



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

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

133767

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN HİKÂYELERİNDE YAPI VE TEMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Şenol AKTÜRK

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Ülkü GÜRSOY

T 133767

Ankara - 2003

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

..... ait

..... adlı

çalışma jürimiz tarafından

..... Anabilim

Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

(İmza)

Başkan

Akademik Unvanı, Adı Soyadı

(İmza)

Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı

(İmza)

Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı

ÖZET

Bu çalışmada Reşat Nuri Güntekin'in hikâyelerindeki yapı ve tema unsurları incelenmiştir. Reşat Nuri Güntekin, hikâyelerinin vaka kuruluşları yönüyle klasik vaka (Maupassant) hikâyeciliğine bağlıdır. Maupassant hikâyeciliğinin 20. yüzyıl başlarında Türk hikâyecileri arasındaki yansıması çalışmanın giriş bölümünde "20. Yüzyıl Başlarında Türk Hikâyeciliği" başlığı altında ele alınmıştır. Bu bölümün sonunda Reşat Nuri Güntekin'in hikâyeciliği ve hikâyeleri hakkında araştırmacıların değerlendirme ve saptamalarına yer verilmiştir bu kısımda yazarın hikâyelerinin ilk baskıları ve künyeleri hakkında bilgi verilmekle birlikte Reşat Nuri'nin hikâyelerinde temalar, olay örgüsü, kişiler, mekân ve zamana dair genel özellikler belirlenmiştir. Ayrıca yazarın bakış açısı ve teknik tutumları da ele alınmıştır.

"Reşat Nuri Güntekin'in Hikâyelerinde Olay Örgüsü" başlıklı I. bölümde hikâyelerin vaka kuruluşları, olaylar zincirlerinin yapıları göz önüne alınarak incelenmiştir; bu incelemeye göre "Vakanın Tek Zincirli Olduğu Hikâyeler" ve "Vakanın Birden Fazla Zincir Halinde Bulunduğu Hikâyeler" ayrı ayrı ele alınmıştır.

II. bölümde "Reşat Nuri Güntekin'in Hikâyelerinde Kişiler", sosyal durumları bakımından bir grupta; tipleri bakımından başka bir grupta incelenerek kişi yaratmada yazarın teknikleri ve kişilerin vakada üstlendikleri işlevlerle gerçek hayata göre konumları değerlendirilmiştir.

"Reşat Nuri Güntekin'in Hikâyelerinde Mekân", III. bölümde mekânın tematik yapıdaki rolü, kişi yaratmadaki fonksiyonelliği gibi bakımlardan yapıt esas alınmak kaydıyla ortaya konmuştur.

Metinlerdeki son inceleme konusu olan "zaman" IV. bölümde, "Hikâyelerde Kurmaca Zaman" başlığı altında ele alınarak vaka zamanlarının boyutları ve yapıdaki işlevleri incelenmiştir

Çalışmanın V. bölümünde “Reşat Nuri Güntekin’in Hikâyelerinde Tema”; yazarın anlatım tutumu, sosyal ve ferdî bakış açıları ve hikâye kişilerinin tematik yapıdaki ağırlığı dikkate alınarak detaylı bir biçimde incelenmiştir.

Temalar; “Kadın Erkek İlişkileri ve Aşk”, “Karı-Koca İlişkileri, Aile ve Evlilik”, “Toplumun Çeşitli Kurum ve Kesimlerinde Dejenerasyon”, “İnsan İlişkilerinde Dürüstlükten Uzaklaşma”, “Hayatın Çeşitli Sıkıntıları ve Geçim Zorluğu”, “Daire Hayatı ve Memuriyet”, “Gazetelerdeki Haber Savaşı ve Gazetecilik” ve “Diğer Temalar” başlıkları altında sınıflandırılmıştır.

Sonuç bölümünde çalışma genel olarak değerlendirilmiştir.



SUMMARY

In these study, the components of structure and theme of Reşat Nuri Güntekin stories are examined. The reflection between the Turkish story writers in the beginning of the 20th country which is the classic occurrence (Maupassant) of story writing bounded with event construction of Reşat Nuri Güntekin's stories, is examined under the starting section "The Turkish story writing in the beginning of the 20th country.", on fist parts of this section to begin with the fact of the writers story writing style and the evaluation and fixation of researchers about his stories is impressed

After giving information about the writers first editions and contents of stories, the conduct of tracing in examining "theme" and "construction" is considered and the general special features about themes, event formation, persons, site and time in Reşat Nuri Güntekin's stories is determined. Further, the writers visual angle and technical conduct is taken in to consideration.

Under the I. section, which is " event formation in Reşat Nuri Güntekin's stories", the occurrence structure of the stories are examined with a point of view towards chain of events; in respect of this examination "stories where events are single chained" are examined separately.

Under the II. Section, the "persons in Reşat Nuri Güntekin's stories "is examined under one group according to their social status and in view of their types in an another group and in this aspect the technique of the writer in creating person is examined and the evaluation is determined in persons gained functions towards the real life.

Under the III. Section "the site in Reşat Nuri Güntekin's stories" thematic role of the site, the function in creating person in the written works is placed before, with taking it in hand as a main fact.

The last examination those at the text is "time" and is under the IV section. It is examined under the head lines as "setting up time in stories" and "telling time" where the dimension of time events and their functions at the structure is examined.

Under the V. section, the "The theme in Reşat Nuri Güntekin's Stories" examined and writers way of describing, conduct, social and personal visual angle and seriousness in thematic construction of storied persons, is taken in consideration and examined in an detailed way.

Themes are classified under; "woman-man relations and love", "Wife-Husband relations", "family and marriage", "degeneration of the society in various Institutions and sectors" , "to recede in to a distance from honesty in human relations", "the various discomfort of life and struggle for life", "office life and official duty", "the war of news giving at the news papers and journalism", "other themes".

In the last section, section , the work is evaluated in general.



ÖNSÖZ

Türk edebiyatında tahkiyeli türlerin Batılı anlamda modernleşmeye başladığı Tanzimat döneminden günümüze kadar hikâyeciliğimiz, roman türünün yanı başında ve de çoğunlukla da roman yazarlığına geçişte bir metodik aşama ya da basamak olarak görülmüştür. Hikâyenin başlı başına bir disiplin olduğu ve romandan ayrı bir yazarlık edimiyle ortaya konduğu aslında bilinen bir gerçek olmakla birlikte tür, yayıncılıkta uğradığı sektelerle romanın gölgesinde, hak etmediği bozuk bir işlev üstlenmiştir.

Roman ve hikaye türlerinin ortaya çıkmasında insan doğasının gereksinimlerinin başında gelen anlatma, ifade etme serüveninin rolü düşünüldüğünde türlerin söz yordamıyla anlatı ya da tahkiye adlarıyla belirlenişinin temelindeki ontolojik bakış, sosyal bilimlerde ve özellikle de edebiyat biliminde araştırmacıyı bir tekilliğe götürmektedir. Yazarın gereksinimleri yani ferdiyeti onun yolculuğunun, yaratıcılığının geldiği noktaların belirleyicisidir. Buradan türlerin, anlatıcının hâllerine, benlik durumlarına göre saptandığını çıkarabiliriz. Yazar, nasıl rahat ifade ederse bu ifadenin niteliği onun seçtiği türdür. Öyleyse tanım yapmak, sınırlamak durumunda olan araştırmacı yapının ulaştığı mahiyete bakarak türleri belirlemeye koyulmalıdır. Bu tavır da araştırmacıya devingenliğin, dönüşümün, sürekliliğin kabullerine açık ve sınırsız bir betimleyicilik niteliği yakıştıracaktır.

Türk hikâyeciliğine bakarken de yazarın içinde bulunduğu formun yani hikayenin yürüyüşüne böyle bir pencereden bakmak gerekir. Roman ve hikaye formlarının insanın var oluşunun iki ayrı ve güçlü vadisi olduğu ortadadır, insana ait bir var oluşun bir diğerine üstünlüğü düşünülemeyeceği gibi romanın da hikâyeye üstünlüğü düşünülemez. Ancak ortaya konan farklıdır, hikaye romandan değişiktir ve bu farklılık da yaratılışın, var oluşun zenginliği olarak değerlendirilmelidir. İşte eleştiren, tespit eden konumundaki araştırmacının düştüğü yanılgı, yazarın yola çıkış, var ediş sürecindeki tercihini yani anlatıyı; biçimlemeye, sınırlamaya, diğer tercihlerden geride ya da ileride tutmaya yönelmesidir. Elbette ki

yapıtların geldikleri noktada belirleyeceğimiz farklılıklar ya da benzerlikler vardır. İşte bunlar türlerin ayrımını ortaya koyar.

Romancılığıyla tanınan Reşat Nuri Güntekin'in de ilk kalem denemeleri olan oyunlarından sonra yazdığı hikâyeleri, onun romanlarında dikkat çeken kişi ve vaka zenginliğinin, toplumun etrafı sosyal yansımalarının şaşırtılacak bir yanı olmadığı kanıtı niteliğindedir. Yazarın hikâyeleri üzerinde birkaç değerlendirme yazısı ve denemenin dışında etrafı araştırmalara sık rastlayamadık. Bu da hikâye türünün, başlangıçta belirttiğim romanın küçük ve daha basit modeli gibi görülmesi anlayışının bir sonucudur. Yazarın romancılığı üzerinde yeterli sayılabilecek araştırma ve inceleme bulunmasına rağmen hikâyelerinin tümü üzerinde tema ve yapı zaviyesinden ortaya konan araştırmalar sınırlıdır; araştırmacılarımızdaki genel kanı roman yazarlığının, bir yazarı bütün yanlarıyla ortaya koymada tek ölçüt kabul edilebileceği daha doğrusu romancılığı incelenen bir yazarın hikâyeciliği hakkında da varılan genel hükümlerin geçerli olabileceği yönündedir. Yazarın yayımlanmış yedi hikâye kitabında toplam 109 hikâye bulunmaktadır, (Bunun dışında dergilerde ve gazetelerde yayımlanan birçok hikâyesi de vardır.) tek başına bu sayısal değer bile onun hikâyeci yönünün önemle dikkate alınması için yeterlidir. Bu çalışmamızın, romancılıktan farklı bir yazarlık işi olarak kendi kulvarında hayat bulan hikâye türü ve türün ürünleri üzerinde roman incelemelerinde olduğu gibi özgün, ayrı saha çalışmalarına yeni bir katkı sağlamasını umuyoruz.

Reşat Nuri'nin hikâyelerinde ortaya koymuş bulunduğu izlenimci, gerçekçi klasik vaka hikâyeciliğini dikkate alarak döneminde (20. yüzyılın başlarında) Reşat Nuri'yle birlikte öne çıkan 1900'lü yılların başlarıyla 1930'lu yıllar arasında eserler vermiş diğer klasik vaka hikâyecilerini; genel yazarlık tavırları, bakış açıları, işledikleri temalar, teknik tutumları bakımından değerlendirdiğimiz bir bölümden sonra yazarın hikâyelerindeki tema ve yapıyı ortaya koymaya çalıştık.

Reşat Nuri Güntekin'in hikâyeciliğini konu eden Yüksek Lisans Tezi niteliğindeki bu çalışma, Türk edebiyat araştırmacılığının henüz hikâye incelemede teknik ve terminolojik uygulamada genel esaslar itibarıyla ortak bir tutum belirleyememiş olmasının verdiği sıkıntılar göz önüne alındığında önemli bir işlev üstlenmektedir.

Ünlü romancımız Reşat Nuri'nin hikâyeciliğini öncelikle yapıtı esas alarak ortaya çıkarmaya çalıştım, bu nedenle yazarın pek çok kaynakta rastlanabilecek olan kişiliği ve hayat hikâyesi ile ilgili bilgiler bu çalışmada yer almamaktadır.

Çalışmamı hazırlarken özellikle metot belirlemede önemli katkılar sağlayan ve sıcak kişiliğiyle teşvikte bulunan sevgili hocam Yrd. Doç. Dr. Sayın Ülkü GÜRSOY'a teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	1
GİRİŞ	
20. YÜZYIL BAŞLARINDA TÜRK HİKÂYECİLİĞİ.....	2
I. BÖLÜM	
REŞAT NURİ’NİN HİKÂYELERİNDE OLAY ÖRGÜSÜ.....	42
1-Olay Örgüsünün Tek Vaka Zinciri Halinde Olduğu Hikâyeler.....	46
a)Olay Örgüsünün Tek Vaka Zinciri Halinde Olduğu “Tekellümü” Hikâyeler.....	47
b)Anlatma ve Diyalogların Birlikte Kullanıldığı Birden Fazla Bakış Açısıyla Yazılan Hikâyeler.....	49
c)Metin Halkalarının Mektup Tekniği Kullanılarak Oluşturulduğu Tek Vaka Zincirli Hikâyeler.....	65
2-Olay Örgüsünün Birden Fazla Vaka Zinciri İle Oluşturulduğu Hikâyeler.....	66
a)İç İçe Vaka Zincirlerinden Oluşan Hikâyeler.....	66
b)Olay Örgüsünün İki Ayrı Vaka Zincirinden Oluştugu Hikâyeler.....	70
Olay Örgülerinin Genel Özellikleri.....	73
II. BÖLÜM	
REŞAT NURİ GÜNTEKİN’İN HİKÂYELERİNDE KİŞİLER.....	80
1-Sosyal Durumları Bakımından Şahıs Kadrosu.....	82
2-Tipolojik Olarak Reşat Nuri’nin Kişileri.....	97
Dairelerde Çalışan Tembel Memurlar ve Diğer Memur Tipleri.....	99
Romantik Aşık	104
Çapkın, İstismarcı İnsan.....	116
Kurnaz ve Sahtekâr Kişiler.....	123
Din Adamı	130
Saf, İstismara Uğrayan Kişiler.....	132
Ev Kadını	135
Reşat Nuri’nin Hikâye Kişilerinin Genel Özellikleri.....	136
III. BÖLÜM	
REŞAT NURİ GÜNTEKİN’İN HİKÂYELERİNDE MEKÂN.....	140
IV. BÖLÜM	
REŞAT NURİ GÜNTEKİN’İN HİKÂYELERİNDE ZAMAN.....	151
1-Hikâyelerde Kurmaca Zaman (Vaka Zamanı).....	155
a)Zamanda Kırılmaların Yer Aldığı Geniş Vaka Zamanlı Hikâyeler.....	156
b)Orta Uzunluktaki Vaka Zamanlı Hikâyeler.....	160
c)Kısa Vaka Zamanlı Hikâyeler.....	162
V. BÖLÜM	
REŞAT NURİ GÜNTEKİN’İN HİKÂYELERİNDE TEMA.....	163
1-Kadın Erkek İlişkileri	164

a)Karşılıklı Sevgiye ve Hislere Dayalı Aşk.....	165
b) Cinsel veya Maddî Aşk.....	175
c)Karı -Koca İlişkilerinde Aldatma Teması.....	180
d)Karı Koca Arasında Geçimsizlik ve Ayrılık	183
2-Aile İçi Sorunlar ve Ailede Çocuk Teması.....	186
3-Toplumun Çeşitli Kesimlerinde Bozulma.....	192
4-Geçim Zorluğu Temalı Hikâyeler.....	199
5-Daire Hayatı ve Memuriyet Temalı Hikâyeler.....	202
6-Gazetecilik Temalı Hikâyeler	203
7-Diğer Temalar.....	204
SONUÇ.....	208
KAYNAKÇA.....	211



KISALTMALAR

a.g.e.	Adı Geçen Eser
a.g.m.	Adı Geçen Makale
C.	Cilt
S.	Sayı
s.	Sayfa
Haz.	Hazırlayan
Çev.	Çeviren
y.t.y.	Yayın Tarihi Yok
Bkz.	Bakınız
Yay.	Yayınevi

GİRİŞ

20. YÜZYIL BAŞLARINDA TÜRK HİKÂYECİLİĞİ

Yirminci yüzyıl hikâyemizin yetkinleştiği bir dönemdir, tahkiye geleneğinin on dokuzuncu yüzyılın sonlarından yirminci yüzyılın başlarına dek bir olgunlaşma evresi geçirdiği söylenebilir. On dokuzuncu yüzyıl sonlarına bakıldığında Türk öykücülüğünün batılı anlamda ilk temellerinin Tanzimat yıllarında atıldığı görülür. Tanzimat döneminde yazılan “Muhayyelât-ı Aziz Efendi” 1860’ta basılmıştır, ancak 1790’larda yazılmış olan eserin döneminde yazılanlardan farkı, gizli tasavvufî remiz ve ıstılahları İslâmî geleneğe uygun biçimde işleminin yanında kişilerinin somut ve bilinen mekânlarda ortaya çıkmasıdır.¹ Bu eser eski Türk hikâyesinin bütün özelliklerini az çok taşımaktadır:

“ ‘Binbir Gece’ ya da ‘Binbir Gündüz’ türünden masalları benimsemiş bir anlayış benzeş yönsemelerle yapıta yansır. Cinler, periler, doğaötesi güçler Muhayyelat’ı çağımıza etkiyemeyecek kerte eskitmiştir.”²

Selim İleri’ye göre **Aziz Efendi**’nin bu öykülerinin evrensel anlamıyla yeni bir öyküye kaynaklık edebilecek tek yanı olayların tarih ötesi bir zamanda geçmesine karşın yer olarak İstanbul’un seçilmesidir. Aynı zamanda bu öyküler Ahmet Mithat’a ve Emin Nihat’a da birçok açıdan yol açmıştır.

Aynı dönemde benzer özellikler gösteren **Süheyl-i Nâdir**’in “Gencine-i Hikmet” gibi eserleriyle tahkiye geleneğinde “yeni” ye doğru bir geçiş evresi başlar. Bu evrenin belirgin örneklerinden biri de **Emin Nihat**’ın “Müsâmeretnâme”sidir. “Müsâmeratnâme” de ilk kez toplumsal temalı hikâyelere

¹ Sadık Kemâl Tural, Zeynep Kerman, M. Kayahan Özgül, *Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s.XI

² Selim İleri, *Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri*, Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, C.32, S.286, 1 Temmuz 1975, s.3

yer verilir. Yine dönüşümde rol üstlenen örnekler arasında **Yusuf Neyyir**'in "Gülzâr-ı Hayâl"i ve **T. Abdî**'nin "Kalyopi Hikâyesi" de yer alır.³

Öykücülüğümüzün sistemli bir edebiyat hareketi bünyesinde gelişimi ise çeviriler yoluyla devam etmiştir. Tanzimat döneminde çeviri faaliyetlerinde en etkin isimlerden olan **Ahmet Mithat**, bu yolla birçok öykü yazmıştır. Öykülerini "Kıssa'dan Hisse" ve "Letâif-i Rivâyet"te toplamıştır. "Kıssa'dan Hisse"de Aisopos ve Fenelon'dan çevirdiği öykülerine yer vermiş, Letâif-i Rivâyet'te de çevirilerinin yanında telif öykülere de yer vermiştir. Ahmet Mithat'ın içerisinde Şinasi'nin "Durûb-u Emsâl-i Osmânîyye" adlı kitabından alınmış atasözlerinden yola çıkılarak kurgulanmış öykülerinin yer aldığı bir kitabı daha vardır.

Ahmet Mithat'ın hikâyecilikle ilgili düşünceleri yenileşmenin güçlü iddiasını o dönemde ortaya koyuyor. Yazar hikâye türlerinin tasnifi ile ilgili fikirlerin neden açıklanması gerektiğini şöyle belirtiyor:

*"Şimdiye kadar neşrolunan hikâyeler o kadar mütenevvi olduğu cihetle bunların topu mevki-i tedkîke çekilse hikâyatın envai hakkında müdekkik bir fıkı-i mahsus hâsıl edemez. Halbuki bir cemiyet-i beşerîyyenin hikâye kitaplarına fûnûn kitapları kadar ihtiyacı olduğu artık anlaşılmış ve erbâb-ı kalem o yola dahi sevk-i semend-i hâmeye mübâşeret etmiş olduğundan bu bâbda bazı usul beyanı faideden hâli görülememiştir."*⁴

Bununla birlikte Ahmet Mithat ve Emin Nihat gibi dönemin öncü hikâyecilerinin eski hikâye tesirinden kurtulamadıkları, *Şark Hikâyeciliği* geleneğini sürdürdükleri göze çarpan özelliklerdir.

*"Ahmet Mithat'ın öyküleriyle Müsameratname'nin belli başlı özellikleri (rastlantılara çokça yer verilmesi – falanla falancanın öykü sonunda kardeş çıkması , vb. –, yazarın bilgi dağarcığını okura aktarması – nezle konusunda kocakarı öğütleri – , iyi-kötü ayrımı – iyileri beğenme , kötülerini yerme; iyiyle kötüyü ak-kara biçiminde değerlendirme –, vb.). Tanzimat Edebiyatı'nda da öykünün gelişemediğini, bir öykü kavramının gövermediğini imler."*⁵

³ Sadık Kemal Tural a.g.e., s.XI

⁴ Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, Marmara Üniversitesi Yay., İstanbul 1994 s.53 (Kırk Anbar, cüz 4, İstanbul 1290/1273, s.107-112'den alınmış)

⁵ Selim İleri, a.g.e., s.3

Batılı öykü formlarına birebir yaklaşan ilk kitap ise **Sâmi Paşazâde Sezâî**'nin "Küçük Şeyler" adlı öykü kitabıdır. Öykülerde günlük hayattan olaylar ve bu olaylardan yola çıkılarak ortaya konmuş; kimi zaman romantik kimi zaman realist izlenimlere yer verilmiştir, ancak bu öyküler batılı hayat tarzına uygun olay örgülerinden teşekkül etmiştir.⁶

Sadık Tural, Sami Paşazâde Sezâî'nin hikâyesinde mesaj unsuruyla ilgili yeniliğine şu şekilde değiniyor:

*"Tahkiyenin konusunun ve dolayısıyla mesajının "edeb"li (ahlâkî, dînî, tasavvufî, hikemî, fikrî, ulvî, uhrevî...) olma özelliğini yok ederek modern hikâyeye vücut veren ilk kişi Sâmi Paşa-zâde Sezâyî' ydi. Sezâyî hikâye denen romandan ve diğer tahkiyeli ifade çeşitlerinden müstakil bir türün varlığını da kabul eden ilk yazardır. Bu sebeple hikâyenin dar hacmi içinde az veya tek kişilik bir şahıs kadrosu ile insanı tahlil ve şahsî macerasını gözlemeye çıkmıştır."*⁷

Tanzimat döneminde **Recâizâde Mahmut Ekrem** (1847-1914) de tek hikâyesi Şemsâ'da gerçek bir olaydan yola çıkarak romantik öğelerle süslediği realist kurgusuyla öykücü yönünü gösterir.

Taşra hayatını ilk kez konu edinen ve Batılı yaşam tarzına yer vermeyen ilk örnek **Nâbizâde Nâzım** (1862-1893)'ın "Karabibik" adlı hikâyesidir. N. Nâzım, köy yaşamına yönelen ve Anadolu insanını psikolojik, ahlâkî yönlerden irdeleyen ilk yazar olmuştur uzun hikâyesiyle.⁸

Öykü anlayışında döneminin ötesinde dünyanın genel gidişiyle özdeşlik kurar ve bunu yaparken de Osmanlı toplumunu ve dünyanın genel gidişini, toplumsal akışı enine boyuna kavradığını gösterir. Nâzım, öyküyü öykü sınırları içerisinde, öyküsel içeriğin dışına taşmayarak ele almış; öyküye öz-biçim uyumunu getirmiştir.⁹

Nâzım bundan sonra *Seyyie-i Tesâmüh*, *Hâlâ Güzel*, *Zavallı Kız*, *Hasba* gibi hikâyeler yazar.

Servet-i Fünûn döneminde **Halit Ziyâ** (1866-1945), romanlarındaki ferde mikrokozmoza, hayâle ve iç dünyaya hitap eden eğiliminden kopar. Halit Ziyâ

⁶ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, 4. Baskı, Mas Matbaacılık, Ankara, 1982, s.50-60

⁷ Sadık Kemâl Tural, a.g.e., s.XI

⁸ Adnan Özyalçınır, *Türk Öykücülüğünde Konu Genişlemesi*, Dil Dergisi, S.90, Nisan 2000, s.12

hikâyelerinde toplumsal sorunları, halkın yaşayışını, geleneklerini ve adetlerini yansıtmıştır.

“ Üstün tekniği, ferdi, -özellikle sîlik kişilikleri- tahlildeki başarısı ve Batı tahkiyesini hazmetmiş vak’a kuruluşu ile Halit Ziya, devrinin büyük ismidir.”¹⁰

Öykücülüğümüze küçük hikâyeyi ilk olarak Halit Ziya’nın getirdiğini söyleyen İsmail Habip Sevük bunu şöyle açıklar:

“Sâmizâde Sezâî’nin “Küçük Şeyler”i 1891’de intişar ettiğine göre bizde muasır küçük hikâyeyi de ilk defa Halit Ziya getirmiş oluyor. Ahmet Mithat’ın hikâyeleri tam Avrupai küçük hikâye değil hikâye ile masal arası şeylerdi.”¹¹

Halit Ziya, Türk tahkiye geleneğinde hikâye ve roman türlerine gereken değerin verilmediğini, hikâye ve roman ile ilgili görüşlerini anlattığı “Hikâye” adlı eserine giriş cümlelerinde şöyle anlatıyor:

“Osmanlı edebiyatında lâîk olduğu önemli yere ulaşamayan türlerden biri de yabancı bir kelime ile ifade etmektense Osmanlı diline duyduğumuz saygı gereği “hikâye” ismini vereceğimiz edebî türdür.

Diğer medeni milletler için hikâye edebiyatta en önemli en seçkin bir yer tutuyor.

(...)

Bir hikâyecinin bir eseri bir şairin bir şiir derlemesi kadar ve belki de daha önemli olarak karşılanıyor. Çünkü bir şair insanın kalbini betimliyorsa, bir hikâyeci bir insanı bütün özellikleriyle ortaya koyuyor¹².

Halit Ziya hikâyede olayın esas unsur olarak öne çıkması gerektiğini savunur:

“Hikâyede vak’a değil, derin ruh tahlilleri ehemmiyetlidir. Çünkü hikâye bir vak’anın tasviri değil, bir hayat levhasıdır. Ayrıca hikâyede tafsilatın vak’adan az yer tutması gerektiğine inanmak da yanlıştır.”¹³

Halit Ziya’nın hikâyeleri şunlardır: *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası* (1888), *Bu muydu* (1888), *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* (1888), *Bir Yazı Tarihi* (1900),

⁹ Bkz. Selim İleri, a.g.m., s.4

¹⁰ Sadık Kemal Tural, a.g.e., s.XI

¹¹ İsmail Habip, *Yeni Edebî Yeniliğimiz, Tanzimattan Beri Edebiyat Tarihi I*, Remzi Kitabevi, Kenan Basımevi, İstanbul, 1940, 569 sayfa, s.401

¹² Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, Haz. Nur Gürani Arslan, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1988, s.21

*Solgun Demet, Bir Şi'r-i Hayâl (1902), Bir Hikâye-i Sevda (1920), Sepette Bulunmuş (1921), Hepsinden Acı (1924), Onu Beklerken (1935), İhtiyar Dost (1937)*¹⁴

Türk hikâyeciliği bu dönemde tasvirici ve tahlilci bir gerçekçilik anlayışıyla gelişim göstermiştir. Dönemin hikâyecilerinin bu tavrı hikâyede mekân ve şahıs kadrosunu dikkatlere sunma endişesinden ziyade vak'anın ortaya koyduğu durum veya sonucun izahına hizmet eder. Bu nedenle anlatıcının vak'a, vak'aya vücut veren şahıs kadrosu karşısındaki duygu, düşünce ve intibalarının tasvir, tahlil ve yorumu metne hakim olmuştur.¹⁵

Servet-i Fünûn yazarlarından **Hüseyin Cahit Yalçın** (1874-1957), üç öykü kitabı yazmıştır. Öykülerinde dönemin aydınlarının sorunlarını ve seçkin kimseleri ele almıştır. Genel olarak realizm akımını benimsemiş, birtakım gözlemlerden yararlanmıştır.

"*Küçük hikâyeleri düzgün ve hendesî , romanı tek katlı ve basit tenkitleri bile hesaplı ve ölçülüdür. Hikâyelerinde halktan kimselere pek az yer vermiştir. Söz gelimi Hayât-ı Muhayyel adlı kitabında 21 hikâyeden yalnızca iki tanesinde (Görücü, Köy Düğünü) yerli halk hayatını anlatmış.*"¹⁶

Hikâye ve romanları: *Nadide* (1892), *Hayât-ı Muhayyel* (1899, 1909), *Hayal İçinde* (1901), *Niçin Aldatırlarmış* (1924)¹⁷

Hârîstan ve Gülîstan adlı hikâye kitabında mensur şiire yaklaşan bir anlatımda değişik aşk hikâyeleri veren **Ahmet Hikmet Müftüoğlu**'nun İkinci Meşrutiyetten sonra yazdıklarını topladığı *Çağlayanlar*'da özellikle millî mesajlar içeren hikâyeler kaleme aldığı göze çarpar.¹⁸

Hârîstan ve Gülîstan çok süslü bir üslupla yazılmış, olağanüstü olaylardan örülü uzun bir hikâyedir, eser bir Fransız hikâyesinden alınmıştır.¹⁹

¹³ Dr. Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûnda Edebi Tenkit*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, Nisan 1981, s.243

¹⁴ İsmail Habip Sevük, a.g.e., s.401

¹⁵ Doç. Dr. İsmail Çetışli, *Memduh Şevket Esendal İnsan ve Eser*, Kardelen Kitabevi, 1.baskı, Isparta, 1999, s.73

¹⁶ İ. Habip Sevük, a.g.e., s.405

¹⁷ Mustafa Nihat Özön, *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Maarif Matbaası, İstanbul, 1941, s.247

¹⁸ Sadık Kemal Tural, a.g.e., s.XII

¹⁹ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I (Tanzimattan Meşrutiyete Kadar 1859-1910)*, İnkılâp Kitabevi, 5. baskı, İstanbul, 1987, s.307

Bu dönemde halkın diliyle halkı anlatma eğiliminde olup Servet-i Fünûn dışında kalan **Hüseyin Rahmi Gürpınar**, Sekiz ciltte topladığı hikâyeleriyle önemli bir yere sahiptir. Hikâyelerinde de romanlarında olduğu gibi belirli bir kültür seviyesinin altında, gelirleri düşük insanlar karşılıklı konuşmalar yoluyla alaycı bir üslupla anlatılır. Hikâyelerinde romanlarında olduğundan daha derli toplu ve teknik olarak düzgün bir çizgidedir.

Yazar, dönemindeki diğer yazarlar gibi hikâyecilikte **Maupassant** tarzını benimser, Naturalizmin ana çizgisinden ayrılmaz:

“... *İstikbalde hayatın çirkin güzel bütün menâzırı (görünüşleri), Realizm çerçevesine girecektir. Herhangi bir sanat fırçası bir mezbeleyi (çöplüğü), bir cıfeyi (pisliği) de tasvir etse, hakikate mutabakatı itibariyle (gerçeğe uyması bakımından) nezih (temiz) dir.*’

İşte zaman zaman kalemini Naturalizmin bu prensiplerine bağlı kalarak işletme temayülü gösteren Gürpınar, ‘...Henüz yazı hayatına yeni başladığı yıllarda **Maupassant**’a büyük hayranlık beslediğini, bu muharrir hakkında birkaç makale yazdığını, bugün de **Maupassant** ve **Anatole France**’ı beğendiğini **Zola**’yı ise onlar kadar sevmediğini’ söyler.²⁰

Yazar, konuları yönüyle ideal bir söylem geliştirir, sosyal yönüyle dikkatleri çeker:

“Ölçü dışı her davranışı, kamuoyunu rahatsız eden çalımları, yanlış sanıları, pisliği ve çirkinliği, bağnazlığı, hak tanımazlığı, haddini bilmezliği, açığözlülüğü, fırsatçılığı, dedikoduyu, iki yüzlülüğü, yalancılığı ve erdemsizlikleri... süreklilikle eleştiren Hüseyin Rahmi; romanları için gözlediği küçük notları öykülerinde kullanmaktadır.”²¹

Hikâyeleri: Uzun Hikâye; *Meyhanede Hanımlar* (1924/1925), Küçük Hikâye; *Kadınlar Vaizi* (1920), *Namusla Açlık Meselesi* (1933), *Katil Buse* (1933), *İki Hödüğün Seyahati* (1933), *Tünelden İlk Çıkış* (1934), *Gönül Ticareti* (1939), *Melek Sanmıştım Şeytanı* (1943), *Eti Senin Kemiği Benim* (1963)²²

²⁰ Doç. Dr. Önder Göçkün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1.Bsk., İstanbul, 1987, s.VII

²¹ Rauf Mutluay, *Öyküleriyle Hüseyin Rahmi*, Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, C.32, S.286, 1 temmuz 1975, s.32

²² Cevdet Kudret, a.g.e., s.343

1908'e kadarki dönemin diğer öykücülerıyla ilgili olarak Sadık Tural şunları söyler:

*"Devirlerine göre popüler edebiyat nâmını alabilecek ürünler veren hikâyeciler olarak Mehmet Celâl, Vecihî, ve Cemil Süleyman gibi isimler göze çarpıyor. Bu yazarlar içinden özellikle Vecihî hayalperest ve şairâne olmasına rağmen, başarılı diyalog kurma başarısı ile diğer popülistlerden ayrılır. Ahmet Râsim ise bir tarafıyla hep popülist kalmasına rağmen bir diğer tarafıyla onları aşar ve zaman zaman didaktik, geçmişe duyulan nostaljiyle süslenmiş bir hikâye muhtevâsını tek başına uzun müddet yaşatır."*²³

Namık Kemal'in kötü bir taklitçisi olarak bilinen **Vecihî**, şairane tasvirlerle, teşbih ve mübalağalara düşkün bir nesircidir. Hikâyelerinde hayalci ve masala yakın bir hava yaratan Vecihî'nin hikâyeciliğiyle ilgili Mustafa Nihat Özön şunları söylüyor:

*"Hikâye hakkında en iptidai bir fıkirden bile mahrum olduğu, eserlerinin tertip ve inşasıyla edasından açıkça anlaşılmaktadır."*²⁴

Hikâyeleri: Uzun Hikâye; *Halime* (1898), *Hikâye-i Müntehabe Mecmuası* (1898)²⁵

Edebiyat hayatına hikâye yazmakla başlayan **Cemil Süleyman** (1886-1940) ise Servet-i Fünûn'culardan Mehmet Rauf'a yakın bir üslupta yazar, "Cümle içinde aynı sözcüklerin tekrarlanması 'ah', 'oh' gibi ünlemlere düşkünlük gösterilmesi, kimi zaman cümlelerin yarım bırakılması gibi üslup özelliklerini hep Edebiyât-ı Cedîde'den aktarmıştır."²⁶

Hikâyeleri: *Timsâl-i Aşk* (1909), *Ukde* (1909)

1908 yılından sonra Türk öykücülüğü Millî Edebiyat akımı içerisinde gelişimini sürdürür. Millî Edebiyat döneminin en önemli karakterlerinden olan dilde yalınlık ve Anadolu'ya yönelik çerçevesinde klasik vak'a hikâyesi (Maupassant tarzı hikâye) önemli bir gelişim göstermiştir. Maupassant hikâyesinin öykücülüğümüzdeki büyük temsilcisi **Ömer Seyfettin** olmuştur. Yazar Genç Kalemler dergisinde Ziya Gökalp ve Ali Canip'le birlikte terkipsiz sade Türkçe ile

²³ Sadık Kemal Tural, a.g.e., s.XII

²⁴ M. Nihat Özön, a.g.e., s.257

²⁵ Cevdet Kudret, a.g.e. S.331

yazma ilkesinde birleştikten sonra, tarihten aldığı hikâyeleri realist çizgide, söylence ve masalların unsurlarından da yararlanarak kurgulamıştır.

Yabancı bir yazar bu konuda şunları söyler:

“Yazar yalnız yeni biçimlerle yetinmiyor. Olabilen her yerde büyük bir sevgiyle ulusal folklor malzemesinden yararlanıyor; başka bir deyişle bu temele dayanarak çağdaş bir öykü yaratıyor ya da bu malzemeyi aşırı ölçüde değiştiriyor. Örneğin Ömer Seyfettin fıkraları, efsaneleri ve masalları büyük bir başarıyla kullanıyor. Öykünün temelinde çoğu kez bir atasözü ya da vecize yatıyor.”²⁷

Ömer Seyfettin öykülerinde vurucu, etkili, keskin sonlu vak’a (Maupassant Öyküsü) hikâyesinin güzel örneklerini yazınımıza kazandırmıştır. Yazar bu eserlerde halka yönelip onun toplumsal ve duygusal sorunlarına eğilmiştir.

“Hikâyelerini beklenmeyen neticelerle bitirerek kuvvetli bir terdîd sanatıyla okuyucuda tesir bırakmak, hadiselerdeki küçük vak’a ve hareketleri, zevkli bir anlatıyla zenginleştirmek, bu hikâyeleri zengin iç vak’alar ve fikirlerle süslemek Ömer Seyfeddin’in hikâyeciliğinin karakteristik vasıflarındandır.”²⁸

“Maupassant tarzı olarak bilinen vurucu sonlu, klasik vak’a hikâyesinin bizdeki en büyük isimlerinden biri olarak Ömer Seyfeddin ele aldığı konuların çeşitliliği (din, tarih, siyaset, harp, sevdâ, entrika, mizah) figürlerinin hayatiyeti ve dilinin tabîî akıcılığıyla kendisinden sonra gelen hikâyecileri etkilemiştir.”²⁹

Yaşar Nabi Nayır, Ömer Seyfettin’de Maupassant etkisi ile ilgili olarak şunları söyler:

“Dünya hikâyeciliği, gerçekçilik sahasında başlıca iki rehber tanır: Guy de Maupassant, Anton Çehov. Birinci ruh tahlillerinde, ikinci karakter çizmekte büyük bir kudret göstermiştir. Ömer Seyfettin’de yer yer Maupassant tesiri görülse bile, hikâye anlayışında ondan çok ayrılır.”³⁰

Ömer Seyfettin, hikâyenin başlı başına bir tür olduğunu ve romandan ayrı bir teknik ile çalışma gerektirdiğini ortaya koyan ilk öykücü sayılabilir:

²⁶ _____, a.g.e., s.412

²⁷ Leyla Alkayeva, *Sovyet Türkologlarının İncelemeleri*, 1980 (20.Yıl Türk Edebiyatı, Mahir Ünlü, Ömer Özcan, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1987, s.168)

²⁸ Şenay Kırhanlı, *Seçme Hikâyeler I Ömer Seyfettin*, Milli Eğitim Bakanlığı basımevi, İstanbul 1970, s.V

²⁹ Sadık Kemal Tural, a.g.e., s.XII

³⁰ Yaşar Nabi Nayır, *Ömer Seyfettin, Yaşamı, Sanatı, Yapıtları*, Varlık Yayınları, Sekizinci baskı, İstanbul, Eylül 1982, 104 sayfa, s.13

“Batılı tarihteki küçük hikâye Tanzîmat devrinin sonlarında başlamış ve Servet-i Fünûn devrinde gelişmiş olmakla birlikte, Ömer Seyfettin’e kadar, bir yazarın kendisine tek başına bağlandığı bir edebi tür nev’i durumuna gelememişti. Asıl şöhretlerini romancılıkla sağlamış olan yazarlar, küçük hikâyeyi ya romana sığramak için yazı hayatlarının başında bir basamak olarak kullanıyorlar; veya roman çalışmalarının yanında – kendilerinden roman vakası çıkarılamayacak olayları da israf etmemek için – ara sıra küçük hikâyeler de yazıyorlardı. Servet-i Fünuncular arasında küçük hikâyeci olarak tanıdığımız, fakat çok az ve seyrek yazan Ahmet Hikmet kısmen istisna edilecek olursa, Türk edebiyatında hikâyeciliği meslek hâline getiren ilk yazar Ömer Seyfeddin’dir. Hikâye yazarlığının ayrı ve cazip bir edebi çalışma sahası olduğunu bütün açıklığıyla ortaya koyan odur. Kendisinden sonra yetişen hikâyeciler üzerinde şahsi tesiri görülmemekle beraber Ömer Seyfeddin hikâyeci olarak kazandığı başarı ile Türk edebiyatında – diğer edebi neviler gibi – hikâyenin de müstakil bir çalışma sahası olarak rağbet görmesinde ve gelişmesinde büyük bir tesire sahiptir.”³¹

Ömer Seyfettin’in döneminde öncülük ettiği hikâye anlayışı ve tekniği aynı zamanda bir yeniliktir de. İsmail Habip Sevük Ömer Seyfettin’in “yeni”liğinden bahsederken, *“Genç Kalemler’de çıkan Bomba gibi, Tuhaf Bir Zulüm gibi hikâyeler hem lisanları, üslubu, hem de mevzuları ve tahkiye tarzı noktasından yeni ve cazip şeylerdi.”³²* der.

Ömer Seyfettin’in hikâye dili hakkında birçok eleştiri de vardır. Yazı dili ile konuşma dilini birleştirmeye çalışırken cümle kuruluşlarına özen göstermemiş, bazı sözcükleri ve deyimleri yanlış kullanmıştır. Cümlelerinde anlam kaymaları ve şiveye aykırı söyleyişlere de rastlanır. Ayrıca ideal temelli hikâyelerinde de fikirlerini olaylar içerisinde yeterince eritemediği, hikâye kişilerinin yazarın düşüncelerini taşıyan cansız kuklalar halinde yer aldığı görülür.³³

Cemil Yener onun öykülerinin yapısı için şunları söyler;

“Ömer Seyfettin için önemli olan, söylemek istediğini söylemektir, dolayısıyla biçimin hiçbir önemi yoktur. Yazarın doğrudan doğruya anlattığı,

³¹ Kenan Akyüz, a.g.e., s.185

³² İ. Habip Sevük, a.g.e., s.526

kahramanının ağzından anlattığı öykülerinden başka mektup, tartışma, söyleşi biçiminde anlattığı öyküleri de vardır.

(...)

Ömer Seyfettin için gerçeğe uygun olmak, inandırıcı olmak da önemli değil. Onun, okuyucuyu şaşırtmaktan hoşlanan şakacı mizacı, özenme isteyen birçok işleri unutturur ona. Öykülerinin en yaygın niteliği, olayların beklenmedik, şaşırtıcı, çok kez de güldürücü bir sonuca bağlanmasıdır.”³⁴

Aslında Ahmet Mithat’tan beri var olan klasik vaka hikâyesinin Ömer Seyfettin’le etkili ve canlı bir gelişim gösterdiği açıktır. Onun bir hikâyesinin olay örgüsüne eğilerek Maupassant tarzı hikâye kuruluşuna uyduğuna tanık olalım:

Bomba’da Bulgar çeteciliğinin Bulgar komiteciliğindeki vahşetin büyüklüğü tasvir edilir. Boris isminde genç bir Bulgar aydını bu komitelerin yol açtığı sıkıntılardan kurtulmak için köydeki evini satıp Amerika’ya gidecektir. Bu satıştan ellerine 800 altın geçer. Ertesi gün hareket edeceklerdir. Genç karısı Magda bu Amerika seyahatinin hayali ile sevinç içindedir. Fakat o gece komiteden üç silahlı adam gelir. Koşunun kızı ile Boris’in ihtiyar babasını davet ederler. İhtiyar oraya giderse 800 lira da gidecek ve Amerika seyahati de uçacaktır. Boris çeteyi kandırırım diye kendisi gider. Biraz sonra Boris çetenin evine gelmiştir. İhtiyardan zorla paraları alırlar ve Magda’ya muhafaza etsin diye bir bomba bırakırlar.: Meğer bu bomba görüntüsü verilmiş şey Boris’in başıdır.

Görüldüğü gibi hikâyede olay öncesi zaman dilimi gerilime doğru heyecanlı bir ilerleme gösteriyor. Son çekirdek vaka ise oldukça çarpıcı ve etkili bir son hazırlıyor. Ömer Seyfettin’in tüm hikâyelerinde bu kuruluş göze çarpmaktadır.

Ömer Seyfettin’in hikâyeleri: Uzun Hikâye; *Harem* (1918), *Primo Türk Çocuğu* (“Genç Kalemler”, 1911, sayı 13 ve “Türk Sözü” 1914, sayı 5-16 dergilerinde tefrika) Hikâye; *Yüksek Ökçeler* (1926), *Gizli Mabet* (1926), *Bahar ve Kelebekler* (1927),

Ömer Seyfettin Külliyyatı (Mallim Ahmet Halit Kitabevi, 10 cilt)

1-İlk Düşen Ak (1938, 6.baskı, 1958)

³³ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II, Meşrutiyetten Cumhuriyete Kadar 1911-1922*, İnkılâp Kitabevi, 5. Baskı, İstanbul, 1987, s.27

- 2- Yüksek Ökçeler (1938)
- 3- Bomba (1938)
- 4-Gizli Mabet (1938)
- 5-Asılzadeler (1938)
- 6-Bahar ve Kelebekler (1938)
- 7-Beyaz Lale (1938)
- 8-Mahcupluk İmtihanı (1938)
- 9-Tarih Ezeli Bir Tekerrürdür (1938)
- 10-Nokta (1956) ³⁵

Ömer Seyfettin’le beraber dönemin diğer hikâyecilerinin ve dönem sonrası birçok hikâyecinin uzun süre kullandığı Maupassant tarzı hikâye ve bu tarzın belirleyici özelliklerine değinmek yerinde olacaktır.

Maupassant hikâyesi olay üzerine kurulur. Aynı zamanda yazarın bakış açısı, kişiler (şahıs kadrosu), mekân, tema, anlatım tutumu gibi birçok unsur bakımından belirgin ayırıcı nitelikler taşır.

Şerif Aktaş Maupassant hikâyesini şöyle tanımlıyor:

*“... Hikâye, seçilmiş bir konu ve konuyu dikkatlere sunmada rol oynayan bir tip etrafında vücut bulur. Bu konu veya tip, hayatın akışı içinde ön safa çıkartılır. Mekân ve hayatın diğer unsurları arka planda kalır. Okuyucu olayın gelişmesini düğüm noktasına kadar takip eder. Çok defa beklenmedik ama trajik bir sonuçla hikâye biter. Zaman zaman hikâyeden bir ders çıkarma yoluna da gidilir. Bu tarz hikâyeye Maupassant-vâri hikâye adı verilmektedir.”*³⁶

Bu tip hikâyede dikkat çeken önemli unsurların başında yapı mükemmeliyeti gelir. Okuyucu gördüğü bütünlüğü tasvirler, tahliller, sahneleyişler bakımından kusursuz bir şekilde alır. Bu kusursuzluk yazarın bakış açısıyla oluşturulur. Aslında buna kusursuzluk yerine yapaylık diyebiliriz, çünkü metnin bütünlüğü ve yapı mükemmeliyeti yapaylıkla, insana ve yaşama uzak bakış açılarıyla sağlanır. Yazar dış dünyaya ait izlenimlerini ve gözlemlerini kurgusunda

³⁴ Cemil Yener, *Ömer Seyfettin’in Öykücülüğüne Toplu Bir Bakış*, Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, C.32, S.286, 1 temmuz 1975, s.52

³⁵ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II.*, s.19-20

³⁶ Doç. Dr. Şerif Aktaş, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 816, Ankara, 1987, s.60

kendi sınırlayıcı tasarrufu ile, göndermek istediği mesaja göre biçimlendirerek kullanır. Bunu yaparken bir ayıklama ve seçim yapar, dolayısıyla yapay bir kurmaca metin oluşturur.

İsmail Çetişli, Maupassant hikâyesinde (klasik vaka hikâyesi) olay unsuru üzerine şunları söylüyor.

“Bu tarzın hikâyeleri, çok büyük ölçüde vaka üzerine kurulur. Vak’a metnin esasını, iskeletini teşkil ettiğinden, metin gücünü vak’adan alır. Hikâye sanki vak’a zoruyla yazılmış gibidir. Rastgele seçilmemiş alelade olmayan bu va’ka, geniş ölçüde entrik bir yapıya yaslanır. Bütün vak’a halkaları böyle bir gerilimi hazırlamakla görevlidir. Birtakım iniş çıkışlar ve düğümlerle okuyucunun merak duygusu ayakta tutulmaya çalışılır. Vak’anın belli bir başlangıcı, yavaş yavaş gelişip gerilimin en üst noktaya ulaştığı ortası ve sonucu mevcuttur. Hikâye ani ve şaşırtıcı bir sonla biter. Israrla büyük çatışmalara, entrikalara sahip olması istenen Maupassant tarzı hikâyenin vak’ası tek bir merkez etrafında yoğunlaşır. Vak’anın bitmesiyle birlikte kurulan itibarî alemdeki hayat da sona erer. Vak’a zamanı vak’anın doruk noktaya çıkmadan önceki başlangıç döneminde başlar ve kesintisiz olarak sonuçlandığı döneme kadar devam eder.”³⁷

Klasik vak’a hikâyesinin kişileri sıradan insanlar değildir, özenle seçilmişlerdir. İç dünyalarında ve dış dünyaya karşı çatışmalar yaşayan, entrikalar, büyük tezatlar ve ihtiraslar içerisinde bulunan farklı, ayrı bir hayat yaşarlar. Yazar tarafından özenle seçilen bu insanların en önemli özellikleri muzdarip, kötü talihli, ve mutsuz olmalarıdır. Bu tarz hikâyenin kişileri ve hikâyelerdeki konularla ilgili olarak Şerif Aktaş, Niyazi Akı’nın³⁸ Yakup Kadri’nin kişileri üzerindeki değerlendirmelerine atıfta bulunarak şunları söyler:

“ ‘... Tiplerin iç hayatları ekseriya kısa adımlarla ilerleyen münakaşalı bir yürüyüş halinde gelişir. Tereddütler, bedbinliğe kayışlar, pişmanlıklar, yeis ve inkisarlar, bekleyişler, örf ve adetler önünde bezginlikler, cinsî buhranlar, korkular, utanmalar, yokluk içinde iken bile alabildiğine gösterilen ve bu yüzden insanı ağlatan misafirperverlikler, sakatlıklara rağmen sabır ve tevekkül bu manevî

³⁷ Doç. Dr. İsmail Çetişli, a.g.e., s.83

³⁸ Dr. Niyazi Akı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan-Eser-Fikir-Üslup, İstanbul, 1960

yürüyüş esnasında uğranan menzillerdir.' Bütün bu tiplere hem Maupassant'ın eserlerinde, hem de Anadolu'da rastlamak mümkündür."³⁹

Maupassant hikâyesinde güçlü bir mekân-insan ilişkisi vardır. İnsan çevreden ayrı düşünilemeyeceği için insanın karakter özelliklerini biçimlendirmede mekânın önemli bir işlevi vardır, mekânın anlatımı ve tasviri bu tarz hikâyede önem kazanır.

"Maupassant hikâyesi güçlü bir sosyal muhteva ile okuyucu karşısına çıkmayı amaç edinmiştir. Yapıya ait bütün unsurlar, bu muhtevayı vurgulayabilme endişesine göre şekillenir. Bunun için de belli bir ahlak dersinin amaçlandığı söylenebilir. Sürekli olarak hayatın kusurlu ve elemli taraflarına bakma geleneği, hikâyelere karamsar bir atmosferin hâkim olması sonucunu doğurmuştur.

Belirtilmesi gereken son bir nitelik, teferruatlı bir anlatım tarzının esas teşkil etmesidir. Açıklama, tasvir ve tahlil gibi belli başlı anlatım tarzlarıyla kaleme alınmış olan hikâyede okuyucunun muhayyilesine fazla bir şey bırakılmaz."⁴⁰

Maupassant hikâyesinin bazı yöntem veya anlatım tarzlarını öngöreceği kabul edilmesi gerekli bir gerçektir. Yazarlıkta yapının niteliğinin teşekkülünde önemli rol oynayan bakış açısı gibi faktörlerin de yöntem dahilinde değişkenlik kazanacağı ortadadır. Rene Wellek, anlatım tarzlarından bahsederken **"Romantik İronik"** ve **"Objektif"** yöntemleri anlatır. Buna göre **Maupassant**'ın anlatım tarzı **"Objektif"** yöntem olarak nitelendiriliyor:

"Objektif veya dramatik yöntem Almanya'da Otto Ludvig, Fransa'da Flaubert ve Maupassant, İngiltere'de Henry James tarafından savunulan ve örnekleri verilen bir yoldur. Sanatçı olsun eleştirici olsun, bu yöntemin temsilcileri onu sanatın yegâne yöntemi gibi göstermeye – ki bunu kabul etmemiz gerekmez – çalışmışlardır.

(...)

Burada "dramatik" yerine "objektif" terimini kullanmak daha doğru olacaktır; çünkü dramatik (içe ait duygu ve düşünceler dünyasının zıddını anlatır şekilde) "diyalog" veya "aksiyon" davranış anlamına gelebilmektedir. Fakat

³⁹ Doç. Dr. Şerif Aktaş, a.g.e., s.60

⁴⁰ İsmail Çetişli, a.g.e., s.84

açıkça görülebileceği gibi yazarları bu yola özendiren şey, dramın, tiyatronun etkisi olmuştur.

(...)

Objektif yöntemin önemli bir yönü, olup bitenin bir zaman süresi içerisinde sunulması, okurun bu süreci kişilerle birlikte yaşamasıdır.”⁴¹

Maupassant tarzı hikâyede kullanılan teknik unsurlar arasında “yaşanmış konuşma”, “dolaysız serbest anlatım”, “iç monolog” gibi yöntemler vardır.

Guy De Maupassant’ın “Pierre ve Jean” romanını değerlendiren A. Ömer Türkeş, Maupassant’ın istismara uğrayan insanları ve insanın her türlü çarpıcı halini karamsar bakışla ifade ettiğini yinelerken şunları söyler;

“Maupassant’ın karamsar, daha doğrusu dehşet dolu bir bakışı vardır giderek değişen dünya düzenine. Burjuva hayatına duyduğu tiksintiyle romantizmle, varolanları olduğu gibi yansıtma isteğiyle doğalcılıkla ve genel bir eğilim olarak da gerçekçilikle karışmıştır hikâye ve romanları. Paranın ve maddi değerlerin peşinde koşan burjuva insanının ahlâki sorumluluklarından sıyrılıp “iki ayaklı bir hayvan”a evrilmesinden duyduğu korkular, kimi zaman Poe tarzında fantastik hikâyeler yazmasına yol açmıştır.

Yazarın karamsar bir bakışla seçtiği insanlık durumları gerçekten çarpıcıdır. Toplumsal ilişkilerdeki yabancılaştırmanın ahlâksal/ruhsal sonuçlarını ve bunların insan psikolojisinde yaptığı tahribatları ele alırken, zaman zaman çok trajik sahneler kurar.

... çizdiği insanları yargılamıyor, onları anlatıyor sadece; romandaki bütün karakterleri-fiziksel yapıları, davranış biçimleri ve ruh halleriyle - inceden inceye anlatıyor sadece.”⁴²

Söz konusu izlenimci ve kahraman üzerindeki müdahaleden uzak tavır, Reşat Nuri ile birlikte 20. yüzyılın birçok hikâyecisinin dönemin yaşam koşulları, genel sosyal manzarası karşısında kurmaca dünyadaki eğilimlerinde belirleyici olmuştur.

⁴¹ Rene Wellek, Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Çev: Doç. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993, s.199

⁴² A. Ömer Türkeş, *Guy De Maupassant*, Eski Kitaplar, (Web. İnt., www.pandora.com.tr) , 22.10.2002

Millî edebiyat devrinin bu eğilimdeki bir diğer hikâyecisi de sade dil ve saf Türkçe cereyanı etkisi ile asıl ismi olan Enis Avnî'yi terk ederek **Aka Gündüz** adını alan yazarımızdır. Hikâyelerini milliyetçilik fikirlerine dayandırır. İlk yıllarındaki romantik üslubu daha sonra zaman zaman Naturalizm'e kayan bir gerçekçiliğe dönüşür.

*"1911 Trablus muharebesi sırasında harbe ve vatana dair bazı heyecanlı hikâyeler yazmaya başladı. Bu hikâyeler hadiselerin geçiş sırasında acele ile san'at endişesine fazla kapılmadan vücuda getirildikleri için gözetmekte oldukları çok zamanî tesirlerini yapmışlardı. Fakat Aka Gündüz 'bir hayat darülfünunu' olarak tavsif ettiği Anadolu'da yaptığı birçok dolaşmalardan sonra derin bir değişme gösterdi. Müşahedelerini tesbit etmeye, hakikî hayattan alınan mevzularla bilhassa bu hayatın mazlumlarını anlatmaya koyuldu. Fakat ilk hikâyelerinde gösterdiği fazla romantik hassasiyeti büsbütün bırakmadığı için eserlerinin bazı kısımları bu yüzden sakat bir hal almıştır."*⁴³

Abide Doğan Aka Gündüz'ün hikâye tarzı ile ilgili olarak şunları söyler:

"Hikâyelerin çoğu klasik vak'a hikâyesi tertibinde diyalogca zengin ve realisttir. Biri an hikâyesi (Ültimatom), ikisi durum (Trablusgarp ve En Büyük Cinayet) biri de mensur şiir kutbuna yaklaşan hikâyedir (İki Bayram).

(...)

*Hikâyelerindeki şahıslar zenginlik göstermezler. Erkeklerin esas kahraman olarak alındığı bu hikâyelerdeki öteki şahıslar, cepheden haber bekleyen gözü yaşlı nineler, dedeler, analar, çocuklar ve bütün köy halkıdır. (...) Kahramanlarının arasına karışarak onlar gibi düşünmek, olayları onlarla beraber yaşamak, hissettiklerini hissetmeye çalışmak Aka Gündüz'ün dikkati çeken bir yönüdür."*⁴⁴

Küçük hikâyelerini *Türkün Kitabı* (1913), *Türk Kalbi* (1913), ve *Hayattan Hikâyeler* (1928) kitaplarında toplamıştır.⁴⁵

Milli edebiyat döneminde Halide Edip Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu daha önceleri romanlarıyla şöhret kazanmış olmalarına karşın, Milli Mücadele'yi anlatan hikâyelerinde yeni bir teknik anlatım ve yeni bir dil

⁴³ Mustafa Nihat Özön, a.g.e., s.270

⁴⁴ Abide Doğan, **Aka Gündüz**, Kültür Bakanlığı Yayınları, I. Baskı, Ankara, 1989, s.33-34

⁴⁵ _____, a.g.e., s.33

ortaya koyarak dikkat çekerler. Hikâyelerini sıkça gerçek olay ve kişilerle süsleyerek hatıra ve gezi türüyle iç içe bir yapı oluştururlar. Anadolu insanına yönelik olumlu ve bilinçli bir bakışın göze çarptığı bu hikâyelerde harp , Yunan, ölüm, vahşet, hürriyet, vatan gibi konularda millî sevgiyi ve nefreti mesaj olarak işlerler.⁴⁶

Halide Edip de Maupassant tarzında, gözlemlere dayalı gerçekçi bir edebiyat anlayışıyla hikâyelerini yazmıştır.

Sosyal çevreyi ve insanları realist gözlüklerle gözlemledikten sonra yapıtlarına kattığı bu izlenimlere kendi ruh samimiyetini katarak oluşturduğu kişiler herhangi bir tez veya ideolojik bakış açısına yakınlık göstermezler. Anlatımı ve dilinin aksaklığı eleştirilen yazar, romanlarındaki kırık dökük ifadeleriyle yerilir. Doğu Batı karşıtlığı ve çatışması üzerine kurulu romanlarında kültür ve uygarlık ikiliği sürekli sorgulanmıştır.⁴⁷

Kenan Akyüz Halide Edip'in hikâyeciliğiyle ilgili olarak şunları söylüyor:

*"... daha ilk romanlarından başlayarak tamlamalardan kaçındığını ve konuşma diline bağlı kalmaya çalıştığını söylemek gerekir. Fakat, romanlardan önce yazdıkları için olacak, Servet-i Fünun nesrinin dil ve üslûbundan kurtulamadığı ve daha sonraki hikâyelerinde normal konuşma dilinin ve üslûbunun vokabülerine ve anlatışına yönelebildiği görülür. Ön planda gelen kahramanları yine kadınlar olan ve teknik bakımdan oldukça zayıf bulunan bu hikâyelerinde günlük hayatın canlı ve dikkate değer sahnelerini bulmak mümkündür."*⁴⁸

Yazarın realist bakışı ve sosyal temalara eğilimi hikâyelerinde de sürer. Hikâyelerinde yeni ve ferdî bir üslûba erişir.

"Halide Edip tabiat gibi insanları da statik değil dinamik olarak tasvir ediyor. Varlığı kendi izlenimlerine göre keşfedebildiği nispette canlandırıyor ve obje karşısında seyirci kalmayarak duygu ve hayalleriyle ona sarılmak istiyor."

Yazar ile dünyanın, suje ile objenin kaynaşmasından doğan bu üslup, Halide Edip'in hikâyesine başka bir hava veriyor. Dil bakımından aksaklıklarına

⁴⁶ Sadık Tural, a.g.e., s.XII

⁴⁷ Mahir Ünlü, Ömer Özcan, 20. Yüzyıl Türk Edebiyatı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1988, .s.259

⁴⁸ Kenan Akyüz, a.g.e., s.178-179

rağmen, üsluptaki şahsîlik, onu beylik ve basmakalıp ifadeler kullanmaktan kurtarıyor.⁴⁹

Mehmet Kaplan, Halide Edip'in hikâyelerindeki yazarlık tavrını *Himmet Çocuk* hikâyesinin tahlilinde anlatıyor:

“ ‘Himmet Çocuk’ hikâyesinde yeni bir anlatış ve yeni bir bakış tarzı ile karşılaşılıyor. Halide Edip Adıvar hikâyesini anlattığı şahsa Hüseyin Rahmi veya Halit Ziya gibi uzaktan seyredici bir gözle bakmıyor, daha ilk cümleden itibaren kendisi de anlattığı maceranın içine katılıyor. O da hikâye kahramanlarından birisi, hatta en önemlisi. Zira yarar söz konusu olan şahıslarla doğrudan doğruya temasa geçiyor, bize onları tanıtıyor, sadece tanıtmakla kalmıyor, onlara karşı duymuş olduğu hisleri de açıkça belirtiyor.

Hüseyin Rahmi ile Halit Ziya da kahramanlarına karşı tarafsız değiller ama bu tavırlarını açıkça belli etmiyorlar, gizliyorlar. Şahısları kendilerini işe karıştırmadan, “objektif” bir eda ile, üçüncü şahıs olarak hikâye ediyorlar. Halide Edip, kendisini gizlemeye lüzum görmüyor, her şeyi kendi intiba ve duygularına göre anlatıyor. Bu anlatış tarzına, birinciye zıt olarak “subjektif” şahsî anlatış tarzı diyebiliriz.”⁵⁰

Halide Edip Adıvar'ın sanat hayatının birinci döneminde ve Kurtuluş Savaşı yıllarında yazdığı hikâyeleri *Dağa Çıkan Kurt* kitabında toplanmıştır. Yazarın ilk döneminde yazdığı ve sonradan *Güzel Yazılar* isimli okuma kitabına alınan *Kabak Çekirdekçi*, *Zeynebim Zeynebim!* gibi hikâyeleri Cumhuriyet döneminde toplumun halkı sevmesi, Kurtuluş Savaşı'na inanıp bağlanması yolundaki bilinçlenmesinde ve duygusal olarak eğitilmesinde önemli yer almıştır.⁵¹

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Harap Mabetler* adlı hikâyeyi okuduğunda edindiği izlenimleri şöyle anlatır:

“Büsbütün başka bir dille konuşuyordu bu kadın veya bu kız. Hatta konuşmuyordu da seslenir gibiydi ve bu ses sıcak, yumuşak, kırık dökük bir kadın sesiydi.”⁵²

⁴⁹ Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1979, s.84

⁵⁰ Mehmet Kaplan, a.g.e., s.77

⁵¹ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II*, s.104

⁵² Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969, s.327-329

Yazar, Halide Edip'in Türk nesrine katkılarını *"Türk diline yalnız tatlı bir serinlik gelmiyor: Türk edebiyatında yeni bir iklim, yeni bir hayal iklimi açılmış oluyordu."*⁵³ sözleriyle ifade ediyor.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip'le aynı dönemde yazarlığa girişmiştir. Yakup Kadri yazarlığa **küçük hikâyeye** başlamıştır. Sanat hayatı iki döneme ayrılır. Birinci dönemde yazar, "sanat sanat içindir" ilkesini benimsemiştir. Bu dönemde bireyi her şeyin üstünde görmüş, en gerçekçi hikâyelerinde bile toplumsal baskılara (gelenek, görenek) karşı birey özgürlüğünü savunmuştur. Bu dönemde yazdığı hikâyeler *Bir Serencam* adlı kitapta toplanmıştır.

