde kurguya dahil ettiği İzzet Efendinin yaşamını özetler. Fakat asıl hikâyeden daha dikkat çekici olan bu kısım fazla geliştirilmez:

“Şimdi Sabit Bey'e kendi evlerinde, kısa boylu, elli yaşında, sakalına biraz kır düşmüş uzun ve mahzun yüzlü İzzet Efendi Fransızca ders veriyordu. Fakat bu hocanın yüzünde derin bir hüznün görünüyor ve bazen birdenbire gazetede gördüğü tevcihe, işittiği havadise karşı hiddetleniyor, galeyana geliyordu. Üzerinde yürüdüğü saha-i hayatın hiçbir tarafında muvaffak olamamıştı. Tıbbiye de yıllarca tahsil ederek doktoraşını almağa bir sene kaldığı hâlde mektebi terk etmiş, zaruret içinde geçirdiği uzun bir zamandan sonra dostlarının himayet ve delâletiyle tayin olduğu bir şehbenderlikten bir şikâyetle ayrılarak İstanbul'a gelip bir daha memuriyete avdet etmemişti. Hayatında kendisini seven kimseye tesadüf etmediği için bütün kâinatta hiç kimseyi sevmiyordu. Yalnız kerimesi Nuriye! Ona haset ve tehevürle titreyen bir aşkı vardı. Nuriye'si genç yaşında verem olmuş, zevk-i mevcudiyete müştak, sönmeğe başlamış gözleriyle temdid-i hayat için sada arayan sancılı göğsü, eğilmiş boynuyla tabiatın perişan ve zafer safhasında babasıyla beraber gezerdi. Onu on dokuz yaşında kaybetti.”²¹⁷

5.1.3. Zaman Hususunda Yapılan Özetleme

Hikâyelerde zaman söz konusu olduğunda yapılan özetlemelerin olay örgüsü ve kişilerle karşılaştırıldığında daha az bir yer kapladığı görülmektedir. Bunda olaylar özetlenirken

²¹⁶ İclâl, s. 93-94.

zamanın da aynı anda özetlenmesinin, olay örgüsüyle zaman arasındaki kopmaz bağların etkisi açıkça fark edilmektedir. Genellikle tarihî olayların sıralandığı alıntılarda yoğunluk kazanan zamanı özetleme gereği, bu tür parçaların çok az yer aldığı Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu tekniğin kullanıldığı sayılı hikâyelerden biri olan *Bir Yaz Gecesi* 'nde ise aydın bir genç olan Nail Bey Avrupa seyahati sırasında geçtiği ülkelerin siyasî yaşamlarını da hatırlar. Bu hatırlayış bütün olaylar olduğu gibi aktarılamayacağı için özet hâlinindedir:

“Avrupa'nın merkezinden, şark ve garbından cihangir olmağa başlamış imparatorluklar, saltanatlar birbirini takip ile mazinin nihayetsiz uçurumlarına doğru yıkılıyor, birtakım milletler tarihin zalam-ı nisyanından, toprakların altından yeryüzüne çıkıyor, denizlerde boğulurken dalgaların sevhile attığı, siperlerde can çekişir gibi sulhün memleketlere yığıldığı milyonlarca halkın hâlindeki dehşetten, aklındaki teşevvüşten istifade ederek başına geçen komünist, sosyalist rüyası devletler, hükümetler teşkil ediyor, bütün dünyayı muhakkar bir muzafferiyete istinat ederek ellerinin içinde olan protestan tarikatlerinden birine sâlik, papazların sevk-i nüfuzuyla müteharrik medeniyetin en büyük anasırından olan yüz milyon Avrupalının (Almanya ile Avusturya'nın) bütün İslâmın, bilhassa Türkün mahvına mütehalik Mister Lloyd George; Almanya'ya karşı 1870 mağlubiyetinin uyumayan intikamıyla yaşamış, 1914 harbinde tekrar mağlubiyete ramak kalmışken yirmi üç devletten muavenet-i muzafferiyetiyle ve kin ve garazla çıldırmış Clemenceau; on dört maddeyi havi programıyla harab olmuş insanıyeti, inkısar-ı hayal ile bir kat daha perişan eden yirminci asrın en büyük şaklabanı Wilson, dört sene devam eden harplerinden müdhiş sulhlarıyla dünyayı içinde oturulamaz hele getirmişlerdir.”²¹⁸

Yazar, hikâyelerde zamanı özetlemeyi çoğunlukla denemez. Olayları ve kişilerin özgeçmişlerini sınırlandırır ancak zaman konusunda atlama yapmayı tercih eder. Bu geçişler bazen okuyucunun bir süre sonra anlayacağı kadar belirsiz ya da kullanılan ifadeler sebebiyle çok belirgin olabilmektedir. Atlanılan süre hikâyenin yapısına göre uzar ya da kısalır. *Bedia Hanım* hikâyesindeki geçiş oldukça yavaştır. Yazar atladığı süreyi bir sonraki paragrafta açıklamış, bu zaman dilimi içerisinde yaşanan olayları birkaç cümleyle özetlemiştir:

²¹⁷ Samipaşazade Sezai'nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 227-228.

²¹⁸ *age*, s. 211-212.

“İşte Bedia böyle nûvazîşler, muhabbetler, ihtizarlar içinde büyüyor
 (...)
 On yedi yaşındaki Bedia’nın (...)”²¹⁹

İlk cümleyle son cümle arasında geçen zaman sekiz senedir. Yazar dokuz yaşında bıraktığı Bedia’yı on yedi yaşında tekrar gösterir. Kullanılan zaman çekimi ise olayın sürekliliğini sağlar ve kopukluluğu önler. *Düğün* hikâyesinde Dilsitan’la Behçet Bey arasındaki ilişkiyi başlangıç noktasını sergileyen yazar, ilerleyen kısımlarda iki hafta sonrasına geçer.

Arada yaşananlar ise örnekler verilerek anlatılır. Böylelikle okuyucunun sorularına cevap verilmiş ve olay örgüsünde boşluk bırakılmamış olur. Yazarın doğrudan zaman atladığını belirttiği hikâyelerinde geçişler çoğunlukla paragraf başlarında yapılmaktadır. Bu geçişler yazarın eser konusundaki hürriyetini de genişletmektir. Yazar seçtiği bölümleri ayrıntılandırabilmekte diğerlerini ise kullanmayabilmektedir.

5.2. TASVİR TEKNİĞİ

Tasvir edebî eserlerde, kurgunun bazı unsurlarıyla ilgili olarak okuyucuya ayrıntılı bilgi vermek şeklinde nitelendirilebilir. Yazar, kişi ya da mekânı tasvir ederken eserinde hem bir atmosfer oluşturmaya hem de ona gerçeklik kazandırmaya çalışmaktadır. Edebî eserlerde tasvirler ve tasvir etme, günümüze gelinceye değin farklı boyutlar kazanmıştır. Romantizmin insanın iç dünyasına ve çevresine gösterdiği ilgi bunların geniş anlamda sergilenmesini gerektirmektedir. Ancak “(...) büyük ölçüde subjektif olan romantizmdeki tasvir, dış dünyanın gerçekliğinden ziyade, o mekâna bakan insanın duygu dünyasını sezdirecek mahiyettedir.”²²⁰ Realistler içinse “(...) bir insanın gerçekçi bir biçimde anlatılabilmesi için, onun dış görünüşü ve içinde yaşadığı mekân(ın) bütün ayrıntılarıyla

²¹⁹ Rumuzü’l-edebe, s. 13-14.

²²⁰ İsmail Çetışli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s.66-67.

tasvir edilmesi gerekir.”²²¹ İnsanı çevresiyle ayrılmaz bir bütün olarak kabul eden natüralistler de tasvir yöntemini ileri bir seviyeye taşımışlardır. Ancak günümüze yakın dönemlerde yazarlar, eserin çevresiyle ilişkisini kopararak onun bağımsız bir bütün hâlinde oluşturmayı amaçladıkları için, tasvir gibi edebî eseri gerçek dünyaya en çok yaklaştıran bir kullanımı geri plâna itmişlerdir. Bu tutum, tasviri eserden tamamen çıkartmasa da daha önce kaplamış olduğu alanı sınırlamıştır.

Türk edebiyatında bir geçiş dönemi sanatçısı olarak kabul edebileceğimiz Samipaşazade Sezai eserleriyle de akımlar arasında bir köprü oluşturmuştur. Eserlerindeki romantizm ve realizm tesirleri en belirgin olarak tasvirlerde karşımıza çıkmaktadır. Yazar kimi zaman mekâna kişilerin ruh hâllerini yansıtır, kimi zaman da tam tersine mekânın ve tabiatın onların gelişimindeki etkileri üzerinde durur. Bu bakımdan hikâyeler, tasvir bakımından romantizmden realizme uzanan, okuyucuya farklı bakış açıları kazandıran bir görünüm arz etmektedir.

Biz de hikâyelerde yer alan ve tasvir içeren metinleri bu çeşitliliği örnekleyecek biçimde, yapıları, işlevleri ve düzenlenişleri bakımından ele aldık. *Düğün* hikâyesinde yazarın hikâye boyunca hiçbir şekilde sevmediğini belirttiği Behçet Beyi tasvir edişi oldukça subjektiftir. Yazarın kişinin bu tasviriyle amacı, Behçet Beye karşı okuyucunun olumsuz bir tavır takınmasıdır. Bu portrede Behçet Bey görünüş itibarıyla güzel ancak karakter bakımından oldukça kötüdür. Kullanılan ‘muhasabe-i menfaati’ ‘kin ve garaz besleyen kalb’, ‘hadid ve sitîze-cu’ ifadeleri anlatı kişinin okuyucu gözündeki portresini yazarın istediği çerçevede çizmektedir. Bunların dışında yazar, Behçet Beyin fiziki ve ruhi portresini ayrı ayrı resmetmek yerine aynı metinde göstermeyi tercih etmiştir. Dikkat edilirse ilk cümle içerisinde önce fiziksel, sonra ruhî özellikleri verilmiş, ikinci cümleyle de dış görünüşüne geri dönmüştür. Bu anlamda yapılan oldukça başarılı bir tasvirdir. Yazarın bu metinde bahsettiği ve özellikle vurguladığı her ifade hikâyenin ileriki bölümleri için hem hazırlayıcı hem de fikir vericidir. Behçet Beyin kadınlar hakkındaki düşüncelerinin altının çizilişi de aynı hedefe yöneliktir.

²²¹ age, s. 75.

Samipaşazade Sezai farklı hikâyelerde okuyucuyu yönlendirmektense tasvirleri objektif bir zemine yerleştirerek, onların düşüncelerini serbest bırakmayı tercih etmiştir. Ancak bu tasvirlerin tam anlamıyla bir etki ya da atmosfer oluşturmaya yönelik olmadığı da söylenemez:

“Daha on altı yaşındaki bu Feride, zekâyâ mesken olabilecek mütenasip bir alımla, kenarından bakan ruhu biraz kendisine cezbedecek surette derinden derine şule-nisar olan elâ gözlere mâlik idiyse de bu çehreyi bozan ağzının, çenesinin ileri doğru çıkıklığı idi. Bu hâl kendisini bir nevi hayvana benzeterek sözü koklar gibi dinler, insanı ısıracak gibi gülerdi. Bu hilkat, bu tabiat ikiz bu kadın iki mizaçtan iki kişiden ibaret bir vücuttu. Bir tanesi alçak, denî, hadid, diğeri hassas, rahîm, sâkit idi.”²²²

Tasvirde yer alan bütün nitelendirmeler hikâyenin ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkacak ve örnekleneyecektir. Yazar okuyucuyu Feride’nin yapabileceklerine hazırlamak ve kurguyu, anlatı kişisini inandırıcı kılmak için bunları belirtmiştir. Nitekim Feride olay örgüsünün sonraki kısımlarında bazen çok yardımsever ve merhametli bazen de çok acımasız olabilmektedir. Kurguda düşmüş bir kadın olarak karşımıza çıkacak olan Feride, Salih Ustayla olan ilişkisinde alçalmışken, yine ondan uzak tuttuğu çocuğuna karşı hassas ve rahimdir. Böylelikle tasvirde yer alan bütün nitelemeler karşılığını bulmuş olmaktadır. Feride’nin fiziksel ve karakter özelliklerinin belirli düzen içerisinde verildiği metinde onun bir nevi hayvana benzemesi de orijinal ve dikkat çekici bir değerlendirmedir. Yazar onu sonraki vak’a halkalarında ineğe benzeterek bu tasviri tamamlamıştır.

Tasvirlerde yer alan bu ilginç nitelemeler anlatı kişinin yetiştği ortamla uyum hâlinde olduğunu gösterir. Feride, o devirde bir kasaba sayılan Ankara’da, daha geniş anlamda Anadolu’da yetişmiştir. Anlaşıldığı kadarıyla hayatı tabiatla iç içe geçmiştir. Böylelikle içinde yaşadığı tabiata benzemiş ve onların bir parçası hâline gelmiştir.

²²² Rumuzü’l-edebe, s. 38-39.

Hikâyelerde yer alan mekân tasvirleri genel anlamda romantizmin etkisi altında oluşmuştur. Bu mekânlar hikâyelerde çeşitli işlevler gördükleri için anlatımlarına da ayrı bir önem verilmiştir. Öncelikle mekânlar kişilerin ruh hâlleriyle yakından ilgilidir, onları tamamlar. Bu sebeple tasvirlerin bir kısmı anlatı kişilerinin durumlarına göre şekillenir, bir kısmı da mekânın anlatı kişilerinin durumlarına göre şekillenir. Bir kısmı da mekânın anlatı kişileri üzerindeki belirleyiciliğini açıklayacak biçimde düzenlenir. Böyle anlatımlarda kullanılan sıfatlar, fiiller önceden hazırlanmış, hikâyeye ve kişilere uygun atmosferi meydana getirmek için kullanılırlar:

“Köşkü hazırlamak, temizlemek, yerleştirmek velhâsıl tabiattan istirdat etmek için sarf olunan mesâî ve gayretten birkaç gün sonra idi ki, gecenin zalâm-ı serâiri içinde tahayyülât-ı amîkaya dalmış gibi sâkit, hararetsiz duran ağaçların arasındaki bir odanın penceresi, o gece üstü siyah bulutlarla örtülmüş vâsi bir denize, karanlıkta umkiyeti dehşet verecek kadar nihayetsiz görünen ufuklara karşı açılmıştı. Gecenin rutubeti içinde peyda olan tâ uzaktaki bir ahter, bi-tab-ı seveda olarak gökte şule-nisar oluyor, zeminde ise hemen denizden kenara çıkmış bir mahluk-ı garib-i bahrî gibi sönüp parlayan Sarayburnu feneri ateşten gözlerini döndürerek gâh şehrin, gâh denizin en karanlık cihetlerine imâle-i nigâh-ı tecessüs ediyordu.

Penceresi açılmış bu odanın içinde, katı bir şilteden, ince bir yastıktan, eski bir yorgandan ibaret bir yatak yapılmıştı. Köşkün bulunduğu yüksek mevkide, nâ-mütenahiliğe karşı yapılmış bu perişan yatağın içinde, saçları incecik yastıktan eski hasırların üzerine dökülmüş Mihriban yatıyordu. Ara-sıra bir hastanın nefesi gibi zayıf, sıcak bir rüzgâr saçlarını hafif surette tehziz ediyor, karanlığın içinde kaybolmuş bir yıkık duvar kovuğunda bir baykuş ötüyor; açık pencereden odanın içine giren yarasalar sürat-i tayeranlarıyla sessiz uçuşuyorlardı.”²²³

Sıfatların yoğun olarak kullanılmasının da etkisiyle durağanlaşan bu sahne, okuyucu için karanlık bir tablodur. Tablo, dar alandan başlayarak genişlemiş, sonrasında tekrar aynı mekâna dönüş yapılarak tamamlanmıştır. Bu mekânlar birbiriyle bağlantı hâlinde sunulmuştur. Düzenlenişinden çok çağrıştırdığı anlamla dikkati çeken bu tasvir, okuyucuda bekleyiş izlenimi uyandırmaktadır. Bu izlenimleri doğuran sebeplerin başında sıfatların kullanımında yapılan tercih gelmektedir. Yazar öncelikle seçtiği sıfatlarla mekânı siyahın dışındaki renklerden arındırmıştır. Metinde geçen zalam, siyah, karanlık, karanlığın içi,

²²³ age, s. 152.

duvar kovuğu sıfat ve sıfat tamlamaları mekâna hâkim olan rengi vurgulamaktadır. Bu renk hem mekânın çirkinliğine hem de burada yaşanacak kötü bir olaya işaret etmektedir. Zaten sembolik anlamlar taşıyan ve yazarın telkin ettikleri anlamlardan faydalanarak metne dahil ettiği 'baykuş ve yarasa' bu kötü olayın yakınlığını vurgulamaktadır. Tasvirle birlikte olay örgüsünün durması hikâyedeki bekleyiş havasının altını iyice çizer. Bu bekleyiş yine yazarın kullandığı cümlelerde ortaya çıkmaktadır. Sarayburnu fenerinin merakla şehri ve denizi seyredışı ve bekleyiş hâlinde gösterilmesi de bu duyguyu desteklemektedir.

Tasvirde ele alınması gereken bir diğer nokta da mekânın içinde bulunan anlatı kişisi Mihriban'ın mekân karşısındaki durumudur. Zaten korunaksız bir ortamda bulunan Mihriban, çevresindeki vâsi denize, nihayetsiz görünen ufuklara, nâ-mütenahiliğe karşı gittikçe küçülür ve acizleşir. Konumu nedeniyle günlük hayatında insanlara karşı da aynı durumda olan kişinin mekân içinde de bunu muhafaza etmesi olay örgüsünün ilerleyen halkaları için gereklidir. Metinde bu olumsuz ifadelerin dışında iki olumlu unsura rastlamak mümkündür. Bunlardan ilki gökyüzünde parlayan yıldızdır. Seveda yorgunluğuyla etrafına ışık saçan yıldızın uzakta parlıyor olması onu ve çağrıştırdığı güzel anlamları mekânın dışında bırakmıştır. Üzerinde durulması gereken diğer unsur ise Mihriban'ın saçlarının zayıf, sıcak bir rüzgâr tarafından hareket ettirilmesidir. Tabloda ona dost tek şey olan bu rüzgâr, 'hastanın nefesi gibi' benzetmesinden de anlaşılabilir gibi, Mihriban'ın tek koruyucusu Ata Efendiyi temsil etmektedir. Ancak o da bu rüzgâr gibi kuvvetli bir etki gösterememektedir.

Hikâyelerde kişilere ve olay örgüsüne ışık tutan bu tür mekân tasvirlerinde yoğun olarak kişileştirmeye de başvurulduğu görülür. Tasvirler hareket bildirmiyor olsa da mekâna kazandırdığı beşerilik, onu kısmî bir hareketlilik içinde sunar.

5.3. KANITLAMA TEKNİĞİ

“Kanıtlama, karşısındakinin ortak edilmesine çalışılan bir düşünceyi, belli bir bakış açısını desteklemekten başka bir şey değildir. Amacı seslendiği kişiyi ikna etmektir.”²²⁴ Bu sebeple anlatıda seslenilen kişiyi yani okuyucuyu aynı fikir veya yargı etrafında birleştirmeye yardımcı olacak ifadeler seçilir. Bu ifadeler anlatımın akışı içerisinde yer alabileceği gibi anlatıcının araya girerek seslenmesi şeklinde de olabilir. Samipaşazade Sezai de hikâyelerine gelişim çizgisine göre zaman zaman okuyucunun kendisiyle birlikte hareket etmesini, onun belirlediği yolda ilerlemesini ister. Bunun doğal bir sonucu olarak da söylemini kanıtlama yoluna gider. Hikâyelerde görülen bu tutum birkaç şekilde kendini gösterir.

İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır hikâyesinde anlatıcı okuyucuyla bütünleşerek fikrini benimsetmeye çalışır:

“Şu hakikati itiraf etmeliyiz ki bizler ekseriyet üzere en uzak bir yerde bulunan bir ailenin mahremiyet-i ahvâline vâkıf olduğumuz hâlde oturduğumuz yerin bir saat ötesini bilmeyiz.”²²⁵

Bu cümle sadece kanıtlama değil zorlayıcılık da ifade eder. Bunun sebebi kullanılan fiil çekimidir. Ayrıca anlatıcı okuyucuya, vereceği cevap konusunda çok fazla seçenek tanımayıp, onun adına konuştuğu için okuyucuyu dilediği gibi yönlendirebilmektedir. *Düğün* hikâyesindeki anlatıcı ise anlatı kişisi hakkındaki düşüncelerini kanıtlamak için yine araya girmektedir. Anlatıcının ifadeleriyle, okuyucuyu anlatı kişinin aleyhine olacak şekilde kendi yanında yer almaya ikna etmeye çalışır:

“İtimat ediniz bana, bu tabiatlarda, her türlü teessürât hattâ muhabbet bile bir kin ve adavettir.”²²⁶

²²⁴ Yazınsal Okuma Süreçleri, s. 26.

²²⁵ Küçük Şeyler, s. 33-34.

²²⁶ age, s. 49.

Okuyucuya oldukça yakınlaşarak, bir sırdaşlık havası içine onu da dahil etme kanıtlayıcılığın etkisini artırmaktadır. Çünkü okuyucu karşısında kendisine yabancı olan ve söylediklerinin doğruluğu kanıta muhtaç bir anlatıcı değil yakın bir tanıdık bulunmaktadır. Bir kişi bildiklerini onunla paylaşmakta, onu kişilerin karakterleri ve davranışları hakkında uyarmaktadır. Bu tutum okuyucuyla arasında belirli bir mesafe bulunan, ona yükseklerden seslenen bir anlatıcının ikna çabasından çok daha etkili bir yöntem olarak gözükmektedir.

Bir Yaz Gecesi hikâyesinde de anlatıcı araya girerek fikirlerini beyan etmiştir. Anlatıcının kesin yargılarla konuştuğu metinde ilk göze çarpan özelliklerden biridir:

“Yukarıda bir büyük salonda ayakta veya oturarak, birbirleriyle konuşan bu Türk cemiyetinde bir ecnebi, şanlı bir mazi ile yeni bir harika-i zaferin verdiği gurur ve neş’eyi hissederci. Sözlerin, fikirlerin mahdud olması bu cemiyetlerin mukadderatındandır. Zira cemiyetler muhasebe ve münakaşa yeri olamaz. Cereyan eden muhaverelerde kelimeler, bir nehrin üzerinde uçan kırlangıçların suya temas eden kanatları gibi, sanat, ilim, meşhudat ve mahsûsata dokunarak ve hiçbir iz bırakmayarak geçer. Orada yalnız kalblere dokunarak geçerken izler bırakan bazı gözlerdir.”²²⁷

Bu metin diğerlerinden farklı olarak okuyucuyu, fikrin ya da yargının içerisine katmayı denemez. Burada bulunan kesin ifadeler okuyucuya fikirlerin belirli bir güçle benimsetilmek istendiğini göstermektedir. Okuyucunun bunları kabullenerek okumaya devam etmesi ya da inanmayarak karşıt bir tavır alması ortaya çıkabilecek iki sonuçtur.

5.4. GÖSTERME TEKNİĞİ

Gösterme anlatma esasına dayalı eserlerde yeni bir boyut kazandıran önemli bir tekniktir. Bu teknikte esas anlatıcının fonksiyonunu azaltarak okuyucunun kişi ve olaylarla doğrudan karşılaşmasını sağlamaktır. Bu sebeple diyaloglar ve monologlar gösterme tekniğini kullanırken başvurulacak en iyi yöntemlerdir.

Samipaşazade Sezai de hikâyelerinde yoğun olarak anlatma tekniğine başvurur. Göstermeye dayalı ifadeler bu tekniğe nazaran daha az sayıdadır. Ancak yazarın anlatım açısından en başarılı olduğu bölümler bu iki tekniğe aynı anda yer verdikleridir. Bu iki tekniği birleştirerek meydana getirilen parçalarda teknik açıdan modern bir seviyeye ulaşılmıştır.

Yazarın hikâyelerinde bu tekniklerin kullanımını örnekleyecek ifadeler bulunmaktadır. *Hiç* hikâyesindeki ana kişi gencin düşünceleri okuyucuya gösterilirken bir yandan da onun hareketleri ve mekânın durumu anlatılmaktadır.

Kediler hikâyesinde ise iki anlatı kişisi arasında geçen konuşma ve bu diyalog sırasında meydana gelen olaylar hem sergilenmiş hem de anlatılmıştır. Metnin anlatmaya dayalı parçalarında da anlatıcının, kişinin durumunu sergileme çabası her iki tekniğin birbirine etkisini açığa çıkarır:

“ Bir camın arkasından görülen kıvılcım gibi, renkli güzellikten akseden bir damla yaşa câ-yı karar olan büyük gözlerini; altmış senenin üzerinde nişanlar, lekeler bırakarak geçtiği hareminin yüzüne atf ile ‘Ne mi yapabilirim! Hükümet-i mahalliyeye müracat edeceğim. Senin kedilerinden sirkat-i me’kûlât, gasb-ı emvâl, taarruz-ı mesken davasına kalkışacağım. Bakalım! O zaman bu hırsızların, bu haydutların bir tanesini burada görebilir misin?’”²²⁸

Diyalogların dışında kalan kısımlarda anlatıcı, kişileri tasvir ederken onların okuyucunun zihninde rahatlıkla canlandırılabilmesini sağlayacak ifadeler seçmiştir. Bu ifadelerde anlatımdan çok gösterme esastır.

Pandomima hikâyesinde ise gösterme tekniğiyle oluşturulan parçalar anlatıma dayalı ifadelerle aynı cümle içerisinde yer almıştır. Anlatıcı bu iki teknik arasındaki geçişi oldukça rahat sağlamış ve okuyucuya iletmek istediğini iki tekniğin yardımıyla gerçekleştirmiştir:

²²⁷ Samipaşazade Sezai’nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 202.

²²⁸ *Küçük Şeyler*, s. 24-25.

“ Meselâ şimdi odaya giriyor... Bir ilâhe-i hüsnün karşısındaki putperest gibi başını tahtaların üzerine koydu... Bir müddet o vaziyette kaldıktan sonra gayet güzel rüyâlı bir uykudan uyanır gibi bir hâl ile başını kaldırdı. Ah! Pek de çirkin... Âlemin maskarası... Ağlamaya başladı.”²²⁹

Yarın hikâyesinde de aynı biçimde oluşturulan metin parçaları oldukça hareketlidir. Bu kısımlarda anlatım ve gösterme art arda kullanılmış, kişiler hareket hâlindeyken sunulmuştur.

Anneciğim adlı hikâyede ise gösterme tekniği kişinin düşüncelerini açığa çıkarmıştır. Bu kısımlarda anlatı kişisi merak ve korku içindedir. Anlatıcı aynı duyguları okuyucuda da uyandırmak için bu tekniği oldukça ustalıkla kullanmıştır:

“ Birdenbire hatırına bir şey geldiği cihetle dikişini bırakıp bahçeye çıktı. Ahmet Beyin gecelik fesiyle entarisi dışarıda kalmıştı. Bunları yerden toplarken alçak bahçe duvarına mülâsık harabeden bir ağlamak sesi işitti. Bir çocuk ağlaması!.. Kulak vererek boranın fısıldar ettiği bu sesi kemal-i havf ü dehşetle bir müddet dinledikten, düşündükten sonra yine mutfağa girerek ve müsrifane bir surette ocağa bir iki odun atarak dikişine başladı. Kimdi bu ağlayan acaba?.. Kendi kendine ‘Burası sıcak, orası soğuk!’ diyordu. İsterse dunsunlar! Onun ne vazifesi? O hırkasının yamasına baksın! Demin ocağa attığı odunların alevleri kemâl-i şevk ü meserretle oynaya oynaya âteşin-mizaç güzeller gibi nazarını kendilerine celb ve cezbediyorlar. Şimdi derinden derine şule-nisar olan gözleri alevlerin içine dalıp gittiği hâlde düşünüyordu. Yolda arabacının söylediği o şarkı ne güzeldi! Çıf! Kim bilir? Belki!. O harabeden işitiği ağlamak sesi ne idi acaba?.. Bir kere gidip bakmak! Ya ‘ecinniler çıkarsa!’ Bu ses kendisine bir ukde gibi müessir surette musallat olmuştu.”²³⁰

Yazar bu hikâyelerden başlıca *Bu Büyük Adam Kimdir?*, *Düğün*, *Bedia Hanım*, *Mösyö Epikür’ün Seyahati*, *O Büyük Siyah Gözler*, *Mihriban*, *İclâl*, *Remzi Bey*, *Eski Bir Mektep*, *Sokak*, *Bir Hayal* ve *Bir Yaz gecesi* hikâyelerinde de bu tekniklere başvurmuştur.

²²⁹ age, s. 103.

5.5. GERİYE DÖNÜŞ TEKNİĞİ

Kısa hikâye zaman bakımından yazarına kısıtlamalar getirmiyor gibi görünse de bu tür hakkındaki genel inanç onun genişlemeye yatkın olmadığı yönündedir. Kısa hikâye bir anlamda romandan bu yönüyle farklılaşmaktadır. Ancak yazarın bu genel tutum sonucunda engellendiği söylenemez. Sadece yazar kendisini dar bir alanda iyi bir etki oluşturmaya yönlendirdiği için romanda olduğu kadar bütün zamanları kucaklayamaz. Kısa hikâye yazarı ileriye ve geriye gidişlerde bir romancıdan daha seçici davranmak zorundadır. Hikâyesine eklediği yeni zaman dilimleri eserin dallanıp budaklanmasına yol açmamalıdır. Bu durum hikâyenin atmosferini ve hikâyeden beklenen etkileyiciliği yok edebilmektedir. Bu sebeple yazar, bu tekniği, titiz bir yaklaşımla ele almalıdır.

Geriye dönüş tekniği, oluşabilecek bu aksaklıkların dışında yazara birçok imkân sunar. Hikâye, usta bir kullanımla, geriye dönüş sâyesinde yeni boyutlar kazanabilir. Eser içerisinde mutlaka değinilmesi gereken ancak bütünlüğü bozma endişesini de beraberinde taşıyan metin parçaları, geçmişe açılan pencereler ve uzanan koridorlar sayesinde bir akış içerisinde oturtulabilir. Geriye dönüş tekniği amaç ve işlevi bakımından bir kaç şekilde görülebilmektedir. Gürsel Aytac ve Mehmet Tekin bu tekniği dar anlamda geriye dönüş, yapıcı geriye dönüş ve çözücü geriye dönüş olmak üzere üçe ayırmışlardır. Biz de Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerindeki geriye dönüşleri çözümlerken bu tasnif doğrultusunda hareket edeceğiz.

5.5.1 Dar Anlamda Geriye Dönüş

“Dar anlamda geriye dönüş, olayları veya kişileri tanımak için yakın zamana; bir saat, bir gün, iki gün veya birkaç gün öncesine dönüştür”²³¹ Bu durum tekniğin zaman sınırıyla ilgili bir özelliğidir. Bunun yanısıra tekniğe yüklendiği işlev bakımından da farklı tanımlamalar getirilebilmektedir.

²³⁰ Rumuzü'l-edeb, s. 48-49.

²³¹ Mehmet Tekin, Roman Sanatı 1, s. 235.

“Dar anlamda geriye dönüş, kısmen açıklayıcı, ama daha çok destekleyici bir özellik taşır. Halihazırda yaşanmakta olan bir durumu veya bir düşünceyi desteklemek, dolayısıyla güncel olanla yakın geçmişte kalanı lehimlemek için bu tip geriye dönüşe başvurulur. Bazen bu uygulama kapsamında canlandırılan bilgiler okuyucunun da bilgisinin dahilinde olabilir. Olanlar bir kere daha hatırlatılır; yaşananlar tekrarlanır.”²³²

Pandomima hikâyesinde birkaç saat önce yaşanan ve hikâyede anlatılmış olan bir zaman dilimine dönülür:

“Bu gün oyunda kendisine niçin o kadar ziyade gülmüştü acaba?..”²³³

Yapılan bu geriye dönüşteki amaç yeni bir vak’a halkasını başlatmaktır. Geçmişe yönelik bir soru soran hikâye kişisi, buradan aldığı ümitle geleceğe dair plânlar yapmaya ve hayaller kurmaya başlamıştır. Bütün bu düşüncelerin sergilenmesi ise bizleri kişinin iç dünyasına doğru bir yolculuğa çıkarır. Yazar kendisine başlangıç noktası olarak aldığı geriye dönüşle hikâye kişisini derinleştirir ve olay örgüsüne farklı bir halka kazandırır.

Bir Yaz Gecesi hikâyesinde yer alan dönüş de birkaç saat öncesiyle sınırlıdır:

“Deminden beri damat İrfan Beyin zihni o gün âmirinin kendisine söylediği bir sözün mânâsını anlamakla meşguldü. Bâ-husus ki her içtiği kadeh o söze yeni mânâ ilâve ediyordu.”²³⁴

Geçmişte anlatı zamanının birlikte ilerlediği bu ifadeler tıpkı *Pandomima*’da olduğu gibi sorularla devam etmektedir.

Geçmişten kaynaklanan ve gelecek endişesi taşıyan bu sorular yazar için yine bir hareket noktası oluşturur. Yazar durumdan hareketle kişileri vasıtasıyla geniş bir tahlile girer. Yine bu sorular Türk milletinin karakter yapısı hakkında bir tartışmayı da kurgu içinde

²³² age, s. 235.

²³³ *Küçük Şeyler*, s. 102.

²³⁴ *Samipaşazade Sezai’nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 207.

başlatmıştır. Geriye dönüş hem hikâyeye yeni bir halka dahil etmiş hem de yazarın dillendirmek istediği mesajı aktarmaya olanak sağlamıştır.

5.5.2 Yapıcı Geriye Dönüş

Yapıcı geriye dönüş tekniği dar anlamda yapılan geriye dönüşlerden birkaç noktada ayrılmaktadır. İlk olarak zaman sınırlaması yoktur. Açılan mazi koridoru uzak bir geçmişe dayanabilir. Genişliği konusunda da herhangi bir kısıtlamadan söz edilemez. Yazar, hikâyesinin bütünlüğüne göre bu konudaki tercihini uygular. Bu tekniğin işlevi genel olarak olaylar ve kişiler hakkında bilgi vermeye yöneliktir. Yazar okuyucunun merakını sürekli canlı tutmak için bu teknikle verdiği bilgileri hikâyenin ilerleyen kısımlarına yerleştirir.

“Okuyucunun merakının yoğunlaştığı anda romancı (hikâyeci) devreye girer ve kahramanının geçmişi hakkında ya parça parça, yahut blok hâlinde bilgi verir. Bu vesileyle okuyucu hem kahramanı, hem o kişi etrafında anlamını bulan olayları daha iyi anlamış olur.”²³⁵

Modern roman ve hikâyelerde bu teknik farklı açılardan değerlendirilip elden geldiğince gizlemeye çalışılmıştır. Fakat klâsik bir yapıya sahip olan Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde bu tarz geriye dönüşler çok belirgindir ve bu bakımdan romana yakındır.

Düğün hikâyesinde yapıcı geriye dönüş tekniğinin tüm özelliklerine sahip bir metin bulunmaktadır. Hikâye gizemli bir arka plânı olduğu çeşitli şekillerde açığa vurulan bir düğün merasimiyle başlar. Yazar farklı hikâye kişilerine yaptırdığı diyaloglarla bu sırrı okuyucuya da sezdirir. Düğüne gelenler damadın hayatında gelinden başka bir kadının da varlığından söz etmektedirler. Bu kadının kimliği açıklanmaz ve o, öteki ya da odalık diye nitelendirilir. Birinci bölümü oluşturan bu sayfalar okuyucunun merakını artırıcı bir sahneyle kapanır. Bir cariye gizemli kadının bulunduğu odaya girer ve kadın onun gözüyle tasvir edilir. Bu noktada okuyucunun aklında olan tek soru, bu kadının kimliğidir. Yazar

²³⁵ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı 1*, s. 236.

açtığı ikinci bölümle sorulara açıklık kazandırır ve esrarı çözer. Bunu yaparken de geriye dönüş tekniğinden yararlanır:

“Ölüm yatağında yatan on sekiz yaşındaki bu genç kız bundan üç dört sene evvel sırma saçları, pembe teni, mai gözleriyle bahar gibi taze, kuşlar gibi şen idi.”²³⁶

Kadının kimliği yavaş yavaş gün yüzüne çıkarılırken yeni bir soru ortaya çıkar. Bu kadın nasıl bu hâle gelmiştir. Bütün bunlara açıklık getirmek için mazi koridoru oldukça geniş tutulur ve Dilsitan'ın hikâyesi başlar.

Pandomima hikâyesinde de kim olduğu bir süre açıklanmayan bir kişi vardır. Fakat tanıtma *Düğün*'de olduğu kadar uzun zaman sonra yapılmamıştır. Yapılan kısa tanıtımdan sonra asıl merak edilen kızın Paskal'ın hayatında ne önem taşıdığı ve hikâyede hangi noktada durduğudur. Yazar bunun açıklamasını ileriye bırakmaz fakat yavaş yavaş yapar. Geriye dönüşlerde Paskal-Eftelya arasındaki hisleri gözler önüne serer, en sonunda da açıklamayı yapar. Olayın açıklanmasında büyük yarar sağlayan yapıcı geriye dönüşler bir bütün hâlinde verilmemiş entrikanın çeşitli noktalarına serpiştirilmiştir. Bu tutum hikâyenin başarısını artırmıştır. Nitekim yazarın geçmişle anlatılan zamanı kaynaştırarak devam ettirmesinde gösterdiği ustalık, *Pandomima* 'nın Türk hikâyeciliğindeki yerini belirlemiştir. Bu noktaya kadar değindiğimiz gibi yapıcı geriye dönüşler çoğunlukla sorulan ya da sorulması muhtemel olan soruların arkasından yapılmaktadır. Tekniğin açıklayıcılık işlevi de bu durumdan kaynaklanmaktadır. *Yarın* hikâyesinde de beş sene öncesine açılan pencere yazar tarafından vurgulanan bir soruyla hikâyeye girer:

“Süleyman Bey, bu büyük şair, Mebruke Hanımı nereden bulup almıştı?...

Beş sene mukaddem, o zaman sağ olan pederiyle oturdukları Göksu'daki yalıda bir temmuz gecesi Yeniköy'deki ahıbbâsından Vasıf Beye gitmek için tesadüfen bulduğu Emirgân kayıklarından birine bindi. Bu kayık, mâlâmal-i afteran olan bir semanın altında, her kevkebin bu'd-ı nâ-mütenâhiden bıraktığı hutut-ı zerrîne cilvegâh olan suların üzerinde sessiz, sedasız cereyan ediyor idi. Her after, mai billurdan ayine gibi denizin içinde ismiyle gösterilebilirdi.

²³⁶ Küçük Şeyler, s. 59.

Şâirin bâlâ-yı serinde, cereyan-ı lâciverdide parlayan avâlim-i ulviye yalı (yanı) başına kadar inmişti. Her tarafta hükm-ferma olan ziya, nur, şu'le! Anadoluhisarı'ndaki bir kandilin denize düşen ziyâ-yı âli cereyan ederek Boyacıköyü'nün nihımına dokunuyor, Kanlıca'da yanan gazlar, fenerler, Emirgân'daki bir yalının odasında gece kandili kadar aydınlık ediyor. Körfez'in en karanlık köşesindeki ateşböcekleri serâir-i muzlime-i muhabbete nüfuz etmek isteyen fikr-i şairâne gibi parlayıp sönüyordu. Bu aralık karşıdan zuhur eden diğer bir kayık denizde hasıl olan 'yakomoz' cihetiyle geçtiği yerlerde nuranî bir iz bırakarak Süleyman Beye doğru ilerliyor, nurlar, şu'leler, bu gelen kayığın etrafında uçuşuyor, çırpınıyor, sudan çıkan küreklerden biri denize inci taneleri gibi nurlar damlıyordu. Kehkeşan arasında uçuşan melekler gibi bu nur ve ziya girdaplarına tutulmuş kayığın içinde bir güzel kız peyda ve nihan idi. Yirmi yaşında olan şairin hayal-i bî-misâli ! Süleyman Bey kayıkçıya: Bu geçen hanım kimdir? Diye sordu. O zamana kadar hiçbir söz söylemeyen kayıkçı: 'Bunları ben taşıyorum. Şimdi evine gideceğimiz Vâsıf Beyin hemşiresi! Sizden iyi olmasın beğim ama elmas gibi bir familyadır' dedi. Zaten bu aile hakkında vukuf ve hürmeti olan Süleyman Beyin, bu şairin nikâhı ikd-ı Süreyya'nın iş'al ettiği âvizenin altında, Zühre'nin şهادetiyle bu bezm-i nurânur-ı semavîde akdolanmıştu."²³⁷

Yazarın parçanın başındaki sorusunun sebebi Süleyman Beyle Mebruke Hanımın mizaç uyumsuzluklarına rağmen süren evliliğidir. Bu yanlış evliliğin nasıl gerçekleştiğinin merak konusu hâline gelebileceği düşüncesi yazarı böyle kapsamlı bir açıklama yapmaya sevk etmiştir. Diğer hikâyelerdeki yapıcı geriye dönüşler ise okuyucuya yönelik bir kaygıdan ziyade kurgusal zorunluluklardan dolayı oluşmuştur. *Kediler* hikâyesinde yazar, hikâyenin başlangıcını sonlarda yer alan bir diyalogla yapmıştır. Bu diyalogun ne anlam ifade ettiğini ortaya koymak içinse zaman zaman geriye dönerek karı-koca arasında yaşananlara ışık tutmaktadır. Bu yazarın hikâyeyi düzenleyişinde benimsediği zaman sırası onun, olayları okuyucunun anlamlandırmasına yardımcı olmasını gerektirmiştir. Önce olay örgüsünün genel durumu aktarılmış, sonrasında ise sunulan vak'a halkalarıyla çatışmalar sergilenmiştir. Bunlar yapılırken geriye dönüş tekniğine bir çok işlev yüklenmiştir. Geçmiş, hikâyenin gerçek zamanıyla birleşene kadar geriye dönüşten faydalanılmıştır.

²³⁷ Rumuzü'l-ı-edeb, s. 28-29.

Bütün bu fonksiyonların yanında, merak unsuru olmaksızın yapılan kişi tanıtımlarında kullanılan geriye dönüş incelemiş olduğumuz hikâyelerde de gözükmemektedir. *Sihirli Dükkân* hikâyesindeki İrfan Bey bu yöntemle çizilmiştir:

“Bir kere Gazhane’de bir yer bulmuştu. Fakat yanlış bir hareketi yangın çıkmak tehlikesine sebep olduğu için memuriyetten çıkarmışlardı. Bir kere yevmî bir gazeteyi edebiyat münekkidi olarak girmek üzere iken pazarlık uymadığı için muvaffak olamadı.”²³⁸

Metin kısa değinmelerde bulunsa da kişinin gerekli olan özelliklerini yansıtmayı başarmıştır.

Anneciğim hikâyesinde tekniğin farklı bir kullanım alanını görmek mümkündür. Anlatının bir bölümünde Ankara’dan İstanbul’a yapılan bir yolculuk yer almıştır. Bu yolculuk esnasında hikâye kişilerinden arabacı Veli Ağa çeşitli tabiat unsurlarından hareketle yeni anlatılara başlamıştır. Geniş zamanda yaşanmış bu hikâyeler ayrıntılı şekilde ele alınmamıştır. Fakat iç hikâyeye yaklaşan bu anlatımlar hem yapısı itibariyle hem de geriye dönüşün kullanılması bakımından oldukça dikkat çekicidir. Bu unsurlar hikâyeye mahallîlik de kazandırmaktadır.

Bir Hayal hikâyesinin geriye dönüş tekniğiyle yazılmış bölümleri diğerlerinden daha fazladır. Hikâye ana kişinin geçmişi hatırlamasıyla maziye yönelir. Anlatıda baş vurulan bu teknik çeşitli fantastik unsur ve sahnelerle beslenmiştir. Senayi Bey geçmişe anıların aracılığıyla dönmez, bütün bir yaşamı daha doğrusu kaybettiklerini kendi yaşadığı zaman ve mekâna taşır. Bu teknik geriye dönüşe benziyor olsa da yazarın yapmak istediğiyle tam anlamıyla yapıcı geriye dönüş örtüşmemektedir. *Sokak* hikâyesinde ise yazar geçmişe göndermeler yapmış ve bazı olayları hatırlamıştır. Bu parçalar tümüyle bilgilendirici özelliktedir:

²³⁸ Samipaşazade Sezai’nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 220.

“Moliere, Voltaire, J.J.Rousseau’nun Paris sokaklarına düşen felsefeleri, insan başı kesme için birer satıra; yüksek fikirleri, ince nükteleri, giyotine tahvil etmiş ve bizde oralardan çıkan Halil Patrona, Kabakçı ihtilâlleri, biri medenî bir devri, diğeri bir âti-i selâmeti mahv ve heder etmiştir.

Mazlumdur, çünkü ne kadar istibdat askerlerinin hücumuyla halkın kanları haksız yere dökülmüştür. Meselâ: On dokuzuncu asrın ortasında Üçüncü Napoleon gibi Fransa’nın başına geçmek, Fransızlar’ı emri altına almak için cumhuriyete sadakat yemininde halis olarak saltanatı tesis, imparatorluğu ilân ederken, ahbine vefa etmeyen, yemininde hanis olana karşı kıyam eyleyen hürriyet erbabını vurarak Paris sokaklarını mazlum kanıyla leke-dar etmişti.”²³⁹

Hikâyelerde uzak ya da yakın geçmişe dönüş yapılması geriye dönüş tekniğinin işlevini değiştirmemektedir. Bu teknikle birlikte hikâyeye taşınan vak’a halkaları olaylara açıklık getirir.

5.6. İÇ MONOLOG TEKNİĞİ

İç monologlar iç çözümlemeden farklı olarak ‘ben’ anlatıcının hakim bulunduğu hikâyelerde görülmektedir. Bu teknik anlatımı doğallaştırmak ve canlı tutmak için kullanılmaktadır. İç monologun doğallığı eserle okuyucu arasına, hikâyenin bir kurgu olduğunun en önemli belirtilerinden biri olan anlatıcının girmemesidir. Okuyucu bu tarz hikâyelerde kendi serüvenini aktaran ‘ben’le karşı karşıyadır. İç monolog tekniği de okuyucuyla eser arasındaki bağları kuvvetlendirmek için vardır. Kişinin iç dünyasını, dışarıya yansıtmadığı duygu ve düşüncelerini paylaşma imkânı sunar. Bu teknik ortaya çıktığı ilk eserlerdeki görünümüyle kalmamış, farklı tekniklerle de beslenerek modernleştirilmiştir. İlk eserlerde ortaya çıkar ve özellikle üslûptan kaynaklanan aksaklıklar giderilmeye çalışılır.

Samipaşazade Sezai’nin hikâyelerinde yoğun olarak iç çözümlemenin tercih edilmesi sebebiyle iç monologa ayrılan yer kısıtlıdır. Bunun en önemli sebeplerinden biri yazarın

²³⁹ Samipaşazade Sezai’nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 229.

seçtiği bakış açısı ve anlatıcıdır. Birinci tekil şahısla yazılan hikâyelerin azlığı bu tekniği de doğrudan etkilemiştir.

Sokak hikâyesinde ‘ben’ anlatıcı tercih edilir. Anlatıcının yaşadığı sokağı okuyucuya aktarmasıyla hikâye oluşmuştur. Bu hikâyede de zaman zaman iç monologa yer verilmiştir. Fakat anlatımla iç monologlar arasındaki geçişler diğer hikâyedeki gibi belirgin değildir. Yazarın hangi tekniği kullandığını hangisine ara verdiğini tespit etmek bu anlatıda daha zordur:

“Yarabbi ! Nehrin bu kısmındaki zalâm ile serveti medeniyetten, kibarlıktan, espriden tenevvür etmiş mahallelerde, sokaklarda ne büyük tezada tesadüf edersiniz. (...) zekâdaki parlaklığın, dehadaki ebediyetin tesir-i payidarından olmalı ki, yirmi yaşında duyduğum o neş’eyi bu gün hâlâ hissediyorum. Dünyanın en büyük, en canlı milleti olan Romalıların kanlı, şanlı tarihleri Roma’nın, o şehir-i ebediyetin sokaklarından geçmiş midir? Konsüllerin, kendilerini ulûhiyet mertebesine çıkaran Sezar’ların bir kıta’yı teshir, bir iklimi tahrip eden zaferleri, arabalarının yanında, arkasında ayakları çıplak, başı açık esir krallarla Capitol’a o sokaklardan gûzar etmemiş miydi?”²⁴⁰

Yazar gelişen hikâye tekniğiyle birlikte iç monologun tanımına ve amacına yaklaşan bir tutum sergilemeye başlamıştır. Yazar her ne kadar ifadelerinde kendini bilgilendirmenin çekiciliğinden kurtarmasa da okuyucuyla oluşturması gereken bağlantının canlılığını ilk ele aldığımız hikâyeye göre oldukça kuvvetlendirilmiştir.

5.7. LEİTMOTİV TEKNİĞİ

Anlatma esasına dayalı eserlerde özellikle romanda görülen bu teknik belirli bir ifade, jest, mimik ya da kişisel özelliklerin aralıklarla tekrarlanmasından oluşmaktadır. Belirli aralıklarla tekrarlanması tekniğin hikâyeden çok romana ya da tiyatroya uygun olmasını doğurmuştur. Fakat bu ifade kısa hikâyelerde leitmotiv bulunmadığı mânâsına gelmemelidir. Hikâyenin boyutu sebebiyle leitmotiv bu tür eserlerde romana nazaran daha

²⁴⁰ Samipaşazade Sezai’nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 229-230.

az yinelenmektedir. Yazar tekniği kullanırken bu ifade jest ve mimik tekrarlarını oluşturmak istediği etkiyi zayıflatmadan vermesini bilmelidir. İncelemiş olduğumuz hikâyelerde de bu teknik göze çarpmaktadır. Yazarın kullandığı en belirgin leitmotivlerden biri *O Büyük Siyah Gözler* hikâyesinde yer almaktadır. Buradaki ifade hikâyeye de ismini veren o büyük siyah gözlerdir. ‘o büyük siyah gözler’ anlatının ana kişisi çobanın bir kez görüp de hayatının sonuna kadar unutamadığı genç kızı temsil etmektedir. Anlatı boyunca bir kez görünüp kaybolan bu kız hikâyenin geri kalan kısımlarında hep aynı ifade kullanılarak tekrarlanır:

“Tabiat bu şenliği, bu şehrayini; kuşlar bu âhengi kimin için yaparlarsa yapsınlar... Çoban kavalı ‘O büyük siyah gözler !...’ için çalıyordu.”²⁴¹

Yazar bu gibi anlatımlarla ‘o büyük siyah gözler’ ifadesini hikâye boyunca on iki kez tekrar etmiştir. Bu leitmotiv sadece sözünü ettiğimiz hikâyeyeyle sınırlı kalmamıştır. Aslında bu yazarın neredeyse bütün hikâyelerinde devam etmektedir.

Anneciğim hikâyesinin ilk bölümünde ana kişi Feride’nin sorduğu ‘Teyzemin evine ne vakit varacağız?’ sorusu leitmotiv olarak kabul edilebilir. Bu cümle birkaç sayfa içerisinde üç kere tekrar edilmiş, bunun yanında Feride’nin soruyu kime yönelttiği de ayrıca belirtilmiştir:

“(...) yüzünü yanındaki ihtiyar kadına döndürerek: Teyzemin evine ne vakit varacağız?

(...)

Feride sabahleyin uyanır uyanmaz yanındaki ihtiyar kadına diyordu ki: Teyzemin evine ne vakit varacağız?

(...)

O vakit alacağı cevap-ı müdhişi düşünmeden yanındaki kadına muttasıl: Teyzemin evine ne vakit varacağız? diye sorardı.”²⁴²

²⁴¹ Rumuzü’l-edeb, s. 141.

²⁴² age, s. 40-42.

Bu kalıp ifade, hikâye içerisinde birden fazla işlev yüklenmiştir. Öncelikle Feride'nin karakterini belirginleştirmeye yardımcı olmaktadır. Feride yazarın da vurguladığı gibi inatçı ve 'karşısına çıkmak isteyen nasihatçilere, ricalara, mânialara râm olmak' bilmeyen bir yapıya sahiptir. Mizacının ve fakirliğinin etkisiyle karar verdiği İstanbul'a teyzesinin yanına giderek çalışma isteği onda bir fikri sabit hâline gelmiştir. Yazar da hem onun mizacını hem de arzusunun kuvvetini bu kalıp ifadeyi yineleyerek belirginleştirmeyi seçmiştir. Nitekim tekrarlanan bu soru yazarın yaptığı kişi tahlilinden daha etkili ve kalıcı olmuştur. Feride'yle birlikte hatırlanacak bir unsura dönüşmüştür. Yazarın ifadeyi kullandığındaki diğer amaç kurguyla ilgilidir. İstanbul'a gitme isteğinin şiddeti, leitmotivle iyice belirginleştirilmiştir.

Hikâye kişilerinin mizaçlarını yansıtmada yararlı olan diğer bir kalıp *Mihriban* hikâyesinde bulunmaktadır. Hikâyenin karşıt gücü Hakkı Bey, giriş kısmında ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Ancak yazar yaptığı tasvirin hatırlanabilirliğini artırmak için kişiyi onun kendi ifadeleriyle sembolleştirir:

“Ava çıktığı zaman şunun bunun bahçesinde tüfenk atar, kadınları korkutur, çocukları ağlatır, kendisine bir şey söylenecek olsa bu sersemin en büyük medar-ı kelâmı olan ‘Ben yok mu? Hani ya...’ sözüyle mukabele ederdi.”²⁴³

Bu kalıp cümleler yazarın Hakkı Bey'e karşı duyduğu ve açıkça belirttiği tutumu desteklemek için anlatıya alınmıştır. Yazar Hakkı Beyin şiddet kullanarak bastırmaya, örtmeye çalıştığı kişisel zayıflığını bu cümlelerin yaydığı anlamla okuyucuya göstermiştir. Samipaşazade Sezai genel olarak kelime ve cümleleri leitmotiv olarak tercih etse de onda bazı davranış kalıplarının kullanımına da rastlarız. Tekrarlanan davranışlar diğer leitmotivlerle ayrı fonksiyona sahiptirler. *Remzi Bey* hikâyesinde Remzi Beyin sergilediği davranış tanıma oldukça uygundur. Onun hareketleri süreklilik gösterdiği için leitmotivdir:

²⁴³ age, s. 148.

“Esmer uzun burunlu, uçları biraz çekik gözleri, yukarı doğru kalkık omuzları, boynundan eteğine kadar ilikli setresiyle bir kargaya benzeyen oğlu yirmi bir yaşındaki Remzi Bey herkese, her şeye, her yere muttasıl selâm verir (...)”

“Küçük hemşiresi yetim olduğu için pederinin müzayedeye konulan eşyasına nezaret ediyordu, tekaüt maaşının tayini için her gün birçok manialarla çarpışıyor, her tarafa gidiyor, her tarafa koşuyor, her yere, her şeye, herkese muttasıl selâm veriyordu.”

Remzi Beyin devamlı selâm verişî yazarın resmetmek istediği tipe, onun kişilik yapısına oldukça uygundur. hayatını bu şekilde devam ettiren birçok devir insanını simgeleyen Remzi Beyin acizliği açıkça fark edilmektedir. Ayrıca yazar, dönem bürokrasisinin işleyişinin de ip uçlarını böylelikle verebilmiştir. Sürekli selâm verme davranışı, bu tabloyu zihninde canlandırmak isteyen okuyucu için ise çok daha anlamlıdır.

5.8. DİYALOG TEKNİĞİ

Hikâyelerde bilinen diyaloglar ilk olarak anlatının akıcılığını ve canlılığını artırmaktadır. Bu diyaloglar sayesinde anlatım monotonluktan kurtulur. Ayrıca diyaloglar bu işlevlerin dışında da hikâyede birçok etkiyi sağlamaktadır.

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde diyaloglar çeşitli görevleri yerine getirmek için kullanılmışlardır. Diyalogla ilk olarak kişilerin iç dünyaları ya da diğer özellikleri hakkında okuyucuya zaman zaman bilgiler verilir. Zaten “(...) okur öyküde olup bitenlerin kendisine bütün yanlarıyla açıklamasını beklemez. Kişilerin kişiliklerini, iç dünyalarını konuşmalar ya da karşılıklı konuşmalar yoluyla belirtmek, kısa öykünün önemli bir yaratım biçimidir.”²⁴⁴ Yazarın *İclâl* hikâyesindeki İclâl'in anlatıcısıyla olan diyalogu küçük kızın kişiliğini göstermektedir. *Mihriban* hikâyesinde ise Hakkı Beyin annesi ve hizmetçi arasındaki konuşma Mihriban'ın evdeki durumuyla ilgili bilgiler içermektedir.

Diyaloğlar kişilerin diğer anlatı kişileri hakkında düşüncelerini aktarmak için de kullanılmaktadır. *Düğün* hikâyesinde kadınların yaptığı konuşmalar anlatı kişileri Dilsitan,

Sitare Hanım ve Behçet Bey hakkında ipuçları vermektedir. *Mösyö Epikür'ün Seyahati* hikâyesinde ise Heriklis ve Kostaki arasındaki tartışmalar bu kişilerin Mösyö Epikür için düşündüklerini yansıtmaktadır.

Anneciğim hikâyesinde Feride'yi İstanbul'a getiren yaşlı kadın ve Feride'nin teyzesi arasında geçen konuşma kişilerin karakterlerini sergiler:

"İhtiyar kadınla Feride zemini tuğla döşenmiş, tavandaki küçük pencereden ziya alan, kaynayan tencerenin etrafında zayıf bir kedinin dolaştığı mutbağa girdikleri zaman teyze hanım hiç tavrını bozmayarak:

-Böyle geç vakit nereden geliyorsunuz? dedi. Bu sual-i lâkaydanenin verdiği durgunluk iki dakika devam etti. Bir müddet zarfında Feride mendiliyle muttasıl yüzünü siliyordu. Bu sükûta, bu durgunluğa nihayet veren yine kabak doğramakla meşgul teyze idi.

-Sen niçin memleketi bırakıp buraya geldin? İnsan annesini yalnız bırakıp gelir mi?

Bu sefer yanındaki ihtiyar kadın söze atılarak Feride, çalış çalış bî-tab bir hâlde kalan validesine yardım etmek için bir hizmetçiliğe girmek, teyze valide yarısı olduğu için kendisine sığınmak istediğini ve bu kızın hiçbir işten çekinmez bir çalışkan olduğunu anlatıyordu. Teyze ise parmaklarını bir noktaya toplayarak ağzına doğru getirip:

-Bu kör boğaz yemek ister! Çalışmalı, çalışmalı! diyordu. Yine üçü de sustular. (...) neden sonra doğradığı kabakları ocakta kaynayan tencereye atmak için ayağa kalkan bu kadın diyordu ki:

- Şimdi mest ile abâ terlik para etmiyor. Hiç vaktimiz yok. Bizim efendinin bu günlerde bir kedi bile besleyecek hâli yok!.. İhtiyar kadın oturduğu arkasız hasır iskemleden kıyam ile Feride'ye: Hadi kalk kız! dedi.

Allahısmarladık hanım!!²⁴⁵

Diyalog bazen de olay örgüsü hakkında merak duygusunu oluşturabilmek için tercih edilir. Örneğin *Kediler* hikâyesinde iki kere okuyucunun karşısına çıkan diyalog, olayların ilerleyişine karşı beslenen merakı artırmakta, ilgiyi canlı tutmaktadır.

5.9. İÇ DİYALOG TEKNİĞİ

²⁴⁴ Semih Gümüş, *Öykünün Bahçesi*, Adam Yayınları, İstanbul 1999, s. 25.

²⁴⁵ *Rumuzü'l-edeb*, s. 44-45.

“İç diyalog; bir anlamda ‘iç monolog’a benzer. Roman kahramanının doğal olarak içinde bulunduğu psikolojik duruma göre, kendi kendisiyle –sanki karşısında birisi varmış gibi– konuşması, tartışmasıdır.”²⁴⁶ İlerleyen, gelişen roman ve hikâye yapısına göre değişik şekiller almaktadır. *Kediler* hikâyesinde yaşlı erkeğin kendi kendisiyle yaptığı konuşma buna en güzel bir örnektir. Ancak bu hikâyedeki iç diyalogun hâkim anlatıcı tarafından aktarılması, tekniği iç çözümlemeye yaklaştırmaktadır. Bu diyalogla hikâyenin sonuç bölümünün başlaması ve çakışmanın yaşlı koca aleyhine noktalanması diyaloga ayrı bir önem kazandırmaktadır. *Bu Büyük Adam Kimdir?* hikâyesinde iç diyalog kullanılarak oluşturulmuş bir bölüm göze çarpmaktadır:

“Victor Hugo’nun bir eseri, Jean Jacques Rousseau’nun Emile’i öyle bir zamanda telif edilmemiş miydi? Cehaletten şikâyet eden bu adam kim bilir şimdi maarif ve terbiye-i umumiyyeye dair ne büyük bir telif-i hikemî ile meşgul olmağa başlamıştır, niçin sokağın karanlığından bir şems-i marifet tulû’ etmesin?”²⁴⁷

Sokak hikâyesinde de aynı teknik, anlatıcının gördükleri karşısında duyduğu hisleri okuyucuyla paylaşma isteği sonucu kullanılmıştır:

“Ne yapsınlar... Otomobiller süratli, yollar tehlikeli, hanımları alîl!... Bir müddet sonra kadın uzaktan görünür görünmez, sağ geldiği için olmalı, bunların şevk ve neş’esine payan bulunmazdı. Yanında, önünde koşarak üçü birden o demir kapılı bodruma girer, gözden nihan olurlardı. O siyah bodrumda çarpan bu üç kalbin muhabbet ve samimiyeti acaba o âlî saraylarda bulunur mu?

Dışarıda yazın yıldızlı bir gecesi vardı. Kâinata diyordum ki, senin yıldızların bu üç nâciz kalbden daha büyük, daha yüksek değildir.”²⁴⁸

5.10. MONTAJ TEKNİĞİ

Bu teknik edebî eserlere, farklı yazar ve şairlere ait metin veya şiir parçalarını ya da gazete haberlerini ekleme anlamını taşımaktadır. Hikâye ve roman yazarı da eserin ilerleyişine

²⁴⁶ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı 1*, s. 259.

²⁴⁷ *Küçük Şeyler*, s. 7-8.

göre uygun bulduğu ilâveleri anlatısına taşıyabilir. Tekniğin kullanımında önemli olan nokta ise eklenen kısımların eserin akışını bozmamasıdır. Bozduğu takdirde anlatı, esere katkı sağlamak, onu süslemek bir yana, kurguya zarar vermeye başlar. Bu durum alıntıyı gereksiz hâle getirir. Yazar yaptığı seçimin oldukça uygun olmasına, anlatıyı aksatmamasına dikkat etmek zorundadır. Başarılı kullanıldığı takdirde bu ilâveler anlatıma çekicilik kazandırabilmektedir. Samipaşazade Sezai de hikâyelerinde bu tekniği uygulamıştır. Yazarın ilâve hususundaki tercihi ise şiirleridir. *İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır* hikâyesinde yazar Sadi'den bir beyit aktarmıştır:

“O dakikada benim büyük Sadi'min:

Ey sîm-ten siyah gîsû

Ez fikr serem sepîd kerdî

beyt-i âşıkaneşini hatırladım.”²⁴⁹

Hikâyeye bu şekilde yerleştirilen beytin kullanım sebebi, anlatıcının başından geçen bir olaya dayanmaktadır. Anlatıcı, Çamlıca'da arkadaşlarıyla gezerken türkü söyleyen ak saçlı ak sakallı bir ihtiyara rastlar. Türküsünde kara kaşlı, kara gözlü bir sevgilinin aşkından bahseden bu ihtiyarın durumu anlatıcının bu beyti hatırlamasına sebep olmuştur. *O Büyük Siyah Gözler*'de de hikâyenin başlangıcına yerleştirilen bir beyit vardır:

“Açıldı tan yeri ben şem'dan arar gezerim

Ağardı rîş-i siyahım civan arar gezerim”²⁵⁰

Yazar hikâyenin kurgusuna dahil edilmeyen, kendi başına bir bütün olan bu beyti konuyla ilgili olduğu için kullanmıştır. Anlatı tıpkı bu beytin ortaya koyduğu bir olayı içermektedir. Aşk temasına dayalı olarak meydana getirilen hikâyede bir çobanın sevdiği genç kızı saçları ağarana kadar yıllarca bekleyişi, zaman zaman da arayışı dile getirilmektedir. Bu bakımdan beyit hem hikâyenin konusunu özetlemekte hem de hikâye hakkında ipuçları veren

²⁴⁸ Samipaşazade Sezai'nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 232.

²⁴⁹ *Küçük Şeyler*, s. 40.

²⁵⁰ *Rumuzü'l-edeb*, s. 133.

başlangıç bölümünü oluşturmaktadır. *Bir Yaz Gecesi* hikâyesinde ise yazar, kendi çağdaşı olan bir şairden Cenab Şehabettin'den bir beyit aktarmıştır:

“Bir müddet sonra nişanlısını köşküne bırakarak evine avdet eden Nail Bey, pederiyle eniştesi İrfan Beyi tepsisi, sürahisi billurdan olan bir âlem-i abda buldu. Kadehlerle tebellür eden rakı, dünyada arayıp bulamadığı bir anı hayata tercih edenlere ümitler vererek nümâyişler yapıyordu. Nail Beyin suni neşelere ihtiyacı yoktu. Cenab Şehabettin'in havarık-ı şiiriyesinden olan şu beytinde dediği gibi onun:

Bir câm-ı ziyada asûmam
İçmiş gibi mest eden hayali”²⁵¹

Samipaşazade Sezai bu beyti Nail Beyin içinde bulunduğu ruh hâlini veciz bir şekilde ifade edebilmek için seçmiştir. Anlatı olarak şiiri tercih edişinde ise hikâyenin ilk bölümüne hakim olan sanatkârane üslubu kuvvetlendirme isteğinin rolü büyüktür. *Bir Hayal* hikâyesinde de yine çeşitli şâirlerden alıntılar mevcuttur. Otobiyografik unsurların yoğun olduğu hikâyede yapılan bu seçimler, örneğin: Ziya Paşadan aktarılan mısralar, şairin kişiliğini okuyucuya tekrar hatırlatma ve onları anma amacını taşır. *Sihirli Dükkân* hikâyesindeki beyit ise hikâyedeki İrfan Beyin işine verdiği önemi ve duyduğu sevgiyi vurgulamak için vardır:

“Hatta o kâselerden birinin üzerine yapıştırdığı ipince bir kağıda güzel bir yazı ile:

Doldur hubb-ı vatan sîneme dokunsan eğer
Çin eder kâseleri memleket-i fağfurun

beyt-i lâtifini de yazdırmıştı.”²⁵²

Hikâyelerde şiirlerden alınan parçaların yanında çeşitli şarkı ve türkülerden yapılan montajlar da söz konusudur. Bunlar da tıpkı diğerlerinde olduğu gibi farklı amaçlarla hikâyelere monte edilmişlerdir. *Düğün* hikâyesinde anlatıcı, Dilsitan'ın Behçet Beyin nikâhında dinlediği şarkının bir bölümüne yer vermiştir:

²⁵¹ Samipaşazade Sezai'nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 207.

²⁵² *age*, s. 223.

“Sazendelerin arasında bulunan bir hânendenin sâdâ-yı dil-rübâsını galiba gayet hafî bir hüzn-i sevdavî teheyyüç ediyordu ki bir fiskiye gibi yüksele yüksele muhayyerin en tiz perdesine kadar çıkan sesi sonra çağlayanlar gibi bir hüzn ve letafet ile Dilsitan’ın ruhunun içine dökülüyordu. O esnada sazlarla hem-âheng-i itilâ olan bu müessir, bu merhametsiz sada;

Kimseleler gelmez senin feryad-ı âteşbârına

Yandın ey bîçare dil yandın melâmet nârına

şarkısını söylerken Dilsitan bulunduğu yerde hıçkırığa hıçkırığa ağlamağa başladı.”²⁵³

Dilsitan’ın bu duygu yoğunluğunu yaşamasının sebebi dinlediği şarkının onun geçmişini ve bulunduğu durumu anlatıyor olmasıdır. Dilsitan odalığı olduğu Behçet Beyi yaptığı bütün kötülöklere rağmen sevmiştir. Behçet Bey ise zengin bir kızla evlenmektedir. Dilsitan yukarıda bir bölümüne yer verilen nikâha kadar acısını, kıskançlığını belli etmemeye çalışmıştır. Yazar bu şarkıyı Dilsitan’ın duygularını açığa vurmasını sağlayan bir güç olarak hikâyeye dahil etmiştir. Dilsitan’ın durumu bu şarkıyı dinledikten sonra iyice kötüleşir.

Belirli bir işlev için hikâyede bulunan bu iktibaslardan başka anlatıya gündelik yaşamın izlerini ya da mahallilik katmak için seçilen şarkı ve türküler de vardır. *Kediler* hikâyesinde ana kişinin Ada sokaklarında dolaşırken dinlediği bir şarkı, yazarın günlük yaşamdan bahsetme kaygısıyla kullanılmıştır:

“Sokakta, meyhanede ‘laterna’nın etrafında birçok halka hep bir ağızdan Ada’nın sokaklarında tanîn endaz, içtimagâhlarında raks-âver, nişanlı kızların lisanlarında sevgililerine bir hitab-ı muhabbet-perver olan

Corci, corci, corcakimo

Nisahiro, pulakimo!

şarkısını söylüyorlardı.”²⁵⁴

Anneciğim hikâyesinde de arabacı Veli Ağanın türküsü buna benzer bir amaçla vardır:

²⁵³ *Küçük Şeyler*, s. 73-74.

²⁵⁴ *age*, s. 28-29.

“Akşam güneş mağribe doğru çekilmeye başlayınca dağlara, ovalara yayılmış ayrılık hüznü içinde bağırarak kartallara, uluyan çakallara bir sevk-i tabîî ile peyrevlik eden bu arabacı kendisinden geçerek:

Erzincânda bir kuş var

Kanadında gümüş var

Yârim gitti gelmedi

Elbet bunda bir iş var

türküsünü söylüyordu. Feride bu anda, bir sabah büsbütün başka bir nazarla bakarak kendisini baştan ayağa kadar titreten çiftçiye düşünüyordu. O da bu mâniyi bilir elbet!”²⁵⁵

Yazar her ne kadar türkünün Feride’yi geçmişiyile yüz yüze getirdiğini ifade etse de onun asıl hedeflediği hikâyenin atmosferine ve şahıs kadrosuna uygun bir akış oluşturabilmektir. O yüzden kişilerin ağzından nakledeceği bir türküyü ya da mâni, bu amacı gerçekleştirmek için elverişlidir.

Remzi Bey hikâyesinde ise dönemin Sabah gazetesinde yer alan makale parçaları bulunmaktadır:

“Etrafındakilerden işittiği parlamento dakikaları, Cenubî Amerika’nın, Hind’in, Avusturalya’nın hâdisat-ı azîmesi, sefarete gelen her günkü telgraflardan anlaşılan bir saltanatın sukutu, velhasıl bütün vukuat-ı fevkalâde bâlâ-yı serinde kıyametler koparıken, o toprak içindeki yuvasına bir sükûnet-i lâkâydi ile giren karınca gibi odasına sokulur, çekmecesinden kemal-i itina ile çıkardığı rütbe ve nişan beratlarını, bâ-husus yeni gelmiş Sabah gazetesindeki ‘selâmlık resm-i âlisi’ni okurdu.

‘Şahenşah-ı eşfak ü erham, padişah-ı âlem ü ümem efendimiz hazretleri bir gerdune-i şevket-medara râkiben hıyre-saz-ı enzar-ı cihan olan bir debdebe-i al-ül-al ile...”

İşte bu sözlerde, bu satırlarda rüzgârın ormanlara, mehtabın gecelere, âlihat-ı şiirin şairlere söylediği esrar-ı cazibekârane, meani-i hoş-rûba vardı ki Remzi Beyin, bu küçük zihni, ruhu büsbütün meclup ve meczup ediyordu.

(...)

²⁵⁵ Rumuzü’l-edeb, s. 42.

Vapur o siyah denizin emvac-ı heyecanına doğru yol alırken Remzi Bey dul kalan validesiyle yetim kalan hemşiresini düşünerek hıçkırığa hıçkırığa ağlarken, yanındaki polis o günkü Sabah gazetesinde ‘selamlık resm-i âlisi’ni okuyordu. Tâcidar-ı azam, şehenşah-ı eşfak ü erham velinimet-i âlem efendimiz hıyre-saz-ı enzar olacak bir gerdune-i şevket-medara râkiben...’²⁵⁶

Leitmotiv olarak da nitelendirebilecek bu alıntılarda asıl dikkat çekici olan içerdikleri ironidir. Yazar zıt iki durumda aynen tekrarladığı ifadelerle bunu oluşturmuştur. Ayrıca Remzi Beyin başına gelenlerin etkisiyle geçirdiği köklü değişim, aynı ifadelere verdiği farklı tepkiler sayesinde okuyucuya gösterilebilmektedir. Yazar kişideki dönüşümü kendi ifadeleriyle anlatmaya çalışsaydı yukarıda yakaladığı kuvvetli etkiyi oluşturamazdı. Remzi Beyin tepkilerinden yola çıkarak sergilediği bu atmosfer kurguya olumlu yönde tesir etmiştir. Bu başarıda yazarın hikâyeye yerleştirdiği alıntıların önemi yadsınamaz. Böylelikle montaj tekniği kullanılarak yapılan bu alıntılar hikâyelerdeki diğer alıntıların işlevlerine bir yenisini daha ekleyebilmiştir.

Son olarak sözünü edebileceğimiz bir diğer metin alıntısı *Bir Yaz Gecesi* hikâyesinde yer almaktadır. Bu hikâye kişisi Nail Beyin okuduğu başkasına ait bir konuşma metnidir:

“Mesela hatırlıyordu ki Lloyd George başvekil olarak parlâmentoda aynen şu sözleri söylemişti: ‘Büyük devletler mütecanis olan Türklerin vahdetini muhafaza ettiler. Bu muhafaza hiçbir surette onlara emniyet ettiklerinden değildir. Fakat Türklerin mahvedilmesinin bâis olacağı netayıçten korkuyorlardı. Hitama eren muharebe bu korkuyu kâmilten izale etti. Türkiye tamamen ezilmiştir. Bizim için buna teessüf edecek hiçbir sebep yoktur.’(...)

Wilson reis-i cumhur iken Philadelpia’da bir gazeteciye diyordu ki: ‘Bolşeviklik münhedim olmak üzeredir. Teşvik ve teşciinden bir an hali kalmadığım demokratik yeni bir Rusya sonbaharda yükselip çıkacaktır.’²⁵⁷

Yazar burada Nail Beyin zihninden geçenleri aktarmıştır. Ancak yazarın eseri zihninin doğal akışına uygun kurgulamamış olması ve aşırı mesaj verme kaygısı montajı zedelemiştir.

²⁵⁶ İclâl, s. 96-102.

²⁵⁷ Samipaşazade Sezai’nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 212.

Esere zaman zaman doğallık ve canlılık kazandırmak amacıyla benimsenen teknik bu hikâyede başarısız kalmıştır. Yazar hikâyeye yanlış bir müdahalede bulunmuştur.

5.11. İÇ ÇÖZÜMLEME TEKNİĞİ

“İç çözümleme (interior analysis) yöntemi, en kısa tanımla, anlatıcının araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması demektir.”²⁵⁸ Klâsik anlatılarda daha yoğun olarak gözlemlenebilen bu teknik, roman ve hikâyenin yeni boyutlar kazanmasıyla paralel gelişen tekniklerin gerisinde kalmıştır. Anlatılardaki kurgusal zorunlulukları elemeye ve eserden uzaklaştırmaya çalışan yazarlar, benimsenen farklı yöntemlerle iç çözümleme tekniğinin kullanım sahasını oldukça daraltmışlardır. Böylelikle iç çözümleme tekniği hikâyelerde görülme sıklığı bakımından çoktan aza doğru bir seyir izlemeye başlamıştır. Klâsik hikâyelerde kişinin iç dünyasının ve fikir yapısının sergilenmesinde önemli fonksiyonlar yüklenen bu teknik, yerini zamanla önce iç monologa sonrasında ise bilinç akışına bırakmıştır. Ancak tekniğin modern yazarlar tarafından tercih edilmiyor olması onun uygulanabilirliğini etkilememektedir. Nitekim klâsik çizgide ilerleyen Samipaşazade Sezai’nin hikâyelerinde bu tekniğin çokça yer aldığı fark edilmektedir. Yazarın anlatıcı ve bakış açısı hususunda yaptığı seçim bunu doğrudan etkilemektedir. Hikâyelerde kullanılan hakim bakış açısı duygu ve düşüncelerin aktarımını kişinin sorumluluğundan çıkararak anlatıcıya devreder. Böylece iç çözümleme yerine uygulanabilecek iç monolog, iç diyalog ve bilinç akışının kullanımını zorlaştırır. Yazar okuyucuya sunmak istediği her unsuru anlatıcısı vasıtasıyla aktarır. Bu sebeple iç çözümleme tekniği kurguda birden çok görevi yerine getirmeye başlar. Yazar kişilerin duygularını, düşüncelerini, dünyaya ve olaylara bakışlarını, kendileri ya da diğer şahıslar hakkındaki düşüncelerini iç çözümleme sayesinde sergiler. Samipaşazade Sezai de bütün bunları, iç çözümlemenin bir yazar olarak kendisine sağladığı kolaylıklar sayesinde okuyucuyla paylaşma imkânı bulur.

²⁵⁸ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı 1**, s. 260.

Hikâyelerde öncelikle kişilerin duygularıyla ilgili çözümlemeleri görmek mümkündür. *Pandomima* hikâyesinde Paskal duygularını insanlardan gizler ancak anlatıcı sahip olduğu imkânlarla bunları sergiler, üstelik değerlendirir:

“Bu zavallı Paskal o güzel Eftelya’yı seviyordu! Bu nakıs vücut o kemal-i hilkate âşık olmuştu.

Fakat gönlünün en gizli bir köşesinde hıfzettiği bu muhabbeti kimseye söylemeğe, küçükten beri mahrem-i her hâli olan evindeki hizmetçisiyle hasbıhal etmeğe, hattâ kendi evinde düşünmeğe bile cesaret edemiyordu. Zira kimseye itimadı, hiçbir şeye itikadı olmadığından zihninde gizlenerek bâis-i hayatı olan timsal-i muhabbetin görünmesinden ihtiraz ediyordu. Ömründe bir kadının nazar-ı nüvâzişkârânesine hiç kimsenin muamele-i mültefitânesine nâil olmamıştı.”²⁵⁹

Yazar bu çözümlemelerde kişinin karakterinin bütün boyutlarını ortaya koymaktansa sadece eser için gerekli olan yönlerine ayna tutmuştur. Paskal’ın dış görünümünden hayatı boyunca duyduğu rahatsızlığı âşık oluşuyla birlikte bu sorunun içinden çıkılmaz bir hâle gelişi gibi ayrıntıları okuyucular bu çözümleme sayesinde öğrenirler.

Düğün hikâyesinde ise anlatıcı yorumlarını biraz daha fazlalaştırmıştır:

“Ah kadınlar! Anlaşılmaz bir muamma. Bazen vahşet ve şiddeti zayıf nevazışlere, âciz lütuflara tercih ederler.

Bir uçurumun içine düşerken etrafında tesadüf eden eşhası, eşyayı kucaklayanlar gibi, bütün cemiyet içinde hiçbir meded-resi, hiçbir penahı olmayan Dilsitan da haysiyet-i nisvaniye ve insaniyesinin tenezzül ettiğini gördükçe Behçet Beye büsbütün sarılarak sevmeye başlamıştı.”²⁶⁰

Yazar Dilsitan’ın duygularında meydana gelen değişimi davranışlarıyla vermeyi seçmemiştir. Bu sevgi, hikâyenin kurgusunu tamamen farklı bir yola sevk etmiştir. Karşılıksız olan ve Dilsitan’ın sonunu hazırlayan bu duygular, hikâyenin trajedisini yoğunlaştırmıştır. Böyle bir unsurun iç çözümlemeden faydalanılarak verilmesi ise tekniğin

²⁵⁹ *Küçük Şeyler*, s. 100.

²⁶⁰ *age*, s. 64.

önemini artırmaktadır. Kimi zaman da iç çözümleme hikâye kişilerinin düşüncelerini gösterebilmek için kullanılmaktadır. Hemen hemen her hikâyede bulunan bu aktarmaların biri de *Bir Yaz Gecesi*'nde yer almaktadır. Nişanlısının kendisinden iki seneden beri uzakta bulunmasından olumsuz yönde etkilenen İkbâl Hanım, aşk hakkında düşüncelere dalar:

“Şimdi zemine dokunacak gibi gelip geçen bulutların karanlığı içinde bir koltuğa oturmuş, iki parmağıyla elbisesinin dizine dokunan yerlerini çekerek düşünüyordu. Kendisi aşka bir an âşina olmuştur. Fakat hiçbir kimse için değil. O aşka bir şekl-i insanî yoktu. Yeryüzündeki hassas ruhlarla konmak için yıldızlardan uçup gelen kuş gibi aşkın kanatları yalnız o güzel yüzüne dokunduğunu hissetmişti. Hakiki bir aşk ibtida kâzib bir nümâyişle zuhur ediyormuş. Subh-ı kâzibi takip eden sadık gibi... Romeo, Ruy Blas, sevdiğine o dünya alâikinden ihtiraz ve ihtirastan müberra saf ve âli muhabbetlerini ilân ederken asrın adiyatından, tahsilin lüzumundan bahsederek ayrılmışlar mıydı? Genç kızların kalbinde ölümün öldüremediği aşk, onların geçirdiği buhran hayatında bir söz, tabir-i diğerle havada bir ihtizaz mahveder. Bir genç kız için nişanlısının gitmesi, giydiği elbisenin yakası, selâm veriş, bir merdiveni çıkışı, İskender'in Dârâ'yı esir etmesi, Sezar'ın o zaman Romalılarca dünyanın müntehâ-yı hududu addedilen Brötanya'yı memâlikine zammeylediğini tebliğ için foruma gitmesi gibi, dünyaya inkılâblar getiren azîm hadiselerdendir.”²⁶¹

Bu alıntıda söz konusu olan sadece hikâye kişisinin duyguları değildir. Yazar İkbâl'in hissetmiş olabileceklerinden yola çıkarak genç kızların his dünyaları hakkında genellemelere ulaşmaktadır. Böylece çözümleme bir ruh tahlilinden oldukça farklılaşmaktadır. Zaten bu hikâyede de şahıslardan çok toplumla ilgilenen yazar, iç çözümlemeyi kendi düşüncelerini ifade etmede bir basamak olarak görmüştür.

İç çözümlemenin hikâyeye getirilerinden biri de kişilerin kendileri ve diğer hikâye kişileri hakkındaki yorumlarını yansıtabilmede sağladığı kolaylıktır. Bu amaçla kullanılan çözümlemeye *Mihriban* hikâyesindeki bir bölümü örnek olarak verebiliriz:

²⁶¹ Samipaşazade Sezai'nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 214-215.

“Ara-sıra evlâdını inkâr, kendisini böyle zelil ve hâksâr eden o murdar sarhoşu düşünüyordu. O gece onu mahvedemez miydi? Hariçten olan her nüfuza, bir zaaf-ı marizâne ile râm olan hilkatine lanet ediyordu. Ah alçak, zayıflara karşı ne kadar da kuvvetli idi.”²⁶²

Burada yazar hem Mihriban’ın kendisi hem de Hakkı Beye yönelik çeşitli duygu ve düşüncelerini sergilemiştir. *Bir Yaz Gecesi*’nde ise yazar iki hikâye kişinin hislerini aynı anda okuyucuya aktarmaktadır:

“ O iklimlerde sözler söylenmeden işitilir, renkler görülmeden anlatılır, kuşlar hayat-ı şuanın üzerine konarak öter; nehirler eriyerek cereyan eden bir sema gibi üzerinden zamanın iki masûn tahribatı olan hüsn ü aşkı sevhil-i uluhiyete isal eder. Fakat ara sıra içlerinden bir ses, bir şey, kendilerinin hâlâ zemine merbut olduklarını ve yakında velev ki muvakkaten olsun ayrılacaklarını ihtardan geri kalmıyordu. Denilebilirdi ki zemin yükselen bu iki ruhun kendisiyle büsbütün kat-ı rabıta ve alâka edeceğini anladığı için onları hasûd, merhametsiz, denî topraklarına doğru çekiyordu.”²⁶³

²⁶² Rumuzü’l-edeb, s. 159.

VI. SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂYELERİNDE TEMALAR

6.1. EVLİLİK

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde evlilik kurumuna geniş yer verildiğini söylemek mümkündür. Fakat bu tema hikâyelerde müstakil olarak değil, diğer temalarla birlikte bulunmaktadır. Yazarın hemen hemen her hikâyesinde evli çiftler mevcuttur. Böylece anlatılarda evlilik farklı yönleriyle ele alınmış ve değerlendirilmiş olmaktadır. Ancak bütün bu farklı evliliklerin birleştiği ortak bir nokta vardır. Yazarın hikâyelerine dahil ettiği bütün bu evlilikler en azından bir taraf için mutsuz ilerlemektedir. Bunun yanında evlilikleri birkaç şekilde değerlendirmek mümkündür. İlk olarak evli çiftlerin durumundan hareketle

²⁶³ Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 202.

yazarın evliliğe bakışını ve evlilik hakkındaki düşüncelerini belirleyebiliriz. Evlilik temasının diğer hikâyelerden daha belirgin olarak ele alındığı ilk hikâye *Yarın*'dır. Bu anlatıdaki evlilik iki taraf için de mutsuzluk getirmektedir. Çünkü karı ve koca tamamen farklı mizaç özelliklerine sahiptirler ve bu durum sürekli çatışmalara neden olmaktadır. Yazar birbirinden farklı insanların evlilik çatısı altında bir araya gelmelerine ya da mizaçlar arasındaki ayrımları fark edemeden yapılan evliliğe karşı doğrudan itiraz etmez. Ancak ortaya çıkan sonuçları sergileyerek mesajını hikâyenin içerisine yayar. Böyle bir anlayışı benimsediği *Yarın* hikâyesindeki çifti Süleyman Beyle Mebruke Hanımı bir araya getirebilen tek ortak nokta kızlarıdır. Onlar sadece kızlarının hastalığı sırasında çatışmaların iki tarafı olmaktan sıyrılıp aynı doğrultuda hareket edebilmişlerdir:

“Pederi elinde pek pahalı olduğu için yaptıramadığı reçete olduğu hâlde yatağın içinde eksiliyor gibi gördüğü Hayat'ın başı ucunda düşünüyordu. Dışarıda sessiz, sadasız kar yağıyor, odanın içini istilâ eden sükûnet, oradaki münkesir kalplerin çarpıntısı duyulacak kadar derin idi. Kadınların istihsal-i esbâb-ı taayyüş için kuvvetleri erkek olduğundan o kuvvetin inhitat ve zevâle meylini gördükleri zaman uyandırmak, tecdid ve ihyâ etmek ihtiyacında bulunurlar. Haremi: Bey! O kadar düşünecek ne var? Bu gün para alacaksın. Zaten hekim: Nezleden gelme bir boğaz rahatsızlığı. Zannederim iyi bakılırsa çabuk geçer, diyordu. Süleyman Bey: Hakkın var Mebruke'ciğim zaten şimdi gideceğim cevabını verdi.”²⁶⁴

Evliliğin mutsuz bir şekilde ilerlediği diğer bir hikâye ise *Kediler*'dir. Bu hikâye uzun süredir evli olan yaşlı bir çiftin anlaşmazlıkları üzerine kurgulanmıştır. Bu çiftin arasında yaşanan gerginliğin sebebi ise daha farklıdır. Kadının kedilere olan düşkünlüğü ve evde çok sayıda kedi beslemesi, erkeğinse kedilerden nefret etmesi kavgaları başlatır.

Hikâyede erkeğin kedilerle mücadelesi üzerinde yoğunlaşmışsa da aslında erkeğin kedilerle birlikte eşiyle de mücadele ettiği görülmektedir:

²⁶⁴ Rumuzü'l-edeb, s. 34-35.

“Kendi lehine yeis ve hayretle ‘Kime meram anlatmalı! Bu kibirli, vefasız, nimet-nâ-şinas hayvanatın kadınlar elbette taraftarı olur. Zaten kedi kadındır’ diyordu.”²⁶⁵

Evlilikte daha mutsuz olan erkektir. Çünkü o eşiyle tartışmanın yanında evin sahibi olmadığı için evden ayrılmak zorunda kalmıştır. Fakat daha sonra tekrar eve döner, çünkü gidecek başka yeri yoktur. Zaten evliliği otuz üç yıl gibi bir süreyi kapsadığından bundan bir anda vazgeçebilecek cesareti de yoktur. Bu durumda evlilik, aşkın bir süre sonra silindiği, yerini alışkanlıklar bütününe bıraktığı bir kurum niteliğine bürünür:

“Demek ki otuz üç senelik bir refakat-ı yek vücûdânenin neticesi, kelime-i muammâ-yı izdivacın halli bu cevap oluyor. otuz üç sene evvel izdivacın ilk aylarında, ebediyet-i muhabbete beka-yı sevdaya yeminler eden lisan-ı âşıkânenin, kendisinin kedilere, her türlü mânâ ve meziyetten mahrum bir meyl-i keyfiye feda olduğunu işitmek kıymet-i insaniye, ve haysiyet-i ehliyesini ihlâl ve teheyyûç ettiğinden (...)”