İkinci döneminde (1916'dan sonra) toplumsal olayların etkisiyle topluma yönelmiş, "sanat toplumun malıdır" görüşüyle hareket etmiştir. Yazdığı hikâyelerde Balkan Savaşı, birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı ile ilgili gözlemlerinden yararlanmıştır. *Rahmet* ve *Milli Savaş Hikâyeleri* adlı kitaplarında toplamıştır.

Yakup Kadri de hikâyelerinde teknik, mekânın ve tiplerin seçimi, ruhsal bunalımların ele alınması, dünya görüşü vb. bakımlardan **Maupassant**'ın etkisi altında kalmıştır;

*"... İçgüdülerin tazyiki ile şekillenen korku dolu, iğrenç ve kendi düzenine terkedilmiş taşra hayatının çeşitli görünüşlerini anlatan Maupassant'ın kötümser, dikkatli, o dönem Anadolu'sunda gözlemlenmiş hayat tablolarına uygun düşmektedir. Bunun için Yakup Kadri ve Refik Halit'in Maupassant'ı dikkatle okumalarını yalnızca edebî bir moda ile, yani realist ve naturalist edebiyata uygun düşmesiyle izah etmek haksızlık olur. Çünkü hayatın, özellikle de taşra hayatının "kusurlu ve elemli taraflarına bakış" aksaklıklar üzerinde dikkatlerin yoğunlaşması, içgüdülerin şekillendirdiği hayat tabloları Maupassant'ın hikâyelerinde esas unsur durumundadır. Bunları toplumumuzda gözlemek imkânı bulan Yakup Kadri, Maupassant tarzını benimser."*⁵⁴

Batı edebiyat ve kültürüne sıkı bir bağlılık gösteren yazar, edebiyatımızdaki geleneksel konulara da yabancı durmamıştır. Örneğin *Bir Serencâm* adlı hikâyesinde daha önce Ahmet Mithat'ın (Esaret), Namık Kemal'in (İntibah), Sami

⁵³ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, a.g.e., s.327-329

⁵⁴ Doç. Dr. Şerif Aktaş, **Yakup Kadri Karaosmanoğlu**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 816, Ankara, 1987, s.59

Paşazâde Sezai'nin (Sergüzeşt), Nabizade Nazım'ın (Zehra), işlediği "esaret" konusunu işlemiştir.

Yazarın nesir dili oldukça ahenkli ve sembolik derin ifadelerle yüklüdür. Hikâyelerinde birinci dönemde Sevet-i Fünun'cuların tutumunu sürdürmüştür. Sanat hayatının ikinci döneminde ise daha yalın bir dille yazmıştır. Süslü söyleyişten elden geldiğince kaçınmıştır. Örneğin ilk dönemde düşüncesini cümle yapılarını değiştirerek farklı yollarla anlatmaya çalışmıştır:

"Kadın!... Hilmi Efendi buraya geldiği günden beri kadın nedir artık bilmiyordu. (Baskın)"

İlk dönemde sıfatlarla süslediği ifadelerini ikinci döneminde yalınlaştırmıştır.

"Karşı sahilin hulyâdar ve duâkâr hurma dalları arasından gittikçe artan ziyasıyla ..." (Bir Serencâm) yerine "Karşı sahilin hurma dalları arasından gittikçe artan ziyasıyla ..." (Bir Serencâm) şeklinde bir sadeleştirme çabasına girişmiştir.⁵⁵

Yakup Kadri gerçekçidir, ancak kuru gerçeklerle yetinmemiştir.

"Onun için gözle görünen dış alemin maddenin arkasında daha geniş, daha derin bir ruh âlemi vardır ki hikâyeci çok defa insan benliğine bağlı bu iklimi keşfetmek zorundadır. O hikâye kahramanları içerisinde sevmemiz gerekeni özel bir itinâ ile bize tanıtır, yani şahsiliikten uzaklaşmak istemez. İntibalar, müşahadeler realiteden sıyrılmak arzusuyla çırpınır, yazarın özel aleminde bambaşka kılıklara girerler. Bu bakımdan Halide edip Adıvar, Yakup Kadri'nin hikâyeleri için "dağ başlarında fakat kapalı bir kulübede yazılmışlardır" diyor.

Yazar, hikâyelerinde insanların dış görünüşlerine pek az önem verir. Belirtmek istediği şahsın fizik özelliklerini kısa ve genel çizgilerle tesbit eder. Daha çok, şahsın iç dünyasını, görünmez ruh ve fikir örgüsünü anlatmaya çalışır. Hikâyelerinde tasvirler heyecanlı ve dokunaklı taraflarıyla yazıya ayrı bir özellik katarlar.⁵⁶

Mehmet Kaplan, Yakup Kadri'nin hikâyeciliğini şu şekilde özetliyor:

⁵⁵ Cevdet Kudret, a.g.e., s. 116- 120

⁵⁶ A. Ferhan Oğuzkan, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Varlık Yayınları, İstanbul, 1954, s.24-25

“Yakup Kadri’nin hikâyesinde hiçbir gereksiz unsur yoktur. Her şey ölçülü olarak kullanılmıştır ve birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Gerçeklik, sadelik, değişiklik, yoğunluk ve vuruculuk bu hikâyenin başlıca özelliklerini teşkil eder.”⁵⁷

20. yüzyılda hikâyeciliğimize Anadolu’daki insanı işleyerek katılan **Refik Halit Karay** (1888-1965) Halit Ziya’nın birkaç hikâyesi ve Nabizâde Nâzım, Ebubekir Hazım gibi birkaç örnek dışında İstanbul dışına çıkmayan Türk hikâyesini Anadolu’ya açmış ve bu hikâyelerini *Memleket Hikâyeleri* adlı kitapta toplamıştır.⁵⁸

“Yabancı yöreleri, doğayı ve genellikle Araplarla çöl insanlarını; geleneklerini sergileyen Refik Halit Karay, gurbet ve sürgün ezikliğiyle duyduğu yurt özlemini, ayrıca Araplarla Osmanlılar arasında atılan ayrılık tohumlarını öykülemiştir.”⁵⁹

Karay’ın yazarlığında en çok dikkat çeken özellik gözlem yeteneğinin üstünlüğüdür. Olayları ve karakterleri en ince ayrıntılarına kadar görmekte oldukça başarılıdır, ancak olayların neden ve sonuç ilişkilerini detaylandırmada bu yetenek pek açığa çıkmaz. Yazar insanların ideal düşünce aksaklıklarını, kurnazlık, sahtecilik gibi yönlerini usta bir yergi ve mizah ile işlemekte de yeteneklidir.

“Hemen bütün yazılarında bulunan mizah unsuru yüzünden, birçok fıkraları ile hikâyelerini birbirinden ayırmak da güçleşir. Onun özelliklerinden söz edilirken, şahıslarının daima kendi sosyal çevreleri ile birlikte verildiklerini, konuşma dilinin ve üslubunun bütün tabiiyet ve canlılıkları ile yaşatıldığını da kaydetmek gerekir.”⁶⁰

Yazar, Maupassant hikâye tarzını benimsediğini açıkça belirtir. Dönemin bütün yazarları gibi klasik vaka hikâyesini benimseyen yazarın 1909 yılında hikâye yazmaya başladığını belirten Şerif Aktaş bu yıllardaki hikâyeciler ve Refik Halit’in hikâye tarzı ile ilgili şunları söylüyor:

“ ... Bu yıllar söz konusu edebî türde eser veren Türk yazarlarında Maupassant’ın tesiri açıkça görülür. Fecr-i Ati topluluğu içinde eser vermeye çalışan Refik Halid, o yıllar yakın arkadaşı olan Yakup Kadri ile birlikte adını zikrettiğimiz Fransız yazarını okur. Müfit Ratip’in teşvikiyle Faik Ali’nin etrafında

⁵⁷ Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, s.104

⁵⁸ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II*, s.190

⁵⁹ Satı Erişenler, “*Refik Halit Karay’ın Öyküleri*”, *Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, C.32, S.286, Temmuz 1975

⁶⁰ Kenan Akyüz, a.g.e., s.182

toplanan gençler, Edebiyat-ı Cedide mensuplarının eserlerini okuyarak büyümüşlerdir. Ancak, kendilerini kabul ettirmek için Tevfik Fikret -Halit Ziya mektebine mensup yazarlara hücum ederler.; Fransız edebiyatına ait eserlerden öğrendiklerini misal vererek Türkiye’de realizmin ve naturalizmin müdafaasını yapmak gayreti içinde çırpınırlar. Refik Halit bu edebî zümre içinde hikâye yazmaya başladığına göre, sözünü ettiğimiz edebî cereyanların etkisi altında kalmıştır. Ayrıca yazarımız ... bu yıllar Maupassant’ı okumaktadır. Refik Halid neşredilen ilk hikâyesinden itibaren mezkur Fransız muharririne ait tekniği yazılarında tatbik etmiştir. Bu tarzda kaleme alınan hikâyelerin bariz özelliği, eserin aslını teşkil eden olayın başlangıcının belli, sonucunun şaşırtıcı olması; okuyucuda ıstırap duygusunu tahrik edecek konuların işlenmesi ve sağlam kuruluşlu olmalarıdır.”⁶¹

Yazar seçtiği konularla özgün tavrını ortaya koymuştur. O zamana dek hiç işlenmeyen fabrika, patron ve işçi ilişkilerini (ücretler, yasalar, tartışmalar yönleriyle) ele almıştır.

Anadolu’da geçen hikâyelerinde yöresel ağız ve şivelerden de örnekler kullanmıştır.⁶²

Hikâyeleri: Memleket Hikâyeleri (1919-1939), *Gurbet Hikâyeleri* (1940) Hikâyeler ve Fıkralar: *Tanıdıklarım* (1919-1941), *Ay Peşinde* (1922-1940), *Bir Avuç Saçma* (1939), *İlk Adım* (1941), *Makyajlı Kadın* (1943), *Tanrıya Şikâyet* (1944)⁶³

Bu dönemde Türkçü hikâyeyi Cumhuriyet dönemi hikâyesine bağlayan bir köprü görevini **Fahri Celalettin Göktulga** üstlenir. O, Reşat Nuri ve Refik Halid’in mekân ve şahısları içinde Ömer Seyfeddin tarzı hikâyeler yazar.⁶⁴

Fahri Celalettin, öykünün romandan ayrı bir tür olduğunu belirtir:

“Hikâye romana benzemez. Fazla söze nasıl imkân yoksa aza da öyle, içimiz sıkılıveriyor. Hikâyeyi bazen virgöl bile bozuverir. Mutlaka iyi söylenmelidir. Bir

⁶¹ Doç. Dr. Şerif Aktaş, **Refik Halit Karay**, Kültür Bakanlığı Yay., I. Baskı, Ankara, Aralık 1986, s.76

⁶² Cevdet Kudret, a.g.e., s.192

⁶³ Kenan Akyüz, a.g.e., s. 181

⁶⁴ Sadık Kemal Tural, a.g.e., s.XIII

dil sürçmesi, bir tökezleme, bir yanlış tabir bütün eseri karaya vurdurmaya yetiştirir.”⁶⁵

Yazar toplumsal konular olarak ahlâkın bozulması, batıl inançlar, yoksulluk, Meşrutiyet döneminde halk- devlet ilişkileri, özveri gibi temaları ele alır. ⁶⁶

Mehmet Kaplan, *Evham* adlı hikâyesini incelediği Fahri Celaleddin’in komik yönü ile ilgili olarak şunları söyler:

“Fahri Celaleddin diğer hikâyelerinde olduğu gibi bu hikâyesinde de “gerçek” ile “komik”i birleştirmeye çalışır. Hüseyin Rahmi’nin eserlerinde de aynı terkiye rastlarız. Fahri Celaleddin’in hikâyesinde Hüseyin Rahmi’de bulunmayan bir taraf vardır: İnsani sevgi ve merhamet.”⁶⁷

Hikâyeleri: *Talak-ı Selâse* (1923), *Kına Gecesi* (1927), *Eldebir Mustafafendi* (1943), *Avurzavur Kahvesi* (1948), Uzun Hikâye: *Çanakkaledeki Keloğlan* (1960)⁶⁸

Hikâyelerini büyük ölçüde mizaha dayandıran yazarlardan biri de **Ercüment Ekrem Talu**’dur. Ercüment Ekrem de hikâyelerinde toplumsal konulara ağırlık vermiştir. **Maupassant** tarzını benimseyen yazarın öykücülüğüyle ilgili Sadık Tural şunları söylüyor:

“Ercüment Ekrem’in hikâyeleri, konu ve ele alınış bakımlarından Hüseyin Rahmi’yi hatırlatır. Hemen hepsi de mizahî olan bu hikâyeler bilhassa ikili ilişkilerde, çok başarılı muhavereleri ve entrika çözümlüşlerindeki sürprizli neticeleri ile dikkat çekicidir.”⁶⁹

Yazar hikâyelerinde toplumsal konu olarak çoğunlukla evlenme, ailedeki geçimsizlikler, toplumun bilgisizliği, eşlerin birbirlerini aldatmaları sorunlarını ele almış, az sayıda olan bireysel konulu hikâyelerinde ise cimrilik, kurnazlık, aşk ve dostluğa yer vermiştir. ⁷⁰

Öykülerinin bazılarında karşılıklı konuşmalı, “tekellümî” hikâye olarak anılan oyun biçimindeki hikâyelere de yönelmiş ve başarılı örnekler vermiştir. ⁷¹

⁶⁵ Doç. Dr. Olcay Öner toy, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, İş Bankası Yayınları, Ankara 1984, s.218

⁶⁶ Doç. Dr. Olcay Öner toy, a.g.e., s. 218

⁶⁷ Mehmet Kaplan, a.g.e., s. 122

⁶⁸ Cevdet Kudret, a.g.e., s. 297

⁶⁹ Sadık Kemal Tural, a.g.e., s.XIII

⁷⁰ Doç. Dr. Olcay Öner toy, a.g.e., s.219

⁷¹ Cevdet Kudret, a.g.e., s. 234

Ekrem'in öykülerinde yazıldıkları yılların köylü, ağa, beyefendi, ve sosyeteden değişik kadın ve erkek tipleri yer alır. Köylüleri saf, ağaları kurnaz, beyefendileri zeki, sosyeteden olanları yalancı, hileci, eğlenceye düşkün kişiler olarak tanıtan yazar, ilgi çekici anılarını anlattığı öykülerde kendisi de olaylara karışır. Öykülerinde rastlanan diğer tipler külhanbeyi, satıcı, hizmetçi, çocuklar ve öğrenciler, Rum, Ermeni, Yahudi, Arnavut, İranlı gibi azınlıklardan olanlardır.

İlk öykülerinde anlatımla konuşma arasında büyük bir ayrılık göze çarpar. Anlatımda karmaşık ifadeler, uzun cümleler kullanmaktan kaçınmayan yazar, konuşmalarda hikâyenin yazıldığı yıllardaki yöresel konuşma dilini ve azınlıkların konuşma şeklini de eserlerine yansıtmıştır. Yazıldığı dönemde oldukça ilgi gören hikâyeleri dönemin günceliyle ilgili olduğundan daha sonra unutulmuştur.⁷²

Hikâyeleri: *Teravihten Sahura* (1923), *Sevgiliye Masallar* (1925), *Kız Ali* (1926), *Güldüren Kitap* (1927), *Gün Doğmayınca* (1927-1929), *Meşhedî'nin Hikâyeleri* (1927)⁷³

Reşat Nuri ile birlikte Cumhuriyet döneminin ilk evresinde öykülerini 1920'lerle 1940 arası yayımlayan diğer yazarlar arasında Sadri Ertem, Bekir Sıtkı Kunt, Selahattin Enis, Kenan Hulusi, Nahit Sırrı Örik, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Samet Ağaoğlu, Sait Faik Abasıyanık, İlhan Tarus, Umran Nazif Yiğiter, Osman Cemal Kaygılı vb. isimleri sayabiliriz.⁷⁴

Cumhuriyetin ilk yıllarında bu öykücülerle beraber öykücülüğümüzde bir gelişme başlamıştır. Bu hareketliliği sağlayan önemli düşünce ve sanat yapılanmalarının etkisiyle Türk öyküsünde gerek tematik gerekse teknik bakımdan kayda değer bir canlılık gözlenmiştir.

Öykücülüğümüzün 20. yüzyıl başlarındaki bu ilk gelişim evresi olarak sınıflandırılabilir. döneminde konular ve estetik açılımlar yönüyle geniş bir yelpazeyle karşılaşırız;

"Hamasî duygulardan, devletin çöküşüne karşı samimi tedbirlerin dökümüne (Ömer Seyfettin), İstanbul'un gün geçtikçe kirlenen sosyal ortamından, Anadolu'daki komik, dramatik, cinsel ama hep saf ve temiz hayatlarla, çölün zor ve

⁷² Doç. Dr. Olcay Öner Toy, a.g.e., s.220

⁷³ Cevdet Kudret, a.g.e., s. 221

bir o kadar da mücadele azmi aşılayan dünyasına kaçış (Refik Halit Karay), olumsuz, sonuçsuz sevdâ öykülerinde bile insanın yaşama azmine eğiliş (Karaosmanoğlu), sentez anlayışını sanatın hakkını ihlal etmeksizin derinden derine işleyiş (Peyami Safa), sıradan yaşantılara, İstanbul'un marjinal kesimlerine, küçük memurun geniş hayaller dünyasına, toplumsal değişime, klasik yöntemden ayrılmaksızın tutarlı, duyarlı, soyutlayıcı yaklaşım (Göktulga, Kaygılı, Enis, Koray, Yiğiter), Batıdaki son anlatım biçimlerini izleyerek özellikle kadın mizacını büyüteç altına alış (Örik), ilk kez eşyanın ve insanın hâllerine metafiziğin alanından bakış (Kısakürek), siyasal ve toplumsal hayata ilişkin ağır eleştirilerini bile küçük insanın sıcak dünyasına yedirerek işleyiş (Esendal), erken zamanda küflenmiş bürokrasinin kendi hâlindeki insanları savurduğu durumlar (Sabahattin Ali), yeni kuşaklara temiz, yaşanılabilir bir dünya armağan etme bilinciyle, öykünün tüm sınırlarını zorlayış (Sait Faik) ... ”⁷⁵

“Cumhuriyetin ilanından, özellikle de Fahri Cemaleddin, Sadri Ertem, Memduh Şevket (M.Ş.E), Kenan Hulusi, Sabahattin Ali, vb. ile 1930’lardan, Sait Faik, Halikarnas balıkçısı, Oktay Akbal, Orhan Kemal, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz, Ahmet Hamdi Tanpınar, vb. ile 1940’lardan sonra öykücülüğün romana oranla daha canlı bir gelişme gösterdiği söylenebilir.”⁷⁶

Ahmet Oktay Tahir Alangu’nun şu belirlemeleriyle bu gelişimin dayandığı temelleri açığa çıkarıyor:

“Hikâyecilerin sanat anlayışları farklı olduğu kadar eserlerinde yurdun başka bölgelerini ve insanlarını anlatmağa yönelmeleri de sanat hayatımıza o yıllara kadar benzerine rastlamadığımız bir canlılık getirmiştir.”⁷⁷

“Cumhuriyet Dönemi’ndeki konu ve içerik bakımlarından gelişme ve genişlemeler başlangıç dönemi olarak saydığımız 1923-1938 yılları arasında gözleme dayalı gerçekçiliğin egemenlik kazanmasıyla ortaya çıkar. Bu konuda gözleme dayalı gerçekçi yazışıyla Bekir Sıtkı Kunt’u, toplumcu gerçekçi

⁷⁴ Sınıflandırma için bkz. Doç Dr. Olcay Önerioy, *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*; Ömer Lekeşiz, *Öykücülüğümüzde Dönemler* Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, Ekim-Kasım 2000, s.17

⁷⁵ Ömer Lekeşiz, a.g.m., s.21

⁷⁶ Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s.119

⁷⁷ _____, a.g.e. s. 119

irdelemeleriyle öyküye işçi ve köylünün toplum ve yaşama sorunlarını katmasıyla Sadri Ertem'i gösterebiliriz."⁷⁸

Cumhuriyet Dönemi'nde ülkenin, Atatürk'ün devrimleriyle siyasal ve toplumsal açıdan tamamen değişikliğe uğraması sanatta halka yöneliş, Anadolu gerçeğine ve insanına projeksiyon tutma gibi bir hareketlenmeyi de beraberinde getirmiştir. Şüphesiz bu hareketlenmede Atatürk'ün halkçı ve çağdaş ideal temellerle sanatçılara yol açmasının büyük rolü vardır. Atatürk'ün bu yönelimi örgütleyen önemli sözlerinden biri şudur:

*"Türkiye'nin gerçek sahibi ve efendisi, gerçek üretici olan köylüdür. O halde herkesten daha çok refah mutluluk ve servete hak kazanan ve layık olan köylüdür. (...) Diyebilirim ki, bugünkü felaket ve sefaletin sebebi bu gerçeğin gafili olmamızdır. Yedi yüzyıldan beri cihanın dört bir köşesine göndererek kanlarını akıttığımız, kemiklerini topraklarında bıraktığımız ve yedi yüzyıldan beri emeklerini ellerinden alıp israf ettiğimiz ve buna karşılık her zaman tahkir ve alçak görme ile karşılık verdiğimiz ve bunca özveri ve bağışlarına karşı nankörlük, küstahlık, zorbalıkla uşaklık derecesine indirmek istediğimiz bu asıl sahibin önünde bugün utançla ve saygıyla gerçek durumumuzu alalım."*⁷⁹

Cumhuriyet devrinin bu ilk dönemi (1923-1940) Sait Faik ve Sabahattin Ali'nin de hazırlayıcısı olmuştur. **Sabahattin Ali**, "gözlemci gerçekçiliği", "eleştirel gerçekçi" ve "toplumsal gerçekçi" alana çekmiştir. Sabahattin Ali, öykülerinde Türk insanını kent, köy, kasaba ortamı içerisinde insancı bir yaklaşımla ele almış, toplumsal ve yaşama ait çelişkilerin olumsuzluklarına karşılık yaşamın sıcaklığını öykülerinde duyurmuştur. Öykülerinde çevreyi dışarıdan bakarak değil, onun içerisinde yaşayarak anlatmıştır, yer ve insan coğrafyası bakımından geniş bir alanı kapsar.⁸⁰

Sabahattin Ali'nin öykülerinde her şey toplumsal acılardan, çıkmazlardan, yürek sesinden kaynaklanmıştır. Selim İleri, onun öykücülükteki sosyal tavrına şöyle değinmiştir:

⁷⁸ Adnan Özyalçınar, *Türk Öykücülüğünde Konu Genişlemesi*, Dil Dergisi, S.90, Nisan 2000, s.14

⁷⁹ Atatürk'ün 1922'de yaptığı bir konuşmanın sadeleştirilmiş halidir. Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman III*, s. 15

⁸⁰ Adnan Özyalçınar, a.g.m., s.14

“Öyküler toplamını göz önünde tutarsak, yazarın horlanmış, ezilmiş, sömürülen kadınlara nasıl saygıyla, sevecenlikle yaklaştığını kavrarız. Bu açıdan da büyük bir ahlâkçıdır Sabahattin Ali.

Aydınların çoğuna karşı güvensizdir yazar. Hastanelerdeki doktorları, kasabalara iş için giden mühendisleri, avukatları, küçük kentlerin dedikoducu yaşamasına kapılmış öğretmenleri kuşkucu bir gözle imler. Bilisiz köylüler, yoksul işçiler, sömürülen emekçiler, Sabahattin Ali'nin eserlerinde erdemsel doruğu oluşturlar.”⁸¹

“Gözlemci gerçekçi hikâyeleri ve hatta Sırça Köşk'te yayımlanan eleştirel gerçekçi hikâyeleri, romantik karakterli hikâyeleriyle aynı yapıya sahiptir. Yani yazarın hikâye etme tekniği, ilk hikâyeden son hikâyeye kadar aynı şablona göre düzenlenmiştir, hikâyelerde konu esas alınır ve her hikâyenin mutlaka bir konusu vardır. Hikâyelerdeki vakanın seyri, işlenen konuyu en iyi yansıtabilecek bir tarzda düzenlenmiştir. Yazar bunun için bakış açıları değişebilen bazı teknikler geliştirmiştir.”⁸²

“Biçim olarak Ömer Seyfettin geleneğini sürdüren ve geliştiren Sabahattin Ali, 1930 yılına kadar yazdığı ve içinde daha çok romantik öğeler taşıyan hikâyelerinde tamamen Maupassant-vari hikâyeciliğin etkisi altındadır.”⁸³

Hikâyeleri: *Değirmen* (İstanbul, 1935, R.K., 220s.), *Kağnı* (İstanbul 1936, Yeni Kitapçı), *Ses* (İstanbul, 1937, Yeni Kitapçı), *Yeni Dünya* (İstanbul, 1943, R.K., 136 s.), *Sırça Köşk* (İstanbul, 1947, R.K., 136s.)

Aynı dönem hikâyecilerinden **Sait Faik** de içinde insanın canlılığını ve sıcaklığını taşıyan toplumsal gerçekçi, mekân ve kişiler yönünden geniş açılımları olan öykü geleneği içerisinde sayılabilir. Onun hikâyelerinde “yaşanılan” yer bulur:

“Sait Faik'in öykülerinde yaşamayı kendinde duyuş vardır. Bu öykülerinde anlattığı bütün kahramanlarının yaşamlarını da kapsar. Onun öykülerinde köyün, kasabanın, büyük kentin yoksul ya da sıradan insanların yaşantıları yer alır. Bu öykülerde içimize dokunan birtakım toplumsal sorunları da sergiler. Balıkçılara ve

⁸¹ Selim İleri, a.g.m., s.16

⁸² Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, 1.baskı, İstanbul 1997 s. 80

⁸³ Ramazan Korkmaz, a.g.e., s. 80-82

denize ilişkin öyküleriyle ülkemizde Halikarnas Balıkcısı'ndan sonra yeni bir açılım sağlar.”⁸⁴

Sait Faik'in hikâye tekniği ile ilgili Cevdet Kudret şunları söylüyor:

“Sait Faik'in yazı yazmaya başladığı 1930'lu yıllarda Maupassant , Çehov ve Gorki tekniğine bağlı, klasik hikâye türü kullanılmakta idi (Bekir Sıtkı Kunt, M. Şevket Esendal, S. Ali vb.). Bunların hepsi belli bir konu çevresinde gelişen, başı, ortası, sonu belli kurallara bağlı; genellikle sürprizli bir sonuçla biten hikâye geleneğini sürdürüyorlardı. Gerçekçi oldukları için kendi kişiliklerini geriye çekerek, olaya karışmamak , nesnel olmak çabasında idiler. Sait Faik işte böyle bir ortamda, kendi kişiliğiyle hikâye kişilerini birleştiren, onlarla birlikte yaşayan başka bir teknikle çıktı ortaya. Onun hikâyeleri çoğunlukla birinci kişi ağzından yazılmıştır. Bu birinci kişi çoğu zaman, yazarın kendisi, kimi zaman da, hikâye kişilerinden biridir. Hemen bütün eleştirmen ve incelemeciler onun bu özelliği üzerinde durur.”⁸⁵

Kendini, yani 'ben'ini evrensel bir insanlık duygusunun odağı yapan Sait Faik, insanlığın tüm çelişkilerini bunalmırlarını da öyküsünün temel sorunlarından biri yapmayı başarmıştır.

Sait Faik, nesnel ölçüleri de kullanmaz. Onun yazdığı hep 'ben'i olmuş, bu 'ben'i yazarken de doğal olarak öznel ölçüler kullanmıştır. Kuşkusuz, bu özelliği daha çok anlatımında görüyoruz. (...) İlk bakışta, bir gözlemci gibi görünür Sait Faik, oysa o, öykülerinde, ölen dülgerbalığıdır, “Hişt, hişt!” sesi veren doğadır. “Semaver”deki genç işçidir, “Haritadaki Nokta”da hakkı yenen bir ırpıcıdır... Sait Faik öyküsünün özgün yanı da buradan geliyor. O, öyküsüyle bütünleşmeyi, başka bir deyişle öyküyü kendi öyküsü yapmayı başarmış bir yazardır.”⁸⁶

Yazar, kendisiyle yapılan bir röportajda sanatçının ne yapması gerektiğini şöyle açıklayarak sanattaki sosyal tavrını ortaya koyar:

“... sanatkârın hiç olmazsa bugünkü sanatkârın vazifesi kendi yurdunda dilencilikle, işsizlikle, haksızlıkla, istismarcılıkla mücadeledir. Sanatkâr bugün iyi

⁸⁴ Adnan Özyalçın, a.g.m., s.14

⁸⁵ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman III, Cumhuriyet Dönemi 1923-1959*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, s.93

⁸⁶ Adnan Binyazar, *Sait Faik Üzerine Bir Deneme*, Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, C.32, S.286, 1 temmuz 1975, s. 98 -100

şeylere gözüünü kapayabilir, yalnız kötülüğünü görür, diyeceksiniz. Evet zamanımızın sanatkârını en çok tahrik eden budur. Devletin, işi iyi giden her ferdin bu sanatkârı dikkatle takip etmesi lazımdır, elinden gelirse sanatkârı kötü, menfi görüşünden kurtaracak vazifelerini hatırlatmalıdır. Sanatkâr belki de yalnız ve yalnız bunlar için aralarına girmiştir.”⁸⁷

Cumhuriyetin ilk dönemine dahil edebileceğimiz yazarlardan biri de **Peyami Safa**’dır. (1899-1961). Peyami Safa, ruh tahlilleri, mekân-insan ilişkilerinin işleniş ve teknik bakımlardan hikâyeciliğimizin gelişim tarihi içerisinde yer alan eserler verir.⁸⁸

Peyami Safa da öykülerinde **Maupassant**’dan etkilenir. İlk kalem denemelerine Maupassant’tan çeviriler yaparak girişir. (“Guy De Maupassant’dan: Ah Şu Hınzır Moran!” Servet-i Fünun, numara 1337, 4 Nisan 1918)⁸⁹

Hüseyin Cahit, onun hikâyelerinden şöyle bahseder:

“Peyami Safa’nın Edebiyat-ı Cedide’ye hemen hiçbir şey borçlu olmadığını görüyorum. Edebiyat-ı Cedide, birçok tahlil hikâyeleri yazmış ve bu yolda güzel örnekler vermiştir. Fakat o çok ısrar eder, çok uzatır ve doldurma, biraz sun’i tesirlere kapılır. Peyami Safa en derin ruh tahlillerine hafif fırça darbeleriyle dokunmak ve yorgunluk vermeden bizim içimizde istediğini canlandırmak sırrını biliyor.”⁹⁰

Mehmet Tekin Safa’nın hikâyeciliğinin gelişimini şöyle anlatıyor:

“Onun 1914’lerden itibaren kaleme aldığı ilk hikâye denemeleri, o dönemin eğilimlerine uygun olarak “entrika” ağırlıklıdır. Peyami Safa’nın 1914-1918 arasında kaleme aldığı hikâyeleri, vasatı aşmayan denemeler olarak görmek gerekir. (...) Peyami Safa bu tecrübe döneminden sonra kendi orijinalitesini şekillendirecek hikâye örnekleri verme imkânına kavuşur: 1918’den itibaren ‘Yirminci Asır’ gazetesinde ‘Asrın Hikâyeleri’ başlığı altında verdiği hikâyeler,

⁸⁷Muzaffer Uyguner, , “Sait Faik Anketimize Cevap Veriyor” Sait Faik, Bütün Eserleri, Açık Hava Oteli Konuşmalar- Mektuplar, Bilgi Yayınevi, yty., Doyuran Matbaası, İstanbul, s. 151

⁸⁸ Sadık Tural, a.g.e., s.XIII

⁸⁹ Doç. Dr. Mehmet Tekin, **Peyami Safa’nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma**, Selçuk Eğitim Fakültesi Yayınları, Konya, 1990, s.4

⁹⁰ Mehmet Tekin, a.g.e., s.4

onun ilk ciddi denemeleridir. Denilebilir ki Peyami Safa, dil ve üslup şuurunu ilk bu hikâyelerinde yakalar.”⁹¹

Hikâyeleri: *Bir Mekteplinin Hâtırâtı : Karanlıklar Kralı* (1913, tek hikâye) *Siyah Beyaz Hikâyeler* (1923), *İstanbul Hikâyeleri*, *Ateşböcekleri* (1925)

Uzun Hikâye: *Gençliğimiz* (1922), *Aşk Oyunları* , *Süngülerin Gölgesinde* (1924)⁹²

Cumhuriyet Dönemi hikâye ve romanında çeşitli sanat akımlarını benimseyen yazarları şu şekilde sıralayabiliriz: Gözleme dayanan realizm (Bekir Sıtkı, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz vb.), naturalizm (Reşat Enis), toplumcu gerçekçilik (Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Orhan Kemal) gibi akımlarla birlikte izlenimleri öne alan davranışlar (Sait Faik, Samet Ağaoğlu, Oktay Akbal, Nezihe Meriç vb.) alabildiğine acı ve sert anlatımlar (Reşat Enis, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Fakir Baykurt) mizah (Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz), ironi ve humor (Haldun Taner), Edgar Poe yolunda korku hikâyeleri (Necip Fazıl), egzistansiyalizm etkileri (Demir Özlü) ...⁹³

Cevdet Kudret, Cumhuriyet Dönemi hikâye ve romanının daha önceki dönemlerde olduğu gibi iki ayrı çizgide yürüdüğünü söyler. Toplumsal sorunları ele alan eserler ve bireyin iç dünyasını ele alan eserler.

Cumhuriyetin birinci döneminde yetişen çoğu sanatçılar devrimlere karşı eski kurumları ve eski değerleri açık ya da gizli korumağa ve sürdürmeğe çalışan, tutucu, gerici ya da çıkarıcı kurum ve kişiler (softalar, şeyhler, zorba ağalar, sömürücü tüccar ve esnaf vb.) ile savaşıma girişmiş; eserlerinde devrimleri, yeni kurum ve değerleri savunmuşlardır.

Bu sanatçılar ve daha sonraki dönemde aynı yolda yürütenler (Sadri Ertem, Bekir Sıtkı, Sabahattin Ali, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, Aziz Nesin, Fakir Baykurt vb.) sadece gözlemle yetinmeyip, gözlemlerinin içine birtakım toplumsal sorunlar, savlar oturtmuşlardır.⁹⁴

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki hızlı değişim süreci psikolojik, toplumsal ve bireysel ilişkilerin çeşitliliğini beraberinde getirir. Bu yıllardaki siyasi ve sosyo-

⁹¹ Mehmet Tekin, a.g.e. s.4

⁹² Cevdet Kudret, a.g.e., s.364

⁹³ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman III*, s.13

ekonomik olaylar da öykülerin önüne geniş bir alan açar. Dönemin hareketliliğini değerlendiren Ahmet Oktay şunları söyler:

“... Toplum yoğun bir dönüşüm sürecinin içindedir. Alt ve üst yapıda gerçekleştirilen değişimler sadece kurumsal yapıları değil, törel değer yargılarını da büyük ölçüde etkilemektedir. Bu çeşitlenme roman alanında olduğu gibi öykü alanında da hem politik hem psikolojik bakış açılarını olanaklı kılmakta ve insan hem doğal / toplumsal çevresi hem de bireysel / kişisel sorunları içinde görülebilmektedir.”⁹⁵

Yirminci yüzyılın başlarında hikâyeleri yayımlanan ve döneminin diğer birçok hikâyecisi gibi yazdıklarıyla gözlemci gerçekçi klasik vaka hikâyecileri arasına giren Reşat Nuri Güntekin ise yazarlığa, 1918 yılında Zaman gazetesinde yazdığı tiyatro değerlendirmeleriyle (“*Temaşa Hatıraları*”) geçiş yapmıştır. Reşat Nuri’nin ilk basılan eseri de bir tiyatrodur;

“Ben yazı hayatımın ilk yıllarında yalnız piyes amatörüydüm. O zamanlar ‘İstanbul Kızı’ diye dört perdelik bir piyes yazmışım. Onu bozarak büyücek bir roman yaptım. İlk romanım denilmek lazım gelen bir roman... Çalıkuşu...”⁹⁶

İlk oyunu olan “Hançer” komedyasının oynandığı sıralarda (25.5.1920) dönemin **Şair Nedim, İnci, Diken, Akbaba** gibi edebiyat ve mizah dergilerinde küçük hikâyeler yazmış, bu hikâyelerden bazılarını kitaplaştırıp yayımlamıştır. Cevdet Kudret, onun bu dönemlerde takma isimlerle yazdığı hikâyeleri için şunları söyler:

“Mizah dergileriyle magazinlerde birtakım takma adlarla (Yıldızböceği, Ateşböceği, vb.) yayımladığı hikâyeleri de, sonradan – belki ününün verdiği güvenle, ya başka nedenlerle – sanat değeri taşıyan hikâyelerinin yanına katması, hikâye kitaplarında bir değer kargaşalığına ve dengesizliğine yol açmıştır.”⁹⁷

Doğu ve batı edebiyatına dair geniş bir birikimle giriştiği yazarlıkta ferah zekâsını kullanıp, insancıl bir izlenimcilikle içinde bulunduğu toplumsallığı ilk kalem denemelerinden itibaren yansıtmayı başarabilmiştir. Yazar, öykülerinde de toplumsal hayatla iç içedir;

⁹⁴ Cevdet Kudret, a.g.e., s.15

⁹⁵ Ahmet Oktay, a.g.e., s.119

⁹⁶ Varlık, Reşat Nuri Güntekin Anlatıyor, (Konuşan: Mustafa Baydar), S. 416, 1 Mart 1955

*"Kanımca Reşat Nuri, bütün romanlarında, başarılı öykülerinin tümünde toplumsal çıkmazları deşmiş, kolay kolay hiçbir şeyle uyuşmamıştır. Yapıtlarının ayrı eleştirel bakış açılarından konuştuğunu da sanmıyorum. Romanlarında ve başarılı öykülerinde boyuna ustalaşan, sindirilen bir dünya görüşü değişmezleşiyor."*⁹⁸

*"Reşat Nuri, bütün eserlerinde, ferdin cemiyet halinde sosyal ahlâk kurallarına ve insan olarak yerleşmiş ferdi ve ailevi ahlâk değerlerine bağlı olmasını, bu değerleri titizlikle korumasını ön plana almıştır. (...) O, bazen iyi ve güzel olanı çarpıtıyormuş görünür, fakat gayesi daima gerçek değerleri savunmaktır. Bu manada Reşat Nuri, ahlâkçı edebiyat yazarlarının takındığı "moralist" tavrı hiçbir eserinde göstermez. O, ahlâk vaazları veren bir moralist, yahut idealist ahlâkçı değil, insan davranışlarını çok iyi müşahade eden ve onlardaki sebep-netice münasebetlerini müsamaha ile anlamaya çalışan bir değerler savunucusudur."*⁹⁹

Biröl Emil Reşat Nuri'nin 1919-1930 yılları arasında ve altı kitap halinde topladığı hikâyelerinin şahıslar, yapı, dil ve üslup bakımından romanları ile tiyatroları arasında yer aldığını belirterek hikâyeleri, piyesleri ve romanları arasında içten bir münasebet bulunduğunu ileri sürer ve kişilerindeki, temalarındaki, duygu ve düşünce motiflerindeki benzerlikleri delil gösterir. Hikâyelerin temaları için şunları söyler:

*"Reşat Nuri, romanlarında olduğu gibi hikâyelerinde de umumiyetle dört ana meseleyi ele almıştır: Aşk, aile, çocuk, ahlâk."*¹⁰⁰

Yazarın başarılı öykülerinde konularının ön planda olduğunu söyleyen Selim İleri, bu öykülerin çarpıcı yanına değinir:

"Yazar başarılı öykülerinde, genellikle konuyu öne çıkarmıştır. Örnek 'Kirazlar'. Bu ürünlerde konu, trajik'i sağlayan olay dizisi sindirilerek,

⁹⁷ Cevdet Kudret, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman II*, 1998, s.297

⁹⁸ Selim İleri, *Öykücülüğümüzde Bir Sevecenlik Fırtınası: Reşat Nuri Güntekin*, Türk Dili, C.XXXII, S.286, Temmuz 1975, s. 80

⁹⁹ Prof. Dr. Biröl Emil, *Reşat Nuri Güntekin*, Kültür Bakanlığı Yayınları, I. baskı, Ankara, 1989, a.g.e., s.74-75

¹⁰⁰ Prof. Dr. Biröl Emil, *Reşat Nuri Güntekin*, Kültür Bakanlığı Yayınları, I. baskı, Ankara, 1989, s.71-72

özümленerek, okuru en çarpacak biçimde anlatılır. Reşat Nuri, konuyu işlerken seçtiği konuyu öykülerken çarpıcılığa önem verir.”¹⁰¹

İleri, Tanpınar’ın deyimiyle “yüreği derin bir acıma ve insan sevgisiyle çarpan” yazarın, öykülerinde genellikle bu sevgi ve acıma kavramlarını işlediğini söyler ve genel itibariyle öykülerde göze çarpan ilk duyguların kaynağının sevecenlik olduğunu ortaya koyar. Yazar, Reşat Nuri’nin hikâyelerindeki temalarını üç grupta toplar:

“a) Kırık acıları, mutsuz yaşamları, kimsesiz çocukları, toplumsaldan çok duygusala yaslanan ilişkileri anlattığı öyküler... (...)

b) Anadolu insanını ortak yönleri ve değişmez tözüyle kavramak istediği öyküler... (...)

c) Boş inançlarla savaştığı, boş inaçların karşısına doğal gerçekleri çıkardığı öyküler...”¹⁰²

Reşat Nuri’nin kişilerinin geniş bir hayat yelpazesi oluşturduğunda araştırmacılar hemfikirdir;

“Reşat Nuri’nin dikkati çeken bir yanı da romanlarında, oyunlarında ve öykülerindeki kişi çokluğudur. Bunu, yazardaki kökleşmiş insan sevgisine bağlayabiliriz. Kendisindeki insan sevgisini ‘İnsanlar arasında yaşamak ne güzel şey’ tümcesiyle belirten Reşat Nuri, bu sevgisini yapıtlarındaki kişi çokluğuyla kanıtlamıştır. Toplumun değişik kesimlerinden değişik meslek ve yaratılıştaki çok kişiyi okuyucularına tanıtmış ve sevdirmiştir.”¹⁰³

“Reşat Nuri’nin kişileri değişik çevrelerden alınmıştır. Meslekleri ve karakterleri de değişiktir. (...) Kişileri çizerken çevreyi ihmal etmemiştir.”¹⁰⁴

Selim İleri, “Kirazlar” hikâyesinin kişilerinin ortaya çıkarılışını göz önüne alarak yazarın hikâyelerinde kişi oluşturma tekniği ile ilgili şunları söylüyor:

“... Reşat Nuri, kişisini öbür çevre kişileri aracılığıyla çok aydınlık bir tutumla sergiler: Okur tiksindir, ürker, vazgeçer. Ancak ikinci ana bölümde bu aydınlık yaşam görünümü bulanır, kişinin iç dünyasındaki zenginlikler, üstünlükler

¹⁰¹ Selim İleri, a.g.m., s.77

¹⁰² Selim İleri, a.g.m., s. 82-83

¹⁰³ Olcay Önertoy, a.g.m., s.368

¹⁰⁴ Muzaffer Uyguner, Gösteri, Edebiyat Eki, 1985; Anan: Mahir Ünlü, Ömer Özcan, 20. Yüzyıl Türk Edebiyatı, İnkılap kitabevi, İstanbul, 1988, s.93

ortaya çıkar. İlk ana-bölümdeki çarpıtılmış gerçek olanca acılığıyla gözler önüne serilir. Bir ortamda bir zaman parçasında, bir yaşantı kesitinde birbirlerine ulaşamamış insanları tanırız.”¹⁰⁵

Yazarın, öykülerindeki yapı ve vaka kuruluş teknikleri ilgili şunlar söylenir:

“Reşat Nuri’nin hikâyeleri yapı bakımından da roman ve tiyatrolarına benzer. Bir kısmı kendisinin ‘tekellümî hikâye’ dediği tarzda piyesler şeklindedir. (‘Asker Dönüşü’, ‘Mektuplar’, ‘Bir Ayrılık’, ‘Kardeşler’, ‘Sevda ve Mantık’ (Sönmüş Yıldızlar); ‘Havva Yenge’, ‘Kabineler Nasıl Devrilir’, ‘Ruhları Davet’, ‘Papağan Yumurtası’, ‘Çocuğun Selameti İçin’, ‘Şüpheli İsmifail’ (Leyla İle Mecnun); ‘Deniz Banyosu’, ‘Yanakların Taksimi’, ‘Gece Ziyaretçileri’, ‘Şapka Duası’, ‘Bir İstifa’, ‘Neler Göreceğiz’, ‘Bir Centilmen’, ‘Hatıra Defteri’, ‘Diplomasız Doktor’ (Tanrı Misafiri). Bir kısmı bizzat hikâyeci tarafından perdelere bölünmüş, dekor ve zaman belirtilmiş veya adının altına ‘komedi dram 1 perde’ yahut ‘üç fasıllık yaz komedisi’ kaydı konulmuş skeç-hikâyelerdir: ‘Ahaliyi Kolaylığa Alıştırmak Korkusu’, ‘Halaskârlar’, ‘Hava Tebdili’ (Leyla İle mecnun). Bu sonuncular yapı bakımından hikâyeden ziyade ‘drama’ türüne girerse de yazar perde taksimine, şahıs ve dekor tasvirine yer vermediği ve benzer hikâyelerine ‘tekellümî hikâye’ dediği için onları aynı grupta düşünmek mümkündür.

Bazı hikâyeler, yine romanlarda olduğu gibi, ya mektup şeklindedir (‘Sönmüş Yıldızlar’, ‘Bir Damla Gözyaşı’, ‘Bir Hazin Hakikat’, ‘Yalan’, ‘Bir Hayal Kırıklığı’, ‘Kumandanın Şoförü’ (Sönmüş Yıldızlar)) yahut hikâyeci tarafından veya birinci şahıs ağzından hatıra şeklinde anlatılmıştır (Yukarıdakilerin dışında kalan bütün hikâyeler). Mektup tarzındaki bazı hikâyelerde aynı olayların farklı açılardan anlatılması onlara simetrik bir yapı sağlamıştır.¹⁰⁶

Yazarın bazı hikâyeleriyle Türk hikâye tekniğinde yeni kazanımlar ve açılımlar sağlandığı da söylenir:

“ ‘Kirazlar’ın anlatım, oluşturma özellikleri öykümüze bir zenginlik getirmiş. Bu kanıdayım ben. Gerçeği tek yönlü saptayan bir yığın öyküden sonra, okuduğum kadarıyla Reşat Nuri ilk kez bu durumu bozuyor, yeni bakış açılarına yöneltiyor öykü yazarını. Doğrudan doğruya öykü yazarını. ‘Bir Kadın Düşmanı’ni

¹⁰⁵ Selim İleri, a.g.m., s.77

¹⁰⁶ Prof. Dr. Birol Emil, a.g.e., s.75-76

anımsatan ‘Kumandanın Şoförü’ öyküsü de böyle... ‘Bir Yudum Su’, ‘Gurur’ öykülerini de analizim.

Reşat Nuri’nin inceden inceye, romanlarında daha bilinçli ve bir dizge çerçevesinde uyguladığı bu teknik, günümüz öyküsünde etkinlik kazanmıştır. “Kirazlar”ın konusunun güzelliği bir yana, konuyu oluşturan özellikleriyle de ilginç, usta işi.”¹⁰⁷

Selim İleri, “Kirazlar”ın bu başarısını yazarın farklı hikâye tekniğinde bulur; kahramanlar ile ilgili trajik gerçeği çarpıtarak toplumun yüzeysel bakış açısını kahramanların kişiliği ile ilgili gerçekler olarak baskınlaştıran yazar, daha sonra trajik gerçeği ortaya çıkararak okuyucuyu şaşırtır (Cimri ihtiyarlar olarak bilinen kahramanlar ile ilgili gerçekler bu kalıplamanın oldukça uzağında ve trajiktir aslında) ;

“... Yazar trajik gerçeği ilk elde vermez. Trajik gerçek öyküyü yücelten, unutulmaz kılan en önemli öğedir bu tür ürünlerde. Deyişin, betimleme yoluyla atmosfer yaratmanın ya da girdili çıktılı olay dizisinin getireceği özelliklerden kaçınır öykücü. Bilerek, isteyerek öyküsünü kırık dökük cümlelerle işler; betimlemenin sağlayacağı güzel duysal ortamdan vazgeçer; trajik gerçek, atmosfer’den önemlidir; olay dizisinde sürükleyicilik öğesi girdi-çıktıya dayanmaz, sürükleyicilik çarpıtılmış gerçekte odaklanır.”¹⁰⁸

Hikâyelerinde “konuşma”yı sık kullanışı yazarın tiyatro yazarlığına yakın duruşuyla ilgili değişik yorumlar ortaya çıkarmıştır;

“Reşat Nuri’nin öykülerinde, oyun yazarlığı yanının daha bir belirginleştiği söylenebilir. Mektup biçiminde yazdığı birkaç öyküsü dışında, öyküleri çoğunlukla karşılıklı konuşmalarla düzenlenmiştir. Bu öyküleri herhangi bir oyunun bir sahnesini andırıyor.”¹⁰⁹

“Reşat Nuri’nin kimi öykülerinde – çoğu başarısız ürünler – konuşmaya dayanan bir teknik kullanılmıştır. Oyunla öykü arasında bir bağ kurma isteği diyemeyiz buna. Üstelik cılız kalmıştır teknik, bir özellik biçimine dönüşmemiştir. Ama konuşmaların yapaylığa düşmemesi, konuşanların niteliklerini dışa vurması

¹⁰⁷ Selim İleri, a.g.m., s.78

¹⁰⁸ Selim İleri, a.g.m., s.78

bu öyküleri, Reşat Nuri romanındaki başarılı bölümlere hazırlatan etkin öge olarak gösterir.”¹¹⁰

Reşat Nuri'nin toplumun gerçeklerini yansıtan bir yazar olarak tanınmakla birlikte hikâyelerinde döneminin genel akımlarına ve genel beğenisine bağlı kalmasının etkileri göze çarpar;

“Dönemin genel akımlarına bağımlılık, yazarın umutlandırma, yaşamı sevdirmeye ereğinden kaynaklanmış olabilir. Yıkılmakta olan bir imparatorluk, savaşlar, savaş sonrasının bezgin insanları; tümü, yazarı okurla alışverişinde sevgi, sevecenlik çağrılarına yönelmiştir. Nitekim “Kirazlar”, “Yağmur” gibi gerçekten güzel öykülerinde sevecenlik çağrısı sürüp gider.”¹¹¹

Yazarın hikâyelerindeki dili, üslubu ve mizahî yönü de dikkat çekmiştir;

“Özellikle dört uzun hikâye (“Eski Ahbap”, “Boyunduruk”, “Tanrı Misafiri”, “Yaseminli Yuva”) Reşat Nuri Türkçesinin yine emsalsiz örnekleridir. Olabildiği kadar ayıklanmış, pürüzsüz, günlük dile yakın, bununla beraber yer yer kültür ve edebiyat dilinin unsurlarını da taşıyan bir dil ve üslup bu dört hikâyenin olduğu gibi bütün küçük hikâyelerin de kanevasını nakış nakış işler. Bu nakışların arasına serpiştirilmiş hafif tebessümlü bir mizah, hiç ürkütmeyen, incitmeyen yaralamayan, mânâsız sırtkanlıklara meydan vermeyen çok ince bir istihza (ironi), jestli kahkahalarla değil, hafif mimiklerle bıyık altından gülen ve gülümseten nükte ve alay, Reşat Nuri'nin romanları gibi hikâyelerine de, hatta fazlasıyla hikâyelerine hakimdir. Onun “ton”u, edası budur. Kaba hicvin değil, ince, zarif, güzel esprinin içten içe idare ettiği bu üslubu, Reşat Nuri bilhassa kahramanlarının zaafılarını ortaya çıkarırken kullanmıştır.”

Reşat Nuri yazarken nasıl bir yöntem izlediğini şu sözleriyle ortaya koyar;

“Not almak, masa başında plân çıkarmak adetim değildir. Çok eskilerden beri zaman zaman zihnimde, adeta kendiliklerinden, çok iptidai bazı hikâye kanavaları çizilmiştir. İleride tekrar ele almak düşüncesiyle bir köşeye atarım. Evlerin hırdavat dolaplarındaki kırık dökük çocuk oyuncakları gibi karmakarışık birikirler. Ara sıra bunlardan biriyle bir parça oynayıp, tekrar yerine atarım...”

¹⁰⁹ Olcay Önerioy, Reşat Nuri Güntekin, Türk Dil Kurumu Yayınları, Olgaç Basımevi, Ankara, 1983, 152 sayfa, s.31

¹¹⁰ Selim İleri, a.g.m., s.79

Bunları ressamların üçer beşer çizgilik eskizlerine de benzetmek mümkündür. Şu fark ile ki onlar dolaptan yine eski halleriyle çıkarlar. Benim oyuncakların bir kısmı büsbütün kaybolmuşlar yahut çürüyüp dağılmışlardır. Fakat bazılarını da haberim olmadan şaşılacak derecede işlenmiş ve daha garip, bugünkü aktüel duygular ve görüşlerimin tonunu tutacak derecede değişip tazelenmiş bulurum. Böylece en yeni romanlarımın bazen yirmişer, otuzar senelik hatta daha fazla birer geçmişleri olduğunu söylersem, yalan olmaz... Bu süreler plândan ziyade müphem bir umûmî şamaya benzerler. Masa başı çalışmaları başladıktan ve bir parça ilerledikten sonra, onlar yine kendiliklerinden değişmeye, şahıslar ve vakalar başlarını alıp evvelden hiç düşünmediğim büsbütün ayrı yollara gitmeye başlarlar.”¹¹²

Reşat Nuri Güntekin'in Yayımlanmış Hikâye Kitapları:

Reşat Nuri Güntekin'in yedi hikâye kitabı yayımlanmıştır. Bunlardan “*Recm, Gençlik ve Güzellik*” (1919, iki hikâye olarak yayımlanmıştır, bu hikâyeler yeni harflerle yayımlanmamıştır.), “*Roçild Bey*” (1919, Yazar bu hikâyesini daha sonra “*Tanrı Misafiri*” kitabında “*Bir Centilmen*” adıyla yeniden yayımlamıştır.), “*Eski Ahbap*” (1917) yazarın ilk hikâyeleridir. “*Eski Ahbap*” ve “*Roçild Bey*” hikâyeleri ilk baskılarında tek hikâye olarak basılmışlardır. Daha sonraki yıllarda “*Tanrı Misafiri*”(1927), “*Sönmüş Yıldızlar*” (1928), “*Leyla İle Mecnun*” (1928), “*Olağan İşler*”(1930) hikâyeleri yayımlanmıştır. ¹¹³

Kitaplardaki toplam 109 hikâyeden 22'si **Tanrı Misafiri** adlı toplu hikâye kitabı içerisinde yer alır: “*Tanrı Misafiri*”, “*Yaseminli Yuva*”, adlı uzun hikâyelerin yanında “*Deniz Banyosu*”, “*Münzevinin Esrarı*”, “*Yanakların Taksimi*”, “*Gece Ziyaretçileri*”, “*Su Çekme Ve Bulaşık Yıkama*”, “*Şapka Duası*”, “*Bir Aile Meselesi*”, “*Medeni Günahlar*”, “*Bir İstifa*”, “*Bir Centilmen*”, “*Porselen Çay İbriği*”, “*Hatıra Defteri*”, “*Kesatlık*”, “*Bir Modern Genç Kız*”, “*Sinema, Çocuk ve Sokak*”, “*Biçilmiş Kaftan*”, “*Bir Artist*”, “*Diplomasız Doktor*”, “*Hasta Çocuk*”,

¹¹¹ Selim İleri, a.g.m., s.77

¹¹² Varlık, 387, Ekim 1952

¹¹³ Mahir Ünlü, a.g.e., s.710

“*Bir Gümrük Kaçakçılığı*”. Bunlardan “*Hatıra Defteri*” hikâyesine “*Tekellümî Hikâye*” başlığı atılmıştır.

“*Sönmüş Yıldızlar*”, “*Bir Damla Gözyaşı*”, “*Bir Hazin Hakikat*”, “*Yalan*”, “*Bir Hayal Kırıklığı*”, “*Kumandanın Şoförü*”, “*Bir Sonbahar Eğlencesi*”, “*Bir Yudum Su*”, “*Nisan Güneşi*”, “*Gölgelerin Busesi*”, “*Bir Zaaf Dakikası*”, “*Bilek Saati*”, “*Askerin Dönüşü*”, “*Mektuplar*”, “*Tehdit*”, “*Bir Ayrılık*”, “*Muamma*”, “*Mazeret*”, “*Kardeşler*” “*Sevda ve Mantık*”, “*Fazilet Mükâfatı*”, “*Zoraki Doktor*” adlı 22 hikâye de **Sönmüş Yıldızlar**’da toplanmıştır. Bu kitaptaki ilk altı hikâye de mektup tekniğiyle yazılmıştır. “*Bir Zaaf Dakikası*” adlı hikâye de hatıra defteri tekniğiyle yazılmıştır. Yazar, “*Bilek Saati*” hikâyesini *Fahri Celalettin*’e ithaf etmiştir.

En fazla sayıda hikâyesini topladığı kitap **Leyla İle Mecnun**’dur. Bu kitapta 44 hikâye toplanmıştır. Bunlar, “*Leyla İle Mecnun*”, “*Bir Sahtekârlık Davası*”, “*Başkasının Eliyle*”, “*Masum Bir Hile*”, “*Çocuk Kavgası*”, “*Gamsızın Ölümü*”, “*Bir İntihar Şakası*”, “*Sönmüş Ocak*”, “*Gurur*”, “*Nikâh Yüzüğü*”, “*Bir Gümrük Kaçakçılığı*”, “*Sahte Banknot*”, “*Hırsız*”, “*Eski Bir Gazeteci*”, “*Mukaddes Hatıra*”, “*Minyatür*”, “*Havva Yenge*”, “*Karakolda*”, “*Eski Hatıra*”, “*Rüya-yı Sadık*”, “*Kabineler Nasıl Devrilir*”, “*Hırsız*”, “*Şiire Tövbe Eden Adam*”, “*Eski Bir Yara*”, “*Kaçırılmış Fırsat*”, “*Avukat*”, “*Balta*”, “*Nişanlıdan Mektuplar*”, “*İnce Hesaplar*”, “*Ruhları Davet*”, “*Kirazlar*”, “*Sesli Kayalar Çiftliği*”, “*Meşru Mazeretler*”, “*İri Yarı Delikanlı*”, “*Sokaktan Sesler*”, “*Resul Hocanın Gazası*”, “*Ahaliyi Kolaylığı Alıştırmak Korkusu*”, “*İlk Müşteri*”, “*Papağan Yumurtası*”, “*Çocuğun Selameti İçin*”, “*Akşam Pazarı*”, “*Halaskârlar*”, “*Hava Tebdili*”, “*Şüpheli İsm-i Fail*” adlı hikâyelerdir. “*Bir Sahtekârlık Davası*” adlı hikâyeyi “*Fazıl Ahmet Bey’e*” ithafla sunmuştur. “*Hava Tebdili*” hikâyesi “*Üç Fasillik Yaz Komedi*” ifadesiyle sunulur. “*Ahaliyi Kolaylığa Alıştırmak Korkusu*” ve “*Halaskârlar*” (Bu hikâyelere de komedi dram 1 perde başlığı atılır.) hikâyeleri de tiyatro tekniğiyle yazılmıştır.

Olağan İşler’de Olağan İşler isminde bir hikâye yoktur. “*Aşk Mektupları*”, “*Ahret Dönüşü*”, “*Tehdit*”(Leyla ile Mecnun’daki “*Tehdit*” aynı isimli başka bir hikâyedir.) , “*Bir Ahret Masalı*”, (Mahmut Yesari’ye ithaf edilmiştir.), “*Bahçeli Lokanta*”, “*Geçim Dünyası*”, “*İnsan Nasıl Düşer*”, “*Kılıkuyruk*” (Hikmet Şevki’ye

İthaf edilir), “*Bir Aşkın Tarihi*”, “*Yeni Bir İcat*”, “*Mavi Gözlü Çocuk*”, “*Kuvve-i Maneviye*”, “*En Büyük Ceza*”, “*Çehreler Tabiatlar*”, “*Akrep*”, “*Ceza-yı Nakdî*”, “*Namuslu Sahtekâr*”, “*Uğurlu Çocuk*”, “*Yağmur*” isimli hikâyeleri bu kitapta toplanır.

Reşat Nuri Güntekin’in *Tanrı Misafiri*¹¹⁴, *Sönmüş Yıldızlar*¹¹⁵, *Leyla İle Mecnun*¹¹⁶, *Olağan İşler*¹¹⁷, *Eski Ahbap*¹¹⁸, *Roçild Bey*¹¹⁹ isimli hikâye kitaplarının ulaşabildiğimiz muhtelif eski baskıları ile yeni baskıları üzerinde yaptığımız inceleme ve karşılaştırma ile hikâye metnlerinin sonraki baskılarda kelime kadrosu ve benzeri bakımlardan herhangi bir şekilde değiştirilmediğini görmekteyiz. *Tanrı Misafiri*, *Sönmüş Yıldızlar*, *Leyla İle Mecnun*, *Olağan İşler* adlı toplu hikâyelerin eski baskılarında içerdikleri hikâye sayıları da sonraki baskılarda değişmemiştir.*

Yazarın hikâye kitaplarının ilk baskıları şunlardır;

Recm. Gençlik ve Güzellik

İstanbul, 1335 Türk Dünyası Matbaası. 23 S. 8° , “Türk Dünyası Külliyyatından: 2”

Not: Bu eser iki hikâyeden mürekkeptir. İkinci hikâye, Hayrettin Rüştü takma adı ile yazılmıştır.

¹¹⁴ Reşat Nuri Güntekin, *Tanrı Misafiri*, İnkılâp Kitabevi, Y. Basılış, 127 + 1 S. 8°, İstanbul, 1960

¹¹⁵ Reşat Nuri Güntekin, *Sönmüş Yıldızlar*, İnkılâp Kitabevi, Y. Basılış, 127+1, S. 8°, 3. Basılış, İstanbul, 1960

¹¹⁶ Reşat Nuri Güntekin, *Leyla İle Mecnun*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, Tan Gazetesi ve Matbaası, Yeni Harflerle 1. basılış, İstanbul, 1962

¹¹⁷ Reşat Nuri Güntekin, *Olağan İşler*, İnkılâp Kitabevi, 2. basılış, İstanbul, 1959

¹¹⁸ Reşat Nuri Güntekin, *Harabelerin Çiçeği*, *Eski Ahbap ve Boyunduruk*, İnkılâp Kitabevi, 2. basılış, İstanbul, 1960

¹¹⁹ Reşat Nuri Güntekin, *Roçild Bey*, Matbaa-i Ahmet İhsan ve Şürekâsı, 7 S. 8°, İstanbul, 1335

* Hadiye Güntekin, İnkılâp Kitabevi ile birlikte yürüttüğü çalışma ile Reşat Nuri’nin hikâyelerini orijinal metinlere birebir sadık kalarak bastırıldığını kitapların ilk ve ikinci baskılarında ifade eder:

“*Eşim Reşat Nuri Güntekin’in – yurdun her köşesinde aranılmakta olan – bütün eserlerini (REŞAT NURİ GÜNTEKİN KÜLLİYATI) umumî adı altında aynı kıt’ada, aynı puntoda harflerle çok temiz ve doğru olarak bastırmağa teşebbüs etmiş bulunuyorum.*

*Şimdiye kadar muhtelif editörler tarafından gelişigüzel bastırılmış bulunan nüshalarda nasılsa musahhihlerin gözlerinden kaçmış olup âdeta eserleri tanınmıyacak bir hale getiren türlü türlü yanlışların artık bu yeni baskılarda görülmeyeceğini muhterem okuyucularımıza tebşir edebilirim.” (Hadiye Güntekin, “Reşat Nuri Külliyyatının Yeni Tabıları Hakkında Birkaç Söz”, Reşat Nuri Güntekin, *Leyla İle Mecnun*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, Tan Gazetesi ve Matbaası, Yeni Harflerle 1. basılış, İstanbul, 1962, s. 3)*

Roçild Bey

İstanbul, 1335, Matbaa-i Ahmet İhsan ve Şürekâsı, 7 S. 8°

Not: Bu hikâye İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin "Cereme" adlı komedisi ile bir arada basılmıştır

Eski Ahbap

İstanbul (y.t.y.) , "Ahmet İhsan Matbaacılık Osmanlı Şirketi." 16 S. 8°

resimli

"Diken Neşriyatı"

Not: İzzet Ziya Bey tarafından resimlendirilmiştir.

Tanrı Misafiri

İstanbul, 1927, İkbâl Kütüphanesi, 162 + (I) S. 8°

Sönmüş Yıldızlar

1.bs.: Görülemediği

2.bs.: İstanbul, 1928, İkbâl Kütüphanesi, 191 + (I) S. 8°

Leyla İle Mecnun

İstanbul, 1928, Suhulet Kütüphanesi, 299 + (4) S. 8°

Olağan İşler

İstanbul, 1930, Muallim Ahmet Halit Kütüphanesi, 192 S. 8° Fi: 100.

ciltli¹²⁰

Reşat Nuri, çeşitli siyasî içerikli mizah dergilerinde takma adlarla küçük hikâyeler yazmıştır.

Halit Fahri yönetimindeki edebiyat dergisi "Nedim"de yayınlanan "*Komiserin Telaşı*"¹²¹ isimli hikâyesi polisiye karakterdeki ilk hikâyesidir, yazar toplu hikâyelerini yayımladığı kitaplara bu hikâyesini almamıştır. "Diken"ın 1919'daki 24. sayısında "*Amirin Emri*"¹²² adlı hikâyesi yayımlanır. Basit giriş gelişme ve sonuç şeklindeki metin halkalarıyla oluşturulan olay örgüsü merak unsuruna dayandırılır. Aynı derginin 1920'deki 42. sayısında yazarın "*Dünya Yuvarlak mı Düz mü*"¹²³ adlı hikâyesi yayımlanır. Bu hikâye de basit merak

¹²⁰ Türkân Poyraz, Muazzez Albek, Reşat Nuri Güntekin, Hayatı ve Eserlerinin Tam Listesi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1957

¹²¹ Reşat Nuri Güntekin, "*Komiserin Telaşı*", Nedim, S. 4, Ağustos 1918, s. 57

¹²² Reşat Nuri Güntekin, "*Amirin Emri*", Diken, S.24, 1919

¹²³ Reşat Nuri Güntekin, "*Dünya Yuvarlak mı Düz mü*", Diken, S.42, 6 Şubat 1336, s.6-7

unsuruna dayalı vaka hikâyesi tarzında kurulmuştur, sonuç bölümündeki etkili ve nükteli sözle bir fıkraya da benzer. Reşat Nuri'nin "*Bir Mayıs Masalı*"¹²⁴ isimli hikâyesi Diken'in 54. sayısında yayımlanır, yazar bu hikâyesinde de komik unsuru kullanarak etkili bir son hazırlamaya çalışır.

Yine mizahî ve siyâsî nitelikteki "Akbaba" dergisinin çeşitli sayılarında Reşat Nuri'nin hiçbir kitabına almadığı hikâyeleri yayımlanmıştır. Yusuf Ziya'nın yönetimindeki derginin 623. sayısında yazarın kitaplarına almadığı "*Sineğin Hizmeti*"¹²⁵ adlı hikâyesi yer alır, bu hikâye memuriyet hayatının külfetlerine karşı geliştirilen pratik ve kurnaz çözümleri tematik odağına taşır. Hazırlanışı ve tematik buluşu itibarıyla "*Yeni Bir İcat*" hikâyesiyle benzerlik gösterir.

Yazarın "*Garip Bir Hırsızlık*"¹²⁶ "*Bulunmaz Bir Hizmetçi*"¹²⁷ ve "*Aile Politikası*"¹²⁸ isimli hikâyeleri de aynı dergide yayımlanan ve kitaplarına almadığı hikâyelerdendir.

¹²⁴ Reşat Nuri Güntekin, "*Bir Mayıs Masalı*", Diken, S.54, 2 Mayıs 1920, s.6-7

¹²⁵ Reşat Nuri Güntekin, "*Sineğin Hizmeti*", Akbaba, S.623, 1928, s. 2-3

¹²⁶ Reşat Nuri Güntekin, "*Garip Bir Hırsızlık*", Akbaba, S. 627, 1928, s.2-3

¹²⁷ Reşat Nuri Güntekin, "*Bulunmaz Bir Hizmetçi*", Akbaba, S.709, 1929, s. 2-3

¹²⁸ Reşat Nuri Güntekin, "*Aile Politikası*", Akbaba, S.712, 1929, s.2-3

I. REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN HİKÂYELERİNDE OLAY ÖRGÜSÜ

Hikâyede ve romanda yapısal bütünlüğün değeri açıktır; dizge içerisindeki her parçanın önemi ve niteliği olmalıdır, kusursuza yakınlığı nispetinde eserin de niteliğini doğru orantılı olarak yükselten bu kompozisyona “olay örgüsü” denir. Olay örgüsünü anlatı türlerinde belirleyici kılan temel noktalardan en önde geleni olay örgüsünün neden sonuç ilişkisini kurmasıdır. Bir hikâyede veya romanda art süremli veya dağınık olaylar dizisi tahkiyeyi oluşturur, bu olayların birbiri ardına gelişiminde mantık, bellek ve zekâyâ hitap eden, gizem dolu korelasyonlar kurma işi ise olay örgüsüyle ilgilidir. Anlatının niteliğini; olayları havada asılı hiçbir detay ve unsur bırakmadan çözümlüğe götüren, açık ve yalın biçimde sistematize eden yapı olan olay örgüsü belirler.

“Olay örgüsü romanda anlatılan öykü ve bu öykünün temelindeki anlamdır. Dolayısıyla bir okuyucu bir romanın olay örgüsünü anlattığında hem karakterlerin başına ne geldiğini, hem de bu olayların anlamını ortaya koymak durumundadır. Yazarın düşündüğü, düşlediği, dinlediği ya da tanık olduğu her şey bir olay örgüsü içinde anlatılabilir.”¹²⁹

Olay örgüsü, çeşitli kavramlarla karşılaşılır, kurgu ya da vaka adıyla inceleme konusu edilen roman ve hikâye unsuru olay örgüsünün farklı adlandırılışlarıdır. Ronald B. Tobias kurgu adını kullanarak olay örgüsünün önemine şöyle değiniyor:

“Kurgu, hikâyenizi bir arada tutan iskelettir. Bütün ayrıntılarınız kurgunun kemiklerine asılıdır.”¹³⁰

Olay örgüsü çeşitli motiflerden oluşur. Bu yapıya motivation (motif örgüsü) adı verilir. Motif örgüsü, herhangi bir sanatsal tavıra, ekole, akıma ya da bakış açısına göre çeşitlilik gösterir, bu realist ya da romantik olay örgülerinin var

¹²⁹ Hasan Boynukara, *Karakter ve Tip*, Hece, a.g.m., s.183

¹³⁰ Ronald B. Tobias, *Roman Yazma Sanatı*, I. baskı, Say Yayınları, İstanbul, 1996, s.11

olduğunun işaretidir.¹³¹ Motif kavramı, olay örgüsünü oluşturan küçük bölümler (epizotlar, olaylar) ya da çekirdek vakalar ¹³² içerisinde rol alan kişilerin davranış biçimleri ya da küçük olayların gelişim tarzıdır. Romantik ya da mitik olay örgülerinde kalıplaşmış motiflere rastlanır (Gotik romanın özgün motifleri, ya da gerçekçi romanın motifleri örnek gösterilebilir.)

Hikâyede kurgunun unsurlarını ortaya çıkarmada göstergebilimin ilkelerinden yararlanan Prof. Dr. Şerif Aktaş, motif yerine “çekirdek” tabirini kullanıyor. Çekirdek, metin içerisinde yok sayıldığında ya da metinden çıkarıldığında metin vasıtasıyla dikkatlere sunulan mesajın anlaşılamayacağı ya da değişikliğe uğrayacağı mana birliklerine denir. Çekirdeklerin ve bunlar etrafında teşekkül eden metin halkalarının eş zamanlı (senkronik) incelenmesinin araştırmacıya kazandıracakları ile ilgili olarak şunları söyler:

“Metin halkalarının tanziminde nakledilen vakanın edebi türe ve devrin modasına ait hususiyetlerin, eser vasıtasıyla ifade edilmesi istenen düşüncenin tesiri olduğu gibi anlatıcının vaka zinciri ve şahıs içindeki yeri, onlara nispetle bulunduğu mevkiide ehemmiyetli rol oynar. Bu bakımdan, metindeki muhtelif parçaları birleştiren kurallar bakış açısı ile de yakından alakalıdır. İşte bu karşılıklı ve çok yönlü münasebetlerin tamamını daha iyi tesbit etmek ve değerlendirmek için okuma ve yaratma zamanını karşılayan düz çizgi üzerinde metin halkası olarak fonksiyonlarını dikkate almak gerekir. Böyle bir hazırlık metni “art zamanlı” bir sistem içinde incelemede yardımcı olacağı gibi ona ait unsurlarda bariz vasfı “eş-zamanlı” olan yeni bir sistem meydana getirmemize imkân hazırlayacaktır.

Her şeyden önce metin halkalarının tanzim tarzı daha açıkça müşahade edilebilecektir. Bazı eserlerde, metin halkalarının kronolojik sıraya uygun tarzda birbirini takip ettikleri; bazılarında ise geri dönüşlerle, iç içe girmelerle, üst üste çıkmalarla karmaşık bir vaziyet arz ettikleri görülür. Böyle bir şema üzerinde, eserin herhangi bir metin halkasını teşkil eden mana birliklerinden birinde ifade edilen bir hususun, - metnin gelişmesine paralel olarak - zenginleşerek ayrı bir metin halkası haline geldiğini tesbit etmek de mümkündür. Yani eserdeki temaların

¹³¹ Rene Wellek, Austin Warren, a.g.e., s.192

¹³² Bkz. Şerif Aktaş, a.g.e., s. 55

gelişmesi böylece takip edilebilir. Ayrıca sözünü ettiğimiz tarzda bir şema üzerinde, vaka zincirinin her anına eserde yer verilmediği, bazı kısımların okuyucunun idraki ve seziş kabiliyetine bırakıldığı daha iyi görülür. Eserde nakledilen veya gösterilen metin halkalarının hususiyetleri daha iyi anlaşılabilir. Bunlardan hareketle de eserde dikkatlere sunulan itibarî alemin vasıfları, yaratılma tarzı daha yerinde bir ifadeyle yaratılmasında hareket noktası olarak seçilen hususlar dikkatlere sunulabilir. Kısacası böyle bir şemadan hareketle, okuma ve yazma zamanından vaka iklimine geçilebilir.¹³³

Yapıt, gücünü karakterler ve olay örgüsü arasında sağlanan iki temel unsurun eş uyumuyla olgunlaşan öz sudan alır. Bu iki yapı unsurundan dengeli bir feyiz almak pek az eserin erişebildiği sonuçtur. Kişilerin tutarlığı ve gerçekliği üzerinde kusursuz bir yapı oluşturmak bazen olay örgüsünden ödün vermeyi gerektirir. Olay örgüsünü sağlamlaştırmada ifrata yönelik ise karakterlerin gerçekliğini kısılabilmektedir. Olay örgüsünün bu bağlamda ne ölçüde ince bir dikkatle kurulması gerektiği göz önüne çıkıyor.¹³⁴ Buradan, hikâye tarzlarının olay örgüleri üzerinde belirleyici inisiyatifler kurduğu düşüncesine gidebiliriz. Olay örgüsünün kusursuz duruşunda başat rolü oynayan nedenselliğin güvence altına alınması uğruna hikâye kişilerinin şaşırtıcı, ilgi uyandırıcı edimlerinde kısıtlamaya gitmek kaçınılmazdır. Aksi halde nedenler bulmakta bocalamanın önüne geçmek zordur. Kusursuz bir vaka kuruluşunu temel alan hikâye tarzı da olay örgüsünü berraklaştırmayı hedef seçmelidir. Hem keskin, vurucu sonlar hedefleyip hem de vaka kuruluşunda vuzuh elde etmeyi ilke edinen Maupassant hikâyesinde bu bakımdan ya olay örgüsünde ya da kişilerin davranışlarında yapay kurgular veya kurgulardaki gerçeklik noktasında aksaklıklar kaçınılmaz hale gelir.

Reşat Nuri'nin hikâyelerinde genel olarak düzgün, neden sonuç ilişkisi sağlam olay örgüleri görebiliriz. Bununla beraber, onun bazı kişilerinin – sergiledikleri davranışlar itibariyle – ferdîleştirme veya sonuca vurucu tesirler katma amacının etkisiyle sağlam olay örgüleri içerisinde Forster'in deyiimiyle “alın yazısının elinde oyuncak” olduklarını görürüz.

¹³³ Prof. Dr. Şerif Aktaş, a.g.e., s.72-73

¹³⁴ Bkz. E. M. Forster, a.g.e., s.125-148

Hikâyelerde Maupassant hikâye tarzına uygun “olay unsurunun sentezleyici olduğu yapı tipleri” kullanılmıştır (Yapı tipleri için bkz. Norman Freidman, **Romanda Yapı Şekilleri**; Philip Stevick, age., s.136). hikâyelerde olaylar zincirlerine göre yani olayların bir ve birkaç merkez izlekte gelişebilirliğine göre üç çeşit olay örgüsü tipinden genellikle vakanın tek bir zincir halinde nakledildiği yapı tipi kullanılır. Bununla beraber Reşat Nuri iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelen ve iç içe yerleştirilmiş vaka zincirlerinden oluşan olay örgüsü tiplerini de kullanmıştır. Yazarın motifleri de (çekirdek vakalar) benzer ve kategorize nitelikler taşır. Hikâyelerde, realist olay örgüleri oluşturma gayreti göze çarpar. Bilindiği gibi olay örgüsü, karakterler, teknik yapı ve tema ile ulaşılan bütünlüğün ortaya çıkardığı çatıdır; olay örgülerini sınıflandırırken vakayı ortaya koyan teknik belirleyicileri de ölçüt olarak kullanacağız; örneğin tekellümî hikâyelerin olay örgüleri bir arada incelenecektir, bakış açıları da bu tasnifte dikkate alınacak unsurlardandır.

Yazarın hikâye kitaplarının basılış tarihlerini göz önüne alarak kitapları ilk basılandan son basılana ele alarak hikâyelerin kitaplardaki yer alış sırasını takip etmek suretiyle bütün hikâyeleri değerlendirmeye çalışacağız; kronolojiyi ve hikâyelerin kitaplardaki sıralanışını öne alarak bir değerlendirmeye gitmenin hiçbir hikâyeyi gözden kaçırmamak açısından ve bu yolla hikâyelerde yapı ve temayı ortaya koyacak bir bütünlüğe ulaşmak yönünde daha doğru bir yaklaşım olacağını düşündük. Hikâyelerin olay örgülerini şöyle sınıflandırabiliriz;

1-Olay Örgüsünün Tek Vaka Zinciri Hâlinde Olduğu Hikâyeler:

Reşat Nuri Güntekin'in öykülerinin çoğu "kısa öykü" denen formun örnekleri sayılmalıdır. Kısa öykü formunun belirleyici yapısal birimlerini saptamaya girişmek pek çok farklı düşüncenin çatıştığı kavramsal çeşitlilikler yaratmıştır. Bu nedenle öykünün olay örgüsünü oluşturan vakaların yönlülüğünü ya da öykünün içeriğindeki sözcük varlığını kısa öyküde belirleyici yapılar olarak kabul etmek yerine öykünün okuyucu üzerinde bıraktığı etkinin ya da okuyucunun kendi sağduyusunun belirleyiciliğini esas almak yoluyla bir ayırma gitmek daha yararlı görülmektedir. Bunun yanısıra öykülerin yalnız kendi kurgusal dünyasında yer alan kişi, hareket biçimi ve olayla ilgili olmaları; kendi içinde bir bütünlük oluşturmaları, öykü planlarının bazı olay ya da bilgilerin zirvede keşvedilmesine dayalı olarak hazırlanışları sebebiyle Reşat Nuri öykülerine kısa öykü diyebilmekteyiz.

*"Aslında kısa öyküler romanlardan daha az sözcük içerir ve okur üzerinde tekil bir etki yaratırlar. Ancak, kısalık kavramı sadece sayısallık ya da okuyucu üzerinde yarattığı tekil etkiyle tanımlanamaz. Çünkü zaten okuyucu bir anlatı metninin kısa öykü mü ya da roman mı olduğuna kendi sağduyusu ve birikimleriyle karar verebilecek niteliktedir. Friedman, kısa öykünün iki nedenden dolayı kısa olduğunu belirtmektedir. Bu nedenlerden birincisi kısa öykünün içeriksel ve nesnel ölçülerinin küçük boyutlara sahip olmasıdır. İkinci neden ise yazarın okuyucu üzerinde sanatsal bir etki yaratmak ve bu etkiyi arttırmak amacıyla kısa öykünün boyutlarını kasıtlı olarak küçültmesidir."*¹³⁵

Reşat Nuri'nin hikâyelerindeki vakaların tek yönlülüğü ya da çok yönlülüğünü öykü formunu belirleyen bir ölçüt olarak değil öykülerin yapı incelemesinde eleştiri ve çözümlemeye katkıları yönüyle değerlendiriyoruz. Yazarın anlatımda kullandığı tekniklere göre tek vaka zincirli olay örgülerini çeşitlendirebiliriz:

¹³⁵ Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gendaş Kültür Yay., İstanbul, Mart 2002, s.39-40

a) Olay Örgüsünün Tek Vaka Zinciri Halinde Olduğu “Tekellümî”

Hikâyeler:

“Yanakların Taksimi”, “Gece Ziyaretçileri”, “Şapka Duası”, “Medeni Günahlar”, “Kesatlık”, “Havva Yenge”, “İnce Hesapla”r, “Ahaliyi Kolaylığa” “Alıştırmak Korkusu”, “Papağan Yumurtası”, “Çocuğun Selameti İçin”, “Halaskârlar” gibi kısa hikâyeler bu yapıya örnek teşkil eder. Bunlar oldukça kısa ve genellikle üç metin halkasının giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine yerleştirildiği hikâyelerdir. Baştan sona gösterme ve sahne teknikleriyle anlatılan bu hikâyelerde olay örgüsü son metin halkasına monte edilen vaka ile etkili sonlara bağlanır.

Bir İstifa’da hikâye baş kişisi öğretmen, hikâye zamanı içerisinde yakın zamandaki gerilimle koşullandırılan ve merakla beklenen davranışlarının hazırlayıcı metin halkalarını, öğrencilerin yaşantılarındaki mutlu günlerine ilişkin anlattıkları olaylar oluşturur. **Neler Göreceğiz** hikâyesinde olay örgüsünün kuruluşunda karakterin ağırlıklı etkisi göze çarpar. Kadın avukatın cinsiyetinin etkisiyle, karşı cinsin aldatma olgusu karşısındaki hassasiyeti işinin gereklerinin önüne geçince bu çatışma vakayı ortaya çıkarır. **Uğurlu Çocuk**’ta diyalog halindeki konuşmacılardan yalnızca birinin sözlerine yer verilerek olay örgüsünde uyanık bir okuyucu iradesi oluşturmada başarılı olunmuştur. **Askerin Dönüşü**, “merhamet uyandırıcı” yapı tipine örnek gösterilebilir. Gerilim unsurları, Ali’yi ziyarete gelen Kamber Dayı’nın verdiği kötü haberler ile olay örgüsünün geniş bir gelişim alanı bulmasını engeller. **Mektuplar** hikâyesinde de olay örgüsü, karakter unsurunun ön planda ve sentezleyici olduğu yapıya dayandırılmıştır. Bu yönüyle farklı bir hikâye olan Mektuplar, karakterin olgunlaşma sürecinin oluşturduğu vakalardan biri olarak belirginleşir. Nihat, üvey annesinin babasını aldattığını haber vermekte kararlı iken üvey kardeşlerinin de kendisi gibi anne acısı çekmelerini istemediğinden kararında değişiklik gösterir ve vazgeçer. **Bir Ayrılık**’ta hikâyenin başında asıl vakada rol oynayacak kişiler ve mekânın dekoratif kişiler ve mekân unsurlarının oluşturduğu bir metin halkasıyla ilgi çekici bir tarzda ortaya çıkarılması olay örgüsüne değerli nitelikler kazandırır. Tramvayda sohbet eden

ihtiyar bir miralayla bir avukatın, boşalacağından söz ettikleri dairede oturan karı kocanın ayrılık maceraları güzel hazırlanır. Çözümüne kavuşması beklenen ve merak unsurunu tırmandıran tematik ağırlık ise her yönden birbirlerine bağlı, sevgi dolu karı-kocanın neden ayrılmak istedikleridir. **Muamma**'da kısa bir hikâye zamanına ve değişmeyen mekâna yerleştirilen olay örgüsü, vasat bir algı ve dikkat ile kolayca hazmedilebilecek sıradanlıktadır. Evlenmekte kararsız Beria, Nimet Ablasının yardımıyla uygun koca adayını bulur.

Diğer bütün tekellümî hikâyeler gibi girişte mekânın tiyatro tekniği yardımıyla parantez içi kısa tasvirinden sonra vakaya konuşmalarla girilen **Mazeret** hikâyesinde, kadın ve erkeğin ilk sahnede buluşturulması bir aşk öyküsünün habercisidir. Her ne kadar Adnan ve Neriman, birlikte büyüdükleri ve akraba olduklarından aralarında gelişebilecek bir aşk ilişkisi başlangıçta gölgelenmeye çalışılsa da tematik yapı kendini baştan belli eder. Yazar bu gölgelemeyi yapmasa olay örgüsü, yalnızca olayların sırasının düzenlendiği kuru bir meraka hitap eden bir zincir halinde kalacaktı.

Geniş bir kurmaca zamanda işlenen, bölümler arası zaman atlamaları itibariyle ritmik oluşumun başarıyla sağlandığı **Kardeşler**'de baş kahraman Süleyman'ın taşrada yaşadıklarını içeren metin halkasını kurmak için olay örgüsüne dekoratif bir kişinin monte edilmesi hemen göze çarpıyor; Süleyman eski arkadaşı Cemil'e, ölen babasının çiftliğini nasıl toparladığını ve geçmiş on iki senede neler yaptığını anlatır. Hikâyenin yapısı, karakterin değil, olay örgüsünün baskın gücünü belleklere kazır. Süleyman, belirlenen yazgısını yaşar, hiçbir sapma ve farklılaşma göstermez. Ailesine bakmak için, evlenmek üzere olduğu sevgilisini bile terk eder.

Sevda ve Mantık'ta olay örgüsü, evlenme niyetinde iki gencin muhakemeleriyle bir tezi ispatlamak için kurulmuştur. Mantığın, sevda ile ilgili kesin hükümlere varamayacağı hikâyede kanıtlanır. Saniha ile Feridun'un muhavereleriyle hikâyedeki tez açığa çıkarılır. **Fazilet Mükafatı** oldukça düzenli işleyen bir vaka ile karşımıza çıkan hikâyelerdendir. Ölen tüccarın vasiyetine uymak için ildeki en dürüst adamı bulma çabaları ilgi çekici vakalar yaratıyor. **Kabineler Nasıl Devrilir**'de entrik olay örgüsü ilgi ve merakı tırmandırır. Yapay haber yaratma savaşı konu edilerek şaşırtıcı vakalar ustaca art arda yerleştirilir, mebus Faiz Bey ile Ali Tahir'in kavgası rakip gazetenin uydurma haberidir, bunu

duyan Zuhâl gazetesî olayı haber yapınca gazete patronuna bir an önce Ali Tahir ile Faiz'i gerçekten kavga ettirmek için çareler aramak düşüyor, vaka ve karakterler ölçülü, keyif verici bir metin ortaya çıkarıyor.

Zor hayat şartları altında geçimin yolunu çeşitli hilelerle bulan insanlardan birinin macerasını anlatan **Namuslu Sahtekâr** hikâyesinin vakası bu hilelerin ince detaylarıyla canlanır. Sahte bir banknotu tedahüle sürmeden kullanarak alış veriş yapmanın yolunu bulan İsmet, I. tekil anlatımla, merak unsurunu canlı tutarak hilesini anlatır.

b) Anlatma ve Diyalogların Birlikte Eşit Oranda Kullanıldığı Birden Fazla Bakış Açısıyla Yazılan Tek Vaka Zincirli Hikâyeler:

Reşat Nuri'nin hikâyelerinin büyük çoğunluğu bu özellikteki olay örgülerine sahip örneklerden oluşur.

Tanrı Misafiri hikâyesi, vakanın tek zincir halinde seyrettiği tipik öykülerin en başarılı olanlarından. Hikâye, "cezalandıran" yapı tipine de örnektir. Başlangıçtan, hikâyenin baş kahramanı Hafız'ın kötü yüzüyle tanışırız. Hafız hikâyenin sonunda hak ettiği cezayı bulur. Hikâyenin ilk üç bölümünde çeşitli ipuçlarıyla Hafız'ın iğrenç karakterini tanırız, dördüncü bölümden itibaren Hafız'ı evine gönderme çareleri aranır, onun vakadaki olumsuz gelişimi; sergilediği katlanılmaz davranışlar, hal ve hareketleri, evden gitmeye bir türlü yanaşmaması gibi unsurlar vakanın gerilimini tırmandıran çekirdek vakalar kurarlar. Bunun yanında bu vakalardaki komik unsurlar da olay örgüsünün akışını renklendirir. Hikâyenin ağırlık merkezini oluşturan metin halkası Hafız'ın Elif Abla evde yalnızken eve zorla girip kadına saldırdığı bölümdür. Bu bölümden sonra hikâye çözüme bağlanır. Yazarın vakalarını kurarken oluşturduğu metin halkalarıyla nasıl sonuca gittiğini daha açık olarak algılayabilmek için bu ilk vaka incelmesinde "Tanrı Misafiri" hikâyesinin metin halkalarını sıralayalım:

1-Hacı Ali Efendi ve ailesi akşam otururlarken kapının çalınması ve Hafız İlyas'ın gelişi.

2-Hafız'la Hacı Ali'nin tanışması, Hacı Ali'nin Hafız'ı misafir etmeye karar vermesi

3-Hafız'ın evde bir asalak konumuna geçmesi,

4-Hafız'ın bitmek bilmeyen ilâhilerine ve okumalarına son vermek için ev halkı tarafından çareler aranmaya başlanması,

5-Hacı Ali'nin Hafız'ı gönderme çabalarına girişmesi,

6-Hafız'ın bahçeyi talan etmesi,

7-Hafız'ın, evin kızı Mützeyyen'i istemesi,

8-Hafız'ın eve aç bir sofa getirmesi

9-Hafız'ın İstanbul'a gönderilişi,

10-Ahalinin Çekirge'ye gitmesi,

11-Hafız'ın dönüşü ve evde yalnız bulunan dadı kalfa Elif'e saldırması,

12-Çekirge'de bulunan Hacı Ali'nin olayları öğrenişi,

13-Hacı Ali'nin Elif'i kovup Hafız'ı dövmesi,

14-Karakolluk olan Hafız'ın polislerce tekrar Hacı Ali'ye teslim edilişi.

Söz konusu metin halkaları olay örgüsündeki bağlamı oldukça canlı tutarak ilgi ve merak düzeyinin hep üst seviyede olmasını sağlıyor.

Reşat Nuri'nin, olay ağırlıklı duygusal yapı tipine örneklik teşkil eden pek çok hikâyesi vardır, bunların en tipik olanlarından biri **Yaseminli Yuva**'dır. Vaka tek zincir halinde gelişir. Hikâye baş kişisi Pakize, kendi hatasıyla içine düştüğü sıkıntılardan sonunda kurtulur, okuyucu da bunu ister. Olay örgüsü oldukça sağlamdır, neden sonuç ilişkileri başarıyla kurulmuştur; Pakize İnayet'e kanar çünkü saf, hayatı fazlaca tanıyamamış, ihtiraslı bir kadındır. Yazar, Rasim'in ağzından onun bu kişiliğiyle ilgili ipuçları verir. İnayet'in vadettiği havaî, hülyalı hayata dalmaya hazırdır, çünkü kocası İnayet, eve akşamları dönen, hesap kitap işlerinden başka sıkıntısı olmayan, incelikten uzak bir tüccardır.

Her şey belirlenen koşullarda beklenildiği gibi gelişir. İnayet'in hazırladığı plan işe yarar, Pakize deneyimsizliğinden tuzığa düşer, Pakize'nin kocası Müeyyet, gerçeği görüp bir plan yaparak karısını tuzaktan kurtarır. Planlar, oynanan oyunlar, düzenlenen tuzaklar entrik gerilimi sağlar. İnayet Seza'nın karakter özelliklerinden biri olarak belirlenen hayal ve imaj yüklü vokabüler varlığı ve hassasiyetleri aslında ondan beklenmeyen olumsuz kişiliğiyle koşut değildir. İnayet Seza'nın Pakize'yi

bir randevu evine çağırması olması karakterinde inandırıcılığı zayıflatır. Kötü niyetli olduğu ortada, ancak bu denli esneklik; dış dünyadaki eylemleri erdemlere yakın olmakla birlikte keskin kötülük ve iyilik kalıplarına konamayan insandan hayli yapay biçimde farklılaşmasına neden oluyor.

Hikâyenin ikinci bölümünde kişiler aksiyon içerisinde etkinleşirler. Ondan öncesi, entrik unsurların kurulduğu, kişilerin ortaya konduğu vakaya hazırlık kısmıdır. Deniz kenarında İneyet ile Pakize'nin buluşması ile başlayan metin halkası vakayı harekete geçirir. Pakize, Müeyyet'i uykudan uyandırır ve Müeyyet'in kaba, inceliksiz kişiliği üzerinde bir tartışma başlatır, bu metin halkası karı koca arasındaki çatışmayı başlatır; Müeyyet'in olayları fark etmesi ve ileriki bölümlerde vakaya önemli bir epizot eklenmesi için oluşturulan bölüm, Müeyyet'in sonuca etki edeceğini ima eder. İneyet ve Pakize'nin diğer buluşmaları gerilimi tırmandırır. Vakanın Müeyyet'in planını ve hareket alanını içeren bölümü evde Pakize ile diyaloglarıyla belirlenir. Müeyyet'in Pakize'nin mektubunu bulması ve harekete geçmesi hikâyenin ilk doruğuna yerleştirilen metin halkasıdır. Eski aşkı Nemika ile karşılaştığını söyleyip Pakize'nin aşığıyla randevusuna gitmesini engeller, onu dışarı çıkarır. Son sahnede Müeyyet, karısını İneyet'in yaseminli yuva diye bahsettiği randevu evine götürerek şairin gerçek yüzünü anlamasını sağlar.

Deniz Banyosu hikâyesi, kocası yaşlı olduğundan muhtaç olduğu ilgiyi dışarıda arayan aldatma eğilimindeki kadın davranışları motifine dayandırılarak kurulan hikâyelerdendir. Tek vaka zincirinden kurulu, mükâlemeli kısa hikâyede üç metin halkası bulunmaktadır. İbrahim Bey'in yeğeni Arif'in, amcasının doktor arkadaşının kendisini ispiyonlayacağından haberdar içeriye girmesiyle başlayan metin halkası hikâyenin düğümünü çözer, yanında görülen kadının İbrahim Bey'in karısı Afife olduğunun bilinmediğinden habersiz amcasına ihanetini ihbar eder.

Münzevinin Esrarı'nda hâkim bakış açısıyla ve diyaloglarla gelişen olay örgüsünde Şeyh Nihâni ile genç kızın diyaloglarının devam etmekte olduğu bir gelişme noktasıyla giriş yapılır. Şeyhin kızı kötü emellerine alet edeceği bu ilk sahnede ima edilir; şeyhin tavırları, bakışlarının odaklanışları, III. tekil anlatımla okuyucuya onun olumsuz kişiliği ile ilgili ve gelecekteki edimlerine yönelik ipuçları verir, yazar yorumlar yüklü tavır koymacı anlatım tutumuyla kahramanını dışarıdan çizer:

“Şeyh Nihani’nin gözlerinin içinde kıvılcımlar yanıp sönerek Afet’i dinliyordu...” (Münzevinin Esrarı, Tanrı Misafiri, s.81)

İkinci metin halkasındaki climax, hikâyede okuyucunun tahminleri doğrultusunda çözümlenir. *“O halde bu da kâfi kızım... O hanımlar gibi sen de zengin olmak sırrına erersin... Yalnız bana her noktada itaat etmeli...”* ile biten doruk noktasından sonra yeni bir metin halkası başlar ve geçişte neler olduğu okuyucunun takdirine bırakılır, yeni metin halkası (sonuç bölümü) şöyle başlar:

“—Haydi tontonum... Tren vakti yaklaştı... Sen git ben de ibadetimle meşgul olayım.” Yazarın, benzer tekniklerle olay örgüsünü kurduğu bu tip diğer kısa hikâyeleri:

Minyatür (Hikâyede son, okuyucuya bırakılır, trajik yapı tipinde kurulmuştur; hikâyenin kadın kahramanı kendi hatalarının cezasını çekecektir.) , **Bir Hazin Hakikat** (Vedat’ın mektubuyla sona eren hikâyenin baş kahramanı Suzan’ın evlenip evlenmediğini öğrenemeyiz, ancak Vedat’ın tavsiyeleriyle evlenmesinin muhtemel olduğunu düşünürüz.), **Mazeret** (Neriman ve Adnan’ın yasak aşklarının sonu da hayalimize sevk edilir, Neriman kocasından ayrılmaz, ama Adnan’a aşkını itiraf etmiştir.), **İnce Hesaplar** (Karı koca adaylarının yaşam tarzlarının çatışması üzerine kurulan olay örgüsünde birlikteliğin akıbetini tayin etmek yine okuyucuya bırakılır.), **Şüpheli İsm-i Fail** (Annesi ölmüş genç kızın, mahallede nasıl yaşayacağı merak konusudur.) hikâyeleridir.

Bir Sahtekârlık Davası hikâyesinde, mahkemedeki sanıkların ifadelerinden oluşan metin halkaları ile kurulan olay örgüsü özgün bir tema ile birlikte başarılı, estetik bir yapı oluşturur. İkinci sanığın ifadesiyle sonucu kestirmek muhtemeldir, ancak diğer ifadeleri ihtiva eden metin halkaları ile hikâyede bulunması gereken estetik lezzet vakaya kazandırılır. **Başkasının Eliyle** hikâyesinin girişinde yer alan mektup, okuyucuyu aşk temine hazırlar, ancak mektubu alan Boksör Vehip, yazının altındaki imza sahibini tanımamaktadır, ayrıca buluşma yerine geldiğinde kadından ilgi görmez. Gizem unsurunu olay örgüsüne dahil eden bu gelişmeler, çözümde bir intikam öyküsünün entrikaları olarak nitelik kazanır. Söz konusu kadının kocasından dayak yiyen zayıf bir genç, Arif Bey’i boksör Vehip’e dövdürmek için Arif Bey’in karısının ağzından buluşma isteğini içeren bir mektup yazar. Genç, amacına ulaşır. Etkili, yerli yerinde bir vaka izleriz. Yazar, nedensellikte ince

ayrıntıları hesaba katar, bu da vakanın başarısına etki eder. Örneğin kadının tepkisizliğinin altında yatan gerçeğin; karmaşık, çarpıcı ve şaşırtıcı bir intikamın parçası olduğunu hikâyenin sonuç bölümünde sade ve beklenmedik bir biçimde ortaya çıkarmayı amaçlayan yazar, karakolda yaşananları anlattığı metin halkasında çözümü başarıyla gizler:

“Boksör Vehip, karakolda da bir kahramanlık etti. Hem de evvelkinden daha büyük bir kahramanlık... Kavganın, Necmiye Hanım yüzünden çıktığını söyleyemezdi. Kendisine emniyet etmiş bir kadına karşı bu, pek ayıp bir şey olurdu.” (Başkasının Eliyle, Leyla İle Mecnun, s.23) Böylelikle henüz kadının masum olduğunu bilmeyen okuyucuyu ileride şaşırtma imkânını da bulur.

Masum Bir Hile, merhamet uyandıran yapı tipine örnek gösterilebilir. Hikâye vakası romantik bir buluş ürünü olmasının daha da ötesinde fazla suni gözükür; Ahmet Naci, eski dostu ve iş arkadaşı Hüseyin Cemal’le aynı zamanda iş arkadaşıdır. Maddi ve sosyal statüsünün arkadaşına göre aşağı olması, Ahmet Naci’nin aynı dairede çalışan sevdiği kız Leman ile birlikteliğine engeldir. Bu yüzden, Leman’ı hayatı boyunca görebilmek için oldukça ilginç bir yol bulur; Hüseyin Cemal ile aralarını yapıp onları evlendirir. Tabii klasik vaka hikâyesinin vurucu tesirini sağlamak amacıyla hazırlanan vaka tertibi çerçevesinde okuyucu, Ahmet Naci’nin Hüseyin Cemal ve Leman’ı evlendirmek için gösterdiği canhıraş gayretin nedeninin, kendisinin Leman’a duyduğu aşk olduğunu sonuç bölümünde öğrenir.

Yine merhamet uyandıran yapı tipinde bir diğer hikâye de **Gamsızın Ölümü**’dür. Hikâyenin kahramanı ihtiyar, vefakâr köpek Gamsız’ın acı sonunda merhamet ve takdir hislerinin uyandırılışı olay örgüsünün başlangıçtaki bölümlerinde kurulan metin halkaları yoluyla hazırlanır; gelişme bölümünde Gamsız’ın insancılık ve fedakârlık sergilediği vaka parçaları anlatılarak okuyucunun sempatisi kahraman üzerine çekilir, merhamet duygularına hitap edilir. Merak unsurunu ve duygusal ilgiyi ön plana çıkaran olay örgüsü sadedir. **Sönmüş Ocak**, karakterde reformu ifade eden yapı tipine örnektir; kocasını terk etmeye karar veren Nüveyre, kocasının kendisini ne denli sevdiğini anlayınca kararından vazgeçer ve olumlu yönde değişiklik sergiler. Mantık ve nedenselliğe bire bir bağlı kalan olay örgüsünün aynı özenli kuruluşu aynı zamanda komplikasyon (çatışma),

karışıklık ve merak uyandırmada başarı sağlar; başlangıçta okuyucunun dikkati istasyonda kocasından ayrılırken göz yaşlarına boğulan Behire'nin üzerine çevrilir, ancak yolculuk arkadaşı Nüveyre, bir daha kocasına dönmeyeceğini söyleyince ilgi ve dikkat ince bir yoğunluk kazanır. Trenin bir sonraki istasyonda bozulmasıyla kadınların, yolculuğu bir gün ertelemeye karar verip kasabaya geri dönmeleri hikâyenin dönüm noktasıdır, önemli ve etkili bir metin halkasıdır. Nüveyre, gerçeğin acısıyla yerde ölü gibi yatan kocasını görünce duygusal olarak sarsılır, karı kocanın o geceki yüzleşmeleri, Nüveyre'nin ertesi günün akşamı sonsuza dek kocasıyla kalma kararı alıp geri dönmesi ve kocasını aynı halde bulmasını ve artık kocasıyla kalmak istediğini söylemesini tatmin edici şekilde açıklar.

Gurur'da yazar, birleştirmek istediği âşıklar için iki son hazırlar; gururlu kadın motifini kullanarak aşıkların davranışlarının hazırlayıcısı olarak çeşitli çatışmalar kurmak suretiyle olay örgüsüne bir mutlu sonlu aşk macerasını zenginleştirerek yerleştirmeye uğraşır. Celil Ziya'nın münasebetsiz ziyareti ile Vecihe'nin sergilediği uzlaşmaz tutumlar, vakada karışıklık durumu yaratmakta kullanılıp iki insanın çözümdeki mutlu birliktelik kararı, umulmadık bir etkiye büründürülmek isteniyor.

Nikâh Yüzüğü'nde olay örgüsü, bünyesindeki katı, yazgısal vakalar sırası ile düzenli bir yapı olarak gözüktür. Amca çocukları olup, babalarının anlaşmazlığı yüzünden ayrı düşen, zamanında birbirlerini sevmiş olan Remziye ve Muzaffer, yıllar sonra Muzaffer'in düğünü vesilesiyle barışmaya karar veren kardeşler sayesinde yeniden görüşme fırsatı bulurlar ve Muzaffer'in evleneceği gece, bir arada kalmaya karar verirler. Muzaffer'in karakter çizgisindeki ani değişikliğin neden sonuç ilkesi bağlamında mantıksal analizinin yapılmayışı olay örgüsüne bir gedik açıyor; Muzaffer'in düğün gecesi terk ettiği kadınla daha önceki macerası, neden evlilik kararı aldıkları, Muzaffer'in bu evlilikten neden bu kadar kolay cayabildiği soru işaretleri olarak kalır.

Anlatma tekniğinin yoğun olarak kullanıldığı **Sahte Banknot** hikâyesi, sıkı ve eksiksiz bir vaka kuruluşu sunuyor. Tasvir yoluyla detaylı olarak tanıtılan ve bazı keskin nitelikleri ipuçları kullanılarak açığa çıkarılan Mutasım Efendi'nin başına geleceklerin, bu nitelikler etrafında gelişeceği başlangıçta ustaca ima edilir; dürüstlükten ve düzenli hayattan ödün vermeyen memuru yoldan çıkıp sefahate

ve düzenbazlığa alıştıran Ali Osman'a da dikkat çekilerek hikâyedeki gizemli komplikasyonlar evreninin yolu açılır.

Olay örgüsünün tamamıyla esrarengiz bir oyun halinde düzenlendiği **Hırsız** adlı hikâye, evdeki eşyalara zarar veren meçhul hırsız ı ortaya çıkarmak için hazırlanmış ince buluş ürünü yalın bir vaka ihtiva eder. Niyazi Bey, sürekli destek olduğu eniştesi Nusret'in kumar borcunu ödemek için ev eşyalarını satmasına engel olmak amacıyla eşyalara maharetle, ilk bakışta belli olmayan hasarlar verir. **Eski Bir Gazeteci** hikâyesinde özgün temayı etkili olarak taktim etmek için düzenlenmiş yalın bir olay örgüsüyle karşılaşmaktayız. Eski gazeteci Muhiddin Bey, yapay haber yaratmaktaki hünerini gösterir.

Bütünıyla anlatma tekniği kullanılarak kurulmuş hikâyelerden bir diğeri olan **Mukaddes Hatıra**'da tanık anlatıcının bakış açısıyla tasvir edilen Tahir Efendi ve tanık anlatıcı arasında gelişen örtük, çözümü bekleyen ilişki, Tahir Efendi'nin işe giderken her defasında bir bahane uydurarak çarşı içerisinden geçmeyi reddetmesiyle daha fazla gizem kazanır; başarılı, sade vaka çözümlemesi, hikâyede rastladığımız her vakayı önemli kılıyor. **Karakolda** hikâyesinin olay örgüsünde her vaka, karakoldaki aşk macerasını hazırlamak ve gerçeğimsi mantığa oturtmak için özenle yerleştirilmiştir. Yağmur şiddetli yağmaktadır, Nizamettin Efendi, duraktaki yalnız kadına bu yüzden yardım etmek ister. Polis Nizamettin Efendi'yi ve kadını, sarkıntılık olarak değerlendirdiği olayı karakolda çözmek üzere alıkoyar. Kandil gecesi olduğundan komiser eve kaçamak yapmıştır, polis kadın ve erkeği komiseri beklemek üzere dar bir odaya yerleştirince aşk saatleri başlar, polis onları uygunsuz vaziyette yeniden yakalar ve komiserin karşısına getirdiğinde karakolda gerçekleşen böyle bir hadisenin şuyuu vukuundan beter olduğu düşünülerek serbest bırakılırlar. Karakolda geçirdikleri aşk dakikaları yanlarına kâr kalır.

Hırsız hikâyesinde, tuhaf olarak nitelendirilebilecek vaka, okuyucu üzerinde vurucu tesirin sağlanması amacıyla düzenli ve eksiksiz bir yapı ile yansıtılır. Karakterlerin silik kalan, realiteyle ilk planda örtüşmeyen davranışları olay örgüsündeki öğelere, motivasyona dönüp bakıldığında kurmaca mantığa kolayca sığıyor. Sokağa fırlayan kadın, yoldan geçen Ethem Bey'i evinde hırsız olduğunu

söyleyerek içeri yollar, oysa içerideki kadının kocasıdır. Ethem Bey dayak yer, kadın kocasına istediği dersi yine veremez. Ethem Bey'den özür diler.

İki anlatıcı kullanılan **Şiire Tövbe Eden Adam** hikâyesine I. tekil kahraman anlatıcı ile başlanır. III. tekil anlatıcının devreye girişi teknik bir kusur olarak görülebilir, nitekim ileriki bölümlerde hiç kullanılmaz.

Hakim bakış açısı, kahramanın gözlemlediği dünyanın ötesini ve fazlasını yansıtmak amacıyla kullanılır, işte bu tasarruf romanda ya da öyküde hayatın tümünün mü yoksa kesitlerinin mi ifade bulacağı veya ifade bulması gerektiği noktasındaki sorunsalı doğurmuştur. Batıda Yeni Romanla başlayan açılımda aydınlar; romancının, başlangıçtan bu yana dünyayı klasik, geleneksel bir yanılgıyla romana yansıtmış oldukları ve nesneyi roman kişilerinin bakış açısıyla suje-obje ilişkisi içerisinde bir izlenimci tutumla görme ve gösterme gayreti içinde bulunmaları nedeniyle insanı; tabiat ve hayat karşısındaki gerçeğinden uzaklaştırdıklarını yeniden düşünmüşlerdir. Böylece romandaki gerçek tartışması romandaki karakter ve bakış açısı etrafında tartışılmaya devam etmiştir.

“... Bu dönemin devleri olan Balzac, Proust, Dostoyevski, Dickens gibi romancılar, tıpkı Yunan filozofları gibi bütün ilimleri kucakladılar ve içinde yaşadıkları toplumları bir piyano gibi çalmasını başardılar. Onların romanlarında, toplumun bütün kişileri ses veriyorlardı. (...) toplumun her kesiminde dolanan ve insan ruhunun derinliklerine sokulan bu romancılar, tabiat ve eşyayla sadece romanlarındaki kişilerin bakış açıları yönünden ilgilendiler, tabiat ve eşya üzerinde ayrıca düşünmediler. Romanlarındaki kişiler sevinçliyseler, dağlar, ovalar, bitkiler, evler ve eşyalar güzeldi ve hayat yaşamaya değerdi. (...) Tabiatın görünümü, eşyanın anlamı, filozofları, budistleri, mutasavvıfları ilgilendiriyordu. (...) On dokuzuncu yüzyıl romancıları sadece birer sosyal bilimler laboratuvarıydılar. Onları ilgilendiren de, tabii olarak insan ve toplumdu.*

Yüzyılımızın romanı ise, bir yandan kişisel konulara yönelirken, bir yandan da tabiatı yeniden keşfetmeye koyuldu. Yüzyılımızın başında eserlerini veren James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka gibi romancılar, bize, tabiata bir başka gözle bakmasını öğrettiler. (...) Bu bakış bir romancı bakışıydı. Tabiat önümüzdeydi ve

* Söz konusu dönem 19. yüzyıldır.

bizim dışımızdaydı. (...) “Ben her romanımda eşyayı yeniden keşfederim.” diyen Robbe-Grillet’in anlatmak istediği işte bu bakıştı. Romancının yapmak istediği bir evren teorisi geliştirmek değildi; tabiat ve eşya ile münasebetini belirlemek ve bize tabiata ve eşyaya bakmasını öğretmekti. İkinci Dünya Savaşı sonrasında eserlerini veren yeni romancıların “bakış açısı” dedikleri meselenin kökeni işte buydu.¹³⁶

Bakış açısıyla ilgili Forster’in belirlemeleri ise yazarın özgür iradesi bağlamında okuyucuya hükmetmesini meşru kılar;

*“Bakış açısındaki değişmelere okuyucudan çok eleştiriciler karşı çıkıyorlar... Bakış açısı kesinlikle romana özgü bir sorun olduğundan ötürü de, bu konuya aşırı bir önem veriyorlar... Bence yazar okuyucuyu avucunun içine alarak yazdıklarını ona karşı benimsetmeli. Bu olmadan hiçbir şey olmaz.”*¹³⁷

Yazarın dış dünyayı subjektif değer ölçüleriyle yansıtmamasını, ve nesneyle kahramanın kişiliği arasında ilişki kurmasını öngörmüş olan bu klasik tutum Reşat Nuri’nin hikâyelerinde minimum düzeyde olsa da vardır. “Şiire Tövbe Eden Adam” hikâyesinin genelinde, hatta ilk metin halkası hariç bütün bölümlerinde kahramanın bakış açısı ve subjektif değer ölçüleri metni kuşatır. Ancak küçücük bir tasvir için yalnızca bir bölümde, bir paragraf tutarında hâkim bakış açısı kullanılması teknik karmaşayı doğurur:

“... Mahzun mahzun gülümsedi. Yedi sekiz esne evvel mecmualardan birinde “Görünmez Gölgele” serlevhasıyla ismi müyin Behiç Bey, eskilikten bahar gibi yeşillenmiş redingotunun yakasını Bâbîâli’yi süpüren karayel rüzgarına karşı kaldırmış, çarpık ökçeleri üstünde ince vücudunu sallaya sallaya gözüünün önünden geçti.” (Yazar, bu bölüm haricinde tüm metin boyunca kahraman anlatıcının bakış açılarını kullanır.) (Şiire Tövbe Eden Adam, Leyla İle Mecnun, s.155)

Okuyucuyla sohbet havasında, yer yer hitaplarla birinin, başından geçenleri samimi üslupla ve hiçbir analitik detayı atlamadan açık, basit bir zincir halinde anlatışına tanık oluruz. Eski bir şair olan Hüseyin Behiç, tanımadığı genç kızdan mektuplar alır. Ufukta görünen muhtemel aşk macerasının muştusuyla olayın gizemini çözmek için çareler arar, sonunda Göksu’da buluşurlar ancak Behiç

¹³⁶ Prof. Dr. Durali Yılmaz, **Roman Sanatı ve Toplum**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1996, s.56-57

¹³⁷ E. M. Forster, a.g.e. s. 121

umduğunu bulamaz. Vaka mektupların hikâyeye kattığı merak unsuruyla hareketlendirilmeye çalışılır, ancak tekdüzeliğe düşmekten kurtulamaz.

Gizli aşk kaçamağı peşinde olan kadın ve erkek motifinin kullanıldığı **Kaçırılmış Fırsat** hikâyesinin vakası yalnızca merak unsurunun varlık gösterdiği dar bir koridorda ilerler. Aşk kaçamağı heveslileri, olay örgüsünde aleyhlerine düzenlenen tesadüf vakaları nedeniyle bir araya gelemezler. **Balta**'nın klasik vaka hikâyesi olduğu, sonuç bölümünden ve çözüm biçiminden anlaşılıyor. Hantal vaka işleyişinde daha çok işsiz, serseri ağabey Hasan'ı tipleştirme gayreti güdülüyor. Epizotlar, aynı mevzu etrafında gelişen sona gidişte yalnızca basamaklar kurmakla görevli benzer tematik yoğunluklar oluşturur. Hasan ağabeyin dış doktoru kardeşinden para istemek için hazırladığı bahaneler ve kardeşine duygu sömürüsü yapmak vasıtasıyla onu alçaltma amacı içeren vakalar, ağabey ve kardeşin sorununu bir düğümde geliştirerek sonuç bölümünde komiserin rolüyle çözüme kadar götürür. Hikâyede olay örgüsünün karakterler üzerinde etkili olduğunu görürüz, ancak Hasan'ın ne zaman nasıl davranacağı açık değildir, tipleştirmede yetkinliğe ulaşamamıştır.

Nişanlıdan Mektuplar, aşk hikâyeleri içerisinde motifleri farklılık gösteren önemli bir örnektir. Afyon Muharebesinde yaralanan genç süvari mülazımı, hava tebdili için Kütahya'daki halasına gönderilir, orada halasının kızına aşık olacaktır. Aşkın gelişiminde Ali Sermet'in İstanbul'daki nişanlısına Leyla vasıtasıyla yazdığı mektuplardan oluşan çekirdek vakalar etkili olur. Nişanlıdan gelen kötü haber hikâyenin doruk noktasıdır. Leyla'nın ve Sermet'in birbirlerine duydukları ilgi, hikâyenin sonuna kadar gizli tutulur. Duygusallıkla yapılandırılan kahramanların birlikteliği okuyucuya hitaben idealize edilmiş olur. Yazarın, iyilik ve temizlikle temellendirdiği aşkta bu iddiayı Leyla'nın, Sermet'in üzülmelerini istemediğinden nişanlıdan gelen mektubu değiştirerek okuduğu metin halkası kuvvetlendirir.

İlk Müşteri, Akşam Pazarı, Resul Hocanın Gazası küçük hikâyeleri, nükteli fıkra türüne yakın hikâyelerdir. Pratik, keskin olay örgüleri ile nükteli tema düzenli bir şekilde aksettirilir. **Sesli Kayalar Çiftliği** hikâyesinin olay örgüsü özgün bir motif etrafında merak unsuru ve canlılığı baştan kolaylıkla kazanıyor. Karacabey'de yaşayan zengin bir ailenin sahip olduğu çiftliğin olağan dışı bir özelliği vardır; bu buluş ile vakayı oluşturmak kolaylaşıyor. Yazar, çiftlik motifi

çevresinde komplikasyonu ve entrik vakayı oluşturur. Bu unsurlarla kurduğu vakadaki çekirdekleri etkili ve mantıklı gelişme noktalarıyla birbirine bağlayarak açık bir olay örgüsü oluşturur. Çiftliğin ölen varlıklı sahibinin oğlu, mirası fütursuzca harcar, çiftliği satmak zorunda kalır, böylece çiftliğin zengin fakat sahtekar talibi ile kasabalı arasında çatışma kurulmuş olur. Kasabalının ve Neyzen Refik'in çiftliği kaptırmamak için düzenledikleri planlar entrik gerilimi hızlandırır. Böylece ilgi ve heyecan tüm vaka boyunca devam eder.

Meşru Mazeretler hikâyesinin girişinde anlatma yoluyla klasik karakter yaratma tekniğinin kullanılması bu hikâyeyi benzer örneklerde olduğu gibi sıfır noktasından başlatır, karakterin geçmiş hayatına ve kişilik özelliklerine ait bilgiler verilmesiyle giriş yapılır, herhangi bir gelişme noktası, akış veya olay sahnesi ile girilen hikâyelere göre daha tek düze bir vaka böylelikle ortaya çıkar. Okuyucunun ilgisi, bir takip etme gayretine sadık kalabilmesi ölçütünde oluşur. Neyse ki kısa olan hikâye, kolayca çözümlenir. Karakterin olay örgüsüne hâkimiyeti, okuyucuyu öykünün içinde tutar. Rıfki Efendi'nin işe gitmemek için ne tür bir bahane bulacağı ve ne zaman köşeye sıkışacağı merak konusudur, hikâye çözümlendiğinde akıllarda soru kalmaz. **İri Yarı Delikanlı**, ilk sahne ile hareketli bir gelişme noktasının kurulduğu sade ve işlek bir vakanın çarpıcı sona taşındığı başarılı bir hikâyedir. İri yarı delikanlıyla buluşma planları yapan Mesrur Hanım'ın korktuğu başına gelir, parkta kendi elleriyle yazdığı notla kendisini kocasına ihbar eder, inanılır gibi gözükmeyen bu kısa özet, mantıklı, güncel, her an yaşanabilecek basitlikte detaylarla örülür.

Bir dükkan camına asılı okuyucunun vakaya dair vizyonuna seslenen ilginç bir ilan kullanılarak başarılı bir ima ile girilen **Sokaktan Sesler** hikâyesinin vakası bir sonraki metin halkasıyla çabucak gelişmeye taşınıyor;

“... ehven faizle para verilir; birtakım teşebbüsât-ı nafiada fevkalade şeriat dahilinde sermaye işletilir.”

Son fırkayı birkaç kez okuduktan sonra, 'Bismillah' deyip dükkana girdim.”
(*Sokaktan Sesler, Leyla İle Mecnun, s.236*)

Yazar, yaratıcılığını kullanarak vakaya kattığı motifle hem çözüme gider, hem de vakaya renk katar. Sokaktaki satıcının, huysuzlaşan hayvanına “Çüş eşek”

diye bağırmasından ilham alan kahraman, dolandırıcının dükkanından çıkmaya karar verip onun elinden kurtulur.

Yine kahraman tasviriyle girilen **Akşam Pazarı** hikâyesinde seçilen ilgi çekici kahramanların birbirleriyle karşı karşıya getiriliş biçimi (parkta miskin miskin uyumakta olan emekli memur, iki hayat kadınının konuşmalarına kulak misafiri olur.) olay örgüsünü sürükleyici bir vadi haline getirir; kadınlar yaşlı, paspal adama sataşır. Bu ilgi çekici gelişmenin sonucu heyecanla gözleniyor, gülünç son, fıkralarda rastlanan anlamlı ve etkili cümlelerin kahramanın ağzından söylenmesiyle kurulmuş olur.

Tehdit'te, sahne kullanılan heyecan verici bir başlangıç ile okuyucu hemen olay örgüsünün içerisine çekilir. Hikâye kurgusunda özetlere sıkça yer veren yazar, olay örgüsünün prototipini bir özetle oluşturup okuyucudan kahramanın kalıplaşmış intihar sömürüsü davranışının sonucu hakkında fikir yürütmesini bekler. Hikâye trajik vaka tipinin örneğidir. Kahraman kendi bozuk davranış şeklinin yol açtığı hatanın bedelini hayatıyla öder. Bu arada yazar karakteri sağlamlaştırmak, davranışını nedensel olarak sağlıklı kılmak amacıyla kahramanın geçmişinden örneklemeler ve tasvirlerle onu tam bir portre halinde verir. Vakayı geliştirdikten sonra çarpıcı bir sonla kahramanını kötü davranış kalıbının kurbanı eder. İntihar gerçek olur. Yazarın, gerçekleşmesi muhtemel ancak oldukça nadir rastlanır cinsten sahneler hazırlamaktaki becerisi göze çarpar.

İnsan Nasıl Düşer'de tanık anlatıcı kullanılarak kahramanın, olay örgüsü uyarınca başına gelenler ile her insanın herhangi bir sebepten dolayı fakir düşmesinin mümkün olduğu tezi kanıtlanır.

Bir Aşkın Tarihi'nde yazar, III. tekil kişi anlatımda tanrısal tutumdan uzaklaşmak için değişik giriş cümleleriyle olaya tanık olan bir insanın ağzından anlatımı seçer;

"Birbirlerini nasıl tanıdıklarını, bu zamane aşkının nasıl başladığını bir sabah Üsküdar iskelesinde gözümle gördüm ." (Bir Aşkın Tarihi, Olağan İşler, s.46)

Bu vaka bir günlük zaman süresini kapsayan bir kurmaca zamana yerleştirilir. Olay örgüsü, tematik etkisinin yoğunluğunu da bu kısa zaman

sürecinden alır. Bir gün içerisinde başlayıp biten bir aşk anlatılır. Anlatıcı, çiftin konuşmalarına rastlantılarla tanık olur. Rastlantılar nicelik bakımından abartılı sayılabilir.

Reşat Nuri, biraz önce de belirttiğimiz gibi bakış açısında tanrısal tutumdan sıyrılmak amacıyla tanık anlatıcılığı sıkça kullanır ve anlatıcıya hikâyelerde roller vererek teknik tercihlerini de olay örgüsü, tema, karakterler bütünlüğünde harmanlar. Ancak bazen “Bir Aşkın Tarihi” hikâyesinde olduğu gibi teknik tavrı metinde sırtan, yapı içerisinde uyumsuzluk gösteren unsur olarak göze çarpar. Hikâyede tanık anlatıcı kullanılmadan doğrudan hâkim bakış açısı kullanılabilirdi, böylelikle tanık anlatıcıyla kahramanlar arasında zorlama rastlantılar icat edilmesine gerek kalmazdı.

Yeni Bir İcat’ta yine teziyle ön plana çıkan bir vakaya rastlanır. Hikâyenin girişinde kahramanın “ben” anlatımıyla iş yerindeki ziyaretçilerden şikâyet etmeye başlaması sayesinde vakanın seyrini kestirebiliyoruz. Yeni icadın işlevi merakla beklenir, ancak kullanımdan sonra ortaya çıkan sonuçlar, daha ilgi çekicidir kuşkusuz. Başarılı bir olay örgüsü göze çarpar.

Hâkim bakış açısı ile zaman ve mekân unsurları belirtilerek sahne ile giriş yapılan **Kuvve-i Maneviye** hikâyesinde vaka, karı koca arasında dayak ile ilgili bir sohbetteki konuşmalarla geliştirilir; sıksa, kısa boylu bir adamın anlattığı vaka, olay örgüsünün ağırlık merkezini teşkil eder. Komik ve sürükleyici gelişme noktaları dikkat çeker.

En Büyük Ceza hikâyesinde silik bir olay örgüsü ile karşılaşırız. Temada da ilgi çekici zihinsel bir câzibe göze çarpmayınca vasat bir giriş, gelişme, sonuç seyri izleyen vaka hikâyesi çıkar karşımıza. Hapishaneye giren bir gazeteci, bâbiâlinin sıkıntıları ve kimsenin şiirlerine katlanamadığı bir şair üzerine daha hareketli bir vaka kurulabilirdi. **Çehreler Tabiatlar**, oldukça ilgi çekici bir kahraman ve tema etrafında seyri kolaylaşan ve aynı zamanda bu unsurların cazibesini koruyarak iyi taşıyan bir vaka geliştirilmiştir. İnsanların görünüşlerine göre karakterleri hakkında hükümler verip teoriler geliştiren bir bilim adamı ve yaptıkları girişte anlatılır. Okuyucu, başka karakterlerin devreye gireceği gelişme noktasını, vakanın harekete geçeceği bölümü heyecanla bekler.