Düğün hikâyesi bir evliliğin başlangıcını ve buna bağlı olarak yaşananları ele almaktadır. Hikâyede de ifade edildiği gibi söz konusu olan evlilik çıkar ilişkilerine dayanmaktadır. Diyaloglarda ve satır aralarında geçen ifadeler bunu kanıtlamaktadır. Yazar bu şartlar altında oluşan evliliğin ilerleyişi hakkında herhangi bir bilgi vermez, çünkü hikâyede daha önemli bir olay örgüsüne geçiş yapılır.

Hikâyelerde yer alan diğer bir evlilik Bedia Hanım-Lütfi Bey evliliğidir. Bedia Hanımın yanlış bir karar alarak yaptığı bu evlilik o kadar uyumsuzdur ki sonuçta onun ölümüne neden olur. Tamamen farklı çevrelere ve yaşam tarzlarına ait olan bu iki insanın evliliği Lütfi Beyin davranışları yüzünden zedelenmektedir. Eğlence hayatına düşkün olan ve evlenmesine rağmen bunlardan vazgeçmeyen Lütfi Bey, hassas yapılı Bedia Hanımı büyük bir çöküntüye sürükler. Yazar bu evlilikle birlikte birden fazla mesaj vermiş olmaktadır. Özellikle Samipaşazade Sezai çiftlerin mizaç benzerliklerini evlilik için gerekli şart olarak görmektedir.

²⁶⁵ *Küçük Şeyler*, s. 22.

Yazar bazı hikâyelerinde ise evliliği özellikle kadınlar için arzu edilen bir kurum olarak göstermiştir. Bu tarz hikâyelerde evliliği kadınlar tarafından istenilir kılan sebep ise bu kadınların cariyeye oluşlarıdır. Evlilik onları bulundukları konumdan kurtaracak ve özgür kılacaktır:

“Bu şiddetlere ve tahkirlere, bir mutavaat-ı muhabbetkârane ile sabır ve tahammülü altı ayı geçiyordu ki beyinin etvarında, evin hâlinde, herkesin muamelesinde bir hazırlık, bir tebeddül görmeye başlamıştı. Evin bazı yerlerinde hasırlar değişiyor, duvarlar sıvanıyor, evin halkı Behçet Beyin karar verilmiş nikâh cemiyetinden muttasıl bahsedip duruyordu. Dilsitan o geceler sabaha kadar hiç uyumuyordu.

Bak. Kalbi muhakemât-ı muhabbetinde haklı değil miydi? Behçet Beyi bu kadar hadid, bu kadar muhakkar eden kendi ilham ettiği sevdanın kuvvet ve şiddeti olduğu şimdi sâbit olmadı mı? Şimdiye kadar odahğı idi. Bundan sonra haremi!... Tahkir ve tenzil ile başlayan muhabbet bu gün kendisini bu kürsi-yi âlülâl-i aşka is’ad ediyor.

Bu nikâh! Aşk ve muhabbet... O küçük, o mahzun, o sevdalı kalbi bu muvaffakiyeti, bu galibiyeti için kendi kendine bir ıyd-ı nurânur icrâ eyliyordu.”²⁶⁶

Bir cariyeye sonrasında da odalık olan Dilsitan, evlilikle birlikte toplumun gözünde de sağlam bir konuma ulaşmayı arzular. Böylece evlilik bazı genç kızlar için farklı nitelendiriliyorken, esirler için başka anlamlar da yüklenmektedir. Bu, dönemin kabullerinin hikâyelere yansımasıdır. Dilsitan’la aynı konumda ve durumda olan Mihriban ise evliliği onu kurtaracak bir el olarak görmemektedir. Onun Hakkı Beyle evlenmek gibi bir isteği yoktur. Çünkü ondan tam anlamıyla nefret etmektedir. Fakat kendi durumunun evli olmadığı için oldukça uygunsuz olduğunun, toplum tarafından tasvip edilmediğinin bilincindedir:

“Ah! Kendi pek mustarıptı. Kimsenin yanına çıkacak hâlde, kimsenin yüzüne bakacak mevkide değildi. Hayatından haya, hüviyet-i nisvaniyesinden âr ediyordu.”²⁶⁷

²⁶⁶ age, s. 65-66.

²⁶⁷ Rumuzü’l-edeb, s. 161.

Bu evliliklerin dışında çok eşliliğin söz konusu olduğu evlilikler de hikâyelerde yer almıştır. Yazar, *Bir Yaz Gecesi* hikâyesinde bu tarz evlilikler için herhangi bir yorum getirmez:

“Paşanın haremli olan, bir senede ancak iki üç defa kapılarını ayvazların tuttuğu araba ile sokağa çıkmış, yürümekten, tarz-ı maişetten şişmanlayarak güzelliklerini kaybeden, ikisinin de kulaklarında eş uzun küpeler, başlarında yine eş elmas iğnelerle sanatkârane yapılmış oyallı yemeniler bulunan iki hanım odanın dört tarafını ihata etmiş minderlerin üzerinde bağdaş kurarak oturmuş, karşılırlarına iki cariye divan duruyordu.”²⁶⁸

Görüldüğü gibi Samipaşazade Sezai evlilik kurumuna karşı olumsuz fikirler beslemektedir. Yaşamın bir gereği olarak meydana gelen ve toplumun istekleri doğrultusunda gerçekleşen evlilik yazar için önemli gözükmemektedir. Evlilikler, onun için ulaşılmaz/ideal bir yapı değildir. Bu yargıyı hikâyelerdeki bakış açısı da keskinleştirmektedir. Yazarın böyle bir görüşü benimsemesinde gözlemlerinin de büyük etkisi olmalıdır. Çünkü yazar yeni bir insan tipi ve anlayışının temellerini atmak istediği hikâyelerinde bile bu tavrını değiştirmemiştir. Yazar için aşk, evlilikten daha değerlidir. Hikâyelerinde yer verdiği aşkların hiçbirisini evlilikle noktalamaması da bu bakımdan anlamlıdır.

6.2 EDEBİYAT

Edebî meseleler yazarın eserine çoğunlukla nesil çatışmalarıyla birlikte dahil olur. Samipaşazade Sezai, içinde yer aldığı Tanzimat edebiyatıyla birlikte gelişen edebî tartışmaların tarafı olmuştur. Sahip olduğu görüşten kaynaklanan yeni bir edebiyatı inşa etme isteği onu dolayısıyla da eserlerini etkilemiştir. Bu etkiyle birlikte hikâyelerinde de edebiyatla ilgili tartışmalara ve sorunlara değinmiş, bu konudaki fikirlerini sözünü emanet ettiği şahıslar vasıtasıyla açıklamıştır.

²⁶⁸ Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 204.

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde yer alan edebiyatla ilgili düşünceler tek bir unsur etrafında toplanmaktadır: Eski ve yeni edebiyat. Yeni bir edebiyatın kurucuları arasında yer alan ve eserleriyle Türk Edebiyatında ilkleri gerçekleştiren yazar, fikirlerini birkaç hikâyede toplamıştır.

Bir Yaz Gecesi hikâyesinde Osman Paşayla oğlu Nail Bey arasında geçen konuşma yazarın edebiyatın hangi temeller üzerine oturtulmasını tercih ettiğini ortaya koymaktadır:

“Nail Beyin elinde birçok gazeteler vardı ki münderecatından bazı yerlerini pederine okuyor, bahsediyordu. Onlardan birinde edebiyata dair beğendiği bir makaleyi pederine hülâsa etti: Bizde edebiyat bitmiş, kurumuş, eser-i hayat göstermiyormuş, ona da sebep eski edebiyatı tazeleyen gençlerin eş'arı imiş, halbuki onlar da eser-i hayat göstermiyormuş. Nail başını pederine doğru çevirerek ‘Niçin tebessüm ettiniz; doğru değil mi?’ diye sordu.

-"Doğru değil oğlum. Demek Virgile'in, Dante'nin, Shakespare'in, Hugo'nun, Sadi'nin, Hamid'in edebiyatı gençlerin eş'arı sayesinde zî-hayat ve taze duracak! Halbuki onların kadîm edebiyatı gençlikten tazedir. İnsan Victor Hugo'dan 1900 sene evvel dünyaya gelen Virgile'in eş'arına baktıkça dünyada en az değişen şiir ve edeb imiş diyor. Meselâ bu sabah öten bülbülün nagamatı sabah-ı evvelde ötenlerden daha yeni midir?

Bugünkü seher, küreyi ilk aydınlatan şafaktan daha taze vü fer midir? Hakiki şiir ve edeb layemuttur.”²⁶⁹

Bir edebî eserin eski olmasının onu değersizleştirmeyeceğini hatta zamanın, iyi bir eseri klâsik hâline getirip ölümsüzleştireceğini vurgulayan yazar, bu düşünceleriyle yeni edebiyatı yanlış yorumlayanlara da eleştiriler getirmektedir. Sanat eserini belirli bir devre ait olduğu için yok saymayan yazar benzer görüşlerini *Sihirli Dükkân* hikâyesinde de dile getirmektedir. Bu hikâyede de tartışma bir baba oğul arasında geçmekte, edebiyat temî nesil çatışmalarıyla birlikte yer almaktadır. Bu anlatıda da tartışmanın tarafları ve konusu benzerlik göstermektedir:

²⁶⁹ age, s. 198-199.

“İrfan Bey, ekseriya yazı tepsisinin veya odadaki minderin yastığı üzerinde Baki ile Nedim’in divanı bulunan babasına, ‘Eğer gazeteye münekkit olarak kabul olunsaydım eski edebiyat ölmüştür diye yazardım.’ diyor; babası kemal-i sükunetle cevap veriyordu:

-Ben milletimin mazideki irfan ve edebi ölmüştür sözünden ziyade bî-edebîlik ölmüştür sözünü işitmek isterim.

Bu cevap üzerine İrfan Beydeki babasının kanı şimalin kırbacıyla galeyana gelerek diyordu ki;

-Ölmemişse ben öldürürüm.

-Zavallı sen değil zaman bile Baki’yi yahut bekayı ifna, Nedim’i adım edemez. Mademki bir şey olmak hülyasındasın. Cellat değil musalih olmağa özen. Kalem öldürmek için değil diriltmek içindir. Ruhlara, kalblere taze heyecan ve helecanlar, milletlere, yeni bir hayata haberler götürmek içindir.”²⁷⁰

Yazarın bu ılımlı tutumu diğer hikâyelerinde de devam etmektedir. Samipaşazade büyük bir kültür birikimiyle oluşturulmuş bir edebiyatı yok saymaz. Samipaşazade Sezai sadece edebî meseleleri değil yaşantısında yer almış edebî şahsiyetleri de hikâyelerine taşımıştır. Biyografik hikâye özelliği taşıyan *Bir Hayal* bu durumu örneklemektedir:

“Hemen ayağa kalkarak iki büyük kanadı açılmış kapısının önünde mütehayyir, mütereddit durdu. İşte o arada bir adım daha, sonra ebediyet! Kapıdan girer girmez avluda Şinasi Efendiyle Ziya Paşa konuşarak yürüyorlar; o da arkalarından gidiyordu.

Dünya, onu idare edenler, onun hâdisatı, Ziya Paşa’nın fevkalâde parlak kinaye ve istihzası içinde onu müteheyhic eder, gizlenmek, karanlığa kaçmak isteyen hatlar onun ziyasıyla meydana çıkar. O parlak, müessir kinayeler, o tebessüm, bütün mücadele ve münazaalara, hadisata, şuuna başka bir şekil ve mânâ, başka bir mahiyet verir; belki hakikisini.

Ziya Paşa sadrazam Âli Paşa hakkında:

Devleti hüsn-i idâre ise maksad ü murad

Ona pek mâni imiş kesret-i emsâr ü bilâd

Etti bu kaide-i hikmeti kendi icad

Devleti eyledi bir böyle belâdan âzâd’ını okuyordu.

²⁷⁰ age, s. 220.

İşitilmesinden korkan bir ses: Biraz hakkı yok mu, büyük bir küçük olmaktan, küçük bir büyük olmak evlâ değil midir? diyordu.”²⁷¹

Bunun yanında edebiyatla bağlantılı olarak devrin basın hayatı ve bazı edebî çevreler de esere dahil olmuşlardır.

6.3 GÜNLÜK HAYAT

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde seçmiş olduğu şahıslar, buna bağlı olarak mekân, kendi içine kapalı ve dış dünyadan alabildiğince soyutlanmıştır. Bu onun yazar olarak benimsediği hikâye tarzının bir gerçeğidir. Meydana getirdiği kurgusal yapı, yazar olarak onun tasarrufundadır. Ancak bu kullanım onun hikâyelerini günlük yaşamdan uzaklaştırmakta, hikâyelerin yapay bir atmosfer içinde gelişmesi sonucunu doğurmaktadır. Oysa kısa hikâye ortaya çıkışından itibaren toplumla ve gündelik yaşantıyla sıkı bir ilişki içerisinde.

Yazarın romantizmin etkisi arttıkça görülen hikâyelerinde ise bulunulan ortam ve onun unsurlarıyla herhangi bir bağlantı hemen hemen yoktur. Örneğin *Hiç* hikâyesi sadece birkaç şahıs etrafında oluşturulmuş bir hikâyedir. Hikâye olay örgüsü gereği dış mekânın bir bakıma yaşamın içinde geçmektedir. Ancak yazar, yaşama ait öğeleri belirsiz bir şekilde eserine dahil etmiştir. Eserin ana kişisi birçok işte çalışan bir gençtir. Çoğu zaman kalabalık mekânlarda, farklı insanlarla dolayısıyla onların oluşturduğu yaşam tarzlarıyla alâkalı olarak yaşamaktadır. Buna rağmen yoğun ilişkilerin ortasında bulunan bu gencin münasebetleri hikâyede yer almaz. Genç mağazalarda, matbaalarda çalışır, vapurda bulunur, Aksaray ve Beyoğlu arasında gidip gelir. Ancak burada çalışanların ya da yaşayanların hayatına dair çok az unsurdan söz edilir. Hikâye kişilerinin gerçek yaşamdan kaçıp uzaklaşma istekleri hayallerine bile yansımaktadır. Genç kurduğu hayallerde insanlardan uzak olmayı tercih etmiştir.

²⁷¹ age, s. 217.

Hikâyelerin yaşamla iç içe olması çoğunlukla hikâyelerde kullanılan mekânlarla ilgilidir. Yazarın mekânı kapalı bir dekor olarak tasarladığı hikâyelerde doğal olarak dış dünyayla herhangi bir ilişki kurulamamaktadır. Hatta çoğu zaman dışarıdan eve yansıyanlar beraberlerinde kötülüğü de getirir. Mekân olarak etrafı çevrilmiş bir konağın tercih edildiği *Bedia Hanım* hikâyesinde şahısların, olay örgüsüne Lütfi Bey dahil oluncaya kadar dış dünyayla ilişkisi yoktur. Lütfi Beyin ait olduğu yaşam unsurlarını taşıması bütün düzeni bozacak kadar kötü bir gelişme olarak gösterilmiştir:

“(…) imrar-ı leyal ettiği yerlerin efkâr ve etvarıyla geldiği zamanlar ise her tarafına esafil-i nisvanın kullandığı keskin purda kokuları Bedia’nın odasında, o mahfil-i ismet ve irfanda intişar ediyordu.”²⁷²

Yazarın sadece kötü karşıladığı eğlence hayatını değil kalabalığı, diğer insanları da hikâyelerden uzaklaştırması hayatın eserlere çok az girebilmesine neden olmuştur.

Kurgunun günlük yaşam ve bunun içerisinde yer alan adetlere ve inanışlara açık olduğu durumlar nadir de olsa söz konusudur. *Düğün* hikâyesinin önemli bir kısmı düğün merasiminin ilerleyişine ve insanların anlatımına ayrılmıştır. Hayatla iç içe olan bu hikâyede devrin kabulleriyle ilgili ayrıntılar bulmak mümkündür. Hikâyede gelin ve damadın tasviri anlatımı gibi gözleme dayalı ifadelerin yanında çeşitli tiplere de yer verilmiştir. Yazarın mahalle bekçisini anlatırken seçtiği ifadeler dikkate değerdir:

“(…) Mahalle bekçisi Kürt Haso bile o gün başına kırmızı yemenisini sarmış, ayağına abâdan yeni poturunu, arkasına yine abâdan yeni saltasını giymiş, kemal-i hürmet ü nezaketle sokak kapısının önünde küçük hasır iskemlesinin üstünde hilâf-ı itiyadı olarak gelen geçene mütebessimane atf-ı nazarla gelin arabalarına intizar ediyordu.”²⁷³

Bu bekçi tipi sadece şahıs olarak değil temsil ettiği ve okuyucunun zihninde canlandırdığı mahalle ortamıyla birlikte gelmiştir. Dolayısıyla günlük hayatın içindeki bir tip olduğu

²⁷² Rumuzü'l-edeb, s. 22.

²⁷³ Küçük Şeyler, s. 47.

çevreyi ve şartları da anlatıya taşımaktadır. Hikâyede kalabalığın içinde bulunan şahısların yaptığı konuşmalar da aynı görevi yerine getirmektedir. Bu diyaloglar hem anlatımın canlılığını artırmakta hem de olayı tamamlamaktadır. Diyaloglarda kadınların bakış açılarına, ilişkilerine, giyim anlayışlarına dair ifadeler de yer almıştır. *Düğün* hikâyesindeki gibi mahallî unsurları taşıyan diğer bir hikâye *Eski Bir Mektep*’tir. Ana kişinin evden-okula giderken geçtiği mekânları ve buradaki insanların yaşam tarzlarını aktaran anlatıcı, devir için bazı tespitler de yapmıştır:

“(…) uzakta ıslak siyah noktalar gibi titreyen mahalleleri karakalem bir resimdeki hutut gibi siliyor, kapısı yarı açılmış bir evden insan bir yeniçeri çıkacak diye bekliyor, pencereleri silinmekte olan bir kahvehane uyanmak için gözlerini ovuşturuyor, biraz daha ötede bir attar dükkânı kepenklerini bu har ile açıyor sanılıyordu. Şimdi dükkânın önünden geçtikleri attar:
-Lala Allah bağışlasın. Bey için gel biraz nazar boncuğu al da fesin içine dikelim? Lala da böyle bir şeylerin konakta yasak olduğunu söylediği zaman: ‘Öyleyse çöre otu al da cebine koy. Allah kötü nazarlardan esirgesin’ cevabını veriyordu.(...)

Bu mahalleler kâni, mütevekkil hayatlarının istihsal-i ihtiyacı için mesai-i yevmiyesine ağır, vakur hareketiyle başlayarak herkes işte, çarşıda bedestenliler, şeyhülislâm efendi vak’arıyla dükkanlarına giderlerdi. Şimdi biraz ötedeki kahvehanenin önünde küçük bir iskemleye oturmuş, elinde büyük bir kahve fincanı olan yaşlı bir adam:

-Lala, beyi mektebe mi götürüyorsun? Allah zihin açıklığı versin (...).

Bu uzak mahallelerde ilerledikçe o asırdaki hayattan, bir başka şevk ve galeyan ile terakkiye şitab eden, garptan uzaklaşarak âzâde ve âsûde bir surette bütün dünya dağdağasını terk ile zalam-ı maziye giriyorlardı.”²⁷⁴

Samipaşazade Sezai’nin hikâyelerine günlük yaşam çoğunlukla yolculukla birlikte girer. *Kediler* hikâyesinde Ada sokaklarında yürüyen ana kişi eğlenen ve şarkı söyleyen halkı izler. *Anneciğim* hikâyesinin önemli bir kısmı yine yolculuğa ayrılmıştır. Bu bölümlerde Ankara-İstanbul arasında karşılaşılan insanlardan bahsedilir.

“O zaman yollar böyle muntazam olmadığı gibi şimendifer de İzmit’ten ileri gitmiyordu.”²⁷⁵

²⁷⁴ Samipaşazade Sezai’nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 225-226.

²⁷⁵ *Rumuzü’l-edeb*, s. 41.

Sokak hikâyesi günlük yaşamla en çok ilgili olan hikâyedir. Hikâye tamamen gündelik hayatın ve insanların anlatımına ayrılmıştır. Anlatıcının sokak hakkındaki uzun monologu haricinde her ifade hayatın akışıyla ilgilidir. Anlatıcı kendisi için çok farklı olan bu mekândan bahsederken dili sadeleşmiş üslûbu da canlı bir ifâde kazanmıştır:

“Evlerinin mahrem umûruna dair konuşan karı-koca sokakta bağırıyor. İşlerine giden amele, rençperler, çocuklar bu kaldırımdan çıkan yeni beyler bağırıyor. Görülüyor ki bu sokak insanda kulak, beyin, sinir olduğunu kat’iyen kabul etmiyor. Halbuki sokak kimsenin değil, herkesindir. Herkesi rahatsız etmek kimsenin hakkı değildir. Aradan uzun seneler geçtiği hâlde hatırlarım. O zaman- şimdi elbet ziyadedir- beş yüz bin adamın mahall-i ticaret olan Londra’daki sitede o azîm harekât-ı umumiye insana hayret veren bir sükûnetle cereyan eder. Sabahları erken ötmesin diye bütün Paris’te bir horoz yoktur. Bizim zerzevatçı var ki, sabahları horozlardan evvel uyanır. Bir sese mâlik ki, insanların hâl-i ibtidaîsinde korkunç mağaralardan çıkan seslerin âhengi bu olmak lâzım gelir. Lahana, pırasa diye bağırmaya başladığı zaman, çocuk, genç, ihtiyar yataklarından sıçrar. Birtakım taş, tuğla, kum taşıyan yaysız araba vardır ki, birbirinin arkasından kaldırımların üzerinden alabildiğince geçerken insan dünya yıkılıyor, bu arabalar da yıkılan dünyayı yeniden yapmak için karınca kaderince diye tuğla, taş kum, demir, tahta taşıyorlar sanır.

(...)

Bizim sokağın adabı, ahlâkı yerindedir. Yalnız intizamı, terbiyesi yoktur. Gece yarısından sonra bilmem kimler ekser avazları çıktığı kadar bağırarak bazen söğüşerek geçerler. Bazen de geçmezler. Sokağın üstündeki çayırılıkta oturarak türkû söylerler. ‘İşitmesin ol sözü kulaklar. Âlûdesi olmasın dudaklar.’ ”²⁷⁶

6.4 .AŞK

Hikâyelerde aşk ulvî bir değer olarak gösterilmektedir. Yazar anlatılarda duygulara ve duygularının aktarımına büyük önem verir. Onun için derin duygulara sahip olan daha da önemlisi âşık olabilen insanlar diğerlerinden daha değerlidir. Yazar, âşık olan ve bu yüzden acı çeken kişilerinin daima yanında yer alır. Onlara merhamet duyar, okuyucunun da aynı

²⁷⁶ Samipaşazade Sezai’nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 230-231.

hisleri paylaşması için gayret sarf eder. Hikâyelerde aşk diğer temalardan çok daha fazla yer alan ve yoğun olarak işlenen temadır. Romantizm etkisinde kaleme alınan ilk dönem hikâyelerinde yazar için “(...) asıl insan gerçeği, çoğu zaman dışarıdan alınan ve şartlara göre değişebilen fikirlerde değil, ruhun derinliklerinden, belki zaman zaman şuuraltıdan gelen ve kolay kolay değişmeyen duygulardadır.”²⁷⁷ Bu duyguların en önemlisi ise aşktır. Aşk, yazara göre toplumda herhangi bir değeri olmayan ve dışlanmış insanları yüceltir. Onları toplumdan farklı ve üstün hâle getirir. *O Büyük Siyah Gözler* hikâyesinde köylüler tarafından işini yapmadığı için hakaretlere uğrayan çoban, yazar için hisleri nedeniyle üstündür. Çoban aşağı tabakadan olmasına rağmen duygularıyla insanüstü bir seviyeye yükselir. Çünkü o duygularıyla hareket etmekte, onlara değer vermektedir. Nitekim hikâyenin sonunda genç herkesin değer verdiği ve kendisinden üstün tuttuğu bir ermiş olmuştur. Yalnız aşkına karşılık bulamamıştır. Zaten diğer hikâyelerde de aşklar mutsuz bitmektedir. Bunun nedeni, asıl önem verilenin aşkın mutlu sonu değil yaşanan yoğun duygular olmasındandır. Asıl değerli olan âşık olma ve sonrasındaki süreçtir. Bu süreç içerisindeki kişilerin birleştikleri bir nokta da hayalleridir. Hikâyelerde aşk insanı hayal kurmaya yönlendirmektedir. Âşık kendisi ve sevdiği insan için her zaman temiz, saf, medeniyetten (insanlardan) uzak bir yaşam arzu eder. Bu kimi zaman *Hiç* hikâyesinde olduğu gibi tabiatın el değmemiş bir köşesidir. Genç Boğaziçi’nin veya Adalar’ın gizli bir tarafında çiçekler arasında bir ev hayal eder. Burası sadece kendisi ve sevdiği içindir. Aşk kişilere yaşama ve değişme isteği de aşılar:

“Niçin? ‘Onunla’ beraber Boğaziçi’nin kenarında dolaşmasın? Niçin? Zeminde, semada, ziyâ-nisâr olan kandillerin, kürelerin aks-i şuanı ‘onunla’ âb-ı hoş cereyan-ı lâciverdide seyr ve temaşa etmesin? Niçin? O ziyaları itfa ve iş’al eder gibi görünen serin bir poyraz rüzgârının ‘onun’ saçlarıyla oynadığını görerek mest-i ikbal-i muhabbet olmasın? Bak! Eğliyor! Bu leyle-i bî-hâbında kulağına...yok, ruhuna, hafî gayet hafî bir şeyler söyleyecek galiba... Oh! Çalışacak, çok çalışacak, sâye-i sa’yinde zengin olacak”²⁷⁸

²⁷⁷ Batı Edebiyatında Edebî Akımlar, s. 63.

²⁷⁸ Küçük Şeyler, s. 16.

Pandomima hikâyesindeki Paskal için aşk, yaşamla tek bağlantıdır. Paskal'ın sevgilisine ulaşması diğerlerinden çok daha zordur. O yüzden onun kavuşma hayallerini hep gerçekler bölmektedir:

“Kendisini bir kere kabul edecek olursa... Bu hücreleri saksılarla donatacak. O güzel Eftelya'sını şu köşeye ik'ad edecek kendi kendine ayağa kalkıp oda kapısının eşiğine otururdu. Ne kadar garip hikâyeler söyleyecek. Bütün geceler güldürecek! (Galiba gündüzün kendisine gülerek bakan o büyük siyah gözler bunu ziyadece mestetmişti.)
Meselâ şimdi odaya giriyor... Bir ilâhe-i hüsnün karşısındaki putperest gibi başını tahtaların üzerine koydu... Bir müddet o vaziyette kaldıktan sonra gayet güzel rüyalı bir uykudan uyanır gibi bir hâl ile başını kaldırdı. Ah, pek de çirkin... Âlemin maskarası... Ağlamağa başladı.”²⁷⁹

Paskal'la Eftelya arasında fizikî görünüş olarak o kadar büyük bir fark vardır ki Paskal genç kızı ilâhe olarak nitelendirmeye başlamıştır. Böylece aralarındaki ilişki insanî olmaktan uzaklaşmıştır. Eftelya ona hayat verici bir konuma yükselmiştir.

Hikâyelerde ayrıca bütün bu kişilerin hayallerinin koruma isteğinin kaçış psikolojisiyle birlikte gerçekleştiği açıktır. Bu sadece sevginin isteklere doğal bir yansıması değil romantizmin de hikâyelere getirisiidir. Toplumun dışında bulunan (Bedia Hanım, Çoban v.b.) ya da itilmiş (Paskal) şahıslar aşklarını da kaçarak ve saklanarak yaşamaktadırlar.

Hikâyelerde seven insanlar oldukça pasiftir. Gerek aşklarını açıklamada gerekse hayatları hakkında çeşitli kararlara varmada oldukça hareketsiz kaldıkları görülmektedir. Buna en iyi misal de *O Büyük Siyah Gözler* hikâyesindeki çobandır. Çoban sadece bir kere görerek aşık olduğu genç kız için hayatını vermek istediği hâlde onu aramak veya bulmak için herhangi bir girişimde bulunmaz.

Aşk konu alan hikâyelerin sadece birinde seven insanın daha aktif durumda olduğunu söyleyebiliriz. Bu şahıs da farklı kişiliğiyle diğer kişilerden ayrılan Feride'dir. Diğer kişiler gibi hassas ve aşka yatkın bir yapıya sahip olmadığı ve duygularının kontrolüne girmedığı

²⁷⁹ age, s. 102-103.

için aşk karşısındaki tutumu da oldukça değişiktir. Feride diğerlerinin aksine sevdiğini belli eder ve harekete geçer. Fakat yazar Feride'nin bu tutumunu onaylamamakta ve her iki kişiyi de aşkı yaşayabilecek yapıda bulmaktadır. Çünkü Feride'de Salih Usta da yaşayış ve kişi bakımından bozuktur:

“Seneler geçtikçe Feride işretle bozulmuş zihinlerin, deniyat ile zehirlenmiş gönüllerin şedaid-i cinneti, seyyiat-ı hissiyatı altında eziliyor hattâ para bile kazanıyordu.”²⁸⁰

“Yirmi sekiz yaşında olan bu adamda ayyaşlığın âsâr-ı maddiye vü maneviyesi zuhura başlayarak adalâtı mübalağalı surette büyüyen, üzeri ufki bir çok hutut ile çizilmiş alınma senelerden beri yıkanmamış, taranmamış saçları dökülmüş ve hadd-i tabiîsinden ziyade açılıp bebekleri daima bir noktaya mansub olan gözlerinin medarındaki adalât ise büsbütün çökerek yirmi sekiz yaşındaki bu çehreye bir ihtiyarlık hâli gelmişti. Ayyaşlarda görüldüğü üzere işret, Salih'de de hissiyat ve tesiratin bazılarını mahv ve ilga ettiği cihetle bir hissin diğerine muaveneti olmazdı.”²⁸¹

Bu hisler yazarın yanında yer aldığı plâtonik aşk anlayışının çok uzağındadır. Kendisinin de belirttiği gibi ‘düşmüş Feride bu adamı alçak bir muhabbetle’ sevmektedir. Yazar, cismanî arzuların aşk gibi yüce bir değerın önüne geçmesine, bir anlamda aşkın dünyevîleştirilmesine karşıdır. İstekleri de hikâyede eleştirilenler arasındadır.

6.5. ESARET

Samipaşazade Sezai cariyelerin yaşam şartlarına yakından tanık olmuş bir yazardır. Başta yaşadığı konakta bulunan cariyeler olmak üzere bu şahıslar, onun eserlerinde çeşitli yönleriyle yansımışlardır. Osmanlı toplum yapısının önemli parçalarından biri olan cariyelik kurumu birçok sorguyu ve sorunu da beraberinde getirmiştir. Cariyelere karşı sahiplerinin tutumları ve onların hürriyetleri gibi günümüze gelene kadar tartışılan bütün konular hikâyelere de girmiştir. Samipaşazade Sezai bu konuda oldukça duyarlıdır. Bu duyarlılığı iki kaynaktan beslenmektedir. Bunlardan ilki yazarın biyografisinden gelen

²⁸⁰ Rumuzü'l-edeb, s. 53.

unsurlardır. İkincisi de etkisi altında kaldığı romantizm akımının prensipleridir. Romantizm gerek sanatçı için gerekse fert için hürriyeti temel gereksinim ve zorunluluk olarak görmektedir. Bu yüzden esaret yapıtlarında tem olarak önem kazanmış ve eleştirilmiştir. Toplumdan çok ferde değer veren yazar da yaşamından gelen tesirleri, benimsediği edebî akımda ifade etme olanağı bulmuştur. Yazar birkaç hikâyenin tamamını bu konuya ayırarak ya da bazı kısımlarda konudan söz ederek hassasiyetini aktarabilmiştir. *Sergüzeşt* romanıyla birlikte esaret temasına eğilen yazar Samipaşazade Sezai hikâyelerinde de görüşlerini işlemiştir. Yazar cariyelerin yaşadıkları ortamlarda ezildiklerine, kendi istekleri dışında hayatlarına müdahale edildiğine inanmaktadır. Bu yüzden de onlara karşı büyük bir merhamet beslemektedir. Yazar, cariyelerin sıkıntı dolu yaşamlarını okuyuculara da aktarmak, onları da bu hayatlarla yüzleştirmek istemiştir. Böylelikle cariyelere karşı okuyucuda acıma hissi ve duyarlık meydana getirmeye çalışmıştır.

Yazarın cariyeler hakkında ele aldığı en önemli sorun onların kadın-erkek ilişkilerindeki yeridir. Para karşılığı alınıp satılabildikleri için yaşadıkları evdeki konumları ve karşı cinsin onlara bakışı her zaman dikkat çekmiştir. Hikâyelerde cariyeler, ilişkilerde hep istekleri dışında kullanılan ve acı çeken kadınlar olarak yer almışlardır. Zaten esir olmayan kadınların bile hayatları konusunda tam anlamıyla özgür olmadıkları bir toplumda bu kadınlar daha olumsuz şartlar içerisinde gösterilmişlerdir.

Mihriban hikâyesindeki cariyeye, hikâyeye de ismini veren ana kişidir. Mihriban, mutasarrıflıktan emekli olmuş, felçli Ata Efendinin konağında yaşamaktadır. Evdekilere özellikle Ata Efendiye karşı 'büyük bir sabır ve tahammül göstererek itaat ve sadakatile' hizmet etmektedir. Fakat konakta, onun yaşantısını alt üst edecek Hakkı Bey ve annesi de bulunmaktadır. Nitekim Hakkı Bey bir süre sonra Mihriban'ı elde edecektir. Hakkı Beyin Mihriban'a davranışlarının ve onun yapısının tasvirinde yazarın seçtiği ifadeler onun olaya bakış açısını da belirginleştirir. Diğer insanların hakimiyeti altına girmenin doğurduğu bu sonuçlar *Düğün* hikâyesinde de işlenmiştir. Bu hikâyede Mihriban'a benzer şeyleri yaşayan Dilsitan Behçet Bey karşısında güçsüz durumdadır:

²⁸¹ age, s. 53-54.

“Bu genç beyin şiddet ve kuvveti Dilsitan’ı ferman-ı tabiata râm eylemişti. Alâka mı etmişti? Hayır! Bir kuvvet-i muhakkirâneyi ve bir şiddet-i âmirâneyi muhtevi olan bu sevda, kendisine şimdiye kadar işittiği güzel seslerden, kuşların nağmelerinden daha latif ve hafif gelerek hissettiği azim bir noksanın ikmalini, muhtaç olduğu bir şefkat ve himayetin vücudunu vaad ve temin ettiği cihetle, yanı başında rahim bir hâmi, bir birader mi ? Yahut güzel bir bey mi bulunduğuna kalbinde kat’î karar veremiyordu. Aradan ancak iki üç gün geçti. Dilsitan artık genç bir kız, bî-haber bir çocuk, kimsesiz bir halayık değil, Behçet Beyin odalığı idi. O dakikada genç zihni gıda-yı ruhanisi olan hayâlât-ı şebabete başlayarak mes’ud bir hâli, emin bir istikbali, âteşin bir sevdâyı küçücük ayaklarının altında buluyordu.”²⁸²

Hikâyede kullanılan ifadeler yazarın hissettiklerini, bu kişilerine duyduğu yakınlığı vurgulamaktadır. Yazar, cariyelere uygulanan şiddeti de anlatarak bu ifadeleri daha da belirginleştirir. Mihriban ve Dilsitan’a karşı alınan tutum diğer cariyeler için de geçerlidir. Yazar bu ev halkını zaman zaman da oluntular şeklinde aktarır:

“-Beyimin mürüvvet günü çalışmayacağım da ne günü çalışacağım. Bunun iki katı olsa yine dikerim. (Odanın bir köşesinde sağ elinin üstünde tutarak içini çeke çeke ağlayan bir kıza hitaben)

-Kız ne ağlıyorsun? Dayak yemekle kıyamet mi kopar? Efendin değil mi? O seni terbiye için döver.

-(Ağlayarak) Evet efendim. Yastık yüzünü yanlış teyelledin diye adamın eline bu kadar iğne batırılır mı baksana. Elim nasıl şişti.... Vâkıa batırılan iğne biraz ziyadece girdiğinden elinin üzerinde bir iltihap hâsıl etmişti. Şu kadar var ki küçücük elinin üzerinden çıkan kan damarlarını göz yaşları temizliyordu.”²⁸³

Cariyelere toplumun bakışı da hikâyelerde işlenen yan temalardır:

“Orada oturan komşu hanımlar tezil ve tahkir eder bir nazarla Mihriban’ı baştan aşağıya süzerlerdi. O bir köşeye çekilerek mahçup, muhakkar, müttehim bir hâlde hemen her zaman yek-meal olan muhaverelerini dinlerdi. Ev sahibesi komşu Esma Hanım’la konuşuyordu:

-Sizin mahdum aylığa geçti mi kuzum?

²⁸² Küçük Şeyler, s. 61-62.

²⁸³ age, s. 67.

-İlahi hanım, çoktan?

-Ne kadar alıyor?

-Vallahi bir kuruş mu? Dört bin kuruş mu ? Öyle bir şey. Yakında kalemine kendi buyuracakmış.

-Hanım niçin evlendirmezsin? Maşallah on sekizine bastı. Sizin için kız mı yok?

-Ondan çok ne var? Bize paşa kızları veriyorlar ama biz almıyoruz. Halayık alsam 'gözünü kırparak' onların da hâli malum a.

Mihriban mahvolmak, bitmek istiyordu.

Muhavere devam ediyor, hepsinin oğulları paşa kızları olacak kocaları konak, yalı alacaklar ama kendileri istemiyordu. Hele halayıklara dair olan sözler o kadar mâlâmâl-i ta'zib ü tahkir idi ki Mihriban, mahpesten firar eden erbab-ı cerâim gibi, sözlere dalmalarından bil-istifade gözlerden gizlenerek havf ve dehşetle aşağıki odasına kaçıp gizlendi.”²⁸⁴

Bu konuşmalarla yazar hem cariyenin ruhsal durumunu gösterirken hem de toplumun cariyelere bakışını, onlar hakkındaki düşüncelerini dile getirir. Sonuç olarak yazar cariyelere toplum tarafından çeşitli sorumluluklar yüklendiğini, fakat toplumun onlara karşı görevlerini yerine getirirken aynı hassasiyeti taşımadığını düşünmektedir. Bu düşünceleri de onu, cariyelerin yaşamını anlatmaya yönlendirmiştir.

6.6 ANNELİK

Anne-çocuk arasında varolan güçlü ilişkiler bir tema olarak edebî eserlere de girmiştir. Kaynağını insandan ve insan hayatından alan edebiyat için bu, kaçınılmaz bir durumdur. Annelik duygusu ve anne-çocuk ilişkileri farklı yönleriyle ele alınmış ve işlenmiştir. Samipaşazade Sezai bu temaya hikâyelerinde özel bir önem göstermiştir. Annelik teminin yer aldığı anlatılardan ilki *Mihriban*'dır. Bu hikâye iki temayı birden işler. Hikâyenin ilk ana bölümünde cariyelik üzerinde yoğunlaşılırken ikinci bölümde annelik ve buna bağlı olarak anne-çocuk ilişkilerine yer verilmiştir. Mihriban kendi hayatına sahip olmayan bir esirdir. Hizmet ettiği insanlar tarafından ezilmiş, onlar yüzünden toplumda saygınlığını yitirmiştir. Onu hayata bağlayan ise çocuğu Enzile'dir:

²⁸⁴ Rumuzü'l-edeb, s. 160-161.

Fakat Enzile hasta bir çocuktur ve annesine hissettirdiği hayata tutunma çabalarını uzun süre devam ettiremez. Bütün çabalara rağmen ölür. Kızı için hayatta kalmaya çalışan Mihriban'ı da bu ölüm yıkar ve o da kısa bir süre sonra ölür. Hikâyede bu dramatik sonuca ulaşılmadan önce bir annenin çocuğuna duyabileceği sevginin boyutları vurgulanmıştır. Mihriban hikâyenin geriliminin oldukça arttığı sahnelerin birinde, Hakkı Beyin karşısında kendisi için gösteremediği kuvveti ve cesareti çocuğu söz konusu olduğunda tereddüt etmeksizin sergiler.

6.7 SOSYAL DEĞİŞİM

Samipaşazade Sezai'nin ilk dönem hikâyelerinde sosyal hayata ve olaylara çok az yer verildiği görülmektedir. Bu durum yazarın hikâyelerindeki olay örgüsü, şahıs kadrosu ve mekân konusundaki tutumuyla yakından ilgilidir. Bu hikâyeler toplum içerisinde geçmezler. Kişiler sosyal yaşamın bir parçası olmaktan ziyade kendileri için oluşturulmuş belirli bir dekorun içinde kapıları dış dünyaya kapalı olarak yaşarlar. Kendi aralarındaki çatışmaları ve kişiliklerindeki değişimler de bu ortamla sınırlıdır. Kişilerde görülen değişimler genellikle duygusaldır ve bunların düşüncelerini ifade etme özgürlükleri hemen hemen her hikâyede sınırlıdır. Böyle bir kurgu dünyaya da doğal olarak sosyal hayatta meydana gelen değişimlerin müdahalesi söz konusu değildir. Oysa yazar hikâyelerini Türk toplumu açısından tam bir kırılma ve çözülmenin olduğu bir dönemde kaleme almıştır. Ülkede siyasî ve sosyal düzende yıllardır görülen yavaş işleyen yenileşme süreci bu zaman içerisinde oldukça hızlanmıştır. Yönetim sisteminde de köklü yapılanmalara gidilen bu yıllarda, fikirlerini halka yaymak, geniş kitlelerle paylaşmak isteyen yeni bir aydın sınıfı meydana gelmiştir. Bütün bunların yanında yüzyıllardır aynı coğrafyada yaşamış toplumların imparatorluktan kopmaya başlamış ülkenin kültür mozayisinde ve yapısında çalkantılara sebep olmuştur. Bunlara eklenen, yenilgi ve toprak kaybıyla sonuçlanan savaşların ise insanları, özellikle de sanatçı duyarlığına sahip yazarları etkilememesi imkânsızdır. Sözü ettiğimiz çalkantılı yıllar arasında yetişen Samipaşazade Sezai'nin eserlerine dönemi ve sosyal değişimi yansıtmayı istemediği görülmektedir. Yazar,

hikâyelerinde genellikle fertlerin değişimi üzerinde durmayı daha genel bir tabloyu sergilemeye tercih etmiştir. Yazarın sosyal yaşamdaki yenileşmeyi ele alışına ancak son dönem hikâyelerinde rastlarız.

Cumhuriyetin ilânı sonrasına rastlayan bu hikâyeler, değişimi birçok insan açısından ele almıştır. Bu tema için bize en çok malzeme veren anlatı ise *Bir Yaz Gecesi'dir*. Yazar, zaman zaman kişilere zaman zaman da topluma yüzünü dönerek değişimin boyutlarını göstermek istemiştir. Hikâye kişilerinde oluşan farklılaşmanın seyri ve sebebi çoğu zaman doğrudan ifade edilmektedir:

“Yine nereden bilsin ki muhacir arabasının bir köşesine sığınmış bu ihtiyar adam, zamanıyla gerdune-i dehri kullanmış, bilmeyerek ve emre tâbi olarak onu uçurumların kenarına getirmiş yüzlerce esbak sadrazamlardan biriydi. Şimdi gördüğü rüya-yı ikbalden uyanıyor ve bu günkü inkılab-ı Kemal onu ecnebilere gelen tekdir ve tahkirlerle her esen hava-yı istibdad ile havf ve hırs içinde yerlere eğilir bir sadrazam değil, haysiyetine, hukukuna, milliyetine, istiklâline mâlik alını yukarda bir adam ediyordu.”²⁸⁵

Genel yapıda oluşan gelişmeler ise kişilerin değerlendirmeleriyle verilir. Tamamen yeni bir anlayışla meydana getirilen rejim, yazarı oldukça heyecanlandırmış ve derinden etkilemiştir. Bu yüzden yazar hemen hemen her anlatı kişisini kullanarak düşüncelerini okuyucularla paylaşmayı istemiştir.