“Bir arkadaş anlattı” cümlesiyle girilen bir diğer hikâye olan **Akrep**, oldukça basit ve köklü bir motif olan karı-kocanın evdeki günlük işlerdeki rolleri motifinden yola çıkılarak oluşturulan bir vakaya dayandırılır; kadın ev işlerine ve temizliğe gereken önemi vermez, kocası çareler düşünür ve bir rastlantı eseri istediği çözümü bulur. **Ceza-yı Naktî**’de olay örgüsü Şarlo’nun filmlerini andırır. Aksilikler nedeniyle sevdiği kadının balo davetine gidemeyen Ali Fehmi’nin hikâyesi başarılı çekirdek vakalar ve geçişlerle anlatılır.

Su Çekme ve Bulaşık Yıkama, “ben” anlatımı, III. tekil anlatım ve diyalogların kullanıldığı bu yapıdaki tipik hikâyelerdendir. Kahraman anlatıcı, başından geçen olayı geçmişten yakın zamana doğru, klasik vaka kronolojisiyle, giriş gelişme ve çözümde uygulanan gerilimleri yerli yerinde vererek anlatır. Hikâye, okuyucunun muhtemel çıkarımlarına uygun sonuçlanır. Kocasıyla kavga ettikten sonra boşanmadan kocasına imzalatacağı mukavele şartıyla dönen Hasibe’nin sözleşmeyi iptal etmek zorunda kalacağı okuyucu tarafından öngörülen bir sondur, fakat vaka gücünü sondan değil, gelişme bölümündeki çarpıcı ve ilgi çekici metin halkalarından alır. **Bir Aile Meselesi**’nde ise yine tipik çarpıcı sonu hazırlayan küçük metin halkalarından oluşmuş bir hikâye buluyoruz. Telgraf dairesinde çalışan hizmetlinin müdür kadar yetkili olmasının sırrı sonuç bölümünde çözülüyor; hizmetli, dire müdürünün babası çıkıyor. **Porselen Çay İbriği**, III. tekil kişi, hakim bakış açısı ile yansıtılan çeşitli anlatım zamanları kullanılmış diyaloglardan kuruludur. Girişte kullanılan gelişme noktası (point of attac), ile Mürteza Efendi’nin bir düğün için alacağı hediyeyle ilgili kararsızlığı ile birlikte maddi yetersizliğinin de olay örgüsünü biçimlendireceği açıktır. Mordohay Efendi ile karşılaşma, Mordohay’ın kırık çay ibriğini Mürteza Efendi’ye satıp kurnaz fikri ona aşılması ve sahtekârlığın ortaya çıkması hikâyenin metin halkalarını kuran vakalardır. Sonuca ilişkin merak konusu olan, sahtekârlığın ortaya çıkıp çıkmayacağı değil, ne şekilde ortaya çıkacağıdır. Hikâyenin sarsıcı tesiri de buradan doğar. Hikâyedeki bu evrim olay örgüsünün sağlamlığını ortaya koyan bir nitelik olarak belirir. **Kesatlık**’ta tanık anlatıcı, arkadaşı ve bir köylü arasında geçen pazarlığı izler ve nakleder. Hikâyede belirgin bir gerilim izleği yoktur, bu da olay örgüsüne gizem unsurunu katar; pazarlık, herhangi olağandışı bir durum teşekkül etmeden biter ancak hala ne olacağı merak konusudur. son metin halkasında,

satıcıya sonradan rastlayan tanık anlatıcı onun şaşırtıcı konuşmalarını naklederek hikâyeyi çözüme bağlar.

Fiziksel tasvire bolca yer verilen, tamamıyla III. tekil anlatım ve hakim bakış açısıyla sunulan **Bir Modern Genç Kız** hikâyesinde trenin tuvaletinden çıkması beklenen meçhul kişinin merak konusu olan kimliği gerilimi baştan sona taşıyan unsurdur. Detaylı hazırlanan sonuç bölümünde tuvaleti meşgul eden bir modern genç kız çeşitli araçlar kullanılarak tasvir edilir, bu tasvirle Anadolu'da çalışan kadın memur tipleştirilir. **Biçilmiş Kaftan**'da Leman ile onun ölen ağabeyinin dostu doktor Hüseyin Reşit'in karşılaşmaları; doktorun odasında görüşme; baloda doktorun, kendisine Leman'ın verdiği rolü oynaması; ve Leman'ın amacına erişmesi şeklinde özetlenebilecek olan metin halkaları hikâyenin sonu ile ilgili bir fikir vermiyor; Hüseyin Refik, Leman'a aşık olur ama bir başkasıyla evlenen Leman'ın bundan haberi bile olmaz. **Bir Artist** hikâyesi zekice kurulmuş bir olay örgüsünü beğenimize sunar, müşterinin lokantadakileri nasıl dolandırdığına sonuç bölümündeki çözümü görmeden anlam veremeyiz. **Hasta Çocuk**'ta deneysel bir kurmaca sezinleniyor, çocuğun hastalığı nedeniyle metnin son bölümünde sergilediği davranış psikolojiye dayandırılıyor, bu noktada ailenin maddi durumundaki değişikliğe ilişkin episod, doldurma bir ayrıntı niteliğine bürünüyor. **Bir Gümrük Kaçakçılığı**'nda hikâye baş kişisi kurnaz bir çözümle başını beladan kurtarıyor, bu yönüyle duygusal yapı tipine örnek gösterilebilir. Sempatî duyduğumuz kahraman anlatıcının karşılaştığı zorluğun üstesinden gelmesini bekliyoruz; gümrük memurunu hikâyedeki yardımcı kişinin rolüyle atlatmayı başaran kahraman mutlu sona erişiyor. Yazarın bu tip hikâyelerinde herhangi bir durum karşısında kurnazca düşünülmüş parlak fikirler veya planlar hikâyenin vakasını kurmak için yeterli ve gerekli olan tek unsur gibi gözüküyor. Yazar, bu fikirler etrafında gelişen tek doruklu vakalarla sonuca gidiyor. Örneğin bu hikâyede halıyı gümrükten geçirmek isteyen kahraman, halının üzerinde ibadet edilen eşya olduğu fikrini karşı gücü temsil eden memura kabul ettirmeye çalışıyor, bu fikir etrafında gelişen küçük vaka halkaları olay örgüsünü sonuçtaki çözüme kadar taşıyor.

Bir yudum Su, Nisan Güneşi, Gölgelelerin Busesi, Bilek Saati, Çocuk Kavgası, Bir İntihar Şakası, Minyatür, Tehdit, Eski Bir Yara hikâyeleri olay

örgüsünün tek zincir halinde olduğu trajik yapı tipinde oluşturulmuş örneklerdir. Öykülerin tümünde yazgısını değiştirebilecek güç ve potansiyele sahip oldukları halde yaptıkları hataların acı sonuçlarını değiştiremeyecek kadar geç kalmış hikâye baş kişileri ve karşılaştıkları trajik motifler göz önüne çıkar.

Bir Sonbahar Eğlencesi'nde olay örgüsü oldukça sadedir, aşk temi hakim olan birçok hikâye de benzer yapıda olay örgülerinden oluşur. Hikâyede yer almayan zaman diliminden hikâye zamanına dek sürmekte olan aşk, alışıldık motiflerle açığa çıkar; aşıklar bir vesileyle buluşurlar, yalnız kalırlar, çeşitli çatışmalar karşısında aksiyoner olurlar, vs. **Bir Zaaf Dakikası** aşk temalı olay örgüsünde gizli entrik kurgu, yani Behice'nin Cezmi Bey'den ve kocasından başka bulunduğu bir aşığının daha olduğunun ortaya çıkmasıyla şekillenen komplikasyon , sonuç bölümünde mektup tekniğiyle çözüme kavuşturulur. Cezmi Bey, meçhul birinden gerçekleri anlatan bir mektup alır.

Yazarın, bu tip gereçler kullandığı olay örgülerine **Hatıra Defteri** (Bu hikâyede de vaka, bir mektupla çözülür.), **Bahçeli Lokanta** (Bir dolandırıcılığı konu eden ustaca kurulmuş olay örgüsü, bir arkadaşının kahramana gerçekleri anlatmasıyla etkili bir sona bağlanır.), **Eski Ahbap** (Yazarın ilk hikâyelerinden olan Eski Ahbap'ta Beyoğlu'ndaki meyhanede eğlenceye katılan kadın figür etrafındaki motif, olay örgüsünde küçük bir kambur olarak sapma yaratıyor. Yazar çekirdek vakanın girişinde okuyucuyu kadın kahraman üzerine yoğunlaştırmamış olsaydı bu metin halkasında rol alan kadın kahramanı dekoratif unsur olarak değerlendirebilirdik ancak bir dekoratif kişi için fazla dikkat çekiyor. Bu öyküde de çözüm, vapurda karşılıklı oturan dekoratif işlevdeki iki kişinin konuşmalarıyla sağlanıyor.¹³⁸), **Mavi Gözlü Çocuk** (Ayşe Hanım, kendisini aldattığını sanan kocası İhsan Bey'e bıraktığı mektupta, okuyucunun beklediği kıssasa kıssas ilkesinin tarafından gerçekleştirildiğini açıklar; kocası eğer onu aldatırsa o da hiç vakit kaybetmeden kocasını aldatacaktır, mektupta bunu yaptığını anlatır.) **Yağmur** (Bir gazete haberiyle çözümlenir; Sitare Hanım'ın yağmurda şalını çocuklara

¹³⁸ Reşat Nuri Güntekin, **Harabelerin Çiçeği**, Eski Ahbap ve Boyunduruk, İnkılâp Kitabevi, 2. basılış, İstanbul, 1960

örtmek zorunda kaldığından başı açık dolaşması muallimlikten ihracına neden olmuştur.) hikâyelerinde rastlanır.

c) Olay Örgüsündeki Metin Halkalarının Mektup Tekniği Kullanılarak Oluşturulduğu Tek Vaka Zincirli Hikâyeler:

Sönmüş Yıldızlar, Bir Damla Göz Yaşı, Bir Hazin Hakikat, Yalan, Bir Hayal Kırıklığı, Kumandanın Şoförü bu yapı tipinde hikâyelerdir. Söz konusu hikâyelerde kadın erkek ilişkileri ve aşk temi, romantik unsuru belirginleştirme bakımından olay örgüsünün mektuplarla kurulan metin halkalarıyla oluşturulması etkili olmuştur. Hikâyelerde aşıkların buluşma sahnelerini anlatan mektuplar, bir sonraki buluşmaya dair yaşanacakları sağlam olarak temellendirmede, neden sonuç ilişkilerini kurmada başarılı vaka bölümleri kurar. Bu hikâyelerde yalın olay örgülerini dağıtan hiçbir fazlalığa ve havada kalan detaylara rastlanmaz. Tematik yapıdaki romantik anlatım tutumu ve entrik gerilimler; aşık olma, ayrılma, buluşma vakalarına ilgiyi yoğunlaştırır:

“Artık kendimi zaptedemiyor, arabanın bir köşesinde ellerimi yüzüme kapayarak hıçkırarak hıçkırarak ağlıyordum. Hiçbir şey söylemeden arkadaşım ayrılacağımız vakit ‘niçin bu kadar çok ağladınız Handan Hanım?’ dedi. Oynadığım oyunun meydana çıkmasından korktum. ‘Hiç, orada konyak içmiştim. Galiba fazla kaçmış. Sinirlerime dokunmuş olacak’ diye yalan söyledim.” (Bir Hayal Kırıklığı, Sönmüş Yıldızlar, s.40)

2-Olay Örgüsünün Birden Fazla Vaka Zinciri İle Oluşturulduğu Hikâyeler:

a) İç İçe Vaka Zincirlerinden Oluşan Hikâyeler:

Bu tip hikâyelerde ağırlıklı vaka; kuşatılan, bir başka olaylar zinciri içerisine alınan vakadır. Kuşatan vaka, bu asıl vakayı sunmak amacıyla ya da nedensel ve mantıksal zeminde tamamlayıcı görevinde olay örgüsüne yerleştirilir. Yazarın bu tip olay örgüsü kullandığı hikâyeleri şunlardır:

Bir Centilmen: Hikâyede, Doktor Ziya Bey ve bir grup gencin sohbet hâlinde oldukları çerçeve vaka, Roçild Ekrem lakabıyla anılan çapkın arkadaşlarının bir kadını reddetmesini konu eden asıl vakayı kuşatır. Sohbet sırasında olaya tanık olan Kâmil, Roçild'in başına gelenleri samimiyet ve doğallıkla geliştirilen bir metin halkası ile anlatma fırsatı bulur. Çerçeve vaka bu suretle olay örgüsünde oldukça işlevseldir. Son metin halkasında çerçeve vakaya Roçild bizzat katılarak akıllarda kalan soru işaretlerini yok eder. Kadını reddetmesinin gülünç olduğu kadar zarurî nedenlerini açığa çıkarır.

Diplomasız Doktor: Tiyatro tekniği kullanılan hikâyenin çerçeve vakası bir mahkeme salonunda geçer. Hikâyede zaman kullanımı da farklıdır; mahkemede geçen çerçeve vaka hikâyeyi okuma zamanına daha yakındır. Tanıklar vasıtasıyla bu zamandan geriye doğru gidilerek asıl vaka kurulur. Zanlı Hüseyin Edip'in suçunu, Nedime'nin ve kocasının olaydaki rolünü tanıkların ağzından dinleriz. Burada da asıl vakanın takdiminde çerçeve vakanın metin halkalarının önemli ve etkili rolünün farkına varırız. Hüsnü Bey, karısının istediği kürk için beş yüz lirayı kaybetmemek uğruna mühendis arkadaşını doktor rolünde eve çağırır, kendisi de hasta rolündedir. Sözde beş yüz lirayı tedavi masrafı olarak kullanır, böylece kürk

almaktan kurtulur, ancak sahte doktor suçlu durumuna düşer. Sağlam ve başarılı vaka, okuyucu belleğini ve ilgisini hareketli tutar.

Avukat hikâyesinde mahkeme salonunda geçen vaka çerçeve görevi görür. Alanının en iyisi bir avukat, ve sanık sandalyesinde oturan bir sanatkar; vakada polisiye gerilim, çıkarımsal mantık ve gizem unsurlarını harekete geçirirler. Ünlü avukatın ilgisiz, cansız, sönük tavırları okuyucuyu öngörülerde bulunmaya ve düşünmeye çağırır. İyi hazırlanmış metin halkaları vakayı hareketlendirir; sanığın önce suçunu itirafı ve sonra inkâr etmesi, sanık ifadelerinde geriye dönüşler vasıtasıyla iç vakada yer verilecek olan aşk öyküsüyle anlam kazanır. Aşk öyküsünü ortaya çıkaran delil ise hikâyedeki ilgi, gerilim ve dikkati tırmandıracak olan mektuptur. Çözümü getiren delil, Behiç'i yıkmıştır; karısı ile sanığın aşklarının belgeleyen mektup sanatkârı beraat ettirirken aynı zamanda onun, Behiç'in elinden gelen ecelinin de sebebi olur. Oldukça etkili çözümlenen iki vaka hikâyeyi amacına ulaştırır.

Nisan Güneşi: Doktor Kudret ile Kayış Dağı yolunda gezintiye çıkan tanık anlatıcı, çerçeve vakada rol alır. Kudret Paşa ile Feridun Bey'in rastlantıları, geriye dönüş kullanılarak asıl vakayı ortaya çıkarmaya vesile olan çekirdek vakadır. Okuyucu, Kudret Paşa'nın rastlaşmadan sonraki yüz hali ile sezdirilen olay örgüsünün gizemine kapılır. Pek tabii Feridun ve Kudret Paşa'nın karşılaşmalarından sonra komplikasyonda rol alan kişilerin kimler oldukları zihinsel değerlendirmemize sevk edilir. Bütün kalite unsurlarının ikmal edildiği olay örgüsü kusursuzdur. Kudret Paşa, geçmişte yaşadıklarının pişmanlığını duyar; gençliğinde izzet-i nefsin kurtarmak pahasına tanımadığı bir genç kıza ait eşyaları onun unuttuğu yerden almak ve sahip çıkmak suretiyle Feridun'a onu sevdiği kız gibi tanıtmış, ancak bu kızın Feridun'un nişanlısı olduğunu sonradan öğrenmiştir. Kudret'in pişmanlığı ve hatasını düzeltmekte geç kalmış olması hikâyenin olay örgüsünü trajik yapı sınıfına sokar.

Leyla İle Mecnun: Asıl vaka, "Bir Centilmen"de olduğu gibi yine çerçeve vakadaki sohbetin içeriği durumundadır. Yazar, Kâzım Bey'in evinde bir kış odasında gerçekleşen aşk konulu tartışma ile okuyucuyu, Leyla ve Mecnun aşkının kahramanlarının adıyla sembolize edilen Ziya ile Vesime'nin aşkına götürür.

Konuşmacı Mazhar Bey, yeğeni Ziya'yı Vesime'nin aşkından nasıl vazgeçirdiğini anlatır. Bu, ilginç ve akıcı bir vakayı yaratır.

Eski Hatıra: Yıllar sonra vapurda karşılaşan iki arkadaşın seyahat sırasındaki konuşmaları ile oluşan metin halkaları çerçeve vakayı kurar. Geçmiş hatıralardan küçük bölümlerden sonra - ki hazırlayıcılar olay örgüsünde doğru gelişme noktası kurmada önemli katkılar sağlar – sıra eski aşklara geldiğinde ve Pakize bahsinde Münir telaşa kapılır. Burada gerilim tırmanmaya başlar. Pakize, Münir ve Sırrı arasındaki komplikasyon ön plana çıkarılır. Okuyucu akıl yürütmeye, tahminlerde bulunmaya çağırılır. Sırrı, Pakize ile bir kuytuda aralarında geçenleri anlatınca Münir dayanamaz ve artık susmasını ister. Çünkü Pakize onun hikâye zamanındaki karısıdır. Vaka, çarpıcı sona başarı ile ulaşır.

Rüya-yı Sadık: Yine bir sohbet olarak kurgulanan dış yapıdaki vakanın konusu bu sefer rüyalardır. şerif Efendi, bu bahiste söz alır. Karısını, çocuklarını hava tebdiline götürdüğü Çamlıca'da bırakıp Beşiktaş'ta bir yatılı davete katılan doktor burada uykusunda karısı ve çocuklarının Çamlıca'daki evde kötü niyetli insanlarca baskına uğradıklarını ve yardım istediklerini görür. Doktorun "ben" anlatımıyla sunduğu olayların gerçekliği hem hikâyedeki sohbeti dinleyen kimselerin belleğinde hem de okuyucunun belleğinde tesis edilir. Uyandığında rüyayı önemsemeyip polisi aramayan doktor, sonradan karısı ve çocuklarının öldürüldüğünü öğrenir, ancak bu vaka da asıl vaka içerisinde kurulmuş bir i kurmaca vakadır. Öldürölme hikâyesi de bir rüyadır. İ içe geçmiş yapılarla etkili, çarpıcı bir olay örgüsü kurulmuş olur.

Ruhları Davet: Fantastik kurguyu teşkil eden, ruhların dünyayı ziyarete gelip şairle konuşmalarını içeren vaka, salonda toplanmış olan ruh çağırma seansına katılanların anlatıldığı metin halkalarının içerisine yerleştirilir. Topluluktan bir şair, küçük yaşta kaybettiği anne ve babasını görmek istediğini söyler, böylece i vakaya geçilir. Fantastik kurgusu yönüyle ilgi çeken hikâye, eğlenceli bir olay örgüsü sunar. Ruhlar alemi dünyadaki şair tarafından karıştırılır, şair ruh çağırma sırasındaki yanlışlıkla gerçek babasını da tanımış olur. Annesinin kocası ise dünyada aldatıldığını bu vesileyle öğrenir, hışımla ruhlar alemine geri döner, hikâye böyle biter. Ruhun hiddetle karısı ve ahretteki aşığına neler yaptığı soru olarak kalır. Bu belirsizlik sonu güçlendirir, bir eksiklik sayılmaz.

Ahret Dönüşü: Hareketli bir sahne ile ilgi uyandırıcı giriş yapılan çerçeve vakada, intihar konulu bir konuşmada söz alan Şevki Bey'in başından geçenler hikâyenin sonunda verilecek mesajın aracısıdır. I. tekil şahıs anlatımıyla heyecan uyandıran, gerilimler kuran vakanın geniş bir hayal gücünün ürünü olduğu bellidir.

İntihara karar veren Şevki, bunu kimseye duyurmadığı halde kararını bütün tanıdıklarının bildiği ortaya çıkar. Şaşkınlık veren bu doruk, Şevki'nin asıl aşık olduğu kişiden başka bir kadının vakaya katılmasıyla çözümlenir. Nazenin Hanım, tam da Şevki akrabasından evli bir kadına umutsuz aşkından intihara karar verdiği sırada etrafta Şevki'nin kendisine olan aşkı nedeniyle intihar edeceğini söylemesi ve ardından bu sebepten intihar ettiği sanılmasın diye Şevki'nin kararından vazgeçmesi vakalarıyla hikâye sonuçlanır. Sonuç bölümündeki mesaj içeren cümleler dikkat çekicidir:

"İntiharlar galiba bazı buhran saatlerinde oluyor... İnsan mühlet vermeli... Zaman her yarayı tedavi ediyor..." (Ahret Dönüşü, Olağan İşler, .s9)

Bir Ahret Masalı: Yaşlı öğretmen, morfinle uykuya dalmadan önceki ve uyandıktan sonraki yaşantısına yer veren, giriş ve sonuç bölümlerine yerleştirilip şeklen de çerçeve görevi üstlenen metin halkaları ilk olay örgüsü zincirini oluşturur. Bu vakada muallim Ahmet Şevket'in buluşmayı kararlaştıran bir çiftin konuşmalarına kulak misafiri olduğu metin halkası kahramanın duygusal hareketliliğini belirlemede başarılı bir alt yapı kurar. Muallim, çiftin mezarlıkta mesut saatler geçirecekleri fikrine hak verir ve sevdiklerine ancak mezarda kavuşacağını düşünerek intihar eder. İkinci vaka da yüksek dozda morfinin etkisiyle görülen rüyalardan oluşur. Diğer dünya, muallimi tatmin etmez. Uyandığında yaşama yeniden sarılmak ister. Duygusal yapı tipinde kurulan hikâyede sempati duyduğumuz kahramanın kendi zaafı nedeniyle yaşadığı kötü tecrübeyi istenilen şekilde sağ ve umutlu olarak geride bıraktığını görürüz.

Zoraki Doktor: Kişi tasviriyle başlayan çerçeve vaka, tanık anlatıcının eski bir tanıdıkla karşılaşmasını anlatır. Eski tıp öğrencisinin eski ve yeni halleri bir metin halkasında karşılaştırılır. İç vaka bir kaza merkezide geçer, çeşitli yollarla para kazanan doktorun hilesini anlatan bölümden sonra son metin halkası ile çerçeve vakaya yeni bir çekirdek vaka eklenir.

Reşat Nuri hikâyelerinde III. tekil anlatımı, yalnızca hakim bakış açısı kullandığında değil vaka içerisinde ama aksiyondan uzak tuttuğu “tanık anlatıcı” yoluyla da sıkça kullanır. Bu hikâyelerden biri olan “Zoraki Doktor”un sonuç bölümündeki küçük vakaya kadar olay örgüsünde ağırlık kazanan vakanın neyle alakalı olduğu gizemini koruyor, ancak çözüm beklenen çarpıcı etkiyi yaratamıyor. Doktorun, kahraman anlatıcıyı doktor kılığında oyuna dahil edip hastadan fazladan para alması yine doktorun kendisi tarafından itiraf edilecektir. Ancak bu konsültasyon oyununu anlatan metin halkasından sonra söz konusu para alma olayını, iki sene sonraki karşılaşmayı anlatan bölümde açığa çıkarıp etkili bir son kurmayı hedefleyen yazarın tam anlamıyla amacına ulaştığı söylenemez. Zaten doktorun kurnaz kişiliği bellidir, kasabada para kazanmanın çeşitli yollarını bulduğu da ilk bölümlerde uzunca anlatılmıştır. Dolayısıyla çözümdeki vaka doktorun olağan bir davranışını içeriyor.

b)Olay Örgüsünün İki Ayrı Vaka Zincirinden Oluştugu Hikâyeler:

Bu yapıdaki olay örgüsüne sahip yedi hikâye gösterebiliriz:

Hatıra Defteri: “Tekellümü hikâye” adı altında yazılan hikâyenin ikinci vaka zinciri birincisi ile bağlantılıdır. Semiha ve Nezihe’nin konuşmaları kocalarının eve geç gelmeleri üzerinedir. Bir aldatma senaryosu bekleyen okuyucu, Seniha’nın kocasının hatıra defterini Nezihe’ye okumasıyla kocasının masum olduğunu düşünür, ancak beklenmedik sonlara hazır bulunan okuyucu için bu defterin Seniha tarafından bulunması bir imadır. Aynı zamanda kocanın masum iç dökmeleri ile bu ima gölgelenir ve vakaya gizem katılır. İkinci vaka, aynı zamanın ilerleyen bir saatinde geçer; bir safahat aleminin tasviriyle giriş yapılan vakadaki erkek kahramanlardan birinin Seniha’nın kocası olduğunu düşünürüz ve vakanın nasıl çözümleneceğini merakla bekleriz. Hüseyin’in başka bir arkadaşına hatıra defteri oyununu anlatması ile hikâye sonlanır. Başarılı olay örgüsü tematik yapının cansızlığını örter.

Sinema Çocuk ve Sokak: Çocuklarıyla birlikte sinemaya girmeye çalışan aile ile görevli arasındaki diyalogların yer aldığı metin halkası ilk vaka izleğidir. Bu parçayla hikâyeye hareketli bir giriş yapılır. Diğer vakanın gelişme noktasının çocuklar merkezli bir diyalogla sağlanması olay örgüsünün muntazam ilerleyişini sağlar; büyük çocuk ve küçüğün yaşadıklarını ve gördüklerini anlatmaları vakanın diğer yönünü oluşturur. Bu izlekte de vaka yine iki parçalıdır. Büyük çocuğun sinemada gördüklerini anlatmasından küçük çocuğun sokakta gördüklerini anlatmasına geçişte iki parça kesişir.

Tehdit: Vakanın, endişeyi hakim kılan mekân tasviri kullanılarak giriş yapılan ilk bölümünde Remziye ve Sabiha adlı süt kardeşler, Remziye'nin işgal nedeniyle ortadan kaybolan erkek kardeşleri hakkında kaygılı konuşmalarından oluşan metin halkasında, kapı çalınması ile merakı ve karmaşayı arttıran uygun bir gelişme noktası tesis edilir ve başka bir çekirdek vakaya geçilir. Hristo'nun getirdiği haber ani bir doruk yaratır, kardeşlerin yerini bilen ancak onları ele vermemek için para isteyen Hristo, Remziye'ye para için birkaç saat mühlet verir. Olay örgüsünün diğer zinciri bu noktadan sonra harekete geçer, Remziye, eski sevgilisi Yüzbaşı Hamit'ten yardım istemeye gider, bu arada Hamit'le kardeşler arasında geçmiş olan olumsuz vaka nedeniyle Hamit'in onlara öfkesi ve Remziye'ye olan sevgisi bir çatışma yaratarak vakayı derinleştirir ve Hamit'in trajik eyleminin etkisi yoğunlaştırılır. Hamit'in parayı bulmak için adam öldürmesi olay örgüsünün bu trajik karakterli ikinci zinciridir. Birçok çekirdek vakadan oluşan karmaşık yapıdaki zengin ve hareketli olay örgüsü aynı zamanda intizamıyla da kusursuza yakındır.

Kirazlar: Hikâyenin kurmaca zamanında tanık anlatıcı ile esrarengiz yaşlı çiftin karşı karşıya geldiği ve aralarında diyalogların geçtiği bölümler vakanın birinci zinciridir. Girişte, tanık anlatıcının gizem uyandıran betimlemelerinden sonra vakayı geliştiren metin halkaları ile yaşlı çiftin neden mahalleden kimse ile konuşmadığı ve kiraz bahçelerini neden yüksek duvarlarla ördüklerine ilişkin sır perdesi çözülür, yazar yaşlı çiftin karakterini ortaya çıkarmada halkın bu gibi durumlar karşısındaki genel tutumunu ve bakış açısını kullanmıştır. Böylelikle başarılı, gerçeğe oldukça yaklaşan, aynı zamanda kurmaca yapının keyif ve heyecanından da mahrum bırakmayan bir olay örgüsü kurmayı başarır. Yaşlı çiftin

tanık anlatıcıya – tanık anlatıcı doktor rolündedir – kiraz ağacından düşüp ölen torunları ile ilgili acı öykülerini anlattığı, geriye dönüşlerle kurulan bölümler ise diğer vaka zinciridir, vakalar arasındaki geçişler nedensel açıdan sağlam ve etkili gelişme noktalarıyla düzenlenmiştir.

Aşk Mektupları: Hikâye içerisindeki aşk mektupları ile düzenlenen olaylar akışı bir vaka zinciri oluşturur. Öğrenci Rasim , kendisine mektuplar gönderen Bedia ismindeki hiç görmediği aşğının istekleriyle okul hayatını ve dış görünüşünü düzene sokar. Okuyucu Bedia'yı merak etmektedir, aynı zamanda Rasim'den derslerine iyi çalışmasını, kıyafetlerini temiz tutup düzenli olmasını isteyen bir aşık ilgi çekici olmakta ve garip bir gizem taşımaktadır. Rasim'in mektuplarını bulan anne ile baba arasında geçen konuşmalar ise vakanın diğer zinciridir. İlk vaka zinciri ile bağlantıyı kuran baba olur, çünkü mektupları Bedia imzasıyla yazıp oğlunu yola getirmeye çalışan bizzat kendisidir. Hikâyenin değişik ve çarpıcı sonu, olay örgüsünün başarısını ortaya koyar.

Geçim Dünyası, “Bir arkadaş anlattı” sözüyle başlayan hikâyelerden biridir. Okuyucuya bu seslenişle vakanın gerçeğe uygunluğu baştan iddia edilir. Dört metin halkasından oluşan vaka, ustalıkla kuruluyor. Diyaloglarda Yahudi komşunun konuşmaları verilirken ağız özellikleri yansıtılıyor. İki zincir halinde gelişen vakada ilk vaka zinciri diğerinin hazırlayıcısı konumundadır. Yahudi komşu, çevre evlerde kırılan değerli cam eşyayı bir iki bardak veya tabak karşılığında toplar. Bu ilk vaka ile merak izleği oluşturulur, cam eşyanın neden toplandığı üzerine birçok senaryo oluşturulabilir. Yazar, burada karakterini bir Yahudi'den seçerek aynı zamanda imada da bulunur. İkinci zincir, vapurda cereyan eder. Bu asıl vakada bir Yahudi kız rol alır, insanların duygularını kullanarak düzenlediği oyunla onlardan para alan matmazel, bu oyunlarda babasının topladığı değerli, kırık porselen eşyayı kullanır. Bu oyunların içeriği vakaya çarpıcı etkiler katar.

Hikmet Şevki'ye ithaf edilen **Kalkuyruk** hikâyesinin kurmaca zamanı uzun bir süreç olarak belirlenmiştir. İki parçalı olay örgüsünde ilk olay yine diğerinin hazırlayıcısıdır; büroda genç bir memurla alay edilmesine dayanamayıp olaya müdahale eden kahraman, zamanda yazarın yaptığı atlamayla aradan yıllar geçtikten sonra bir dairede yeniden rastladığı memurun daha önceki muameleyi hak

ettiğini düşünür. Hatıra tekniğiyle geriye dönüş kullanılarak anlatılan vaka “Halkın sesi hakkın sesidir” tezini ön plana çıkarır.

Olay Örgülerinin Genel Özellikleri:

Hikâyelerin tamamında vaka ve vaka etrafında şekillenen konu esas teşkil eder. Yazar, Maupassant tarzı hikâyeciliğin karakteristik tutumuyla vakayı entrik unsurlara dayandırır.

Reşat Nuri'nin hikâyelerinin olay ağırlıklı çerçevesinde çatışma unsurları ve entrikalar, insanlar arasındaki yanlış anlaşmaları, yasak aşk ilişkilerini, toplumun çeşitli kesimlerinde rol alan düzenbaz, sahteci insanların ibret vesikası maceralarını, aile hayatındaki hareketlilikleri keskin, vurucu sonlarla karşımıza çıkarır.

Çatışma unsurları genelde ideal-materyal çatışması (aşk temalı bütün öykülerinde aşkın maddiyata yenilmesi ya da cinsellik ve ulviyet karşılaşması bu çatışma etrafında gelişir.), fert ve sosyal çevre, yerli kültür-yabancı kültür, manevî ideal değerler ve yozlaşmış maddi alışkanlıklar, (saf genç kızlar ve salon erkeklerinin karşılaşmasıyla çatışmanın kurulduğu “Bir Hazin Hakikat”, “Bir Hayal Kırıklığı”, “İnce Hesaplar” gibi öyküler örnek verilebilir), fertle hayat şartları (“Hırsız”; Leyla İle Mecnun, “Hasta Çocuk”, “Porselen Çay İbriği” vb.), fertle ferdin çatışması (“Kesatlık”, “Bir Gümrük Kaçakçılığı”) şeklinde ortaya çıkar.

Çekirdek vakalar etrafında şekillenen metin halkaları entrik vaka kurgusunun gerilimini hazırlamakla görevlidir; “Kumandanın Şoförü” hikâyesindeki elektrik mühendisi Hüseyin Refik, âşık olduğu Nevin'i kendisine bağlamak ister ve bir gün şoför kılığına girerek Nevin'in para, maddiyat ve evlilikle ilgili gerçek düşüncelerini öğrenmeye çalışır. Yazar Hüseyin Refik'i bu denemede haklı çıkarır. Nevin'in gerçek yüzünü ona gösterir. Genelde ilk bölümlerde kurulan bu metin halkaları ile hikâye kişilerinin tamamı ortaya çıkarılır.

Yazar, vakaları kahramanlarına yüklediği karakterlerin subjektif değer yargılarına göre şekillendirir. Kişiler olay örgüsü üzerinde oldukça etkilidir. Bu

nedenle tematik açıdan “kahramanların sentezleyici olduğu vaka tipleri” sıkça kullanılır. Metin halkaları kahramanların sergileyebilecekleri muhtemel davranışlar doğrultusunda oluşur, beklenmedik çekirdek vakalar ise olay örgüsünü kişilerin bu hakimiyetinden kurtarmak için kullanılmış gibidir.

Gösterme ve sahne tekniklerinin bolca kullanıldığı birçoğu mükâlemeli hikâyelere kişilerin ve mekânın tanıtıldığı kısa anlatımlarla – bazen parantez içi açıklamalarla - ya da bir olay sahnesiyle giriş yapılır;

“Yağmurlu bir gece yarısına doğru Haydarpaşa istasyonunda... Üç günden beri kömürsüzlükten hareket edemeyen bir asker treni. Paytak, kırmızı kuşaklı, çember sakallı bir başıbozuk, ağız ağıza dolu vagonları bir bir dolaştıktan sonra furgonun kapısına gelir.” (Askerin Dönüşü, Sönmüş Yıldızlar, s.94)¹³⁹

“Eski konakta loş bir hizmetçi odası... Demir bir karyolada dağınık, siyah saçlı, mahmur gözlü, güzel bir hasta kız yatıyor... yatağın baş ucunda, elinde bir gümüş şamdanla, ihtiyar bir hanımefendi durmuş.” (Uğurlu Çocuk, Olağan İşler, s.81)¹⁴⁰

Bu iki alıntıda da görüldüğü gibi yazar girişte mekânı, zamana ait özellikleri ve kişileri kısaca tanımlıyor, aşağıdaki alıntıda ise bir olay sahnesi ile giriş yapılıyor:

“Arkadaşım kolumdan çekerek :

--Bir dakika dur, dedi, şu yağlara bakayım” (Kesatlık, Tanrı Misafiri s.132)

Gelişme bölümünde ilgi ve merak unsuru doruklarla (climax) yükseltilir ve ardından sonuç gelir. Girişlerde ustaca, yerli yerinde gelişme noktaları (point of attac) kullanılır;

“Şeyh Nihânî, süt mavisini gözlerini ağır ağır genç kızın yüzünde, boynunda gezdirerek suallere devam etti:” (Münzevinin Esrarı, Tanrı Misafiri, s.79)

Aynı şekilde “Bir Artist”te de hikâyeye anlatma yoluyla bir gelişme noktasından girilir. “Neler Göreceğiz” adlı hikâyede de giriş bir gazete haberiyle başlar:

¹³⁹ Reşat Nuri Güntekin, *Sönmüş Yıldızlar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, yty.

¹⁴⁰ Reşat Nuri Güntekin, *Olağan İşler*, İnkılâp Kitabevi, 10.baskı, İstanbul, yty.

“Bu sene üniversiteye giren hanımlar bilhassa hukuk kısmında rağbet göstermişlerdir.” (Neler Göreceğiz, Tanrı Misafiri, s.109)

Yazarın kullandığı başlangıçlar, anlatma ya da diyaloglarla başlayarak okuyucunun ilgisini hemen hikâyeye çekiyor:

“—Ne gülüyorsunuz çocuklar? Ben de insan değil miyim? Kırk beş yaşındayım... bu oldukça uzun zaman içinde benim de hiç zaaf ve ümitsizlik saatim olmadı mı sanırsınız?

İntihardan bahsediliyor, hikâyeler, hatıralar anlatılıyordu. En yaşlımız Şevki: ...” (Ahret Dönüşü, Olağan İşler, s.9)

Hemen hemen tüm hikâyeleri Maupassant tarzına uygun vurucu, keskin, etkili sonlarla biter:

“Beğendin mi intikamımı? Sana dayak atmaya kendi gücüm yetmezse başkasına da mı ciro edemezdim? Nasıl geçen hafta yanlışlıkla karına dirsek vurdum diye benim gibi zebun adamı sokak ortasında alâ meleinnas evire çevire döver misin? (Başkasının Eliyle, Leyla İle Mecnun, s.24)¹⁴¹

Vak’a kuruluşunu oluşturan metin halkalarının bazıları hikâyenin geçtiği zamandan (iç zaman) geriye dönüşlerle geçmiş zamanda geçen çekirdek vakalar etrafında şekillenir. Bu halkalar vaka kuruluşunda önemli roller oynar. Örneğin “Eski Hatıra” hikâyesi böyle bir yapı ile kurulmuştur. “Bir Yudum Su”, “Gölgelerin Busesi”, “Bir Zaaf Dakikası”, “Avukat”, “Eski Bir Yara” gibi hikâyeler söz konusu yapıya örnek olarak gösterilebilir. “Eski Hatıra” hikâyesinde, vapurda karşılaşan iki eski arkadaş geçmişte yaşadıkları gönül maceralarını anlatırlar ve bu geriye dönüşler hikâyenin vakasını kurar.

Yazar, vaka düzeninde oldukça muntazam bir yapı ortaya koyar, neden sonuç ilişkileri üzerinde dikkatle durur, bunları oldukça sağlam kurar. Çekirdek vakalar aynı zamanda etkili gelişme noktalarıyla birbirine bağlanır. Parlak buluşları ve yaratıcı yönüyle hikâyelerini akıcı kılar. Örneğin “İnce Hesaplar”da hareketli, hızlı ve sosyal ilişkileri zengin bir yaşama sahip olan Lemi Bey; sakın hatta sıkıcı bir hayatı olan, İstanbul’un uzak bir semtinde insanlardan izole yaşayan ve hareketli bir hayata özlem duyan Nezahat ile evlenecektir. Ancak Lemi Bey

¹⁴¹ Reşat Nuri Güntekin, *Leyla İle Mecnun*, İnkılâp Kitabevi, 14. baskı, İstanbul, y.t.y.

sakin, dingin bir hayatı özlediğinden bu kararı vermiştir, Nezahat ise tam tersi bir özlem ile Lemi Bey'i seçmiştir. Bu parlak çatışma kurgusu hikâyeyi taşır. “Ahret Dönüşü”, “Yanakların Taksimi”, “Tanrı Misafiri”, “Şapka Duası”, “Gece Ziyaretçileri”, “Bir Centilmen”, “Diplomasız Doktor”, “Bir Gümrük Kaçakçılığı”, “Akrep”, “Yeni Bir İcat” yazarın yaratıcı hayal gücü ile ön plana çıktığı hikâyeler olarak gösterilebilir.

Reşat Nuri, klasik vaka hikâyesini değişik biçimlerle kurar, değişik anlatım, bakış açısı ve teknik kullanımına bağlı olarak karakteristik bir inşa ortaya koyar. Kullanılan “biçimler”^{*} arasında en yaygın şekil mükâlemeli (diyaloglarca zengin), yazarın kendisinin de kullandığı hikâye şekli terimi olan tekellümî hikâye tarzıdır. Yazar bu tip hikâyelerinde girişte ilk sahnesinin kahramanlarını ve mekânı kısaca tasvir eder ve diyaloglara başlar (“Şapka Duası”, “Deniz Banyosu”, “Balta”, “Muamma”, “Mektuplar”, vb.), veya doğrudan diyaloglarla, bir gelişme noktasından giriş yapar. Bu diyaloglu girişlerden sonra da şahısların konuşmaları ile birlikte III. tekil anlatımla parantez içi açıklamalarla kişileri, veya durumları tanımlar (“Mazeret”, “Muamma”, “Gurur”, vb.):

“(Osman Bey Gazinosunda... Ziya Bey kırk, kırk beş yaşlarında çok yaşamış, çok görmüş bir doktor – hareketli ve heyecanlı bir münakaşaya dalmış bir genç gurubuna yaklaşır.)

Ziya Bey: -- Bu ne hareket çocuklar?

(...)

Hikmet: (Meftunane okuyarak):” (Bir Centilmen (ya da Roçild Bey), Tanrı Misafiri, s.114)

“ Beria: (Yirmi iki yaşında güzel, zarif bir genç kız... Büyük bir kusurufazla durgun ve hayalperest olması) İki senedir hiç İstanbul’u göreceğin gelmedi mi yenge?” (Muamma, Sönmüş Yıldızlar, s.125)

^{*} Yapıyı (olaylar, karakterler, düşünce bütünü) çevreleyen dil, teknik ortam unsurlarını biçim olarak değerlendiriyoruz. Ayrıntılı bilgi için bkz. Norman Freidman, *Yapı Şekilleri*; Philip Stevick, a.g.e., s.143

Ara paragraflarla yine III. tekil anlatımla tasvirlerle ve anlatmaya yer verir (Yağmur, Bir yudum Su, vb.):

“ (...)

– *Gelecek bahara seninle uzak bir seyahate gideceğiz değil mi baba?*

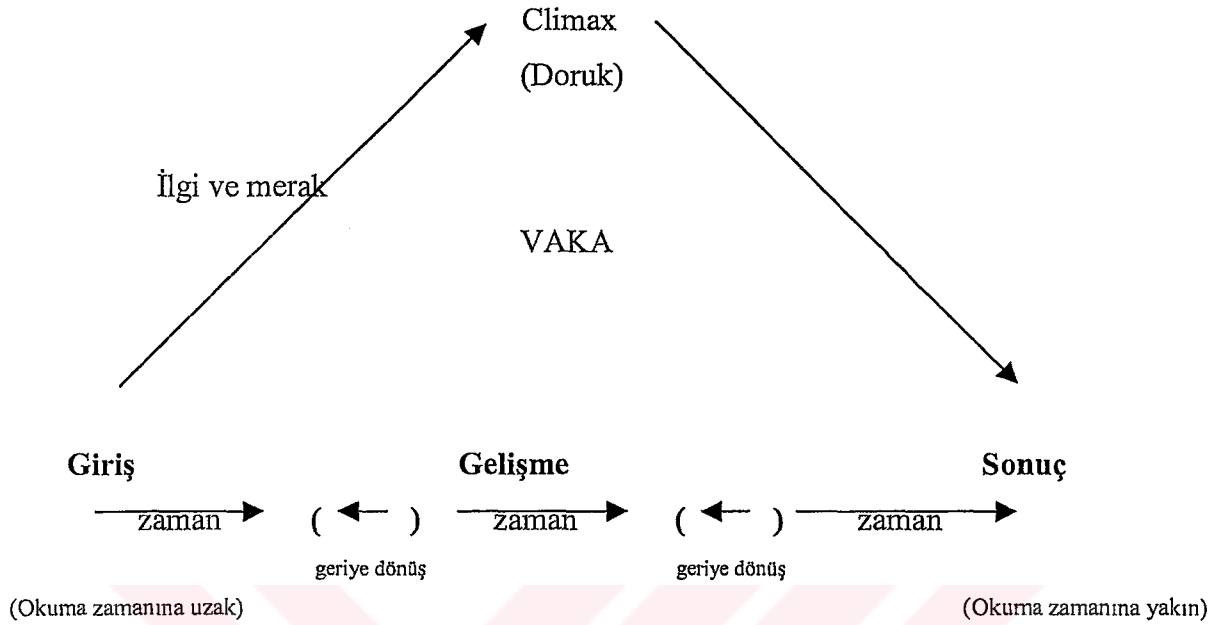
-- *Elbette Nevin...*

Hamit Bey, kızının ince bileklerini avuçlarının içine aldı, (...) Nevin'in birkaç ay ömrü kalmış bir misafir olduğunu biliyordu.” (Bir Yudum Su, Sönmüş Yıldızlar, s.59)

Bu iki tür vaka kuruluşunda da kahramanlar I. tekil anlatımla geçmişleri ile ilgili açıklamalar yaparak (özetleme tekniği kullanılır) katıldıkları metin halkalarıyla kurguyu geliştirirler. Yazar bu tip hikâyelerde tiyatro tekniğini kullanır. Bunlarda girişler, etkili ve ilgi uyandırıcı gelişme noktalarıyla merakı, gelişme ve çözüme doğru tırmandırır. Daha sonra, yine sahneler kullanılarak doruklar çözümlenir ve son sözü yine kahramanlar söyler:

“ *Beria – (Heyecanla Nimet'in ellerini sıkarak) Evet yenge, teşekkür ederim...” (Muamma, Sönmüş Yıldızlar, s.133)*

Vaka kuruluşlarında kronoloji klasik olarak, uzak zamandan yakın zamana doğru ilerler; zaman geçtikçe olaylar da çözülür. İç zamanda geriye dönüşler kullanılmıştır. Bunlar da kurguyu etkiler;



Hemen hemen tüm hikâyelerde yukarıdaki kuruluş vardır. Değişik kuruluşlarla da karşılaşabiliriz; çözüm epizodu (çekirdek vaka) sonrası gelişen olay girişte verilir ve sondan başa doğru geriye dönüş yoluyla vaka çözümlenir: Vaka sonrasının anlatıldığı iç zaman, bir çerçeve kurgu^{*} niteliğindedir (“Diplomasız Doktor”, “Nisan Güneşi”, vb.). “Diplomasız Doktor” da bu çerçeve kurgu bir mahkeme salonunda geçer, mahkeme salonunda yaşanan iç zamandan geriye dönüşlerle sanık ve tanıkların içinde bulundukları vaka çözüme kavuşturulur. Bu durumda yukarıdaki kronoloji tersine döner, yani zaman ilerledikçe değil, zamandan geriye gidildikçe merak artar ve vaka çözülür.

Yazarın vaka kuruluşlarının aksadığı da görülür. Olağan İşler’e alınan “Yağmur” adlı hikâyede öğretmen Sitare’nin annesinin kendisine vereceği müjde girişte merak uyandırır da çözüme katkısı yoktur, annesinin Sitare’ye verdiği haber etrafında bir metin halkası oluşacakmış izlenimi vardır ancak bu gerçekleşmez, detay havada kalır. Sitare’nin Mısır’daki kardeşinin bir çocuğu olmuştur, ancak bu

^{*} Bir vakanın bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulması durumunda ikinci vakaya çerçeve vazifesi gören vakaya “çerçeve vaka” denir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Şerif Aktaş, *Vaka Tipleri*, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, 3. baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998, s.77

episod Sitare'nin gazete manşetlerine kötü bir namla taşınmasında uzaktan yakından etkili değildir. Aynı şekilde “Hasta Çocuk” hikâyesinde de çocuğun gösterdiği psikolojik temelli tepkiyle son bulan olay örgüsünde ailenin maddi durumunun olumsuzluğunun çözüme katkısı da tartışılabilir.

Yazar, hikâyelerinin çoğunda olay örgülerini tek vaka zinciri ile kurmuştur. Bunlardan tekellümî hikâye adıyla yayımlanan birkaç hikâye ve aynı kapsama girebilecek nitelikte diyaloglarla kurulmuş kısa birçok hikâyenin olay örgüsü giriş gelişme ve sonuç bölümlerinde kullanılan üç metin halkasından oluşmuştur. Bu hikâyelerde klâsik vaka seyri merak unsurunun girişten itibaren tırmandırılarak sonuçta kesilmesi şeklinde göze çarpar. Birden fazla vaka zincirinin kullanıldığı olay örgülerinden oluşan hikâyeler de önemli bir yekûn oluşturur. Bunlarda da çekirdek vakaların fonksiyonları diğer hikâyelerle benzer nitelikte hazırlanır.

II. REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN HİKÂYELERİNDE KİŞİLER

Anlatı türlerinde bütün diğer yapı unsurları gibi kişiler de pek tabîî kurmacadır, hikâye ya da roman kişilerinin kurmaca eserde oluşturulan kurmaca dünyadaki işlevselliği esastır. Bu bakımdan kişiler ele alınırken kurmaca yapı içerisinde değerlendirilmeleri gerekir.

“Desmond Mc. Carty der ki Meredith, Conrad, Henry James ve Hardy hep büyük , kapsamlı , rengârenk balonlar şişirmişlerdir ve bunlarda anlatılan insanlar gerçek insanlara fark edilebilir bir benzerlik gösterebilir de geçerliliklerini ancak o dünyada kazanabilirler.

(...)

Romancının bu dünyası ya da kosmosu – olay örgüsünü (vaka), kişileri, mekânı, dünya görüşünü, ‘ton’u (atmosfer) içine alan bu kalıp, yapı veya organizma – romanı hayatla karşılaştırmaya veya romancının eserini ahlâkî veya sosyal açıdan yargılamaya kalktığımız zaman çok dikkatli bir şekilde ele alınmak durumundadır.”¹⁴²

“Roman, günlük yaşamda geçerliği bulunmayan, kendine özgü kuralları olan bir sanat yapısıdır;romandaki kişiler işte bu kurallara uygun biçimde yaşadıkları zaman gerçeklik kazanırlar.”¹⁴³

Kahramanların düşsel olduğu akıldan çıkarılmamalıdır, ancak kurmaca kişiler için her zaman gerçeğe uyan bir düşsellik, insana benzerlik idealize edilir. Bu düşselliği gerçeğe yaklaştıracak olan da okuyucudur:

“Kahraman gerçek bir varlığın taklidi değildir. Düşsel bir varlıktır. Böylece roman başlangıcıyla bağlantı kurar. Don Kişot’u gerçek bir varlık olarak düşünebilmek hemen hemen olanaksızdır. Ama belleğimizde onun kadar yer etmiş

¹⁴² Rene Wellek, Austin Warren, a.g.e. s.189

¹⁴³ E. M. Forster, a.g.e. s.102

bir başka gerçek kahraman var mıdır? (...) Okuyucunun düş gücü otomatik olarak yazarını tamamlıyor."¹⁴⁴

Kurmaca eserin en önemli unsuru kişilerdir. Kişi, insana ait karakter özellikleri ve ruh taşır; herhangi başka bir nesne ya da canlı da kurmaca eserlerde insanın özelliklerini taşıdığı sürece hikâye ya da roman kurgusal boyutta varlık ve değer kazanır, çünkü hedefte de insan yani okuyucu vardır. İnsan, tüm objelere insan gibi bakar, zaten doğayı ve nesneyi biçimlendiren insanın bakış açısıdır, Octavio Paz'ın da söylediği gibi "Yalnız olduğunu bilip bir başkasını arayan tek canlı insandır." Evet insan insanı arar ve bu yüzden de insanın bulunduğu her yerdeki kurguları duymak, görmek ister. Neredeyse iç güdüsel olan bu arayışta romancı ya da hikâyeci mutlak cevap vermek zorundadır; insanın olduğu her yerde sayısız senaryolar vardır. Yazar, bunu hiçbir zaman göz ardı edemez.

*"Edebî eserdeki kişinin bağımsızlığı tartışıldığında, en sık rastlanan ve cevaplandırılması pek kolay olmayan soru şudur: Küçük ya da büyük bütün karakterler yazarın iradesinin ve dünya görüşünün bir ürünü oldukları halde onları nasıl bağımsız birer varlık gibi tartışabiliriz? ... Bu durumda karakter bize yazarını ya da yaratıcısını tartışma imkânı sağlar yalnızca."*¹⁴⁵

Yazarın yarattığı kurmaca kişilerin, kurmaca olduğu bilinmesine ve sınırlı bir hareket evreni bulunmasına rağmen onları gerçek hayatımızla özdeşleştirmeyi, kişiliklerini ve varlıklarını tartışmayı sürdürürüz. Bilinmesi gereken, bu tartışmalarımızda kurmaca dünyadan çekip çıkardığımız kişinin öyle veya böyle yazarından izler taşıdığıdır.

Reşat Nuri'nin kişilerini incelerken kurmaca yapı içerisindeki fonksiyonlarına göre değerlendirmeye çalışacağız.*

¹⁴⁴ Milan Kundera, a.g.e., s.43-44

¹⁴⁵ Hasan Boynukara, a.g.m., s.174

* Söz konusu yaklaşım, Rus biçimcilerinin ve yapısalcıların metin inceleme tavrıyla örtüşüyor. Ferdinand Sassüre yapısalcı inceleminin metin üzerindeki inceleme tavrını şöyle maddeliyor:

- 1-Ele alınan nesnenin "kendi başına ve kendisi için" incelenmesi;
- 2-Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir "dizge" olarak ele alınması;
- 3- Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde ele alınması;
- 4- Bunun sonucu olarak köken, gelişim, etkileşim... gibi artsüremsel sonuçlara ancak nesnenin elde geldiğinde eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da eşsüremsel olgular gibi dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirildiği ölçüde yer verilmesi;

Bunu yaparken hikâye kişilerinin ve hikâyenin fiktif yapısının reel dünyadan alınan malzemeler kullanılarak oluşturulduğunu da göz ardı etmeyeceğiz. Reşat Nuri'nin kişilerini ilk olarak sosyal durumlarına ve statülerine göre (cinsiyet, yaş, meslek, ekonomik durum, vb.) daha sonra da olay örgülerindeki işlevsel durumlarına göre (tipolojik) tasnif edeceğiz.

1-Sosyal Durumları Bakımından Şahıs Kadrosu:

Yazarın hikâyelerindeki şahıs kadrosu yapıtlar üzerinde oldukça hakim rol oynar. Karakterleri çizgisinde hareket eden iyi tiplendirilmiş kahramanların rolleri olaylarda etkinlik kazanıyor, gelişme ve çözümlere doğrudan etki ediyor. Yazarın bir hikâyesi (Gamsız) dışındaki tüm hikâyelerinde figürler insandır. “Gamsız” adlı hikâyede baş roldeki figür bir köpektir. Hikâyelerde aşk temi etrafında beliren kadın ve erkek kahramanlar kimi zaman hassas ve acılı, muzdarip (“Bir Sonbahar Eğlencesi”ndeki Necmünnisa Hanım ve Cemil Bey, “Yalan”da Cevdet Bey ve Beria, “Gurur”da Celil Ziya, Vecihe, “Kardeşler” de Süleyman ve Mualla, vb.), kimi zaman da çapkın, menfaatçi, kötü niyetli (“Yaseminli Yuva”da İnayet Seza, “Havva Yenge” de Şevket ve Nüzhet, “Kumandanı’nın Şoförü”nde Nevin, vb.), bazen çabuk tüketen ve maddeci (“Bir Aşkın Tarihi” nde genç kadın ve erkek) , bazen de saf, deneyimsiz ve beceriksiz (“Yaseminli Yuva”da Pakize, “Cezayî Nakdî”de Ali Fehmi, “Leyla İle Mecnun”da Ziya, vb.) kişiler olarak karşımıza çıkar.

5- Nesnenin kendi başına ve kendisi için “incelenmesinin sonucu olarak “doğa ötesel” değil, “özdekçi” bir yaklaşım biçiminde tanımlanması;

6- Bu yaklaşımın felsefesi, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı, bir çözümleme yöntemi oluşturmaya yönelmesi, dolayısıyla erişimcilikle hiçbir ilgisi bulunmaması. (Tahsin Yücel, *Yapısalcılık* , Ada Yay. , İstanbul , y.t.y., s. 10)

*Yapısalcı incelemede detaylı bilgi için bkz. Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı*, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 1998; Ferdinand De Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev. Berke Vardar, 2 cilt, TDK, Ankara, 1976; B.B. Kershner, *The Twentieth Century Novel, An Introduction* University of Florida, Boston and New York, 1997

Yazar hayatın her kesiminden değişik sosyal ilişkiler etrafında teşekkül eden olayları kurmaca dünyada şekillendirmiştir. Bu olay örgüleri içerisinde memurlar (“Mukaddes Hatıra”, “Hırsız” (Leyla İle Mecnun), “İlk Müşteri”, “Meşru Mazeretler”, “Geçim Dünyası”, “Cezayı Nakdi”, “Karakolda”, “Şapka Duası”, “Bir Aile Meselesi”, “Sahte Banknot”, “Ahaliyi Kolaylığa Alıştırmak Korkusu”, “Kılıkuyrak”, “Bahçeli Lokanta”, “Bir İstifa”, “Çocuk Kavgası”, vb.) daire hayatında, evde veyahut bir aşk macerasının içerisinde çırpınırken karşımıza çıkarlar. Memurlar, devlet dairelerinin laçkalaşmış işleyişinde çıkarıcı, kaytarma heveslisi, şikâyet eden kimseler olarak tipleştirilmişlerdir.

Reşat Nuri, hikâyelerinde sanatçılara da rol verir (“Yaseminli Yuva”, “Bir Sonbahar Eğlencesi”, “Şiire Tövbe Eden Adam”, “Kardeşle”, “Leyla İle Mecnun”, “Sönmüş Yıldızlar”, vb.) Şair, yazar, piyanist ve ressam vs. aşk temalı vaka kuruluşlarında şairane, edebî veya romanesk diyaloglara katılarak alegorik ifadeler, teşbihli ve mecazlı süslü anlatımlarıyla kendilerini gösterirler. Şair İnayet Seza, “Yaseminli Yuva”da Pakize’yle bir diyalogunda şöyle konuşur:

“—Maamafih ben, karanlık gecelerin denizini daha ziyade severim. Gökyüzünde serv-i siminler yerine pul pul yıldızlar dökülür. Benliğim, manevrâ-yı leyâlin esrarengiz ışıkları gibi sularda parça parça dağılır. Kalbim, tabiatın kalbiyle beraber çarpmaya başlar. Sanırım ki mevcudiyetim zerre zerre denizin içine yayılıyor, yahut deniz bütün esrarı, bütün derinliğiyle, yosunlarının vahşi kokusuyla ruhuma doluyor.” (Yaseminli Yuva, s.34)

Kadın kahramanlar da aşk temalı hikâyelerde bolca kullanılır, “Yağmur”da kadın öğretmen, “Neler Göreceğiz”de kadın avukat aşk temi dışında rol alırlar. Çalışan kadın kahramanlara bunlar gibi birkaç hikâyede rastlanır (“Neler Göreceğiz”, “Masum Bir Hile”, “Biçilmiş Kaftan”, “Yağmur”, “Bir Modern Genç Kız”). “Masum Bir Hile”de kadın kâtip Leman Lebip ise bir aşkın kahramanlarından. Hayat kadınları tek hikâyede rol alıyor (Akşam Pazarı). Kadınların büyük bölümü hikâyelerde ev kadınıdır. Eğitimli olanlar üst tabakadan ailelerinin himayesinde bulunup çalışmazlar. Yazar kadın kahramanları okuyucu hayalinde gerçekleştirme işini iyi başarır. Kahramanların ağzından kadın duyarlılığını yansıtan pasajlar bunu sağlamada yardımcı oluyor:

“... Siz erkeksiniz Cevat Bey, belki böyle bir kelime söylemeden, parmaklarımız bile birbirine dokunmadan sevişmenin ne olduğunu anlamazsınız. Gözlerimizde yalan olduğunu acı acı bildiğim o mesut istikbal rüyalarıyla birbirimize baktığımız dakikaları, dudaklarıma dokunan nefesinizin omuzuma sürünen kolunuzun kalbimde uyandırdığı ılık lezzeti belki size anlatmak mümkün değil...” (“Yalan”, Sönmüş Yıldızlar, s.33)

Yazar, kişilerinin fizyolojik tasvirlerini bir iki cümle ile halleder:

“Bir kabul salonu... Ev sahibi: Elli beş altmış yaşlarında gayet alafranga bir iş adamı... Misafir: bir hayli ihtiyar vali mazulü, asil ve halim simâ...” (“Medeni Günahlar”, Tanrı Misafiri, s.100)

Kahramanlarını vaka içerisinde nedenselliğe oturtmak için onların geçmişlerine ait bilgiler verir.

Milan Kundera, “Kahraman gerçek bir varlığın taklidi değildir. Düşsel bir varlıktır... okuyucunun düş gücü otomatik olarak yazarını tamamlar.”¹⁴⁶ der. Kahramanın fiziksel ya da psikolojik betimlemelerinin gerekli olmadığını düşünürsek Reşat Nuri'nin şahıslarını yaratırken oldukça başarılı olduğunu söyleyebiliriz.

Hikâyelerde kahramanların kendi sosyal statü, kişilik, eğitim düzeyi ve etnik kökenine özgü konuşmalarıyla karakterlerini ortaya koydukları görülür. Yazar, bu teknik tavrıyla kişi yaratmada çok başarılı olur. Anlatma yoluyla veya bol tasvirlerle kişi tanıtmanın okuyucu üzerindeki yorucu ve sıkıcı etkisinin farkındadır:

“Doğru söyledin, sekiz sene... Ama istersen yirmi sene... Tilki ne kadar kaçıyor, yine geliyor kürkçü dükkanına. Bir gün işitiriz Nizamettin Bey evlenmiş... Artık hovardalık etmiyor... Ben yine derim, “İhtiyar Kalyopi”m ne Nizamettin Beyler gördü. Altı ay, bir sene haydi iki sene Nizamettin Bey uslu... Fakat üçüncü sene yine Kalyopi'ye gelecek...” (Yaseminli Yuva, Tanrı Misafiri, s.71)

Yazar, kişilerin davranışlarını psikolojik bakımdan derinleştirmez, yalnız iki hikâyesinde (“Hasta Çocuk”, “Nisan Güneşi”) kahramanlarının vaka kurgusundaki rollerini psikoloji yardımıyla temellendirir.