Rejimden kaynaklanan değişim dalgası en büyük etkiyi sosyal hayat üzerinde yapmıştır. Yüzyıllar boyu kapalı bir toplum olarak kalan halk, dünyaya açılmayı teşvik eden sistem sayesinde kabuğunu kırabilmiştir. Toplum ve insanlar Cumhuriyet’le paralel olarak çehre değiştirmeye başlamışlardır. Sosyal hayat siyasî alandan çok daha hızlı ve gözle görülebilen bir başkalaşım içindedir:

Hızla gerçekleşen bu gelişim yeni bir yaşayış tarzına geçişe ivme kazandırmıştır ancak eski kolaylıkla silinemez. İnsanların içlerinde doğup büyüdükleri ve böylelikle benimsedikleri

değerler sistemini bir anda terk etmeleri olanaksızdır. Böyle geçiş dönemlerinde yeni hızla yerleşirken eski de bir müddet devam etmektedir. Sosyal ve özel yaşam her iki yaşayış tarzının iç içe geçtiği bir yapıya bürünmektedir. Bu durum yine aynı hikâyede dile getirilmiştir:

“Tahayyülât-ı amîkaya daldıktan bir müddet sonra idi ki, tâ uzakta yüzü yassı, başı sivri, gövdesi koca, bacakları, kolları uzun bir harem ağası uzun parmaklı ellerinin içinde büyük anahtarla demir halkalı azîm bir harem kapısını açmakta olduğunu gördü. Bu harem ağası kapıyı açtıktan sonra kurun-ı vusta ile yirminci asrı ayıran yüksek duvarlar arasındaki bahçeyi, biraz sonra bir camekânı geçerek büyük bir sofaya dahil oldu. Mütecessis, muzlim, mehib bir suretle ilerledikçe, etrafında bir çok genç kızlar korkmuş ahular gibi kaçışmağa, aşağı katın karanlık odalarına girerek gözden nihan olmak için koşuşmağa başladılar.”²⁸⁶

Yeni sosyal düzen yüzyıllardır belirli alışkanlıklara sahip olmuş toplumlarda eski yaşayışla uzun bir süreç içerisinde yer değiştirir. İnsanların her adeti, inancı ya da kabulü birdenbire bırakmaları zordur. Yazar hikâyesinde bu duruma da değinmiştir. Yeniliklerin toplumda nasıl yankı bulduğunu farklı bakış açıları kullanarak okuyucuya sunar. Bu bakış açılarından birisi de yaşlı bir arabacıya aittir:

“Araba, Millet bahçesine doğru ilerliyor ve arabacı etrafından süratle geçen her otomobile küfür ediyordu. Son defa evi, saray-ı seyyarı bütün mâ-meleki olan arabasını tahrip edecek gibi birdenbire yanına yaklaşan ve son süratle uzaklaşıp giden bir otomobile yumruk göstererek ve başını müşterilerine çevirerek diyordu ki: ‘Beyim, bunlar mahsus böyle giderler, biz arabacılar kasıtları var. Araba devirsinler, insan sakatlasınlar’ diye. Osman Paşa, ‘Yok öyle zannetme. Ne su-i niyetleri, ne de kasıtları vardır’, dedikten sonra yüzüne karşı şunu söylemek istiyordu: ‘Zavallı ihtiyar, bu yıldırım süratiyle geçip giderek arabanı, seni geride bırakan zamandır.’ ”²⁸⁷

Sonuç olarak yazarın sosyal değişime açık bir düşünce yapısında olduğu görülmektedir. Bu fikirlerini edebiyatın prensiplerine aykırı da olsa hikâyelerinde mesaj niteliğinde yansıtması onun da değişimin hızını artırmaya çalıştığını göstermektedir

²⁸⁵ Samipaşazade Sezai’nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 199.

²⁸⁶ age, s. 204.

²⁸⁷ age, s.

6.8. ÖLÜM-İNTİHAR

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde ölüm ve intihar teması oldukça belirgin olarak karşımıza çıkmaktadır. Servet-i Fünun döneminde örnekleri görülen bu tem, Samipaşazade Sezai'nin eserlerine genç kız tipiyle birlikte dahil olmuştur. Yazarın birçok hikâyesinde bu temaya yer verir. Yazar hikâye kişileri için tek kurtuluş yolunu ölüm ya da intihar olarak görmektedir. Yine yazara göre hayatın ve insanların acımasızlığı karşısında yetirince kuvvetli olamayan, kendilerini tehlikelere karşı koruyamayan anlatı kişileri kurtuluşu ve mutluluğu ölüm ya da intiharda bulurlar. Çünkü dünya onların hayatlarını sürdürebilecekleri saflığı ve temizliği çoktan kaybetmiştir. Bu kişiler çoğunlukla yetiştikleri ortamın sınırlarını kaldırıp gerçek hayatla irtibat kuramamışlardır. Gerçek yaşamla karşılaşmaları kişilik yapılarının oluşumundan sonra vuku bulduğu için uyum sağlamak hususunda güçlük çekmişlerdir. Bu uyumsuzluğun duygu dünyalarında meydana getirdiği büyük çatışmalar, üstesinden gelebileceklerinden çok daha güçlü olmuştur. Nitekim bir süre sonra hayattan kopmuşlar ve ölüm ya da intihara yönelmişlerdir. Aslında bu ölümler bir bakıma intihar kavramına daha yakın gözükmektedir. Çünkü bu anlatı kişilerinin yaşamdan kopuşları bilinçlidir. Bu yüzden ölüme bir bakıma istenilen, arzu edilen bir son olarak bakmaktadırlar.

Ölüm/intihar temasına *Düğün*, *Pandomima*, *Bedia Hanım*, *Mihriban*, *İclâl* ve *Bir Hayal* hikâyelerinde rastlanılmaktadır. Hikâyelerde yer alan bu temleri, anlatıları ve anlatı kişilerini tek tek ele alarak izah etmek mümkündür.

Düğün hikâyesi iki ana bölüme ayrılarak okuyucuya sunulmuştur. Bu düzenlemenin altında yatan sebep bu kısımların birbirinden içerik bakımından da tamamen farklı olmasıdır. Çünkü hikâyenin ilk bölümü yaşamı, ikincisi ise ölümü anlatır. İlk bölümde yaşam bütün canlılığıyla karşımızdadır, ikinci bölümde ise ölümün adım adım yaklaştığı duyulmaktadır. Hikâyede ölüme yaklaşan ana kişi Dilsitan'dır. Bir cariye olan Dilsitan, yaşadığı evin oğlu Behçet Beyin odalıdır. Dilsitan bulunduğu konum itibarıyla pasif bir durumdadır. Behçet

Beyin kendisine dişi muamelesi yaptığından habersiz bir şekilde, gördüğü şiddete rağmen onu sevmektedir. Bu hislerinin karşılıksız olduğunu anlaması ve Behçet Beyin bir başkasıyla evleniyor oluşu, onu hayatın gerçekleriyle yüz yüze getirir. Bu noktadan sonra Dilsitan, önce hastalanır sonrasında ölür. Anlatıcı Dilsitan'ın adım adım ölüme yaklaşmasını okuyucuya aktarır ve bunun sebeplerini izah eder.

“(...) sonbaharın o soğuk, o müessir, o müteffiz rüzgârları esmeğe başlayınca, Dilsitan da vücudunda büyük bir zaaf hissiyle kesik kesik öksürüyordu.

Gecelere ve bil-husus Dilsitan'ın mensup olduğu kavme musallat olan bu maraz-ı mühlik-i şebabet istilâ ve terakkisi için her esbabı âmade bulduğu bir vücutta az müddette çok ilerleyerek öksürük ziyadeleşiyor ve akşamları gelen nöbet bir gecede âsârı görülecek surette biçareyi eritiyordu. Her sabah daha renksiz daha mecalsiz kalkıyordu. Üst dudağının arasından görünen beyaz dişleri çehresine bir hâl-i tebessüm verdiği gibi sarı saçları, o donuk beyaz cemel-i mütebessim üzerine, mehtab vurmuş gibi bir gölün kenarındaki salkımsöğüt gibi dökülerek, ara sıra uçları gözyaşlarıyla ıslanıyor, o çeşm-i lâciverdinin rengi bile uçuk semaî mâî bakışıyla daima düşünüyordu. Kendisini bu hâle koyan sonbahara benzemişti.

(...)

Bu ye's-efzâ, bu musır, bu muannit öksürük bazı geceler derece-i ifrata vararak evde herkesi ve bil-husus Behçet Beyi taciz ettiğinden, Dilsitan'ı evin bir köşesindeki eskiliği cihetiyle hâli, rutubeti sebebiyle metrûk bir odaya koymuşlardı ki, hastalığın sür'at-i terakkisine bu rutubetin pek büyük tesiri olmuştu.”²⁸⁸

Anlatıcı Dilsitan'ı ölüme götüren bütün sebepleri saymıştır. Bunlara ilâve edilebilecek diğeri bir sebep ana kişinin karakter bakımından hassas oluşudur. Ayrıca yazar onu öldürerek hem hikâyeyi sonuçlandırmış hem de bu dramatik sonun etkisinden faydalanarak okuyucunun cariyeler hakkındaki düşüncelerini şekillendirmeye çalışmıştır. Aynı tutum, yazarın *Mihriban* hikâyesinde de sürdürülmüştür. Yine bir odalık olan Mihriban da kendi arzusunun dışında bu hâle gelmiştir. Hakkı Beyden bir çocuğı olan Mihriban kendisine yaşama sevincini yeniden kazandıran çocuğunu da kaybedince önce aklını kaybetmiş sonrasında da ölmüştür. Anlatıcı Mihriban'ın bir şekilde ölüme itildiğini düşünmektedir.

²⁸⁸ Küçük Şeyler, s. 75-76.

Onu öldüren ilk sebep Hakkı Beydir. İkinci olarak toplumun onu dışlamasını ve son olarak da çocuğunun ölümünü saymak gerekmektedir:

“Etrafindakiler sükûn ve sükûnet içinde bütün ümit ve hayatını tekfin ve tedfin meşguliyetinde iken, odaya kapandığı üç günden beri, oyulmuş çehresi, dökülmüş saçları, ölü rengi ile bir küçük hasır iskemleye oturmuş büsbütün çukura gitmiş gözlerini boş bir noktaya nasbeyleyerek pare pare olmuş bir kalbden çıkan ve ancak işitilebilen bir sesle yanındakilere: ‘Bir annenin sevgili çocuğunu elinden böyle almayınız!’ diyordu. O hasır iskemlenin üzerinde, iki üç gün zarfında eriyerek her taraftan kemikleri görünür çehresini duvara çevirmiş bekliyor, Enzile’sini bekliyordu.”²⁸⁹

Ölüm temasının kullanıldığı diğer bir hikâye ise *Bedia Hanım*’dır. Bu hikâyenin ana kişisi Bedia Hanım hür oluşu bakımından diğerlerinden ayrılrsa da ölümü ve onu ölüme iten sebeplerden dolayı onlarla birleşmektedir. Bedia Hanımın hayatı etrafında ilerleyen hikâye boyunca ana kişinin hasasiyeti ve hayatı tanımayışı sürekli vurgulanmaktadır:

“Gördüğü terbiye-i asilâne, geçirdiği ömr-i kibarane içinde şimdiye kadar hiçbir arzusu reddolunmamış, hiçbir muamele-i unfiye görmemiş, reng-i teravetinin muhafazasına müdekkikane itinalar edilmiş bu genç kızın bütün çehresi heva-yı nesimî-yi nüvaziş içinde perveriş-yab olmuş bir çiçek demeti gibi letafetten, nezaketten ibaret idi. Bunula beraber küçük gâileleri, sıkıntıları eksik değildi. Meselâ vücudu biraz serinlik hissettiği vakit etrafindakiler üşüdüğünü tahmin edip de mantosunu arkasına koymasalar veya Mis Mac İntoch gezmek gibi arzularını istidlâl etmeyip de söylemeye hacet bırakırsa, İngilizce’de okuduğu kitaplardan öğrendiği bir tabir ile kendi kendine: ‘Gerçek hayat pek elîm şey imiş.’ derdi.”²⁹⁰

Bu özelliklere sahip ana kişi karşısına çok güçlü çatışmalar çıkmasına gerek kalmadan yenik düşmüştür. Bedia Hanımı ölüme iten kocası Lütfi Beyle mizaç olarak uyuşmayışlarıdır. Bu anlaşmazlıklar ruhî açıdan çok zayıf Bedia’yı yıkmıştır.

Otobiyografik unsurlarla yüklü *İclâl* hikâyesinde ise ölen, yazarın akrabasından küçük bir kızdır. İclâl zekâsı ve sevimliliğiyle çevresindekileri kendine hayran bırakan bir çocuktur.

²⁸⁹ Rumuzü’l-edeb, s. 172-173.

Onun ölümü bir hastalıktan kaynaklanmaktadır. Bu kadar çok sevdiği bir varlığı kaybetmek Samipaşazade Sezai'yi derinden sarsmıştır. Hikâye boyunca, yaşanan bu büyük acının, yansımalarına her satırda rastlamak mümkündür. Belki de yazarın ölüme karşı hassas oluşunda İclâl de dahil bir çok yakınını kaybetmesinin payı vardır.

Yazarın İclâl'in ölümünden sonra ona hitaben kaleme aldığı satırların önemi yaşanmış bir olayın arkasından hislerin samimiyetle dillendirilmiş olmasıdır:

“Çünkü İclâl vefat etmişti. Yalhy istila eden bî-payan bir sükût-i ademe, yalnız uzaktaki bir odada iki yaşındaki bir çocuk gibi ağlayan yetmiş iki yaşındaki büyükbabanın sada-yı bükâsı aksediyordu. Şimdi âheste âheste tenevvür etmeye başlayan sipîhr-i ebediyetin altında küçücük İclâl renksiz, nefessiz yatıyor!

(...)

Rıhtımın üzerinde iken Akıntı Burnu'ndan gayet süratle gelen iki çifte bir sandal, küçük bir tabut getiriyordu. Bir yıldız tabutla götürülür mü? Mademki İclâl'i zavallı anneciğinden, bizden ayırıp götüreceklerdi, bari şafak kucağına alsaydı. Zühre önünde meş'al olsaydı, gittiği yerde melekler istikbal etseydi. Niçin etmesin? Şafak İclâl'den daha mı güzeldi? Zühre İclâl'in zekâsından daha mı parlaktı? Melekler, İclâl'den daha mı ruh-perver idi?

(...)

İclâl ben buradayım. Tanımadan terk ettiğin hayatın ne olduğunu ben sana söyleyecektim. Unuttum. İztrabın ölümle mücadelesi!...

(...)

(...) şimdi büsbütün yükselerek bir yıldızın üstünde bir kalb gibi halecana başlayınca ben sükut ederek mezarının ayak ucuna düştüm. İclâl! Ben artık buradan kalkamayacağım...”²⁹¹

Bir Hayal hikâyesinde de çevresindekileri kaybetmiş bir ana kişi ölümü bütün acılığıyla yaşamıştır. Hikâyede hem bu duygular hem de kaybedilenlere duyulan özlem aktarılmıştır. Ana kişi Senayi Bey, son olarak kardeşini de kaybedince hayallere dalmıştır. Gözünün önünde sonsuzluk ve içinde de kaybettiği sevdikleri belirmiştir. Bu hikâye ölümü ve ölüleri anlatması bakımından ilgi çekicidir. Senayi Beye göre ölen insanlar yaşamlarını sonsuzlukta sürdürmektedirler:

²⁹⁰ age, s. 15.

“Anladı ki, bizim o kadar mağrur olduğumuz sözün burada nüfuzu değil, vücudu bile yok. Bütün sözlerin hududu dudaklar. Her biri orada ıslak bir damla oluyor, o damlalar bir boşluk içine düşüyor, yalnız fikirler, düşünceler, hisler, tâ yüksekte bir mai ayna olan semada görünüyordu. Şinasi de, Ziya Paşa da üzerinden geçmiş bütün bir neslin ayak izleri görünen binek taşına çıkarak kaybolup gittiler. O anda serair-i kâinatın eşiğinde, nâ-mütenahiliğin başlangıcında durdu. Korkuyordu. (...) Titreyen bacaklarıyla harem kapısına doğru giderek içeri girdi. Hayret! Her şey, herkes aynıyle bıraktığı gibi. Bütün saatler durmuş, mevsimler yaşlar durmuş; görüyordu ki nâ-pâydarlığı, hükmünde tahrib, seyrinde sür’at-i fevkalâdesiyle bütün mevcudatı bir rüya-yı kâzib yapan zaman, burada mevcut değil. Hahları penbe sisten, heva-yı nesimleri semanın mailiğinden olduğu için ayak sesleri duyulmuyor, sözleri işitilmiyor, nefes aldıkları hiss olunmuyordu. Kendisi bütün bunların aralarında siyah bir nokta gibi kalmış, sendeleyerek yürüyordu.”²⁹²

Samipaşazade Sezai’nin hikâyeleri içerisinde intiharı işleyen tek hikâye *Pandomima*’dır. Bu hikâyede çirkinliği yüzünden sevdiği kızıdan bir karşılık göremeyen Paskal’ın yaşamının bir bölümü ve intiharı konu edilir. Yaşamdan zaten uzak olan Paskal, bir süreliğine Eftelya’nın ruhunda uyandırdığı hislerle kısa da olsa yaşamı sevmiştir. Hayata dair hiçbir isteği olmasa da bu aşkın tesiriyle hayaller ve gelecek plânları kurmaya başlamıştır. Ancak aşkın karşılıksız olması Paskal’ı derin bir umutsuzluğa sevk etmiştir. Arasında Eftelya’dan başka bağı bulunmayan hayatla bağını en sonunda intihar ederek kesmiştir. Dramatik sonucun yanında olayı daha da etkili hâle getirense hikâyenin sonuç cümleleri olmuştur:

“Odaya girer girmez herkes gülmeye başladı. Zira Paskal asılmış bir adam taklidi yaparak o meşhur maharetiyle dilini çıkarmıştı.

Hayatında herkesi güldürdüğü hâlde mematında kimseyi ağlatmayan zavallı Paskal’ın bu seferki hâli taklit değil, ölüm gibi hakikat idi.”²⁹³

²⁹¹ İclâl, s. 18-27.

²⁹² Samipaşazade Sezai’nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 218-219.

²⁹³ Küçük Şeyler, s. 104.



VII. SAMİPAŞAZADE SEZÂİ'NİN HİKÂYELERİNDE MEKÂN

Mekân, anlatıyı oluşturan temel unsurlardan biridir. Anlatının çerçevesini çizer, kurgusal yapıya gerçeklik kazandırır. Aynı zamanda gerçek hayatta insan için ne kadar önem taşıyorsa ve hangi vazifeleri yükleniyorsa kurgu dünyada da buna paralel konumdadır. “Kurgusal bir eserin varlığı bir mekânın varlığına bağlıdır. Kim nerede nereye gitti, nereden geldi, ne nerede oldu gibi sorulara ancak bir mekânın varlığıyla cevap verilebilir.”²⁹⁴

²⁹⁴ Hasan Boynukara, “Hikâye ve Hikâye Kavramları”, *Hece*, (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), S. 46-47, Ekim/Kasım 2000, s.46.

Mekân bir eserde sadece görselliği sağlayan ve diğer hiçbir unsurla ilgisi olmayan bir unsur değildir. Mekân, eserin her yönüyle karşılıklı etkileşim hâlinde olduğu ve eseri eser yapan öğelerden biri olduğu için vardır. Bu derece önemli bir yapıyı yazar gelişigüzel kurgulayamaz ve eser içine rastgele yerleştiremez. Mekân üzerinde yapılacak herhangi bir uygulama, değişim, anlatının şahıs kadrosu, zaman gibi yapı taşlarını doğrudan etkilemektedir. Aynı şekilde iyi tasvir edilen bir mekân da kurguya okuyucu için açıklık kazandırır. Mekân en çok da kişileri anlatır. Anlatıdaki kişiler fizikî ve ruhî yapılarına uygun yerlerde bulunurlar. Gerek çerçeve mekân gerekse mekânın içindeki ufak ayrıntılar kişi çözümlemesi için baş vurulacak ilk ipuçlarıdır. Mekân zor çözümlenebilen anlatı kişileri için bile bütün kişiliğe tutulmuş bir aynadır. Bu aynada kişi bütün yalınlığıyla ortadadır.

“Eğer mekân olarak tabiat seçilmişse, burada arzular tabiata yansımış olabilir”²⁹⁵ Tabiat kişinin ruhuna seslenir ve tabiat anlatı kişinin yapısına göre şekillenir, buna bağlı olarak bazı unsurları üzerinde yoğunlaşılırken bazılarını da yer verilmez. Çünkü yazar eseri için gerekli olanları seçip değerlerini elemek zorundadır. Bu ayıklama sayesinde eserin gerilimini en iyi şekilde taşıyabilecek, vurguyu en iyi şekilde sağlayacak nesneler anlatıda yer alabilecektir. Mekân konusundaki bu tasarruf kapsamı dar olan kısa hikâye için daha önemli bir zorunluluktur.

Genel olarak açık ve kapalı olarak iki bölümde incelenen mekân türlerinden üzerinde en çok şey söyleneni kapalı mekânlardır. Çünkü nesnelere ve ayrıntılara daha çok yer verir. Samipaşazade Sezai’nin hikâyeleri için de evin ayrı bir önemi vardır. Evle birlikte yazar, olay örgüsü ve kişileri açıklayacak birçok unsuru ifade edebilmiştir. Çünkü kapalı mekânlar özellikle evler yorumlanmaya daha açık ve elverişlidir. “Ev insanın kafasında kalımlılık nedenleri ya da düşleri yaratan bir ‘yapı’dır”.²⁹⁶ Evin yapısı çoğu zaman içinde yaşayanı anlatır. Evin içindeki her alan, her mobilya ve her tefriş unsuru kişinin bir özelliğini

²⁹⁵ Edebiyat Teorisi, s. 196.

²⁹⁶ Mekânın Poetikası, s. 45.

yansıtır. Kimi zaman anlatı kişisi bu objelere yüklediği anlamla kendini açığa vurur. Evine ve eşyalarına duyduğu yakınlık veya uzaklık kişinin hayata bakışını yansıtır. En önemlisi evin her bir unsuru olay örgüsünün gelişimi yahut sonucunu okuyucuya sezdirebilir.

Ev insan için tam anlamıyla bir koruyucudur. İnsanı açık mekânlardan gelebilecek her türlü tehlide karşı içinde barındırır, sığınak vazifesi görür. “Ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar.”²⁹⁷ Ev özellikle aile kavramını akla getirir. Gerek ferdin gerekse ailenin bulunduğu bu kapalı mekânlar, sadece insanları ya da nesneleri değil anıları da korurlar. Anılar evle bütünleşmiş olarak uzun süre canlı kalır. Ev sadece somut bir yapı olarak değil bütün bu unsurlarla birlikte anımsanır, bunlar mekânla birlikte yaşarlar.

Mekân tasviri her edebî devir ve eser için önemli olmakla birlikte bunun bazı dönemlerde daha belirleyici vazifeler yüklendiği görülmektedir. “Romantik tasvir bir duygusal hava (mood) oluşturup bunu sürdürmeyi amaçlar. Mekânın oluşturduğu atmosfer ve tesirin olay örgüsüne ve kişilere hakim bir durumda olması gerekir.”²⁹⁸ Bu dönem ürünlerinde mekân kişilerin özelliklerine göre yeniden düzenlenmiştir. Açık ve kapalı mekânlar gerçekte oldukları gibi değil yazarın belirlemelerine göre eserde yer almaktadırlar. Yazar okuyucuya anlatı kişisini sunarken mekânı da öne çıkarttığı özellikleri desteklemek için kullanmaktadır. Kişileri tasvir için tabiat veya mekân öğelerine baş vurulduğunda da yazarın aynı bilinçle hareket ettiği görülür. Okuyucunun gözünde iyi bir yer kazanmasını istediği ya da açıkça merhamet duyduğunu belli ettiği kişiler tabiattaki iyi, masum ve sevimli bunların dışında kalan veya bunlarla çatışan şahıslar ise vahşi, sevimsiz unsurlara benzetilir. Böylece okuyucu tasvirde kullanılan tabiata ait öğelerin zihninde çağrıştırdığı olumlu ya da olumsuz anlamı, yazarın seçtiği kişiye yükleyecektir. Bu sayede hem kişi tasvir edilmiş olacak hem de yazar okuyucusunu istediği etkinin altına alabilecektir. Bu durum sadece şahıs kadrosu için değil anlatının genel atmosferi için de söz konusudur. Romantik eserlerde atmosferin oluşumu için mekân yazarın elinde bulunan önemli

²⁹⁷ age, s. 34-35.

²⁹⁸ Edebiyat Teorisi, s. 196.

malzemelerden biridir. Anlatıdaki duygusal yoğunluk mekânın seçimi ve anlatımıyla güçlenir. Eser hangi duyguya göre ilerleyecekse bunun oluşumu ve devamı için gerekli unsurlar seçilecektir. Verilmek istenen duygu sevgi veya acıma ise bunların tabiata, tabiattaki canlılara yansıması vak'a içinde yer alabilir. Anlatı kişileri birbirine âşıksa diğer canlılar da aynı durumda gösterilebilirler. Böyle bir kullanım okuyucunun hislerini de etkileyecek ve yönlendirecektir.

Eserde bakış açısı da mekânın belirlenmesinde önemli bir etkidir. Mekân bir anlatı kişinin bakış açısından verildiğinde kişi ve mekân doğrudan etkileşim hâlinedir. Her ikisi de birbirini etkiler ve birbiri üzerinde belirleyicilik hakkı kazanırlar. Bu durumda herhangi birinden hareketle diğer unsur hakkında ayrıntılı bilgiye ulaşmak mümkün olur.

“Gene mekân, ferdin hiçbir şekilde değiştirme imkânı bulunmadığı fiziki veya sosyal şartlar şeklinde görüldüğünde eserde kuvvetli bir tayin edici rol oynayabilir.”²⁹⁹ Kişinin karşılaştığı engeller mekân kullanılarak somutlaştırılır. Mekân böylelikle anlatının çerçevesini çizmekten çok daha aktif bir konuma ulaşmış olur.

Hayattan uzaklaşmış veya uzaklaşmak isteyen kişiler bu isteklerini gerçekleştirebilecekleri mekânları seçerler. Bu mekânlar ya kişinin kendini koruması, gizlemesi veyahut da sevdiği insanların korunması içindir. Anlatılarda yer alan bu tür mekânlar ya kalabalıktan, yerleşim yerlerinden uzaktır ya doğal ya da yapay birtakım engellerle çevrelenmiştir. Anlatı kişisi böylelikle kirlilikten saflığa el değmemişliğe; çirkinden güzele, kötünden iyiye doğru yönelmiş, daima korunağı olan tabiata sığınmıştır. Mekânların bu tür kullanımlarına Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde sıkça rastlanmaktadır.

Mekânın her bir parçası yaşanılan bir an'ı barındırır. Çünkü mekân her zaman kişiyle beraberdir. İnsan mekâna kendi canlılığından bir şeyler bulaştırır, onu yaşadığı olaylara, hayatına ortak eder. Geçmiş hatırlandığında bellekte insanlar ve olaylarla birlikte yer ve mekân da canlanır. İnsan, olay, zaman ve mekân işte bunlar gerçekliği ve kurguyu

oluştururlar. Yaşam bunların üzerine kuruludur, her bütünü bu ögeler meydana getirir. Dolayısıyla kurgusal bütünlük de aynı şekilde vücuda gelir.

İnsanı kapalı mekâna yönlendiren sebeplerin başında ‘içerisi ve dışarıları arasındaki karşıtlık’³⁰⁰ gelmektedir. İnsan bilinçli olarak veya bilinçaltından gelen dürtüyle kapalı mekânı seçer. Çünkü dışarıları bilinmezlerle doludur ve onu çevreleyen herhangi bir yapıdan açık mekânda yoksun durumdadır. Mekân ‘güvenlik’ olgusunu da çağrıştırmaktadır. Dışarıları ve içerisi arasındaki temel fark güvenli olup olmamadır. Kapalı mekân -ev- insana güven içinde olmayı vaad eder. Açık mekânlar ise insanın uzak durmak ve kurtulmak için çabaladığı ‘küçüklük ve acizlik’ hislerini yeniden canlandırır. Tabiat insan için her zaman bir mücadele alanı olmuştur, ev ise kendi eliyle yaptığı kalesi. İnsan eve her şeyi geride bırakarak arınmış bir insan olarak döner ya da bunu arzular. Dış dünyaya ait olanlar eşikte bırakılmıştır. Eşik iki dünya arasında bir geçiş noktasıdır. Birbirinden farklı ve insana birbirine tamamen zıt olgular sunan iki dünyayı ayırır ve birleştirir.

Evin haricinde olana karşı ön yargı besleyen yazarların yanısıra açık ve geniş mekânı özgürlük ve rahatlıkla eşdeğer gören yazarlar da bulunmaktadır. Açık ve geniş mekânlar kapalı mekâna göre kişiye daha çok hareket özgürlüğü vermektedir. Kapalı mekân daha pasif ve hareketsizdir. Bu iki mekân arasındaki seçim vak’anın gelişimine ve yazarın seçimine bağlıdır. Farklı olay örgüleri birbirinden farklı ortamları gerektirir. Mekân olay örgüsüyle aynı doğrultuda hareket etmelidir. Bunun dışında bu iki mekân türü arasında birbirini daha çok tercih eden yazarlar da bulunmaktadır. Bu seçim birden çok sebebe bağlı olabilir. Yazarın şahsî isteği ya da benimsediği akım bu seçimi yönlendirebilir.

²⁹⁹ age, s. 196.

³⁰⁰ **Mekânın Poetikası**’nda, Gaston Bachelard bu diyalektiğe dikkati çeker: “ Her şeyden önce dışarı ve içeri terimlerinin metafizik insanbilimde, birbirleriyle bakışsız sorunlar ortaya koyduğunu gözlemlememiz gerekir. Öyle görünüyor ki, bir imgelem insan biliminin yapması gereken ilk şey, ele alması gereken ilk sorunlar, içeriye somut, dışarıyı da engin kılmaktır. Somut ile engin arasındaki karşıtlık açık seçik değildir. En küçük bir dokunuşta, bakışsızlık ortaya çıkar. Ve bu hep böyle olagelmıştır. İçeri ve dışarı, niteleyici sözcükleri aynı biçimde kabullenmez ki, bu niteleyiciler, bizim nesnelere bağlılığımızın ölçüsüdür. İçeriye ve dışarıya bağlı, onları niteleyen niteleyicileri aynı biçimde yaşayamayız.”

Mekân kişiler hakkında bilgi verir. Fakat bu sadece anlatı kişileriyle sınırlı kalmaz. Bazı ögelerden hareketle yazarın düşünce dünyasına, sanatçı kişiliğine de ulaşmak mümkün olabilir. Mekân konusundaki seçimleri yazarın sanatı için benimsediği yol hakkında ipuçları verir. Sadece mekân değil mekân anlatılırken kullanılan nitelendirmeler de bunu sağlar. Bu tasvirler hikâyenin atmosferini ve kurgusal açıdan başarısını da etkiler. Kullanılan sıfat ya da fiillerle hikâyeye ışık, renk ve hareket kazandırılabilir. Bunun tersine bir kullanımla anlatının ortamı durgun veya karanlık bir hâl alabilir. Böylece olayların akışını doğrudan etkileyecek atmosfer oluşur. Okuyucunun olaya, kişilere kısacası eserin tamamına karşı takınacağı tutumu ve okuma sonunda edineceği izlenimi etkileyen bu kullanımlar mekânın etkisini daha da belirginleştirmektedir. Bir kelimeyle oluşturulabilecek bu tarz ayrıntılar, eserin yapısına sanıldığından çok özellik katmaktadır.

7.1 MEKÂN TÜRLERİ

7.1.1. Açık Mekânlar

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde kullandığı açık mekânlar genel özellikleri itibariyle birbirine benzer şekilde görünmektedir. Bu mekânlar tabiidir. Kimi zaman karşımıza Adalar, kimi zaman Çamlıca, kimi zaman da herhangi bir yol olarak çıkar. Fakat hikâyelerin kurgusu açısından asıl önemli olan bu yerlerin görünümü değil kişilerin mekâna karşı takındıkları tavır ve bakış açılarıdır. Bu davranışların incelenmesi şahıs kadrosu ve olayın gelişimi hakkında yorum yapmayı kolaylaştıracaktır. Yazarın birçok hikâyesinde belirlenebilen tabiat-insan arasındaki ilişki yazarın üslûbundan eserin yerleştirilebileceği edebî döneme kadar birçok konuda tespit yapabilmemizi sağlamaktadır.

Hikâyelerin bir kısmında ise tabiat-insan ilişkilerinin yoğunlaştığı ve tabiata daha doğrusu bu kavramın çağrıştırdığı saflığa karşı hikâye kişinin büyük bir özlem duyduğu belirlenebilmektedir. Böyle bir kullanım *Kediler* hikâyesinde vardır. Hikâye mekân özellikle de açık mekân hususunda zengin bir malzemeye sahiptir. Kedilere düşkün olan eşiyile tartışan ve bu tartışmada eşine ve kedilere yenik düşen ana kişi evden çıktıktan sonra

geniş ve açık mekâna geçer. Burası küçüklü büyüklü, orantısız evlerin bir kandilin aydınlattığı meyhanelerin bulunduğu Ada sokaklarıdır. Burada insanları seyreder ve lâterna dinler. Mekân kişinin ruhî durumuyla benzerlikler göstermektedir. Kişi bir süre sonra bütün bu mekânları bırakarak insanların bulunmadığı genişliğe, tabiata geçer. Tabiat sonsuz genişliğiyle önce onu ürkütür, tabiat karşısında kendini yalnız ve savunmasız hissederek. Fakat gözlerinin önünde mekân birdenbire canlanır, farklı bir görünüme bürünür:

“Hatta semâ bile o lâcivert gözleriyle kendisine şefkat ve merhametle bakıyordu.

Bir tarafı kırmalar içinde kalmış mai atlas gibi hafif surette mütemevviç derya, diğer tarafı yeşil bir hamâil gibi yukarıdan aşağıya doğru sarkarak reng-i taravetlerini her mevsimde muhafaza eden çalılarla çam ağaçlarının fasıla verdiği bir yolu takip ediyordu. Tefekkürat-ı amîka içinde kaybolmuş bir hâl ile biraz deniz kenarına doğru meyledip önünde balık avlamak için bir kedinin sindiğini görünce hemen yolunu değiştirerek yokuşu çıkmağa başladı. Yörükali’ye vardığı zaman mahbûbe-i şarkî olan güneş sırma saçlarını deryâ-yı bi-karar-ı safanın üzerine dökerek nuranî yollar, müzehheb izler açtığı gibi karşı taraftaki uzaktan uzağa görünen sudan ibaret ufukları da âşıkane surette tehyic ediyordu.³⁰¹

Tabiat, hayat karşısında başarısızlığa uğrayarak kendisine sığınan insanı şefkat ve sükûnetle karşılamış, bunu yaparken insanî özelliklere bürünmüştür. Yazarın tabiat unsurlarını tanımlarken kullandığı kelimeler de vermek istediği duyguyu, anlamı pekiştirmektedir. Deniz için ‘mavi atlas’ çam ağaçları için ‘yeşil bir hamail’ güneş için ‘sırma saç’ ifadeleri kullanılır. Atlas, hamail ve saç, örtme, koruma, saklama anlamlarını vermekle birlikte bunları gerçekleştirirken incitmemeyi ve yumuşaklığı da vurgulamaktadır. Hikâye kişisi, insanların arasında bulamadığı yakınlığı tabiatın içinde hissetmektedir.

Yazarın bir diğer hikâyesi *İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır*’da ise olay örgüsünün yerini tabiat tasvirleri almıştır. Şahıs kadrosunun da asgariye indirildiği hikâyede tabiatın insan eliyle yok edilmesinden duyulan üzüntü işlenmiştir. Hikâye, tabiata ve tabiat unsurlarına gerçekçi bir yazardan çok romantik bir şâirin bakışını yansıtmakta, izlenimlerini konu edinmektedir.

³⁰¹ Küçük Şeyler, s. 29-30.

Tabiata büyük sevgi duyan, onun karşısında heyecanlanan anlatıcı tabiatın canlı hatta bilinçli olduğunu düşünmektedir:

“Ziynet-saz-ı cihan olan bahar-ı ruh-perver, her yerden ziyade Çamlıca tepesinin eteklerini mâlâmâl-ı ezhar eder. Çamlıca ise lâkaydâne ve âşıkane surette bıraktığı uzun etekleriyle o mevsimde her tarafa rayihâlar, çiçekler saçar. Bu etek dolusu çiçekler Çamlıca’nın o mevki-i semâ-karibinin zemine hediye-i bahariyesidir.”³⁰²

Tabiat insana bir bakıma da bir genç kıza benzer. İnsanlara karşı cömerttir o ve onun temas ettiği, ona yakın olan her şey saf ve beyazdır. Çamlıca insanlığa baharın kendisine sunduğu çiçekleri hediye etmektedir. Tabiatın verici niteliğiyle resmedildiği bu portrede Çamlıca için kullanılan ‘semâ-karib’ ifadesi anlatıcının tabiat anlayışını açığa çıkarır. ‘Bahar-ı ruh-perver’ tanımlaması ise tabiatı canlı saymaktan çok daha ileri giden bir anlayışın göstergesidir. Böylece tabiatın her unsuruna yaratıcılık vazifesi yüklenmiş olur. Anlatıcı tabiatın vasıflarını sayarken dinî terminolojiden de faydalanmaktadır:

“Dest-i sanatkârî-i tabiatın güller, erguvanlar, lâleler, yasemenlerle nakşettiği bu yeşil damen-i letafeti şükr-güzârâne ve bedayi-perestâne surette takbil eden bu hiyâban-ı taravet (...)”³⁰³

Bu tanımlamaların arkasında tabiatı her varlığın üstünde gören dünya görüşünün izleri bulunmaktadır. Anlatıcının ifadeleri bizi romantiklerin tabiat hakkındaki düşüncelerine götürür. Daha sonraki satırlarda rüzgâr, bulut, renk gibi tabiat öğeleri için yazarın kullandığı ‘sâkit, rakik, hafif’ sıfatları bu kelimelerle oluşturulan atmosfer okuyucunun da tabiat karşısında aynı hisleri taşımasını sağlamak için seçilmiştir. Hikâyede renklerin etkisine de başvurulmuştur. Anlatıma hakim renk ise beyazdır:

“Hafif bir mehtaplı gecede âfâk-ı lâciverdide yüzen şeffaf beyaz bulutlar gibi Büyükdere önlerinde görünerek birbirini takip ile suların mâiliği içinde sessiz, sedasız takarrüb eden yelkenler, biraz yükseldikçe havaya kalbolan beyaz istimleriyle yolcu vapurları Boğaz’ın ortasından aşağıya doğru akar, arkalarında yine beyaz izler bırakarak geçen Şirket vapurları iki

³⁰² age, s. 33.

taraf sevhiline yanaşıp yine ayrılır, kayıklar mevzun endam-ı dil rûbalarıyla âşıkâne surette cereyan edip gider.”³⁰⁴

Beyaz, yazarın tabiata atfettiği temizlik ve el değmemişliğin de sembolleştiği renktir. Okuyucunun gözünde canlandırılmak istenen manzara bir tablo hâlinedir. Manzaranın canlı olduğuna ilişkin herhangi bir ayrıntı yoktur. Bu tabiat görüntüsünü gerçek olmaktan uzaklaştırarak onu resme yaklaştıran eksiklik, ses unsurunun olmayışıdır. Çünkü bu akış hâlindeyken tasvir edilen durumlar ‘bir sükûn ve sükûnet içinde vuku bulur.’ Mekâna canlılık kazandıran en önemli öğelerden biri olan ses, bu tasvirin içerisine girememiştir. Yazar manzarayı tablo hâlinde görmekten oldukça hoşnuttur. Yazar, bulunmaktan ve seyretmekten haz duyduğu mekânları ‘sessiz, sedasız ve mevzun’ sözcükleriyle aktarır. Yazarın böyle mekânlara suya ait özelliklileri de yüklediği görülür (akmak, hafif hafif dalgalanmak vb.).

Yazar ressama özgü bu bakışını hikâyenin ilerleyen bölümlerinde de sürdürür. Bu kez tabloya başka renkler de ilâve edilmiştir. Manzaranın içinde bulunan her unsurun rengi de muhakkak vurgulanmıştır:

“Semadan dökülen şua ise karşı taraftaki Marmara’nın yarısından büyük bir kısmını ihata ederek nazar, ziyânın cuşişini sath-ı deryada dalgalanmasını temâşâ eder. Vakitler gûzar edip de güneş gurub etmeye başlayınca Marmara’da ufuklardan sevhile kadar **pembe** yollar hasıl olur. Tâ karşı taraftaki ufuklarda gurub eden güneşin hizasına gelen gemiler **al** atlastan yelkenler açmış gibi görünür. İşte bu Marmara Çamlıca’nın bir lac’ıdır. Bu **pembeliği** havi olan bulutları semaya doğru sevkededen hafif bir rûzgâr bahsettiğim ormancığa dahil olarak (...)”³⁰⁵

Bu tasavvur gerçek bir mekândan çok bir tablo oluşturmak için bir araya getirilmiştir. Çok yavaş değişen bu görüntü bir veya iki tablodan oluşur. Manzaraya gerçeklik imajını kazandıran öğelerin yerini ışık ve renklerin karışımı almıştır. Bir mekân ancak bir şairin veya romantik bir yazarın kaleminde bu şekli alır. Alıntıda geçen ‘ormancık’ kelimesindeki

³⁰³ age, s. 33.

³⁰⁴ age, s. 34.

³⁰⁵ age, s. 35.

küçültme eki mekânı küçük şirin ve sevimli göstermek için kullanılmıştır. Bunun yerine yazar ‘orman’ kelimesini tercih etmiş olsaydı bu meydana getirmek istediği atmosfere büyüklük, gürültü ve vahşilik katacaktı. Zaten yazar sözünü ettiği bu yerin durumunu belirginleştirmek için bilgi de vermiş, ağaçlıkta korku verici veya vahşi hiçbir unsurun bulunmadığını belirtmiştir:

“Vâkıa bu ağaçların cümlesi semapaye denilecek kadar yüksek olmadığı gibi bu ağaçlıkta nihaysiz ormanlara mahsus vahşet-i ulviye ve bir takım serâir-i amîka içinde kaybolup gitmiş letaif-i hafiye mevcut değildi.”³⁰⁶

Ormancığın ağaçları yüksek değildir, bazıları ise küçük ve seyrek yapraklıdır. Bu da mekânın aydınlık olduğunu göstermektedir. Her unsur ölçülü ve ahenklidir. Her unsurun insanın isteyebileceği şekilde bir düzen içinde bulunması mekânın doğallığını bozmaktadır. Bu mekân doğal değil, yeniden düzenlenmiş bir mekândır. Aşırılıklardan arındırılmıştır. Ağaçlar ne çok uzundur ne de insanı rahatsız edecek kadar sık yapraklıdır. Mekân adeta budanmıştır. Onun tabiîliğinden gelen vasıflardan çirkin bulunanlar yok sayılmıştır.

‘Şedit olduğu derecede medid bir aşk ve muhabbet sâikası ile altmış seneden beri nâ-kabil-i iftirâk bir surette birbirleriyle kucaklaşmış ağaçlar’ın arasında küçük ve savunmasız bir ağaç da bulunmaktadır. Bütün bir tabiat ona kucak açar ama o ölür. Bu âdeta diğer hikâyelerde yer alan veremli kişilerin bir örneğidir. Yazar ağaçla birlikte doğa için acıma ve koruma hisleri uyandırmaya çalışmıştır.

Saf ve masum tabiatın hayvanları da bu vasıflara uygun olarak kuşlar ve kelebeklerdir. Hikâyedeki anlatıcı her yönüyle bir sanatçıdır. İlk bölümlerde bir ressam hassasiyetiyle mekânı inceleyen anlatıcı, ilerleyen kısımlarda tabiattaki musîkiyi dinler:

“Bazen şafak bu meşcereye nuranî bir pencere yapar o pencereden uçup gelen bir kuş kanatlarını ziyâ-yı nev-zuhura karşı sallayarak, o esnada hâl-i heyecanda bulunan kalbe, zalâm-ı şübühat arasında uzaktan uzağa hatırladığı bilmem hangi âlem-i nuranîden dem vururdu. Bir

bülbülün nücüm-ı zâhiresi tâ ufuklara kadar dokunduğu bir şeb-i afterdârda siyah nokta kadar küçük gözlerini semâ-yı bî intihâ-yı lâciverdiye çevirerek icra ettiği nagamatı o bülend ve ruh-perver sadası kalbimde yuva yaptığı için hâla gözlerimi kapayıp dinlesem, bir harabeden yükselen âvâz-ı hazin ve müessir gibi kulaklarıma aks-endaz olur; bazen benden uzaklaşarak kâh galeyanda, kâh fasıla vererek derunî bir sada ile örter, o sada gecenin sükûtu içinde uzaktan bir havz-ı şeffafa damlayan su gibi, damla damla ruhumun içine döküldüğünü hissetmişim.”³⁰⁷

Bu tanım ve tasvirler gerçeği olduğu gibi yansıtmaya amacıyla seçilmemiştir. Çünkü yazarın amacı okuyucuya ağaçların yok pahasına nasıl yok edildiğini anlatmak ve kendi üzüntüsünü onlarla paylaşmaktır. Okuyucunun kendi hislerine ortak olmasını sağlamanın en kolay yollarından birisi, kaybedilen varlığın ne kadar değerli ve güzel olduğunu kanıtlayarak bu kayıptan sonra doğan boşluğun büyüklüğünü vurgulamaktır. Hikâye süresince tasvir edilen mekânın son hâlinin de anlatılmış olması anlatıcının fikrini benimsemeyi kolaylaştırmıştır:

“ Uzun bir müddet iftirakten sonra yine Çamlıca’ya avdet ettim. O günlerde herhangi bahçenin içinden, herhangi araziden geçsem, her cihette hükm-ferma-yı tahrip olan dehşetli bir balta sesiyle yürekler dayanmaz surette acı acı feryatlar ederek birtakım ağaçların yere yıkıldığını görüyordum. Sûver-i bedayi-i tabiat arasında endam-ı dil-rübâlarıyla temayüz ederek bir âlem-i zî-bâlin kainata karşı ettikleri feryada, gökten zemine dökülen âheng-i ilahîye minber ve mehbit olan ağaçları o sene katliâm ediyorlardı. Bu âvaze-i inhidam arasında mahzun mahzun geçerek her yerde zîb-i hayalim olan hıyabanıma doğru takarrüb ettim. Ne göreyim? O güzel hıyaban her türlü hüzn ü elemiyle bir beyaban olmuş. Vakit vakit esen bir rüzgârın kaldırdığı gubar-ı yeis-efzâ, içinden haşerât-ı muzırta yağar toprak renginde bir bulut şeklini almıştı.

Ne bir ağaç! Ne bir kuş! Şurada, burada kalıp kurumuş bazı ağaç kökleriyle orası bir Afrika mezaristanına dönmüştü.”³⁰⁸

Samipaşazade Sezai’nin tabiatın sıklıkla yer aldığı hikâyelerinde mekânla insan arasında derin bir bağ ve paralellik bulunmasına karşın bu anlatılarda kişiler tabiatın içine nadiren dahil olmaktadır. İnsan tabiat karşısında sadece seyircidir, onun içinde bulunmaz. Tabiatla

³⁰⁶ age, s. 36.

³⁰⁷ age, s. 38-39.

³⁰⁸ age, s. 41-42.

kendisiyle benzeşen manzaralar veya unsurlar arar. Açık mekânın bir fon işlevi gördüğü hikâyelerden biri de *Bedia Hanım* adlı hikâyedir. Hikâyede açık mekân olarak ilk göze çarpanlar muntazam bir bahçe ve ağaçlıktır. Mekânda düzeni bozacak hiçbir unsur yoktur. Zaten burada insanlar yaşadığı için burası düzenli bir hâle getirilmiş, gereksiz ve çirkin unsurlar ayıklanmıştır. Mekânda bulunan kişiler çocuk ve genç kızlardır. Bu yaş grubuna dahil her kişi için yazar, sevgi hissinin yanında merhamet ve koruma hissi de besler. Bu yüzden onlar için oluşturduğu yaşam ortamları da düzenlenmiş ve korunaklı olmaktadır. Hep birlikte oturmak için seçtikleri yer ‘etrafı büyük çam ağaçları ile muhat bir seddin’ üzeridir. Bu, dış etkilere tamamen kapalı, her türlü olumsuzluktan soyutlanmış, sınırlı sayıda insanın katıldığı bir yaşam için oluşturulmuş bir sahnedir. Ağaçların çam oluşu da rastgele seçilmiş bir ayrıntı olmasa gerektir. Bu sık iğneli ağaç koruyucu ve engelleyicidir. Dışarıdaki hayatın ve insanların müdahâlesini ve katılımını engelleyici bir fonksiyonu yüklenmektedir. Zaten hikâye boyunca oluşturulan her türlü mekân arındırılmıştır. Yazarın farkında olarak veya olmayarak seçtiği mekân ayrıntıları hikâyedeki yoğun koruma isteğini belirginleştirmektedir. Hikâyenin ilk kısımlarında görülen mekân tasvirleri kişilerin bakış açılarından yararlanılarak aktarılmaya çalışılmıştır. Kişilerin mekân içerisinde ve mekâna karşı takındıkları tutum ayrı ayrı ele alınmıştır:

“O büyük seddin üstüne geldikleri zaman bu güzel İskoçyalı bir ağacın altında oturarak mânâ-yı meâli ile mâli gözlerini Alemdağı’na doğru imtidat eden vâdilere atfettiği zaman, o nur-ı lâciverdi üzerinde âram etmek için kendi renginde bir çiçek arar gibi dolaşır, sonra bî-tab bir hâlde en uzak bir dağın tepesinde, ağaç yaprakları arasında bu’d-ı nâ-mütenâhînin sevâhil-i nilgûnunu seyrederdi.”³⁰⁹

Kişinin bakışıyla birlikte manzarayı takip eden okuyucu geniş bir alanla karşılaşır. Kişi, hızlı bir şekilde mekânı inceler. Bu sırada onun arayış içinde olduğu da fark edilmektedir. Tabiatı ‘kendi renginde bir çiçek’ aramaktadır. Tabiat içerisinde kendisine benzeyen bir öge aramakta, kendi ruhuyla onun bir parçası arasında bir ilişki yakalamaya çalışmaktadır. Tabiatı insan ruhuyla derin bir benzeyiş içinde gören bir anlayışın yansımalarını burada da görmek mümkündür. İnsan tabiidir, kendisinde tabiatın bir parça bir ortak yön

bulunmaktadır. Yalnız insanın benzeştiği tabiat öğeleri o insanın fizikî ve ruhî yapısına göre değişir. İnce, zarif genç kızlar çoğu zaman kelebeği andırır. Mekân onlara karşı daima iyidir:

“Orada terbiye-i etfale dair elinde getirdiği kitabı okurken yeşil bir gündüzle münevver olan karşiki ormandan nadiren kuş sesleri gelir, ara sıra hafif serin bir rüzgâr pembe çehresine dökülerek tanzimiyle bir saat uğraştığı saçlarını, o sema-yı hüsnün altın kalemle çizilmiş manzume-i zer-endûdunu dağıtmaya çalışırdı.”³¹⁰

Adeta mekân canlı bir varlık hâline gelmiş ve kendisine ait olanla şakalaşmaya başlamıştır. Bu anlatımda geçen bütün ifadeler vahşilikten uzaktır. Fakat buna rağmen yine de kişiler tabiatın içinde bulunmazlar. Ona benzerler ama onun içinde yer almazlar. Bir seyirci konumundadırlar. Tabiat seyredilir. Bu tasvirlerde mekân ılık içindedir, sessizdir. Hikâyenin diğer bir kişisi tabiatla daha iç içedir:

“ Bahr-ı Nil dadı ise arkasını bir çam ağacının kütüğüne dayayarak pür-şevk ve neşe olan o yaz gününün ateşli güneşine karşı kemal-i zevk ve meserretle ziyayı, harareti teneffüs ediyor, (...)”³¹¹

Benzer özellikler taşıyan tabiat ve insan kimi zaman da diğerinin geleceği hakkında ipuçları verir bir bakıma onu sembolize eder. Hikâyeye adını da veren ana kişinin ruhî yapısını ve sonunu temsil eden kuş, olayın ilerleyişine ılık tutmaktadır. Bu olay tabiattaki yaşamla insan yaşantısı arasındaki paralelliği de vurgulamaktadır:

“ İşte bu vukuat-ı mühimmenin esnâ-yı cereyanında karşiki meşcerenin içinde acı acı bir kuş sesi bir kanat çırpıntısı işitildi. Bir atmaca avını, bir küçük kuşu kovalıyordu. Bu küçük kuş sarı gagası açık olduğu hâlde, yaralı bir gönül gibi çırpınarak Bedia’nın sofrasından on adım uzak bir yere düşünce atmaca ikisinin de uçları birbirlerine değecek surette kanatlarını kapayarak avının üzerine süzüldü. Pençesini geçirdiği bu küçük kuşu alıp yükseldiği zaman gökten yere

³⁰⁹ Rumuzü’l-edeb, s. 4.

³¹⁰ age, s. 4.

³¹¹ age, s. 4.

bir iki damla kan damlarken Bedia arkasında uzun, kumral saçları dalgalanıyor, küçücük kolları açılmış ağlaya ağlaya Mis Mac İntoch'a koşuyordu”³¹²

Mekâna ait unsurların hikâyenin asıl unsurunu bu şekilde açığa çıkarması şu görüşü de doğrulamaktadır:

“(...) her zaman ortam, öykünün altta yatan amacıyla sıkı sıkıya bütünlenmelidir. Ortam hiçbir zaman yalnızca dekor değildir, döşenmiş, iştirilmiş, dışsal bir öge değildir. (...) belki de tüm çevre kişi ve davranışla yaşamsal, ayrılmaz bir ilişki içindedir.”³¹³

Duygu yönünden yoğun olan bu sahne hem Bedia'nın ileride gerçekleşecek olan Lütfi Beyle atmaca-kuş ilişkisine benzeyen evliliğini işaret etmekte hem de Bedia'nın kişiliğinin öne çıkan yönünü, aşırı duygusallığını, hassasiyetini belirginleştirmektedir. Böylece mekân ve mekâna ait öğeler hikâye kurgusu içinde tam olarak yerleşerek belirleyici bir işlev yüklenmişlerdir. Bu da romantik bir mekân tasvirinin bütün unsurlarının bulunduğu gösterir. Daha sonrasında ise ana kişi Bedia'nın özellikleri tabiat unsurlarından faydalanılarak sergilenir:

“Fakat birbirine merbut hüsn ve sıhhati küçük çocukların hevesâtı gibi mütehavvil olarak sabah, pembe rengiyle ter ü taze kalkar, akşam, bir günlük ömrü olan çiçekler gibi rengi solmuş, pejmürde bir hâlde bulunurdu.”³¹⁴

Hikâyenin açık mekânda gelişen başlangıç bölümünden sonra kapalı mekâna geçilir. Aynı atmosfer evin içinde de resim ve piyano gibi öğelerle devam ettirilir. Kişilerin yapıları bu şekilde daha da belirgin ve sabit hâle getirilir.

Hikâyelerde tabiata duyulan özlemin yanında doğallıktan uzak mekânlar için belirgin bir ön yargı da fark edilmektedir. Ev dışında kalan şehrin içindeki açık mekânlar insanı ezen ve değersizleştiren mekânlar olarak resmedilmiştir. Bu durum, annesi ve kız kardeşini

³¹² age, s. 5.

³¹³ Harold Blodgett, “Kısa Öykü Tekniği” *Adam Öykü*, S.2, Ocak-Şubat 1996, s.77

³¹⁴ *Rumuzü'l-edeb*, s.14.

geçindirmek için zorluklar içinde çalışan bir gencin âşık oluşunun ve aldanışının anlatıldığı *Hiç* hikâyesi için de geçerlidir.

‘Mücadele-i hayat içinde zırhsız, silahsız, yani zayıf bir bünye, hassas bir gönül ve sevdalı bir ruh’ olan hikâye kişisi, yıpratıcı mekânlarda çalışmaktadır. Anlatı kişisi dış mekân karşısında güçsüz durumdadır. Evin dışında kalan mekânlar insanların menfaat için birbirini ezdiği karanlık köşelerdir. Bu ifadelerin dışında ana kişinin çamurlar içinde, tahkirler ve tekdirlere altında çalışıyor olması evin dışında kalan mekânlar için anlatıcının benimsediği olumsuz görüşü pekiştiren ifadelerdir. Ev ve evin dışında kalan mekânlar arasındaki zıtlık çok sık olarak hikâye boyunca vurgulanmaktadır:

“(...) herkesin cânehâb-ı istirahatine çekildiği gece yarıları tâ-be-sabah tahta bir masanın önünde bir mumun karşısında, kendisine bir maksat-ı lâtif ve himayetle verilmiş (tapuları) doldurmaktan çekinmezdi”³¹⁵

Bu cümlede geçen ‘tahta masa’ ifadesinin çağrıştırdığı sertlik ve ‘camehâb-ı istirahat’in çağrıştırdığı rahatlık ve yumuşaklık, evin içinde olma ile evin dışında kalma arasındaki zıtlığı gösterir. Vak’a devam ederken ana kişi zihninde kendisi ve sevgilisi için hayalî bir mekân canlandırmaktadır. Günlük hayatında boğuştuğu, itilip kakıldığı, hakaretlere uğradığı gerçek mekânın tersine hayalinde sığındığı mekân sessiz ve gizli bir ‘köşe’dir:

“Her türlü müşkilâta, her türlü mümânaata, sine-şikâfâne mukavemetle çalışarak kendisine bu kadar dil-dâde olan haremine, Boğaziçi sevâhil-i dil-rübâsının en gizli bir köşesinde, yahut nuranî bir güneşin zir-i letafetinde şad ü hurrem olan Adalar’ın en güzel bir cihetinde, bir âşiyâne-i muhabbet bina edecek. Haremine mahsus olmak üzere bin türlü çiçekler içinde kameriyeler, menâbir-i tuyur olan ağaçlar arasında bahçeler yapacak.”³¹⁶

Anlatılan bu mekân tam da ana kişinin yapısına uygun bir mekândır. Zayıf ve güçsüz olan hikâye kişisi bir köşeyi tercih etmiştir. Burası hem gizli bir yer hem de köşedir. Gencin

³¹⁵ *Küçük Şeyler*, s. 10-11.

³¹⁶ *age*, s. 15.

hayal ettiği her mekân korunaklıdır. Kameriyeler çiçeklerle, bahçeler ise ağaçlarla çevrilmiştir. Ayrıca kalabalıktan dolayısıyla gürültü ve hareketlilikten uzak, insanların bulamayacağı bir yerdir. Kişi insanlardan hayvanlara, medeniyetten tabiata dönmüş ve sevgilisini keşmekeşin içinden alarak ‘aşiyane-i muhabbet’ine taşımıştır. Hikâye kişisi durağanlığa büyük bir özlem duymaktadır.

Anlatı kişinin, hayali için seçtiği ikinci mekân Adalar’dır. İstanbul’a bağlantısı olmaması ve denizle çevrenmesi buraya ayrı bir anlam yüklemektedir. Denizin temsil ettiği anlamlar da (anne rahmi) dikkate alınırsa hikâye kişileri için bu ögenin koruma sağlayacağı görülebilir. Hayat karşısında başarısızlığa uğramaya yatkın bir insan için hükmedebileceği ve kendisine dost saydığı varlıklarla dolu olan doğanın arzularını ve bastırđı duygularını açığa çıkarma ve tatmin etme görevini üstlenebileceği de düşünülebilir. Tabiatın vahşi görünüşü değil de inceliğinin vurgulanması, hayatın istenildiği gibi yaşanılabilceği bir yuva hâlinde gösterilmesi tabiat sevgisinin boyutlarını gözler önüne sermektedir.

Ana kişi bu hayal mekânla birlikte ışık unsurunu da hikâyeye getirir. Bundan önceki mekânlar –özellikle dış mekânlar– karanlık ve yorucuyken, durum değişir ve ışıklı mekânlar yoğunluk kazanır.

Anneciğim hikâyesinde de açık mekânların kullanımına rastlamak mümkündür. Hikâyenin başlangıç bölümünü ana kişinin Ankara’dan İstanbul’a yaptığı yolculuğun meydana getirmesi açık mekânların da anlatıya dahil edilmesini getirmiştir. Hikâyede Ankara, Sapanca, İzmit, Marmara vb. gibi gerçek mekân isimleri kullanılmıştır.

Bu hikâyede tercih edilen açık mekânların çoğunluğu Anadolu’da yer almaktadır. Anlatı kişileri bindikleri öküz arabasıyla dağlardan, ormanlardan ve köylerden geçerler. Yolculuk sırasında görülen mekânlar genellikle anlatıcı tarafından yansıtılır. Anlatıcının bu hikâyedeki açık mekânlara bakışı yer yer olumsuzdur. Örneğin bazı evleri ‘tüyur-u vahşie’ yuvalarına benzetmektedir. Mekân hakkında yapılan tanımlamalarda zaman zaman yine tabiata ait unsurlar kullanılmıştır:

“ (...) diğer taraftan sonbaharın kırmızı çiçekleriyle yaprakları arasındaki Gürcü Laz köyleri uzaktan gelincikler açan bir ormana yayılmış beyaz kelebeklere benziyor, garpta tedric ile sönen günün ziyası ise ağaçların evrak-ı zümrüdini arasından cereyan ederek bu büyük tepelerin ortasındaki Sapanca gölüne mansab oluyordu.”³¹⁷

Hikâyede mekân hakkında karşımıza çıkan en önemli husus mekânın insan muhayyilesinde oluşturduğu anlamların yansıtılmış olmasıdır. Tabiattaki oluşumu bilinmeyen neredeyse her unsur için çeşitli hikâyeler kurgulayan insan özellikle tabiatla iç içe yaşayan insan bu hikâyede yer almaktadır. Yolculuk sırasında ana kişi Feride’yi İstanbul’a götüren arabacı Veli Ağa, çevresinde bulunan tabiat parçalarına hâlkın yüklediği anlamları, meydana gelişleri hakkında yapılan açıklamaları nakleder. Bu durum mekânın insan için ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. İnsan sadece mekândan barınmak ve yaşamı güven altına almak için yararlanmaz, onu anlamlandırma çabası içine de girer.

Yarın hikâyesi ise yoğun olarak kapalı mekânın tercih edildiği bir hikâyedir. Ancak hikâyenin tamamı kapalı mekâna dayanmaz. Hikâyede kullanılan asıl mekân olan evi çevreleyen açık mekân görünümüyle önemli işlevler yüklenmekte, anlamlar taşımaktadır. Evin dışarısında kalan tabiat oldukça sessizdir. Bu sessizlik ve hareketsizlik mekâna terkedilmişlik, yalnızlık havası da katmaktadır:

“ Bulgurlu’da yüksek bir tepenin sırtında kâin bağı ağaçlarla ayrılmış bir kûşe-i sebz-gûnu arasında bir türbe gibi yalnız duran bu evden, mevâkı-i hâliyeye doğru imtidat ederek reh-güzerinde manialara tesadüf ettikçe ıssız ovalara, izbe yerlere sapan Alemdağı’nın tozlu yolu göz alabildiği kadar görünüyor ve etrafın çıplak manzarası hâl ve mevkîe bir beyâbân-ı bî-pâyân hüznünü vererek ekser günler rûzgârla kalkan tozlar cevvi-i havada girdibadlar hasıl ediyor ve bu temâşâyâ yalnız uzaktan müteharrik siyah noktalar gibi görünen kömür arabaları bir hayat ve hareket veriyordu.”³¹⁸

³¹⁷ Rumuzî’l-edeb, s. 37-38.

³¹⁸ age, s. 23.

Mösyö Epikür'ün Seyahati hikâyesinde seçilen açık mekân Büyükkada'dır. Anlatıcı Büyük Ada'nın genel bir tablosunu çizmek yerine bu mekânın bazı belirgin özelliklerini anlatı kişilerinin yaptığı gezinti vasıtasıyla yansıtmıştır. Hikâyenin baş kişisi Mösyö Epikür ve Sermet Efendinin 'merkep-süvar' olarak çıktıkları gezintide bu kişilerin tabiatla uyum sağlayamadıkları fark edilmektedir. Mösyö Epikür mekândan ve içinde bulunduğu durumdan oldukça rahatsızdır:

“ Eski Yunan usul-i mimarisi üzere yaptıracağı bir kâşaneye muvafık bir arsa aramak için Sermet Efendi ile birlikte gezmeye çıkmışlardı. Değnekten başka kimseye ve ara sıra ona bile itaat etmeyen altındaki hayvan-ı muannit Mösyö Epikür'e su-i muameleler ederek üstünde birisinin mevcudiyetini hiçbir vakit kabul etmediği gibi yalnız kendisinin sığabileceği ağaç aralarından geçerken süvarisinin bacağını veyahut başını köklere, dallara çarpıyordu. En sonra büsbütün hürmet ve itaati terk ile, arsa aramaya çıkan üstündekinden evvel bir zemin-i müsait bulduğu için birden bire yere yattı. Mösyö Epikür kendisini defneden bu toz mahşeri içinden kalkarak Sermet Efendiye : 'Adanızda bu ne toz! Bu ne toz ! ..' diyordu.”³¹⁹

Mekân Mösyö Epikür'e karşı oldukça serttir. Bu durumda ana kişinin karakteri de önemli rol oynamaktadır. O, hikâyede olumsuz bir karaktere sahiptir ve anlatıcı tarafından yine olumsuz niteliklerle tasvir edilmiştir. Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde ise tabiat ancak saf ve iyi kişiler için iyi, korunaklı olmaktadır. Hikâyede açık mekânlarla ilgili başka bir ifade bulunmamaktadır. Bunun dışında görülen mekânlar ise otel, kahve gibi kapalı mekânlardır.

O Büyük Siyah Gözler hikâyesi ise bu anlatının tersine tamamen açık mekânlar üzerine oluşturulmuş, tabiatla insan arasındaki derin bağ sık sık vurgulanmıştır. Hikâyede tabiatın geniş şekilde yer almasının sebeplerinin başında ana kişinin bir çoban olması gelmektedir. Eserde tabiat açısından en belirgin husus, tabiatın ve unsurlarının insan üzerindeki etkisidir. Hikâyenin ana kişisi çoban sürekli tabiatla iç içe bulunan hassas, sanatkar ruhlu bir gençtir. Onun mekânla olan ilişkisi sadece tabiatın içinde bulunmak değildir. O ilhamının, sanatının kaynağını mekânda bulur:

³¹⁹ age, s. 112.

“ Kavalıyla icra ve ifaya çalıştığı nagamatın notası, sabahları kuşların feryadı, öğleyin yeşil yapraklı ağaçların ihtizazatı, akşamları ormanların iç taraflarından çıkarak tepelere, vadilere dökülen uğultular, iniltiler idi.”³²⁰

Çobanın sadece bu yönü değil kişiliği de bu mekânın içinde oluşmuştur. Hikâyede çobanın bir genç kıza âşık olması çobanla mekân arasındaki bağıntıyı daha da açığa çıkaracak vak’a hâlkalarının yaşanmasına sebep olur. Ana kişi aşkın verdiği heyecanı da, kavuşamamanın verdiği üzüntüyü de tabiatla birlikte yaşar. Tabiat yaşamdan ve insanlardan uzaklaşmış, acı çeken bu yalnız insanı barındırmıştır. Hatta çoban insanlarla kurması gereken iletişimi tabiattaki varlıklarla sağlamıştır. Çoban tabiatın zor şartlarıyla da mücadele edebilmiştir. Bunda onun beslediği ulvî duyguların etkisi vardır. Ana kişi olan çobanın tabiatla olan iç içeliği hikâyenin sonuna kadar devam etmiştir. O da bir bakıma artık tabiata ait bir varlık hâline gelmiştir:

“Senelerce dağ tepelerini gezmişti. Rüzgârın pişgâh-ı dehşetinde yerlere yatmış ağaçlar, hiçbir tarafında siyah bir nokta olmayan beyaz dağlar, vadiler, pembe akşamlar, lâcivert geceler büyük ormanların içinde bir hayat-ı mahfî gibi nebean eden, içine hiç güneş mün’akıs olmamış göller görmüş, kurtların izlerinden yürümüş, bin türlü kuşların feryadını dinlemiş (...)”³²¹

Hikâye tabiatla bütünleşmiş bu çobanın yine tabiatın içinde kalışıyla sona ermiştir.

Mihriban hikâyesinde seçilen açık mekânlar ise hep karanlık ve korku vericidir. Konusu bakımından da oldukça dramatik olan bu hikâyede mekân da bu durumla bağlantılı olarak olumsuz sıfatlarla nitelendirilmiştir. Hikâyede ana kişi Mihriban cariye olarak bulunduğu evde kötü olaylarla yüz yüze gelmiştir. O, Hakkı Beyin tecavüzüne uğramış daha sonrasında ise satılmak istenmiş, Hakkı Beyden olan çocuğunu kaybetmiş ve bunlara dayanamayarak ölmüştür. Mihriban, hikâye süresince hiç mutlu olamamıştır. Ana kişinin yanında yer alan ona merhamet duyduğunu gizlemeyen anlatıcı ise hikâyenin atmosferini

³²⁰ age, s. 134.

³²¹ age, s. 146-147.

bütün bu vak'a hâlkalarıyla paralel şekilde olumsuz hâle getirmiştir. Bu sebeple anlatıdaki gerek açık gerekse kapalı mekânlar yaşanacak olayların etkisiyle düzenlenmiştir.

Hikâyede açık mekânla ilgili ilk tasvir Mihriban'ın bulunduğu odadan görünen manzaradır. Sadece içerisinde kötü bir olayın cereyan edeceği bu oda değil, onu çevreleyen tabiat da aynı şekilde karanlık ve dehşet vericidir. Yazarın hikâyelerinde çoğu zaman insanları şefkatle kucaklayan deniz ve ufuk bu anlatıda üstü siyah bulutlarla örtülmüş vâsi bir deniz ve karanlıkta umkiyeti dehşet verecek kadar nihayetsiz görünen ufuklara dönüşmüştür. Mekân böylelikle kötü olayların başlangıcının habercisi hâline gelmiştir.

Hikâyede yer alan diğer bir açık mekân ise Mihriban'ın hayatta kalışının tek sebebi olan kızını kaybedip aklını yitirmesiyle dolaşmaya başladığı sokaklardır. Mihriban bu çarşı ve sokaklarda bilinçsiz şekilde yürümektedir. Mekân hakkında ayrıntılı bilginin verilmediği bu kısımlarda tek huzur verici yer Ayasofya'dır.

“ Sönmekte olan gündüzün şua-ı gurubu asırlardan beri ağlayan ruhların, kırılmış gönüllerin ah ü enini tanin-endaz olduğu Ayasofya'nın o âli kubbesine, alîl ve elim olan ruhların süzülüp semaya çıkmak istediği minarelerine nur-ı aldan bir kaftan giydirdiği esnada idi ki, (...)”³²²

Ancak tüm bu olumlu nitelendirmeler hikâyede etkin olan atmosferi değiştirmeye yetmemiştir. Hikâye de duygusal açıdan dramatik bir sonla neticelenmiştir.

İclal hikâyesi ise mekân açısından diğer hikâye unsurlarında olduğu gibi farklı anlamlar taşımaktadır. Hikâyenin gerçek yaşamla olan bağlantısı ve anlatıcının yazarın kendisi olması anlatının unsurlarına bakışı da değiştirmektedir. Hikâyede açık mekânların kullanımından çok bunlara yazarın bakış açısı ilgi çekici bir husustur. Burada sözü geçen mekânlar gerçekte de var olan ve yazarın gördüğü, içinde bulunduğu ortamlardır. Ancak bunlar kurgu bir eserin parçaları hâline gelirken yazarın zihninde yeniden oluşturulmuştur. Dolayısıyla onların gerçek oluşu objektif biçimde yansıtıldığı anlamına gelmemektedir.

³²² age, s. 174

Ben-anlatıcı bu mekânları kendi bakış açısıyla ve yorumlarını ilâve ederek okuyucuya sunmuştur. Fakat bu ortamlar farklı insanlar için değişik anlamlar ifade edebilmektedir. Bu da gösterir ki, mekânın gerçek yaşamda da var oluşu onun kurgu dünyada da aynı niteliklerle yer almasını getirmez. Bir unsur kurgulanma aşamasında ve kurgulandıktan sonra yeni görünüm kazanabilir. Nitekim yazar da sanatçı olmasının getirdiği ince dikkati ile çevresindeki mekânları tanımlamış daha çok da onların kendi dünyasında bıraktığı etkiden söz etmiştir:

“ Yolumda ilerlediğim zaman Endülüs şafağı, gül renginde parmaklarıyla bana Elhamra sarayının kapısını açıyordu. Sarayın içi de bir şafaktı. Kırmızı, mai, altın renklerle yapılmış istilâktitler top kandiller gibi tavanlarını teşkil ediyor, Endülüs melikine mahsus odanın bir penceresi var ki, bedia-yı mimariyenin bu derece inceliğini, bu derece rikkat ve zarafetini, ruha bu kadar takarrübünü hiçbir yerde görmedim. İnsan o pencereden bakınca edvar-ı saltanatında her an müterakki ve müteali Arabın rüya-yı behiştîyi andıran ruh-ı hayal-perverini seraser seyrediyor. Terk ve hicret ettiği sahraların sükun-ı bi-payanını, arasıra o sükûneti inleyen kervansarayları, çan seslerini, geceleri içinde uçuşan melekler görünecek kadar şeffaf semasının ziyaretini getiren bir rüzgâr-ı sevdâ o pencereden girerek hayalin inşaa ettiği bu sarayın der ü divarına yüz sürüyor.”³²³

Ben-anlatıcı bu üslûbunu hem diğer açık mekânlar hem de kapalı mekânlar için sürdürmüştür. *Mihriban*’dan sonra *Remzi Bey* hikâyesinde de aynı durum söz konusudur. Bu hikâyede de her zaman iyi anlamlar yüklenen deniz, siyah olarak gösterilmiştir.

Bir Yaz Gecesi hikâyesinde ise gökyüzü açık mekânın bir parçası olarak sıklıkla yer almaktadır. Hikâyede birbirlerine aşık olan Nail Bey ve İkbâl Hanım genellikle gece görüşürler. Tabiatın en önemli güzelliklerinden biri olan gökyüzü ve yıldızlar da onlarla birliktedir:

“ Semadan zemine kadar yekpare bir mailik görünüyordu. Geçtikleri yerlerde, sath-ı zeminde sema vardı. Ağaçların ihtizaz eden yapraklarından sema yere damlıyor, yeşilliklerin, yeşil

³²³İclâl, s. 9-10.

çalıların, muattar otların arasında sema, kırların sathına, ağaçların gölgelerine inmiş semanın üzerinde yürüyorlardı.”³²⁴

Sadece gökyüzü değil diğer unsurlar da ikisinin hislerini taşımaktadır:

“Etraflarındaki korular, tepeler, kırlar, kuşlar taze, gündüz taze, rüzgar taze idi. Bütün bu renkler, ziyalar, nağmeler, sinesinde birbirine münkalip olmuş tabiat iki genç kalp ile beraber hâlecan ediyordu.”³²⁵

Bu hikâyede tabiat anlatı kişilerinin karşısına hep olumlu yönüyle, bir yardımcı olarak çıkmıştır. *Bir Hayal* hikâyesinde tabiat geniş biçimde kullanılmamıştır. Hikâyenin başlangıç kısmında kişilerin bulunduğu kapalı mekânı çevreleyen açık mekân bu hikâyedekilere paralel şekilde tasvir edilmiştir:

“Geçen sene beş kişiden ibaret bir aile heyeti Boğaziçi’nin bir yalısındaki odada mutad üzere toplanmışlardı. Dışarıda azîm, karanlık bir kış gecesi vardı. Arkada dağlardan, ağaçlardan koyu bir karanlık, derin bir sükûnet şeklinde sahile iniyor, sahilde râkid bir deniz Rumelihisanı³²⁶’nda yanan bir kandilin zıyasını nihâta kadar getiriyordu.”

Anlatıcının mekânı bu şekilde yansıtmadaki sebep hikâyenin olay örgüsünün olumsuz yönde ilerliyor olmasıdır. Hikâyenin ana kişisi Senayi Bey, bu açık mekânın içinde bulunan odada kötü haberler alacaktır. Mekân da bu duruma bağlı olarak kötü olayların habercisi konumuna getirilmiştir. Hikâyede mekânla birlikte oluşturulan atmosfer Senayi Beyin hissettiği acı ve yalnızlığı aksettirecek birer ayna olmuştur.

Eski Bir Mektep ve *Sokak* hikâyelerinde ise mekân bakımından şimdiye kadar sözü edilen hikâyelerden farklı olarak günlük yaşama daha açık mekânlar tercih edilmiştir.

³²⁴ Samipaşazade Sezaî’nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 207.

³²⁵ age, s.206.

³²⁶ age, s. 216.

Sonuç olarak Samipaşazade Sezai açık mekânları hikâyelerin atmosferine ve kişilerin ruh hâllerine uygun niteliklerde tasvir etmiştir. Mekâna anlatılarda özel bir önem gösteren yazar, mekân-insan ilişkilerine de ayrıca dikkatle eğilmiştir.

7.1.2 Kapalı Mekânlar

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde kutsal bir sığınma mekânı olan ev *Hiç* hikâyesinde de aynı özelliklere sahip olacak şekilde kurgulanmıştır. Kapalı ve açık mekân arasında bir bağlantı noktası, köprü vazifesini sürdüren ana kişi iç ve dış mekânlar arasındaki diyalektiği de göstermektedir. Genç evine yorgun fakat vazifesini yapmış olmanın verdiği huzur ve gururla girmektedir. Hikâyede eve sahip olmanın ve buna bağlı olarak evin yuvaya dönüştürülmesinin yüceltildiği görülmektedir.

Bu kişi zaten kendisi sığınak olan evin daha derinlerine sığınmış köşesine çekilmiştir. 'İnziva' ve 'sükûnet' kelimeleriyle de desteklenen bu anlamlar, köşeyi seçen kişinin yapısını da aydınlatır. Bu kişiden etrafa durgunluk ve sükûnet yayılmaktadır.

Hikâyedeki ana kişi bütün bu düşleri evinde kurar. Yani "ev, düşü barındırır, düş kuranı korur; ev, dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar."³²⁷ Evi ve köşesi bu fonksiyonu da yerine getirmiş olur. Kişinin düşlerini barındıran yatağı pencerenin yanındadır. Hayalle gerçek saydam bir nesneyle bölünmüştür. Anlatı kişisi pencereden evi çevreleyen dış mekânı bir tablo gibi görür. Bu tabloda renkler değişir, karışır:

"Pencerenin yanında yapılmış olan yatağından başını kaldırdı. Elvan-ı seher, semanın sath-ı lâciverdîsinde her dakika rengini, yerini değiştirir bir takım rengârenk amudlar teşkil eylemişti. Ruhunu mest eden o tebessüm, dudakları gibi gül renginde olan bulutlar arasına yayılarak, karşı taraftaki dağları tehzib ediyor, yine o tebessüm semadan süzülüp, denizin küçük dalgaları üzerinde, sevâhili sevdalar içinde bırakarak uzaklaşıyordu"³²⁸

³²⁷ *Mekânın Poetikası*, s. 34.

³²⁸ *Küçük Şeyler*, s. 16-17.

Bu cümlelerle ifade edilmek istenen manzara gerçekçi bir gözle yansıtılmamıştır. Kişinin ruhî durumuna göre manzara şekil almıştır. Pencerenin arkasından görülen dış mekân adeta bir tablo gibi düşünülmektedir. Tabiat ve çevre insanın duygularına göre şekillenmiş, mekân-insan arasındaki derin ilişkiler vurgulanmıştır.

Bazen hikâyelerde yaşadığı mekânı koruyabilmek için büyük çaba sarf eden şahıslara da rastlamak mümkündür. Bunlardan biri de *Kediler* hikâyesinin ana kişisidir. Kişiye ait ilk mekân tasvirine geçilmeden önce anlatıcı, onun nasıl bir sorunla karşı karşıya olduğunu açıklar ve ona karşı duyduğu merhameti belirtir:

“Zavallı koca! Hareminin, mutasarrıfa olduğu eve, celb ve cem’ettiği yirmi-otuz kedini ta’cizat ve tasdiatından artık bîzar olmuştu. (...) Günden güne etvâr-ı küstahânelerini arttırarak tekessür eden kediler bu adama evinde bir câ-yı tevakkuf bırakmamaya başladılar.”³²⁹

Eşinin baskısı ve kediler yüzünden evinde rahat bulamayan yaşlı adam kendine ait daha küçük mekânlara yönelmeye başlar. İnsana dinlenme ve sığınma imkânı veren odasına çekilir:

“Bir sabah gayet erken uyanarak kendi âleminde bir kahvaltı etmek için küçük odasına çekildiği zaman, sokakta bir takım çocukların ağladığını işiterek pencereden dışarı baktı. Sâmia-i rikkatine akseden kedilerin âvâze-i mücadele vü müşatameleri olduğunu anlayınca, aldandığından dolayı kemal-i hiddetle iskemlesine oturdu. İskemleye kuudunda yüzünün iki nokta-i müntehası olan tepesiyle, çenesi geriye doğru çekik büyük ve biraz fırlak gözleriyle bir arayıcılık hâli kesbeden yüzünü iki tarafa döndürerek hayretle etrafına bakınıyordu. Zira kedinin biri ekmeğini çalmış, diğeri sütlü kahvesini içmiş, öteki de fincanını kırmıştı.”³³⁰

Bu bölümde mekânın üzerine kurulmuş bir vak’ayla karşılaşırız. Hem bu kısmın hem de hikâyenin düğüm noktası, entrikası mekânı sahiplenme noktasında başlar. Ana kişi kendine ait olan eşyaları ve yerleşim yerlerini elinde tutma mücadelesi içindedir. Mekân onun için çok değerlidir. Doldurduğu ve kök saldıgı yaşam mekânlarını koruma, onun için başlıca

³²⁹ age, s.21.

³³⁰ age, s. 22.

sorundur. Bu savaşımın oluşturduğu vak'a insan hakkında derin bir gerçeğe işaret etmektedir. Mekân ifade ettiği bir çok anlamın dışında sahip olma, yerleşme bilincini de akla getirir. İnsanın var olduğunu hem kendisine hem çevresine kanıtlamada mekân çok önemli işleve sahiptir. Ev insan için hem bir 'dünya köşesi'³³¹dir, hem de 'ilk evrenimiz'³³²dir. İnsanın kendine ait olarak nitelediği mekânda rahatsız edilmesi savunma mekanizmalarını uyarmaktadır. Hikâye kişisi de oldukça insanî olan bu duyguyu yaşar.

Sahiplenme duygusu sadece mekân için değil eşyalar için de geçerlidir ve bu eşyalar tıpkı mekânın sağladığı gibi sahibi için önemli ipuçları verir. Kendine ait olan odasını koruma mücadelesinden yenik çıkarak evden ayrılan koca, eşyasını da yanına alır:

"Gece yarısı verdiği bir karar-ı kat'i üzerine sabahleyin erken kalkarak kendisine ait ne kadar eşyası varsa bir sandığa vaz ile aşağıki taşığa indirdi. Arkasına paltosunu, başına şapkasını giyerek iplerle bağladığı sandığın üstünde oturmuştu."³³³

Bir süre evin dışına çıkan ve tabiatın etkileyici görüntüsü karşısında hayallere dalan hikâye kişisini medeniyetin bulunduğu yerden gelen sesler (kilise çanları) hakikate çağırır. Geriye yani mutsuzluğa, yaşama dönen kişi tekrar odasına kapanır:

"Çam ağaçlarının aralarından peyda vü nihan olarak evine doğru sür'atle avdet ediyordu. Mütefekkir bir çehre, müteessir bir hâl ile evine giderek refikasına hiçbir şey söylemeden doğru odasına çıktı. Minderin üzerine kapanıp da hıçkır hıçkır ağlamaya başlayınca (...)"³³⁴

Odası ve minderi onun için yapay bir sığınak durumundadır. Tabiatın korunmasından çıkıp buraya yönelmek zorunda kalmıştır. Mekânın olay örgüsünün ilerleyişi hakkında ön bilgiler verdiği hikâyelerde ise mekân olayın iyi veya kötü sonuçlanmasına göre farklı şekillerde ortaya çıkar. Olumsuz şekilde bitecek olan hikâyelerde mekân ve atmosfer buna göre belirlenmektedir. *Düğün* hikâyesinde de böyle bir durum söz konusudur.

³³¹ **Mekânın Poetikası**, s.32.

³³² *age*, s. 35.

³³³ **Küçük Şeyler**, s. 27.

³³⁴ *age*, s. 32.

Hikâyenin olayının meydana geleceği mekân tasviri okuyucuyu konu hakkında meraklandıran ve bir takım ipuçları veren bir diyalogdan sonra yapılmıştır. Vak'anın sezdirildiği bu parçanın sonrasında gelen mekân, bir düğüne sahne olan bu büyük ev oldukça eskidir. Yeni bir yaşamın başlangıcıyla, yeni bir ailenin kuruluşuyla birlikte bu eski eve de yeni bir görünüm kazandırılmaya çalışılmıştır. Fakat bu yapılmaya çalışılan tamirler evin eski görüntüsünün izlerini tamamen silememiştir. Bu durum ev hakkında yapılan çeşitli benzetmelerle yazar tarafından ortaya konulmuştur:

“Birçok senelerden beri ilk def’a tamir görerek kısm-ı haricîsi kırmızı bir aşı boyasına boyandığı ve dahilindeki odalar, duvarlar bütün sıvandığı hâlde düzgün sürmüş bir kocakarı gibi ile kaplamalardaki çatlaklar, duvarlardaki inhinalar, çukurlar tamamıyla setredilememiş ve bununla beraber üzerinden mürur eden senelerin zîr-i pâ-yı tahribinde inhinaya başlamış”³³⁵

Bu kısımda yapılan ‘düzgün sürmüş bir kocakarı’ benzetmesi gelişigüzel değildir. Bu olayın konusu ve atmosferiyle yakından ilgili bir tanımlamadır. Yapılan bu benzetmeler bu eski evin içinde yaşayanlara pek de mutluluk vermediğini ortaya koymaktadır. Yazar bu tasvirlerle yapının sıcak bir yuva olmadığını da sezdirmektedir. Evin eskiliğinin ve yıpranmışlığının tamamen giderilmediğini anlatan ifadeler de hikâye içerisinde gizlenmeye, örtülmeye çalışılan durumları sezdirmektedir. Mekânın tanımlanmasında kullanılan benzetmeler arasındaki zıtlıklar anlatı boyunca süren tezatlarla paralel ilerlemektedir:

“Sofalarına genç kızların uzun etekleri dokunacağı, kış rüzgârlarının iniltisinden başka bir ses işitmeyen ıssız duvarlarına gençlerin kahkahâları aksedeceği ve bahçeye nâzır olan bir köşesi de bu gece şebabete hacle-i visal olacağı cihetle, ortasında bulunduğu meydana kanatlarını açarak ihtiyarlara mahsus bir neş’e ve gurur ile gelin-güveyi bekliyor gibi duruyordu. Şimdi, yarım saate kadar, birçok zamandan beri netice-i hayat olan gubar-ı hüzn-âlûdun istilâyı elimine teslim edilerek metrûk bir hâlde bırakılmış odalarının kapılarını istikbali, muhabbeti okşayan güzel eller açacak... Mânâ-yı bülend-i tabiat olan güzel çehreler her biri bir tarafa atılmış

³³⁵ age, s. 45-46.

yastıklarına dayanacak... Rengi solmuş döşemelerinin üzerine rengârenk atlas elbiseler birer pûşide-i letafet olacak”³³⁶

Bu evde yaşayanların anıları mekâna sinmiştir. Bunlar unutulmaz ve mekânı şekillendirir. Eski evi ıssız ve metruk yapan içinde yaşanan olaylar ve mekânla bütünleşmiş anılardır. Eski ev ‘gubâr-ı hüzn-âlûdun istilâyı elimine’ teslim edilmiştir, çünkü hikâyenin ilerleyen kısımlarında geriye dönüş tekniğiyle anlatılacak olan vak’aya sahne olmuştur. Damat tarafından odalık olarak kullanıldıktan sonra terk edilen Dilsitan adlı genç kızın yaşadığı mutsuzluk ve ölüme yaklaşması evin her tarafına yayılan bir ölüm havasının temel sebebidir. Mekânı tanımlarken kullanılan ifadelerin de kaynağında bu olay yatmaktadır. Yazar yeni bir hayatın başlangıcını temsil eden düğünle bir genç kızın ölümü arasındaki karşıtlığı neredeyse her unsur için kullanmıştır. Yaşlı kadın-genç kız, hüzne terk edilmiş evin muhabbeti okşayan eller tarafından açılması, rengi solmuş döşemelerde rengârenk atlas elbiselerin sürünmesi yazarın oluşturmak istediği atmosferi belirginleştirmek için kullandığı ifadelerdir. Bütün bunlar düğün-ölüm arasında bulunan karşıtlıkla bir şekilde ilgilidir.

Evin eski görüntüsünün de örtülmeye çalışılması hikâyede var olan gizleme isteğinin de bir yansıması gibi görülmektedir. Nitekim Dilsitan’ın varlığı ve durumu gelin hanımdan gizlenir, onun hatıralarının ve hastalığının üzeri kapatılır.

Düğün merasiminin en neşeli saatlerinin yaşandığı evin odalarından sonra yine evin içinde bulunan farklı bir mekâna geçilir. Burası alt katta evin boş bir köşesidir. Bizi mekâna güzel bir cariyenin peşinden götüren yazar, evin diğer bölümleriyle burası arasındaki bağlantıyı merdiven ve uzunca bir yolla sağlanmıştır. Bu bağlantı okuyucuyu çok farklı bir mekâna taşımaktadır. Mekân değiştirirken kullanılan ifadelerle gerilim ve merak da artmaktadır. Cariyenin okuyucuyu sürüklediği yer, evin küçük beyiyle evlenme umudunu acı bir şekilde yitiren odalığın, Dilsitan’ın bulunduğu odadır. Bu oda evin alt katında yer almaktadır ve kapısı kilitlidir. Bu ayrıntılar, yazarın diyaloglarla belirttiği gibi, Dilsitan’ın varlığını

³³⁶ age, s. 36-37.

gizlenmek istediğini daha da belirginleştirir. Alt kat merdivenler, yol, kapı ve kilit gibi unsurlar da onu diğer hayatlardan kesin çizgilerle ayırmaktadır. Yine bunlar engelleyici birer ögeye dönüşmüşlerdir.