¹⁴⁶ Milan Kundera, *Roman Sanatı*, Çev.: İsmail Yergüz, Afa Yayınevi, İstanbul, 1989, s.43

Yazarın, hikâyelerinin genelinde kadın ve erkek kahramanlara eşit oranda yer verdiği görülmür. Kadın erkek ilişkilerinin doğurduğu duygusal ya da sosyal hareketliliğin tematik yapıdaki yoğunluğu, yazarı kahramanlarında cinsiyet bakımından eşitlikçi bir tasarrufa yöneltmiştir. Bunun yanında baş kişi ya da birinci derecedeki kahramanların ezici bir çoğunlukla erkek oldukları görülmür. “*Yaseminli Yuva*”, “*Münzevinin Esrarı*”, “*Yanakların Taksimi*”, “*Su Çekme ve Bulaşık Yıkama*”, “*Biçilmiş Kaftan*”, “*Sönmüş Yıldızlar*”, “*Bir Damla Göz Yaşı*”, “*Bir Hazin Hakikat*”, “*Yalan*”, “*Bir Hayal Kırıklığı*”, “*Kumandanın Şoförü*”, “*Bir Sonbahar Eğlencesi*”, “*Bir Yudum Su*”, “*Bir Zaaf Dakikası*”, “*Bir Ayrılık*”, “*Tehdit*”, “*Mazeret*”, “*Sevda ve Mantık*”, “*Leyla İle Mecnun*”, “*Bir İntihar Şakası*”, “*Nikâh Yüzüğü*”, “*Sönmüş Ocak*”, “*Gurur*”, “*Havva Yenge*”, “*Karakolda*”, “*Hırsız*”, “*Şiire Tövbe Eden Adam*”, “*Nişanlıdan Mektuplar*”, “*İnce Hesaplar*”, “*Çocuğun Selameti İçin*”, “*Hava Tebdili*”, “*Ahret Dönüşü*”, “*Bir Aşkın Tarihi*”, “*Mavi Gözlü Çocuk*”, “*Akrep*” hikâyelerinde kadın ve erkek kahramanlar birlikte baş kişi olarak rol alırlar. Hemen her hikâyede kadın ya da erkek kişiler gerek baş kişi, gerek karşı güç, yardımcı, ya da yönlendirici vb. fonksiyonlarıyla veyahut da dekoratif unsur olarak bulunur. Yalnız “*İlk Müşteri*”, “*Papağan Yumurtası*”, “*Sokaktan Sesler*”, “*Resul Hocanın Gazası*”, “*Eski Bir Yara*”, “*Namuslu Sahtekâr*”, “*Şapka Duası*”, “*Kesatlık*”, “*Bir Artist*”, “*Bir Gümrük Kaçakçılığı*”, “*İnsan Nasıl Düşer*”, “*Kılıkuyruk*”, “*Yeni Bir İcat*”, “*En Büyük Ceza*”, “*Dünya Yuvarlak mı Düz mü*”, “*Sineğin Hizmeti*” hikâyelerinde kadın kişiler hiçbir fonksiyon itibariyle yer bulamazlar. Erkek kahramanların bulunmadığı hikâye yoktur, ancak gerek sayı gerekse fonksiyon yönleriyle bazı hikâyelerde sınırlı olarak yer alırlar. “*Minyatür*”, “*Yağmur*”, “*Uğurlu çocuk*”, “*Bir Modern Genç Kız*” “*Gece Ziyaretçileri*”, “*Muamma*” hikâyeleri baş kişilerin kadın olduğu ve erkeklerin hikâye yapısında işlev ve sayı bakımından sınırlı olarak yer aldığı hikâyelerdir.

Erkekler ve kadınlar da genellikle görgülü ve eğitimli kimselerdir. “*Neler Göreceğiz*”de kadın avukat, “*Yağmur*”da kadın öğretmen, “*Bir Modern Genç Kız*”, “*Masum Bir Hile*”, “*Biçilmiş Kaftan*” gibi hikâyelerde kadın memurlar çeşitli konumlarda hikâye kişisi olurlar. Yazar, her iki cinse, yaşadığı dönemde toplumsal hayata katılmaları nispetinde kadının ve erkeğin ailede, sokakta, iş

çevrelerinde, eğlence hayatında rol alma oranları ölçütünde İstanbul ve çeşitli Anadolu merkezlerinin genel manzarasını ele almıştır. Bu manzarada yazarın yaşadığı döneme bakılınca erkeğin ağırlıklı hakimiyeti göze çarpıyor. Dolayısıyla hikâyelerde sayı ve işlev bakımlarından reel panoramaya uygun kişi kullanımları dikkat çeker. Hikâyelerde devletle ilgili siyasî ve idarî temalara uzak kalındığından sosyal yapıda kadının rolü ile ilgili senaryolara dolayısıyla da kadına yeterince ağırlık verilmiştir.

Kadın kişiler, kendi değerleri ve aşk gibi çatışmalar etrafında ("*Gurur*"daki Vecihe, "*Kumandanın Şoförü*"nde Nevin, "*Bir Hayal Kırıklığı*"nda Handan vb.); çeşitli kararlar arifesinde, kimi zaman ihtiraslarına yenik düşmüş aldatan kadın rolünde ("*İri Yarı Delikanlı*"da Meveddet, "*Deniz Banyosu*"nda Afife, "*Bir Zaaf Dakikası*"nda Behice, "*Yaseminli Yuva*"da Pakize, "*Kaçırılmış Fırsat*"ta Makbule, "*Yalan*"da Behice vb.); kocası tarafından aldatılan durumunda ("*Hatıra Defteri*", "*Havva Yenge*", vb.); bazen ideal sevgili, ideal eş ("*Nişanlıdan Mektuplar*"da Leyla, iyilik ve temizlik timsalidir; "*Masum Bir Hile*"de Leman; "*Nikâh Yüzüğü*"nde Remziye; "*Bir Sonbahar Eğlencesi*"nde Necmünnisa Hanım; "*Muamma*"da Beria, vb.); bazen de saf ve deneyimsiz, istismara uğramış ("*Münzevinin Esrarı*", "*Şüpheli İsm-i Fail*, "*Yaseminli Yuva*") olarak hikâyelerde bulunurlar.

Sosyal durumları hakkında bilgi verilen, üst tabakadan zengin ailelere mensup kadınlar aynı zamanda iyi tahsil görmüş; birtakım düşünceler ve hareketler çevresinde bağımsız görünürler. "*Bir Hayal Kırıklığı*"nda Handan Hanım, Damme De Sion mezunu, görgülü bir kadındır, İstanbul'daki eğlence hayatında yalnız olarak boy gösterir. "*Masum Bir Hile*"de Leman, bir kibar kızdır, aynı zamanda iyi tahsil görmüştür ve bir dairede Fransızca, Almanca mütercimlik yapmaktadır, dairedeki arkadaşlarıyla da oldukça serbest ilişkileri vardır. Yine iyi eğitim görmüş bir paşa kızı da "*Muamma*"daki Beria'dır. "*Bir Damla Göz Yaşı*"ndaki Nimet Hanım, özgür düşünen, eğitilmiş bir kadındır, "*Yıldızlar*"da Perihan da böyledir. Bunun yanında aile hayatında eş rolündeki kadınlarla, aldatma eğilimindeki kadınların eğitim düzeyi geridir ("*İri Yarı Delikanlı*", "*Kaçırılmış Fırsat*", "*Su Çekme Bulaşık Yıkama*", "*Akrep*", "*Sönmüş Ocak*", "*Leyla İle Mecnun*", "*Gölgelerin Busesi*", "*Uğurlu Çocuk*", vb.).

Yazar, geniş bir sosyal çevre ile hikâyelerinde bu çevreden her meslek, yaş, kültür, etnik azınlık grubundan kişilere yer verir. Hikâyelerin büyük çoğunluğunda yetişkinler rol alır, ancak ailede ve toplumda çocuk ve çocuğun yetişme döneminde karşılaştığı çeşitli sorunlar ile ilgili yetkin gözlemlere sahip olan Reşat Nuri, “Şapka duası”, “Sinema Çocuk ve Sokak”, “Hasta Çocuk”, “Çocuk Kavgası”, “Eski Bir Yara”, “Bilek Saati”, “Mektuplar”, “Bir Yudum Su” gibi öykülerinde çocuklara rol vererek tematik tutumunu çocuğun ideal zihinsel ve sosyal gelişimi çevresinde ağırlıklı hale getirmiştir. Kurguyu bozmayan çeşitli uyarı ve tespitleri bu ağırlığı oluşturur. Aşk öykülerinde aldatma, kaçamaklar ve karı koca arasındaki çeşitli çatışmalarla oluşturduğu hikâyelerde yirmi ile otuz beş yaş arası genç şahıs kadrosu işlevler kazanır. Yazarın, orta yaş ve yaşlıları baş kişi olarak kullandığı hikâyeleri de çoğunluktadır, “Eski Ahbap”; “Zoraki Doktor”; “Medeni Günahlar” (ev sahibi ve vali mazlûlü misafir); “Sesli Kayalar Çiftliği”; “Resul Hocanın Gazası”; “Hava Tebdili”; “Şüpheli İsm-i Fail”; “Ahaliyi Kolaylığa Alıştırmak Korkusu”; “Deniz Banyosu” (yaşlı doktor ve arkadaşı İbrahim Bey); “Kirazlar” (yaşlı çift); “Bir Zaaf Dakikası” (Cezmi Bey); “Bir Aile Meselesi” (Ramazan Ağa 65 yaşında acayip bir ihtiyardır); “Avukat” (Behiç Bey orta yaşlı deneyimli bir avukattır); “Porselen Çay İbriği” (Mordohay Efendi); “Kesatlık” (yağ satıcısı köylü); “Tanrı Misafiri” (Hacı Ali Efendi yaşını almış bir aile reisidir.); “Sevda ve Mantık” (Fahrettin Paşa, 67 yaşında bir ayan ağasıdır.); “Nisan Gineşi” (Feridun Bey ve Kudret Paşa); “Gölgelerin Busesi” (Doktor Nizami elli yaşını geçmiştir.); “Bir Yudum Su” (Doktor Hamit Bey’in gençliği sürgünlerde ve hapislerde geçmiştir.); “Rüya-yı Sadık” (Eşinin ve çocuklarının öldüğünü rüyasında gören doktor, yaşlıdır.); “Kabineler Nasıl Devrilir”, “Geçim Dünyası”, “Ahret Dönüşü” gibi hikâyelerde de orta yaş grubuna mensup, gelir düzeyi aşağı memur ya da esnaftan kimselere yer verilir. Yaşlı kimseler genellikle erkeklerden seçilir, kadınların çoğunluğu gençtir. “Havva Yenge”, “Kaçırılmış Fırsat”, “Tanrı Misafiri”, “Gece Ziyaretçileri” gibi hikâyelerde yaşlı kadınlara da rastlarız.

Kadın erkek ilişkilerinin aşk, evlilik gibi kavramlar etrafında geliştirildiği temaları ihtiva eden eserlerde genellikle erkekler de görgülü ve iyi eğitilidirler. Bunlar; yazarlar, şairler ve ressamalar (“Bir Sonbahar Eğlencesi”, “Yaseminli Yuva”, “Sönmüş Yıldızlar”, “Kardeşler”, “Bir Sahtekârlık Davası”), doktorlar

(“*Hava Tebdili*”, “*Gölgelerin Busesi*”, “*Bir Yudum Su*”, “*Bir Sahtekârlık Davası*”, “*Deniz Banyosu*”, “*Biçilmiş Kaftan*”, “*Fazilet Mükâfatı*”, “*Zoraki Doktor*”, “*Diplomasız Doktor*”, “*Balta*”, “*Bir Centilmen*”, vs.), mutasarrıflar (“*Bir Zaaf Dakikası*”), mühendisler (“*Bir Hazin Hakikat*”, “*Kumandanın Şoförü*”, “*Diplomasız Doktor*”) ve çeşitli memurlar gibi birçok meslek grubuna dahil kimselerden seçilir.

Erkekler, karşı karşıya getirildikleri kadınlarla sosyal statü bakımından eşittirler. Bununla birlikte, örneğin “*İri Yarı Delikanlı*” da Meveddet’in genç aşığı okur yazar değildir. Meveddet, ondan üst seviyededir. “*Yaseminli Yuva*”daki Pakize de İnayet Seza karşısında görgü ve bilgi bakımlarından aşağıda kalır. Sosyo-kültürel açıdan alt kesimden insanlar da hikâyelerde bolca yer alır, özellikle esnaf, şehre yerleşmiş geniş aileler ve taşralılar bu grubu oluşturur.

Etnik gruplardan Ermeni, Rum veya Yahudiler, (“*Papağan Yumurtası*”, “*Geçim Dünyası*”, “*Porselen Çay İbriği*”, “*Yaseminli Yuva*”, “*Bahçeli Lokanta*”, vb.) hikâyelerde kurnaz, göz açık esnaftan kimseler olarak tipleştirilir. Yazar, tip yaratmada oldukça başarılıdır, hikâyelerindeki zengin tip varlığı bunun kanıtıdır. Hikâyelerinde ele aldığı kişiler toplumsal hayatın, sosyal hareketliliğin geniş skalasını yansıtır. Öğretmenler (“*Yağmur*” da Sitare; “*Bir Ahret Masalı*”nda Ahmet Şevki Efendi; “*Bir İstifa*”da askerliğini henüz tamamlamış, genç öğretmen vb.) değişik olaylar karşısında çarpıcı rollerle karşımıza çıkarlar. Din adamları; “*Münzevinin Esrarı*”, “*Tanrı Misafiri*”, “*Şüpheli İsm-i Fail*” gibi hikâyelerde batıl inanışlar ve hurafelerle bağlı olduğu istismarcı, cinsel bakımdan aç, sapkın kimseler olarak olayların içinde yer alırlar. Tanrı Misafiri’nde Hafız İlyas, misafir olduğu evin dadısına tecavüz eder. “*Münzevinin Esrarı*”ndaki Şeyh Nihanî de takvâhanesine gelen genç kızı kandırır. Yine “*Şüpheli İsm-i Fail*”de mahallenin imamı bir genç kızı kandırmakla meşguldür.

Yazarın kullandığı kişileri meslekî olarak gruplarsak devletin çeşitli kademelerinde ve dairelerde çalışan memurlar önde gelir. Bunlar, birinci veya ikinci dereceden yahut dekoratif kişiler olarak hikâyelere girerler. Memurların genel sosyo-ekonomik yaşam biçimleri, ya da iş ve aile hayatındaki davranış kalıpları değil de konu oldukları ve genel özelliklerinin ikinci planda alt yapı oluşturduğu spesifik, ilgi uyandırıcı olaylar tematik gücü oluşturur. Hikâyeyi kuran

bu olaylarda özellikle devlet dairelerinde kâtip, vb. görevlerle çalışan memurların sergiledikleri davranışlar bir tipoloji oluşturuyor, ancak anlaşılacağı üzere bu tipoloji kişiler etrafında değil vakalar etrafında geliyor. Buradan da kişilere genel bakabiliyoruz. “*Mukaddes Hatıra*”, “*Hırsız*” (Leyla İle Mecnun, s.152), “*İlk Müşteri*”, “*Meşru Mazeretler*”, “*Geçim Dünyası*”, “*Ceza-yı Nakdî*”, “*Şapka Duası*”, “*Bir Aile Meselesi*”, “*Sahte Banknot*”, “*Karakolda*”, “*Ahaliyi Kolaylığa Alıştırmak Korkusu*”, “*Kılkuyruk*”, “*Bahçeli Lokanta*”, “*Yeni Bir İcat*” gibi hikâyelerdeki memurlar göz önüne alınarak işleri ağırdan alma, geçimden ve işlerinden şikayet etme, çeşitli yolsuz hesaplar peşinde olma gibi özelliklerine ulaşabiliriz.

Zabitlerin ve askerlerin baş kişi olduğu hikâyeler önemli bir yer tutar. Reşat Nuri’nin romanlarında da en sık rastlanan meslek zabitliktir:

“Reşat Nuri’nin romanları sayısız insan manzarasıyla doludur; her bölgeden, her toplumsal sınıftan, her meslekten, her etnik gruptan sayısız insan manzarası... Bunlar arasında en önde gelen meslek gruplarından biri, belki de birincisi “zabit”lerdir.”¹⁴⁷

Söz konusu yapının yazarın hikâyeleri için de geçerli olduğunu belirtmiştik, her toplumsal sınıf, etnik grup ve meslekten insana hikâyelerinde rastlayabileceğimiz Reşat Nuri’nin zabitleri aşk ve evlilik temalı hikâyelerde dikkati çekerler (“*Nişanlıdan Mektuplar*”da Süvari mülazımı Ali Sermet baş kişidir, Leyla’ya aşık olur, kahraman aksiyon içerisinde kişilik bulur; “*Mazeret*”te Adnan, teyze kızı Neriman’la yasak aşk yaşar; “*Muamma*”da yüzbaşı Süreyya, Beria için rakipleriyle yarışır; “*Tehdit*” te Yüzbaşı Hamit, Remziye’nin eski aşığıdır, Hamit Yüzbaşı, hikâyede baştan sona iç çatışma içerisinde. Neriman için para bulur, ancak bir adam öldürmek zorunda kalmıştır; problematik kahraman konumundadır; “*Nisan Güneşi*”nde Doktor Kudret Paşa askerî tıbbiyede yaşadığı pişmanlık öyküsünü açığa çıkaran baş kahramandır; “*Gölgelerin Busesi*” nde Behçet Paşa; “*Minyatür*”de dekoratif kişi olarak genç bir zabit kullanılır. Zabit, Kamuran’ın uğruna kocasından ayrıldığı erkektir. Ortaya çıkarılsa yönlendirici işlevi üstlenebilecek konumda olabilir. Bunun yanında, “*Bir Sahtekârlık Davası*”,

¹⁴⁷ Fethi Naci, *Reşat Nuri’nin Zabitleri, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, Berna Moran’a Armağan, Hazırlayan: Nazan Aksoy, Bülent Aksoy, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, s.91

“Eski bir Yara”, “Kaçırılmış Fırsat”, “Bir İstifa”, “Tanrı Misafiri” gibi pek çok hikâyede askerler şahıs kadrosuna yerleşmektedirler).

Mühendisler; “Bir Hazin Hakîkât”, “Kumandanın Şoförü”, “Diplomasız Doktor”, vb. hikâyelerde yer alır. “Bir Hazin Hakikat”te baş kişilerden mühendis Vedat Bey, Anadolu vilayetlerinden birine memuriyete gider. Memuriyet hayatı, Vedat’ın hayata mantıkçı ve mutlak hükümlerle bakmasına zemin hazırlar. Hikâyenin isminin yer aldığı cümleler aynı zamanda yönlendirici işlevindeki Vedat’ın ağzından çıkar, kahramanın kişiliği diyaloglarda biçimlenir.

“Aralarında yaşadığımız mühim ve kibar insanların hala size öğretemedikleri bir hazin hakikati ben size söyleyeyim Suzan Hanım; bir kalbe malik olmak, sevebilmek hakkını kazanmak için her şeyden evvel zengin, mühim, meşhur bir adam olmak lazım...” (Bir Hazin Hakikat, Sönmüş Yıldızlar, s.23)

Mühendis Vedat, burada yazarın düşüncelerini emanet ettiği bir kahraman gibi gözüксе de memurların ruhlarını mahkûm eden yaşam koşulları, geçim sıkıntısı ve toplumdaki gelir dağılımı dengesizliğine değinmekle birlikte aslında bir tip olarak şekillenmiştir.

“Kumandanın Şoförü”ndeki mühendis Hüseyin Refik de maddiyat ve aşk çatışmasının ortasında evleneceği Nevin Hanım’ı bir deneme ile tanımak amacındadır. Zengin olmayan mühendis Hüseyin Refik, aşığının zengin, lüks bir hayatı tercih ettiğini anlayarak karakter olma yolunda bir adım niteliğinde değerlendirilebilecek olan kararını verir; sevgilisinden ayrılır.

Doktorlar “Balta”, “Hava Tebdîli”, “Gölgelerin Busesi”, “Nisan Güneşi”, “Bir Yudum Su”, “Deniz Banyosu”, “Biçilmiş Kaftan”, “Rüyayı Sadık”, “Kirazlar”, “Zoraki Doktor” hikâyelerinde rol alırlar.

“Bir Yudum Su”nun baş kişilerinden Doktor Hamit Bey, başlangıçta katı, mantıkçı, insanın hayalî ve hissî eğilimlerine değer vermeyen, maneviyat düşmanı bir tip gibi gözüktürken kızı Nevin’in hastalığı onu yalınkat kişilikten çıkarıp romantik bir değişimle karakter haline getirir. Doktor Hamit’in kişiliğindeki ve davranışlarındaki değişim hikâyenin merkezini oluşturur. Hamit, anlatma yoluyla başarıyla tanıtılan bir karakterdir, kızının bir konuşmasıyla Hamit’in yaşadığı iç

çatışmanın verildiği bölüm oldukça etkilidir, konuşma aslında babanın, kızının son sözleri olacağını tasavvur ettiği iç konuşmasıdır;

“(…)

Nevin, babasına bunları söylemeden öldü. Hamit Bey, bu şikâyetleri onun şimdi ölmüş dudaklarının hayalinden duyuyor.” (Bir Yudum Su, Sönmüş Yıldızlar, s.65)

“*Nisan Güneşi*”nde baş kişi Doktor Kudret Paşa, hikâyede yardımcı kişi konumundaki tanık anlatıcının anlatımıyla bir karakter (“dinamik kişi” ya da “yuvarlak kişi”) olarak ortaya çıkarılıyor, hikâyenin iç vakasını teşkil eden bölümlerde Kudret Paşa, hikâyeye hakim olan pişmanlık duygusunu iyi sahipleniyor, diyaloglar ve I. tekil kişi ağzından otobiyografik anlatımla bireyselliğini ortaya koyan bir karakterle karşılaşırız. Aynı hikâyedeki doktor Feridun, pişmanlık veren olayın mağduru, “alıcı” durumundaki kişidir, nişanlısından ayrılır ve mutsuz yaşar.

“*Gölgelerin Busesi*”ndeki Behçet Paşa ve doktor Nizami, diyaloglarla yaratılan kahramanlardır. Baş kişi doktor Nizami’dir. Nizami’nin sevgiye aç yüreğinin ıstırabını, onu tahrik eden yardımcı kişi Behçet’e anlatarak karakterini ortaya koyduğunu görürüz. I. tekil anlatımla aksiyon kullanılarak tanıtılan Nizami, kendi başına gelen olayları kendisi anlattığından, otobiyografik yolla karakterini ortaya çıkarır.

“*Rüya-yı Sadık*”taki doktor Şerif Efendi de olay örgüsündeki edimleriyle yaratılan bir hikâye kişisidir. Şerif Efendi, başından geçen olayları I. tekil anlatımla sıralar. Bu otobiyografik tutum, insanları meraklandırmayı ve heyecanlandırmayı seven ince bir zekayla olay anlatımını güçlendiren kişilik özelliği, yazardan Şerif Efendi’ye emanet edilmiştir. Yazar bu suretle, hikâyeyle okuyucu arasından çekilerek hatırlanmanın yolunu bulmuştur, doktorun tipik özelliğinin ve sözlerinin yazara ait olduğu ortadadır.

“*Kirazlar*”daki doktor, vakaya tanık olan anlatıcı durumunda ve vakanın seyrini değiştiren yönlendirici fonksiyonunu üstlenmiş kişidir. Otobiyografik takdim ile vaka içerisinde kendi kişiliğini şekillendirmeye çalışır, ancak vakadaki tanık anlatıcı pozisyonunun ön planda kalmasıyla gözlemci kendi hükümleriyle

insanlar hakkında düşüncelere varan yardımsever doktor tipinden daha boyutlu bir kişilikle sıyrılma imkânı bulamaz.

“*Zoraki Doktor*” hikâyesindeki doktor, kaza merkezlerinden birinde görevlidir. Hikâyedeki kahraman anlatıcı yoluyla tanıtılır. Fizyolojik tasvirleri ve davranışlarının tasvirleri ile karakterize edilir.

“*Balta*”da diş dokkörü Tahsin Bey’in karakteristik gelişimini gözlemleyebilmek için çok parçalı bir bütünlüğe erişen olay örgüsünde dikkatli bir sentez uygulamak gereklidir. Girişteki vaka sahnelerinden sonra Tahsin’in tematik yapıda etkinlik kazanacak davranış rotası üzerine birkaç söz söylenir;

“Tahsin bin zahmetle mektebini bitirmiş, yine bin zahmetle küçük bir muayenehane açmaya muvaffak olmuş gayretli bir gençti. Ağabeyisini mümkün olduğu kadar gözetmek isterdi. Ne de olsa kardeşiydi. Ne atılır, ne satılırdı. Fakat son günlerde işleri fena gidiyordu. Sonra bu serserinin kendisini yiyim yeri etmesine, artık iyiden iyiye içermeye başlamıştı.” (Balta, Leyla İle Mecnun, s.186)

Okuyucu bundan sonra Tahsin’in ana hatlarıyla ortaya çıkan karakterinin gelişiminin ilerleyen bölümlerle birlikte ne tür haller alacağı ile ilgili meraklanmaya ve tahminlerde bulunmaya yöneltilir. Bu başlangıç ve seyir ile nitelik kazanan başarılı bir karakter yaratma uygulaması dikkatimizi çeker. Ancak, Tahsin hep uzlaşmacı yanını koruyup Hasan’ın tahriklerine ve duygu sömürülerine küçük tepkiler verdikçe olay örgüsü tekdüzelikten kurtulamaz. Hasan’ın etkinlik kazandığı çekirdek vakalar karşısında Tahsin’in tutumlarını gözleyerek karakterini şekillendirebiliyoruz.

Avukatlar; “Avukat”, “Neler Göreceğiz” hikâyelerinde yer alır.

“*Avukat*”taki Behiç Necdet, kariyerinin ve iş hayatındaki niteliklerinin anlatımıyla ortaya konan bir klişiliktir;

“Behiç Necdet, memleketin en muvaffakiyetli avukatlarındandı. Üzerine aldığı davaların ekserisini kazanırdı. Güzel söz meraklıları zaman zaman sırf onu dinlemek için işlerinin bırakırlar, mahkemeye gelirlerdi.” (Avukat, Leyla İle Mecnun, s.179)

Kahramanın bu önemli nitelikleri ile çatışan bir metin halkasıyla vakaya girildiğinde kişi yaratmada anlatma ve tasvirin değeri hemen anlaşılıyor. Avukat Behiç'in iş ahlâkına verdiği önem, onun bireysel hayatını doğrudan etkileyen bir davada bile – bu dava hikâyenin merkezine yerleştirilen komplikasyonu yaratır – iyi bir avukatın yapması gerekenlerden uzaklaşmamasıyla ortaya çıkar. Belki Hüseyin Behiç bir “yuvarlak kişi” olarak çizilseydi karısıyla ilişki yaşayan genç müzisyenin davasında farklı davranışlar ve olaylar izlenebilecekti. Mehmet Kaplan, Hikâye Tahlilleri'nde “Avukat” hikâyesini incelerken avukat Behiç'in şahsiyetinin vakaya hakimiyetini şöyle ifade ediyor;

“Avukat hikâyesi sadece polislik bir vaka değildir. Burada bir insan, bir kahraman da vardır. Bu da avukatın kendisidir. Hikâyeyi ilgi çekici yapan, cinayetten çok avukatın şahsiyetidir. Avukat Behiç Necdet doğruluk ve hakikat aşığıdır. Onu mesleğinde üstün yapan, bu vasfıdır. Fakat o, aynı zamanda namusuna düşkün bir insandır. Hakikati öğrendikten sonra, bu hakikat kendisi ile ilgili olduğu halde meslekî vazifesini yapar.”¹⁴⁸

Gazeteciler; “Kabineler Nasıl Devrilir”deki “Zuhal Gazetesi” müdürü, muhabir Rıza, “Merih Gazetesi” muhabiri Tevfik, olay örgüsünün entrik hareketliliğine uygun, fırsatçı, uyanık olmaya uğraşan hırslı ve hilebaz tiplerdir. Kişilikleri, diyaloglar etrafındaki aksiyon vasıtasıyla yaratılır. Hikâyedeki Tahir Bey ve Faiz Bey, dekoratif unsur olarak kullanılan mebuslardır. Müdür rolündeki kişi, ortaya çıktıktan sonraki etkinliğinin arttığı süreçte ilgi çekici olur, özellikle düzenlediği oyun onu ön plana çıkarır.

“Eski Bir Gazeteci” hikâyesinde Muhiddin Bey, karşılaştığı her zor durumdan ince zekâsıyla sıyrılmasını bilen insan tipinin numunesidir. Onun kişiliği, hikâyenin çözümünü hazırlayan eylemleri yoluyla ortaya çıkar. Gazetenin diğer çalışanları, dekoratif unsurlar olarak değer kazanırlar. En kıdemli yazar olan Nadir Efendi, karşı gücü oluşturur, hikâye vakasında diğer arkadaşlarının temsilcisi rolünü üstlenir. Maliye müfettişi Mukbil Bey ise yardımcı kişi işlevindedir.

¹⁴⁸ Mehmet Kaplan, Hikâye Tahlilleri, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1984, s.117

“*En Büyük Ceza*”nın baş kişisi, en basit kişi yaratma usulü olan “ad verme” yoluyla ortaya çıkarılan bir şahıstır. Halim Selim Bey, ismi ile müsemma, halim selim bir gazetecidir. Bir hakaret davasından hapse düşen gazeteci, diyaloglarla kendini anlatır. Halim Selim’in, ağır başlı uysal insan tipi olarak baştan çizilmesinin de tesiriyle, tahammül sınırını aşan bir olayla karşılaşp hapisten kaçarak önemli düzeyde ferdi bir komplikasyon yaşaması bir tip olarak kalmasına engel değildir.

Öğretmenler; “*Bir Ahret Masalı*”nın yaşlı muallimi Ahmet şevki Efendi’nin kişiliği aksiyon yoluyla biçim kazanır. Hakim bakış açısı ile olaylar karşısında düşündükleri açığa çıkarılarak ferdiyetini inşa eder nitelikteki farklılıkları bulunup bir karakter yaratılır. Hikâyenin girişinde baş kişinin sık kullandığı bir karakteristik tutum yaratan cümleden söz edilir. Ahmet Şevki Efendi, neden çalıştığı mahallede bir evde oturmadığını merak edenlere sürekli; “*Selimiye’de doğduğum evde oturuyorum... Elli yaşındayım... Doğduğum yerde ölmeye azmim var.*” (*Bir Ahret Masalı, Olağan İşler, s.24*) cevabını verir. Ahmet Şevki için hazırlanan vaka parçaları karşısında kahramanda çok boyutlu duygu ve düşünce hareketlilikleri belirir. Onun geçmişte sevdiği insanlara özlem duyan, hassas ve melankolik kişiliğini kendi kendisiyle konuşmalarından öğreniriz. Bu marazî kişilik, yaşama sevincinin, yaşama isteğinin sorumluluk ve ödevleri karşısında ideal düşünceye yönelerek güçlenir ve onu tekrar hayata bağlar. Ahmet Şevki’nin kişiliğindeki bu gelişim onu bir karakter olarak biçimlendirir.

“*Yağmur*” hikâyesindeki kadın öğretmen Sitare, III. tekil bakış açısıyla tanıtılır. Geçmiş yaşantısı hakkında kısa bilgiler verilerek bunlar ışığında yorumlarla karakter şekillendirilerek olay örgüsünde uygun hareket ortamı sağlanır;

“*Bin naz içinde büyüyen şumarık, nazlı Sitare, bugün ana mektebi muallimiydi. İhtiyar ve hastalıklı annesine bakabilmek için sabahtan akşama kadar elliye yakın mini mini yaramazın kahrını çekiyordu.*

Bu inkılâplar elbet onun ruhunu da çok değiştirmişti. Fakat buna rağmen o, eski neşe ve çocukluğunu bırakmıyor, kapıdan girer girmez şarkısına başlıyordu.” (*Yağmur, Olağan İşler, s.89-90*)

“*Bir İstifa*”daki öğretmenin kişiliği hikâyeye hakim olur, öğrencilerin acı anılarını dinleyen genç öğretmen istifa eder.

“*Bir Zaaf Dakikası*”ndaki **mutasarrıf** Cezmi karakteri hatıra defteri tekniğiyle otobiyografik olarak ortaya çıkarılır. Yaşadıklarından tanıdığımız Cezmi, yaşlı bir memurun karısına ilgi duyar. Yaşlı memur burada dekoratif kişidir. Cezmi, aşkıyla ilgili anılarını hatıra defterine yazarak kişiliğini tanıtır:

“*Yalnızlık beni artık sıkıyor muydum. Halbuki hiç öyle olmadı. Gündüzleri kendi kendime kırlarda dolaşmaktan, geceleri yıldızların altında eski günleri tekrar yaşamaktan bilâkis zevk alıyordum.*” (*Bir Zaaf Dakikası, Sönmüş Yıldızlar, s.81*)

“*Bilek Saati*” hikâyesinde talihsiz çocuk Niyazi’nin babası rolündeki **polis memuru** Muharrem Efendi, yazarın dışarıdan anlatımıyla çizilen bir tiptir. Oğlunu dayakla yola getirmekten yana, katı sert bir aile reisi olan Muharrem Efendi, “korku duyulan nesne” işlevindedir, oğlu Niyazi’nin hikâyedeki davranış seyri tamamen bu kişiye duyduğu korku doğrultusunda gelişir.

“*Leyla ile Mecnun*”daki eski **konsolosluk memuru** Mazhar Bey, hikâyede yönlendirici kişi konumundadır. Aksiyon içerisinde kendi konuşmalarıyla akıl ve mantığı önde tutan bir tip olarak ortaya çıkar;

“*... Mektep kitaplarına geçmiş basit bir hakikattir ki, manzaralar, çehreler, hatıralar insandan uzaklaştığı nispette güzelleşir, şairâneleşir, türlü bulutlara, sislere, renklere bürünür.*” (*Leyla İle Mecnun, Leyla İle Mecnun, s.6*)

“*Çocuk Kavgası*”ndaki **mahkeme azâsı** Ali Rıza Bey, yazarın tasvirleri ile tanıtılan bir tip olarak kalır. Bireyselliği, bazı metin halkalarında değişen tutumları ön plana çıkar, ancak hikâyenin bitiminde Ali Rıza Bey bir tip olarak akıllarda kalır.

“*Bir İntihar Şakası*”nda Nesib, **maarif müdürü** olarak Anadolu’ya gitmek üzeredir. Nesib’in kişiliği, olay örgüsündeki keskin tutumlarıyla ve yazarın tasvirleriyle ortaya konur. Sonuç bölümünde amca kızının intihar ettiğini sanıp kendini uçurumdan atmasıyla Mualla’yı sevdiği anlaşılan Nesib, bu davranışıyla başlangıçta yarattığı aşkı ve hisleri önemsemez tip imajından sıyrılır.

“*Karakolda*”daki baş kişilerden **muhasebe baş kâtibi** Nizamettin Efendi’nin kibar, anlayışlı ve ihtiraslı kişiliği ile yardımcı kişi işlevindeki dik başlı polis memurunun katı kişiliği karşı karşıya getirilip gerilim kuruluyor ve vaka

ortaya çıkarılıyor. Karakolda gelişen olaylar içerisinde tanıtılan komiser tipi, hikâyenin istenilen yönde çözümünde önemli rol üstleniyor. Zeki ve işini bilen komiser; olayları değerlendirirken kanunlara küçük esneklikler çevresinde yaklaşıp uygun, zararsız çözümler üreten kişiliği ile vakayı da çözümleyen kişi olur.

Din adamları ("*Tanrı Misafiri*", "*Şüpheli İsm-i Fail*", "*Sesli Kayalar Çiftliği*", "*Yanakların Taksimi*"), bilim adamı ("*Çehreler Tabiatlar*", "*Bir Damla Göz Yaşı*"), eski valiler ("*Medeni Günahlar*"), mutasarrıflar ("*Bir Zaaf Dakikası*"), jandarma komutanları, mahkeme üyeleri gibi birçok meslek mensubu hikâyelerdeki sosyal yapı çeşitliliğini oluşturur.

Yazarın, hikâyelerine aldığı üst gelir ve sosyo-kültürel gruba ait kimseler arasında paşalar ("*Bir Sahtekârlık Davası*", "*Sevda Ve Mantık*", "*Bir Ayrılık*", "*Bir Hazin Hakikat*", "*Nisan Güneşi*", "*Gölgelerin Busesi*", vb.) sayılı hikâyede baş kişi olarak yer bulurlar. Özel müteşebbisler ("*Eski Bir Gazeteci*", "*Masum Bir Hile*", "*Gurur*", "*Medenî Günahlar*", vb.), ve mebuslara da ("*Kabineler Nasıl Devrilir*") rastlanır.

Toplumdaki ekonomik hareketlilikte mikro düzeyde etkili olan küçük işletmecilerin rol oynadığı mahalli manzaralara bolca rastlanan hikâyelerde **esnaflar** şahıs kadrosunda önemli yere sahiptirler. İstanbul'un çeşitli semtlerinde ve bazı kaza merkezlerinde geçen vakalarda veya sahtecilik, düzenbazlık olaylarının geçtiği hikâyelerde esnaftan kimseler seçilmiştir. "*Yaseminli Yuva*" (Müeyyet zenginleşmiş bir tüccardır.), "*Porselen Çay İbriği*" (Baş kişilerden Mordohay Efendi antikacılıkla geçinir.), "*Kesatlık*" (Baş kişi yağ satıcısı bir köylüdür.), "*Bir Artist*", "*Fazilet Mükâfatı*", "*Zoraki Doktor*", "*Minyatür*", "*Sesli Kayalar Çiftliği*" (Hacı Yunus, türlü yolsuzluklarla zenginleşmiş bir tüccardır.), "*Sokaktan Sesler*" (Emlak ve sermaye işletmeciliği yapılan dükkanın sahibi düzenbazdır.), "*İlk Müşteri*" (Memurluğu bırakıp kahvehane işletmeye başlayan Tahir Efendi pek başarılı olamaz.), "*Papağan Yumurtası*" (Tenekeci Avram da kurnaz ve hilebazdır.), "*Bahçeli Lokanta*", "*Eski Ahabap*" (Şevkiye'ye talip olan palamut tüccarı, karşı güç fonksiyonunu üstlenir.) bu hikâyelerdendir.

Yazar, çatışmaların yoğun olduğu çeşitli gelişme noktalarıyla bu ve entrika gibi unsurların bir entegrasyona ulaştığı karmaşık olay örgüleri kurduğu "*Yaseminli Yuva*", "*Tehdit*" (Sönmüş Yıldızlar), "*Tanrı Misafiri*", "*Eski Ahabap*", "*Sesli*

Kayalar Çiftliği” gibi hikâyelerinin dışında zengin fonksiyonel kadrolar kullanmaz. Şahıslarının konumları da gayet açıktır.

Hikâyelerde meslekî yönleriyle ele alınmayan birçok kişi vardır. I. tekil anlatımla olaylara tanık olan anlatıcının kullanıldığı çoğu hikâyede yalnızca kahraman vaka ile bütün çıplaklığıyla yüzleştirilir. Aksiyonun sıcaklığı ön plandadır. “*Su Çekme Ve Bulaşık Yıkama*”da Murat, karısının hazırladığı mukaveleyi iptal etmenin çeşitli yollarını arar, sürekli olaylarla karşı karşıyadır. Hakkında artsürekli bilgi verilmez; geçmişini, mesleğini, vs. bilmeyiz. Yalnızca olaylar karşısındaki tutumlarından tasvirî bir karakter biçilmiştir ona. Eşler arasındaki çatışmalar etrafında kurulmuş hikâyelerde ve “ben” anlatımlı bazı hikâyelerde (“*Ahret Dönüşü*”, “*Kesatlık*”, “*Zoraki Doktor*”, “*Namuslu Sahtekâr*”, “*Kuvve-i Maneviye*”, “*Akrep*”, “*Bir Gümrük Kaçakçılığı*”, “*Kaçırılmış Fırsat*”, “*Mavi Gözlü Çocuk*”, vb.) kişiler benzer şekilde yaratılır.

2-Tipolojik Olarak Reşat Nuri’nin Kişileri:

Hikâye kişilerini, olay örgüsündeki fonksiyonel konumlarına göre ve dış dünyaya yaklaşma ölçülerine göre gruplandırarak inceleyeceğiz. Pek çok edebiyat bilimcinin kişi incelemede tasnifi temel alan benzer yaklaşımları değişik terminolojilerle ortaya koydukları görülür. Örneğin Souriau, fonksiyonel bakış açısıyla hikâyede birinci derecede önem taşıyan karakterler için “**tematik güç**” terimini kullanır. Quillet, buna sözlük terminolojisiyle “**protagonist**”¹⁴⁹ demekle yetinir. Yine Souriau’nun “**yönlendirici**”si yerine “**destinatör**” de kullanılır. Bu terminolojik çeşitliliği, Prof. Dr. Şerif Aktaş’ın tercihlerinden de yararlanarak çalışmamızda faydacı bir tutumla ehilleştirmeye çalışacağız. Yine örneğin kurmaca kişilerin işlevsel sınıflandırmasını “**yalınkat**”, “**yuvarlak**”¹⁵⁰ kişiler olarak yapan

¹⁴⁹ Roland Bourneur, Real Quillet, **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev. Doç. Dr. Hüseyin Gümtüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, No:1085, Ankara, 1989, s.153

¹⁵⁰ E. M. Forster, a.g.e., s.108

Forster veya “statik”, “dinamik” ve “majör”, “minör”¹⁵¹ şeklinde yapan DiYanni’nin terminolojilerinin de özde bulunduğu ayırt edici, ortak noktalar incelememizde temel alınacaktır.

Kişilerin işlevsel ayrılıklarının tespitiyle birlikte kişi yaratmada kullanılan teknik tutumları da belirlemeye çalışacağız. Yanı başımızdaki dünyanın gerçek kişilerine baktığımızda karşılaştığımız kutsal çeşitliliği anlamlandırma veya algılama çabamızın sonucunda bir ayrıştırma, çeşitli parametreler çevresinde gruplama yaklaşımına ister istemez yöneldiğimizi görürüz. Hikâyelerde yaratılan kişilerin, yazarın bakış açısından ve kişiliğinden izler taşıdığı ile ilgili teoriyi göz önüne alırsak bu insanî tavrın yapıtın kurnaca dünyasında da işlendiğini anlayabiliriz. Bu nedenle yapıtta da bazı kişiler örneğin yalnızca kurnaz adı altında kalabalıklar oluştururken, bazı kişiler de çevresel koşullarıyla örneğin meslekleriyle tipler halinde benzer özellikler sergiler. Kişiler dünyasındaki çeşitliliğin, bu türden gruplandırmalarla tekilliğe yönelişi tipolojik incelemenin temelini oluşturur.

Tipolojinin tüm farklı teorik yaklaşımların ötesinde örneğin karakter-tip ayrımı üzerindeki tartışmalardan sıyrılarak basit bir kapsamı sahiplendiği açıktır; tipoloji ile kişiler veya nesneler değişken kriterler ve bakış açılarıyla – tartışmalar da bu noktada devreye girer – sınıflandırılır, ayrı yerlere konur. Bu ölçülerin belirlenmesinde araştırmacının öznel tavrı her şekilde esas ekseninde yer alır.

İncelememizde Reşat Nuri’nin kişilerini, hikâyeler genelinde göze çarpan çevresel ya da karakteristik ölçüleri açığa çıkarıp tip olarak belirlemeye çalışacağız. Buradan hareketle, metinlerde kişileri şu tip başlıklarıyla incelemeyi uygun buluyoruz: Memurlar; çapkın ve istismarcı tipler; kurnaz ve sahtekâr tipler; esnaf tipi; romantik aşık tipi; saf, istismara uğrayan tipler; din adamı tipi; ev kadını tipi.

Reşat Nuri, kişilerini metinlerinde sıkça kullandığı diyaloglarla ve sahne yoluyla yaratır. Kişilerin vaka içerisindeki hareketlilikleri, davranış modelleri, kararları, eylemleri onları karakter olarak şekillendirir. Bunun yanında yazar, kısa hikâyelerinde kıvrak olay örgülerini keskin tutumlarıyla sonuçlandıracak belirgin

¹⁵¹ Rene Wellek, Austin Warren, a.g.e., s.194

tipler yaratırken anlatma kullanır, bu hikâyelerinde kişileri birkaç kısa cümle ile ortaya koyar.

Dairelerde Çalışan Tembel Memurlar ve Diğer Memur Tipleri:

Meslekleri ile ilgili bilgi verilen kişilerin büyük çoğunluğunu memurlar oluşturmaktadır (doktor, avukat, mühendis, hukukçular ve devletin idari mevkilerinde çalışan memurlar, gazeteciler, çeşitli dairelerde çalışan memurlar bu gruba dahildir.). Memurlardan tipolojik bir sınıflandırmaya dahil olabilecek nitelikte benzer hikâye kişileri özelliği gösteren bir grup olarak devlet dairelerinde küçük rütbeli tembel ve işini istismara meyilli memur tipinin oluşturduğu çoğunluğu ele almayı uygun görüyoruz. Bu gruba dahil kişilerin büyük bir kısmı tip niteliğindedir.

Devlet dairelerinde kâtiplik ve benzeri işlerde çalışan memurlardan olay örgülerinde yardımcı, dekoratif öge, yönlendirici işlevi üstlenenlerin ortak vasıfları ciddiyetsiz olmaları, görevlerini suiistimâle meyilli olmaları ve geçim sıkıntısı çekmeleridir. Bunun yanında bireyselliklerini koruyan ve değişik tutumlarıyla, egosantrik özellikleriyle ön plana çıkan “karakter”e yakın memur tipleri de olay örgülerindeki çeşitliliği ve renkliliği ortaya çıkaran unsurlar olarak yerlerini alırlar.

“*Ahaliyi Kolaylığa Alıştırmak Korkusu*” ndaki ihtiyar kâtip ve müdür işleri oldukça ağır yürütme, mesaiye geç gitme taraftarıdır. Bu kişiler, sınırlanmış hareket alanları, belirgin kişilik özellikleri ve kendileri için baştan öngörülen davranış kalıplarının dışında hareketlilik göstermezler. Bu yönleriyle ve evrensel, sık rastlanır yapıda olmaları itibarıyla birer “stereotip” tirler.

“*İhtiyar: Sen daha toysun evladım. Madem ki müdür gelmiyor, sen neye tatlı canını sıkıntıya sokup erkenden daireye gidersin?*” (*Ahaliyi Kolaylığa Alıştırmak Korkusu, Leyla İle Mecnun, s.243*)

Hikâyede yaşlı memur, yardımcı işlevindedir, genç kâtibe usûl öğretir. “*Kılkuyruk*”ta da memurlar alaycı ve ciddiyetsiz bir tablo çizerler:

“Kahkahalar, yuhalar, kafasına kağıtlar, boş sigara kutuları atmalar... Hatta birisi yelpaze gibi parmaklarını açarak zavallının yüzünü karışılıyor.”
(*Kılkuyruk, Olağan İşler, s.41*)

Kılkuyruk lâkaplı memur, başlangıçta görünüşüyle tasvir edilerek masum, zararsız biri olarak tanıtılır, hikâyenin çözüm bölümünde hikâye baş kişisi ile Kılkuyruk bir dairede yıllar sonra karşılaştırılır. Kılkuyruk’un vaka içerisindeki davranış özelliklerinden palavracı, lâkayt bir memur olduğu anlaşılır. Yine “*Meşru Mazeretler*” hikâyesinde baş kişi Evkaf kâtibi Rıfkı Efendi, zeki ve malumatlıdır, ancak kusuru her gün çeşitli bahaneler bularak işten kaytarmasıdır.

“*Sahte Banknot*”taki dekoratif öge konumundaki memurlar hoppalık eder, daireye devamsızlık yaparlar, yazar bu kişileri bir hikâye kişinin ağzından ideal memur tipini örneklerken tanıtır;

“Mutasım efendiden ibret alın... O da siz yaşıta bir genç... Bir gün hafiflik, hoppalık ettiğini, bir gün meşru mazereti olmadan devamsızlığını gören var mı?”
(*Sahte Banknot, Leyla İle Mecnun, s.93*)

“*Akşam Pazarı*” hikâyesindeki Figâni Efendi’nin; uyuşuk, miskin bir memur eskisi tipi olarak yaratılmasında fizyolojik tasvirler ve genel kişilik özelliklerinin, hal ve hareketlerinin anlatımı etkili olur;

“... Elleri, nefes aldıkça kalaycı körüğü gibi inip çıkan şişman karnının üstünde kavuşmuş, başı biraz arkaya düşmüş, sakalı havada, gözleri tatlı bir uyku içinde kapalı... Ara sıra bıyıklarında, öğle yemeği kırıntılarına sinekler konuyor. Figâni Efendi’nin bu minicik hayvanlara canı sıkılıyor... Fakat bu kadarcık bir şey için kımıldanmak, elini kolunu sallamak manasız bir külfet olur... Sade ara sıra büyük bir istifhafla kaşlarının kaldırmak, burnunu dudaklarını oynatmakla mukabele ediyor.” (*Akşam Pazarı, Leylâ İle Mecnun, s.251*)

“*Eski Hatıra*” hikâyesinde kahramanlar birbirinin ağzından tanıtılır. Münir’in kişiliği, hikâyenin diğer baş kişisi kaymakam Sırrı aracılığıyla ortaya çıkarılır;

“Sen öteden beri basit bir fıtratsın Münir... Daha o vakitten ense göbek yapmaya başladı. Yersin, içersin... Öyle rahat, öyle müsterihsin ki...” (Eski Hatıra, Leyla İle Mecnun, s.135)

Hikâye kişilerine, geriye dönüşler suretiyle, geçmiş kurmaca zamandaki eylemleri delil gösterilerek, iç zamandaki konumlarına ve hareketlenmelerine temel teşkil eden kişilik özellikleri kazandırılır;

“Münir gülerek;

--Yahu ... Sen hala şairliği bırakmamışsın... Hatırlarsın ya, benim öyle cinaslı, bilmem neli lakırdılarla başım hoş değildir... Kitabet derslerinde sen, Allah razı olsun yardım ederdin de az bir şey becerirdik.” (Eski Hatıra, Leyla İle Mecnun, s.104)

Sırrı, Münir’in tahrikiyle vakayı sonuç bölümünde baskın karakter olarak çözüme kavuşturup öne çıkar.

Yukarıdaki tipik kişilik özellikleri gösteren memurlardan başka hikâyelerde memur oldukları belirtilerek kendilerine değişik işlevler yüklenen bir başlıkta kategorize edilemeyecek nitelikte çeşitli tipler de yer almaktadır.

“Ceza-yı Nakdî”, “İlk Müşteri”, “Bahçeli Lokanta”, “Mukaddes Hatıra” hikâyelerindeki memurlar geçim sıkıntısı yaşarlar. Hikâyelerin olay örgüsünde geçim sıkıntısının tematik ağırlığı oluşturduğu, ilgi çekici vakaları oluşturmada nedensel zeminde etkili olduğu görülür. *“Şapka Duası”*nda baş kişilerden Nadir ve yardımcı kişi konumundaki Ahmet’in sohbetlerinin konusu memuriyet hayatından şikâyetir. *“Bir Aile Meselesi”*nde sürpriz unsuru yaratan Ramazan Ağa, kahraman anlatıcı olan telgraf kâtibinin canını sıkan davranışlar sergiler, memur Ramazan Ağa’yla çatışır. *“Deniz Banyosu”*nda temyiz azalığından emekli İbrahim Baha Bey, yeğeni tarafından ihanete uğrayan bir memur eskisidir. Arkadaşı olan doktorla diyalogları hikâyenin sonuna dek devam eder. *“Gece Ziyaretçileri”*ndeki Rakım Efendi de Defterhane mütekitlerinden, hikâyede yönlendirici (destinatör) işlevindedir, kız kardeşi Resmiye Hanım, onun müdahalesiyle vakayı çözüme ulaştıran konuşmalarını yapıyor.

*“Bir Modern Genç Kız”*ın baş kahramanı, Orta Anadolu vilayetlerinden birinde kâtiptir, genç kızın mesleğiyle ilgili bilgi, tanık anlatıcının bir tahmini değerlendirmesi olarak verilir, ilgi çekici bir kişi yaratma tekniğiyle karşılaşıyoruz;

genç kıza ilişkin tüm bilgiler, tanık anlatıcının görünüşü dikkate alarak verdiği hükümlerden oluşmaktadır.

“*Biçilmiş Kaftan*”da Leman da bir dairede çalışmaktadır. Leman diyaloglar içerisinde, sahne tekniğiyle oluşturulan bir tiptir;

“—Nereye gidiyoruz? Bu ne hal? Ahlak düşkünlüğü desen, değil... Memur hayatının neticesi. Erkekler arasında yaşamaktan ileri gelmiş bir erkekleşme hadisesi desen... O da değil...” (*Biçilmiş Kaftan, Tanrı Misafiri, s.149*)

Leman, çalıştığı şirketin müdürüyle evlenmek ister, bunu gerçekleştirmek için hikâyede yardımcı kişi konumundaki doktor Reşit Hüseyin’den yararlanır. Oysa Leman’a aşık olan Reşit Hüseyin’dir. Fakat, “alıcı” konumundaki Muhittin’in lehine bir sona tanık oluruz.

“*Masum Bir Hile*”de Ahmet ve Leman Lebib Hanım, Hüseyin Cemal’in ticarethanesinde memurdurlar. Ahmet Naci, hem baş kişi hem de yönlendirici konumundadır. Leman ve Hüseyin Cemal’in evlenmelerini sağlar, onun kaderini de olaylar belirler. Hüseyin Cemal, alıcı konumundadır. İkinci dereceden bir kişi olmasına rağmen Leman ile evlenip mutlu yaşar.

“*Sahte Banknot*”un baş kişisi Mutasım Efendi’nin kişilik özellikleri yazarın III. tekil kişi hakim bakış açısıyla anlatılır. Pasif, heyecansız bir hayat yaşayan insan tipine örnek olan Mutasım, çatışma unsurlarıyla canlanan olay örgüsünde iğretlik yaratarak ilgi çeken sapmalar gösterir. Tip olarak çizilmiş bir hikâyeye kişinin bireysel hayatını çevreleyen farklılaşmaların etkisiyle başarılı bir hikâyeye çıkar karşımıza. Mutasım Efendi’nin başarılı tipleştirilmesi, hikâyeye vakası için birinci derecede önemli etken olarak ön plana çıkar. Yazar, kişinin temel, tipik niteliklerini anlatma yoluyla verdikten sonra çatışmalarını ve entrik unsuru kurup pratik ve etkili gelişen bir vaka oluşturur. Aynı hikâyedeki Ali Osman ise komplikasyonda rol alan sahtekâr, sefiş memur tipine örnektir.

Yazar, “*Hırsız*”da maliye kâtabi Ethem Bey’i, fiziksel tasvir yoluyla ve aksiyon içerisinde var eder;

“*Ethem Bey epeyce spor yapmıştı. Kuvveti ve cesaretiyle daima iftihar ederdi.*” (*Hırsız, Leyla İle Mecnun, s.152*)

Yazar, küçük hikâyelerde kullanılan kişilerin tipik özelliklerini, can alıcı noktalarını anlatma kullanarak verir.

“*Şiire Tövbe Eden Adam*” hikâyesindeki Hüseyin Behiç, bir dairede memurdur, kahramanın geçmiş yaşantısına ait bilgiler verilerek karakteri biçimlendirilmiştir, vakada edindiği fonksiyon çevresinde karakteri belirginleşen kahramanın otobiyografik tarzda kendi kendisini yarattığı bir hikâye buluruz karşımızda. Hüseyin Behiç’in gençliğinden kalma ince bir içe dönük ruh hüviyetinden çevresinin ve yaşam koşullarının etkisiyle sıyrılma sürecinde maddi hayatın, dünya nimetlerinin ve hülyaperest, duygusal kişilik yönelimlerinin çatışması; maddi kazanımlarla ilgili isteklerin ağır basmasıyla sonuçlanmıştır. Kahramanın bu tercihi doğrultusunda, kendisine hayran olup mektuplar gönderen genç kız ile ilgili beklentileri ise hayal kırıklığı ile sonuçlanır. Yardımcı kişi durumundaki Besim, Behiç’in daireden arkadaşıdır. Çekingen ve uysal görünüp bulduğu fırsatları değerlendirmek için elinden geleni yapan, bedavadan geçinmeye alışmış bir tip olarak karşımıza çıkar.

“*Tehdit*” (Olağan İşler) hikâyesinin intihara meyilli, hassas, kişilik gelişiminde ve davranışlarında çarpıklık olan kahramanı Muvaffak Bey’in memuriyet hayatı, dairedeki iş arkadaşına aşık olmasıyla renklenir. Vakanın gelişme bölümündeki dorukları kuran ve çözümü getiren davranış bozukluğunun makul bir nedensel zemine oturtulması amacıyla kahramanın kişiliği hakkında geçmiş yaşantısındaki aksiyonlar, karakter özelliklerinin anlatımı ve ruhsal betimlemeler yoluyla bilgiler verilir. Bu şekilde var edilen tip, olay örgüsü için ilgi çekici bir verim kaynağı oluşturur. Girişte merak uyandıran bir gelişme noktasına bağlanan bir sahneden sonra kişi yaratma işine girilir:

“*Çocukluğundan beri adeti idi. Etrafindakileri intiharla tehdit ederdi. Büyükkannesinden tatlılıkla para koparamadığı zaman, ya pencerenin pervazına, ya bahçedeki kuyunun bileziğine biner:*

–*Vallahi, billahi kendimi atıyorum ha!... Diye bağırıp ağlamaya başlardı.*”
(*Tehdit, Olağan İşler, s.18*)

Yukarıdaki memur kadrosunun dışında “*Bir Ayrılık*” hikâyesindeki avukat, “*Muamma*”daki doktor, mühendis Nizami, “*Bir Sahtekârlık Davası*”ndaki doktor Hayri Bey, “*Başkasının Eliyle*” hikâyesindeki noter Arif Şadan, “*Halaskârlar*”daki doktor ve gümrük memuru, “*Hava Tebdili*”ndeki doktor gibi memur kadrosuna

dahil edebileceğimiz kişiler yardımcı ve dekoratif kişi işlevlerinde kullanılmışlardır.

Romantik Aşık :

Kişileri incelerken kadın erkek ilişkilerinde aşk etrafında biçimlenen şahıs sayısının büyük bir yekun oluşturması nedeniyle tematik yapıyı ölçüt olarak kişi tasnifine yönelmeyi uygun buluyorum.

Reşat Nuri'nin hikâyelerindeki şahıs kadrosunda ikinci ağırlıklı grubu oluşturan bu grup dahilindeki kişileri ele alırken tematik yapıdaki çıkar gözetilmeyen ideal aşkların kişilerini seçip fonksiyonel yapılarına, ortaya çıkarılışlarında uygulanan yöntemlere; kişilerin gerçeğe benzerlik noktasında ve vaka içerisindeki hareketliliklerinde kazandıkları niteliklere; çelişkili durumların olup olmadığına değinmeye çalışacağım.

*“Biçilmiş Kaftan”*daki Reşit Hüseyin, karşılıksız aşkın baş kişisidir, yazar diyaloglar yardımıyla ve anlatma tekniğiyle çizdiği aşık tipinin kurmaca vakadaki kurmaca işlevini yönlendirici kişi olarak tayin eder. Reşit Hüseyin, yurt dışında birlikte tahsil yaptıkları yakın dostunun ölümünden sonra onun kız kardeşine göz kulak olmayı görev bilir, bu kız doktor Reşit Hüseyin'den ilgi duyduğu Muhittin Bey'le evlenmelerini sağlaması için kendi kurduğu plana dahil olup Muhittin'i harekete geçirmesini ister. Reşit Hüseyin de bunu yapar ve dolayısıyla vakada yönlendirici kişi işlevini üstlenir gibi gözüktür. Oysa Muhittin, hikâyenin baş kişisi değil, “alıcı” işlevindeki ikinci dereceden kişidir, asıl ön plana çıkarılmak istenen ise doktor Hüseyin Reşit ve onun temiz ancak ümitsiz aşkıdır. Aşkı için hiçbir şey yapmayarak, aşkını Leman'a bile açmayarak kendisine aksiyonla biçilen kişilik kalıbını aşamayan bir aşık tipi olarak kalır. Yazar, klasik vaka hikâyesinin gerekleri çerçevesinde Reşit Hüseyin'in de fiziksel tasvirine yer vermemiştir.

Sönmüş Yıldızlar kitabı içerisinde toplanan hikâyelerden büyük çoğunluğu (*“Sönmüş Yıldızlar”*, *“Bir Damla Göz Yaşı”*, *“Yalan”*, *“Bir Hayal Kırıklığı”*, *“Kumandanın Şoförü”*, *“Bir Sonbahar Eğlencesi”*, *“Nisan Güneşi”*, *“Gölgelerin*

Busesi”, “*Bir Zaaf Dakikası*”, “*Tehdit*”, “*Mazeret*”, “*Bir Ayrılık*”, “*Sevda ve Mantık*”) romantik aşık tipinin örneklendiği kişilerle kurulmuştur.

“*Sönmüş Yıldızlar*”da Perihan ve Hüseyin Kenan, hikâye içerisindeki baş kişilerdendir, iki aşık mektuplar yoluyla birbirlerinin karakterlerini açığa çıkarırlar, hikâyedeki diğer kahraman yoluyla karakter yaratmada mektubun önemli bir teknik olarak başarı ile kullanılabileceğini görüyoruz. Kahramanlar ayrıca bu yolla kendi kişiliklerini de ortaya çıkarırlar. Kişiler bunu yaparken “ben” (I. tekil) anlatımıyla vaka parçaları aktarırlar;

“Ben yaşıma göre fazla büyümüş bir kızdım. Bir zaman sonra çarşaf giymek, arkadaşlarımdan vagonundan ayrılmak lazım geldi. Siz beni bu kıyafetle görünce büsbütün ürktünüz, yolda rast geldikçe bana başınızla mahcup bir selam veriyordunuz o kadar... Nihayet bir gün, ona da cesaret edemediniz ve artık büsbütün yabancı olduk.” (Sönmüş Yıldızlar, Sönmüş Yıldızlar, s.6)

Perihan ve Kenan doğrudan kendi kişilik ve ruh gelişimlerini anlattıkları pasajlarla da karakterlerini vaka üzerinde hakim kılarlar;

“Evvela, mukaddesatımın, itikatlarımın en hazin ve sefilâne ölümlerle öldüğünü gördüm. Onları kurtarmak için o kadar uğraştım, o kadar çırpındım, olmadı. Dinî tesellilerimi kaybettikten sonra, insaniyet, memleket, buhranlı bir inkılâp geçiriyordu.” (Sönmüş Yıldızlar, Sönmüş Yıldızlar, s.9)

“*Bir Damla Göz Yaşı*”, kişilerin vaka içerisindeki karakteristik değişkenlerine ve gelişim süreçlerine ağırlıklı dikkat çeken bir diğer hikâyedir. Nejat’ın karakteri, Nimet’in ve kendisinin mektuplarında takdim edilen olaylar etrafında ortaya çıkarılır. Bu arada kişilerin yine kendi karakterleri ile ilgili tesbitleri, onların karakter yapılarının iyiye ya da doğru değişebilecek ivmeler ve olasılıklar içeren grafikleri, okuyucuyu hükümler vermeye, fikir yürütmeye sevk eder. Örneğin başlangıçta Nejat’ın samimi olup olmadığı şüphelidir;

“Ben, diplomatım, sonra İstanbul’un kibar aleminde yaşıyorum. Binaenaleyh, yalan söylemek az çok mesleğim, muvaffakiyet vasıtam... Böyle olduğu halde sizinle konuşurken, hatta sizin sözünüz geçerken... yalan söylemiyorum... Siz karşımda yahut aklımda olduğunuz vakit ben, başka türlü fenalıklar yapmağa da cesaret edemiyorum.” (Bir Damla Göz Yaşı, Sönmüş Yıldızlar, s.11)

Fakat sonra Nimet'in bir mektubunda anlattığı Nejat'ın göz yaşı dökmesine ilişkin bir vaka ile onun temiz, dürüst, ideal karakterinin referansını görüyoruz.