Kapı, mekânı ve mekânın çeşitli unsurlarını yorumlayan Gaston Bachelard'a göre "(...)temel bir imgedir, istekleri, iç dürtüleri, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma dürtüsünü, içine kapalı tüm varlıkları açma isteğini bir araya toplayan bir düşün kökenidir"³³⁷ Fakat bu ardına kadar açılma isteği kilitte engellenmiştir. Ev halkının hatırlamaktan kaçındıkları olaylar evin alt katına atılmış, kapısı kapatılmış ve kilitlenmiştir. Bu birkaç kat örtme eğilimi okuyucunun kişilere duyduğu hisleri de yönlendirir: İtilen, geri plâna atılan kişilerden yana olma, ona acıma ve onu bu durumda bırakanlara karşı duyulan nefret. Diğer kişilerin hatırlamak ve duyurmak istemedikleri olayları mekânın gizli köşelerine itmeleri, mekânın bilinçaltıyla paralel bir vazife yüklendiğini göstermektedir. Nitekim mekânın alt katları usdışılığı, 'evin karanlık varlığı'³³⁸ nı simgeler.

Cariyenin ısrarıyla açılan odanın manzarası olay ve kişiler hakkında bilgiler verdiği kolaylıkla fark edilen nitelendirmelerle yüklüdür:

"Kapısı açılan bu oda, zenginliğin sefaletle terk ettiği bir küşe-i nisyan olduğu cihetle, pek muntazam olmayan bahçeye nazır küçük pencerelerin önüne kayıtsızlıkla atılmış uzun bir minderin uçları rutubetten çürümüş ve yine o rutubetin tesiriyle duvarlarındaki sıvalarda büyük siyah lekeler hâsıl olmuş idi. Odaya girince sağ tarafında bir yatak, yatağın içinde yastığın üzerine perişan surette dökülmüş sarı saçların reng-i adem olan donukluğu..."³³⁹

Yine bu kapı yaşam ile ölümü, zenginlikle sefaleti birbirinden ayıran bir eşik olmuştur. Bu satırlarda kullanılan ifadeler mekânın atmosferi belirlemedeki önemli rolünü ve insan-mekân münasebetinin ne kadar kuvvetli ve iç içe olduğunu göstermektedir. Yazar hikâyenin ana kişisi olan Dilsitan'a karşı merhamet duymakta ve onun bu duruma gelmesinde rolü olanların da kişiliklerini çizerken kullandığı menfi ifadelerle sevmediğini

³³⁷ **Mekânın Poetikası**, s. 235-236.

³³⁸ *age*, s. 46.

belli etmektedir. Dilsitan'ı böylesine kötü bir ortama yerleştirmekle okuyucuyu onun yanında yer almaya yönlendirmektedir. Böylece mekân hikâyesinin etkisini tayin etmek için yazarın baş vurduğu önemli bir unsur hâline dönüşür. Diğer hikâyelerde sığınma mekânı olarak kişilerin kendi istekleriyle yönelindikler 'köşe' bu sefer kişinin kendi iradesi dışında itildiği bir mekân olmuştur. Yalnızlığın yanı sıra unutuluşun da sembolü hâline gelmiştir.

Odanın iç yapısından kaynaklanan hastalık ve ölüm havasının yanında burayı çevreleyen yerlerin de olumsuzluğu göze çarpar. Odanın dış dünyayla ve hayatla bağlantısını küçük pencereler sağlar. Pencerelerin küçük oluşu mekânın 'dar, karanlık ve havasız' olduğu izlenimini uyandırır. Üstelik bu pencerelerin açıldığı yer düzensiz bir bahçedir. Bu da mekân hakkında oluşturulmak istenen havayı pekiştirir. Mekânın genel görünümü buranın benimsenmediğini, odada bulunan her unsurun yerleşik olmadığını da hissettirir. Ölümü çağrıştıran bütün bu öğeler mekânda hissedilen 'ağır bir koku'yla desteklenir.

Hikâyenin ikinci bölümü bizi geçmişe götürür. Ölümü bekleyen kişinin öyküsünün başlangıcına giden yazar, mekânı da tamamen değiştirir. Mekân insanla, insanın ruhî durumuyla birlikte farklılaşır. Yeni bir şekil alır. Anlatının ilk bölümünde hakim olan ölüm havası yerini bahara ve aydınlığa bırakır.

Rene Wellek ve Austin Warren, evin insanın parçası olduğunu, evini tasvir etmekle insanı tasvir etmenin aynı şey olduğunu söyler. Bu mekân-insan ilişkilerinin kuvvetini gösteren önemli bir saptamadır. Samipaşazâde Sezai'nin de iyi kurgulanmış olsun olmasın, hemen hemen bütün hikâyelerinde mekânın insan üzerindeki etkisini ya da insanın kendi ruhuna uyacak şekilde mekânı nasıl şekillendirdiğini örnekleyecek pek çok kullanım bulunmaktadır. Çoğu zaman kişiler kendi fiziksel ve ruhsal durumlarıyla benzeşen mekânlarda yaşarlar. *Pantomima* hikâyesinde de insan ve mekân arasında ortaya çıkabilecek böyle bir ilişkinin ne kadar kuvvetli olabileceğine tanık oluruz.

³³⁹ Küçük Şeyler, s. 57.

Pandomima yalnız bir insanın hikâyesidir. Bu yalnız ve acıma hislerini üzerinde toplayan hikâye kişinin yaşadığı mekân da kendisiyle özdeşleşir. Ev içinde yaşayanı hiçbir yere ulaştırmaz. Çevresiyle dış dünyayla alâkası olmayan bu mekân, neredeyse içinde barınanın bütün özelliklerini aksettirmektedir.

“Haseki taraflarında bir çıkmaz sokağın içinde yalnız duran üç odalı bu ev, bir mezar gibi sükûnet-i ebediye ile muhât idi. Bir hâl-i nisyan ve metrukiyette bulunuyordu... Çatısından kopan bir tahta, damından uçan bir kiremit, duvarından yuvarlanan bir taş senelerce düştüğü yerde kalır.”³⁴⁰

Bu, hikâyenin en önemli kişisi Paskal’ın karakter özelliklerinin mekâna yansımasıdır. Ev bir köşede kalmıştır ve terk edilmiş görüntüsü vermektedir. Evden çevreye doğru kayıtsızlık havası yayılmaktadır. Ne mekân çevreyle ne de çevre mekânla ilgi hâlinindedir. Bu durum kişi için de söz konusudur. O da insanlara karşı ilgisizdir.

Yazarın mekân için kullandığı ‘mezar gibi sükûnet-i ebediye ile muhat’ ifadesi hikâyenin sonunda gerçekleşecek olan vak’anın habercisidir. Ayrıca bu ifadeyle mekânın sessizliği, kapalılığı ve unutulmuşluğu da belirginleştirilmiştir. Mekânın bu olumsuzluğa rağmen evin küçük bahçesinde bulunan ağaç buraya bir canlılık ve farklılık katmıştır:

“ Hiçbir kimsenin geçmediği, hiçbir sadânın işitilmediği harekâtı-ı insaniyenin nadiren görüldüğü bu evde, bu تنها sokakta izhar-ı hayat eden yalnız bu ağaçtı.”³⁴¹

Pandomima hikâyesini tahlil eden Mehmet Kaplan bu ağacın, Paskal’ın büyük bir aşkla bağlandığı Eftelya’yı temsil ettiğini söylemektedir. Ona göre evin ‘kapanıklılık, haraplık ve yalnızlığı ile ağacın telkin ettiği ferahlık canlılık ve yaşama sevinci arasındaki tezat, okuyucunun ruhunu belli bir ruh hâline göre hazırlar.’³⁴² Mekânla da sembolleşen bu tezat iki kişi arasındaki farkın altını çizer. Böylelikle kişiye karşı duyulan acıma hissi de yoğunlaşır.

³⁴⁰ age, s. 93.

³⁴¹ age, s. 93.

³⁴² *Hikâye Tahlilleri*, s. 22.

Hikâyede sadece Paskal'ın yaşadığı mekân değil anlatı boyunca geçtiği ve bulunduğu diğer mekânlar da aynı atmosferi oluşturmak için belirli bir amaçla seçilmiştir. Yazar Paskal'ı okur için daha da anlaşılır kılmak ve acıma hissini yoğunlaştırmak için mekân konusundaki ayrıntılara özel bir önem vermiştir. Bu konuda ana kişinin tiyatrosuna giderken geçtiği mekânlar güzel bir örnektir:

“ Evinden çıktıktan yarım saat sonra idi ki kurun-ı vusta mesirelerinden olan Yeni Bahçe'ye vâsıl oldu. Karşısında, o bir avuç toprağı, her yıkılmış taşı bir asr-ı münhedim olan duvarların arasında, güya birkaç yüz sene evvelki baharın yetiştirip, hazanın o kûşe-i nisyanında unuttuğu soluk, baygın çiçeklerden birkaç tane kopararak yine o duvarların ortalarında semâya doğru açılmış mai pencerelerden sür'at-ı tayeranıyla girip çıkan kırlangıçların diğer tuyûrun, başı ucundaki hisarın tâ tepesine kanatları tutunacak surette uçuşan kuşların, bizanten usul-i musikisini andırıyor gibi gelen seslerini dinledikten sonra, orada o harab kalelerin yanında o asırların zir-i pâ-yı azametinde ince tahtalarla inşa edilmiş ve yıkılmamak için etrafına destekler vurulmuş bir binânın önüne geldi.”³⁴³

Bu cümlelerde geçen mekânlar iki asıl mekân arasında bağlantıyı sağlayan yerlerdir. Kişi evinden tiyatrosuna bu bağlantı noktasını kullanarak geçilir. Gerek asıl mekân olsun, gerekse yardımcı mekânlar olsun hepsinde birbirine benzer unsurları bulmak ve bunların aynı vazifeyi üstlendiklerini görmek mümkündür. Kişi ilerlerken yıkık dökük evleri, unutulmuş harabeleri göz önüne serer. Bu görüntünün içerisinde bulduğu çiçeği koparır. Bu noktada Paskal'ın şüphesiz hoşuna giderek aldığı çiçeklerin özelliklerine dikkat etmek gerekmektedir. Çiçekler soluk ve baygındır, en önemlisi ise onlar unutulmuş köşesinde bırakılmışlardır. Çiçekle kişinin yapısı arasında yakın bir münasebet vardır ve bu durum anlatı kişinin onları almasıyla tasdiklenmiş olmaktadır.

Hikâyedeki önemli bir diğer mekân olan tiyatronun durumu da daha öncekilerden farklı değildir. Onun ayakta kalma çabası içinde bir bina olarak anlatılması, hayata Eftelya'nın aşkından başka bir hisle bağlanamamış olan Paskal'ın hâliyle özdeşleşmektedir. Hatta

³⁴³ Küçük Şeyler, s. 95-96.

anlatıcının Paskal'ın dış görünümünü anlattığı şu satırlar benzeşen noktaları daha da açığa çıkarmaktadır:

“(...) pek kısa bacakları üzerindeki yükü bu kaldırımların arasında istediği tarafa götürmekte müşkilât çektiği görünüyordu.”³⁴⁴

(...) ince tahtalarla inşâ edilmiş ve yıkılmamak için etrafına destekler vurulmuş bir binanın önüne geldi.”³⁴⁵

Bir tarafta hayatın yükünü taşımakta zorlanan ve bu konuda kimseden yardım görmediği için giderek içine kapanan yalnız bir insanla diğer tarafta zamanın yıpratıcılığına karşı varlığını ayakta tutmaya çalışan bir mekânın arasındaki benzerlik, bu ifadelerde sezilmektedir. Mekân hikâyeyi tamamlayan ve gerçekliği pekiştiren bir unsur olmaktan çıkar, beşerîleşir ve çoğu zaman hikâye kişinin her türlü özelliğini yansıtır. Okuyucu Paskal'ın yaşadığı ve geçtiği mekânlarda Paskal'ı onun şahsında da mekânları görmeye başlar.

Hikâyenin tiyatrodan ve sonrasında evde geçen bölümleri anlatıcının, Paskal'a duyulan merhamet hislerini artırmaya çalıştığı vak'a birimleri doludur. Bu bölümde tezatlar fazlaşır ve vurgulanır. Paskal'ın hayalleri ve gerçekler arasındaki uçurum kendini belli eder. Yine mekân anlatılanlar doğrultusunda yeni görevler üstlenir. Paskal sığınabileceği evinde düşler kurmaya başlar:

“Evine vâsıl olup biraz bir şey yedikten sonra odasına çekildi. Aradan birkaç dakika gûzar etmişti ki odasının kapısını açarak içinde kimse olmayan evinde birinin dolaşp dolaşmadığını, penceresini kaldırıp sokaktan kimsenin geçip geçmediğini anladıktan sonra güzel Eftelya'sını düşünmeğe başladı.”³⁴⁶

Bu noktada Gaston Bachelard'ın ev hakkındaki tespitleri oldukça yerinde görünmektedir:

³⁴⁴ age, s. 95.

³⁴⁵ age, s. 96.

³⁴⁶ age, s. 101-102.

“ (...) evin en çok değer verilen iyi yanı nedir, diye sorulmuş olsaydı, şöyle cevaplardık: Ev düşü barındırır, düş kuramı korur; ev, dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar”³⁴⁷

Paskal evine gelmeden hatta onu daha da korunaklı hâle getirmeden hayal kurmaya başlamamıştır. Evinde yani sadece kendine ait olan ve onu koruyan bu mekânda güven duymuş âdeta sırlarını eviyle paylaşmıştır. Ev onu çevreleyen güvenlik hissi veren ve hayallerini koruyan bir yapı hâline gelmiştir. Ayrıca ‘(...) *düşün yaşandığı* yerler imgelememizde yeni kurduğumuz bir düşün içinde kendiliğinden yeniden kurulur.’³⁴⁸ Paskal da evini yeniden kurduğu hayale uygun bir tarzda kurgular:

“Kendisini bir kere kabul edecek olursa... Bu hücreleri saksılarla donatacak o güzel Eftelya’sını şu köşeye ik’ad edecek”³⁴⁹

Mekâna hayal ve Eftelya’yla birlikte canlılık ve hayat gelmiştir. Bu, kişi için de geçerlidir. Hikâye kişinin sevgilisini köşeye ik’ad etmeyi istemesi de anlamlıdır. Bu insanın ‘köşe’ kavramı hakkındaki düşüncelerinden, inanışlarından kaynaklanmaktadır. Bachelard köşeyi şu şekilde tanımlar: ‘Köşe öncelikle, bize varlığa özgü değerlerdini ilkin, hareketsizliği sağlayan bir sığınaktır. Varlığımızın güvenli, yakın yeridir. Köşe bir tür yarı-hücredir yarısı duvar, yarısı kapı bir hücre.’³⁵⁰ Köşe kendisi de bir sığınak olan evin en uç noktasıdır. Hem kendisi hem de sevgilisi için güven arayan Paskal’ın Eftelya’yı köşeye, kapalı bir hücreye yerleştirmesi de doğal görünmektedir.

Hikâyede mekân hakkındaki son belirlemeler vak’anın sonuç noktasında bulunmaktadır. Paskal gerçeklerle yüz yüze gelmiş ve bu onun sonunu hazırlamıştır. Hayal kurmak için yöneldiği eve, bu sefer acılarına bir son vermek için sığınır:

“ Bu zavallı Paskal bir Cuma günü locaya kocasıyla beraber gelen Eftelya’yı güldürerek ve teessürât-ı canhıraşından renk vermemek için başını önüne eğerek kemal-i sür’atle evine gidip

³⁴⁷ **Mekânın Poetikası**, s. 34.

³⁴⁸ *age*, s. 34.

³⁴⁹ **Küçük Şeyler**, s. 102.

³⁵⁰ **Mekânın Poetikası**, s. 155.

içine kapandığı odasının kapısını sürmeledi. Ertesi sabah öğleden sonra kapısını kırarak gibi vuran ihtiyar Rum karısı hiçbir cevap alamayınca kemal-i havf ve telâş ile mahâlleden topladığı adamlarla kapısını kırıp odaya girdiler.”³⁵¹

Paskal artık sadece sığınan bir insan değildir. O gerçeklerden hızla uzaklaşır. Gerçeklerden düşlerini ve anılarını barındıran kapalı mekâna evine yönelir. O sadece kaçmaz onları evine sokmamak için ayrıca çaba gösterir. Ana kişi birden fazla kapsayıcı mekânın içerisinde bulunur. Önce ev gelir, evden, daha küçük bir mekâna, odaya geçer, odasının kapısını kapatır ve kapıyı da kilitle kapatır. Kişi hızla daha kapalıya, daha içeriye girer ve kendini her şeyden soyutlar. Bu bir kaçış ve gizlenmedir. Bu durum bir mekân kullanılarak belirlenir. Her mekân birbirinin üstüne kapanır ve kişinin çevresini birkaç kat daha aşmaz hâle getirir.

Bedia Hanım hikâyesinde kapalı mekân olarak konak tercih edilmiştir. Bu konak oldukça korunaklıdır ve içinde yaşanan hayatla dışındaki kalan yaşamı birbirinden ayırmaktadır. Kişiler böyle sınırlı bir mekânla çevrelenir ve olay örgüsünün bu şekilde ilerlemesi sağlanır. Ana kişi Bedia Hanımın yaşadığı konağın kendi içerisinde kapalı olması kurguyla ilgili bir seçimdir. Konak halkı burada dış etkilerden, gerçek yaşamdan uzak, mutluluk içinde bir yaşam sürmektedir. Kişiler kendileri için oluşturulan sahnededirler. Ancak bu düzen, birçok bağdan soyutlanmış mekâna dış dünyadan gelen bir kişinin Lutfi Beyin dahil olmasıyla tamamen alt üst olur. Çünkü o temiz ve saf mekâna, kişilere, bu çerçevenin dışında yaşanan olumsuzlukları taşımaktadır. O ait olduğu Beyoğlu'ndaki, çalgılı kahvelerin, dükkânların ve mağazaların havasını bu arındırılmış mekâna bulaştırmakla konaktaki insanların yaşamlarını değiştirir. Yazar hikâye içerisinde vermek istediği bu mesajları zıt mekânları kullanarak belirginleştirmiştir. Böylece mekân sadece bir sahne olmakla kalmayıp temayı ve mesajı belirginleştiren unsur hâline gelmiştir.

Hikâye içerisinde sadece mekân değil kişilere ait çeşitli eşyalar aynı işlevi yerine getirebilmek için kullanılmıştır. Bedia Hanımın çaldığı piyano adeta onun kişiliğiyle

³⁵¹ *Küçük Şeyler*, s. 103-104.

özdeşleşen ve onun duygu dünyasını yansıtan bir araçtır. Bedia Hanım hassas yapısının da etkisiyle müziğe, özellikle piyanoya tutkundur. Piyano hislerini açıklamakta zorlanan Bedia Hanım için kendini ifade etme vasıtasıdır. Diğer taraftan karşı güç Lütfi Beyin de bazı eşyaları onu ve kişiliğini simgeler:

“ Eyfel kulesi şeklinde bir boyunbağı iğnesi, saat kösteğinin ucunda yine bir Eyfel kulesi, madalyonunun içinde Paris’teki opera meydanının resmi vardı.”³⁵²

Yazar bu unsurları Lütfi Beyi yermek ve ince bir mizahla onun alafrangahlığını sergilemek için kullanmıştır. Onun kişiliğinin yanlış gelişmesi ve batılılaşmayı farklı algılaması bu eşyalarla somutlaştırılmış, bir bakıma sembolleştirilmiştir.

Yarın hikâyesindeki kapalı mekânlarda da soyutlanmışlık göze çarpmaktadır. Bu soyutlanma hikâye kişisi Süleyman Beyin seçimidir. İnsanlardan ve yaşamdan uzak kalıp sadece sanatıyla meşgul olmak isteyen Süleyman Bey çevresi doğal unsurlarla ayrılmış bir evde yaşar:

“ Bulgurlu’da yüksek bir tepenin sırtında kâin bağın ağaçlarla ayrılmış bir kûşe-i sebz-gûnu arasında bir türbe gibi yalnız duran bu evden (...)”³⁵³

Süleyman Bey sanatı için de ilhamı bu ortamda bulmaya çalışır. Ancak gerçek yaşamdan insanlarla karşılaşması ve onlar tarafından aldatılması onun fakirleşmesine neden olur. Süleyman Beyin yaşadığı bu değişim onun yaşadığı mekâna da etki eder. O daha olumsuz şartlara katlanmak zorunda kalır:

“(...) pederinden mevrûs Süleymaniye’deki harap bir evin, kırık camına beyaz mukavvadan kağıt yapıştırılmış bir odasında (...)”³⁵⁴

³⁵² Rumuzü’l-edeb, s. 17.

³⁵³ age, s. 23.

³⁵⁴ age, s. 36.

Ancak mekân hususunda anlatıda asıl vurgulanan bu kötüye gidiş değil, hikâye kişinin ruh yapısına uygun yaptığı mekân seçimidir.

Anneciğim ve *Mihriban* hikâyelerinde ise mekân ve yaşam şartları açısından ana kişilerin oldukça kötü bir seviyede bulundukları görülmektedir. *Anneciğim* adlı hikâyede ana kişi Feride, fakir oluşunun da büyük etkisiyle hep olumsuz şartlarla yaşamını sürdürmektedir. Onun bu durumu çoğunlukla mekândan faydalanılarak sergilenmeye çalışılmıştır. Feride Ankara'dan İstanbul'a annesine para gönderebilmek için çalışmaya gelmiştir. Ancak hizmetçilik için girdiği Ahmet Beyin evinde Salih Ustayla tanışır ve onunla kaçır. Bu davranışı olumsuz bir yaşama yönelmesine sebep olur. Feride'nin yaşamıyla birlikte bulunduğu mekânlar da kötüleşir:

“ Şimdi Feride'nin girdiği değil, düştüğü yer, mezaristan gibi büyük, zindan gibi mukassı bir evin alt katında bir oda idi ki bu odaya güneşten başka herkes girerdi.”³⁵⁵

Hikâyede bunun dışında kalan mekânlar da çok farklı görünümde değildir.

Mihriban hikâyesi daha iyi bir yapıda bir köşkte geçiyor olmasına rağmen bu mekânın olumlu nitelikler taşıdığı söylenemez. Hikâyede Mihriban'ın yaşadığı ortamlar üzerinde yoğunlaşan anlatıcı onu hep evin alt, karanlık kısımlarında göstermiştir. Mihriban cariye olarak çalıştığı evde de sonrasında Dilpesend Hanımın evinde de karanlık mekânlarda bulunur:

“ Mihriban'a verilen oda havasız, karanlık bodrum katında idi. Aciz ve meskenetin fakr ü sefaletin hakiki bir köşesi olan bu odada gündüzleri noksan havadan, geceleri rutubetten peyda olmuş bir takım haşerat duvar kenarlarında gezer, yatakta yuva yaparlardı.”³⁵⁶

Mihriban bütün bu koşulları yaşamaya itilmiştir. Onun toplumdaki konumu ve sahiplerinin davranışları Mihriban'ın bu durumunda belirleyici olmuştur. Bu mekân sadece ana kişinin

³⁵⁵ age, s. 53.

³⁵⁶ age, s. 159.

sefaletini vurgulamak için seçilmemiştir. Ortam bu hâliyle Mihriban'ın kızı Enzile'nin ölümüne de sebep olacaktır. Mekânın olumsuz özellikleri Enzile'nin hayatta kalmasını engelleyecektir. Böylece mekân insanların yaşamları konusunda da belirleyiciliğe ulaşmış olmaktadır.

Remzi Bey hikâyesi dönemin siyasal ortamına ağır eleştirilerle dolu bir anlatıdır. Hikâyede II. Abdülhamit devrinde yaşanan hayat eleştirilmekte, yöneticilerin tutumları sergilenmektedir. Sisteme yöneltilen olumsuzluklar mekâna da yansımaktadır. Hikâyede geçen kapalı mekânlar çoğunlukla insanların hapsedildikleri yerler olduğu için buralara yüklenen nitelendirmeler de olumsuzdur.

Eski Bir Mektep hikâyesi de aynı şekilde eleştirilerle dolu bir anlatıdır. Ancak burada yönetimden değil eğitim sisteminden şikâyet edilmektedir. Gençlere verilen eğitim, onların gelişimini engelleyecek niteliktedir. Hikâyede anlatıcının dile getirdiği bu aksaklıklar ana kişi Sabit Beyin devam ettiği okulda sürmektedir. O yüzden zihniyet olarak geride kalmışlığın sergilendiği mekân için de olumlu ifadeler kullanılmamaktadır.

7.2. MEKÂNIN İŞLEVİ

7.2.1. Anlatı Kişilerini Engelleyici Olarak Mekân

Edebî eserlerin ayrılmaz parçalarından olan mekân, çoğu zaman sadece sahne ya da dekor işleviyle sınırlı kalmaz. Eserlerde kapladığı önemli yerle birlikte birden fazla görevi de yerine getirir. Mekânın engelleyici olma işlevi bunlardan ilkidir. Anlatı içerisinde mekân kişilerin hareketlerini ve isteklerini kısıtlayarak onları sınırlar. Kişinin belirli bir çerçeveye içine hapsolmesiyle ya çatışma başlar ya da var olan çatışma hız kazanır. Böylece mekân kişilerden olay örgüsünün ilerleyişine kadar birçok unsuru etkiler.

Mekân Samipaşazade Sezai'nin eserlerinde de engel olarak kişilerin karşısına çıkar. Örneğin: *BirYaz Gecesi* hikâyesinde deniz İkbâl'le Nail'i birbirinden ayırır. Gerçi bu ayrılık

Nail için bilinçli bir tercih olsa da, bu durum mekânın engelleyiciliğini değiştirmez. Mekânın bu vasfından en çok şikayetçi olan ise geride kalan İkbâl'dir:

“Bu iki nişanlı şefkat ve endişe ile daraban eden valide kalbinin zîr-i himayesinde nûmayiş-i âşıkaneden âri olarak ciddi ve samimi bir surette veda ile ayrıldılar. Yalnız ikisinin de rengi uçtu. Öğleden bir iki saat sonra İkbâl Hanım, yanında eskilerden yaşlıca bir kalfa olduğu hâlde Çamlıca tepesine çıkıyordu. Tepede bir elinde şemsiye, bir elinde dürbün, ayaklarını uzatarak yere oturduğu zaman Nail Beyin bindiği vapur henüz limandan çıkmış, Marmara'ya doğru açılıyordu.

Kalfa üzerine titrediği küçük hanımın teessüratını tadil ve teskine çalışıyordu. (...)”³⁵⁷

Yıllar sürece bu ayrılıkta mekân oldukça belirleyicidir. Nail Bey gidip gitmeme konusunda büyük bir çelişki yaşamıştır. Onun için ayrıldığı ve gideceği iki mekân vazgeçilmeyecek değerleri içinde barındırmaktadır. İstanbul onun hem vatanını temsil etmektedir hem de nişanlısı İkbâl orada bulunmaktadır. Avrupa ise ona yabancısıdır. Ancak eğitim göreceği sürece orada kalması vatanına hizmet edebilmesi için gereklidir. Kişinin karşısında yer alan bu iki seçenek mekân olarak somutlaşmıştır. İki mekândan birinin seçimi Nail Bey için bir iç çatışma unsurudur. Fakat o seçimini Avrupa'dan yana kullanmakla bu çatışmadan sıyrılmaz. İstanbul'a duyduğu özlem sürekli dir:

“Gerçek, burada ne işi vardı? Kutuplara kadar nereye giderse gitsin, ondan uzaklaşmayacaktı. İnsan kalbinin bulunduğu yerdedir. Onun kalbi bu mamurelerde değil, tâ orada, garip ve harap olan çilehanede, ruhu, sevgilisinin şuleli, derin, serair-âميز -bir yaz gecesi- olan siyah gözlerinde kaldıktan sonra mektep sıralarında Lausanne'ın sokaklarında, tiyatrolarında, sinemalarında gezdirdiği bu mevcudiyetin neye faidesi vardı?”³⁵⁸

Mekânın bu işleviyle görüldüğü hikâyelerden bir diğeri de *Remzi Beydir*. Bu hikâyede atmosferi oluşturan mekân, anlatının son kısımlarında engelleyicilik vasfını yüklenir. Polis tarafından tutuklanan Remzi Bey dış dünyadan dolayısıyla anne ve kardeşinden uzaklaştırılır. Bu Remzi Beyin isteği dışında gerçekleştiği için mekân diğer hikâyelerde

³⁵⁷ Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 208-209.

³⁵⁸ age, s. 213.

olduğundan daha kısıtlayıcıdır. Anlatı kişinin kapalı mekândan dışarı çıkmayışı insanın çoğu zaman mekân karşısında duyduğu çaresizliği de hissettiren önemli bir vak'a hâlkasıdır:

“O aralık etrafında bir takım gürültüler işitiyor, merdivenlerden ayak sesleri geliyor, yanındaki odaların içinde acı acı kahkaha sesleri iştiliyordu. Bunlar Yıldız'dan gelen birçok kapılara açılıyor, sonra gençlere, bu lâkaydan-ı haps ve nefye bir ders-i dehşet vermek maksadıyla Remzi Bey de içlerinde olduğu hâlde o gece hepsini toplayarak kûşe-i zindanda vefat etmiş bir mahpusun techiz ve tekfinini göstermek için aşağıya, gayet karanlık bir aralığa indirdiler. Zavallı karga! Çökmüş, iki kat olmuş, bitmişti. Aşağıya indikleri zaman, içlerinden biri: ‘Of! Burası ne kadar karanlık’ dedi. Karanlığın içinde diğer bir ses: ‘Zillullah-ı fil-arz’ cevabını verdi.”³⁵⁹

Samipaşazade Sezai, kişinin çıkış yolu bulamadığı ortamları tıpkı bu metinde olduğu gibi karanlık hâle getirmektedir. Diğer hikâyelerinde de rastlanan bu durum, olay örgüsünün kişinin özellikle ana kişinin aleyhine döndüğü zaman ortaya çıkmaktadır. Kişi kurtuluş yolu bulamadığı bir çatışma içine girdiğinde mekân da buna bağlı olarak karanlıklaşmaktadır. Aydınlık olmayan mekânlar kişinin aşma imkânı bulamadığı şartlarla birlikte doğmaktadır. Remzi Bey de ‘kapalı, karanlık, dar’ gibi olumsuz sıfatlarla nitelendirilen ortamdan uzaklaşma imkânı bulamamıştır. Ancak engelleyici mekânlar, sadece kapalı mekânlarla sınırlı kalmamıştır. Bazen açık mekânlar da kişiye hareket imkânı vermemektedir. Yine bu hikâyede yer alan bir mekân, açık olmasına rağmen kişiyi sevdiklerinden ayırmıştır:

“Bu geceden bir hafta sonra bir Cumartesi günü iki polis Remzi Beyi karakoldan alarak Beşiktaş iskelesinden bir kayıkla idare-i mahsusanın Karadeniz’e müteheyyi-i azimet olan bir vapuruna bindirdiler. Vapur o siyah denizde emvac-ı heyecanına doğru yol alırken (...)”³⁶⁰

³⁵⁹ İclâl, s. 101-102.

³⁶⁰ age, s. 102.

Mekânın olumlu anlamlar çağrıştırdığı hikâyelerde deniz çoğunlukla beşerileştirilmekte ve farklı renklerle tasvir edilmektedir. Ancak burada Remzi Beyi ailesinden ayırdığı için denizin siyah olduğu belirtilmiştir.

Diğer hikâyelerde örneğin: *Mihriban*, *Düğün* ve *O Büyük Siyah Gözler*'de mekân bazı bölümlerde engelleyicidir. *Mihriban* hikâyesinin ana kişisi Mihriban, ne ilk bulunduğu evdeki ne de gönderildiği evdeki mekâna uyum sağlayabilmiştir. Onun için cariye olarak bulunduğu Ata Efendinin köşkü de, satılmak için gönderildiği Dilpesend Hanımın evi de huzurlu ve koruyucu değildir. Mekân onun karşısına, hiçbir zaman sınırlarından dışarı çıkamadığı, mutsuz hayatla bütünleşmiş olarak çıkar. Her iki evde de hep aşağılara, havasız, dar ve karanlık ortamlara itilmiştir. Mihriban hayat şartlarını aşamadığı gibi bu mekânlardan da kurtulamaz. Mekân onu kendi hayatını yaşamaktan alıkoyar.

Düğün hikâyesinde ise Dilsitan'ın önceleri içiçe olduğu mekân, onun Behçet Beyle tanışmasından sonra karışık bir duruma geçer. Dilsitan da bir süre sonra tıpkı Mihriban gibi, karışık güç tarafından evin alt kısımlarına gönderilir. Dilsitan buradan uzaklaşamaz. Mekân yine olumsuz anlamları beraberinde taşıyan sıfatlarla nitelendirilir. Ayrıca mekân çağrıştırdığı ölümle birlikte Dilsitan'ı sınırlar. Sonuçta Dilsitan, kendisini yaşamdan uzaklaştıran mekânda ölür. Mekân hikâyenin belirli bir noktasından sonuna gelinceye dek anlatı kişisiyle hayat arasındaki bağlantıyı keserek engelleyicilik işlevini sürdürür.

O Büyük Siyah Gözler hikâyesinde mekân ana kişi olan çobanla aşık olduğu genç kız arasına girmiştir. Yalnız bu mekân diğerlerinden daha farklı özelliklere sahiptir. İlk olarak burası açık bir mekândır. Ancak .bu özelliği onun ayırıcı olmasını engellemez. Tam aksine genişliği, tabiatı daha da aşılmaz kılar. Çobanla genç kız arasında onun aşamayacağı derecede geniş tabiat bulunmaktadır. Anlatı kişisi sevdiği kıza ulaşmak istese de mekân onun bir şekilde önüne geçmektedir:

“Gök kapalı, kışın o dehşetli rüzgârıyla bütün Çamlıca inliyorken çoban abâsına bürünmüş, gözlerini ufuklara, vâdilere dikmiş, onu, ‘O büyük siyah gözleri!’ bekliyordu. Beklediğine

mukabil âvaze-i müthişle gelen rüzgâr mevcudiyetinden bazı şeyler alıp götürdüğü cihetle sabır ve takatinin ve metanet-i tahammülünün kendisinden ayrılıp gittiğini hissediyordu.”³⁶¹

Sonuç olarak hikâyelerde mekânların engelleyici konuma gelmesiyle birlikte yazar tarafından bir değişime uğratıldığı açıktır. Bu durum özellikle mekânın görüntüsünde ve okuyucuda uyandırdığı hislerde kendisini belli etmektedir. Mekân renksizleşir ve daralır. Aynı zamanda bazı insanî vasıfları kazanarak bir anlamda karşıt güce dönüşür.

7.2.2 Anlatı Kişilerine Yardımcı Olarak Mekân

Anlatılarda mekân ilk bahsettiğimiz işlevinin tam tersine kişilere yardımcı bir konumda da bulunabilir. Böylece olumlu anlamlar yüklenen mekân, varlığıyla kişinin yanında yer alır. Mekân bu işlevini farklı yollarla yerine getirir. Öncelikle mekân, kişilerin anlaşılmasında yardımcı olur. Anlatı kişisi bunu mekânı kendi ruhuyla özdeşleştirdiği, duygu ve düşünce dünyasını mekâna yansıtabildiğinde gerçekleştirir. *Kediler* hikâyesinde bu durumu örnekleyecek ifadeler mevcuttur. Eşinin beslediği kedilerin verdiği rahatsızlık sonucu evinden ayrılan yaşlı adamın insanlardan uzaklaşarak tabiata yönelişi oldukça anlamlıdır. Bu anlatı kişinin ait olduğu mekânı terk ederek daha saf ve temiz tabiatta huzuru arayışının birkaç sebebi vardır. İlk olarak yaşadığı ev kendisinin değil karısınındır. Bu durum hikâyenin belirli noktalarında ‘Hareminin mutasarrıfa olduğu eve,’ ‘sahibetü’l-beyt’ gibi ifadelerle belirtilmiştir. İkinci olarak bu evde eşi ve kendisinden başka yirmi–otuz kadar kedi bulunmaktadır ve bunlar yaşlı erkeği rahatsız etmektedirler. Eşinin de tercihini kedilerden yana kullanması sonuncu sebep olarak ortaya çıkmıştır. Kişi de kendisini her yönden kısıtlayan, yaşamını normal akışında devam ettirmesine izin vermeyen bu mekândan ayrılır. Anlatı kişinin tabî ortamlara ulaşmasıyla da mekân engelleyici olmaktan çıkar:

³⁶¹ Rumuzü’l-edeb, s. 146.

“ Bulunduğu hâl-i yeis hüzne kakhaha-zen-i istihfaf oluyor gibi gelen bu şemâtetin arasından geçerek (Cakomo) yolunu takip etmeğe başlayınca manzara-i tabiatın letafet ve ulviyeti, o geceyi geçirmek için bir melce taharrisiyle bî-karar olarak her tarafa mün’atıf nazarına şaşaapaş oldu. Hava güzel, rüzgâr sâkit, Marmara lâcivert idi. Bir daha avdet etmeyecek bu mukarrer! Otuz üç senelik râbita-i izdivaç kırılmış, artık yalnız başına kalmıştı. Şu yalnızlık müessir değil mi? Otuz üç seneden sonra her yerde, her şeye karşı yalnız! Bu vâsi denize, bu durâdur ufuklara karşı yapayalnız!

Hattâ semâ bile o lâcivert gözleriyle kendisine şefkat ve merhametle bakıyordu.”³⁶²

Mekân bu parçada gittikçe beşerileştirilmiş ve son cümleyle birlikte insanî özellikler kazanmıştır. Önce kişi için sıkıntılardan uzaklaşabileceği ve onu güzelliğiyle büyüleyen mekân olan tabiat, son satırlarda yardımcı olma işlevini tamamıyla yüklenmiştir.

Yarın hikâyesinde ise tabiat olarak seçilen mekân anlatının ana kişisi şair Süleyman Bey için ilham kaynağı olmuştur. Hayatla ve gerçeklerle uyuşamayan, her zaman hayallerinde şiirle birlikte yaşayan Süleyman Bey bir bakıma medeniyetten uzaklaşır. Bu kaçışın nedeni eşi Mebruke Hanım tarafından şu şekilde açıklanır:

“-Ah kardeş! Odanın içinde muttasıl dolaşarak kendi kendine söylenir bir adam! Para kazanmasını, hattâ giyinmesini bilmez bir koca!.. Bizim bu dağ başlarında kırların ortasında ne işimiz var? Söylesem korkarsınız. Şu uzaktan görünen yalnız selvi yok mu? İşte biz buraya onun için gelmişiz!.. Ah ben şair olduğumu bilmedim, bilsem kabul eder miydim?”³⁶³

Gerçek hayatla mücadele edebilecek yapıda olmayan Süleyman Bey için tabiat hem ilham kaynağı hem de sığınabileceği yerdir. Ancak gerçekler onun da peşini bırakmaz ve mekân bu noktada ona yardımcı olamaz.

O Büyük Siyah Gözler hikâyesinde de mekân anlatı kişisi için ruhuna yakın bulduğu ve ona ilham veren bir varlık konumundadır. Ayrıca tabiat sadece bunları sağlamakla kalmaz onun iç dünyasını da oluşturur:

³⁶² *Küçük Şeyler*, s. 29.

³⁶³ *Rumuzü'l-edeb*, s. 25-26.

“Bu çobanın kusurunu ben size söyleyeyim: Musikiyi aşırı seviyordu! Koyunlar etrafında otladığı zaman rüzgâr ile mühte bir ağacın sâye-i bî-kararında kuşların nagamatını can kulağıyla dinler, sonra nağmeleri kavalıyla icra ve ifaya çalışırdı. Kavalıyla icra ve ifaya çalıştığı nagamatı notası, sabahları kuşların feryadı, öğleyin yeşil yapraklı ağaçların ihtizazatı, akşamları ormanların iç taraflarından çıkarak tepelere, vadilere dökülen uğultular, inilti idi. Kavalıyla hep bu havaları çalardı.

Diğer çobanlara benzememesi tabiata bu derece iştiağı, musikiye bu mertebe ibtilâsı, kimbilir belki zaaf-ı hilkatinden, belki mizaç-ı asabîsinden!.. Her hâlde daima ortasında dolaştığı âheng-i reng-i tabiat arasında uzun gündüzlerde vadilerde, dağlarda yalnız başına mukabilinde bulunduğu sipîhr-i lâciverdî karşısında renksizliği büsbütün mânasız değildi. Bu çoban bir günlük insanların arasında değil bî-pâyân olan tabiatın içinde geziyordu.”³⁶⁴

Hikâyedeki çoban artık tabiatla bütünleşmiş bir hâlde bulunmaktadır. Onun karakteri tabiatla yansımakta ve tabiat da onun ruhî yapısını yansıtmaktadır.

Yardımcılık işlevini yüklenen mekân, aynı zamanda birleştirici ve yakınlaştırıcı olabilmektedir. Yazar, mekân ve mekânın unsurlarını anlatı kişilerini bir araya getirmek için kullanabilir. Samipaşazade Sezai de bazı hikâyelerde bundan faydalanmıştır. *Hiç* hikâyesinde ana kişi gençle, sevdiği kıızı buluşturan mekân vapurdur. Genç, kızla vapurda tanışmış ve orada konuşma imkânı bulmuştur. Vapur dışında kalan yerler ise onların bir araya gelmesine izin vermemiştir:

“Ara-sıra vapurda tesadüf ettiği zaman orada, o köşede, kendisine nurlar serpen saadet ve ikbaline havf ve helecân ile tekarrüb edemeyerek (...)”³⁶⁵

İki anlatı kişisini birleştiren vapur, hikâyenin sonunda da önemli bir olaya sahne olarak işlevine bir yenisini ilâve etmiştir. *Bir Hayal* hikâyesinde ise konuk olarak seçilen mekân ana kişi Sezai Beyin geçmişine yaptığı yolculuk için bağlantı noktasını oluşturmaktadır.

³⁶⁴ age, s. 134-135.

³⁶⁵ *Küçük Şeyler*, s. 14.

Hikâyelerin bir kısmında ise mekânın yardımcılık işlevini daha farklı biçimde gerçekleştirdiğini görürüz. Bu metinlerde mekân ‘(...) kendisini daha rahat bir biçimde ifade etmesi için, yazara yardım eden yardımcı eyleyen rolünü üstlenir’³⁶⁶ Yazar bunu doğrudan hikâyeye dahil olarak değil anlatıcı vasıtasıyla da gerçekleştirebilir. İncelediğimiz hikâyelerde de zaman zaman görülen bu kullanım *Sokak* hikâyesinde belirgin biçimde göze çarpar. Ben anlatıcının sokağa ait gözlemlerini konu edinen hikâyede anlatıcı mekândan yola çıkarak düşüncelerini okuyucuyla paylaşır. Böylelikle mekân anlatıcıya ve yazara kendisini ifade etme imkânı sunan bir araç olur:

“Bu sokağın kusurunu ben size söyleyeyim: Medenî memleketler sokakların gürültüsünü mümkün olduğu kadar azaltmağa çalışır. Çünkü bilirler ki her insanın bir başı vardır. Bir misal gösterelim, meselâ Paris’e otoların makinelerinden çıkan, kulakları tırmalayan gürültüler yasak. Hattâ düdüklü çalmaları, alafranga söyleyelim, korna etmesi bile yasakken, burada otoların makineleri bir lüzuma müstenit olmadığı hâlde bağırıyor. Evlerinin mahrem umûruna dair konuşan karı-koca sokakta bağırıyor. İşlerine giden amele, rençberler, çocuklar, bu kaldırımdan çıkan yeni beyler bağırıyor. Sahildeki vapurlar lüzumlu lüzumsuz bağırıyor. Görülüyor ki bu sokak insanda kulak, beyin, sinir olduğunu kat’iyyen kabul etmiyor. Hâlbuki sokak kimsenin değil herkesindir. Herkesi rahatsız etmek, kimsenin hakkı değildir. Aradan uzun seneler geçtiği hâlde hatırlarım. O zaman –şimdi elbet ziyadedir- beşyüzbin adamın mahall-i ticareti olan Londra’daki sitede o azîm hareket-ı umumiye insana hayret veren bir sükûnetle cereyan eder. Sabahları erken ötmesin diye bütün Paris’te bir horoz yoktur.”³⁶⁷

Anlatıcı sokağı kendisine hareket noktası yaparak farklı mekânlara açılmış ve bu mekânların görünümü ve özellikleriyle birlikte kıyaslama yapmıştır. Mekân önce farklı mekânlara bağlantıyı sağlamış, sonrasında bir karşılaştırma unsuru olmuştur.

Bir Yaz Gecesi hikâyesinde de bunu anlatıcı değil, anlatının ana kişisi Nail Bey yapar. Fakat bu sefer mekân Avrupa’dır. Kişi mekândan hareketle siyasî olaylara göndermelerde bulunur.

³⁶⁶ Yazınsal Okuma Süreçleri, s. 241.

³⁶⁷ Samipaşazade Sezai’nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 230.

Mekân tüm bu işlevleriyle birlikte kurgu içerisinde taşıdığı önemi bir çok kez vurgulamaktadır. Mekân kurgunun diğer parçalarıyla birlikte organik bir bütünlük oluşturmuştur ve bütün bu işlevleri bu yapıyı sağlam bir şekilde devam ettirmeye yöneliktir.

VIII. SAMİPAŞAZADE SEZÂİ'NİN HİKÂYELERİNDE ZAMAN

8.1. KURMACA ZAMANI İLE ÖYKÜLEME ZAMANI

“Anlatı da iki tür zaman vardır: Anlatıcının öyküleme zamanı ve anlatıcının öykülediklerinin zamanı, yani öykülenen zaman ya da kurmaca zamanı.”³⁶⁸ Öyküleme zamanında kurmaca zamanından farklı olarak süre konusunda anlatıcının tasarrufu hissedilmektedir. Anlatıcı öyküleme zamanından daha önce gelişmiş olayları istediği biçimde düzenleyebilir. Zamanın görecelik özelliğine uygun biçimde bazı yerleri hızla, bazılarını ise oldukça yavaş bir akış içerisinde aktarabilir. Kurgu için en önemli zaman dilimleri üzerinde yoğunlaşır, okuyucusunun öğrenmesi gerekenleri özetler, bunların dışında kalanları ise atlar. Öykü zamanının düz bir çizgide ilerlemesinin tersine öyküleme zamanından geriye dönüşler ve ileriye atlayışlar söz konusudur. Anlatıcı istediği kadar bir

zaman diliminde geriye dönebilir ve zamanı durdurabilir. Kısacası anlatıdaki zaman gerçek yaşamın zaman kavramıyla çoğu zaman paraleldir ama bazen de tamamen yeni bir görünüme bürünebilir.

8.1.1. Artsüremsel Öyküleme

Bu öykülemde olaylar daha önceki bir zaman diliminde gerçekleşmiştir. Öyküleme zamanıyla kurmaca zamanı arasındaki sürenin uzunluğu ya da kısalığı belirleyici bir faktör değildir. Birçok anlatıda olduğu gibi Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde de çok sık karşılaşılan bir öyküleme türüdür.

Bu Büyük Adam Kimdir? hikâyesinin öyküleme zamanını belirlemek için anlatıcının okuyucuya doğrudan bir açıklama yapmadığını görürüz. Hikâye “O zaman itiyad etmiştim.” cümlesiyle başlar ancak bunun hangi süreç olduğunu ve üzerinden geçen zamanı bu ifadedden çıkartmak mümkün değildir. Anlatıcı olayın mekânı ve kişileri hakkında çeşitli bilgiler sunduğu ilk bölümünde öykü zamanı içerisinde bir süreklilikten bahsetmektedir:

“(…) derslerimizi bitirdikten sonra akşamüzeri ekser Taşkasap’tan Beyazıt’a kadar yayan gidip gelirdim. Bu mukannen olan azimet ve avdetimde, daima (...)”³⁶⁹

Bu bölümlerden sonra anlatıcı hikâyenin başlangıç kısımlarından bir ipucu daha verir:

“İşte çocukluğumda böyle muhakeme ediyordum.”

Anlatıda olay örgüsü, aynı zamanda olayın kişilerinden biri olan anlatıcının çocukluğunda geçmiştir. Öyküleme zamanı ise bu olaydan çok sonra o günleri düşündüğünde ve zihninde yeniden kurgulayacak olgunluğa eriştiğinde gerçekleşmiştir. Anlatıcı öykü ve öyküleme zamanı arasındaki en belirgin tespiti ise şu cümlesiyle yapmaktadır:

³⁶⁸ *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 200-201.

³⁶⁹ *Küçük Şeyler*, s. 3.

“Tütüncünün verdiği şu cevap aradan seneler geçtiği hâlde hâlâ hatırımdan çıkmaz.”

Zaman hususunda, *Hiç* hikâyesi incelenmesi en güç hikâyelerden biridir. Öykü zamanıyla öyküleme zamanı arasındaki mesafenin yakın olması, yazarın hikâyenin zamanını belirsizlik içinde bırakan üslûbu ve son olarak da öykü zamanıyla öyküleme zamanının birlikte ilerliyor izlenimini vermesi bu tespiti güçleştiren faktörlerin başında gelmektedir. Anlatıcı hikâye süresince öykünün oluşum süreci hakkında daha çok bilgi sunmaktadır

Yazarın, zaman konusunda büyük esneklik gösterdiği hikâyelerinden birisi *Kediler*'dir. Hikâyenin temelini oluşturan asıl olay örgüsü kısa bir zaman dilimi içerisinde meydana gelmiştir. Ancak hikâyenin özü olarak nitelendirebileceğimiz bu vak'anın zamanı kısıtlı da olsa, anlatıcı kurgunun kendisine sağladığı geniş imkânları kullanarak öyküleme zamanını geçmişe açtığı koridorlar sayesinde genişletmiştir. Anlatıcı, bazen yakın geçmişe bazen de uzak geçmişe örneğin otuz üç yıl öncesine kadar uzanabilmektedir. Bu uygulamalar olay örgüsünün geçmişini okuyucuya daha sağlıklı aktarabilmek için yapılmıştır. Zaman içerisinde gidiş gelişler hikâyenin yapısını zenginleştirecek olumlu özellikler de eklemektedir. Yazar her bakımdan çok başarılı bu hikâyesinde zaman açısından orijinal seçimler de yapmıştır. Bunların başında da olay örgüsünün sonlarında yer alan kısa bir zaman dilimini hikâyenin başlangıcına yerleştirip, sonrasında gelen paragraflarla geçmişe dönerek bu mazi koridorunu o zaman dilimiyle birleştirmesi olmuştur. Daha açık anlatmak gerekirse hikâye entrikanın neredeyse en güçlü cümleleriyle başlar:

“-Hanım! En son cevabımı isterim. Ya ben, ya kediler?

-Kediler!!”³⁷⁰

Bu cümleden sonra anlatıcı öncelikle otuz üç sene önceye, hikâyede sorunlu evliliklerinden sözü edilen çiftin evliliklerinin ilk aylarına uzanır:

“Otuz üç sene evvel izdivacın ilk aylarında, (...)”³⁷¹

Daha sonra ise bu süreç öykünün zamanıyla birleştirilir. Şimdi gelinen daha yakın bir geçmiştir. Anlatıcı evliliğinin ilk zamanlarına, sorunların başladığı ilk zamana dönüş yapar. Bu kısımlar da ilerler ve hikâyenin başladığı yerle birleşir:

“Arkasına paltosunu, başına şapkasını giyerek iplere bağladığı sandığın üstüne oturmuştu. İşte o zaman: ‘Ya ben, ya kediler?’ sualini irad etmiş ve ‘kediler’ cevab-ı meyusânesini almıştı.”³⁷²

Yinelenen bu iki bölüm arasında kalan zaman dilimleri asıl öyküye ve öykü zamanına dahil değildir. Anlatıcı o kısımlardan olayın gelişim sürecini daha ayrıntılı sergileyebilmek için yararlanmıştır. Hikâyenin öyküleniş zamanı ise yazarın yakaladığı bu farklılığın gölgesinde, belirsiz kalmıştır.

İki Yüz Elli Kuruşa Bir asır hikâyesi zamandan çok mekânın ön plânda olduğu ve bu yüzden de öyküleme zamanının oldukça durağanlaştığı bir hikâyedir. Yazarın bu hikâyede asıl hedeflediği mekâna dayalı bir olay örgüsü kurgulamaktır. Hikâye boyunca mekâna verilen bu önem zamanın göz ardı edilmesine sebep olmuştur. Böylece anlatıda zamanla ilgili unsurlar asgariye indirilmiştir. Zaman bildiren birkaç ifade kurgunun ne kadar sürdüğünü aşağı yukarı tahmin etmeye olanak sağlamıştır:

“O esnada memleketimden üç sene gaybubet ettim.”³⁷³

Bu ifade hikâyenin öyküleme zamanından birkaç sene öncesinde başlayıp, yine bu zamana yakın bir tarihte sona erdiğini göstermektedir.

Düğün hikâyesinde kullanılan zaman dilimi ise bu hikâyeye nazaran daha geniştir. Anlatıcı öykü ile öyküleme zamanı arasında neredeyse hiçbir belirleyici çizgi çekmediği için her iki

³⁷⁰ age, s.20.

³⁷¹ age, s. 20-21.

³⁷² age, s. 27.

³⁷³ age, s. 41.

zamanın ortaya çıkarılması güçleşmektedir. Yazar tıpkı *Kediler* hikâyesinde olduğu gibi bu anlatıda da hikâyeyi aydınlatmak üzere açtığı mazi koridorunu en son zaman dilimiyle birleştirmiştir. Öykü üç dört senelik bir süreci kapsamaktadır. Bu anlatıcının kendi ifadesiyle ortaya çıkarabildiğimiz bir tespittir:

“Ölüm yatağında yatan on sekiz yaşındaki bu genç kız bundan üç dört sene evvel (...)”³⁷⁴

Anlatıcının bu süre içerisinde gelişen hikâyeyi okuyucuya aktarması ise neredeyse öyküyle paralel bir süreçte olur. Anlatıcı zaman konusunda o kadar az ipucu sunar ki hikâyenin son kısmının öyküleme zamanıyla çakışıp çakışmadığını belirlemek mümkün olmaz. Hikâyede zaman bildiren kavramların iki sonuç birden doğuracak şekilde kullanımı bu durumun başlıca sebebidir. Hikâyenin çoğunlukla şimdiki zamanın hikâyesiyle anlatılması okuyucuyu bir sonuca ulaşmak konusunda zorlar:

“Kalabalığın en ziyade toplandığı yerden oldukça uzakta bir köşedeki minderin üzerinde ayakta duran iki yaşlı kadın fevkalâde meserretlerinden hâsıl olma bir hayret içinde, ağızları biraz açılmış, koltuğu seyrediyorlardı. (...) Bu iki kadın meserret ve memnuniyetleriyle, o kadar izdiham arasında temayüz ederek herkesin nazar-ı dikkatini celbediyorlardı.”³⁷⁵

Bu anlatımla birlikte diyaloglar da zamanların karışmasına sebep olan diğer bir faktördür. Ancak her şeye rağmen, fiil zamanlarından yola çıkarak öykü ile öyküleme zamanı arasında bir mesafenin olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanında bu sürenin kısa olduğunu da belirlemek mümkündür.

Pandomima hikâyesinde ise zaman daha belirgin bir çizgide ilerlemektedir. Hikâyenin giriş kısmının hemen sonrasında zamanla ilgili ilk ifade okuyucuya sunulur.

“Yazın bir Cuma günü öğle üzeri bu evden koltuğunda bohçasıyla çıkan bir adam kapısını itina ve dikkat ile kapadıktan sonra yoluna devam etti.”³⁷⁶

³⁷⁴ age, s. 59.

³⁷⁵ age, s. 50-51.

³⁷⁶ age, s. 94.

Hikâye boyunca tıpkı bu anlatı parçasında olduğu gibi zaman oldukça açık bir biçimde gösterilmektedir. Artsüremsel öykü olarak değerlendirilebilecek bu hikâyede öykü zamanı bir-iki aylık bir süreyi kapsamaktadır. Öyküleme ise olay örgüsü sona erdikten ve hikâye belirli bir olgunluğa eriştikten sonra gerçekleşmiştir. Yaz mevsiminde, muhtemelen temmuz ayının Cuma günü başlayan bu hikâye yine bir Cuma günü neticelenmiştir. Anlatıcının ifadesine göre bu günler arasında en azından bir aylık bir zaman geçmiştir:

“Bu zavallı Paskal bir Cuma günü, locaya kocasıyla beraber gelen Eftelya’yı güldürerek ve teessürât-ı canhıraşından renk vermemek için başını önüne eğerek kemal-i süratle evine gidip içine kapandığı odasının kapısını sürmeledi. Ertesi sabah öğleden sonra kapısını kırarak gibi vuran ihtiyar Rum karısı hiçbir cevap alamayınca kemal-i havf ve telâş ile mahalleden topladığı adamlarla kapısını kırıp odaya girdiler.”³⁷⁷

Bedia Hanım hikâyesi zaman bakımından iki belirgin özelliğe sahiptir. Bunlardan birincisi hikâyenin, küçük hatırlatmalar dışında neredeyse hiç geriye dönüş yapılmadan, düz bir çizgi hâlinde öykülenmesi, ikincisi ise bu düz ilerleyişin yaklaşık on iki sene sürmesidir. Kısa bir hikâye için oldukça uzun süren bu zaman süreci, çeşitli yöntemlerle kısaltılmıştır. Öyküleme zamanının da öyküden daha sonra yapıldığı oldukça belirgindir.

Adını bir zaman ifadesinden alan *Yarın* hikâyesinde asıl vak’a dışında kalan bölümlerinin çoğu, mazi koridorlarıyla oluşturulmuştur. Bu sebeple asıl öykü zamanı kısa olmasına rağmen hikâye geriye dönüşler sayesinde beş sene genişlemiştir. Anlatıcı bu genişlemenin bazı bölümlerini kendi gerçekleştirmiştir:

“Beş sene mukaddem, o zaman sağ olan pederiyle oturdukları Göksu’daki yahıda bir temmuz gecesi (...)”³⁷⁸

bazılarını ise anlatı kişileri aracılığıyla oluşturmuştur:

³⁷⁷ age, s. 103-104.

³⁷⁸ *Rumuzü’l-edeb*, s. 28.

“-Bir gün kendisine güzel güzel nasihat ettim”³⁷⁹

“Bir gün, artık bu şeyleri bırak!”³⁸⁰

“-Benim ona ettiğim nasihatları ancak bir valide evladına eder. Bir gece, Süleyman Bey, sanat sanat diye bağıryorsun.”³⁸¹

Anneciğim hikâyesinde ise zaman kavramı kurgu açısından sahip olduğu önemin yanında anlatının baş kişisi Feride için de büyük önem arz etmektedir. ‘Teyzemin evine ne vakit varacağız?’ sorusuyla vurgulanan bu önem hem zamanın değerini belirtmekte hem de öykü zamanının anlatıcı tarafından ortaya konulmasını sağlamaktadır:

“Feride sabahleyin uyanır uyanmaz yanındaki ihtiyar kadına diyordu ki: Teyzemin evine ne vakit varacağız?

-Kız patlıyor musun? Kaç kere söyleyeyim? Parmaklarıyla sayarak, üç gün sonra İzmit’e, oradan kara vapuruyla Haydarpaşa ya!..Bir, iki, üç, dört günden teyzenin evindeyiz.”³⁸²

Hikâyedeki zaman ifadeleri diğer bazı hikâyelerde olduğu gibi belirsiz bir şekilde bırakılmamıştır. Zaman bildiren sözcükler oldukça yoğun ve açık şekilde kullanılmıştır.

Hikâyeler içerisinde öykü ile öyküleme zamanının en kesin çizgiyle ayrıldığı anlatıldığı *Bir Hayal*’dir. Hikâyenin başlangıç cümlesi bu zamanın ne kadar olduğunu göstermektedir:

“Geçen sene beş kişiden ibaret bir aile heyeti Boğaziçi’nin bir yalısındaki odada mutad üzere toplanmışlardı.”³⁸³

Bir eser için en önemli iki zaman diliminin bu derece belirgin olmasının yanında bu hikâye öykü zamanının kısılgıyla da dikkat çekicidir. Hikâyedeki olay örgüsü birkaç gün

³⁷⁹ age, s. 26.

³⁸⁰ age, s. 27.

³⁸¹ age, s. 28.

³⁸² age, s. 41.

içerisinde olup bitmiştir. Hikâyenin ana kişisi Senayi Bey hayalen geçmişe gitse de ne bu hayalin tam olarak nereye uzandığı ve ne de ne kadar sürdüğü belirlidir. Geçmişe yapılan bu dönüş zaman kavramını etkilememiştir. Sonuç olarak hikâyenin kurmaca zamanı dört gün sürmüş öyküleme ise bundan bir sene sonra gerçekleştirilmiştir.

8.1.2. Önsüremsel Öyküleme

Bu öyküleme tekniğinde olaylar henüz gerçekleşmeden anlatılmaktadır. ‘Burada gelecek için yapılan plânlar, kurulan düşler anlatılır. (...) Bu tür bir anlatıma daha çok bilim-kurgu romanlarında rastlanır.’³⁸⁴

Önsüremsel öyküleme, Samipaşazade Sezai’nin hikâyelerinde anlatı kişilerinin geleceğe dönük hayallerinin anlatımında görülmektedir. *Hiç* hikâyesinde ana kişi olan gencin kendisini ve sevdiği genç kız için düşlediği hayatın anlatımı bu teknikle yapılmıştır. *Düğün* hikâyesinde ise anlatıcının geleceğe yönelik tespitleri bu tekniğin sınırları içerisinde gerçekleşmektedir:

“(...) odalarının kapılarını istikbali, muhabbeti okşayan güzel eller açacak Mânâ-yı bülend-i tabiat olan güzel çehreler her biri bir tarafa atılmış yastıklarına dayanacak.”³⁸⁵

Pandomima hikâyesinde de Paskal’ın Eftelya için düşledikleri önsüremsel öyküleme olarak kabul edilebilir. *Bedia Hanım* hikâyesinde ise Bedia’nın gelecek için düşündükleri bu teknikle kaleme alınmıştır. Ancak bu kısımların süresi oldukça azdır:

“Sonra gülüyordu!.. Ben de sana piyanoyu men edeceğim.”³⁸⁶

³⁸³ Samipaşazade Sezai’nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s. 216.

³⁸⁴ *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s. 205.

³⁸⁵ *Küçük Şeyler*, s. 46-47.

³⁸⁶ *Rumuzü’l-edeb*, s. 18.

Anneciğim hikâyesinde bu anlatımlardan, hayallerden farklı olarak anlatıcının daha gerçekleşmemiş bir olay örgüsüne yaptığı göndermeler, hikâyelerdeki önsüremsel öykülemelere yeni bir boyut kazandırmıştır. Burada anlatıcı daha olay gerçekleşmeden okuyucuya bundan haberdar etmektedir.

Mösyö Epikür'ün Seyahati hikâyesinde de buna benzer kullanımlar bulunmaktadır. Ancak aradaki fark bu ifadelerin anlatı kişilerinden biri tarafından dile getirilmiş olmasıdır:

“-Hepinize karşı kat'i bir cevabım var!! Yarın bu saatte ‘Çok zengin şair Mösyö Epikür'ün on sekiz bin dokuz yüz altı beyti havi’ bir eserini göstereceğim, deyince (...)”³⁸⁷

O Büyük Siyah Gözler'de de kişilerin hayallerini kapsayan kısımlar önsüremsel öyküleme olarak kabul edilmelidir:

“Fakir olduysa ne çıkar?.. O servet-i hayal ü ümide mâlik idi. O Çamlıca tepesinin o bârigâh-ı muhabbete küçük hanımına kaval çalacak!”³⁸⁸

Remzi Bey hikâyesinde yer alan hayal de aynı öyküleme tekniğiyle oluşturulmuştur:

“Kim bilir?.. Belki bir gün som sırmalara gark olmuş bir üniformanın içinde, şevk-i ikbal ve hırs-ı cah ile çarpan kalbinin üstünde nişanlar bulunduğu hâlde eller önüne kavuşmuş, başı yere eğilmiş bir vaziyette duracak, padişah bütün etrafta musiki âvâzeleri, o ‘Mağrur olma padişahım senden büyük Allah var’ feryatları arasında gerdune-i gerdun-reftarından inecek, binek taşında kedisine ‘Remzi Bey, kim bilir belki de paşa! Londra’nın havasıyla imtizaç edemediniz! Sizin gibi Avrupa’da büyümüş adamlardan devlet-i âliyyem hizmet bekler!’ diyecek! O zaman her taraftan gelecek tebriklere, alkışlara yine başı yere eğilmiş bir hâlde tebessüm-i bahtiyarî ile mukabele edecek.”³⁸⁹

8.2. SÜRE: ANLATININ RİTMİ

³⁸⁷ age, s. 103-104.

³⁸⁸ age, s. 143.

Anlatıma dayalı eserler zaman bakımından esas olarak gerçek yaşamdaki zamanı temel alır. Ancak kurgu, yazarın tasarrufu altındadır ve yaşamdan çok daha az sürelidir. Kurgu dünyada yüzyıllar anlatılıyor olsa bile bunun süresi en asgariye indirilmiştir. Yazar anlatıda başvurduğu duraklama, eksilti vb. tekniklerle kurgusal zamanı meydana getirmektedir. Bunu yapması bir gerekliliktir. Çünkü bazı zaman dilimleri eser için birinci derecede önemliyken bazılarının eserde zikredilmesine gerek bile yoktur.

8.2.1. Duraklama

“Duraklamada, hiçbir olay öyküleme süresiyle denk değildir. Okur, bazen öykü hiç ilerleme göstermeden sayfalarca okuyabilir. Bu anlatım bir yavaşlamayı gösterir. Duraklama ahlâdında hiçbir olayın olmadığı, olayların akışını kesen anlatıcının yorumlarına ya da betimlemelerine yer veren bir bölümdür.”³⁹⁰

Kısa bir hikâye için romandan daha az süren duraklamalar sayesinde anlatıcı kişiler, mekân ve diğer unsurlar hakkında bilgi verme fırsatı da bulur. Duraklamalar anlatının ritmini yavaşlatır, okuyucunun olayları takip ederken zihinsel faaliyetlerine de kısa bir ara verdirerek hikâyenin daha iyi kavranılmasını sağlar. Bunların da ötesinde duraklama yazara diyalog ya da sahnelerle belirgin şekilde niteleyemeyeceği unsurları ele alma fırsatı vermektedir. Duraklamalar genel olarak olay örgüsünden yoksundur ve kişilerle mekânın tanıtımına ayrılan bölümlerde görülebilmektedir. Samipaşazade Sezai’nin hikâyelerinde yoğun olarak yer verilen tasvirler duraklamaya örnek teşkil edebilecek kullanımlardır. Mekânlar kurgulanırken anlatıcı çoğunlukla zaman kavramını geri plâna iter. Zamanla ilgili ifadeleri kullanmayarak bir bakıma zamanı durdurur. Ancak her şeye rağmen kurguda da olsa zaman bir şekilde ilerlemektedir:

“Yörükali’ye vardığı zaman mahbûbe-i şarkî olan gümüş sırma saçlarını deryâ-yı bî-karar-ı safanın üzerine dökerek nuranî yollar, müzehheb izler açtığı gibi karşı taraftaki uzaktan uzağa

³⁸⁹ İclâl, s. 96-97.

³⁹⁰ Yazınsal Okuma Süreçleri, s.

görünen sudan ibaret ufukları da âşıkane surette tehyiç ediyordu. Bir hayli zaman denizin verdiği hayret-i meftunâne içine dalıp gitmişken hakikatin dest-i hayâl-i şikesti bütün vücudunu sarsarak kendisini bulunduğu hâl-i bîhûşîden uyandırdı. Saat ilerlemiş, öğle takarrüb etmişti.”³⁹¹

Yazarın hikâyesinde duraklama yaptığı metinde belirgin bir şekilde fark edilmektedir. Ancak bir şekilde duraklamanın sona erdirilmesi ve olay örgüsünün akışına geri dönülmesi gerekmektedir. Alıntıda bu geri dönüş yapılırken seçilen ifadeler oldukça dikkat çekicidir. Yazar, anlatı kişisini kurgu-gerçeğe zamanı hatırlatarak döndürmektedir. Zaman, duraklamaya uğratılsa ve ilerleyişi hikâyeye aktarılmassa da bir şekilde arka plânda devam etmektedir. Zamanın mevcudiyeti kurguda bile inkâr edilemeyecek bir gerçekliktir. Aynı durum olay örgüsüne uzun bir duraklamayla başlanılan *İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır* hikâyesi için de geçerlidir. Anlatıcının mekânı Çamlıca’yı anlatmak için hemen başlangıçta yapmış olduğu duraklama yine bir zaman ifadesiyle sona erdirilmiştir:

“Hafif bir mehtaplı gecede âfâk-ı lâciverdîde yüzen şeffaf beyaz bulutlar gibi Büyükdere önlerinde görünerek birbirin takip ile suların mâiliği içinde sessiz, sadasız takarrüb eden yelkenler, biraz yükseldikçe havaya kaybolan beyaz istimleriyile yolcu vapurları Boğaz’ın ortasından aşağıya doğru akar, arkalarında yine beyaz izler bırakarak geçen şirket vapurları iki taraf sevhiline yanaşıp yine ayrılır, kayıklar mevzun endam-ı dilrûbalarıyle âşıkane surette cereyan edip gider. Hep bu harekât bir sükûnet içinde vuku bulur. Yalnız ara-sıra esen rüzgâr bir kalb-i rakikten gûzar eden bir hiss-i müessir gibi bütün bu temâşaya bir ihtizaz ve heyecan verir. İşte bu Boğaziçi Çamlıca’nın yilankavî yapılmış bir nehridir.

Semadan dökülen şua ise karşı taraftaki Marmara’nın yarısından büyük bir kısmını ihata ederek nazar, ziyânın cuşişini, sath-ı deryada dalgalanmasını temâşâ eder. Vakitler gûzar edip de güneş gurub etmeye başlayınca (...)³⁹²

Mekân tasviri için yapılan duraklamalar kurgusal gereklilikten çok yazarın eser için belirlediği atmosferle ilgilidir. Olay örgüsüne verilen bu aralar uzun tutulduğunda hedeflenen farklı sonuçlar doğurabilmektedir. Hacim bakımından geniş olan duraklamalar okuyucunun olay örgüsünü takip etmesini güçleştirebilmektedir. Kurguya

³⁹¹ Küçük Şeyler, s. 30.

³⁹² age, s. 34-35.

yoğunlaşan okuyucu uzun duraklamalar süresince eserle bağlantısını yitirebilmektedir. Bu sebeple yazarın eserini zenginleştirmek için başvurduğu duraklamalarda ve diğer tekniklerde ölçüyü koruması gerekmemektedir.

Yazarın duraklamayı kullandığı bir başka alan ise anlatı kişilerinin özelliklerinden ya da geçmişlerinden bahsederek, onları tasvir edip okuyucuya tanıttığı bölümlerdir:

“Her sabah pembe bir şule-i seyyale ile yıkanmış, çocuklara mahsus müdevver bir çehre, bana gül renginde bir şafak açılıyor gibi her vesileyle tebessüm eden, ekser gülen kırmızı bir ağız, uzunca kirpikler arasında rengi mâiye mâil mâna-yı meali ile mâli gözler... Mâyi bir mâliyi ihtiva eden bu gözlerin etrafında ruhun mâi bir göl kenarında yıkanan küçük bir kuş gibi dolaşır, o âyinede kendini göre göre müstağrak olup giderdi. İnsan parmaklarıyla mâi bir kadifeye, beyaz bir yasemene, pembe bir güle nasıl dokunursa, İclâl’ciğimin simasındaki renklerin nermî ve nâzikîsi de kalbime öyle dokunduğunu duyardım.”³⁹³

Bu bölümlerin durağan olmasının başlıca sebeplerinden birisi anlatımın sıfatlarla yüklü olmasıdır. Gerek sıfatlar gerekse hareket bildirmeyen fiiller ifadelerin ritmini düşürmüştür. Böylece hem hikâye duraklatılmış hem de yavaşlatılmıştır. Yazar duraklamalara, anlatıcının, olayları kişiler ve mekân hakkındaki düşünce, yargı ya da yorumlarını okuyucuya sunarken başvurmaktadır. Bu tür hikâyelerde olay örgüsü tamamen durur. Anlatıcı bu duraklamaları ya kişinin zihnine girip onun yorumlarını aktarırken ya da her şeyi bir kenara itip kendisi açıklamalarda bulunurken kullanır:

“Aylarca böyle geçip giden âvân-ı sadetinde bir gün zihnine, birdenbire, mukavemet olunmaz bir fikir geldi. Yavrusunun hâlâ bir ismi yoktu! Buna bir ad koydurmak için mahalle imamına gidip yalvarmak lâzım geliyordu. Neden hicab etsin. Neden âr edecek? Beka-yı nev’iyet, devam-ı insaniyet kanun-ı ebedîsinin icabat-ı mübremesiünden olan aşk-ı mâderane bu validede bir takım muhakemat-ı kalbiye husulüne sebep oluyordu. Valide olmak hayvanat-ı müfterise için bile bâis-i şan ü şeref değil midir? İşte bu çocuk kendisinin! Hissersiz, rakipsiz, büsbütün kendisinin!.. Bütün kâinat içinde her türlü dahl ve tecavüzden emin bir hakk-ı tasarruf! Burasını düşündükçe kalbi de esvabı gibi pare pare oluyor, cerîhaları gibi kanıyordu. Hal-i halecanda

³⁹³ İclâl, s. 4.

bulunan kalbinin hissiyat-ı mütevaliyesi bu muhakemeta bir an için fasıla vererek yine o fikr-i sâbit meydana çıkıyordu. İmama gidip çocuğuna bir isim koydurmak! Fakat imamı nasıl bulmalı?”³⁹⁴

Samipaşazade Sezai'nin *Eski Bir Mektep* hikâyesinde yapmış olduğu duraklama ise anlatının sonuç kısmını oluşturur. İzzet Efendiden aktardığı cümleler okuyucuya mesaj verme amacını taşır. Bu duraklamanın yüklendiği farklı bir fonksiyondur:

“Diyordu ki: ‘Her hekim, bir Türkün zayıf bulduğu kalbi için tertip ettiği ilâçlarda, günde beş hap alacaksınız, yemeklerde şu maden suyunu içeceksiniz ve günde en aşağı beş sahife Namık Kemal’den okuyacaksınız’ diye yazmalıdır. Bunlar ve Avrupa’dan nüfuz eden ziya gençlerin yeni hayatı olurdu. Garpta nakit addedilen vakit, şark milletlerinde itibara layık olmayan bir şey, bir hiç olduğu için o zaman genç ruhlarda başlayan inkılâbı otuz üç sene vücuda getirdi.”

395

8.2.2.Sahne

“Öyküde birçok şey sahneye ve sahne metoduna dayanır, örnek olarak, gerek güçlü giriş, gerekse iyi hatırlanan sonuç sahnelerinin başarılı işlevlerinden biri olabilir.(...) Ayrıca işlev itibariyle, sahne çok yönlüdür: Aksiyonu ilerletir, karakterleri ve güdülerini araştırır, mekânı açıklar, atmosfer üretir, konuşmada ince noktalara yazarın duyarlı olduğunu belgeler. (...) Kısaca, kurmacanın başlıca yapı taşlarından biri sahnedir. Böyle olması hasebiyle, sahneler mahiyet itibariyle resim ve içerik itibariyle anlatıma dayalı küçük sanat biçimleridir.”³⁹⁶

Sahne yoğun olarak tiyatro, sinema ve opera gibi görsel sanatların en önemli tekniği olduğu için hikâyeyi bu sanat dallarına yaklaştırmaktadır. Ayrıca hikâyeye kazandırdığı hareket sebebiyle anlatının ritmi de artar. Sahneler, duraklamanın tersine zamanın hızla ilerlediği ve iyi kullanıldığı takdirde gerilimin arttığı bölümlerdir. Sahnelerde kişiler sürekli hareket hâlindeyler, bu kısımlarda hikâye düz bir anlatımla değil bu hareketlilik sayesinde ilerlemektedir. Bu teknik okuyucu için de oldukça yararlı olabilmektedir. Sahneler çabuk

³⁹⁴ Rumuzü'l-edeb, s. 164-165.

³⁹⁵ Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 228.

³⁹⁶ Öykü Sanatı, s. 101.

okunabilen ve akılda kalıcılığı fazla olan bölümler olduğu için okuyucunun esere ilgisini canlı tutabilmektedir.

Yazar sahne oluştururken görsellikten yoğun bir şekil de yararlanmaktadır. Bu sebeple çoğunlukla her unsur renk, şekil ve görünümüleriyle esere aktarılır. Böylelikle kurguya hareketin dışında yeni bir boyut ve zenginlik ilâve edilmiş olur.

Samipaşazade Sezai hikâyelerinde kendi anlatımını tercih eden bir yazar olmasına rağmen sahnenin kurguya kazandırdığı olumlu yönleri göz ardı etmemiştir. Nitekim yazarın hikâyelerinde en akılda kalıcı ve etkileyici bölümlerin önemli bir kısmını sahneler oluşturmaktadır. *Kediler* hikâyesinin karı-koca arasında geçen diyalogunun oluşturduğu sahne, adeta hikâyeyle özdeşleşmektedir. Aynı zamanda bu sahne hikâyenin özünü de meydana getirmektedir. *Bu Büyük Adam Kimdir ?* hikâyesinde geçen kavga sahnesi ise anlatıya hareketlilik ve gerilim katar :

“ Bir gün Lâleli’de birçok halkın tecemmü’ ettiğini ve aralarında birisinin bağırıp çağırdığını işitince kalabalığın içine sokuldum.

Ortada kemal-i şiddet ve hiddetle tahaşşüd-i kıymet-nâ-şinâsandan feryat eden meğer bizim allâme imiş! Büyük adamların hiddeti de büyük olur. Ne ulviye! Ne ulviyet! Bu zaman-ı hiddetinde, heyecana gelen umman-ı bî-pâyân gibi mehib, müdhiş, âli bir hâl kesbetmişti. Etrafindakilere : ‘Adam olmaz, insaniyet bilmez cahiller... Benim buradan geçtiğimi görmüyor musunuz ? Gelip koluma dokunacak ne vardı ? Meğer siz ne yaman cahiller imişsiniz?’ diye feryat ediyordu. O kalabalığın içinde en ziyade muhatab ve muâteb olan bir herif : ‘Asıl kara cahil sensin !’ demesin mi ? o anda büyük adamın sabır ve ihtiyarı elinden giderek herifin boğazından yakaladı. Herif de allâmenin yakasına sarıldı.

Ben de halk ile beraber arkalarından gitmeğe başladım. Biraz yürüdükten sonra hele ikisinin de arasını bularak marifeti pençe-i cehaletten kurtardılar.”³⁹⁷

Bu sahne içerisinde fiziksel bir çatışmayı da barındırmaktadır. Sahnede iki insan karşı karşıya gelmiş ve mücadeleye girişmişlerdir. Çatışma gerilimi de doğurmuştur. Gerilimsiz başlayan sahne hareketler hız kazandıkça duygusal yönden bir doruğa ulaşmış ve tekrar

durağanlığa dönmüştür. Sahne için yalın anlatımdan daha fazla kelime kullanılmış olsa da oluşturduğu etki bu fazlalığı belirsizleştirmiştir.

Sahnelerin yoğun olarak kullanıldığı hikâyelerden biri de *Düğün*'dür Diyaloglarla zenginleştirilen hikâyede yer alan bir sahne doğallığı ve başarısıyla oldukça dikkat çekicidir:

“Saat gece yarısına takarrüb edip de en güzide hanende ve sazendelerden müntehab çalgı takımı bir şevk-i sanat-perverâneye, neş’eler bir revnak-ı hoş-rübâya, bütün düğün bir tavr-ı serbestiyâneye döküldüğü zamandı ki, ol canfesten bir etekli entari giymiş bir kırmızı kurdeleyle bağladığı saçlarını arkasına dökmüş bir cariyе merdivenlerden inerek alt katta, evin hali bir köşesine doğru gidiyordu. Yalnız girerken ara-sıra durarak bir arslanın önünden kaçan ahu gibi havf ü helecanından, dökülmüş saçlarının içindeki başını çevirerek o güzel siyah gözleriyle arkasına bakıyordu. Müntehasında bir oda olan uzunca bir yola girdi. Helecanını teskine çalışır bir tavır ile elini kalbinin üzerine koyarak etrafını dinledi. Düğünün gürültüsü buraya uzaktan uzağa aksediyordu. arkasını duvara dayayarak tavana yakın bir tepe penceresinden o güzel kızı tecessüs etmek için gizli gizli giren ayın şuama karşı asabî bir hâlde bulunan vücudunu ısıtıyordu. Azıcık sonra, eski konaklarda hâlâ mevcut olan bu uzunca yolun müntehasındaki odanın kilitli kapısını yavaş yavaş vurdu. Cevap yok. Evvelkinden daha hızlıca vurdu. Yine ses yok. Biraz dinledikten sonra daha hızlıca vurunca içeriden titrek bir ses ‘Kimdir o’ diye sordu. ‘Hanım nine benim!! Kapıyı açar mısın’ deyince bir ihtiyar kadın seccadesinden kalkarak elindeki tesbihi başındaki örtüsüyle oda kapısını yavaşça açtı.”³⁹⁷

Yazar bu sahneyi tam anlamıyla bir bağlantı olarak kullanmıştır. Böylece sahne bir işlevini daha örneklemiş olmaktadır. Sahne iki olay örgüsünü birbirine bağlar. Cariye düğünden ayrılarak Dilsitan’ın yanına gelir böylelikle onun dahil olduğu olaylara geçiş yapmak daha da kolaylaşır. Aynı zamanda bu geçişi oldukça doğaldır. Sahne anlatı kişilerinin değişimini de olay örgüsüyle birlikte sağlamaktadır. Hikâyenin başından itibaren etkin olan şahıslar kurgudan çıkar yerlerini asıl kişilere bırakırlar. Bu sahneyle birlikte mekânlar arasında da belirgin bir geçiş yapılır. Cariye ait olduğu sahneyle birlikte mekânı, ‘zenginliğin sefalete terkettiği bir kûşe-i nisyan’a dönüştürmüştür. En son olarak da sahne zaman hususunda

³⁹⁷ Küçük Şeyler, s. 6-7.

büyük değişiklikler gerçekleştirmiştir. Sahne, anlatılan olay örgüsünün bir süreliğine durmasını sağlayacak geriye dönüş zemin hazırlamıştır. İşlev bakımından birçok görevi aynı anda yerine getiren sahnenin kurgulanışındaki başarıdan da söz etmek gerekmektedir. Yazar bu anlatımda sinemaya has bir sergileme yeteneği göstermiştir.

Sahne okuyucunun zihninde tam manasıyla canlanma imkânı bulmuştur. Bu durumun birkaç nedeni vardır. Sahne, muhatabı olan okuyucunun neredeyse bütün duygularına hitap edebilecek unsurları bünyesinde bulundurmaktadır. Yazar kullandığı renklerle (al canfesten entari, bir kırmızı kurdele) göze ve görme duyusuna, seslerle kulağa, işitme duyusuna (düğün gürültüsü), ve dokunma duyusuna, (vücudunun ısınması) seslenmektedir. Bütün bunlar bir araya geldiğinde ise okuyucunun bütünüyle kavrayabileceği ve hatta yaşayabileceği canlı bir sahne meydana gelmektedir. Kullanılan kısa cümleler ve korku ifadeleri ‘havf ve helecan’ hızla artan bir gerilimi de sağlar. Heyecanın dozu gittikçe yükselir ve kapının açılmasıyla meraka dönüşür.

Yarın hikâyesinde de başarılı sahneler bulunmaktadır. Bu hikâyede yer alan sahnelerin çoğu kişileri ve kişiler arasındaki ilişkileri anlatmaya yöneliktir. Anlatının ana kişisi Süleyman Bey ve eşinin mücadelesine dayanan hikâyede bazı vak’a halkaları sahnelerle okuyucuya yansıtılmıştır:

“Bir gün Süleyman Bey kendinden geçmiş bir hâlde âvâz-ı bülend ile Dante okurken, Mebruke Hanım korkusundan acele acele komşu hanımlardan bir ikisini eve almıştı.

Bunlar kapı aralığından hâifâne şaire, sonra da birbirlerine kinaye ile bakarak gülüyorlardı.”³⁹⁹

Çiftin arasında var olan anlaşmazlıkları sahnelerle de vurgulamayı isteyen yazar bu tekniği oldukça yerinde kullanmıştır. Farklı anlatı kişilerinin bakış açısından olayın yansıtılması da önemlidir. Yazar Süleyman Beyi izleyen komşu hanımların tavrı ve aradaki derin farkı iki cümleyle ifade edebilmiştir.

³⁹⁸ age, s. 26-27.

Bir Hayal hikâyesinde ise anlatının baş kişisi Senayi Beyin geçmişi büyük bir sahne olarak karşısına çıkar. Ancak bu sahne doğallıktan uzaktır ve hikâyede fantastik bir atmosfer oluşturmaktadır. *Mihriban* hikâyesinin sonuç kısmını yine bir sahne meydana getirmiştir. Bu sahnede olaylara yenik düşmüş Mihriban'ın durumu sergilenmiştir:

“Bir Cuma günü ikindi üzeri günlerce hiç kımıldamadığı yerinden birdenbire ayağa kalkarak efendisinin evinden getirdiği ipekli feracesini giydi. Her tarafından perişan saçları çıkmış bir hâlde yaşmağını yaptı. Galiba beklediği çocuğunun gelmediğini görünce kendi aramağa gidiyordu. Kimsenin haberi olmadan hemen sokağa çıktı. Geçtiği yeri görmez, gittiği yeri bilmez, yorulduğunu duymaz bir hâlde ilerliyordu. Beyazıt'a çıkarken tatil gününden istifade ile oradaki berber dükkânına giydiği basma geceliği bir pembe kuşakla bağlamış, hırkalı, uzun püsküllü şişman bir adam başını pencereden uzatarak ‘Küçük hanım bize iltifat yok mu?..’ diyordu. Çarşı içine girdiği zaman karşıdan gelen kapısız bir seyis yanındakine gülerek: ‘Şu saçlara, şu gidişe bah! Bu gadın yolunda!’ dedikten sonra elini feracesine doğru uzatır uzatamaz. Mihriban hiçbir şey duymaz bir hâlde birdenbire yolunu değiştiren feracesinin bir parçası yırtılarak arkasından sarkmağa başladı. Ayasofya'ya doğru iniyordu. Orada oynayan çocuklar, o menşe-i insaniyet, o lâkaydan-ı felâket etrafını alarak takip etmeğe başladılar. Mihriban aralarında sendeliyordu. Sönmekte olan gündüzün şua-ı gurubu, asırlardan beri ağlayan ruhların, kırılmış gönüllerin ah ü enin tanin-endaz olduğu Ayasofya'nın o âli kubbesine, alif ve elim olan ruhların süzülüp semaya çıkmak istediği minarelerine nur-ı aldan bir kaftan giydirdiği esnada idi ki, Mihriban birdenbire bulunduğu yere düştü.”⁴⁰⁰

Yine bütün duygulara seslenilerek yakalanan canlılık sahnenin başarısının temelini oluşturmuştur. Çocuğunu kaybeden bir annenin içine düştüğü durum sadece fiziksel görüntüden yola çıkılarak sağlanmıştır. Mihriban'la birlikte ilerleyen sahnede anlatıcı adeta kamerayla bu ilerleyişi takip etmiştir.

8.2.3. Eksilti

³⁹⁹ Rumuzü'l-edeb, s. 30-31.

⁴⁰⁰ age, s. 173-174.

“Bu tür anlatımda bazı olaylar geçirtilerilerek bir olayın hızlandırılması söz konusudur. Ertesi gün ertesi hafta on yıl sonra gibi anlatım biçimleriyle gerçekleştirilen, zaman içindeki sıçramaya eksiltili anlatım denir.”⁴⁰¹ Zaman olarak uzun bir süreç içerisinde vuku bulan Samipaşazade Sezai’nin hikâyelerinde buna bağlı olarak sık sık atlamalar yapılmıştır.

Hikâyelerin içerisinde atlanan, eksiltilen kısımların uzunluğu değişebilmektedir. Bu süre bazen birkaç saat bazen de birkaç yıldır. *Kediler* hikâyesinde anlatıcı bir gecelik süreyi hikâyeye yansıtmamıştır ve bunu gerçekleştirirken zamanlar arasındaki geçişi oldukça belirsizleştirmiştir:

“O gece bir tavr-ı sitemkârâne ile hiçbir söz söylemeyerek yatağına girdi (...)”⁴⁰²

Gece yarısı verdiği bir karar-ı kat’i üzerine sabahleyin erken kalkarak kendisine ait ne kadar eşyası varsa bir sandığa vaz ile aşağıki taşığa indirdi.”⁴⁰³

İclâl hikâyesinde ise anlatıcı geçmişten kurgu zamanına ulaşan sürenin uzun olması sebebiyle birçok eksilti yapmıştır. Bu eksiltilerin süresi yine diğer hikâyelerde olduğu gibi farklılık göstermektedir:

“Bu türlü hadisat arasında birkaç ay cereyan edip gitmişti ki Roma’dan gelen bir mektup *İclâl*’in biraz rahatsız olduğunu bildirdi.”⁴⁰⁴

Mihriban hikâyesinin son kısmında her paragraf bir eksilti ifadesiyle başlamıştır.

“Bir zamandan beri (...)”⁴⁰⁵

“Bir Cuma günü ikinci üzeri günlerce hiç kımıldamadığı yerinden (...)”⁴⁰⁶

“Biraz sonra gelen polisler (...)”⁴⁰⁷

⁴⁰¹ Yazınsal Okuma Süreçleri, s.

⁴⁰² Küçük Şeyler, s. 26.

⁴⁰³ age, s. 27.

⁴⁰⁴ *İclâl*, s. 12.

⁴⁰⁵ *Rumuzü’l-edeb*, s. 145.

“Hemen o gün Çengelköyü’ndeki Ata Efendiye iş’ar-ı keyfiyet ettiler.”⁴⁰⁸

O Büyük Siyah Gözler öykü zamanı bakımından çok uzun bir sürede oluşmuş bir hikâyedir. Sürenin bu uzunluğu anlatıcıyı eksiltmeler yapmaya yönlendirmiştir. Anlatıcı bunları yine paragraf başlangıçlarına yerleştirmiştir.