“*Yalan*”da da kişilerin aynı tarz yöntemlerle doğduklarını, hayal gücümüze yer ettiklerini görürüz. Cevdet ve Beria birbirlerini tutkuyla seven, romantik aşık tipinin örnekleridir, farklı olarak Cevdet'in mektuplarında Beria'yı suçlayıp kendi gözlem ve hükümlerinden yararlanarak onu baştan kötü niyetli ve suçlu ilan ettiğini görürüz. Bu da yine okuyucuyu, kişilerin ideal benlik yapıları tartışması üzerine yoğunlaştırır. Beria, mektuplarıyla aşkının ve karakterinin saflığını kanıtlar. Yine kişilikler aksiyon vasıtasıyla şekillenirler, vakalar karşısındaki tutumlar önem kazanır.

“*Bir Hayal Kırıklığı*”nın kişileri Hikmet ve Handan bu defa İbrahim ve Semiha adları verilerek yaratılmış dekoratif kişiler vasıtasıyla gerçeklik kazanırlar. Mektuplar bu kişilere yazılır. Handan, Semiha ablasına yazdığı mektuplarla kendisini ve Hikmet'i anlatır. Hikmet ise bunu yapmak için arkadaşı İbrahim'i kullanır. Hikâyede iki zıt kişilik aşk vasıtasıyla karşı karşıya gelir. Okuyucu, Hikmet'in yanılgıları doğrultusunda Handan'ın hafif, samimiyetsiz, çıkarıcı olduğunu zannedebilir. Önceleri sefih, alemci bir tip olan Hikmet kendini şöyle tanımlar:

“Benim gibi otuz beşine kadar sefahet etmiş, kadının bin bir çeşidini tanımış, sevdanın bin bir karışık tecessüsünü duymuş yorgun, yıprak bir adam için bu sade çocuk yeni bir şeydi.” (Bir Hayal Kırıklığı, Sönmüş Yıldızlar, s.35)

Hikmet, Handan'ı ilk gördüğünde ona ilgi duyar ve gayet temiz duygularla bağlanır. Bu ideal değişim, Hikmet'in hikâye vakasındaki kaderini bir karakter olarak tayin eder. Handan ise Hikmet'in yaşamına uyum sağlayabilmek için yapay tavırlarla görünüşünü ve kişiliğini değiştirmeye uğraşınca Hikmet tarafından yanlış algılanır. Aşıklar, birbirlerini yapmacıksız aşkla sevmelerine rağmen kişiliklerini yapılandıran çevresel, kültürel farklılıkların uyuşmazlığı onları bir çatışma içerisinde yanlış algılamalara sürükler.

Yazar, Hikmet'in kendi kişiliği ile Handan'ın kişiliğini birbirleriyle komplike bağıntıları bakımından yine Hikmet vasıtasıyla “ben” anlatımıyla stilize ederek karakter ayrılığını belirginleştirir;

“Senelerce şehirlerde bunaldıktan sonra bir güzel sahraya giden, akar suları, kuşları dinleyen, mavi göklere bakan bir adam ne duyarsa ben de onu duyuyorum.” (Bir Hayal Kırıklığı, Sönmüş Yıldızlar, s.35)

“Kumandanın Şoförü” hikâyesinde mektuplar tek kişinin kaleminden çıkar. Nevin’den Sabiha’ya gönderilen mektuplarda maddi refahın ön planda olduğu bir ilişkiyi romantik aşkın önünde tutan kadın tipinin Nevin’de şekillendiği görülür. Nevin’in otobiyografik kişilik sunumu ile Hüseyin Refik’in, duyguların temizliğine ve vasıtasızlığına dayalı romantik aşkı yücelten kişiliği de ortaya çıkar. Nevin’in şoför zannettiği yakışıklı gence olan aşkından, maddî çatışma unsuruna yenik düşüp vazgeçmesi aslında maddî ve statü yönünden aşağı olmayan Hüseyin’in onu reddetmesine neden olur, Hüseyin bu davranışıyla tipik idealler ve doğrular çevresinde hareket eden, sınırları, kalıpları zorlamayı düşünmeyen kişiliğiyle sıradan bir realite kazanır.

“Bir Sonbahar Eğlencesi”nin baş kişilerinden Necmünnisa Hanım, hikâye içerisindeki kahraman anlatıcı konumundaki Cemil Necdet’in anlatımıyla şahsiyet kazanır. Necmünnisa’nın romancı Cemil Necdet’e olan aşkı ve karakteri; kurmaca zamanın geçmiş periyodlarında yaşanmış olayların anlatımıyla (bu olaylar geriye dönüşlerle vakaya dahil edilir.) ve bir akşamlik kısa süreden ibaret olan kurmaca zamanda iki aşık arasında geçen diyaloglarla tasarlanır. Hikâyenin yardımcı kahramanlarının konuşmaları yoluyla da kişiler tanıtılır:

“Reşit kızdı: ‘Birakın Allahaşkınıza... İşte hepimizden iyi yalan uydurabilen bir adam. O kadar... Edebiyat filan boş şeyler bunlar... Bakın Necmünnisa Hanım... Hiç öyle şeylere karışıyor mu? ‘Dam dö Siyon’ da ‘sör’ler ona âlâ ‘La Fontaine’ masalları ezberletmişler... Ne nefis şeylerdi onlar... Yeter de artar bile değil mi Necmünnisa Hanım?’” (Bir Sonbahar Eğlencesi, Sönmüş Yıldızlar, s.153)

Necmünnisa’nın sade, temiz ruhuna hayran olan Cemil, onun bu saf kaynaktan çıkan temiz aşkına karşılık vermeyi çok ister ancak aşık olamaz ona. Bu isteğe, beraber kurdukları diyaloglarda Necmünnisa’nın karakterini ortaya döken cümlelerini duyduktan sonra kapılır:

“Ellerini parmaklığa dayadı, ağır ağır Pınar Perisi’nden bir parça okumağa başladı. Bu çocuk sadeliğine belli etmeden gülümseyerek onu dinliyordum.” (Bir Sonbahar Eğlencesi, Sönmüş Yıldızlar, s.55)

Necmünnisa'nın, Cemil Necdet'in bir akşam hülyası ile zenginleşen yüreğinde saflığa, sadeliğe açılan küçük ve kalıcı bir yer edinmesi ve ancak bu yerin imgeleriyle yaşayacak olması Cemil Necdet'i kendi ferdî tasarrufundan uzak bir aşık tipi olarak görmemize yol açar.

Nisan Güneşi'nde Feridun, Pişmanlığın ana duygu olarak hakim olduğu trajik bir hikâyenin baş kişisi Doktor Kudret Paşa tarafından "flashback"lerle iç zamanın geçmiş kurmaca zamanlarında yaşanan çekirdek vaka etrafında nişanlısıyla evlenmek üzere olan genç, iyi yürekli, candan bir aşık olarak tanıtılır.

Kudret Paşa'nın kır gezisinde yanında olan tanık anlatıcı, Kudret'i geçmişe döndüren rastlantılardan edindiği gözlemlerle de Feridun'u görünüş itibarıyla tanıtır:

"... En arkadan dört, beş atlı geliyordu. Bunlardan biri – beyaz bıyıklı yorgun çehreli bir doktor binbaşı – Kudret Paşa'ya selam verdi." (Nisan Güneşi, Sönmüş Yıldızlar, s.66)

Yazar, karakter oluşturmada böylelikle birkaç bakış açısını kullanarak kişilerine çeşitli düzlemlerde hayat verir. Kudret Paşa ile Feridun arasındaki diyaloglarda ve Kudret Paşa'nın, geçmiş trajik macerasına yerleştirdiği olay sahnelerinde her iki kahraman belirgin birer şahsiyet olarak vücut bulurlar, ayrıca bu geçmiş kurmaca zamandaki benlik tasarımları olay örgüsündeki nedenselliğe katkılar sağlamak amacıyla hazırlanmıştır;

"Hastaneye döndüğüm vakit bahçede doktor Feridun Nüzhet'i gördüm. O, bizden üç sene evvel mektebi bitirmiş, ciddi, metin, ağırbaşlı ve bilhassa çok alim bir gençti... Feridun, arkasında beyaz gömleği, elinde yavaş yavaş yapraklarını yolup rüzgârda savurduğu bir gül ile bir hasır kanepeye oturmuş, düşünüyordu; beni görünce güldü:

--Niçin böyle erken döndün Kudret? dedi." (Nisan Güneşi, Sönmüş Yıldızlar, s.70)

Feridun'un mustarip, acılı, yaralı ruhu ve Kudret'in mütehassis pişmanlığının ıstırapıyla şekillenmiş şahsiyeti hikâyenin bütününe hakimdir.

"*Gölgelerin Busesi*" hikâyesi, tema olarak saf aşkı işlemese de hikâye baş kişisi Doktor Nizami'nin diyaloglarda ana çerçevesini çizdiği karakterini şekillendiren çekirdek vakalarda Nizami, duygusal dünyanın ötesinde beklentiler

gütmeksizin seven bir aşık rolündedir. Hikâyenin kurmaca zamanında gelişen diyaloglarda Nizami'nin sevgiye aç, tatminsiz kişiliğinin nedenlerine inmek gerekçesiyle geriye dönülerek ben anlatımıyla Nizami'nin ağzından, yaşadığı aşk ve tanık olduğu diğer vakalara yer verilir. Nizami, Behçet'le dertleşirken geçmişe döner;

“Kendimi müdafaa etmeyeceğim... Nasıl bir gönül ihtiyacının beni torununla arkadaş ettiğini sana anlatmak kabil değil... Sen bahtiyar adamsın Behçet... Tatmin edilmemiş bir heves bırakmadın. İhtiyar günlerinde çocukların, torunların etrafını aldı. İleride öldüğün vakit bile bahtiyar öleceksin...” (Gölgelerin Busesi, Sönmüş Yıldızlar, s.75)

“Bir Zaaf Dakikası”nda Cezmi, hatıra defteri yoluyla karakterini otobiyografik olarak (I. tekil anlatımla) çizer. Şahsiyeti, yoğun aksiyon bağlamları içerisindeki davranış ve tutumlarıyla inşa edilen Cezmi, I. tekil anlatımla kendi kendisini betimleyerek de ortaya çıkar;

“...Ben hakikaten bambaşka bir adam olmuştum. Yirmi yaşındaki sakin, hulyaperest Cezmi, bugünkü haşin, gürültücü politika adamına; dağlarda jandarmalarla beraber eşkıya kovalamayı kendine eğlence edinmiş (D..) mutasarrıfı Cezmi'ye ne kadar az benziyor.” (Bir Zaaf Dakikası, Sönmüş Yıldızlar, s.81)

Cezmi'nin sosyal durumu ve karakteristik eğilimleriyle ilgili bilgiler verildikten sonra bu geçkin kahraman – bir aşk vasıtasıyla kararları, tereddütleri ve arzuları yönleriyle bir karakter olarak meydana getirilir. Buradaki karakter sözcüğü ile “tip”in karşıtı Forster'in “yuvarlak” kişi olarak adlandırdığı, eşsiz tercihleri ve hareket evreniyle ortaya çıkan karakterden bahsetmiyorum. – Cezmi, olay örgüsünde fonksiyonel olan küçük vakalar vasıtasıyla Behice Hanım'a aşık olur, ancak Behice'nin başka bir aşığının daha olduğunu öğrenince onu reddeder. Behice'nin gafilâne hatasını hazmedemeyip onun ruhundaki masumiyeti idrak edemeyen yalınkat bir kahraman olarak kalır. Behice, Cezmi ile diyaloglarında kendisini tanıtır, yaptığı mutsuz evliliği, şefkatli ve vefalı kişilik özellikleri göz önüne çıkar;

“Ben büyük bir cahillik etmiştim... Sizi bütün hayatımda o kadar vefa ile sevecektim ki, mutlaka bu günahımı kendi kendime affettirecektim... Fakat olmadı.”
(Bir Zaaf Dakikası, Sönmüş Yıldızlar, s.87)

“Tehdit”teki Remziye ve Yüzbaşı Hamit birbirlerini sevmiş iki baş kişi olarak olay örgüsünde farklı tematik ağırlıklı roller üstlenirler. Kardeşleri Yunan işgalinde kayıplara karışan Remziye, onların yerini bilen yönlendirici kahraman Hristo’nun şantajla istediği parayı bulabilmek için Hamit’ten yardım ister, aralarında geçen diyalogla ve III. tekil hakim bakış açısıyla yapılan betimlemelerle karakterler vücut bulur.

Yazar, girişte mekân ve zamanı belirttikten sonra ilk vaka sahnesinde yer alan Remziye’yi bir cümleyle betimler;

“Remziye (Köşkün küçük hanımı... Yirmi bir yaşında sarışın güzel bir genç kız.)”

Remziye’nin yardım isteği karşısında Hamit’in kesin fedâkâr tavrı ve hatta para bulmak için giriştiği olaydan çıkan sonuçlara dayanarak, aşkı için akla gelebilecek her türlü fedâkarlığı yapabilecek insan tipinin örneği olduğunu görürüz.

Hamit, işlevi bakımından “problematik” kahramandır. İdeal değerleri ve insanın doğadaki toplumsal duruşunu, hayatın genel düzenini anlamış ancak davranışları ve yaptıklarıyla çelişkili bir yerde duran farkında olduğu ve istemediği halde aykırı davranan bir kişi konumundadır. İyi yürekli olmasına rağmen Remziye’nin kardeşlerinin hayatını kurtaracak parayı bulmak için bir adamı öldürmüştür.

Remziye’nin bir karakter (yuvarlak kişi) olma yolundaki eylemleri ona romantik aşık tipinin ötesinde boyutlar kazandırır. Olaylara hakim, olgun kişiliği göz önüne çıkar:

“İnkaya’daki çiftlikte saklanan kardeşlerimi bul... Onlara Geyve boğazında ellerine sürülen kardeş kanı lekesini bu gece temizlediğini söyle. Onlara de ki... (Kolları genç adamın boynunda kesik kesik söylemeye devam eder.)” (Tehdit, Sönmüş Yıldızlar, s.116)

“Bir Ayrılık”taki Mahmure ve Şevket mükâlemeler içerisinde tiyatro tekniğinden yararlanılarak parantez içi açıklamalarla fizyolojik olarak tanıtılırlar:

“Mahmure – (Solgun menekşe gözlü, tombalak biraz çocuk tabiatlı hoş bir taze...” (Bir Ayrılık, Sönmüş Yıldızlar, s.119)

Şevket’in Mahmure’yi nasıl sevdiğini ve bu sevginin onun tabiatını nasıl etkilediğini de diyaloglar yoluyla öğreniyoruz;

“... Muharebe etmekten, yaralanmaktan, hatta ölmekten korktuğum için söylemiyorum... Ben de herkes gibi vazifemi yapabilirim... Yalnız bu bebek üzülür... İşte buna tahammül edemem... Yaralanmak, ölmek neşeli bir şey değil... Fakat Mahmure’nin bunu haber aldığı vakit duyacağı ıstırapı, dölkeceği göz yaşlarını tasavvur edin. (Bir Ayrılık, Sönmüş Yıldızlar, s.120)

Mahmure ve Şevket maddi sıkıntı nedeniyle ayrılık kararı alırlar. Çocukları için fedakârlık yapan yalınkat hikâye kahramanlarını bu karardan kimse döndüremez.

“Mazeret” hikâyesinin baş kişileri Neriman ve Adnan arasında doğan yasak aşk çevresinde düzenlenen buluşma sahneleri ile iki aşık şahsiyet bulurlar. Neriman ve Adnan’ın da tiyatro tekniğiyle diyaloglarda ara açıklamalarla kısaca tanıtıldıklarını görüyoruz;

“Neriman – (Sarışın, ince çehreli, zarif tavırlı bir genç kadın...)

Adnan – (Vücudu vaktinden evvel büyümüş, fakat ruhu çocuk kalmış bir genç... Saçları, gözleri, teni genç kızları kaskandırarak kadar renkli ve berrak.) (Mazeret, Sönmüş Yıldızlar, s.134)

Bu küçük betimlemelerle kahramanlarının yalınkat kişiliğini çizen yazar, onları bir aşkın iki öznesi olarak karşı karşıya getirip yasak aşk gerilimi içerisinde olay örgüsünü kahramanlar üzerinde bir yazgısal kronoloji şeklinde hakim kılar.

“Kardeşler” hikâyesinin kişileri de bir aşk ekseninde diyaloglar ve olay sahneleriyle şahsiyet kazanırlar. Hikâye baş kişilerinden Mualla, kendi bakış açısıyla giriş kısmında Süleyman’ı tanıtır;

“Hayır teyze Gönenli... Babasının Gönen’de büyük bir çiftliği varmış... on dört yaşına kadar orada yaşamış. İkisi kız, ikisi erkek olmak üzere dört kardeşi daha varmış... Süleyman, onların en büyüğü imiş...” şeklinde devam eden uzun diyaloglarla Süleyman; sosyal durumu, yetişme ortamı, karakteristik özellikleri bakımından biçimlendirilir.

Süleyman'ın köye dönme ve babasından emanet çiftliğin başına geçme kararı onu eylemleriyle var eden detayların en önemli olanıdır. Sonraki metin halkalarında da ailesi ve aşkı ile ilgili verdiği kararlar ile kimliği tam manasıyla belirginleşir. Mualla hakkında kısıtlı bilgiler verilir. Sevgilisi Süleyman'ın kararları karşısında takındığı tavırlarla tipik, tepkisiz, mukadderata teslim olan kişiliği su yüzüne çıkıyor.

Süleyman, ailesinin saadetine ilişkin bütün eylemlerindeki kararlılığı ve aşkını ikinci plana almasıyla yalınkat bir belirginlik sergiliyor.

“*Sevda ve Mantık*” hikâyesindeki genç aşık Ali Feridun, hikâyenin girişinde yazarın hakim bakış açısı ile fizyolojik olarak ustaca betimlenir, sosyal durumu da belirlenir. Yazar, betimlemede yeri geldiğinde sıradan gözlemci tasvirlerden ne kadar özgün buluşlarla uzaklaşabileceğinin ipuçlarını verir;

“Otuz yaşlarında orta boylu, mahcup tavırlı, sarışın bir gençtir... Güzel değil fakat sevimli. Kulaktan atma gözlüklerinin altında parlayan sarı, elâ gözlerinde hayat kavgasından uzak yaşamış insanlara mahsus bir hilim ve saffet, alnının yüzünün çizgilerinde gençliklerini faaliyet ve eğlencelerden ziyade mücerret fıkirlere, kuru tetebbulara vermiş bir adam yorgunluğu... Feridun, felsefe ve ruhiyat meraklısıdır... Gençliğini kitaplara vakfetmiştir.” (Sevda Ve Mantık, Sönmüş Yıldızlar, s.150)

Feridun, Seniha'nın kadın ve erkek ilişkilerindeki tercihleri üzerine aşkı göz ardı ederek felsefi hükümlerle ve mantığıyla değerlendirmeler yapar, ancak olumsuz teşhisine rağmen, Seniha'nın aşkına karşılık vermesi ile dinamik bir kişilik sergiler.

“*Leyla İle Mecnun*” hikâyesinin, gözleri Vesime'den başkasını görmeyen aşığı Ziya'nın kişiliği olay örgüsündeki destinatör (yönlendirici) işlevi üstlenen Mazhar tarafından Ziya ve Vesime'ye dair vaka parçalarının nakledilmesiyle dolaylı olarak oluşturulur. Ziya baş kişidir, ancak kurguda aşkın diğer öznesi olan Vesime, ağırlıklı olarak gözler önüne serilir. Mazhar'ın, Leyla'nın (Vesime) gerçek karakterini Ziya'ya göstermek amacıyla düzenlediği oyunlarla gelişen vakalarda gerilim ve ilginin hazır hale getirildiği gelişme noktalarında vakanın ulaştığı küçük çözümlerden sonra Ziya'nın tepkilerine yer verilerek kahramanın şahsiyeti ortaya konur;

“Gayet muntazam ve üstadâne bir takip planı yapmışım. Öyle ki, Leyla; her misafirlikte, hele her çayda bizimle karşılaşıyordu.

Ziya asıl maksadımın ne olduğunu bilmiyor, günde birkaç defa sakalımı öperek bana teşekkür ediyordu.” (Leyla ile Mecnun, Leyla İle Mecnun, s.8)

(...)

“Ziya ’nın hastalığı hayli hafiflemişti. Son bir defa, onu büsbütün şifayâb etti...” (s.11)

*“Nikâh Yüzüğü”*nün ilk metin halkasında kişiler, olay sahnesi ile hayalimizde yer edinmeye uğraşırlar; Remziye’nin birinci dereceden rolü burada ima edilir, dışarıdan gelmesi beklenen, ablası tarafından merak edilen kahramanı okuyucu da merak eder. İkinci metin halkasında yazar, hakim bakış açısıyla anlatımı devreye sokar ve olay örgüsünün fonksiyonel kişilerini tanıtmaya başlar. Tekrar diyaloglar ve ara ara yine anlatma kullanılarak Remziye ile Muzaffer arasındaki aşk ve bu aşkta ikilinin rolleri ile karakteristik eylemleri gizemli bir tutumla ön plana çıkarılır;

“Remziye’nin bu düğüne gitmek istememesinde gizli bir sebep vardı: Çocukken Muzaffer’le nişanlı gibiydi.” (Nikâh Yüzüğü, Leyla İle Mecnun, s.83-84)

Remziye bir yerde kendisinin hırçın, asi ve ele avuca sığmaz tabiatı ile ilgili ipucu verir;

“Paşa hazretleri teşekkür ederim, dedi fakat yanlış anladınız; görünüşe aldanmayınız. Bende mateessüf melun bir şeytan kibri var. Fakirliğe ve hatta hârete güler yüzle tahammül edişimin sebebi büsbütün başka... Feridun Beyefendi falan gibi dik başlı zatlara baş eğmemeye, kimseden, ama kim ve neyim olursa olsun, kimseden bir lütuf kabulüne mecbur kalmamaya azmim var...” (Nikâh Yüzüğü, Leyla İle Mecnun, s.85-86)

Muzaffer, başka birisiyle evleneceği gece, ömrünün sonuna dek Remziye ile birlikte olmaya karar verecek kadar aşkın bir davranış gösterir, ancak karakter olma yolunda daha detaylı kişilik tezahürlerine yer verilmemiş, bu bir eksiklik olarak kalmıştır.

Muzaffer’in çelişkili eyleminin bir diyalog içerisinde kısa ve yüzeysel açıklamalarla analizi tatmin edici sayılamaz;

“Saklama Remziye, dedi. Yalan değil... Çok iyi anladım... Bilsen senin gibi ben de ne kadar çok değiştim... Hiç o eski hafif ve sathi çocuk değilim... Artık insanların ve eşyanın kaplama yaldızı beni aldatmıyor... ‘Öyle de nasıl hayatından memnun görünüyorsun... Nasıl o manasız ve şımarık küçük hanımla evlenmeye hazır görünüyordun!’ diyeceksin... İnsan vakaların selinden kendini kolay kurtaramıyor... Ona kapılıp gitmemek için bir kahraman olmalı...” (Nikâh Yüzüğü, Leyla İle Mecnun, s.88)

“Şiire Tövbe Eden Adam”ın mektuplarla Hüseyin Behiç’in gönlünü fetheden kahramanı Mihriban Hanım, santimental ruh yapısını bu mektuplar aracılığıyla aksettirir. Yazar, hikâye kişilerinden Mihriban’ın fizyolojik portresini de Hüseyin Behiç’in bakış açısıyla çizer;

“Hakikaten fena çehre değildi. Minicik bir yüz, ince sarı kaşlar, gayet uçuk bir renk... öyle bir yüz ki, insan; bakmaktan hoşlanır ama, sade bakmaktan. Bir yüz ki, insana; Ah, böyle bir kızım olsa temennisinden başka bir şey düşündürmez.” (Şiire Tövbe Eden Adam, Leyla İle Mecnun, s.160)

Kişi oluşturmada hikâye kişilerinin bakış açılarını kullanma tercihi yazarın, metindeki her unsurun bir diğeri üzerindeki etkisini göz ardı etmeksizin eserin kurmaca bütünlüğünü özenle oluşturmaya yardımcı olur. Böylece karakterler, kurmaca eserin dünyasındaki diğer kurmaca öğelerden (olay örgüsü, zaman, mekân, vb.) soyutlanmayıp reel dünyanın kişilerinin varlık ölçütlerine karşı savunmasız kalmıyorlar.

Hüseyin Behiç, I. tekil anlatımla öncelikle Makbule ile ilgili heyecan verici ip uçları verir;

“Sade şunları anlayabilmişim. Babası kodamanlardan paşa... Beyaz boyalı bir yalıda oturuyor... Evdeki elektrikten odasına aldırıyor... Bilmem hangi yıkık dergâhtan getirilmiş nadide bir kandil, altın kordonla (herhalde kaplama olacak) masasının üstüne sarkıyor.” (Şiire Tövbe Eden Adam, Leyla İle Mecnun, s.157)

Hikâyede otobiyografik anlatımla şahsiyet bulan Hüseyin Behiç’in hikâye kişilerini fonksiyonel olarak sınıflandırdığı bölüm ilgi çekicidir. Yazar, kimlerin kaçınıcı dereceden kişiler olduklarını Hüseyin Behiç’i kullanarak açıklar;

“Hakikaten içimde kablelvuku hisler vardı, Göksu tenezzühüne bir süs, bir dekor olsun diye aldığımız bu ikinci derece şahısların birinci derecedeki vazifeyi ifa edecekleri hissi...” (Şiire Tövbe Eden Adam, s.161)

Söz konusu ikinci dereceden kişiler Hüseyin Behiç’in mesai arkadaşı Besim (“Alıcı” konumundadır; Göksu kaçamağında kârlı çıkan Besim’dir.) ve Mihriban’ın arkadaşı Makbule’dir.

“Avukat” taki karşı güç, genç musikişinas Nihat, polisiye atmosferle giriş yapılan metinde tanrısal (hakim bakış açısı) anlatımla olay örgüsünün esrarını harekete geçiren bir öge olarak kısaca tanıtılır;

“Nihat ismindeki bu katil musikişinastı. Herkes onu mazlum ve temiz bir sanatkâr olarak biliyordu. Fakat onun yalnız sanata hizmet etmek için yaratılmış zannedilen güzel elleri bir gece, birkaç lira için, ihtiyarca bir kadının boğazını sıkıyordu.” (Avukat, Leyla İle Mecnun, s.179)

Nihat’ın aşık olarak rolü ve bu rol etrafında hayat bulan kişiliği, hikâyenin çözüme giden metin halkalarında avukat Behiç Necdet tarafından açığa çıkarılır. Müvekkilini kendinden büyük bir feragat ederek savunan Behiç, Nihat’ın aşık olduğu kadının adını lekelememek için hayatını tehlikeye attığını, onun fedâkâr, cesur bir aşık olduğunu ortaya çıkarır. Nihat, kişiliğindeki bu hakim unsurlarla belleklerde kalan bir tiptir, hikâyenin iç kurmacasını oluşturan avukatın savunma konuşmasının ihtiva ettiği vakalarda Nihat, eylemleriyle öne çıkar.

“Nişanlıdan Mektuplar” hikâyesinin genç aşıkları Sermet ve Leyla, olay anlatımı ve diyaloglarla şahsiyet kazanırlar. Leyla’nın karakteristik oluşumunda yazarın gösterme tekniğinden yararlanıp onu tercihleri ve hareketleriyle var etmesi, empoze edilen insan tipinin okuyucu dikkatinde belirginlik kazanmasında etkili olur. Leyla, Ali Sermet’e nişanlısından gelen kötü haberi onu üzmemek için olumluymuş gibi nakleder. Bu davranışı, onun şefkatli, iyi yürekli kişiliğini şekillendiren sağlam bir referans olur;

“Genç kız hemen kararını verdi. Titrek sesine verdiği ihtizazı belli etmemeye çalışarak, zihninden bir okumaya başladı.” (Nişanlıdan Mektuplar, Leyla İle Mecnun, s.206)

Leyla, herkes için iyi ve ideal olanı sağlayabilmek için olayların seyrini değiştirebilecek kararlar alır. Onun bu kararları alırken yaşadığı tereddütler yazar

tarafından iç monolog şeklindeki pasajlarla verilerek insanın dış dünyadaki kuşkulu duruşuna yaklaşan başarılı bir hikâye kişisi oluşturulur;

“Ne yapacağım Yarabbi?.. Gözleri açıldığı vakit mektuplarını arayacak... Onları yastığının altından çalıp yırtmak mümkün ama, o vakit de şüpheyeye düşecek... Ben galiba bilmeden Sermet’e büyük bir fenalık ettim . Ona beyhude ümitler verdim. Bu vefasız kızı ne kadar da çok seviyor, gözleri açıldığı zaman ben ne cevap vereceğim?” (Nişanlıdan Mektuplar, Leyla İle Mecnun, s.207)

Ali Sermet’in Leyla’nın ilgisi ve eylemleri karşısındaki tepkileri sonuç bölümüne kadarki metin halkalarında gizli tutularak kahramanın niyet ve düşünceleri son bölümde vurucu etkiyi sağlamak üzere kullanılır. Kahramanların olay örgüsündeki rolleri ve bu rolleri belirleyen yakın geçmişlerine ya da sosyal konumlarına dair bilgiler hâkim bakış açısı ile verildikten sonra Ali Sermet’in karakteristik yapılandırılışı da yine Leyla ile diyaloglarıyla düzenlenir. Sermet, nişanlısını unutmuş, Leyla’ya aşık olmuştur, baştan beri Leyla’nın şefkatli oyunlarının farkında, uyanık ve dikkatli bir aşık olarak hikâyenin sonunda belirir.

Çapkın, İstismarcı İnsan :

Hikâyelerin tematik çeşitliliğinin genişliğine rağmen bu tip kişilere sık rastlanır. Hikâyelerde baş kişi, yardımcı kişi, yönlendirici ve dekoratif kişi işlevlerinin tümünde kullanılırlar.

“Yaseminli Yuva”da İnayet Seza, kendisine atfedilen yapmacık ruhî derinliği ile birlikte hedefleri ve davranışları itibarıyla bu tip kategorisinde karakterize olur. Hikâyenin başlangıcında dışarıdan, III. tekil hâkim bakış ile izlenip nakledilen diyaloglar yoluyla çapkın tipinin belirgin özellikleri İnayet Seza ve Piyanist Rasim kişilerine yüklenir;

“Bana bak İnayet... Ağız yapma... Senin bu gece bir domuzluğun var... Yoksa boş yere av bekleyen örümcek gibi buraya yapışıp kalmazsın.

Genç şair gülmeye başladı:

-- Sizden bir şey saklamak kabil değil, üstat... İyi keşfettiniz... Pencereden Azize Ziya Hanım'ı tarassut ediyorum." (Yaseminli Yuva, Tanrı Misafiri, s.26-27)

İnayet Seza, fizyolojik olarak belirlenmez. Onun eylemleri ve entrik planları kişiliğini bir tip sınıfına gayet net olarak dahil eder. Kadınları, şairane konuşmaları, kalıplaşmış sembolik ifadeleri ve çalıntı şiirlerle kendisine hayran edip onlardan yararlanma peşinde olan, çapkınlığıyla tek izlekli bir boyut kazanan hikâye kişisidir, ne zaman hangi hilelerle kadınları etkileyeceğini çok iyi bilir;

"... Ben bu güzellikleri marizâne bir teheyyüçle, anlatılmaz bir yürek ezasıyla seyrederim.

İnayet Seza, bunları söylerken yüzünü denize doğru çevirmişti. (Yandan görünüşünün kadınlar üzerinde daha iyi bir tesiri oluyordu." (Yaseminli Yuva, Tanrı Misafiri, s.33)

Piyanist Rasim ise aynı tip kişinin yaş olarak eskimiş hâlidir ve yardımcı kişi işlevindedir. İnayet'e Pakize'yi önerip İnayet'in işi bittikten sonra kendisi kadından yararlanmak ister. Bu tiplerin davranışlarının hedef ve doğrultuları hikâyenin sonuna dek değişmeden devam eder.

Kişiler sürekli entrika kurmak ve bunlarla Pakize Hanım'ı tuzağa düşürmek peşindedirler;

"Aptallık etme... Şair İnayet Seza'nın... Bu güzel manzaranın Pakize'de attlı bir heyecan uyandıracığı muhakkak. Ben evvela hayret ederim: 'Kim o acaba? Ona benziyor amma... (...) Eminim ki ruhunun içinde bir ilahi beste dinliyor.' yolunda saçmalar söylerim." (Yaseminli Yuva, Tanrı Misafiri, s.32)

"Deniz Banyosu"ndaki Arif, kendisini İstanbul'da okutan amcasının karısıyla kaçamak yapar. Arif'in ve Afife'nin ikinci dereceden hikâye kişileri gibi kısaca tanıtıldıkları ve olay örgüsünün temellerini teşkil eden aldatma vakasıyla ortaya çıktıkları görülür.

"Bir Centilmen"deki Ekrem Roçild de çapkın erkek kategorisinde oldukça başarılı tiplerleştirilmiştir. Kahraman, baş kişi konumundadır ve hikâye kişileri tarafından kadınları elde etme güdüsü çevresinde kişiliğinde beliren özellikleriyle ve albenisiyle ortaya çıkarılır;

"Fırsattan istifade etmeyi gayet iyi bilir... Adı Beyoğlu'nda Roçild kaldı. O kadar ki kartları bile yazıldı. Herifte öyle bir tılsım var ki, İstanbul sanki onun

hisse-i şayialı malı. İstediği saatte istediği evde veya lokantada yemeğini yer, istediği evde yatar. Elbise değiştirmek ihtiyacını duyduğu gibi giyinir, tiyatrolar, sinemalar ona açıktır. Hatta tramvay, vapur parası vermez. Jest var efendim herifte...” (Bir Centilmen, Tanrı Misafiri, s. 114)

Roçild Ekrem’in karıştığı vaka ve bu vakada edindiği duruş, kazandığı şahsiyet de yine bir hikâye kişisi tarafından anlatılıyor:

“Yatmak vakti gelince Behice açıkta kaldı. O, kimse ile yatmaya razı değildi. Roçild, centilmen adam, kendisinin odasını, kendi yatağını takdim etti.” (Bir Centilmen, Tanrı Misafiri, s.116)

Ekrem Roçild, çerçeve vakanın parçası olan hikâyenin son metin halkasında çapkınlık şöhretine leke sürdürmemek adına olayları açıklığa kavuşturur ve böylece eğilimlerinde sapma göstermeyen bir tip olarak varlığını korur.

“Bir Sonbahar Eğlencesi”ndeki yardımcı kişi Reşit, baş kişi Cemil’i akşam eğlencesine davet ederken eğlenceye katılacak olan kadınları düşlemektedir. Baş kişinin anlatımıyla Reşit, konuşmaları ve hareketleriyle çapkın, eğlence düşkün bir kişi olarak hayat bulur;

“Deniz kıyısında kayaların üstünde hoş bir grup teşekkül etmişti.

Reşit kolumu çekerek:

-- Hele şu manzaraya bak, dedi, zevzeği sattığımıza sade bu değer... Ayı ayrı cinsten sekiz güzeli sen bir arada zor seyredersin...” (Bir Sonbahar Eğlencesi, Sönmüş Yıldızlar, s. 51)

“Nisan Güneşi”nin dekoratif kişileri Ziya ve Kerim, Rana ve Mediha (genç tıbbiyeli Kudret’i olay örgüsüne temel oluşturan vaka için harekete geçiren çekirdek vakanın kişileridir, bir caddede çapkın gençler Ziya ve Kerim iki genç yosmayı takip ederler, kahraman anlatıcı kişileri tanıtır ve yorumlar;

“Bunlar, tabii gayet aşağılık şeylerdi. Fakat benim yirmi yaşındaki görgüsüz, pürhaya gözlerime iki yıldız kadar parlak ve yüksek göründüler. Fener’de o sabah kimseler yoktu. Ziya Rana’yı; Kerim Mediha’yı koluna almıştı.” (Nisan Güneşi, Sönmüş Yıldızlar, s.68)

“Gölgelerin Busesi”nde “destinatör” (yönlendirici) kişi olan suretsiz kahraman komşu evdeki kadın, baş kişi ve anlatıcı konumundaki Doktor

Nizami'nin yan komşusu olarak evlerinin perdesinin arkasından yansıyan ışıktaki silüetlerden biri olarak tanıtılır;

“Arkamızdaki küçük eve fakir bir şimendifer makinistinin genç zevcesi ve mektep talebesi olan kardeşiyle taşındığını işitmiştim.

(...)

Buna gölge de diyemeyeceğim... Tatlı bir ziya ile içinden aydınlanan beyaz perdenin üstüne adeta kara kalemle resmedilmiş nazik bir silüet ... İnce bir kadın başı bir erkek omzuna dokunuyordu.” (Gölgelerin Busesi, Sönmüş Yıldızlar, s.78)

Doktor, hikâyede “istenilen obje” durumundaki Pakize ile evlenmekten bu kadının ahlâk dışı davranışı nedeniyle vazgeçer.

“*Bir Zaaf Dakikası*” hikâyesinin baş kişisi Behice Hanım, olay örgüsünün komplike yapısında fonksiyonel olan üç ayrı mizaçta tanıtılır, bu çok yönlülük aslında hikâye kişisine bir karakter olma inisiyatifi kazandırır. Ne var ki psikolojik derinliğin eksikliği ve hikâye sonunda kahramanın sıradan bir tavırla gözden kayboluşu buna engel teşkil eder.

Behice, ilk olarak olay sahneleri ve diyaloglarla kendisini yaşlı bir memurun iyi yürekli, çekingen, utangaç karısı olarak tanıtır. Hikâyenin doruk noktasını oluşturan isimsiz mektupta ise kocasını genç bir erkekle aldatan, ihtiraslarını dizginleyemeyen çapkın bir kadın olarak; mektupta geçen deyimle “gerçek yüzü”yle ortaya çıkar. Son olarak hikâyenin çözüm bölümünde Cezmi Bey’le diyaloglarından Behice, özde temiz, saf, iyi kalpli ve şefkatli, dürüst bir kadın izlenimi ile kendini gösterir;

“Bu imkânsız mektuba inanmadım. Onu Behice’ye gösterdim. İnkâr ve isyan edecek sanıyordum. Fakat o, ağlaya ağlaya ayaklarıma kapandı.” (Bir Zaaf Dakikası, Sönmüş Yıldızlar, s.87)

“*Mektuplar*”da hikâyede yardımcı kişi durumunda olup talihlerindeki dramatik seyirle ön plana çıkan öz anne ve üvey anne aldatan kadın tipine iki örnektirler. Kadınlar ne fizyolojik olarak, ne de diyaloglarla vücut bulurlar. Yalnızca kahraman anlatıcının naklettiği vakaların “anlatma” ile sunulan kişileridir, aldatma eylemleriyle öne çıkarlar. Öz anne kocasını aldatmış ve koca tarafından evden kovulup annesinin yanında sefalet içerisinde ölmüştür. Üvey anne de yalnızca aldatma eylemiyle şahsiyet bulur.

“*Havva Yenge*”de kocasını aldatan Nüzhet ile karısını Şevket vakayı oluşturan aldatma eylemiyle bu kategoride yer alırlar, ancak yazarın kendisini hissettirmeden hâkim bakış açısıyla ve tiyatro tekniğinden yararlanarak işlediği kişiler diyaloglarındaki masum buluşma gerekçesi ile oraya çıkarlar;

“—*Hem de bunda ne fenalık var ki? Biz vaktiyle birbirimizi sevmiş iki insanız... Şimdi zaman zaman iki eski silah arkadaşı gibi buluşup eski hatıraları anarak...*” (“*Havva Yenge*”, *Leylâ İle Mecnun*, s.122)

“*Şiire Tövbe Eden Adam*” hikâyesinin baş kişisi Hüseyin Behiç, kadın avcısı, çapkın tipinin boyutsuzluğundan zaman zaman gösterdiği karakteristik eğilim farklılaşmaları, hassasiyetler ve tereddütlerle sıyrılmakla birlikte hedefinde, kendisine hayran olan genç kızla Göksu’da hoş dakikalar geçirmek vardır; bu gayeyle otobiyografik anlatımla gerek aksiyon içerisinde gerek anlatım yoluyla kendisini gösterir;

“*Ben de can havliyle Mihriban Hanım’ın ellerine sarıldım. Hiç olmazsa bir öpeyim de belki aklım başıma gelir, dedim. Mihriban, hafif bir hareketle ellerini kurtardı.*” (*Şiire Tövbe Eden Adam*, *Sönmüş Yıldızlar*, s.163)

Behiç’in, ağaçlıklarda kaybolan çiftlerin kısmetine gıpta eder. Onun bu ilkel davranışını ortaya çıkarıp kişiliğini mevcuda getiren yardımcı kişi Besim de yalnızca zevklerinin peşinde oluşu ve fırsatçı kişiliğiyle yalınkat bir hikâye kişisi olarak karşımıza gelir. Besim, dekoratif kişi olan Makbule ile koruluklarda kaybolur. Makbule’nin fizyolojik tasarımına yer verilir, güzel ve gençtir.

“*Kaçırılmış Fırsat*”ta ilk cümleyle ortaya çıkıp aradan çekilen yazarın (“Arkadaşım Hüseyin Sabit Bey anlattı.”) arkadaşı rolündeki baş kişi Hüseyin Sabit, kahraman anlatıcı olarak bir aşk gecesi fırsatını kollayan genç bir asker konumunda hedefteki amacın tek boyutlu kapsamında kişilik kazanır. Metnin tamamında kahraman tek izleği takip eder ve kendini dışarılık alemlerin deneyimli bir çapkını olarak tanıtır;

“*Ben, ekseri İstanbul çocukları gibi küçük yaşımdan beri mahut seyir yerleri muaşakalarına alışkındım.*” (*Kaçırılmış Fırsat*, *Leyla İle Mecnun*, s.176)

Hüseyin Sabit, olay örgüsüne heyecan getiren tâli niteliklerle de renklendirilir, şaşkın ve heyecanlı tavırlarıyla kendini takdim eder;

“Makbule hanıma ‘Allaha ısmarladık’ derken öyle bitkin ve perişan bir nazarla baktım ki, genç kadın, kendini tutamadı. Kırmızı dudaklarını ısırarak yavaş yavaş gülemeye başladı.” (Kaçırılmış Fırsat, s.177)

Aynı hikâyede Makbule de bir çapkınlık arayışı içerisinde “istenilen obje” fonksiyonuyla dış görünüşü itibariyle ve sosyal durumu bakımından da tanıtılır;

“ Dolgun vücutlu, baygın siyah gözlü, pürhaşmet, alı alına, moru moruna bir genç kadındı. Şurası, burası sert, mütecaviz parmakların kısılcından henüz kurtulmuşa benzeyen ebruli yanaklarını kalın bir başörtüsüyle gizlemeye çalışarak kahveyi bıraktı...” (Kaçırılmış Fırsat, Leyla İle Mecnun, s.179)

Görüldüğü gibi yazar, kahraman anlatıcının anlatım tavrını da ustaca tematik ölçüler doğrultusunda belirlemiştir. Böylece kahraman anlatıcı bu anlatımıyla kendi arzuları ve eğilimleri itibariyle somut bir kişilik olarak karşımıza çıkar.

Makbule’yi kişileştirmede hikâyenin yardımcı kişisi (“Adjuvant”) İhsan Hanım kullanılır. İhsan Hanım, Makbule’nin sosyal durumunu kendi bakış açısıyla ortaya çıkarıyor.

“Ruhları Davet” hikâyesinin kişilerinden şairin ahiretteki annesi, hikâyenin tematik ağırlığını oluşturan aldatma vakasının kahramanlarındandır. Şairin gerçek babası, ruh olarak çağrıldığı toplantıda anneyi bir mezarlık gezintisinde kendisinin şiirlerini dinlemekte olan sıradan bir kadın olarak tanıtır. İlk bakışta anne ile ilgili okuyucuyu tahrik edecek hiçbir ayrıntı yoktur, ancak baba tekrar çağrıldığında farklı birinin gelmesiyle, içerisinde annenin rol aldığı aldatma öyküsü açığa çıkar. Anne, dünyada aldattığı kocasını aldatmaya ruhlar aleminde de devam etmektedir. Bu hikâyede de aldatan kadın yalnızca eylemiyle şahsiyet kazanır, anne ile ilgili fiziksel ya da karakteristik başka hiçbir bilgi verilmez.

“İri Yarı Delikanlı”’nın baş kişisi Meveddet de niyet boyutunda aldatan kadın konumundadır. Diyaloglarda kocasını sevdiğini söyleyerek paradoksal bir kişilik kazanır;

“Güzel amma ya kocan haber alırsa?

-- Aman Allah esirgesin... Bilirsin ya, ben, Ahmet’i gözüüm gibi severim...”

(İri Yarı Delikanlı, Leyla İle Mecnun, s.233)

Meveddet, kişilik olarak genç aşığına duyduğu ihtirasla ön plana çıkar;

“Öyle ise sen bu sevdadan vazgeç çocuğum!

-- Bak, işte bu mümkün değil... Bu güzel genç, mutlaka benim olacak.”
(s.233)

Genç, saf, yakışıklı delikanlı da hemen tüm fiziksel detaylarıyla hikâye baş kişisi tarafından somutlaştırılır;

“Kılıkına kıyafetine bakarsan aşağı tabakadan... Ya bir yerde kavun , karpuz, üzüm sergisi işletiyor... Yahut da otomobil şoförü falandır. Mamefih. Üstü başı yine hayli temiz...” (s.232)

“Çocuğun Selameti İçin” hikâyesinin karı koca kahramanlarından Hayriye’nin, komik unsuruyla fıkra türünü hatırlatan kurguda en belirgin kişilik özelliği, aldatma eylemi karşısında kıssasa kıssas usulüyle davranmış olmasıdır. Diğer baş kişi Cemil de karısını süt anneyle aldatırken yakalanmıştır. Kadın, kocasından duyduğu komik, saçma sapan bahaneye istinaden kocasının gözleri önünde evin genç uşağıyla samimileşip bu eylemini yine komik ve absürd bir bahaneyle açıklar;

“Fena bir şey yapmadım ki, saklayayım. Ben gayet meraklı bir anayım. Çocuğumu teslim ettiğim lalanın kollarındaki kuvvetten emin olmalıyım.”
(Çocuğun Selameti İçin, Leyla İle Mecnun, s.255)

Hayriye de, Cemil de pişkin, inkârcı kişilik özellikleriyle yalınkat birer aldatan tip örneğidirler.

“Ahret Dönüşü”ndeki yönlendirici kişi Nazenin Hanım, kahraman anlatıcı tarafından geçmişinde yaşadığı garip ve şaşırtıcı bir olayda rol oynayan; yaşlı fakat erkekleri çeken bir cazibesi olduğuna inanan bir kadın olarak “anlatma” ile tanıtılır.

“Bu zavallı kadında bir hastalık vardı. Herkesi kendine aşık zanneder: ‘Fılan benim için karısını boşamaya kalktı, falan beni istedi de varmadım!’ diye önüne gelene övünürdü.” (Ahret Dönüşü, Leyla İle Mecnun, s.14)

“Mavi Gözlü Çocuk”ta da kıskançlık ve şüphe teması etrafında oluşturulan vakada gözleri renkli olmayan mavi gözlü çocuğu, komplikasyon unsuru olarak kullanılıp kıskançlık özelliğiyle tipleştirilen İhsan Bey’i harekete geçirir, karısı Ayşe Hanım’ı karakterize etme işi de İhsan’a düşer. Yazarın, hakim bakış açısıyla sunduğu hikâyede kahraman, iç monologla karısının belirgin özelliklerini belirtir;

“Karım kıskançtır. Bana daima ‘Aldatılmaya dünyada tahammül edemem. Göze göz, dişe diş. Beni aldattığını haber alırsam, derhal ben de seni aldatırım der.’” (Mavi Gözlü Çocuk, Leyla İle Mecnun, s. 55)

İhsan, karısını aldatmış gibi davranınca Ayşe Hanım tehdidini eyleme dönüştürür.

“Uğurlu Çocuk” hikâyesinde girişteki mekân ve kişi betimlemesinden sonra küçük hikâyenin baş kişisi şu şekilde tasvir edilir:

“Demir bir karyolada dağınık, siyah saçlı, mahmur gözlü, güzel bir hasta kız yattıyor.” (Uğurlu Çocuk, Leyla İle Mecnun, s.81)

Kişiler bu hikâyede tek kişinin konuşup karşı tarafın sözlerine de yine aynı kişinin konuşmalarında yer verilen diyaloglarla ortaya çıkarlar;

“Bir şoför mü? Seni nikâhla alacağım diye aldattı, sen de inandın öyle mi? Ah, kafasız kız, ah!..” (s.81)

Hizmetçi kızın köşkün bütün erkekleriyle ilişkisi vardır. Onun bu özelliğinin hikâyenin olay örgüsünde çarpıcı etkiyi ve ilgiyi tesis etmek üzere ön plana çıkarıldığı görülür;

“Kolayını öğrendim ya! Büyükbeyden sonra, Küçükbeyleri, daha sonra da damat beyleri birer birer yakaladım: ‘Benim gibi zavallı, fakir bir kızcağızı iğfal ettiniz (...) dedim” (s.82)

Kurnaz ve Sahtekâr Kişiler:

Genellikle esnaftan seçilen bu tipler tematik ağırlığı da ilgi çekici kurnazlık ve sahtekârlık olayları ile oluşturulan hikâyelerde çeşitli işlevlerle rol alırlar. Bu hikâye kişilerinin başarıyla tipleştirildikleri göze çarpar. Etnik azınlıklardan seçilen tipler, konuşma tarzları ve ağız özellikleriyle de belirginleştirilirler. Kurnaz buluşlarla günlük hayatta çeşitli sosyal ilişkilerde göze çarpan tipler de şaşırtıcı yanlarıyla Maupassant tarzı etkili, vurucu sonlu hikâyelere malzeme oluşturulurlar.

“Porselen Çay İbriği” hikâyesinde bir olay sahnesiyle ortaya çıkan Mordohay Efendi, bir tanıdığının kızına ucuz düğün hediyesi arayan Mürteza

Efendi'nin imdadına kurnaz bir fikirle yetişen yönlendirici kişi işlevini üstlenir. Mordohay, hakim bakış açısıyla fiziksel özellikleriyle betimlenerek ve aksiyon içerisindeki hareketliliği ile yaratılır;

“—Nedir bu dağınıklık Mürteza Efendi?

Mürteza Efendi'yi çağıran adam, kısa boylu, çiğ sarı sakallı, saçsız bir hırdavatçıydı...” (Porselen çay İbriği, Tanrı Misafiri, s.119)

Diyaloglardan Mordohay'ın yeni dükkan açtığını ve daha önceleri de şeker, pirinç, zeytinyağı alım satımı yapmış olduğunu öğreniriz. Yine diyaloglar yoluyla Mordohay'ın bazı kişilik özellikleri hissettirilmeden ustaca ortaya çıkarılır, Mürteza'nın konuşmalarına göre Mordohay, uyanık bir insan sarrafıdır;

“ (...) Rabian Mümeyyiz; - söz aramızda – gayet çingene bir heriftir... Hoş, sen daha iyisini bilirsin ya...” (Porselen Çay İbriği, Tanrı Misafiri, s.120)

Uyanık hırdavatçı Mordohay'ın karakteristiğini tesis eden asıl vaka onun kurnaz fikrini Mürteza'ya anlatmasıdır;

“Biraz kurnaz ol Mümeyyiz Efendi... Bak sen onu şimdi kırıldı sanıyorsun... O, bir seneden beri öyledir... Ben sana bunu yarım liraya satarım...” (s.112)

Hikâye sonuçlandığında bu riskli planın doğurduğu olumsuzluklara katlanmak zorunda kalan kişi Mürteza Efendi olur. Mordohay, kurnaz bir tip olarak belleklerde kalır. Her fırsatı değerlendirip kârlı çıkmasını bilen Mordohay, eski arkadaşına kırık bir porselen ibriği satar.

“Bir Artist”te hikâyenin baş kişisi, bir diğer hikâye kişinin dikkatli gözlemleriyle yaratılır. Bir lokantada yemek yedikten sonra hesabı öderken fazla para vermiş gibi yapıp paranın üstünü isteyen müşteri hareketleriyle ve konuşmalarıyla yaratılmış olur;

“Müşteri artık kızmaya başlamıştı...

--Kâfi dedi, nasıl bir yere düştüğümüz görülüyor... Biz artık konuşmayacağız patron... Bir polis çağırın şuradan bakalım!..

Hakkından emin olan insan, hiçbir zaman sinirli ve telaşlı değildir. Bir sigara yaktı.” (Bir Artist, Tanrı Misafiri, s.157)

Polisler gelip müşteri haklı çıktıktan ve parasını aldıktan sonra tanık anlatıcı ile diyaloglarını içeren metin halkasıyla birlikte adamın bir sahtekâr olduğu ortaya çıkar ve hilesinin sırrı merak unsurunu tırmandırır. Bu eylemini bütün teferruatıyla

tanık anlatıcı konumundaki hikâye kişisine anlatınca düzenbaz kişiliği su yüzüne çıkar. Aynı zamanda tanık anlatıcı da bu adamı daha önceden tanımaktadır ve onun nasıl bir adam olduğunu nakleder;

“Lokantadaki marifetine parmak ısırđım. Yirmi küsur yıldan beri senin birçok numaralarını bilirim. Fakat, bu, galiba en parlaklarından biri...” (s.159)

“Bir Gümrük Kaçakçılığı” hikâyesinin kahraman anlatıcı konumundaki kişisi, kurnazlığıyla başına açılan bir sorundan sıyrılmasını bilir. İsimsiz hikâye kişisi başına gelenleri anlatırken tipik kişilik özelliği olan kurnazlığıyla değil yaşadığı vaka karşısında onu düze çıkaran tepkisel eyleminin niteliğiyle vücut bulur. Eylemi kurnazcadır; bavulundan çıkan İran halısına gümrükte el konacağını anlayınca aklına gelen parlak fikri uygulamaya geçirir;

“—Ben, bellibaşlı bir adamım. Gördüğünüz halının ismi seccadedir... Biz Müslümanlar “namaz” ismindeki ibadetimizi onun üzerinde icra ederiz...” (Bir Gümrük Kaçakçılığı, Tanrı Misafiri, s.172)

“Başkasının Eliyle” hikâyesinin olay örgüsündeki komplikasyonlar çözüldüğünde, hikâyenin sonuç bölümünde ortaya çıkan ve küçük bir dış tasvirle tanıtılan gizlenmiş yardımcı kişi sayesinde vaka parçalarının gelişme noktalarıyla birleşip mantıklı ve birbirini izleyen sıralı bir bütünlük oluşturduğunu anlıyoruz. Bu kişi noter Arif Şadan ile boksör Vehip’i karşı karşıya getiren canı yanmış bir gençtir, şöyle tanıtılır:

“Tiyatro loca kapısının önünde sinsi sinsi dolaşan, teneffüs salonundaki boks müsabakasını büyük bir neşe ile seyreden çarpık boyunlu sıska genç – ki, Boksör Vehip’e gelen sahte aşk mektubunu yazan adamdı – birdenbire orada peyda oldu.” (Başkasının Eliyle, Leyla İle Mecnun, s.24)

İkinci dereceden hikâye kişisi vakayı çözümleyen ve vurucu etkiyi sağlayan unsur olarak kullanılır, kurduğu kurnaz plan işe yaramıştır.

“Kabineler Nasıl Devrilir” hikâyesindeki “Zuhal Gazetesi” müdürü ve “Merih Gazetesi” muhabiri Tevfik, kurnazlıklarıyla kişilik kazanırlar. Tevfik, sahte haber düzenleyip gerçekmişçesine rakip gazeteye istemeden sızdırmış gibi yapar. Bu eyleminden başka hiçbir özelliğiyle bahsi geçmez. “Zuhal Gazetesi” müdürü ise sahte olduğunu öğrendiği haberi gerçeğe dönüştürmek için yaptığı şeytanî planla akıllarda kalır.

“Hırsız” hikâyesinde Niyazi Bey de sivri bir eylemin failidir. Meçhul biri tarafından ev eşyalarına zarar verilmesinin altında kurnaz bir düşünce yatar. Niyazi Bey, bu fikriyle ve sosyal rollerinden biriyle kişilik bulur;

“Bu Niyazi Bey, elli yaşlarında hayırseverliğiyle meşhur, efendiden bir adamdı. Kendisinden yirmi yaş küçük olan kız kardeşini – Murat Bey’in karısını – anne gibi severdi.

(...)

Bu tahribatten maksadım şuydu:

Eşyayı evde kullanılabilmekte devam edecek, fakat satılığa çıkarıldığı halde para etmeyecek bir hale sokmak...” (Hırsız, Leyla İle Mecnun, s.102-103)

“Balta”da diş doktoru olan erkek kardeşine rahat vermeyen, işsiz ve aylak aynı zamanda kardeşinden para koparmak için çeşitli yollarla duygu sömürüsü yapan bir düzenbaz insan tipi ile karşılaşırız. Hasan, bu karakteristiği eylemleri ve kardeşiyle girdiği diyaloglar etrafında şekillendirir. Davranışlarının olumsuz işlerliği değişmediğinden bir tip olarak kabul görmelidir, bununla birlikte yazar, Hasan’ın kişiliğine yoğun duygusal hareketlilik katar. Hatta bazen kardeşler arası manevi değer ölçülerinin, haklılığı tartışılacak sistemlerle yargılandığı mektupları ve arınma boyutundaki mahcup, ezik diyalog pasajları kullanarak okuyucunun kahraman üzerinde şekillenen yargılarında çelişkiler oluşturup Hasan’ın kişiliğini değişken bir seyirde tutar;

“Yahu, ağabey deme diye yalvarıyorum... Ne kadar mustarip olduğumu görmüyor musun? ağabey oldum da şimdiye kadar sana ne iyiliğim oldu? Geçen gün sarhoşlukla bir haltlar ettim, ama şimdi alenen tarziye veriyorum... Sen çocukken, benden zarardan başka bir şey görmedin. Bayramlarda ayağında takunya ile bayramlara gittin... Para vermeden tiyatroya giderken kapıcıdan dayaklar yedin... Bir sefaleti hep benim yüzümden çektin. Ah benim mağdur evlâdım...

Hasan ağabey bunları anlatırken yine ağlamaya başlıyordu.” (Balta, Leyla ile Mecnun, s.191)

Hikâyenin sonuçlandığı anda Hasan’ın hala bir düzenbaz, asalak izlenimi vermesi bize yazarın bu belirgin kalıplayıcı eğilimleri yüklediği kahramanını iyi tiptelemediği ya da kahramanın, talihini bireyselliği ile belirlemesine izin verip

vermeme konusunda (onu hakkında hükümler verilmiş, sınırlı, statik bir tip veya kendi başına hareket eden dinamik bir karakter olarak tasarlamada) çelişkiler taşıdığı fikrini veriyor. Nitekim yazar, anlatım tutumunda “tavır koyma”yı da tercih ediyor;

“Hasan Ağabey, yaralı rolü oynayan bir tuluat aktörü gibi elleriyle göğsünü tutarak kıvranıyordu.” (s.191)

“*Sesli Kayalar Çiftliği*” hikâyesindeki Hacı Yunus, çirkef kişiliğiyle tanınan zengin bir paşadır, karşı güç işlevini üstlenen kahramanın hareket alanı tipik düzenbaz, sahtekâr davranışlar düzleminde belirlenmiştir. Hâkim bakış açısıyla kahramanın kişiliği anlatılır. Geçmiş ve adının karıştığı olaylar bu kişiliği yaratmada kullanılan motiflerdir;

“Otuz sene evvel cer hocası olarak Bursa'ya gelmiş, zengin müderrise damat olmuş, sonra ihtiyar, zengin bir kadını Hacca götürüyorum diye kandırmış. (...) Meşrutiyetten sonra çevirdiği birçok fırıldaklarla Bursa'nın Roçild'i olmuştu.” (Sesli Kayalar Çiftliği, Leyla İle Mecnun, s.224)

“*Sokaktan Sesler*” hikâyesindeki ticarethane sahibi; mekân, baş kişinin izlenimleri ve söz konusu kişinin hal ve hareketleri bağlamında düzenlenen çok yönlü bir hazırlıkla hikâyede kişilik kazanıyor. Dükkan girişindeki tabelada yazılanlar kişi ile ilgili ilk intibayı belirler;

“Emlâk alınıp satılır, aylık kırılır; her nevi dava takip edilir; ehven faizle para verilir; bir takım teşebbüsât-ı nafiada fevkalâde şeriat dahilinde sermaye işletilir.” (Sokaktan Sesler, Leyla İle Mecnun, s.236)

Dükkan sahibi, dış görünüşü itibarıyla de şekil olarak ortaya çıkarılır;

“Dükkanında siyah sakallı, siyah gözlüklü bir efendi oturuyor. Elindeki tesbihi çevirerek bir şeyler mırıldanıyordu. (s.237)

“*Papağan Yumurtası*” hikâyesinin kurnaz Yahudi esnafı tenekeci Avram, alık görünümlü saf bir efeye oynadığı oyunla, her durumda kâr etmesini bilen uyanık bir tip olarak şahsiyet bulur. Efenin beğenip satın almak istediği papağan yerine ona papağan yumurtası diye tavuk yumurtasını beş mecdiyeye satar.

“*Bahçeli Lokanta*”da yine azınlıklardan Haralambo adındaki Rum tütün işçisi dolandırıcı tipini örnekler. Gereksiz hiçbir detayın bulunmadığı derli toplu olay örgüsünün son metin halkasında bir hikâye kişisi vasıtasıyla Haralambo'nun

sahtekârlığı ortaya çıkarılır, Haydar Efendi'nin başına gelenlerin bir talihsizlik olmadığı açıklığa kavuşur;

"Başına gelenlere hem üzüldüm, hem güldüm. Haralambo isminde bir külhanbeyi, bildiklerinden bir Arnavudu yakalamış, senin lokantanı alacak zengin bir müşteri diye getirmiş. Sana bedavadan yetmiş seksen kişilik bir nişan ziyafeti verdirmiş!" (Bahçeli Lokanta, Olağan İşler, s.33)

"Geçim Dünyası"nda ise bir Yahudi, düzenbazlıkla para kazanmanın yolunu bulan dolandırıcı tip bir hikâye kişisi olarak sahne alır. Tanık anlatıcı kullanılarak İsrail Efendi tanıtılır;

"Beş çocuk babası bir Yahudi komşum vardı. Ne yaptığını, nasıl para kazandığını mahallede bilen yoktur. Yalnız birkaç yüz lira aylıklı bir memur kadar iyi yaşadıklarını görürüz." (Geçim Dünyası, Olağan İşler, s.24)

Benzer dolandırıcılık öykülerinde olduğu gibi kahramanın kişiliği aksiyon ile oluşturulur. İsrail Efendi'nin kızını oyuncu olarak kullanıp kırık vazolar vs. ile nasıl para kazandığını anlatan olay, hikâyenin esas vakasıdır.

"*Namuslu Sahtekâr*" hikâyesinin sosyal konumu yalnızca maddi ölçütlerle belirlenen İsmet adlı kahramanı hikâyede arkadaşı olarak rol alan kişinin "ben" anlatımıyla tanıtılır. İsmet'in orta halli bir kimse olduğunu ve geçinmenin yolunu bir çeşit sahtekârlıkla bulduğunu tanık anlatıcının naklettiği diyaloglardan anlıyoruz;

"İsmet saflığımla eğlenir gibi yüzüme bakarak:

--Cüzdanımda hakiki bir yüz elli lira bulunmasına ihtimal veriyor musun?"

(Namuslu Sahtekâr, Olağan İşler, s.77)

İsmet, zengin gibi görünmek yoluyla geçinmesini öğrenmiş, uyanık ve zararsız bir dolandırıcıdır, kendisini tanımlayarak kişiliğini belirler;

"Eli genişlediği zaman vermek niyetiyle borç alan bir adama namussuz diyor musun? Hayır... Şu halde bana da diyemezsiniz... Çünkü onun yaptığından başka bir şey yapmıyorum. Yalnız, bazı şüpheli satıcılara sahte parayı uzaktan göstermek suretiyle gönüllerini eminleştiriyorum." (s.80)

"*Eski Ahbap*" hikâyesinin yönlendirici kişisi Mahir, kahraman anlatıcı konumundaki hikâye baş kişisi tarafından tanıtılır. Mahir olay örgüsüne etkili ve merak uyandırıcı bir biçimde dahil edilerek ustaca yaratılır. Bursalı çiftlik sahibi

Hilmi'nin eski arkadaşı olan Mahir, onun kaldığı oteli ziyaret eder; kahraman ağzından dış görünüşü itibariyle biçimlendirilir;

“Odaya gayet mükemmel giyinmiş, şişmanca, altın gözlüklü bir efendi girdi. Bir de dikkatli bakınca ne göreyim? Eski hukuk arkadaşlarımdan “Teneke Mahir” değil mi? O vakit maskara bir şeydi. Vapur çarkı, şimendifer düdüğü, ağustos böceği ötmesi gibi seslerin gayet iyi taklidini çıkarırdı.” (Eski Ahbap, Harabelerin Çiçeği, s.106)

Bu pasaj, kahramanın, aksiyonda ortaya çıkıp gelişecek taklitçi, sahteciliğe meyilli kişiliği yolunda bir imadır.

Vakanın kuruluşunda ilk bölümlerdeki çekirdek vakalar etrafında gelişen metin halkaları itibarıyla Mahir'in kişiliği; eski bir dosta yaraşır, yardımsever, dürüst, hoş sohbet davranışlar çevresinde yapılandırılarak çözümde ortaya çıkan gerçek kişiliği arasında bir çatışma oluşturulup hikayenin çarpıcı yönü tesis edilir. Mahir arkadaşını dolandırıp ondan yüklüce miktarda para aşırır. Sinsi, kurnaz, gizliden gizliye dolaplar çeviren bir tip olarak sonuç bölümünde ortaya çıkar;

“Herif adasm akıllı zengin; bir yandan da Hacı İsmet'in İzmit'teki berbat bir konserve fabrikasına on bin liraya talip... Kız da plan mucibince o tarafa meyil gösterince dayının diyeceği kalır mı? Biçâre palamutçuyu bir kere böyle ıskartaya çıkarırlar. Mâhir'in fabrika komisyonundan dercep ettiği paradan bahse lüzum görmüyorum.” (Eski Ahbap, Harabelerin Çiçeği, s.119)

İstanbul çapında duyulan sahtekârlık olayının kahramanı Mahir'in şöhretli kişiliği, vapurda konuşmakta olan iki dekoratif kişi tarafından açığa çıkarılır, böylece hikâyenin olay örgüsünü oluşturan halkaların Mahir'in düzenbaz entrikaları olduğu anlaşılır ve kahramanın kişiliği yerleşir.

“Su Çekme ve Bulaşık Yıkama” ve “Akrep” hikâyelerindeki aile reisleri eşlerine ev işlerini yaptırmak için buldukları kurnaz çözümler içerisinde ortaya koydukları rollerle şekillenen tiplerdir.

“Aşk Mektupları” hikâyesinde oğlunu derslerinde başarılı, düzenli ve temiz bir öğrenci yapabilmek için uğraşan cin fikirli baba, sonuç bölümünde sırrını açıklayarak kendisini tanıtır. Oğluna gelen didaktik, başarıya ve düzenli olmaya yönlendiren aşk mektuplarının yazarı kendisidir.

“*Olağan İşler*”de yer alan “Tehdit” hikâyesinin baş kişisi Muvaffak Bey, küçüklüğünden beri çevresindeki insanlara istediklerini yaptırabilmek için intihar tehdidini kullanan bir düzenbazdır. Kişi, hikâye dışından bir gözle bu özelliği çevresinde tanıtılır, küçüklüğüne dair karakteristik yapısını tamamlayıcı şekilde vakalar da anlatılır;

“*Meselâ, bahçede ceviz oynarken kaybetmeye başladı mı, yüzüne bir hüznün bulutudur çökerdi. Çocuklar da üç beş ceviz için bir arkadaş kanına girmekten korkarlar, aldıklarını geri verirlerdi.*” (*Tehdit, Olağan İşler, s.18*)

Hikâyenin vakası da onun bu kişilik özelliğine dayandırılır ve tipik tek boyutlu davranış doğrultusu değişmez.

Din Adamı :

Din adamları, kullanıldıkları tüm hikâyelerde sosyal davranış bozuklukları sergileyen, cinsel zaaflarıyla ön plana çıkan olumsuz tipler olarak karşımıza çıkarlar.

“*Tanrı Misafiri*”nde Hacı Hafız, bir sürpriz unsuru gibi etkili şekilde hikâyeye girer. Hacı Ali Efendi’nin, Müzeyyen’in ve Elif Abla’nın bakış açıları bu etkiyi yaratmada kullanılan akılcı bir yöntemdir;

“*Müzeyyen, cumbanın kafesine abanmış kapıyı çalanı seçmeye çalışıyordu.*

--*Efendi baba, galiba sarıklı bir adam... Dedi. Hacı Ali Efendi hayret etti:*

--*Sarıklı adam kim acaba?... Dilenci olmasın sakın... Haydi Elif Abla’ya haber ver.*

Elif:

--*Softa bir adam... Hacı Hafız mı diyor, ne diyor anlamıyorum.*” (*Tanrı Misafiri, Tanrı Misafiri, s.5*)

Hafız İlyas, Hacı Ali Efendi’nin yakın bir dostunun oğludur ve babası ölünce Hafız, Hacı Ali’ye sığınır. Hafız, tanrı misafiri olarak kabul edildiği evde sergilediği garip, batıl inanışları ve davranışlarıyla cahil, mutaassıp, menfaat ehli, tembel bir din adamı olarak başarılı şekilde tipleştirilir;

“Hani rahmetli Hacı peder, merhum olmazdan üç gün evvel mi bir ay evvel mi ne? Hani, sanki merhum olacağı, kendine malum oldu da... Fakiri, önüne oturttu. Ağzımıza, yaşlıca üç kere tükürüp nefesini verdi... Gayri onun yerine bir nefes ediveriyoruz.” (s.8)

Kahramanın olumsuz kişiliği, diğer hikâye kişilerinin komplikasyon kurgusunda tek cephede birleşerek mağdur tarafı temsil etmeleriyle kesinleştirilir.

Hâfız, cinsel sapkınlığıyla da öne çıkar; evin yaşını başını almış olan aşçısı Elif'i, iğfal eder.

Hâfız İlyas tipinin taşıdığı hikâye, sağlam bir şekilde oluşturulan bir tiple ne derece başarılı bir hikâye yaratılabileceğinin kanıtıdır.

*“Münzevinin Esrarı”*nda yine cinsel sapkınlığıyla kişilik edinen bir din adamı hikaye başkışisi olur. Şeyh Nihanî, vaka içerisindeki hareketliliğiyle kişiliğini müşahhas hale getirir. Diyaloglarla sapkın tavrını ortaya koyar, girişteki imâ yüklü olay betimlemesi onun olumsuz karakteristiğini baştan ortaya koyar;

“Şeyh Nihânî, süt mavisî gözlerini ağır ağır genç kızın yüzünde, boynunda gezdirerek suallerine devam etti.” (Münzevinin Esrarı, Tanrı Misafiri, s.79)

Yazar, hakim bakış açısıyla bir ara diyalogların arasına girer. Şeyhin faaliyetlerini yorumlayarak kişiliğini yoğurur;

“Şeyh Nihânî'nin bu dağ başındaki 'inzivagâh'ı, bir duvar köşesine ağ kurup avını bekleyen örümceğin karargâhına nice saf kızlar (...) baş döndürücü miskler, uyuşturucu yağlarla taranmış sakalında çeşni değiştirmek merakına düşen nice kokotlar bu ağa düşmüştü.

Hele çocuksuz kadınlara şeyhin mübârek nefesi iksir gibi tesir ederdi .” (s.81)

*“Şüpheli İsm-i Fail”*de mahalle imamı, yalnızca bir kişinin konuşmalarına yer verilen diyaloglarda, konuşan kişi olarak şahsiyet bulur. Yine cinsel istismarcı kimliğiyle ön plana çıkan din adamı tipini örnekleyen imam, bir genç kızı tuzağa düşürmeye çalışmaktadır;

“O halde sana niçin mi başka türlü muamele ediyorum? Sen; başka kızım... Senin vaziyetin mahallemizin hiçbir kızıyla kabili kıyas değildir.” (Şüpheli İsm-i Fail, Leyla İle Mecnun, s.270)

“Halaskârlar”da sokağın genel panoramasında rol alan geniş dekoratif kişilerden iki din adamı da yoz düşünceler sahibidirler. Kızı denize düştüğü için etraftan yardım isteyen adama:

“Bir hoca efendi –Baba, ne taksiratın vardı ki, Cenâb-ı Hak seni akıbeta uğrattı?

Başka bir hoca –Kullardan merhamet istemeden evvel Cenâb-ı Haktan istiare ettin mi?” diyerek bu kişiliklerini yansıtır.

Saf, İstismara Uğrayan Kişiler :

Bu kişiler; “Yaseminli Yuva”, “Münzevinin Esrarı”, “Porselen Çay İbriği”, “İri Yarı Delikanlı”, “Eski Ahbap”, “Bahçeli Lokanta”, “Papağan Yumurtası”, “Geçim Dünyası” hikâyelerinde rol alırlar. Bu hikâyelerdeki söz konusu kişiler, aldatan, dolandırıcı ve benzeri olumsuz davranış eğilimindeki hikâye kişileri karşısında çatışma unsurunu meydana getirmekle görevli, pasif, istismar edilmeye hazır kişilerdir. Bu tek katmanlı kişilik özellikleriyle tip özelliği göstermektedirler.

“Yaseminli Yuva”daki Pakize, bu doğrultuda sahip olduğu sosyal, ruhsal ve fiziksel kişilik özellikleriyle iyi tiplendirilir. Çapkın erkek tipi olan İneyet Seza’nın karşısına av olarak çıkarılan Pakize, vaka içerisinde bir gelişme noktası hazırlanılarak yardımcı kahraman (adjuvant) olan piyanist Rasim tarafından İneyet’e tanıtılır, böylelikle ortaya çıkar. Gelişme noktasında Rasim’in aziz ahbaplarından Müeyyet karakteri ortaya atılır ve Müeyyet’in karısı Pakize’nin taze, hoş kadınsı havası Rasim’in dikkatini çeker;

“Amma yaptın ha, Pakize’ye manasız dersin, ben senin sanatkârlığını kaç paraya alırım. Mamafih, sen daha toysun, İneyet... Malın iyisini kötüsünden tefrik edemezsin. (...) Pakize şimdiki zamanda nadir bulunur bir parçadır. Bu gece burada gördüğümüz kadınlar şiiiri, saffeti, esrarı, kuvveti kaybolmuş; kadınlık kokusu kaçmış mahluklardır. Nerede onlar, nerede Pakize?... Hasılı yavrum, bu kadıncağızın peşine takılacağız.” (Yaseminli Yuva, Tanrı Misafiri, s.29)

Rasim yine diyaloglar yoluyla Pakize'nin evlilikteki rolüne, sosyal yaşamındaki duruşuna ve kişiliğine ilişkin bilgiler verir;

“Bu karı-koca birbirlerini pek severler, daha doğrusu severlerdi. Fakat değil mi ki muhitimize düştüler, bu temiz, saf muhabbet mümkün değil devam edemez. (...) Halbuki kadın; çok saf, çok görgüsüz bir mahlûk. Bu alem onun gözlerini kamaştırıyor. Bu sözümona şık, kibar hayata karışmak onun için büyük bir emel.” (s.30)

Pakize av olarak seçildikten sonra İnayet ve Rasim'in oyunlarından etkilenerak aksiyon içerisinde tavırları ve kocasıyla yaşadıkları diyaloglarla da bu genel tip analitiğine uygun bir gelişim gösterir; iradesini kullanamaz, tuzağa düşerken de, tuzaktan kurtulurken de onu birileri yönlendirir.

“Münzevinin Esrarı”ndaki genç kız ise hikâye metninin içerdiği vaka sahnelerinin, diyalogların ve anlatımın boyutları ölçütünde benzer kişilikte bir tip olarak işlevsellik kazanır. Genç kız, şık ve kibar gördüğü dışarı hayatına ve bu dünyanın kadınlarına özenerek hikâyenin aktif, yönlendirici gücü olan Şeyh Nihanî'nin inisiyatifinde hareket etmeye başlar. Saf genç kız kendi kendini diyaloglarda tanıtarak hikâye kişisi olarak vücut bulur;

“ (...)

--On sekizime bastım efendim.

--Oh maşallah ismin ne?

--Afet

--(...)

--Hayır... ihtiyar bir teyzemden başka kimsem yok.

(...)

--Şeyh Efendi Hazretleri... Ben tazeyim. Her taze gibi giyim kuşamda, gezmede, yürümede gözüm var... Bu benim hakkım değil mi? Zannederim pek çirkin değilim...” (Münzevinin Esrarı, Tanrı Misafiri, s.79)

“Porselen Çay İbriği” hikâyesinde Mürteza Efendi, sosyal hayatıyla, ailesiyle ve sokakta diyaloglarla tanıtılarak kişilik kazanır, kurnaz esnaf Mordohay'ın aklına uyup zarar görür.

“İri Yarı Delikanlı” hikâyesindeki genç, yakışıklı delikanlı kocasını aldatma eğiliminde olan aşığı Meveddet vasıtasıyla tanıtılır;

“... Bu çocuk, biraz bön, biraz fazla saf” (*İri Yarı Delikanlı, Leyla İle Mecnun, s.223*)

Bir arkadaşıyla diyalog halindeki Meveddet, genç adamı detaylı bir fizyolojik betimleme ile biçimlendirir;

“Bir ebrûli yanakları var ki bu zamanın değme genç kızlarında bulunmaz... Yanak değil peluş kadifesi (...) Vişne reçeli renginde, belki de lezzetinde dudaklar... İki dizi sedef gibi beyaz dişler... Uzun kirpikli lacivert gözler. Yalnız akrep kuyruğu gibi bölünmüş pomatalı ibrişim bıyıklar zıddıma gidiyor.” (s.232)

“Eski Ahbap” hikâyesindeki Cevdet Bey, eski dostu Mahir tarafından dolandırılır. Cevdet, “ben” anlatımıyla kahraman anlatıcı konumunda kendi sosyal mevkiini anlatır. Kişiliği, hareketli olay örgüsüne bağlı vakalar etrafında netleşir. Mahir ile birlikte gittikleri gazinoda gelişen vakalar, Mahir’in tavsiye ettiği kızı istemek için ailesiyle tanışmaya gittiğinde yaşananlar, kız tarafının vazgeçmesi karşısındaki tepkileri Bursalı orta yaşlı çiftlik sahibinin karakterini ortaya çıkarır.

Saflığı İstanbul hayatına uzaklığındandır, zaten hikâyenin çözüm bölümünde Mahir’in tuzağından zararının yanında kurtarabildikleriyle teselli bulurken düşündükleriyle deneyimsiz bir tipten öte, bir karakter olduğunu gösterir.

“Bahçeli Lokanta”nın sahibi Haydar Efendi de tütün amelesi Haralambo tarafından dolandırıldığını çözümde düzenlenen metin halkasında bir arkadaşından öğrenir. Haydar Efendi’nin oldum olası peşinde olduğu bir ideali girişte öne çıkarılarak kişiliğini biçimlendirmede bu ideal, hareket noktası seçilir, Haydar Efendi bir dükkân sahibi olmak istemektedir;

“Haydar Efendi eski bir Evkaf kâtibiydi. Fakat o, kendini bir iş adamı zanneder:

--Ben ne dedim de memur oldum? Yirmi beş sene evvel bir bakkal yanına çırak gireydim bugün dükkân, tezgâh sahibi bir adam olurdum! diye hayıflanırdı.” (*Bahçeli Lokanta, Olağan İşler, s.30*)

“Papağan Yumurtası” hikâyesinde tenekeci Avram’ın dolandırdığı adam, yazarın tiyatro tekniği ile girişte dekor tasviriyle birlikte verdiği küçük tanımlama ile yaratılır;

“(Tenekeci Avram, maşrapa lehimlemekle meşgul... Dükkânın önünde uzun boylu bir efe durur.)” (*Papağan Yumurtası, Leyla İle Mecnun, s.250*)

Efe, alık sorularıyla saflığını ortaya koyar, tenekeci Avram'dan ayakkabısını tamir etmesini ister vs.

Ev Kadını :

Ev kadını, günlük hayatın genel akışı içerisinde olduğu gibi çeşitli vakalarda çeşitli işlevlerle, yazar tarafından herhangi bir özel bakış açısı veya tutumla mercek altına alınmaksızın toplumun belirli sorunları etrafında hikâyelere girer. Kadın ve erkeğin aile hayatında geçimsizlikleri ya da küçük sürtüşmelerinin komplikasyonu kurduğu vakalarda veya aldatma öykülerinde erkeklerle birlikte baş kişi olarak işlev üstlenen ev kadını, erkeğin temsil ettiği sosyal ve toplumsal yapının karşıt unsuru olarak yer alır.

Ev içinde geçen vakalarda, erkek egemen anlayışın kadın üzerinde kurduğu statükoya tepki gösteren kadın motifi hareket noktası olur. Baş kaldıran kadın, çatışmayı ortaya çıkarır ve vaka kurulur. Bu tip hikâyelerde ve aldatmanın tematik yapıyı oluşturduğu hikâyelerde kocalarının karşısında şüphe ve tedirginlik içerisinde pasif habersiz halleriyle vakaya gerilim katan ev kadınları da basit, tek çatışma ile kurulan tekdüze olay örgüleri içerisinde sönük kahramanlar olarak kalırlar.

Ev kadınları, “*Su Çekme ve Bulaşık Yıkama*”, “*Hırsız*” (Hikâyede kadın kahraman kocasından dayak yer.), “*Akrep*”, “*Kuvve-i Maneviye*”, “*Diplomasız Doktor*”, “*Çocuk Kavgası*” hikâyelerinde kocalarının karşısında toplumsal baskıyı üzerlerinde hisseder ve mücadele ederler. Kadınların fiziksel ya da ruhsal tasvirlerine yer verilmez, yalınkat vakalarda silik baş kişiler olarak yer bulurlar. Hikâyelerde evli kadınların, evli erkeklere oranla aldatma vakalarında daha fazla rol aldıkları görülür. Evli erkeğin aldatan konumunda yer aldığı nadir hikâyelerden olan “*Hatıra Defteri*”nde Seniha ve Nezihe adlarında iki ev kadını; “*Havva Yenge*”de Şevket’in karısı entrik vakada karşı çatışma unsuru olarak yer alırlar.

“Tanrı Misafiri”, “Yanakların Taksimi”, “Porselen Çay İbriği”, “Sinema, Çocuk ve Sokak”, “Hava Tebdili”, “Kaçırılmış Fırsat” hikâyelerinde ise kadınlar ikinci dereceden hikâye kişileri olarak çeşitli roller alırlar.

Reşat Nuri’nin Hikâye Kişilerinin Genel Özellikleri

Reşat Nuri Güntekin’in hikâyelerindeki şahıs kadrosu yapıtlar üzerinde oldukça hakim rol oynar. Kendilerine biçilen karakter yapılarına uygun hareketlilikler gösteren iyi tiplendirilmiş kahramanların rolleri olaylarda etkinlik kazanarak gelişme ve çözümlere doğrudan etki eder.

Devlet dairelerinde küçük işlerde çalışan memurlardan başka hikâyelerde kendilerine biçilmiş belirgin özellikleriyle ön plan çıkan ve bu kişilik özelliklerinden sapma göstermeyen tip niteliğinde kişiler din adamları ve esnaftan kurnaz, azınlık gruplara mensup kişilerdir, bununla birlikte romantik aşıklar ve istismara uğrayan kişiler arasında da tip niteliğinde hikâye kişileri yer almaktadır.

“Kılkuyruk”, “Ahaliyi Kolaylığa Alıştırma Korkusu”, “Amirin Emri”, “Sahte Banknot” gibi hikâyelerde rol alan devlet dairelerinde küçük işlerde çalışan **memurların** tipik ortak özellikleri ciddiyetsiz olmaları, geçim sıkıntısı çekmeleri, sürekli hayatın zorluklarından şikâyet etmeleri, tembellikleri ve işlerinden kaytarmak için fırsat kollamalarıdır. Yazar bir kahramanının ağzından tip özelliği gösteren memurları şöyle anlatır;

“Doğrusu ben eski adamlara hayret ediyorum. Vaktinde iş başına gitmiyorsunuz, çalışmıyorsunuz. Sonra “Maaşımız artmıyor!” yahut “Bizi çıkarıyorlar!” diye şikâyet ediyorsunuz. Dairelerde bir inkılap lazım, sizin bir ayda yaptığınız iş, ciddi bir çalışma ile iki günde çıkar.” (“Ahaliyi Kolaylığa Alıştırmak Korkusu”, *Leyla ile Mecnun*, s.243)

Din adamları yozlaşmış düşünceleriyle ve sapkın davranış özellikleriyle tiplendirilir. **Azınlık** gruplara mensup esnaftan kişiler ise sahtekârlıktaki beceriklilikleriyle göze çarparlar, bu kişiler tipik etnik kişilik özellikleri olan

kurnazlıkları ve aksanlı konuşmalarıyla da zenginleştirilir. Etnik gruplardan Ermeni, Rum veya Yahudiler, (“Papağan Yumurtası”, “Geçim Dünyası”, “Porselen Çay İbriği”, “Yaseminli Yuva”, “Bahçeli Lokanta”, vb.) hikâyelerde kurnaz, göz açık, para kazanmayı iyi beceren esnaftan kimseler olarak tipleştirilir;

“Beş çocuk babası bir Yahudi komşum vardı. Ne yaptığını, nasıl para kazandığını mahallede bilen yoktur. Yalnız, birkaç yüz lira aylıklı bir memur kadar iyi yaşadıklarını görürüz.” (Geçim Dünyası, Tanrı Misafiri, s.34)

Yazar, tip yaratmada oldukça başarılıdır, hikâyelerindeki tip çeşitliliği bunun kanıtıdır. Ele aldığı kişiler toplumsal hayatın, sosyal hareketliliğin geniş yelpazesini yansıtır.

Bunun yanı sıra **romantik aşıklardan** da ortak vasıflar taşıyan tipleşmiş kişiler bulunmaktadır. *“Biçilmiş Kaftan”, “Bir Zaaf Dakikası”, “Gurur”, “Bir Damla Gözyaşı”* gibi hikâyelerde rastlanan bu kişiler hayatın acılı taraflarını içlerinde taşırlar, sıkıntılı ve ümitsizdirler, hayatı aşk acısı ile özdeşleştirerek karşılına almış bu kişiler kendileri lehine gelişen talihsiz vakalar içerisinde rol alırlar. **İstismara uğrayan**, saf kişilerden birçoğu da kadın erkek ilişkileri veya toplumda bozulma temalı hikâyelerde çapkın ya da kurnaz kişilerin kurbanı olmaya hazır bulunuşlukları, hayat tecrübelerinin zayıflığı, kendi iradeleri ile hareket etmekte güçlük çekmeleri gibi özellikleriyle tip olmaya adaydırlar, bunlara *“Eski Ahbap”, “Bahçeli Lokanta”, “Yaseminli Yuva”, “Hatıra Defteri”* gibi hikâyelerde rastlanabilir.

Hikâye kişileri, fiziksel olarak çok fazla detaylandırılmadığı gibi psikolojik derinlikler de içermezler, yalnızca “Hasta Çocuk” ve “Nisan Güneşi” hikâyelerinin kahramanlarının vaka kurgusundaki rolleri psikoloji yardımıyla temellendirilir. Yazar kahramanlarının biçimsel özelliklerini bir iki cümle ile anlatarak onları ortaya çıkarır.

Reşat Nuri, kahramanlarını vaka içerisinde nedenselliğe oturtmak için gerek anlatma, gerek diyaloglar yoluyla onların geçmişlerine ait bilgiler verir, bazı hikâyelerde kahramanların kendi sosyal statü, kişilik, eğitim düzeyi ve etnik kökenine özgü konuşmalarıyla karakterlerini ortaya koydukları görülür. Yazar, bu teknik tavrıyla kişi yaratmada çok başarılı olur. Anlatma yoluyla veya bol tasvirlerle kişi tanıtmanın okuyucu üzerindeki yorucu ve sıkıcı etkisinin farkındadır.

Yazar kişilerini metinlerinde sıkça kullandığı diyaloglarla ve sahne yoluyla yaratırken kişilerin vaka içerisindeki hareketlilikleri, davranış modelleri, kararları, eylemleri ile onları karakter olarak şekillendirir. Bunun yanında, kısa hikâyelerinde kıvrak olay örgülerini keskin tutumlarıyla sonuçlandıracak belirgin tipler yaratırken anlatma kullanır, bu hikâyelerinde kişileri birkaç kısa cümle ile ortaya koyar.

Yazarın, hikâyelerinin genelinde kadın ve erkek kahramanlara eşit oranda yer verdiği görülür. Kadın erkek ilişkilerinin sebep olduğu duygusal ya da sosyal hareketliliğin tematik yapıdaki yoğunluğu nedeniyle yazar, kadın ve erkek kahramanları hikâyelerinde eşit oranda kullanmıştır. Buna karşılık baş kişi ya da birinci derecedeki kahramanların ezici bir çoğunlukla erkek oldukları görülür. Erkekler, karşı karşıya getirildikleri kadınlarla sosyal statü bakımından eşittirler.

Erkekler ve kadınlar da genellikle görgülü ve eğitilmiş kimselerdir. “*Neler Göreceğiz*”de kadın avukat, “*Yağmur*”da kadın öğretmen, “*Bir Modern Genç Kız*”, “*Masum Bir Hile*”, “*Biçilmiş Kaftan*” gibi hikâyelerde kadın memurlar çeşitli konumlarda hikâye kişisi olurlar.

Yazar, geniş bir sosyal çevre ile hikâyelerinde bu çevreden her meslek, yaş, kültür, etnik azınlık grubundan kişilere yer verir. Hikâyelerin büyük çoğunluğunda yetişkinler rol alır, ancak ailede ve toplumda çocuk ve çocuğun yetişme döneminde karşılaştığı çeşitli sorunlar ile ilgili yetkin gözlemlere sahip olan Reşat Nuri, “*Şapka duası*”, “*Sinema Çocuk ve Sokak*”, “*Hasta Çocuk*”, “*Çocuk Kavgası*”, “*Eski Bir Yara*”, “*Bilek Saati*”, “*Mektuplar*”, “*Bir Yudum Su*” gibi öykülerinde çocuklara rol vererek tematik tutumunu çocuğun ideal zihinsel ve sosyal gelişimi çevresinde ağırlıklı hale getirmiştir.

Yazarın kullandığı kişiler mesleklerine göre gruplanacak olursa devletin çeşitli kademelerinde ve dairelerde çalışan memurlar önde gelir. Bunlar, birinci veya ikinci dereceden yahut dekoratif kişiler olarak hikâyelere girerler. Sosyal statü olarak üst gruba dahil olan doktor, avukat gibi memurların genel sosyo-ekonomik yaşam biçimleri, ya da iş ve aile hayatındaki davranış kalıpları değil de konu oldukları ve genel özelliklerinin ikinci planda alt yapı oluşturduğu spesifik, ilgi uyandırıcı olaylar tematik gücü oluşturur.

Hikâyelerde meslekî yönleriyle ele alınmayan birçok kişi vardır. I. tekil anlatımla olaylara tanık olan anlatıcının kullanıldığı çoğu hikâyede yalnızca

kahraman vaka ile bütün çıplaklığıyla yüzleştirilir. Aksiyonun sıcaklığı ön plandadır.

Yazar, çatışmaların yoğun olduğu çeşitli gelişme noktalarıyla bu ve entrika gibi unsurların bir bütünlüğe ulaştığı karmaşık olay örgüleri kurduğu “*Yaseminli Yuva*”, “*Tehdit*” (Sönmüş Yıldızlar), “*Tanrı Misafiri*”, “*Eski Ahbap*”, “*Sesli Kayalar Çiftliği*” gibi hikâyelerinin dışında zengin fonksiyonel kadrolar kullanmaz. Şahıslarının konumları da gayet açıktır.



III. REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN HİKÂYELERİNDE MEKÂN

Bütün diğer hikâye öğeleri gibi mekân da yapının kurmaca elemanlarıyla bütünlük içerisinde, fonksiyonel bir konumdur. Mekân, eserde yine diğer unsurlar gibi dış dünyadan alınma gerçek (Mekân her şekilde; olay örgüsünün gerilimleri ve gelişimi bağlamında tamamlayıcı, vakaya istenilen tesiri katmakta yorumlamalara açık bir aracı öge olduğundan kurmaca düzenlemelerle değişmiş gerçek hayat sahneleri söz konusu gerçekliği oluşturur.) ya da tamamıyla kurmaca halde bulunabilir.

Hikâyede vaka, kişiler ve zaman ile birlikte mutlak olarak bir arada bulunan mekân, yapının içerdiği hareketlenmelere uygunluk gösterir. Yazarın tavrına göre mekânın ele alınması ve betimlenmesi her eserde değişik yoğunluklar gösterebilir;

“Birçok XIX. Yüzyıl romancısı gibi Balzac, olayın yer alacağı temel yerler hakkında ilginç ve faydalı bilgileri okuyucuya birdenbire verir. (...) Hikâye bir süre bir resim tablosu gibi hareketsiz kalır ve sonra yeniden canlılık bulmaya başlar. Buna karşılık Aragon, romanlarında mekân düzenini tasvir etmekten kaçtırmış gibi bu yerler hakkında çala kalem ve kısmî bilgiler verme yoluna gider.”¹⁵²

Detaylı ya da detaysız, geniş ya da dar, durağan ya da hareketli bütün kurmaca tahkiye metinlerinde gerek belirtilen gerekse saklı tutulan mekâna ait unsurlar mutlaka yer almaktadır. Mekânla birlikte tasvir, gösterme ve anlatma teknikleri ön plana çıkar. Kişi yaratmada, vakada gerilim, ferahlık, merak ve benzeri atmosferleri tesis etmede mekânın katkısına başvurulabilir. Ayrıca edebî tavır ve ekollere göre de mekân kullanımı değişik işlevsellikler yüklenebilir.

Mekân, eserde plastik unsur olarak pitoresk yapı oluşturabileceği gibi, yansıtma işlevi üstlenerek, kişileri ve psikolojik yapılanmayı da tamamlayabilir. Mekânın “çağırışım” ve “sembol”lere dayalı sanatsal değerle ilgili vb. birçok işlevi vardır.¹⁵³

¹⁵² Roland Bourneur, age., s.93

¹⁵³ Şaban Sağlık, agm., s.145

Eserde mekâna ait hiçbir imge belirtilmemesi düşünüldüğünde bile “düşsel mekân” kavramıyla “mekân”, esere insanın ayaklarını yere bastıran vazgeçilmez leitmotiv olarak dahil olur.

Reşat Nuri’nin hikâyelerinde mekân genellikle İstanbul semtleridir. İstanbul dışında bazı Anadolu şehirleri de mekân olarak kullanılır; “*Eski Ahbap*” “*Tanrı Misafiri*”, “*Yalan*”, “*Sesli Kayalar Çiftliği*”, “*Tehdit*” hikâyelerinde mekânda uzam olarak Bursa seçilmiştir. “*Bir Hazin Hakikat*”te Aydın’da geçen vakalar vardır. “*Nişanlıdan Mektuplar*”ın vakasının geçtiği uzam olarak Kütahya kullanılmıştır. “*Kumandanın Şoförü*”ndeki aşk hikâyesi bir Bandırma yazında yaşanır, vb.

Mekân, tamamıyla dış dünyanın gerçekliğinden hareketle kurgulanır, vakaya gerçeklik izlenimi katmak için işlev yüklenen bir unsurdur, vakanın reel çevrelerde teşekkül ettiğini göstermek amacıyla coğrafyaya ilişkin gerçek uzamlar, semtler ve kapalı mekânlar belirtilir;

“... Fikirtepesi’nden vurdum...” (Deniz Banyosu, Tanrı Misafiri, s.76)

“Birkaç ay tebdili hava ile İstanbul’a geldim, şimdi üç günden beri babamın Çamlıca’daki harap, metruk köşkününde bulunuyorum.” (Bir Zaaf Dakikası, Sönmüş Yıldızlar, s.81)

“Yağmurlu bir gece yarısına doğru Haydarpaşa istasyonunda...” (Askerin Dönüşü, Sönmüş Yıldızlar, s.94)

“Evin hangi kaplama aralığına gözünü uydursan Eyüpsultan’a kadar bütün Yedikule mezarlıklarını görebilirsin.” (Bir Ayrılık, Sönmüş Yıldızlar, s.117)

Yazar, mekân kullanırken şehir isminden fazlaca bahsetmez, mekânın İstanbul olduğunu belirten betimlemelere yer verir:

“... Denizin ve şehrin henüz güneş içerisinde olmasına mukabil, mezarlığa şimdiden gece karanlığı çökmüştü. İhtiyar muallim karanlık selvileri büsbütün ayrı bir dünya gibi görüyor, bir türlü gözünü alamıyordu.” (Bir Ahret Masalı, Olağan İşler, s.26)

“Tramvaylar, yine bu akşam dolup taşıyor, kapılardan , pencerelerden dizi dizi insanlar sarkıtarak durmadan geçiyordu. (Karakolda, Leyla İle Mecnun, s.125)

“Sabahları Hisar iskelesinden vapura binerdi. (Mukaddes Hatıra, Leyla İle Mecnun, s.109)

Klasik vaka hikâyesi somut mekân kullanımını esas alır, mekân dış dünyanın gerçekliğini yapıta taşıyan bir gerçeğimsi yapı oluşturmalıdır. Yazar bu amacı göz ardı etmez. Vaka parçaları, ev içleri, oturma salonları, balkon, köşk, tramvay, sokak, duraklar, devlet daireleri, koruluk, mesire alanları, ırmak kenarları, istasyonlar, mahkeme salonları, karakol, çarşı-pazar, deniz kenarları, mezarlıklar, bahçeler, vapur güverteleri, kasabalar gibi somut uzamlardan teşekkül eden mekânlarda geçer.

Hikâye kişilerinin sosyal statüleri ile bu kişilerin ortaya çıktığı mekânlar arasında paralellik gözlenir;

Bir Sahtekârlık Davası'nda Mısırlı Fehim Paşa'nın evi ve sahip olduğu antikaları tasvirler kullanılmadan sadece belirtilerek sosyal statüsüne uygun bir mekân düzenlemesi yapılır, ayrıca bu hikâyede mekâna ait unsurlardan ev eşyaları (Yazar Yusuf Ali'nin yazı masası) olay örgüsünün ilgi çekici ana vakasında işlev üstlenir, Paşanın antika olarak satın aldığı yazı masasının gerçekten ölmüş olan ünlü yazara ait olup olmadığı konusunda başlatılan tahkikatın sonucu merakla beklenir. *Muamma*'da babasından kalma büyük bir servete konan Beria, Bostancı'da deniz kenarında zenginliğini yansıtan küçük bir sayfiye bahçesinde ortaya çıkarılır. *Kuvve-i Maneviye*'de bir mahallenin orta halli ailelerinin erkekleri mütevazı bir kahvehanede tanıtılırlar.

Mekân bu şekilde fonksiyonel hale gelir ve bazen de olay örgüsünün psikolojik muhtevasını belirleyen bir etkinlik kazanır, ancak dış dünyanın reel şartlarını yansıtmak, kurmaca dünyayı gerçek dünyaya yaklaştırmak gayretiyle yapılan bu düzenlemelerin ötesinde bir amaçla mekânın fonksiyonel yönünün devreye girdiğine nadiren tanık oluruz.

Askerin Dönüşü'nde karanlık ve kasvetli istasyonda geçen iç vaka bu hüznün habercisi mekâna uygun şekilde dramatik gelişir. Yine *Minyatür* hikâyesinde mekân olay örgüsünün mahiyetine yönelik ipuçları verir;

"Hastanın odasında dört günden beri, koyu bir gece karanlığı hüküm sürüyordu. Aydınlık, çocuğun gözlerine dokunduğu için pancurları, perdeleri sımsıkı kapamışlardı." (*Minyatür, Leylâ İle Mecnun, s.114*)

Havva Yenge hikâyesinde de mekânın girişteki tasviri olay örgüsünün ne tür motiflerle işlendiğini haber verir;

“Hürriyet tepesi civarında mütevazi bir birahane bahçesi... Birbirinden uzun mesafeler ve sık yeşillik kümeleriyle ayrılmış masalar... Burası görülmekten korkan çiftlerin en emin bir randevu yeridir... Her zamanki gibi o gün de tenhadır...” (Havva Yenge, Leylâ İle Mecnun, s.120)

Bazen kişiler mekâna bir dekor olarak katılarak yaşama sahne olan ortamları tamamlamada yardımcı unsur olurlar;

“(Bir mahalle kahvesi bahçesi. İhtiyar çınarlar altında sohbet eden, tavla oynayan delikanlılar; nargile içen uyku kestiren ihtiyarlar... Havuz başında ateşli bir mubâhaseye dalmış bir softa grubu.)” (Dünya Yuvarlak mı Düz mü, Diken, S.24, s.6-7, 1919)

Hikâyelerin giriş kısımlarında kapalı mekânların kısa tasvirlerine yer verilir,

“Güzel, küçük bir salon... Eşya, henüz camekândan çıkmış gibi pırıl pırıl, etiket yerleri belli olacak kadar yeni ... Modern stil takımından duvardaki levhalara kadar hepsinde taze bir boya kokusu var...” (Mazeret, Sönmüş Yıldızlar, s.134)

Mekân unsuru hikâyelerin genelinde kişilerin yaşama ortamını belirleyen çevreler olarak değerlendirilir. Yazarın, “Yaseminli Yuva”da mekânı romanesk bakış açılarıyla ve suveyi tamamlayan, onun ruh haline etki eden obje olarak tanımladığı düşünülebilir. Yazar İnayet Seza’yı kötü yaparak içe dönük, hülyaperest ve metaforlar yüklü ifadeler ve imgelerle hayatı, doğayı anlamlandırmaya çalışan insanla alay ediyor gibi görünmektedir. Oysa yazar objektiftir, her şair tabiatlı insan İnayet Seza gibi kötü niyetlidir ya da değildir de demiyor. Yazarın, kahramanı ağzından tabiatı ruhla örtüştüren konuşmalarını aşağıdaki pasajla örnekleyebiliriz:

“Evet, bu güzellikler yüreğe anlatılmaz bir eza, müebbeden kaybolan, mahvolan güzelliklerin ıstırabını veriyor. Ayın görünmez parmaklarla dokunduğu bu halı saniyeden saniyeye değişiyor... Bir gördüğümüz nakşı bir daha görmemize imkan yok. Ve bu böylece asırlarca devam edecek... İhtiyarlayan güneşlerin büsbütün kadit olan aylara verecek revnak bulamayacağı, küremizin hayatsız, cansız bir ceset olacağı zamanlara kadar bu, böyle devam edecek...” (Yaseminli Yuva, Tanrı Misafiri, s.33)

Reşat Nuri’nin hikâyelerinde mekân çoğunlukla objektif ve realist çerçevede, olaylara sahne olan yer unsuru durumunda bulunur. Yazar, genellikle

şehir merkezleri ve İstanbul gibi gerçek uzamlar kullanır. Olayların geçtiği sahneler kısaca belirtilip geçilir;

“Harb zengini Hacı Fazıl’ın Nizam’daki köşkü o gece yine düğün evi gibi kalabalıktı.” (Yaseminli Yuva, Tanrı Misafiri, s.26)

“Bir kabul salonu...” (Medenî Günahlar, Tanrı Misafiri, s.100)

“Vaka bir mektepte cereyan eder.” (Bir İstifa, Tanrı Misafiri, s.100)

“Vaka beş sene sonra bir mahkemede geçer.” (Neler Göreceğiz, Tanrı Misafiri, s.109)

“Osman Bey Gazinosunda.” (Bir Centilmen, Tanrı Misafiri, s.114)

“(Nişantaşı’nda kibar bir konak salonu)” (Hatıra Defteri, Tanrı Misafiri, s.125)

“İstanbul’a yaklaşımakta olan kalabalık bir trendeyim.” (Bir Modern Genç Kız, Tanrı Misafiri, s.136)

“(Vaka Ceza Mahkemesinde geçer.)” (Diplomasız Doktor, Tanrı Misafiri, s.162)

“(Yağmurlu bir gece yarısına doğru Haydarpaşa istasyonunda)” (Askerin Dönüşü, Sönmüş Yıldızlar, s.94)

“(Kimsesiz çocuklara mahsus leyli bir mektebin teneffüs bahçesi)” (Mektuplar, Sönmüş Yıldızlar, s.101)

“(Bir Fatih Harbiye tramvayında)” (Bir Ayrılık, Sönmüş yıldızlar, s.117)

“Boğaziçi vapurunun alt kamerasında” (Eski Hatıra, Leyla İle Mecnun, s.132)

Bununla birlikte, uzamlar (şehir, kasaba, kaza merkezleri, semtler ve adları) metin içerisinde kimi zaman girişte; mekâna ait unsurlar, kişiler ve olayların tasviriyle bir arada, kimi zaman da ilerleyen bölümlerde; gelişme noktalarıyla birlikte, diğer metin halkalarına geçişlerde veya gözden kaçırılması muhtemel metin halkaları içerisinde üzerine dikkat çekilmeksizin belirtilir;

“Manastırlı ile görüşmek için Sirkeci otellerinden birine gitti.” (Bahçeli Lokanta, Olağan İşler, s.32)

“Dördüncü tesadüf. Aynı gün... Saat bir buçuk. Eminönü tramvay durağındayım.” (Bir Aşkın Tarihi, Olağan İşler, s.48)

“Bu vaka, beni sıkılğan bir adamla ahbap etti. Hem de gayet samimî iki ahbap. Her sabah İstanbul’a beraber iniyorduk.” (Mukaddes Hatıra, Olağan İşler, s.85)

“Babası Çanakkale’de ‘Kamçı Muharrem’ diye şöhret almış, sert, haşin bir polis memuruydu.” (Bilek Saati, Sönmüş Yıldızlar, s.88)

“Bir gün babam beni küçük bir bohça ile beraber komşu kadınlardan birine teslim etti, büyük annemin Unkapanı’ndaki evine gönderdi.” (Mektuplar, Sönmüş Yıldızlar, s.104)

“Bir akşam, arkadaşlardan biri Beşiktaş’taki evinde ziyafete davet etti.” (Rüya-yı Sadık, Leyla İle Mecnun, s.41)

“Feridun Bey’le izdivacımızın ikinci senesiydi. Bir gün Nişantaşı’ndaki görümcelerimizi ziyarete gitmiştim.” (Sönmüş Yıldızlar, s.6)

Yazar, İstanbul dışı gerçek uzamlardan en sık olarak Bursa’yı kullanır;

“Tanrı Misafiri”nde mekân Bursa’dır. Çekirge, Setbaşı gibi semtler değiştiğinde vakada da hareketlenmeler olur. Aile halkı Çekirge’deki bağ evine gittiğinde hikâyenin gerilimi artar, Hacı Hafız beklenmedik , ilgi çekici bir vaka içerisinde harekete geçer.

“Yalan”da Beria ve Cevdet’in aşkları Bursa’da geçer. Cevdet, Çekirge otellerinden birinde doktor tavsiyesiyle dinlenirken, gündüzleri Nilüfer ovasına geziye gitmektedir, kahraman beyhude gürültülerden bıkmış ve doktor tavsiyesiyle mekân değiştirip Bursa’nın ferah, dingin atmosferine ruhunu açmıştır. Bu değişiklik onun aşk ile ilgili duyuş tarzını da etkileyip bir kadına aşık olmasına zemin hazırlamıştır. Hikâyede detaylı olarak okuyucu imgelemine sunulan bu dinamizm mekâna önemli bir işlev yükler.

“Tehdit”te Bursa, Yunan işgalinin mekânı olarak olay örgüsünün gerilimli yapısına katkı sağlar. Hikâyede mekân, parantez içi açıklama ile girişte verilir:

“(Bursa işgalinin üçüncü gecesi... Çekirge’de küçük bir köşkün misafir odasında...) (Tehdit, Sönmüş Yıldızlar, s.109)

Hikâyede ev içinin ve dışarının anlatma ve gösterme teknikleriyle tasviri de vakanın heyecan ve gerilim atmosferini kurar;

“Işık görünmesin diye lambalar kısılmış, perdeler sımsıkı kapanmıştır. Dışarıda zifiri karanlık bir gece, sinsî ve sessiz bir yağmur var.” (s.109)

“*Sesli Kayalar Çiftliği*”nde uzam, Bursa’nın Karacabey ilçesidir, mekâna ait bir unsur hikâyede ön plana çıkar; çiftlikteki kayaların sesleri net olarak yansıtma özelliği çözümde kilit noktası olarak kullanılır.

“*İri Yarı Delikanlı*” hikâyesinde de mekân olarak Bursa seçilir, fakat hikâyelerin genelinde olduğu gibi bu hikâyede de yazarın mekânla ilgili tercihi vakada mekâna spesifik bir işlev yüklemes.

İstanbul ve Bursa dışındaki şehirlerin mekânda uzam olarak kullanıldığı hikâyeler de vardır;

“ ‘*Telgraf kâtipliği feyizli bir meslektir. Bak Talat Paşa’ya. Talihin varsa sadrazam bile olursun.*’ diye beni kandırmışlar, dört yüz kuruş aylıkla Edirne kazalarından birine göndermişlerdi.” (*Bir Aile Meselesi, Tanrı Misafiri, s.97*)

“Bu yaz Bandırma pek güzel... Şehir civarında güzel bir köşk tuttuk.” (*Kumandanın Şoförü, Sönmüş Yıldızlar, s.41*)

“Göğsündeki yara iyi olmaya başladığı vaki onu Kütahya’daki halasına tebdîli havaya gönderdiler.” (*Nişanlıdan Mektuplar, Leyla İle Mecnun, s.203*)

“Babam Aydın sancaklarından birinde mutasarrıftı.” (*Bir Hazin Hakikat, Sönmüş Yıldızlar, s.18*)

“*Sönmüş Ocak*”, “*Eski Bir Yara*”, “*Zoraki Doktor*”, “*Kesatlık*” gibi bazı hikâyeler için kurmaca Anadolu kasabaları mekân olarak tayin edilir.

“*Bir Gümrük Kaçakçılığı*”nda mekân Fransız gümrüğü, “*Resul Hocanın Gazası*” için seçilen uzam ise Macaristan sınırlarıdır. “*Bir Sahtekârlık Davası*”, Mısır’da geçer. “*Avukat*” ve “*Hava Tebdîli*” hikâyelerinde mekân olarak ada kullanılır.

Birçok hikâyede de kapalı mekânlar haricinde uzam belirtilmez, bu hikâyelerin İstanbul hayatına ilişkin unsurlar içerenleri olduğu gibi (“*Geçim Dünyası*”, “*Bir Sonbahar Eğlencesi*”, “*Biçilmiş Kaftan*”, “*Medenî Günahlar*”, “*Yanakların Taksimi*” vb.) bazılarında da uzamlar hakkında hiçbir fikir sahibi olamayız, bu hikâyelerde genellikle ev içleri, salonlar, odalar gibi kapalı mekânlar kullanılır (“*Bir İstifa*” bir sınıfta geçer; “*Su Çekme Ve Bulaşık Yıkama*”; “*Akrep*”; “*Münzevinin Esrarı*”; “*Şüpheli İsm-i Fail*”, “*Çocuğun Selamet İçin*”; “*Ruhları Davet*”; vb.).

Yazar, kişi yaratmada subjektif öyküleme ile mekân tasvirini nadiren ön plana çıkarır. Hikâyelerin genelinde olduğu gibi fotoğrafik, yorumsuz, kısa betimlenen mekâna ait unsurlar bazen, temsiller ve yorumlarla çeşitli detaylar kazanır. Mekânın “yansıtma” işlevinin devreye girdiği bu kullanımlarda kahramanın kişiliğinin belirginleştirilmesi veya vakanın atmosferinin istenilen niteliklere büründürülmesi söz konusudur.

Buna en iyi örnek “Yaseminli Yuva” hikâyesidir. Yazar, İnayet Seza’nın yapmacık , şairane, sahte kişiliğini ortaya koymak için ona Pakize’nin yanındayken tabiat manzaralarını çeşitli imgelerle, sembolik ifadelerle yorumlatır;

“Bu serv-i siminleri ben meçhul hayal iklimlerine giden yollara benzetirim hanımefendi... zengin muhayyilem bana bu yollarda, tamamıyla bir ruhta sevgililerin kolkola yürüdüklerini gösterir...” (...)

Ufukta güneşler söner, ortalık mahzun karanlıklara bulanır, sularda, yapraklarda renkleri solmuş son aydınlıklar can çekişir.” (Yaseminli Yuva, Tanrı Misafiri, s. 32)

“Akşam Pazarı”nda sıcak bir yaz günü Gülhane Parkı’nın rehaveti Figani Efendi’nin kişiliğiyle bütünleştirilir.

Mekânın ara sıra girişlerde hikâyeye duygusal atmosfer katmak veya vakanın seyrinde metin halkaları arasındaki geçişlerde uygun gelişme noktaları oluşturmak amacıyla hazırlayıcı olarak ve merak unsurunu şekillendirip olay örgüsüne farklılık katmak için tasvirlerle anlatıldığına rastlarız;

“Saatler geçiyor, pencereden süzülen ılık bahar güneşi, masayı dolduran kâğıt yığınları üstünde ağır ağır ilerliyordu.” (Sahte Banknot, Leyla İle Mecnun, s.97)

“Hastanın odasında, dört günden beri, koyu bir gece karanlığı hüküm sürüyordu. Aydınlık, çocuğun gözlerine dokunduğu için pancurları, perdeleri sımsıkı kapamışlardı.” (Minyatür, Leylâ İle Mecnun, s.114)

Mekân tasvirine bu gibi nadir kullanımlarla yer veren yazar, aksiyonu verirken diyaloglar, gösterme tekniği ve benzeri yollarla mekânın neresi olduğunu sezdirme yoluna da gider;

“—Seni birçok gençlik günahlarıma mev’a olmuş bir yere götüreceğim. Tabii seni zevcen değil, maşukan diye tanıtacağım...

(...)

--Beni nasıl yere getirdin, Müeyyet?

--Ne ziyanı var cicim... Her şeyi görmek lazım değil mi? Bak ne kadar eğleneceksin?

Madam Kalyopi pencereleri açmıştı.” (Yaseminli Yuva, Tanrı Misafiri, s.70)

“Ak sakallı bir köylü, kapalı bir dükkânın kepenkleri önüne çömelmiş, önüne iki teneke tuzsuz tereyağı koymuş, müşteri bekliyordu. Kapının halkasına bağlı cılız bir eşek, başı önünde, derin bir murakabeye varmış gibi gözlerini kapıyordu.”

Arkadaşım Fransızca:

--Yağlar iyiye benziyor, İstanbul’a eli boş dönmemiş oluruz dedi.”

(Kesatlık, Tanrı Misafiri, s.132)

“Garsonun masaya bıraktığı tabaktaki bozuk paralara hayretle baktıktan sonra: ...” (Bir Artist, Tanrı Misafiri, s.155)

Yazar, kullandığı bazı yapı tipleri için hikâyelerinde benzer mekânlar seçer; örneğin temel vaka sahneleri **istasyonda** geçen hikâyelerin hemen tamamı dramatik kurgulardır. “Sönmüş Ocak” hikâyesi girişte bir kadın ve bir erkeğin birbirinden ayrılmak üzere olduğu bir istasyon sahnesi ile başlar, vaka ayrılmak üzere olan kahramanların olgunlaşma sürecini ele alır. Yine “merhamet uyandırıcı” yapı tipindeki “Askerin Dönüşü” hikâyesi de dramatik bir vaka içerir, Kastamonu’nun bir köyünden olan Satılmış oğlu Ali ailesi ile ilgili kötü haberleri kendisini bulan bir yakınından bir istasyonda alır. “Bir Sonbahar Eğlencesi” hikâyesi de aşk temasının işlendiği ve ayrılıkla sonuçlanan bir hikâyedir, istasyonda başlayan hikâye ayrılıkla sonuçlanır.

Mekân olarak **okulun** seçildiği hikâyelerde de (“Bir Ahret Masalı”, “Gamsız”, “Mektuplar”, “Bir İstifa”) dramatik kurgular dikkat çeker.

Reşat Nuri hikâyelerinde **iskele** ve **vapur** değişik, ilgi çekici vakalara sahne olan mekanlardandır. Yazar vapur ve iskeleleri, işlediği vaka için seçtiği kişilikleri yine dış mekâna ait diğer figürlerin bakış açılarıyla ve dikkatleriyle en uygun olarak yansıtabileceği mekân olarak düşünmektedir.

“*Bir Aşkın Tarihi*” birkaç saat içerisinde gelişip son bulan bir aşk öyküsüdür. Hikâyenin girişinde mekân olarak bir vapur iskelesi seçilmiştir. Gelişme bölümü de vapurdan iskeleye çıkılırken diyaloglarla hazırlanır;

“Üçüncü defa vapurdan köprüye çıkarlarken seslerinden tanıdım. Arkamda konuşuyorlardı.” (*Bir Aşkın Tarihi, Olağan İşler, s.47*)

Yine sonuç bölümü de vapurda gelişir;

“Son perde, son tesadüf... Aynı günün akşamı, aynı vapurda...” (*Bir Aşkın Tarihi, Olağan İşler, s.49*)

“*Eski Hatıra*” hikâyesinde de baştan sona diyaloglarla geçen hikâyede iç zamandaki vakanın geçtiği mekân bir vapurdur. Bu hikâyede de nadir rastlanabilecek türden bir vaka işlenir, sonuç oldukça etkilidir. “*Mukaddes Hatıra*” hikâyesinin baş kişisi Tahir Efendi’nin gizemli kişiliğinin sebebini ortaya çıkaran garip vakanın ortaya çıkarılışında kullanılan mekân yine bir vapurdur;

“Sabahları Hisar iskelesinden vapura binerdi. Salona girdiği zaman bütün halk kendisine bakıyormuş gibi kızarır, bozarırdı.” (*Mukaddes Hatıra, Leyla İle Mecnun, s.109*)

“*Geçim Dünyası*” hikâyesinde de oldukça ilginç sahtekârlık vakasını çözüme bağlayan çekirdek vaka yine bir vapurda gelişir.

Yazar bir hikâyesine isim verirken **sinema** ve **sokak** gibi mekân adları kullanır. “*Sinema Çocuk ve Sokak*” hikâyesinde sinema ve sokak toplumsal bozulmayı deşifre eden anahtar sözcüklerdir. Hikâyenin vakasının geçtiği sinema ve sokak mekânlarında iki küçük kardeşi olumsuz etkileyen olaylar yaşanır. Sinemadaki filmin içeriği ve sokakta bir çiftin bulunduğu uygunsuz vaziyetler iki kardeşi ahlâkî yönden olumsuz etkiler, yazar sinema ve sokak sözcüklerini hikâyesinin adında kullanarak sosyal içerikli mesajını vermek için mekâna önemli bir fonksiyon yükler.

Yazar hikâyelerinde aşk temasını yoğunlaştırdığı pasajlar için pastoral mekânları kullanır, dokunaklı diyaloglar ve romantik anlatma bölümleri **bahçe**, **koruluk**, **kır**, **deniz kenarı** gibi açık mekânlara monte edilir. “*Yaseminli Yuva*”, “*Bir Sonbahar Eğlencesi*”, “*Bir Yudum Su*”, “*Sevda ve Mantık*”, “*Nisan Güneşi*”, “*Şiire Tövbe Eden Adam*” gibi hikâyelerde söz konusu bölümleri içeren vaka sahneleri böyle pastoral mekânlarda geçer, romantik anlatma sahneleri veya

diyalogların yer aldığı bu tür hikâye bölümlerinde hikâyelerin geneli itibarıyla sık rastlanmayan dış mekân tasvirlerinin de detlandırıldığı görülür;

“Bahçenin bir köşesinden hafif bir su sesi geliyordu. Sık bir taflan kümesinin karanlığı içinde bostana doğru ilerledim. Etrafı demir parmaklıklarla çevrilmiş bir havuza kırık bir arslan ağzından su akıyordu. Kollarımı parmaklığa dayayarak bu hafif çağıltıyı dinlemeğe başladım. Bilmem ne kadar zaman geçmişti. Arkamdan bir ayak sesi işittim, döndüm, baktım: Necmünnisa... (Bir Sonbahar Eğlencesi, Sönmüş Yıldızlar, s.54)

“Bir Hayal Kırıklığı”, “Hatıra Defteri”, “Yaseminli Yuva” gibi birkaç hikâyede **salon** olarak tanımlanan yüksek gelir grubuna mensup tabakadan insanların eğlenceler düzenlediği mekânlara rastlanır. Salonlar, yazarın toplumdaki bozulmanın bir sosyolojik eleştirisini sezdirmeden, herhangi bir kahramanın ağzından ya da anlatıcı ağzından fikirler beyan etmeksizin gündeme getirmekte kullandığı mekânlar olarak kullanılır. Yalnızca gerçeğe dair gözlemler okuyucu dikkatine sunulur;

“Şaziment Hanımın salonuna ne nevi kadınlar devam ettiğini bütün İstanbul bilir. (...) Gecenin ilerlemiş bir saatiydi. Hemen herkes sarhoştı. Maruf kokotlardan biri köşede zorla elimi yakalamış, falıma bakıyor, türlü münasebetsizlikler söylüyordu.”

IV. REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN HİKÂYELERİNDE ZAMAN

İnsanın var oluş düşüncesi metafizik yönelişlerde bile onu “zaman” kavramından ayrı bir boyutta tutamaz. Zaman, insanın varlığının en önemli belirleyicisidir, edebî eserde ve kurmaca dünyada da zaman düşüncesi insanla, evrendeki duruşu bağlamında bütüncül bir birliktelikle, onun olduğu her zeminde vardır;

“Eğer edebiyat insan için (...) bir otobiyografi ise insanın düşünce ve duygularını araştıran hiçbir inceleme modern insanın bu psikolojik ve felsefi zaman bilincini edebiyatın dışında bıraktığı zaman, tamamlanmış sayılamaz.”¹⁵⁴

Arthur Koestler, Robe-Grillet, Michel Butor gibi yazarlar kurmaca yapıda zamanı yüceltmişlerdir. Zamandan kaçıp sonsuzluğa, izâfiyet düşüncesiyle farklı boyutlara yönelen; modernite sonrası yazarlarından sonra da görsel belleği öne çıkarıp şimdi ve geçmiş arasında oyunbaz yapılar kuran postmodernite yazarları, zamanı kendiliğinden gelişen bir işbirliğiyle kurmacanın en gözde unsuru haline getirmişlerdir.

“Gelecek, modernitenin tek amacıydı. Proust, anımsamanın yazarıydı ama, o bile ‘yitik zamanın’ peşindeydi. Sürrealizm zamanın altüst edilmesiydi. Çizgisel zaman anlayışının parçalanmasıydı. Kaldı ki modernitenin en önemli kurucu adımlarından ilkinin Einstein ve onun görecelik kuramı atmıştı.

Oysa görüntü teknolojisi bu gerçeği altüst ediyordu. Görüntü, geçmişin sürekli olarak anımsanan, hatta yaşanan bir olguya dönüştürüyordu. (...) Televizyon kanalları ve onun yayın süreci sadece geçmiş değil, erişilemeyecek bir ‘şimdi’yi de insanlara yaşıyor.”¹⁵⁵

Zaman fikrinden en çok kaçmaya çalışanlar ona en çok ilgiyi gösterenler olarak hatırdta kalmışlardır.

“Modern edebiyatın en merkezî ve kaçınılmaz temasının, insanın zaman tecrübesi olduğunu söylediğimiz zaman, tabii ki, edebiyatın başlangıcından beri,

¹⁵⁴ William T. Noon; *Modern Edebiyat Ve Zaman Kavramı*; Philip Stevick, a.g.e., s.259

¹⁵⁵ Hasan Bülent Kahraman, *İkiz Kuleleri Hatırlamak*, Radikal, 12 Eylül 2002, s.23

insanın ölüme karşı yükselen feryadının, gerçekte, her edebiyatta en önemli tema olduğunu kabul etmek zorundayız.”¹⁵⁶

Bergson, Milton gibi teorisyenler ve Proust, Joyce, Beckett gibi uygulamacılar zamanın soyut yanına tutunup onun subjektif inisiyatiflerle hâlde yaşayabileceğini, geçmiş ve geleceğin şimdide birleştirilebileceğini öne sürmüşlerdir. Proust için insanın yaşamış olduğu geçmişini yeniden bulması, onunla karşılaşması tamamen rastlantılara bağlıdır. Proust “Kayıp Zamanın İzinde” adlı dev yapıtında kendi “ben”i vasıtasıyla, Vinteuil’in sonatını dinlerken hayatı var eden zaman ve müziği karşılaştırarak hayatı bir sonata benzetir, aralarındaki paralellikleri ortaya dökerek ilginç bir fikirle karşımıza çıkar;

*“Vinteuil’in sonatında en gizli olan şey benim için artık görünür olduğunda, en başta seçtiğim, tercih ettiğim şey duyarlılığımın etki alanı dışındaki alışkanlık tarafından sürüklenerek benden kaçmaya başlamıştı bile. Bu sonatın bana verdiklerini ancak ayrı ayrı zamanlarda sevebildiğim için, hiçbir zaman tamamını ele geçiremedim; hayata benziyordu bu sonat. Ne var ki hayat kadar aldatıcı olmayan bu büyük şaheserler, bize önce en iyi taraflarını göstermekle işe başlamazlar.”*¹⁵⁷

Beckett, Proust adlı eserinde onun geçmişini hâl ile birleştiren macerasında mutlak bir zaman fikriyle ortaya çıkmadığını, aslında kurmacanın yazarın zaman terkinde belirleyici olduğunu açıklar.¹⁵⁸ Böylece yazarın, zamanın soyut tarafı ile ilgili idealinin kurmaca ile ne denli önemli bir destek kazandığını görüyoruz. Edebî eserde zaman her dönemde sanatçının zekâsını ve düşüncesini geniş uzamlarında dolaştırdığı bir engin vadi olmuştur.

Reşat Nuri, geniş kurmaca zamanlı hikâyelerini küçük öyküleme zamanlarıyla dengeleyerek başarılı “ritmik oluşumlar” kurmasıyla göze çarpar. Yazar, Forster’in sözünü ettiği “değerlere göre sürdürülen yaşam”dan seçtiği yerli yerinde “an”larla bu ritmi hazırlar.¹⁵⁹

¹⁵⁶ William T. Noon, a.g.e., s.259

¹⁵⁷ Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde, Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*; Çeviren: Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, 9. baskı, İstanbul, 20001, s.95

¹⁵⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Samuel Beckett, *Proust*, çeviren: Orhan Koçak, Metis Yayınları, Mayıs 2001, İstanbul

¹⁵⁹ Bkz. E. M. Forster, a.g.e., s.22

“Tanrı Misafiri”, “Tehdit”(Sönmüş Yıldızlar), “Nisan Güneşi”, “Gölgelerin Busesi”, “Bir Centilmen”, “Eski Hatıra”, “Sesli Kayalar Çiftliği”, “Eski Ahbap” gibi hikâyeler ritmik oluşum bakımından başarılı örnekler olarak gösterilebilir.