“Haftalar, aylar gûzar edip gitmiş, (...)”⁴⁰⁹

“Bu hayal-i paydar, bu fıkı-i sâbitin etrafından seneler –ikisinin de karar ve sebatına hâlel vermeyerek- kemal-i sür’atle geçip gidiyordu.”⁴¹⁰

“Aradan yirmi sene, tamam yirmi sene geçmişti.”⁴¹¹

⁴⁰⁶ age, s. 146.
⁴⁰⁷ age, s. 174.
⁴⁰⁸ age, s. 175-176.
⁴⁰⁹ age, s. 145.
⁴¹⁰ age, s. 146.

IX. SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂYELERİNDE DİL VE ÜSLÛP

9.1. DİL YANLIŞLARI

Samipaşazade Sezai'nin dil ve üslûp konusunda göstermiş olduğu hassasiyete rağmen hikâyelerinde bazı dil yanlışlarının da bulunduğu görülmektedir. Bu durum yazarın hikâyelerini Latin harflerine aktararak kitaplaştıran Zeynep Kerman'ın da dikkatini çekmiştir:

“ Samipaşazade Sezai, Servet-i Fünuncular gibi Türk dilinin sentaksı ve morfolojisi üzerinde fazla düşünmüş bir edebiyatçı değildir. Aşırı tasvir ve tahlil endişesi, anlatım tarzı, onun üslûbunu ağırlaştırır, karmaşık yapar. Bu iyi inşa edilmemiş cümleleri okuyucu anlamakta

⁴¹¹ age, s. 147.

büyük güçlük çeker. Halid Ziya'nın sağlam inşa edilmiş periodik cümleleriyle Sezai'ninkiler mukayese edilirse, bunların ne kadar ihmalkâr olduğu açıkça görülür."⁴¹²

Ayrıca Zeynep Kerman kitabı hazırladığı sırada bazı cümle ve ifadeleri çözme noktasında zorlandığını belirtir. Zaten yazarın dil yanlışları da bazı cümlelerin kuruluşunda açığa çıkmaktadır. Cümlelerde zaman zaman unutulmuş ekler anlatım bozukluğuna yol açmaktadır. *Bir Yaz Gecesi* hikâyesinde görülen bu durumu şu şekilde göstermek mümkündür:

“Az bir müddet sonra Nail Bey de inerek bindiği omnibüs, kendisini diğer seyyahlarla beraber gara götürdü.”⁴¹³

Düğün hikâyesinde ise cümlelerin oldukça uzun olması anlatım bozukluğunu meydana getiren birinci etkidir:

“Nikâha üç gün kaldığı hâlde, çehresindeki ölü rengi, dudaklarında teşrih tebessümüyle herkesin dikişini dikiyor, her hizmete yetişmek için evin çinde koşarak, biçtiği iesvabı acelesinden parçalar, yukarıdan kahve istenildiğini duyunca elindeki işi bırakarak hemen yetişmek için merdivenlerden çıkarken kahve fincanlarını düşürüp kırar, sonra da dinlenmek için oturduğu köşede dört-beş dakika kadar kendisini zaptedemeyecek surette kahkahalarla gülerdi.”⁴¹⁴

Bu cümledeki fiil zamanlarının uyumsuzluğu da dil yanlışlarını oluşturmuştur. Yazarın *Eski Bir Mektep* hikâyesinde yer alan şu cümlesinde de eklerin eksik kullanımından doğan dil yanlışları bulunmaktadır:

“Tiyatro başlamak için perde açılırken bu gençlerin o zamanki mahalle rüştiye mekteplerinde perdedar olan gözleri açılıyordu.”⁴¹⁵

⁴¹² Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. XIV-XV.

⁴¹³ age, s. 211.

⁴¹⁴ Küçük Şeyler, s. 71-72.

⁴¹⁵ Samipaşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri, s. 227.

Hikâyelerde bu ve benzeri dil yanlışlarının görülmesinin başlıca sebebi yazarın cümle kuruluşunda gösterdiği dikkatsizliktir.

9.2. ANLATIM KISIMLARININ ÜSLÛBU

9.2.1. Anlatımda Mesafe Sorunu

Samipaşazade Sezai yazmış olduğu hikâyelerde çoğu zaman anlatı kişilerine karşı arada bulunması gereken mesafeyi koruyamamıştır. Yazar bir anlatıcı olarak zaman zaman ön plâna çıkmış kişiler hakkında olumlu ya da olumsuz eleştirilerini, okuyucuyu yönlendirmek amacıyla, belirtmekten çekinmemiştir.

Bu Büyük Adam Kimdir? hikâyesinde ben-anlatıcı gözlemlediği anlatı kişisine büyük yakınlık duymaktadır. Bu yüzden onu tanımamasına rağmen takdir etmektedir. Anlatıcı hikâyede bu kişi ve onunla kavga eden diğer bir kişiyi tanımlarken tutumunu da açığa çıkarır:

“Biraz yürüdükten sonra her ikisinin de arasını bularak marifeti pençe-i cehaletten kurtardılar.”⁴¹⁶

Hiç hikâyesinde ise ana kişi olan genç anlatıcı tarafından ‘biçare’ olarak nitelendirilir. *Kediler* hikâyesinde de anlatıcı eşi tarafından dışlanan yaşlı erkeğe acıdığını her fırsatta dile getirmektedir. Ondan söz ederken sık sık ‘zavallı koca’ ifadesini kullanmaktadır.

Düğün ve *Mihriban* hikâyelerinde kötülüğü temsil eden Behçet ve Hakkı Beye hayvanî nitelikleri yüklerken, ezilen ana kişileri savunmaktadır. *Pandomima* hikâyesinde ise anlatıcı Paskal için duyduğu üzüntüyü gizlemez:

⁴¹⁶ Küçük Şeyler, s. 7.

“Hayatında herkesi güldürdüğü hâlde mematında kimseyi ağlatmayan zavallı Paskal’ın bu seferki hâli taklit değil ölüm gibi hakikat idi.”⁴¹⁷

Yarın hikâyesinde anlatıcı Süleyman Beye yakındır. Onun sanatı ve davranışlarıyla alay eden eşi ve eşinin arkadaşlarına karşı ise olumsuz eleştiriler yöneltmektedir:

“ Bu genç, bu ter ü taze, bu güzel budalalar, şiir ve şairi muaheze, muhakeme, sonra itham ediyorlardı.”⁴¹⁸

Anneciğim hikâyesinde anlatıcının aradaki mesafesi koruyamadığı kişi Ahmet Beydir. Anlatıcı Ahmet Beyi okuyucuya tanıtırken onun davranışlarını ince bir alayla eleştirir. Anlatıcının kullandığı bu üslûp onun bu kişi karşısında yer aldığı altını çizer:

“Yorgancı kalfanın, bu Ahmet Ustanın hele evde bir istediği yapılmasın, dediği olmasın? O zaman gerçekten bey olurdu. O beye, o azamet ve şiddete karşı gelenlerin vay başına! Bu bey çocukluğunda ne büyük bir kâşane-i ikbalde büyümüş, dadılar, lalalar her arzusunun, her emrinin icrası için etrafında dolaşmış, ‘namusu hakkıyçün’ bütün yorgancı çarşısı babasının akaretinden imiş. Tenezzüh için arkadaşlarıyla Veliefendi çayırına gittikleri zaman yol üzerindeki eski büyük evlerin hiç olmazsa bir ikisi ‘merhum babasının’ idi. Çayırda hepsi oynarken Ahmed Bey ‘Durun size bir oyun çıkarayım. Vaktiyle lalalarım bana öğretmişti’ der, kendisine bir yorgan dikilmesini emir ve tarif ederken ‘Hadi işine git. Ben alâsını bilirim. Onu bana vaktiyle dadılarım dikerdi’ cevabını verirdi. Pederi bazen Diyarbakır âyanından bazen Dersim eşrafından olurdu. Bu ikbal ve asalet davalarının hangisi doğru idi? Galiba hiç birisi!..”⁴¹⁹

Remzi Bey hikâyesinde ise anlatıcı, ana kişi Remzi Beyden bahsederken; ‘zavallı’ ve ‘zavallı karga’ ifadelerini kullanmıştır. *Sokak* hikâyesinde de ‘zavallı’ ifadesi yaşlı kadını tarif için seçilmiştir.

9.2.2. Anlatımda Standart Dilden Sapmalar

⁴¹⁷ age, s. 104.

⁴¹⁸ *Rumuzü’l-edeb*, s. 28.

⁴¹⁹ age, s. 46-47.

Samipaşazade Sezai hikâyelerinde sanatkârane üslûptan ve standart dil kullanımından sıklıkla uzaklaşmaz. Yazar *Anneciğim* ve *Mihriban* hikâyelerinde ise anlatı kişilerinin konumu sebebiyle bu kullanımın dışına çıkıldığı görülmektedir. *Anneciğim* hikâyesinde bulunan;

“ – Hadi cehennem olun! dedi.”⁴²⁰

“ Her yemek pişirişinde, ‘Nerdesin a körolası Feride!’ derdi.”⁴²¹

“ – Bu kör boğaz yemek ister!”⁴²²

cümleleri sapmaları örneklemektedir.

Mihriban hikâyesinde ise Mihriban’ın sokaklarda kendinden habersiz bir hâlde dolaşırken karşılaştığı insanlar kendi dil kullanımlarını hikâyeye taşımışlardır:

“ Çarşı içine girdiği zaman karşıdan gelen kapısız bir seyis yanındakine gülerek: “ Şu saçlara, şu gidişe bah! Bu gadın yolunda ! dedikten sonra (...)”⁴²³

9.2.3. Tasvirler

Samipaşazade Sezai özellikle mekân tasvirlerinde terkipleri ve uzun cümleleri sıklıkla kullanır. Yazarın bu tutumu onu canlı mekân tasvirlerinden uzaklaştırarak resme yakın, tablo görünümündeki sahnelerle yöneltir. Hikâyelerin çoğunda mekân tasvirleri dil bakımından külfetlidir. *Kediler* hikâyesindeki mekân tasvirindeki tabiata ait her unsur sıfatlarla birlikte sunulmuştur:

⁴²⁰ age, s. 52.

⁴²¹ age, s. 52.

⁴²² age, s. 45.

⁴²³ age, s.

“Yörükali’ye vardığı zaman mahbûbe-i şarkî olan güneş sırma saçlarını deryâ-yı bî-karar-ı safanın üzerine dökerek nuranî yollar, müzehheb izler açtığı gibi karşı taraftaki uzaktan uzağa görünen sudan ibaret ufukları da âşıkane surette tehyîç ediyordu.”⁴²⁴

O Büyük Siyah Gözler hikâyesinde yazar tabiatın içinde yaşayan bir çobanı konu edinmiştir. Dolayısıyla bu hikâyede tabiat tasvirleri diğer anlatılara göre daha sık yapılmaktadır:

“Amîk bir murakabeye varmış olan çobanı birdenbire zuhur eden binlerce kuşların nagamatı uyandırdı. Serçeler bitmez tükenmez kavgalarında devam ediyor; sakalar, isketeler ince, keskin sesleriyle seherin şua-ı rengini gibi ağaçlardan birer birer çayırın üzerine iniyorlardı. Çoban başını kaldırıp maşrika baktığı zaman gün doğuyordu. Bahar sabahının ter ü taze olan ziyası, kemal-i vakar ü azametle ser-be-sema-yı itilâ olan dağların eteklerinde oynayıyordu. O büyük dağ başları dumanlı idi, hurşid-i nev-zuhurun aks-i şuaıyla müzehheb, sevk-i nesim ile seyyar olan bu sisler kenar-ı semadan nâ-mütenahiliğe cereyan edip giden altın renginde bir nehir gibi âheste-güzar-ı âfâk idi.”⁴²⁵

Yazar bu tasvirlerle okuyucunun estetik bakımından zevk duymasını sağlamaya çalışmıştır. Ancak tasvirlerde benimsenen bu tutum kısa hikâyenin oluşturması gereken etkinin kuvvetini azaltmaktadır. Üstelik tasvirlerin uzunluğu da hikâyeyi durağanlaştıran, akışı sekteye uğratan bir durumdur.

Samipaşazade Sezai kişi tasvirlerinde mekân tasvirlerinde olduğundan daha başarılıdır. Yazar kişileri okuyucuya sunarken daha kısa ve net ifadeleri tercih etmektedir. Hikâyelerde kişiler çoğunlukla kısa ve yalın cümlelerle tasvir edilmiştir.

Yazarın hikâyelerde yaptığı en başarılı tasvirlerden biri *Yarın* hikâyesindeki Refika Hanımın tanıtımıdır:

“Diğeri Refika Hanım şişman ve ekser şişmanlar gibi şendi.”⁴²⁶

⁴²⁴ Küçük Şeyler, s. 30.

⁴²⁵ Rumuzü'l-edeb, s. 140-141.

Bu ifadeler kişiyi tanıtmada başka söze gerek bırakmayacak kadar yoğun anlamlar içermektedir. Yazar bu kadar sade bir cümleyle kişinin hem fizikî hem de ruhî portresini çizebilmiştir.

Yazarın *Remzi Bey* hikâyesinde Remzi Beyi tanıtmak için yazdığı bölüm de bu kadar kısa olmasına rağmen dil ve üslûp bakımından yalın ve başarılıdır:

“ Esmer, uzun burunlu, uçları biraz çekik gözleri, yukarı doğru kalkık omuzları, boynundan eteğine kadar ilikli setresiyle bir kargaya benzeyen oğlu yirmi bir yaşındaki Remzi Bey herkese, her şeye, her yere muttasıl selâm verir, gayet sade bir ruha, uyanmak bilmez bir zekâyâ, ömründe teheyüç etmez bir tabiata mâlikti.”⁴²⁷

Yazar bu satırlarda mekân tasvirlerinin aksine oldukça realist bir tavır takınmıştır. Bu kasımlardaki ifadeler kesindir ve hemen hemen hiç terkip kullanılmamıştır. *Mihriban* hikâyesinde Hakkı Beye ait tahlil daha uzun olmasına rağmen onun anlatımında gereksiz ayrıntılara yer verilmemeye çalışılmıştır:

“ Bu Hakkı Beyi Çengelköyünde herkes tanır. O taraflarda onunla herkes az çok kavga etmişti. Ava çıktığı zaman şunun bunun bahçesinde tüfenk atar, kadınları korkutur, çocukları ağlatır, kendisine bir şey söylenecek olsa bu sersemin en büyük medar-ı kelâmı olan “ Ben yok mu?.. Haniya” sözüyle mukabele ederdi. İşsiz geçen bütün günlerde. Gömlek yerine kullandığı fildikosunun üzerine giydiği ceketin muttasıl yakasını düzelterek kahvelerde tavla oynar. Fakat haysiyet ve namusunu zarların gelişine hasrettiği için yenildiği zaman kavga çıkarırdı.”⁴²⁸

Yazar mekân tasvirlerinin aksine kişi tahlillerinde doğal bir üslûbu ve konuşma dilini yakalayabilmiştir.

9.3. DİYALOG KISIMLARININ ÜSLÛBU

⁴²⁶ age, s. 24.

⁴²⁷ İclâl, s. 93.

⁴²⁸ Rumuzü'l-edeb, s. 148.

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde bulunan diyaloglar çoğunlukla süsten uzak konuşmanın doğallığını ve canlılığını yansıtmaya çalışan ifadelerle kurulmuştur. Ancak bazı hikâyelerinde özellikle *Bir Yaz Gecesi* hikâyesinde bu tutumun değiştiğini görmek mümkündür. Hikâye kişileri Nail Bey ve İkbâl Hanım tarafından belirtilir:

“ – Hayır, hayır. O geceler perisi en yüksek şahikalardan inerek, bâlâ-yı serinden bir nehr-i müzehheb gibi cereyan eden ve geçtiği yerlerden gecenin şulelerini toplayan sarı saçları ziya gibi ihtizaz ediyor. Seni arıyor, seni soruyor. Ah İkbâl'ciğim niçin titriyorsun, istersen şuraya, ormanın içine girelim şu büyük ağacı görüyor musun? Ben geçen gece altında oturur...” yine ses pek zayıf, pek uzaktan aksediyordu.

- İkbâl, İkbâl!

- Yalvarır gibi Nail'e sarılarak beni çağırıyor, beni istiyor.

- Yok, yok. Şimdi bu seni çağıran, bu seni isteyen benim ruhumun sesi. O ses, karşımızdaki bu ilahî aheng-i tabiata aksederek oradan bir nağme-i niyaz gibi pa-yı nâzikine dökülüyor.

(...)

Gitme!

- Ah insana ikbal ve saadetler veren kader gibi kudretli, Newton'a kâinatın, bir âşığa mâvera- yı kâinatın cazibelerini keşfettiren gözlerin kadar ilâhi bu emrine itaat etmeyecek bir kalp var mıdır?

Nail, sen söylemiyor, yazıyorsun. Bana gönderdiğin şiirlerin gibi lakırdı ediyorsun.”⁴²⁹

Ancak çoğu zaman da hikâyelerdeki bu uzun diyalogların yerini sade dilli, net ifadeler içeren diyaloglar alır. *Anneciğim* hikâyesinde Feride'yle çocuklar arasında geçen konuşma bu üslûp özelliklerini taşır:

“- Siz burada ne yapıyorsunuz? diye sordu.

Evin yolunu kaybettik.

Sen hırsız mısın?

Hayır değilim.”⁴³⁰

Mihriban hikâyesinde de benzer niteliklere sahip konuşmalar bulunmaktadır:

⁴²⁹ Samipaşazade Sezai'nin *Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri*, s.205.

⁴³⁰ *Rumuzü'l-edeb*, s. 50.

“ Hakkı Bey sabahleyin doğru hastaneye giderek gösterdikleri odaya girdi. Kimi görmek istediğini sordular.

-Mihriban'ı.

-Mihriban kimdir? Nereden geliyorsunuz?

-Çengelköyü'nde Ata Efendinin evinden... Oğluyum. Karşısındaki kemal-i rikkat ü şefkatle: 'Oturunuz...' dedi.

Önündeki büyük defteri açarak bir müddet yapraklarını çevirdikten sonra:

-Halayığınız!

-Evet.

-Dün gece saat dokuzda vefat etti...

-Peki.”⁴³¹

Bu üslûp ve dil özellikleri hakkında A. Hamdi Tanpınar edebiyat tarihinde Recaizâde Mahmut Ekrem, Nabizade Nazım ve Samipaşazade Sezai'de Türkçenin içten ve dıştan bir ikinci değişikliğe hazırlandığını söyler.⁴³² Yazar diğer hususlarda olduğu gibi dil ve üslûpta da kendinden sonra gelenlere bir temel oluşturabilmiştir. Samipaşazade Sezai konuşma dilinin akıcılığını zaman zaman yakalayabilmiş ve böylece Türk kısa hikâyesinde köprü olma vazifesini sürdürmüştür.

⁴³¹ age, s. 176.

⁴³² Ahmet Hamdi Tanpınar, **19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997, s. 174-175.

SON SÖZ

Samipaşazade Sezai hikâye yazarı olarak Türk hikâyesinin önemli değişimleri yaşadığı bir geçiş devresinde yazmıştır. Bu geçiş sancıları onun hikâyelerinde açık olarak görünmektedir. Bir yandan geleneksel izler taşıyan diğer yandan da modern bir yapıyı çekingen tavırlarla uygulayan hikâyelerde kurguyu oluşturan unsurlar başkalaşmış, kişileştirme yeni bir biçim kazanmıştır. Yazarın **Küçük Şeyler**, **Rumuzü'l-edeb** ve **İclâl** adlı kitaplarında bulunan on altı hikâyesiyle bunların dışında kalan kitaplaşmamış dört hikâyesi vardır. Çalışma sırasında bu yirmi hikâye kullanılmıştır. Sezai'nin hikâyeciliğinin en belirgin niteliklerinin başında olay örgülerini meydana getirirken yaptığı seçimler gelmektedir. Hikâyelerdeki olay örgüleri genellikle statik diye adlandırabileceğimiz durağan bir yapıdadır. Olaylar genellikle yazarın ağırlık verdiği tasvirlerle kesintiye uğrarlar ve çok hızlı gelişmezler. Ayrıca olay örgülerinin çok yönlü çatışmalar içermemesi de -zaten bu kısa hikâyenin yapısal bir niteliğidir- bu akışta etkilidir. Olay örgüleri çoğunlukla tek bir çatışmaya sahiptir. Bu çatışmalar kişilerin iç dünyalarında gerçekleşir. Çatışmaların iç dünyayla sınırlı kalması olay örgüsünü durağanlaştıran bir diğer unsurdur. Olayların başlangıç noktalarını yoğun olarak aşk meydana getirirse de bu çatışmalar çeşitlilik gösterir, sosyal ve siyasal mücadeleler de görülür. Bunların hepsinin ortasında yine fert vardır. Genel olarak kısıtlı bir şahıs kadrosuyla hareket eden yazarın bu seçiminde etkili olan başlıca sebep, kişilerin bütün yönleriyle, özellikle iç dünyalarıyla yansıtılma isteğidir. Ancak bu istek yazarın karakter tahlillerinde yüzeysel kalması sonucu hedefine tam olarak ulaşamaz. Yazar bazı hikâyelerinde özellikle *Pantomima*, *Kediler* ve *Eski Bir Mektep*'de kişilerini başarıyla okuyucusuna sunabilmiş, onların çok yönlülüğünü, değişkenliğini vurgulayabilmiştir. Bunların dışında kalan hikâyelerdeki şahıs kadroları tip özellikleri gösteren ya da yazarın mesajını okuyucuya ileten kişiler olarak kalmışlar geliştirilememişlerdir. Bilhassa genç kızların ve erkeklerin çoğu belirli bir tipi oluşturacak niteliklere sahiptirler.

Genç kızların çoğunluğu romantizmin etkilerinin yoğun olarak görüldüğü hassas tiplerdir. Bunlar duygularıyla hareket ederler. Günlük yaşamın gerçekliklerinden uzak tutulmuşlardır. Duygusallıkları ve güçsüzlükleri onları gerçek hayat karşısında savunmasız bırakmıştır. Böylelikle çatışmalarda hep kaybeden taraf olurlar. Hikâyelerde yer alan genç kızların tümünün ortak yönü ise bunların kuşa ya da kelebeğe benzetiliyor olmalarıdır. Bu benzetme yazarın onlara olumlu bakışının ve masumiyetin bir ifadesidir.

Hikâyelerdeki hassas genç erkek tipi de bu genç kızlara benzer şekilde oluşturulmuşlardır. Onlar da duygularıyla hareket eder ve acı çekerler. Acımasız erkek tipleri, hikâyelerde anlatıcıların da olumsuz bir tavır takındığı duygusuz, şiddete yönelmiş kişiler olarak gösterilirler. Hassas genç kızlar için karşı güç konumunda bulunan bu kişiler çatışmayı kazanan taraf olurlar.

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde görülen yetişkin erkek ve kadınlar ise belirli bir tip oluşturamayacak çeşitliliktedirler. Yaşlı erkek ve kadınlar, yetişkin kişilere göre birçok noktada birleştirilebilirler. Yaşlı erkekler tecrübelidirler ve bu tecrübelerini çevrelerindekiyle paylaşma arzusundadırlar. Yaşlı kadınlar daha belirsiz kişilerdir ve hikâyelerde önemli roller üstlenmezler. Ancak yaşlı kadın ve erkeklerde fark edilen en ilginç yön, onların aynı tipin yansımaları olarak kurgulanmalarıdır.

Samipaşazade Sezai'nin hikâyelerinde bulunan tüm bu kişiler çeşitli görevler yüklenmişlerdir. Ana kişi, karşı güç, yardımcı güç, verici ve alıcı kişiler, figürler, arzu edilen ya da korkulan kişiler olarak sınıflandırılabilen bu kişiler olay örgüsünü harekete geçirirler.

Mekân hususunda ise yazar bilinçli bir tutum sergiler. Hikâyelerde mekânla insan arasında var olan güçlü ilişkiler sık sık vurgulanır. Bu anlatılarda kimi zaman mekân, insanın karakterini şekillendirir kimi zaman da insanî vasıflar mekâna aktarılır. İnsan böylelikle mekânla bütünleşmiş şekilde sunulur. Samipaşazade Sezai mekân tasvirlerine de özel bir

önem göstermektedir. Çoğu zaman geniş yer tutan bu tasvirler mekânı ayrıntılarıyla sunma gayretinin birer göstergesidir.

Hikâyelerde kullanılan mekânları açık ve kapalı olarak iki şekilde incelemek mümkündür. Bu mekânlar, hikâyelerde farklı anlamlar yüklenmektedirler. Kapalı mekân olarak en fazla üzerinde durulan evlerdir. Ev, Samipaşazade Sezai'nin bazı hikâyelerindeki kişiler için bir sığınma mekânı olmuştur. İnsanlarla ve sosyal hayatla uyuşamayan, bunlardan kaçan kişiler kendilerini bunların etkilerinden koruyabileceklerini düşündükleri eve büyük bağlılık duyarlar. Çünkü dış dünya oldukça acımasızdır. Bu durum *Pandomima*'da açıkça görülmektedir.

Öte andan bazı hikâyelerde evler daha doğrusu konaklar ve köşkler bunun tersi bir etki oluşturmaktadır. Buralarda yaşayanlar, özellikle cariyeler, mekânın yanı sıra diğer hikâye kişilerinin de etkisiyle kısıtlanmışlardır. *Mihriban* ve *Düğün* hikâyelerinde ortaya çıkan duruma göre bu ana kişiler için mekân, asla kurtulamayacakları yaşam şartlarını temsil etmektedir. Yazar hikâyelerin atmosferini oluştururken mekânın sınırlayıcılığını da vurgulanmıştır.

Mekân sadece fert için değil olay örgüsünün kurgulanışı için de önemli bir unsurdur. Mekân tasvirinde kullanılan ayrıntılarla yazar, ilerleyen kısımlarda gelişecek vak'aların ipuçlarını verir. *Pandomima*, *Mihriban*, *Düğün* ve *İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır* hikâyelerindeki mekânlar içlerinde yaşanacak olayları sezdirirler. Bu kullanım, mekânın olayların ilerleyişi üzerindeki kuvvetli etkisini göstermektedir. Ancak bazı hikâyelerde, örneğin *Bedia Hanım* hikâyesinde konak, koruyuculuk vasfını taşır ama bu koruyuculuk sürekli kalmaz.

Hikâyelerde açık mekânlar da iki farklı anlam taşımaktadırlar. Anlatılarda mekân olarak seçilen tabiat, kişiye evin sağladığı olumlu ifadeleri çağrıştırır. Bu mekân da tıpkı ev gibi hayatta çeşitli olaylar karşısında yenilgiye uğramış insanlar için bir sığınaktır. *Kediler*, *Yarın* ve *Hiç* hikâyelerinde tabiatın kişilere huzur verdiği görülmektedir. Bunun yanında

Yarın hikâyesinde tabiat ilham kaynağı olmuştur. *O Büyük Siyah Gözler*'de ise tabiatın ayrı bir işlevi vardır. Ana kişi kendisini anlamayan insanların yerine tabiatla iletişim halinde olmayı seçer. Ayrıca tabiat onun iç dünyasını şekillendirir.

Samipaşazade Sezai gerek kapalı gerekse açık mekânlar da geniş alan olarak İstanbul'u tercih etmektedir. Ancak kimi hikâyelerinde (*Anneciğim*) Anadolu kimilerinde ise (*İclâl, Bir Yaz Gecesi, Bir Yunan Generalinin Tefekkürat ve Tahayyülâtı*) Avrupa kullanılır.

Hikâyelerde mekânların sadece bir sahne olarak yer almadığı çeşitli işlevleri de yüklendiği, örneğin kişilere karşılaştıkları zorluklarda birer sığınak ya da onların arzularına ulaşmada engel teşkil ettikleri görülür. Bu sığınaklar belirttiğimiz gibi kapalı ya da açık mekânlar olabilir. Ancak kişilerin bunlara yönelmeleri onları gerçeklerle yüzleşmekten kurtaramaz. *Hiç* hikâyesinde ana kişi olan genç, hayallerinde tabiata sığınır da bir müddet sonra acı gerçeklerle yüzleşir. *Pandomima*'da Paskal'ın evi, onun kendisi ve yaşamıyla ilgili gerçekleri anlamasına mâni olamaz. *Kediler* hikâyesinde yaşlı erkek zorunlu olarak tabiatın içinden çıkmak mecburiyetindedir. *Remzi Bey* hikâyesinde de Remzi Bey'i evi dış güçlere karşı savunamamaktadır. Mekân kişilere karşı engelleyici olduğunda ise onları sınırlar. Bu nitelikleriyle mekânlar anlatılarda önemli bir yer dolduran ve kurgunun diğer öğeleriyle sıkı bir etkileşim içinde olan unsur hâline gelir.

Hikâyelerdeki zaman kavramı olay örgüsüyle yakından ilgilidir. Olay örgüsündeki vak'a halkalarının düzenlenişi zamana göre yapılmakta böylelikle iki unsur birbirinden ayrılmaz bir bütün hâline gelmektedir. Hikâyelerde zaman birkaç haftadan yirmi-otuz yıla kadar genişleyebilmektedir. Bu durumda hikâye içerisinde açılan mazi koridorlarının payı büyüktür. Zamanda yapılan bu kırılmalar, hem hikâyenin kronolojik ilerleyişini değiştirmekte hem de süresini uzatmaktadır. Ayrıca yapılan atlamalar da mazi koridorlarıyla aynı işlevi görmektedir.

Samipaşazade Sezai'nin anlatıcı ve bakış açısı konusundaki tutumu da üzerinde düşünülmesi gereken hususlardandır. Yazarın hikâyelerde anlatıcı olarak daha çok üçüncü

tekil şahıs anlatıcısı, bakış açısında da hakim bakış açısını tercih ettiği fark edilmektedir. Böylece yazar, kurgunun tamamını kontrolü altında bulundurabilmiştir. Samipaşazade Sezai bu iki tercihin kendisine sağladığı imkânlardan faydalanmış ve anlatıcıları, sahip oldukları bakış açılarının da yardımıyla geniş yetkilerle donatmıştır. Bu anlatıcılar geleneksel unsurların da tesiriyle yer yer objektif olmaktan uzaklaşmışlardır. Anlatıcı bazı hikâyelerde kimliğini gizlememiş, sözü anlatı kişilerinden alarak okuyucuyla doğrudan konuşmuş, onu yönlendirmeye çalışmıştır. Ben anlatıcının ve sınırlı bakış açısının kullanıldığı hikâyelerde ise bu unsurların kaçınılmaz bir getirisi olan samimiyet ve okuyucuyla kurulan yakınlık açıkça hissedilir. Bu hikâyelerde anlatıcıyla hikâye kişisi bütünleşmiş, hikâyenin atmosferi değişmiştir.

Yazarın, hikâyelerini kurgularken belirlediği anlatım teknikleri de sayı bakımından fazladır. Bu tekniklerin her biri hikâyeyi en iyi şekilde yansıtabilmek için vardır. Hikâyelerde anlatımın ağırlık kazanması göstermeye dayalı tekniklerin kullanım alanını kısıtlasa da bunlar etkilerini korumuşlardır. Yazar özetleme gibi teknikleri, uzun hikâye zamanlarını daraltmak için kullanırken iç çözümleme ve iç monologa da kişilerini derinliğine incelemek için yer vermiştir. Bunun yanında diyaloglar anlatıların kilit noktalarında bulunmaktadır. Yazar bu ve bunların dışında kalan anlatım tekniklerinden hikâyeyi olgunlaştırabilmek için yararlanmıştır.

Samipaşazade Sezai temaları belirlerken de yine fert üzerinde yoğunlaşmıştır. Hikâyelerde tespit edilen temalar aşk ve ölüm gibi ferdi ve onun ruhsal yapısını ilgilendiren konulardır. Hikâyelerde bu temalarla çeşitli çatışmalar oluşturulmuş ve kişilerin çeşitli durumlar karşısında yapacakları ve takınacakları tavır görülmeye çalışılmıştır. Ayrıca yazar, temaları seçerken yaşadığı dönemin özelliklerini ve ilgilerini de göz önüne almıştır. Temalarda bulunan anne-çocuk ilişkileri ve esaret, düşmüşe acımayı da gündeme getirir. Yazarın bu temaları seçişinde etkisinden kurtulamadığı romantizmin tesirleri vardır. Sezai, sadece toplumun üst seviyelerindeki kişileri ve onların hayat şartlarını değil alt tabakaları da eserine taşıma gayreti içerisinde. Bu gayret onun bu kişilerin sorunlarını ve hislerini de

işlemesine neden olmuştur. Yazar bu temalardan kaynaklanan merhamet hislerini, yarattığı kişilerin okuyucular tarafından daha kuvvetli benimsenmesi için kullanır.

Şahıs kadrolarını genel olarak toplumun üst seviyelerinden belirleyen Sezai, bu kişilerin kullandığı dili de konumlarını dikkate alarak oluşturmuştur. Kişiler halkın içinden seçildiğinde ise standart dilden sapmalar görülür. Yazarın üslûbu, sanat ve estetik kaygılara göre şekillenir. Hikâyelerin yazılış tarihleri düşünüldüğünde son dönemde kaleme alınan hikâyelerde ilk örneklerle nazaran belirgin bir sadeleşme eğilimi vardır. Bu, yazarın ve dönemin değişen dil anlayışıyla yakından ilgilidir.

Sonuç olarak Samipaşazade Sezai'nin Türk hikâyesini bulunduğu noktadan çok daha ilerilere taşıdığı, Ahmet Mithat Efendi'yle bu türün asıl önemli ismi olarak kabul edilen Halit Ziya arasında önemli bir köprü vazifesi gördüğü ve ona sağlam bir yapı teslim ettiği söylenebilir. O Türk hikâyesini var olan geleneksel yapıdan arındırmış ve modern kısa hikâyenin önemli öncüleri arasında yerini almıştır.

KAYNAKÇA

A. SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN HİKÂYE KİTAPLARI

1. **Küçük Şeyler**, Arakel Kitabhanesi, Konstantiniye, 1308.
2. **Rumuzü'l-edeb**, Dersaadet-İkdam Matbaası, 1316.
3. **İclâl**, Cihan Kitabhanesi, (tarihsiz)

B. DİĞER KAYNAKLAR
KİTAPLAR

1. Abrams, M.H; **A Glossary of Literary Terms**, Harcourt Brace College Publishers, Orlando 1993.
2. Akatlı, Füsün; **Öykülerde Dünyalar**, Boyut Yayınları, İstanbul 1998.
3. Akı, Niyazi; **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1989.
4. Aktaş, Şerif; **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, Akçağ Yayınları, Ankara 1998.
5. Aktaş, Şerif; **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara 1998.
6. Akyüz, Kenan; **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1995.
7. Andaç, Feridun; **Öykücünün Kitabı**, Varlık/Bilgi Yayınları, İstanbul 1999.
8. Andaç, Feridun; **Edebiyatımızın Yol Haritası**, Can Yayınları, İstanbul 2000.
9. Apaydın, Mustafa; **Osman Cemal Kaygılı'nın Hikâyeleri Üzerinde Bir İnceleme**, Baki Kitabevi, Adana 2003.
10. Argunşah, Hülya; **Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde İnsan**, Bilge Yayınevi, Ankara 2003

11. Bachelard, Gaston; **Mekânın Poetikası**, (çev. Aykut Derman) Kesit Yayınları, İstanbul 1996.
12. Bates, H.E; **Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü**, (çev. : Gökçen Ezber), Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2001.
13. Bourneuf, Roland; Quellet, Real; **Roman Dünyası ve İncelemesi**, (çev. Hüseyin Gümüüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989.
14. Çetişli, İsmail; **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara 2001.
15. Demir, Yavuz; **İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Akçağ Yayınları, Ankara 1995.
16. Demir, Yavuz; **Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşahadat**, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002.
17. Di Yanni, Robert; **Litarature: Reading Fiction, Poetry, Drama and the Essay**, Mc Grow-Hill Inc, New York 1976.
18. Ecevit, Yıldız; **Kurmaca Bir Dünyadan**, Gündoğan Yayınları, Ankara 1992.
19. Enginün, İnci; **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.
20. Erden, Aysu; **Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri**, Gündoğan Yayınları, Ankara 1998.
21. Forster, E.M; **Roman Sanatı**, (çev.Ünal Aytür) Adam Yayınları, İstanbul 2000.
22. Gümüüş, Semih; **Öykünün Bahçesi**, Adam Yayınları, İstanbul 1999.
23. Kaplan ,Mehmet; **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1984.
24. Kaplan, Mehmet; **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1976.
25. Kerman, Zeynep; **Sami Paşazade Sezai**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.

26. Kerman, Zeynep; **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri**, Akçağ Yayınları, Ankara 1998.
27. Kıran, Ayşe (Eziler); Kıran Zeynel; **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Yayınevi, Ankara 2000.
28. Korkmaz, Ramazan; **Sabahattin Ali**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
29. Lekesiz, Ömer; **Öykü İzleri**, Hece Yayınları, Ankara 2000.
30. Lekesiz, Ömer, **Şirazeden Şirazeye**, Timaş Yayınları, İstanbul 1997
31. Livingston, Ray; **Geleneksel Edebiyat Teorisi**, (çev.Necat Özdemiroğlu), İnsan Yayınları, İstanbul 1998.
32. **Mehmet Kaplan'a Armağan**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1984.
33. Oğuzkan, A.Ferhan; **Sami Paşazade Sezai**, Varlık Yayınları, İstanbul 1954.
34. **Öykü Sanatı**; (hızl. ve çev: Hasan Çakır), Çizgi Yayınları, Konya 2000.
35. **Öykünün Penceresinden**; (hızl. Özcan Karabulut), Era Yayınları, İstanbul 1998.
36. Randall, Willam; **Bizi Biz Yapan Hikâyeler**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.
37. **Sami Paşazade Sezai'nin Hikâye-Hatıra-Mektup ve Edebi Makaleleri**, (hızl. Zeynep Kerman), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1981.
38. Su, Hüseyin; **Öykümüzün Hikâyesi**, Hece Yayınları, Ankara 2000.
39. Tanpınar, Ahmet Hamdi; **19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997.
40. Tekin, Mehmet; **Roman Sanatı**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2001.
41. Tosun, Necip; **Hayat ve Öykü**, Hece Yayınları, Ankara 1999.
42. Tuncer, Hüseyin; **Tarık Buğra'nın Hikâyeleri Üzerinde Bir İnceleme**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1992.

43. Wellek, Rene; Varren, Austin; **Edebiyat Teorisi**, (çev. Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel) Akademi Kitabevi, İzmir 1993.

ANTOLOJİLER

1. **2000 Yılında Türk Öykü Antolojisi**, (hızl. Hengirmen, Mehmet), Engin Yayınları Ankara 2000.
2. **Cumhuriyet Devri Türk Roman ve Öyküsü**, (hızl. Öner Toy, Olcay), İş Bankası Yayını, İstanbul 1984.
3. **Edebiyatımızda Seçme Hikâyeler** (hızl. Taner, Refika; Bezirci, Asım) ABeCe Yayınları, İstanbul 1981.
4. **Hikâyeciliğimizin 100. Yılında 100 Örnek**, (hızl. Tural. Sadık K.; Kerman, Zeynep; Özgül, M. Kayahan), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.
5. **Hikâyemiz, İnsanımız, Kültürümüz (Modern Türk Hikâyesinden Seçmeler)**, (hızl. İslâm, Ayşenur) Akçağ Yayınları, Ankara 1996.
6. **Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1**, (hızl. Lekesiz, Ömer) Kaknüs Yayınları, İstanbul 1997.
7. **Yeni Türk Edebiyatında Öykü 2**, (hızl. Lekesiz, Ömer) Kaknüs Yayınları, İstanbul 1998.
8. **Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3** (hızl. Lekesiz, Ömer) Kaknüs yayınları, İstanbul 1999.
9. **Yeni Türk Edebiyatında Öykü 4** (hızl. Lekesiz, Ömer) Kaknüs Yayınları, İstanbul 2000.

TEZLER

1. Özgül, M. Kayahan, **Samipaşazade Sezai'nin Küçük Şeyler'inde Fiktif Yapı**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara 1984.
2. Sazyek, Hakan, **Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyeciliği ve Türk Hikâyeciliğine Katkıları**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara 1989.

MAKALELER

Abrams, M. H.; “Kısa Öykü”, (çev. Yurdanur Salman), **Adam Öykü**, S. 15, Mart-Nisan 1998, s.54-57.

Allen, Walter; “İngilizce’de Kısa Öykü” (çev. Yurdanur Salman), **Adam Öykü**, S.9, Mart-Nisan 1997, s.35-44.

Allen, Walter; “İngilizce’de Kısa Öykü” (çev. Yurdanur Salman), **Adam Öykü**, S.10, Mayıs-Haziran 1997, s.36-46.

Allende, Isabel; “Kısa Öykü”, (çev. İnci Asena), **Adam Öykü**, S.13, Kasım-Aralık 1997, Andaç, Feridun; İleri, Selim; Güngör, Necati; “Dönence/Bir Öykü Dünyası Kurabilmek”, **Adam Öykü**, S.7, Kasım-Aralık 1996, s.146-148.

Barth, James; “Kısa Bir Öykü Bu”, (Çev. A. Deniz Hakyemez), **Adam Öykü**, S. 16, Mayıs-Haziran 1998, s. 77-89.

Batur, Enis; “Anlatı Çözümlemesine Kuramsal Bir Yaklaşım”, **Dilbilim IV**, 1987,s.132-146.

Baxter, Charles; “Anlık Kurmaca”, (çev. Taner Karakoç), **Adam Öykü**, S.12, Eylül-Ekim 1997, s. 85-90.

Boynukara, Hasan; “Hikâye ve Hikâye Kavramları”, **Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S.46-47, Ekim-Kasım 2000, s.40-47.

Buford, Bill; “Öykü Anlatımının Çekiciliği”, (çev. Yavuz Yener), **Adam Öykü**, S.8, Ocak-Şubat 1997, s.59-62.

Edgü, Ferit; “Çok Kısa Öyküler... Öykücükler”, **Adam Öykü**, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.38-39.

Ferguson, Suzanne; “Kısa Öykünün Türler Sıralanımındaki Yükselişi, (çev. S. Gökçen Ezber), **Adam Öykü**, S. 15, Mart-Nisan 1998, s.40-53.

Gerlach, John; “Anlatının Sınırları: Çok Kısa Öykü, Düzyazı Şiir ve Lirik Şiir”,(çev. Taner Karakoç), **Adam Öykü**, S. 17, Temmuz-Ağustos 1998, s.39-48.

Gümüş, Semih; “Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü”, **Adam Öykü**, S.7, Kasım-Aralık 1996, s.106-116.

Kökden, Uğur; “Kısa Kurmaca”, **Adam Öykü**, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.16-19.

- Lekesiz, Ömer; “Hikâye, Öykü, Benöykü, Bencilöykü-1”, **Hece**, S.37, Ocak 2000, s.8-9.
- Lekesiz, Ömer; “Öykücülüğümüzde Dönemler”, **Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S.46-47, Ekim-Kasım 2000, s.17-25.
- Muhidine, Timour; “Günümüz Türk Edebiyatında Kısa Anlatı”, (çev. Halil Gökhan), **Adam Öykü**, S. 15, Mart-Nisan 1998, s. 82-90.
- Özgül, M. Kayahan; “Hikâyenin Romanı”, **Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı**, S.46-47, Ekim-Kasım 2000, s.31-39.
- Öztokat Tanyolaç, Nedret; “Çağdaş Türk Yazınında Kısa Kısa Öykü”, **Adam Öykü**, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.41-45.
- Pritchett, V. S.; “Kısa Öykü Üstüne”, (çev. Almila Özdek), **Adam Öykü**, S. 15, Mart-Nisan 1998, s.37-39.
- Raşa, Sevim Gündüz; “Öykü Yazmak”, **Adam Öykü**, S.8, Ocak-Şubat 1997, s.107-112. s.66-75.
- Salman, Yurdanur; Hakyemez, Deniz; “Öykülemenin Öyküsü”, **Adam Öykü**, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.5-12.
- Tosun, Necip; “Öykü ve Etki”, **Hece**, S.20, Ağustos 1998, s.26-28.
- Tosuner, Necati; “Çok Kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler”, **Adam Öykü**, S.12, Eylül-Ekim 1997, s.40.
- Uçan, Hilmi; “Kısa Öyküye Kuramsal Bir Yaklaşım Denemesi” **İlmî Araştırmalar**, S. 14, Güz 2002, s. 197-207.
- Wright, Austin M.; “Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu” (çev. Taner Karakoç), **Adam Öykü**, S. 16, Mayıs-Haziran 1998, s. 19-26.

ÖZ GEÇMİŞ

2 Haziran 1979 tarihinde Zonguldak'ta doğdu. İlk ve orta öğrenimini Kayseri, Şanlıurfa ve İstanbul'da tamamladı. 1997 yılında Burdur Anadolu Lisesinden mezun oldu. Aynı yıl Erciyes Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü kazandı. Lisans eğitimini tamamladıktan sonra aynı üniversitenin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde yüksek lisansa başladı. Hâlen Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak görev yapmaktadır.