Hikâyelerde tanık ve kahraman anlatıcılar sıkça kullanıldığından anlatma zamanı bakış açıları yönüyle çeşitlilik kazanır. Yine mektup, diyalog, özetleme, hatıra defteri gibi tekniklerin kullanımıyla da öyküleme* zamanları da çeşitlilikler gösterir.

Hikâyelerde, çeşitli ebatlardaki vaka zamanları (kurmaca zaman) dikkat çeker. Kısa vaka zamanlı hikâyeler çoğunlukta yer alırken uzun ve orta uzunluktaki kurmaca zamanlı hikâyelere de yer verilir.

Hikâyelerde olaylar açısından zaman dizimine bakıldığında genelde kronolojik öyküleme sırasının (Olayların oluş sırasına göre kronolojik bir vaka zamanı kullanılır.) tercih edildiğini görürüz. Bunun yanında kırılmaların kullanıldığı parçalı vaka zamanlı hikâyeler de vardır. “Bir Centilmen”, “Nisan Güneşi”, “Gölgelerin Busesi”, “Diplomasız Doktor”, “Rüya-yı Sadık”, “Avukat”, “Kirazlar”, “Bir Hazin Hakikat” gibi hikâyelerdeki geriye dönüşler hikâyenin iç zamanı ile birlikte ikili bir kurmaca zaman yapısı oluşturur.

Hikâyedeki baş kişilerin veya diğer kişilerin anlatıcı olarak seçildiği otuz dört hikâyede (“Su Çekme Bulaşık Yıkama”, “Bir Aile Meselesi”, “Kesatlık”, “Bir Modern Genç Kız”, “Bir Artist”, “Bir Gümrük Kaçakçılığı”, “Eski Ahbap”, “Sönmüş Yıldızlar”, “Bir Sonbahar Eğlencesi”, “Zoraki Doktor”, “Sokaktan Sesler”, “Kaçırılmış Fırsat”, “Akrep”, “Namuslu Sahtekâr”, vb.) ve geriye kalan hakim bakış açısının kullanıldığı hikâyelerde en sık geçen anlatma zamanı “görülen geçmiş zaman” dır. Kahramanlar mutlaka vakaya tanık olurlar ya da vakayı yaşarlar;

“Bu defa arkadaşlarımdan, sevdiklerimden bir teselli umdum. Onlar, benim saffetimle eğlendiler, hayalperestliğime güldüler.” (Sönmüş Yıldızlar, s.9)

“Akşam üstü arkadaşımı trene bindirdikten sonra evime döndüm. Yolumun üstündeki bir dükkândan sigara alırken yağcı ihtiyarı gördüm. O da aynı

* Bir kurmacanın bir anlatıcı tarafından aktarılmasına “öyküleme” adı verilir. Bu aşamada kullanılan yazınsal biçimler, sözcükler ve tümceler öykülemeyi ilgilendirir. Kurmacaya ilişkin olayların roman içindeki dağılımına genellikle “öyküleme” zamanı denir. (Şaban Sağlık, a.g.m., s.136)

dükkândan kahve şekeri alıyor, poturunun cebinden kuruşlar, yirmilikler çıkarıp sayıyor ve bakkalla konuşuyordu.” (Kesatlık, Tanrı Misafiri, s.135)

hikâyelerde diyaloglar sıkça kullanıldığından çeşitli başka fiil kipleri de kullanılır. Anlatıcının “anlatma”da değişik zamanlar kullandığı da görülür:

“Rahat bir işim, sıcak bir odam var. Fakat ne çare ki, karşıdaki koltuktan misafir hiç eksik olmuyor.” (Yeni Bir İcat, Olağan İşler, s.38)

“Elimde sivri uçlu bir kar bastonu, tipinin içinde boğula tıkana sözümona yürüyorum.” (İnsan Nasıl Düşer, Olağan İşler, s.38)

“... Topal jandarma olamayacağı için işinden çıkarmışlar... Fakat çoluk çocuk sahibi bir adam olduğunu düşünerek yattığı hastanenin kapıcılığına kayırmışlar...” (Eski Bir Yara, Leyla İle Mecnun, s.165)

Hikâyelerin büyük çoğunluğunda “artsüremsel öyküleme” (olaylardan sonra yapılan öyküleme) göze çarpar. Bunun yanı sıra mektup ve hatıra defteri tarzında yazılan “Kumandanın Şoförü”, “Bir Zaaf Dakikası” gibi öykülerde “katılımsal öyküleme” (olay anında yapılan öykülemeye katılımsal öyküleme deniyor.¹⁶⁰) kullanılır.

“Akşam Pazarı”, “Bir Aşkın Tarihi”, “Papağan Yumurtası”, “Ahaliyi Kolaylığa Alıştırmak Korkusu”, “Çocuğun Selameti İçin” gibi pek çok mükâlemeli hikâye ise “eşsüremsel öyküleme” (Eşsüremsel öykülemeye kurmaca zamanı ile öyküleme zamanı adeta çakışır.)

Hikâyelerin hemen hemen tamamında yazarın yaşadığı dönem, olayların yaşandığı zaman olarak kullanılır. Döneme ait bazı özellikler, insanların o dönemdeki büyük olumsuz politik olaylardan (savaş, yönetim, vb.) ne şekilde etkilendikleri, maddi ve sosyal açıdan dönem insanlarının ne gibi durumda oldukları vakalarda yansıtılır;

“Benim En güzel günümle en fena günüm bir arada geldi öğretmenim. Babam, Anadolu’da askerdi. Yıllarca ondan para, mektup değil, hatta sağ haberini bile alamadık. Elimizdeki beş on para bitmiş, bütün eşyamız satılmıştı. (...) Nihayet üç gün bir kuru ekmek parçasıyla yaşadık. Dördüncü gün açlıktan yüreğim ezilmiş,

¹⁶⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Zeynel - Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınevi, Ankara, 2001, s.203-206

gözlerim kararmış olduğu halde eve dönmüştüm. Annemi hasta buldum.” (Bir İstifa, Tanrı Misafiri, s.107)

Reşat Nuri, bir hikâyesinde vakanın geçtiği zaman olarak Osmanlı tarihinden bir dönem seçer; “Resul Hoca'nın Gazası” hikâyesi bir Osmanlı Macar muharebesi sonrasında gelişen vakayla belleklere yerleşir.

“Serdar Murat Paşa, beş yüz kişilik bir süvari kuvvetiyle Macarların mühimce bir ordusunu dağıtmış, bine yakın esir almıştı.” (Resul Hoca'nın Gazası, Leyla İle Mecnun, s.240)

1-Hikâyelerde Kurmaca Zaman (Vaka Zamanı)

Kurmaca zamanın vakayı içine alan ve vakanın gelişim süremini kapsayan, zaman birimleriyle ölçülebilen (iki saat, üç gün, bir yıl, on beş yıl gibi.) zaman olduğunu düşündünce bir anlatı metninin öyküleme zamanı ile kurmaca zamanı arasında doğru orantı bulunması gerekmeyeceğini de hesaba almak gerekir;

“Öyküdeki olayların yer aldığı kurmaca zaman dilimiyle, bu zamanın öyküde sözcük ve tümcelerle anlatılmasının uzunluğu ya da kısalığı her zaman aynı oranda değildir.”¹⁶¹

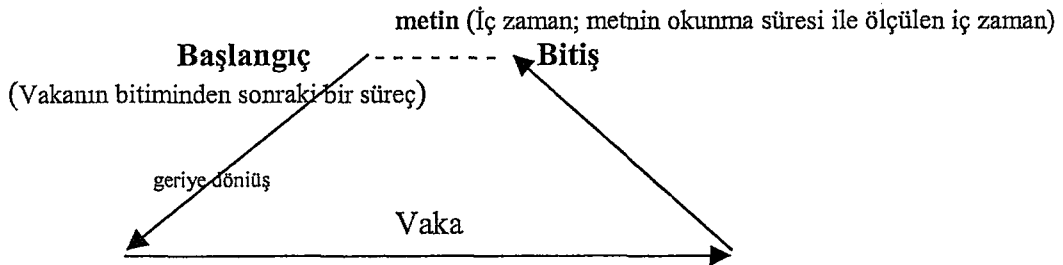
Anlaşılabacağı üzere kurmaca zamanın kısalık ya da uzunluğu, öykü metninin sözcük ve cümlelerden oluşan hacimlerinin uzunluk ya da kısalığına göre değil vakanın sığdırıldığı zaman süreçlerine göre değerlendirilecektir.

¹⁶¹ Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gendaş Kültür Yay., İstanbul, Mart 2002, s.41

a) Zamanda Kırılmaların Yer Aldığı Geniş Vaka Zamanlı Hikâyeler:

“Eski Ahbap”, “Sönmüş Yıldızlar”, “Bir Hazin Hakikat”, “Bir Sonbahar Eğlencesi”, “Nisan Güneşi”, “Gölgelerin Busesi”, “Mektuplar”, “Tehdit”(Sönmüş Yıldızlar), “Eski Hatıra”, “Eski Bir Yara”, “Kirazlar”, “Ahret Dönüşü”, “Kılkuyruk”, “Kardeşler”, “Bir Artist”, “Zoraki Doktor” hikâyelerini bu gruba alabiliriz. Yazar, kurmaca zamanda çeşitli boyutlar kullanarak olay örgüsünde etkinlikler yarattığı bu hikâyelerde başarılı vakalar kurar.

“Eski Ahbap”taki Cevdet Bey, karısının ölümüne dek Bursa’daki hayatından hikâyenin başında kısaca bahseder, hikâyenin başladığı yerde kahraman anlatıcı hemen geriye dönüşlere başvurur. Vaka geriye dönüşlerle kurulur. “Kozmik zaman” a (hikâyenin okunduğu ya da şimdiye yakın olan zaman) en yakın olan sonuç bölümünde “ben” anlatımı devam ettiğinden anlatıcının geçmişten bahsettiğini anlarız, fakat anlatıcının hikâyeyi anlatmaya başladığı ve bitirdiği noktalar arasında geçen öyküleme zamanı metnin hacmi kadardır, bu iç zamana hiç yer verilmez, her şey geriye dönüşlerle anlatılan zamanda olup biter. Bu da Cevdet’in İstanbul’da kaldığı birkaç haftaya tekabül eder. Hikâyenin kurmaca zamanını şematik olarak şu şekilde gösterebiliriz:



Birçok hikâyede kurmaca zaman benzer kırılmalarla oluşturulur, ancak iç zamanda metin halkalarının etkin olduğu hikâyelerde bu yapı farklılık gösterir. Örneğin “Gölgelerin Busesi”nde Doktor Nizami, Behçet Paşa ve Behçet Paşa’nın torununun rol aldığı ilk metin halkasında gelişen çerçeve vaka hikâyesinin iç zamanını genişletir, Behçet Paşa’nın torunu ile oyun oynayan Doktor Nizami, Behçet’in tahrikiyle geriye dönerek anlatıcı konumuna geçer ve asıl vaka da burada başlar, Nizami geçmişindeki yanılışıyla olumsuz sonuçlanan gönül macerasını anlatır.

Benzer yapıdaki diğer hikâye olan “Nisan Güneşi”nde de Kudret Paşa ile geziye çıkan tanık anlatıcı hikâye kişinin Dr. Feridun’la karşılaşmalarına kadar geçen süre de hikâyesinin iç zamanıdır, vakaya geçişi sağlayan çerçeve vaka bu iç zamanda geçer. Kudret Paşa, karşılaşmanın tesiriyle buruklaşır, anlatıcı Kudret’i harekete geçirir ve Kudret Paşa, burukluğunun nedenini hikâye zamanında bir kırılmaya yol açacak olan geriye dönüşle anlatır (Bu asıl vakada anlatıcı değişir, Kudret Paşa kahraman anlatıcı olarak anlatımı tanık anlatıcıdan devralır.).

Yine tanık anlatıcı ve kahraman anlatıcının birlikte kullanıldığı, “Ahret Dönüşü”nde de intihar konulu bir sohbetin geçtiği iç zamandan geriye dönülür, Şevki geçmişte yaşadıklarını anlatır. Hikâyesinin sonunda tekrar iç zamana dönülür.

“Kirazlar”da da iç zamandan geriye dönüşü sağlayan unsur, tanık anlatıcı konumundaki yardımcı hikâye kişisidir. Doktor olarak kasabadaki münzevi yaşlı çiftin evine giren anlatıcı, yaşlı kadının ve kocasının geçmişteki macerasını dinler, vaka “flashback”lerle şekillenir.

“Tehdit”te hikâyesinin iç zamanı, metinde geriye dönüşlerle anlatılan bölümlerden daha geniş bir yer kaplayarak kurmaca zamanı oluşturur. Asıl vaka bu kez geriye dönüşlerde değil iç zamanda olup biter, geriye dönüşler ise iç zamandaki vakayı nedensel zeminde tamamlar. Ayrıca dönüşler “Kirazlar” ya da “Eski Ahbap” hikâyelerinde olduğu gibi blok vakalar kurmaz; asıl vakayı tamamlayıcı küçük vakalar oluşturur ve birçok kereler iç zamandan geriye dönülüp tekrar iç zamana geçilir, oysa parçalı zaman kurgusuna sahip diğer hikâyelerde metnin başlangıcında iç zamandan geriye dönülür, metnin sonucunda tekrar iç zamana geçilir.

Bursa'nın I. Dünya Savaşı sonrasındaki işgali, vakanın geçtiği zamandır. Vaka kronolojik öyküleme sırasıyla ilerlerken zaman zaman “flasback”lerden yararlanır. Remziye ile Hamit'in geçmişteki aşkları ve Remziye'nin kardeşleri ile Hamit arasında olanlar bu geriye dönüşlerin bahis konusudur, dönüşlerde kısa özetlemeler yapılır;

“... Hamit, bu biçare yerleri zaten Allah yakmış... Buraya ateş açmağa nasıl elin vardı? dedi. Bu dakikadan itibaren aramızda derin bir uçurum açılmıştı. Bu dakikadan itibaren vatanıma ‘annem’ demeğe, sana ‘zevcem’ demeğe hakkım kalmıyordu; fakat şimdi bunları söylemeğe ne lüzum var.?(Tehdit, Olağan İşler, s.114)

“Kılkuyruk” hikâyesinde ise üç katmanlı bir kurmaca zaman ile karşılaşırız. Kahraman anlatıcının hikâyeyi anlatmaya başladığı, vakanın bitiminden yedi sene sonraki bir süreç (yani metnin hacmiyle ölçülen kısa anlatma süresi); yedi yıl önceki ilk vaka parçasının gerçekleştiği zaman; kozmik zamana yedi yıl önce gerçekleşen vakadan daha yakın olan, hikâyenin anlatıldığı zamandan iki sene önce gerçekleşen ve vakayı çözüme bağlayan olayın geçtiği zaman. Hikâye okuma zamanına en yakın bir iç zaman ile anlatılmaya başlanır;

“Yedi, sekiz sene oluyor. Yakın vilayetlerin birinde mektupçuydum.” (Kılkuyruk, Olağan İşler, s.41)

Bulunulan zaman, gerçekleşen ilk vakadan yedi sene sonraki öyküleme zamandır. Hemen bir geriye dönüşle yedi sene evvelki vaka anlatılmaya başlanır, böylelikle ikinci zaman katmanına geçilir. Bu zamanda gerçekleşen vaka parçası anlatıldıktan sonra ise üç dört senelik bir atlama ile üçüncü zaman katmanına geçilir, burada da gerçekleşerek olay örgüsünü çözüme bağlayan ikinci vaka parçası anlatılır.

“Bu adamı neden sonra tanıdım: Üç dört sene evvel ‘Kılkuyruk’ diye alay edilen zavallı.” (Kılkuyruk, s.41)

Yazar hikâyesini okuma zamanına yakın olan öyküleme zamanında bitirerek artsüremsel olarak kurduğu vakada düzenli bir ritmik oluşum sağlar.

“Mektuplar”da Nihat ve arkadaşı Fazıl'ın iki bölüm halinde verilen diyaloglarının geçtiği iç zamanda gerçekleşen çerçeve vaka Nihat'ın kahraman anlatıcı konumunda geriye dönüşlerle anlattığı vakayla kesişerek olay örgüsünü

çözümler. Geçmişteki acı vaka Nihat'ın girişimiyle çerçeve vakanın geçtiği iç zamanda sonuçlandırılır; Nihat, geçmişte babasının annesine yaptıklarının intikamını almak için çerçeve vakanın geçtiği iç zamanda fırsat yakalar, ancak kararından vazgeçerek geçmişteki vakayı iç zamanda sonuçlandırmış olur.

“Sönmüş Yıldızlar”, “Bir Hazin Hakikat” gibi hikâyelerde vakada bütünlüğü sağlayan nedensel vakalar mektuplardaki geri dönüşlerle anlatılır.

“Kardeşler” de geniş bir kurmaca zaman kullanılır. Süleyman ve Mualla'nın aşklarının konu edildiği girişteki diyalogun geçtiği zamandan ileriye doğru kronolojik atlamalarla öyküleme yapılır. Geçen zaman belirtilerek atlamalar ortaya çıkarılır;

“İki saat sonra

(Resim bitmiştir... Mualla çok memnun... Fakat Süleyman dalgın, mahzun bir sükut içinde.)

(...)

(On iki sene sonra Boğaziçi vapurunda)

Cemil –Bizim saçlarımız çok erken ağarmaya başladı Süleyman...”
(Kardeşler, Sönmüş Yıldızlar, s.144).

Diyaloglarla katılımsal öyküleme içerisinde sonuçlanan son vaka parçasının geçtiği zaman da kronolojide en son gerçekleşen vakanın zamanıdır.

“Eski Bir Yara” hikâyesi, öyküleme zamanında yetişkin durumda bulunan kahraman anlatıcının çocukluğunda geçen vakayı nakletmesiyle geniş vaka zamanlı hikâyeler arasında yer alır.

“Eski Hatıra” da ise iki kahramanın vapurdaki diyaloglarının geçtiği iç zamandan geriye dönüşler yoluyla beraber yaşadıkları anıları anlattıkları bölümler diğer zaman bölümleridir. Bu anıların zamanı kurmaca zaman içerisinde yıllar öncesine aittir.

b)Orta Uzunluktaki Vaka Zamanlı Hikâyeler:

“Bir Yudum Su”, “Tanrı Misafiri”, “Yaseminli Yuva”, “Su Çekme ve Bulaşık Yıkama”, “Biçilmiş Kaftan”, “Hasta Çocuk”, “Porselen Çay İbriği”, “Başkasının Eliyle”, “Masum Bir Hile”, “Sönmüş Ocak”, “Çocuk Kavgası”, “Gurur”, “Nikâh Yüzüğü”, “Kaçırılmış Fırsat”, “Şiire Tövbe Eden Adam”, “Balta”, “Meşru Mazeretler”, “Sahte Banknot”, “Avukat”, “Nişanlıdan Mektuplar”, “Sesli Kayalar Çiftliği”, “Hava Tebdili”, “Bir Zaaf Dakikası”, “Bir Yudum Su” “Mazeret”, “Askerin Dönüşü”, “Diplomasız Doktor” (Bu hikâye, “Avukat” hikâyesiyle birlikte zamanda geriye doğru bir kronolojinin hakim olduğu aynı zamanda küçük kırılmaların da yer aldığı hikâyelerdir, ancak vakanın orta uzunlukta bir kurmaca zamanda geçmesi nedeniyle bu ruba alıyoruz.), “Hırsız”(Leyla İle Mecnun, s.100) “Aşk Mektupları”, “Bahçeli Lokanta”, “Geçim Dünyası”, “Mavi Gözlü Çocuk”, “En Büyük Ceza”, “Akrep”, “Uğurlu Çocuk”, “Mukaddes Hatıra”, “Tehdit” (Olağan İşler) orta uzunluktaki vaka zamanlarıyla (kurmaca zaman) ortaya çıkarlar.

Hikâyelerin genel özelliği vaka parçalarının kronolojik bir zaman seyri ile birbiri ardından kısa atlamalarla sağlanan aralıklarla gerçekleşmesidir. Vakalar birkaç günlük, birkaç haftalık veya birkaç aylık zaman dilimleri içerisinde gerçekleşir. Bu hikâyelerden en geniş kurmaca zamana sahip olanında on aylık bir ileri atlama (flashforward) kullanılmıştır (“Uğurlu Çocuk”);

“(On ay sonra bir vapur iskelesinde Ayşe ile eski kapı yoldaşlarından biri arasında.)” (Uğurlu Çocuk, Olağan İşler, s.82)

Hatıra defteri tekniğiyle eşsüremsel öykülenen “Bir Zaaf Dakikası”nda vaka parçalarının kronolojik olarak, tarih belirtilerek ilerlediğini görürüz. Tarih ya da zamana ait kavramlar bu hikâyelerde “sonra”yı ifade eden bir kronolojiyle verilir;

“Üç gün Sonra Hafız yola çıkıyordu. (s.19)

(...)

Ertesi sabah, erkenden kadınlar eve döndüler.” (Tanrı Misafiri, s.23)

“Ertesi sabahı Mürteza Efendi geç kalktı.” (Porselen Çay İbriği, Tanrı Misafiri, s.124)

“Üç ay sonra bir akraba düğününde...” (Mazeret, Sönmüş Yıldızlar, s.138)

“Bir akşam –babası artık gece yarısında gelmeyi adet ettiği için – kendi kendine yemek yiyordu.” (Gurur, Leyla İle Mecnun, s.73)

“Bir akşam Rasim’in annesi Nedime Hanım, kocası Ahmet Bey’i matemli bir çehre ile karşıladı,” (Aşk Mektupları, Olağan İşler, s.8)

Zamana ait kavramların verilmediği hikâyelerde ise art arda vakaların art arda gerçekleştiğini anlatır ifadeler kullanılır;

“Müeyyet birdenbire uykusundan uyandı. Pakize, şiddetle kolunu sarsıyordu.” (Yaseminli Yuva, Leyla İle Mecnun, s. 37)

“Doktor Reşit Hüseyin, kolunda çanta, göğsünde en sıkı balo gömleklerinin veremediği bir tıkanıklık olduğu yerde duruyor, düşünüyor.” (Bçılmış Kaftan, Sönmüş Yıldızlar, s.154)

“Avukat” ve “Diplomasız Doktor” hikâyelerinde kronoloji tersten işler, bu hikâyelerde mahkeme salonunda geçen çerçeve vakaların ayrı bir vaka zamanı oluşturmasıyla iç vaka için geriye dönüşler kullanılır. Yine “Gurur”, “Sesli Kayalar Çiftliği”, “Nişanlıdan Mektuplar” hikâyelerinde bu kez kahramanların karakterlerini biçimlendirmek amacıyla kurulan referans vakalar için geriye dönüşler kullanılır. Örneğin Gurur’da Vecihe’nin hayatı, yazar tarafından film şeridi gibi kahramanın gözlerinin önünden geçirilir, böylelikle kahraman tanıtılmış olur.

c) Kısa Vaka Zamanlı Hikâyeler:

“Deniz Banyosu”, “Münzevinin Esrarı”, “Yanakların Taksimi”, “Gece Ziyaretçileri”, “Şapka Duası”, “Bir Aile Meselesi”, “Medenî Günahlar”, “Bir İstifa”, “Kesatlık”, “Bir Modern Genç Kız”, “Sinema, Çocuk ve Sokak”, “Bir Gümrük Kaçakçılığı”, “Bilek Saati”, “Bir Ayrılık”, “Sevda ve Mantık”, “Muamma”, “Fazilet Mükâfatı”, “Gamsızın Ölümü”, “Hırsız” (Leyla ile Mecnun, s.152), “Eski Bir Gazeteci”, “Minyatür”, “Kabineler Nasıl Devrilir”, “Havva Yenge”, “Karakolda”, “Rüya-yı Sadık”, “İnce Hesaplar”, “Ruhları Davet”, “İri Yarı Delikanlı”, “Sokaktan Sesler”, “Ahaliyi Kolaylığa Alıştırmak Korkusu”, “İlk Müşteri”, “Papağan Yumurtası”, “Çocuğun Selameti İçin”, “Akşam Pazarı”, “Halaskârlar”, “Şüpheli İsmifail”, “İnsan Nasıl Düşer”, “Yeni Bir İcat”, “Bir Ahret Masalı”, “Bir Aşkın Tarihi”, “Kuvve-i Maneviye”, “Çehreler Tabiatlar”, “Namuslu Sahtekâr”, “Cezayı Nakdi” hikâyeleri de bu gruba dahil olur.

Bu hikâyelerin kurmaca zamanları ve öyküleme zamanları oldukça kısadır. Vakalar, bir veya birkaç saat, bir gün ya da iki gün içerisinde gerçekleşir. Yine bu zaman kurgusuna sahip öykülerde de kronolojik olaylar sırası göz önüne çıkar. Eksiltilerle metin halkaları arasında bölümlemeler yapılmış olur;

“Biraz sonra arkadaşlarım geldiği zaman işi olduğu gibi anlattım.” (Bir Aile Meselesi, Tanrı Misafiri, s.99)

“(Bir buçuk saat sonra aynı odada)” (Çocuğun Selameti İçin, Leyla İle Mecnun, s.225)

“(Birkaç dakika sonra müdür odasında)” (Bir İstifa, Leyla İle Mecnun, s.108)

Öykülerin bazılarında zaman, öyküleme zamanıyla sınırlanmıştır ve atlamalar sezdirilmez, olaylar birbiri ardı sıra aralıksız devam ediyor gibidir (“Papağan Yumurtası”, “Namuslu Sahtekâr”, “İnsan Nasıl Düşer”, vb.)

V. REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN HİKÂYELERİNDE TEMA

Temaları ele alırken kahramanların rollerini göz önünde bulundurmak zorunluluğu ile hareket edeceğiz. Bir anlatı yapıtında olayları ve temayı ortaya çıkaran, kahramanlardır. Bu nedenle çeşitli hikâyelerde temalar, hâkimiyetleri ön planda olan kahramanların hareket dünyalarına ve kişilik olarak ortaya çıkış derecelerine göre belirlenerek sınıflandırılacaktır.

Örneğin “*Mazeret*” hikâyesinde bir evlilik ve aldatma söz konusudur. Ancak ön planda olan Adnan ve evli olan Neriman'ın yasak aşkıdır. Bu nedenle hikâyenin teması aşktır.

*“Karakter, bir olayı tayin eden şey değil de nedir? Olay bir karakteri resmeden bir şey olmaktan başka nedir?”*¹⁶²

Anlatım tekniklerini ihtiva eden bir teori aynı zamanda tahkiyenin konusu, savunduğu fikirler, temalar ve değerler sisteminin tahkiyeli eserde kullanılan teknikten soyutlanamayacağını da varsaymak zorundadır, çünkü tahkiyeli eserdeki tema ve değerler, sadece bu teknikler sayesinde var olabilir.

Karakterle birlikte, etki ettikleri olay örgülerine de tema bahsi altında da zaman zaman değineceğiz. Ayrıca temayı ortaya koyan hikâye tekniklerini de tespit etmeye çalışacağız. İşledikleri temalar yönüyle kategorik gruplar oluşturan hikâyeleri birleştikleri tema başlığı altında inceleyeceğiz, tema yönünden özgün olan ve başka hikâyelerle benzeşmeyen hikâyeleri ise “Diğer Temalar” başlığı altında inceleyeceğiz.

¹⁶² Rene Wellek, Austin Warren, Edebiyat Teorisi, Çev: Ömer Faruk Huyugüzel , Akademi Kitabevi, İzmir, 1993, s.191

1-Kadın Erkek İlişkileri :

Yazar, hikâyelerinde kadın erkek ilişkilerini karşılıklı aşk ve sevgi, kadın veya erkeğin istismarcı konumunda bulundukları cinsel veya maddî istekleri doğrultusunda aşk ve yasak aşk gibi temalar etrafında şekillendirerek aşkın toplumdaki pek çok boyutunu büyüteç altına almıştır.

Reşat Nuri, aşk temalı hikâyelerinde baş kişileri ve genel panoramalarıyla aşk temini baştan imler, hikâyenin giriş bölümünden bir aşk öyküsü olduğunu belli eder. Bu temaları işlediği kurguları ise hem ilgi çekici hem de gerçeğe uygun olmak zorundadır. Ancak yazar ne kadar uğraşırsa da aşk teması onu romantizme yöneltir. Eserlerinde karşılaştığımız dünya, böylece temayı bir bütünlük olarak önümüze koyar. Hikâye unsurlarını tespitte metodoloji bizi temayı; kahramanların belirlediği, olayların çok yönlü ve boyutlu geliştiği bir itibarî dünya fikri olarak algılamak gerekliliğine götürür:

*“Tema bir ilgi ve değerlendirme meselesidir; eserin bütününe dayalı olarak hayatı bütün yoğunluğuyla hissettiğimiz bir ana – belirsiz hissettiğimiz bir lezzet katan herhangi bir duruma veya bölüme uygun bulduğumuz bir addır. Bunun için tema, en güzel ifadesiyle bir yorum ve özel şartlar meselesidir.”*¹⁶³

Söz konusu tema şu şekilde sınıflandırılabilir;

¹⁶³ Henry James, “Roman Dünyası”; Philip Stevick, age., s.60

a) Karşılıklı Sevgiye ve Hislere Dayalı Aşk:

Bu konuların işlendiği hikâyelerde gerilimi sağlayan unsur olarak yazar, aşıkların “bir araya gelme”, “bir arada mutlu olma” umutlarını kullanır. Hikâyelerin sonunda aşıklar, çeşitli zorlukları bertaraf ettikten sonra bir araya gelip mutlu olurlar veya bazı zorunluluklardan dolayı ayrılmak, ayrı kalmak durumunda kalırlar.

Gurur hikâyesi, mutlu sonla biter; hayatın her döneminde ve yaşanılan her türlü acı ya da aşağılayıcı tecrübeye rağmen sevginin mutluluk verici bir yaşam sığınağı olduğunu, gurur ve benzeri insanî kabullerin aşkta bağlayıcı olmadığını hissettiren başarılı hikâyede Vecihe’yi gururlu kadın tipine sadık bir numune olarak inşa eden Reşat Nuri, onun bu özelliğini bir çatışma unsuru olarak kullanıp babasının çalıştığı dairenin müdürü ile akşam sohbetleri yapışını ilgi çekici kılar.

Celil, özde temiz, mahzun bir adamdır (onun mahzun ve titiz yönünün vakanın gelişme bölümünde aşk ile birlikte ortaya çıktığını görürüz.). Celil ile Vecihe birbirlerine aşık olurlar, ancak Celil’in belirsiz tasarlanmış kişiliği eylemlerinin okuyucu tarafından öngörülmesini engeller. Ölen kocası ile geçmiş zamandaki birlikteliklerinde zengin ve saadetli olan Vecihe, vakanın geçtiği kurmaca zaman sürecinde fakir ve mutsuz bir hayat sürmektedir. Gururu yüzünden ne zengin muhitten ne de fakir muhitten arkadaş edinebilmektedir. Bu haldeyken babasının hastalığı nedeniyle ziyaret bahanesiyle Vecihe ve babasının birlikte oturdukları evlerine uğrayan ve daha sonra da sokaklarından geçmeyi adet edinen Celil’in, bir akşam baba evde yokken içeriye sarhoş halde girmesi; Vecihe’ye karşı hafif sözleri ve davranışları ile *romantik aşk* teminin olgunlaşması tehlikeye girer. Ancak Celil tarafından da daha sonra pişmanlıkla uygunsuz bir davranış olarak değerlendirilen bu vakadan sonra Vecihe, ansızın Celil’i ziyaret eder, geceyi birlikte geçirirler. Şaşkınlık ve merak uyandıran bu episod ile aşk yeniden canlandırılır. Celil, bu geceyi gelecekle bağlantılandırmaz ama daha sonra Vecihe’ye aşık olduğunu anlar ve aşıklar kavuşur:

“Herhalde bu kız; aramaya, düşünmeye değer şey değildi. Mamafiş aylar geçtiği hâlde ne bu hafif genç kıızı, ne o geceyi bir türlü unutamıyordu.

Celil mahzun, dalgın, titiz bir adam oldu. Hayattan zevk almaya başladı. Bunu evvela geçici bir hastalık sandı. Sonra mütemadiyen düşündüğü bu gece ile bu hastalık arasında bir münasebet gördü. Vecihe’yi delicesine sevdiğini kendi kendisine itiraf etti.” (Gurur, Leyla İle Mecnun, s.76-77)

Vecihe bir ziyaretinde aralarında olanları değerlendirip Celil ile birlikte olamayacağını söyler ve gider, bu hikâyenin sonu gibidir, ancak aslında yazarın temanın ağırlığını gidermekte kullandığı küçük bir gerilimden başka bir şey değildir. Yazar, mutlu son ister:

“Celil Ziya, haftalarca uğraştıktan sonra Vecihe’yi zevcesi olmaya razı etti.” (Gurur, s.79)

Karakolda hikâyesinde aşkın kahramanları oldukça ilginç bir vesile ile bir araya gelirler. Bir gecelik aşkların ve tensel ilişkilerin her dönemde toplumun her kesiminden insanlar arasında aynı zamanda her türlü koşullar altında vuku bulabileceğini işaret eden hikâyede aşıklar kandil gecesini, komiserin de evine kaçamağa gittiği bir saatte onu beklemek üzere bir odaya kapatılırlar. Burada muhasebe baş katibi Nizamettin Bey, durakta yağmurda ıslanmaması için yardım etmeye çalıştığı kadın ile birlikte karakolluk olmalarının anlamsızlığını düşünürken olayların etkisiyle bayılan kadını, yüzüne su serperek uyandırır. Kadının geçmişini dinler. Acıklı hikâye onu derinden etkiler, kadının ellerinden tutar ve karanlık odada birlikte mutlu saatler geçirirler. Kapıyı açıp onları bu vaziyette yakalayan polis memuru, Nizamettin Bey tarafından olayların tek sorumlusu olarak suçlanır. Karakola gelen komiser, kadının davacı olması hâlinde kendi akıbetinden korkar ve olay kadının rızasıyla, Nizamettin Bey’in saadetiyle sonuçlanır.

Hikâyede aşk ile birlikte toplumdaki asayiş sistemi de sorgulanan temalar arasındadır, karakolun vaziyeti, polis memurunun sokakta kadın ve erkeğe karşı davranışları dikkat çekici öğelerdir;

“Nizamettin Efendi, omuzlarını silkti, her kızdığı zaman yaptığı gibi. ‘Vallahi bu kafa ile biz adam olmayız’ diye şiddetle yere tükürdü. Polis tekrar elini omzuna koydu: ‘Birader, benim içime bir vesvese girdi. Siz, hele benimle karakola kadar gelin. (Karakolda, s.127)

Nişanlıdan Mektuplar hikâyesinde süvari mülazımı Ali Sermet ile hala kızı Leyla arasındaki aşk, Sermet'in Afyon muharebesinde göğsünden ve gözlerinden yaralanarak halasının evine Kütahya'ya hava değişimine gönderilmesi ile başlar. Gözleri henüz göremeyen Sermet, başka birisiyle evlenmek üzere olan İstanbul'daki nişanlısına Leyla vasıtasıyla mektuplar yazar, hikâyenin sonunda anlarız ki mektuplar nişanlıya değil Leyla'yadır. Zaten Leyla da dürüst ve merhametli bir kız olmasına ve nişanlısından gelen kötü haberleri Sermet'e olumluymuş gibi aktarmasına rağmen genç mülazıma ilgi duyar. Mutlu son yine evliliğidir.

Sönmüş Yıldızlar'da romancı Hüseyin Kenan'ın sanat hayatındaki değişimlerin sebebi zaman içerisindeki kişilik gelişimi ile birlikte ona hayatı, toplumu insanları sorgulatan, zaman içinde umutla parlayıp sönen bir aşktır. Perihan Hanım'a duyduğu aşkla romanlarında güzelliği, sevgiyi öven hikâyeler kurar. Perihan da çocukluklarından sonra hiçbir zaman yakınlık kuramadığı Hüseyin Kenan'daki değişimleri uzaktan izler ve değişimden duyduğu endişesini anlatan mektup yazar;

“Niçin böyle oldu Kenan Bey?Niçin şiirsiz, bedbin, bedbaht, müstehzi, gaddar bir hikâyeci oldunuz? Niçin semanızdaki yıldızlar birer birer dökülüp söndüler?Bunu bana söylemeye mecbursunuz; çünkü onlar , benim gamlı günlerimin, karanlık gecelerimin en derin tesellisi idi.” (Sönmüş Yıldızlar, s.7)

Hüseyin Kenan da sebebin Perihan'a duyduğu aşk olduğunu anlatan mektubuyla kendisini bu aşkın yaralarıyla bir ölüye benzeterек sonunu anlatır;

“Görüyorsunuz ki Hüseyin Kenan, kendisini öldürmedi;onu öldürdüler. Biçare, son yarayı sizin nazik ve muazzaz elinizden aldı Perihan Hanımefendi...” (Sönmüş Yıldızlar,s.10)

Bir Damla Gözyaşı'nın nelere kadir olduğunu anlatan öyküde yazar evlilikler için gerekli olan duygusal alışverişin önemini ön plana çıkarır.

Nimet ve Nejat arasında evliliğe hükmeden büyük bir aşk vardır. Hikâyede gerilimi sağlayan gelişim ise Nimet'in aşkını gizleyişidir. Zengin ve yakışıklı bir diplomat olan Nejat'ın bu vasıflarının evlilik içi yeterli olamayacağını düşünen Nimet, bir davette Nejat'ın karşılaştıkları bir olayın etkisiyle göz yaşı dökmelerini, aradığı duygusallığın işareti olarak görür;

“Kanaryacık, küçük vücudunu yana bırakmış, sessiz bir feryat gibi gagasını açmıştı. İşte bu dakikada tekrar size baktım, kafi derecede çevik davranmamış , kirpiklerinizdeki iki damla gözyaşını benden saklayamamıştınız... Ah sizin o her şeyle eğlenen gözlerinizdeki bu iki damla merhamet yaşı!... Nejat Bey, tekrar ediyorum: ‘Hayatıma istediğiniz gibi tasarruf edebilirsiniz. Değil mi ki gözlerinizde o iki merhamet damlasını gördüm.’” (Bir Damla Gözyaşı, Sönmüş Yıldızlar, s.16)

Yalan hikâyesinde aşkta güven ve dürüstlüğün ne denli önemli olduğu vurgulanır.

Mutsuz bir evlilik yapmış olan Beria Hanım ve Bursa’ya tedavi için gelen Cevdet Bey, birkaç kez akşam gezintilerinde karşılaşırlar. Dadısıyla gezintiye çıkmış olan Beria, Cevdet’e meyil gösterir, birlikte zaman geçirmeye başlarlar. Cevdet onun evli olduğunu bilmemektedir.

Vakanın kuruluşunda ilgiyi yoğunlaştıran metin halkası, Beria’nın Bursa’dan ayrılan Cevdet Bey’e mektup yazmaması, ilgisiz kalması, aşkına karşılık ermemesi olur. Cevdet, mektubunda Beria’ya sitem eder, onu yalancılıkla suçlar. Gerçeği de öğrenmiştir, Beria’yı kötü ruhlu, çirkin bir insan olarak görür. Vaka, Beria’nın ağzından bir mektupla çözülür; Beria ilk kez Cevdet’e aşık olmuştur, mutluluğu onda tatmıştır. Bu mutluluğun gölgelenmesini istemez, o küçük, kısa bir süreçlik mutluluğun öylece kalbinde kalmasını ister ve Cevdet’e ümit vadedemeyeceğini, onu mazur görmesini, eğer birlikte olurlarsa *“Bu zavallı, sade sergüzeşt, adi bir hıyanet vakası olup kalmayacak mıydı?”* (Yalan, s.33) diye sorarak ondan af diler.

Beria’nın yaşadığı mutsuz evlilik hikayede işlenen bir diğer temadır. Beria bu evlilikte aradığı his alışverişini, ihtirası ve aşkı bulamaz ancak kocasına minnet borçludur;

“... Paşa Babamın arkadaşları on beş yaşımı bitirmemi beklemeden beni iki çocuklu bir tüccara verdiler. Zevcim biraz yaşlı; fakat çok iyi, şefkatli bir adamdı... Evim eski konağımızdan daha zengin... Zevcimin bana gösterdiği muhabbetinde bir baba sevgisi kokusu var. Ben de onu Paşa babama karşı duyduğum sevgiye benzer bir hisle seviyorum. Onun bu kadar iyiliğine, bu kadar şefkatine mukabil ben de ömrümü onun saadetine vakfetmeye yemin ettim.” (Yalan, s.31)

Reşat Nuri, aşıkları diyaloglarla karşı karşıya getirmeyerek, iletişimsizliğin yol açtığı yanlış anlaşmalarla gerilimler yaratır, bu gerilimler mektuplarda ya da aşıkların yakın çevresindeki insanların konuşmalarıyla açıklığa kavuşur, böylece mutlu ya da mutsuz sonlara gidilir. Reşat Nuri'nin romantik hikâyeciliği aşk temalı hikâyelerinde açığa çıkar, hayatın sabit maddi koşullarına ne kadar yakın dursa da yaşamın sıcaklığından uzaklaştığı görülür bu öykülerde. Yazar bazen duyguları, bazen de maddî koşulları galip getirmesiyle nesnel kalmaya çalışır.

Bir Hayal Kırıklığı'nda yazar kadın erkek ilişkilerinde tarafların sosyal çevrelerinin, yaşam tarzlarının, kişiliklerinin ilişkiler üzerinde oynadığı rollerden yararlanarak tematik kurguyu güçlendirir. İki ayrı dünyanın insanları karşı karşıya getirilerek bir çatışma ile vaka kurulur. Handan, Rodos'ta yetişmiş, Fransız terbiyesi almış, saf, mahcup, erkeklerle ilişkileri zayıf bir kız; Hikmet ise kendi ifadesiyle *"Otuz beşine kadar sefahat etmiş, kadının bin bir çeşidini tanımış, sevdanın bin bir karışık tecrübesini duymuş, yorgun, yıpranmış bir adam"* (Bir Hayal Kırıklığı, s.35) dır. Hikmet, bir salonda uzaktan görüp beğendiği Handan hakkında derin, şairane hisler duyar:

"Senelerce şehirlerde bunaldıktan sonra bir güzel sahraya giden, akarsuları kuşları dinleyen, mavi göklere bakan bir adam ne duyarsa ben de onu duyuyordum. Mahir parmaklarımı hiç sezdirmeden bu genç kızın kapalı kalbi üzerinde gezdirdim. Öyle derin sesler aldım ki, beni temin etti. Bu kalpte çok temiz, çok ince şeyler vardı. Derhal kararımı verdim, kendimi ona sezdirmeyi emel edindim." (Bir Hayal Kırıklığı, s.35)

Handan, Rodos'taki ablasının tavsiyesiyle Hikmet Bey'in yaşam tarzına uymak için değişir, açılmaya yapaylaşmaya çalışır. Bu çaba, Handan'ı Hikmet'in gözünden düşürür. Handan, Hikmet'teki değişikliğe anlam veremez, ayrılırlar.

*"Evliliğin ancak iki kişi arasında paylaşılan bir heyecan ve yaşama tarzı olduğu, aksini düşünen genç kız ve kadının asil erkeği anlayamayacağı"*¹⁶⁴ nı öğütleyen **Kumandanın Şoförü** hikâyesinde Nevin, şoför zannettiği, aslında kendisine talip olan elektrik mühendisi Hüseyin Refik'in umursamaz, asil, kudretli tavrına hayran olur. Ancak ona duyduğu aşk, zengin bir kısımetle evlilik hayaline

¹⁶⁴ Prof Dr. Birol Emil, a.g.e., s.73

galip gelemmez. En romantik buluşma anında bile Nevin, kendisiyle tanışmak isteyen binbaşyı düşünür.

“Bir saniye tereddüt etti, sonra ilk defa gözlerini gözüme dikerek baktı. Hani bir bakışla kuşları ağaçtan düşüren yılanlar varmış. Tıpkı öyle oldum. Gayri ihtiyari ellerimiz bir birine sarıldı. Başım onun göğsüne düştü... Orada guruba karşı öyle bir sinema sonu sahnesi geçti ki... Biçare binbaşı, bu dakikanın zevkini bana bütün hayatımda veremeyecekti.” (Kumandanın Şoförü, s.47)

Hüseyin Refik, bu sahneyi Nevin için bir imtihan olarak düzenlemiştir. Nevin’in, tatilinin son günü kendisinden bir zengin kısmetle evlenmek için ayrılmak zorunda kaldığını söylemesi bu imtihtandan kalması anlamına gelir.

Muhavereler ve kahraman anlatıcının (karakter-hikâyeci / İng.:Protagonist Narrator) bakış açısıyla sunulan **Bir Sonbahar Eğlencesi** adlı hikâyede de tema aşktır. Karşılıksız aşkların hayatın ileriki dönemlerinde insana yaşatabileceği pişmanlık gibi hislere hikâyede dikkat çekilir. Romancı Cemil Necdet’in ölen kız kardeşinin arkadaşı Necmünnisa Hanım’ın, romancının eski ve gizli bir hayranı olduğu bir sonbahar akşamı düzenlenen eğlencede ortaya çıkar. Romancının bütün kitaplarını okumuş olan Damme de Sion’lu Necmünnisa Hanım, Cemil Necdet’e bahar akşamı aşkını söyler;

“... İki sene bekledim sizi Cemil Bey... Fakat siz vefasızlık ettiniz... Beni aramadınız, sormadınız... Nihayet ümidimi kestim... Paşa babam beni başkasına veriyor ama, ben yine sizi seviyorum Cemil Bey. Ben yine sizi seviyorum.” (Bir Sonbahar Eğlencesi, s.57)

“Aradan birçok seneler geçti. Necmünnisa, belki bu çocukluğu hatırladıkça gülüyor, yahut, ihtimal hatırlamıyor bile. Fakat ben, ona verdiğim sözde hala sebat ediyorum. Her sene sonbaharda hiç olmazsa bir kere yosunlu bir taş yığınından ibaret kalan havuzun kenarına gidiyorum, onun küçük vücudunun bütün yükünü omuzlarıma vererek dolaştığı yollarda kendi kendime dolaşıyorum. (Bir Sonbahar Eğlencesi, s.58)

Kardeşler hikâyesinde aşk teması, hayatın türlü zorlukları, aile içerisinde çıkan sorunların insanların omuzlarına yüklediği sıkıntılar ile birlikte çatışma yaratan bir unsur olarak kullanılmıştır. Taşrada babasının ölümüyle birlikte ailesine

bakmak için İstanbul'dan ayrılan Süleyman, İstanbul'daki aşkı Mualla'dan da ayrılmak zorunda kalır;

"... Mualla Hanım, ben saadetimi hemen hemen elime geçirdiğime kânidim... Fakat bu mektup gönlümdeki baharı soldurdu... Birdenbire ihtiyarladım, biçâre bir çile ocağının babası... Dul annemi , yetim kardeşlerimi benden başka koruyacak kimse yok... Son eseri resminiz olan fırçamı müebbeden kırıyorum..." (Kardeşler, s.146)

Süleyman on iki sene içinde babasının çiftliğini düzene sokmuş, ailesini zenginleştirmiş, kardeşlerini tek tek evlendirmiştir. Bu sırada Mualla da evlenmiştir. Ancak yıllar sonra İstanbul'a dönen Süleyman'la yeniden görüşmeye başlayacak denli güçlüdür eski sevdası. Bununla birlikte Süleyman, kız kardeşine kötü örnek teşkil etmemek için bu sevdadan yine vazgeçmek zorunda kalır.

"... Biz, vaktiyle birbirimizi seviyorduk Ayşe... Bu güzel sevdayı size feda ettim... Bu macera, bu çirkin olduğunu itiraf ettiğim macera talihe karşı bir nevi intikam olacaktı... Fakat bu defa da sen karşıma çıktın... Sana yemin ediyorum ki artık Mualla'yı görmeyeceğim... Fakat sen de bana temin et ki, korktuğum olmayacak, sen düşmeyeceksin..." (Kardeşler, s.149)

Reşat Nuri'nin bir tezi ispatlamak için kurduğu tek hikâye sayılabilecek **Sevda ve Mantık**'ta yazar, insan düşüncesinin, pozitif yargıların aşk ile ilgili ilişkileri açıklamadaki acizliği ile ilgili iddiasını ortaya koyar. Kendini felsefeye ve bilime adanmış, insan ilişkilerini mantık kurallarıyla değerlendiren Feridun'u aşk ile tanıştırır. İlk önce Saniha'nın mantık kuralları dahilinde bir muhavereyle kendisine ilgi duyamayacağını kat'i olarak kabul eden Feridun, Saniha'nın beklenmedik ilgi ve sevgisiyle karşılaşınca kitaplarını terk etmeyi, onlardan uçurtma yapmayı kararlaştırır.

"... İstidalinizin kalp işlerinde ne zavallı bir şey olduğuna inandınız mı Feridun Bey? Bir genç kız, zevkine, hayaline uyan bir genç ile evlenmek ister, 'Filan zat benim zevkime, hayalime muvafık değildir... Bununla beraber, ben bu genci o kadar istiyorum ki, o beni istemezse mutlaka bedbaht olacağım.' der." (Sevda ve Mantık, s.157)

Masum Bir Hile kişilerin sosyal durumlarının aşkta oldukça belirleyici olduğunu ilginç bir vaka ile anlatan bir başka hikâyedir. Hikâye başkışisi Ahmet

Naci'nin çalıştığı dairenin müdürü ve patronu Hüseyin Cemal ile delişmen kâtip Leman Lebib'i evlendirmek için hilelere başvurup canla başla neden uğraştığını hikâyesinin sonunda anlarız:

“Mesudum... Artık mesudum... Leman'ı her gün, her zaman görebileceğim... Artık onu kaybetmek, onu göremeden ölmek korkusu kalmadı!...” (Masum bir Hile, Leyla İle Mecnun, s.34)

Leman'a aşık olmasına rağmen maddi durumu ve sosyal statüsü nedeniyle birlikte olamayacaklarını düşünüp onu hilelerle patronuyla (aynı zamanda samimi arkadaşı) evlendirir. Böylece büyük aşkını her zaman görebilecektir. Savaştan dönen Ahmet Naci'nin yaşadıkları vasıtasıyla yazar, savaş sonrası, ülkede yaşanan sosyal değişimlerin insanları nasıl etkilediğine de değinir.

Gözlemci hikâyeci bakış açısıyla anlatılan bir hikâye olan **Bir Aşkın Tarihi**'nde yazar, Üsküdar vapur iskelesinde iki genç insanın aşkına tanıklık eder. Bir gün içerisinde kız ve erkek birbirlerine âşık olur ve aynı günün akşamında ayrılırlar. Kıvrak bir hayal gücünün ürünü olan vaka kurgusunun kahramanları yirmi beş yaşında bir erkek ve on dokuz yaşında bir kızdır. Yazar, hikâyesini teknoloji çağının insanları hızlandırdığı tespitiyle bitirir, insanların Fikret'in bir şiirindeki bir saat içerisinde doğan, yaşayan ve ömrünü tamamlayan mahluklara benzeyeceği endişesini ifade eder.

Nikâh Yüzüğü'nde eski bir aşk, erkeğin evliliği arifesinde yeniden alevlenir. Remziye ile amcasının oğlu Muzaffer küçükken de birbirlerini pek sevmişler, ancak babaları birbirlerine küstüğü günden beri bir daha da görüşmemişlerdir; ta ki Muzaffer'in düğünü bahanesiyle kardeşlerin barıştıkları güne dek. Düğün öncesinde Remziye solgun, hüzünlüdür. Geline ait nikâh yüzüğünü parmağına geçirir, yüzük çıkmaz. Muzaffer yüzüğü çıkarmak için Remziye'yi arabayla doktora götürmek zorunda kalır, dönüşte iki eski aşık evlenmeye karar vermişlerdir, bir daha da ayrılmak istemezler;

“Genç kız kendini bir rüya içinde sanıyor, ıslak, siyah gözleriyle şaşkın şaşkın Muzaffer'e bakıyordu.

Genç adam, arabaya yolunu değiştirtti:

--Şimdi ben de artık köşke dönmeye cesaret edemeyeceğim... Şimdi nişanlımı evine bırakırım. Seni yarın amcamdan resmen isterim. Artık sana nişanlım dememe

müsaade et... Seni ne kadar sevdiğimden şüphe edemezsin değil mi? Yoksa insan böyle bir macerayı nasıl göze alır? (Nikah Yüzüğü, Leyla İle Mecnun, s.86)

Bu hikâyede de yazarın romantik tutumu hakimdir. Duygular kazanır, aşıklar realitenin bütün mantığa aykırı koşullamalarına rağmen birlikte olur. Dolayısıyla tematik neden-sonuç ilişkisine yeterli önem verilememiş. Yazar, Muzaffer'in ilk evleneceği kız üzerinde hiç durmaz. Kızla evlilik kararlarının altında yatan nedenlere, sevgi ya da başka herhangi bir alış verişin olup olmadığına değinmemiş. Sonuçta, Muzaffer'in nikâhtan vazgeçmesi gerçekçi bir zemine oturtulamamıştır, nitekim Remziye'yi bu denli seven Muzaffer, başka biriyle evleneceği güne kadar aşkı için hiçbir mücadeleye girişmemiştir.

Leyla İle Mecnun, adından da anlaşılacağı gibi aşk temasını ele alıyor. Reşat Nuri, bu hikâyede aşkın metafizik yönünün, aşkın objesini soyutlaştırma karakteristiği üzerine küçük bir sorgulamaya girişir.

Hikâye aşkın erişilmezliğinin gerçek yaşamda sağlam bir temele oturtulamayacağını kabul ettirir.¹⁶⁵

Hikâyenin sonunda Ziya, Vesime'nin herkes gibi sıradan ve hatta aşağılık bir insan olduğunu anlar. Ziya'nın gerçeği anlaması için ona yardım eden amcası, entrik faaliyetlerle Vesime'nin (Tanık anlatıcı, takma ad olarak Leyla'yi kullanır. Anlatım sırasında Vesime ismini ağzından geçirir; yazar bu taktiği vakayı inandırıcı kılmak amacıyla kullanmış olabilir.) gerçek yüzünü ona gösterir. Bu hikâyede de sonuç itibarıyla bir mesaj vardır, ancak yazar yaşanması muhtemel bir vaka kurduğundan mesaj, gerçekliğin izleri olarak açığa çıkıyor, kurulan vakadan mesaj çıkıyor ama vakalar bu mesajları vermek amacıyla kurulmuyor. Aşkın, insanın duygularını kapadığı, onu ilgi duyduğu öznenin olumsuzluklarına karşı körleştirdiği hikâyenin vakasından çıkan sonuçtur.

Bir İntihar Şakası hikâyesinde, karşılıksız ve gizli bir aşk sonuç bölümünde vurucu bir sahne ile ortaya çıkar. Hayattaki küçük, basit hata ve yanlışların neden olduğu acı sonların gerçekliğini duyuran hikâyede birlikte büyüyen Nesib ile Mualla'nın sürekli kavga ettiklerini anlatan yazar, iki karakter arasında bir ilişki gelişebileceğini baştan ima eder, ancak Cevat'la Mualla'yi

¹⁶⁵ Selim İleri, a.g.m., s.80

nişanlayarak bu ihtimali gölgeler. Sağlam vaka kuruluşunun göze çarptığı, teknik bakımdan oldukça başarılı olarak değerlendirilebilecek bu hikâyede aşk teması sonuç bölümündeki çarpıcı çekirdek vakayı açıklığa kavuşturur. Mualla ve arkadaşları, bir gazete haberinin etkisiyle bir intihar şakası düzenlerler. Mualla, intihar ederse ailesinin ve nişanlısının neler yapacağını merak etmektedir. Evinin yakınlarındaki bir uçurumun kenarındaki çalılıklara atkısını ilişir, kızlar çığlıklarla Mualla'nın intihar ettiğini söylerler. Cevat ağlamaya başlar, Nesib sakın tavırlarla Mualla'nın bıraktığı notu okur ve kendini uçurumdan atar. Bu çarpıcı son ile Nesib'in Mualla'yı ne denli sevdiğini anlarız; bu trajikomik sonuç, hayattaki küçük, basit hata ve yanlışların neden olduğu acı sonların gerçekliğini aşk temasının önüne geçirir.

Yine intihar motifinin işlendiği “Olağan İşler”de yer alan **Tehdit**'te kişilik bozukluğu olan insanların rol aldığı aşk maceralarında ne gibi sonlar doğabileceğine dair bir senaryo üretir; aşk temi, gayet olağan biçimde fakat gülünç sebeplerden dolayı intihar ile sonuçlanan örgüye ustaca yerleştirilir. Aşk etrafında gelişen vaka sonucu doğrudan etkiler.

Gönül ilişkilerinde karşı tarafı ikna için intiharı tehdit olarak kullanan Muvaffak Bey, Naciye Hanım karşısında bu taktiğiyle başarılı olamaz. Şaşırp kalan Muvaffak, numaradan bir intihar planı hazırlar; sözde kendini asmak için gireceği odaya arkadaşlarının geleceğini ve kendisini kurtaracağını düşünür. Odaya gittiğinde kapı ardından tıkırtılar işitip, bir çift gözün karartılar içerisinden kendisini izlediğini görünce nasılsa kurtarılacağını düşünüp kendini ipe bırakır. O sırada tıkırtıları çıkaran kedi içeri dalar, iş işten geçmiştir.

Biçilmiş Kaftan'da bir doktorun, ölen arkadaşının kız kardeşine duyduğu gizlice, içten içe alevlenen aşkı ortaya çıkaran bir vaka kuruluşu yer bulur. Aşk teminin bütün vakaya hakim olduğu hikâyede Leman, kendisine ilgi duyan ancak evlenme düşüncesinde olmayan Muhittin Bey'i harekete geçirmek için; hepsinin bir arada olacakları bir davette, doktor Reşit Hüseyin'den kendisiyle evlenme niyetinde olan bir adam rolü oynamasını ister. Leman, Reşit Hüseyin'in bu rol için biçilmiş kaftan olduğunu söyler. Plan işe yarar ama Doktor Hüseyin Reşit bu deli dolu kıza kendisinin aşık olduğunu anladığında geç kalmıştır;

“Geç farkettim... O şikâyet ettiğim hayata ve şikâyet ettiğim kıza çok fazla alışmışım. ‘Biçilmiş kaftan’ galiba bana ‘ateşten gömlek’ olacak... Ah hain kız... Sen iyi oldun... Şimdi ben hastayım... Bakalım bu fırtınayı nasıl atlatacağız?” (Biçilmiş Kaftan, Tanrı Misafiri, s.154)

“Biçilmiş kaftan” sözü hikâye içerisinde birkaç kez geçer, bu musallat fikir olarak kullanılan söz hikâyenin adı olmuştur. Leitmotiv kullanılarak, aşkın verdiği ızdırıp temi baskın hale getirilmeye çalışılmıştır.

Ceza-yı Nakdî hikâyesi, çalıştığı dairede ilgi duyduğu mesai arkadaşı hanım tarafından baloya davet edilen Ali Fehmi Efendi’nin, türlü nedenlerle balonun düzenlendiği Beyoğlu’na ulaşamayışını anlatır. Ay sonuna gelen balo için beş liraya ihtiyacı olan Ali Fehmi yere tükürdüğü için beş lira para cezası öder. Daha sonra arkadaşından borç alır, ancak bu sefer de tramvaya seyir halindeyken binmeye çalıştığı için ikinci kez beş lirasından olur. Talihsiz adam, hoşlandığı kadınla geçireceği baloya katılamadan çaresiz evinin yolunu tutar.

b) Cinsel veya Maddî Aşk :

Bu tema ekseninde şekillenen hikâyelerde entrik kurgu göze çarpar. Hikâyelerde, kahramanların çapkınlık veya kaçamakları, kadınların erkekleri istismarı veya her iki tarafın da gönüllü olduğu kaçamak ilişkiler dolayında kurulan vakalarda kahramanların gizli saklı planları, kaçamak düşünceleri, örgütlü faaliyetleri göze çarpar.

Söz konusu muhtevanın başarıyla kullanıldığı en güzel örneklerden biri **Yaseminli Yuva**’dır. Yazar, bu hikâyede toplumda kadın erkek ilişkilerindeki yozlaşma temasına da dokunur.

“ ‘Yaseminli Yuva’ öyküsünde sonu mutlu biten edebiyat anlayışıyla bu edebiyata düşkünlük gösteren ‘ev kadını’ dünya görüşüyle, pembe nazarlarla hesaplaşmaya girişilir. ‘Yaseminli Yuva’ ilginç, gerçekçi, romantik havasına karşın

gerçekle okuru yüzleştiren bir öykü. Reşat Nuri'nin eleştirel bakışına yatkın bir çaba."¹⁶⁶

Harp zengini Hacı Fazıl'ın Nizam'daki köşkünde düzenlenen bir eğlence gecesi bu alemlerin iki sefih müdavimi piyanist Rasim ve şair İnayet Seza, aradıkları avın izine Rasim'in eski dostu Müeyyet'te rastlarlar. Müeyyet'in güzel ve saf karısı Pakize, gece eğlencelerinde yeni yeni boy gösteren taze, deneyimsiz bir kadındır. İnayet'le Rasim, şeytanî bir planla kadını elde etmeye çalışırlar; planı Rasim yapar. Genç ve etkileyici bir şair olan İnayet, kadını elde edip yüz üstü bırakınca teselli işi Rasim'e kalmalıdır. Pakize, tuzağa kolayca düşer, İnayet'i yüce ruhlu, derin bir şair suretiyle kabullenince kocası Müeyyet'ten uzaklaşır. Kocasında incelik ve şiiriyet görmediğinden onu sıkça kınar. Aralarında hikâyeye komik unsur katan diyaloglar geçer:

"... Vallahi Pakize... Hani ara sıra benim de bazı şeylere pek sevindiğim vaki olur. Fakat ellerimizi çırparak sudan çıkmış ördekler gibi tek ayağımı kaldırıp kanat sallayarak sevindiğimi hatırlamıyorum... Mamafih otuz beşini geçmiş bir adam için böyle cilveler esasen tuhaf düşer.

-- Ah Mon Koko... İyisin, güzelsin, fakat biraz şiirin eksik...

--Sözünü bal ile kestim Pakize... Bu "Mon Koko" tabiri de nereden çıktı?(Yaseminli Yuva, Tanrı Misafiri, s.54)

İnayet, planının son halkasını devreye sokarak Pakize'yi yaseminli yuvaya davet eder. Sözde İnayet'in hasta bir sevgilisi olmuş, bu sevgiliyle birbirlerine parmak ucuyla dahi dokunmamışlar ve kimsenin bilmediği bir yaseminli yuvada buluşmuşlardır. Bu sevgili ölmüş, İnayet hayata küsmüş ve o sevgilinin suretini Pakize'de yeniden bulmuş, şiiriyle ona ruh yoldaşlığı etmek istemiştir. Pakize, şairce konuşmalar karşısında dayanamayıp İnayet'e aşık olmuş ve yaseminli yuvaya gelmeyi bütün mazbut hayatına rağmen kabul etmiştir;

"Büyükdere'deki 'Yaseminli Yuva' o 'nice hatıрата yuva olan lâne-i hulyaya' bu cumartesi günü dörtte geleceğim... Ölmüş sevgilinizin oturduğu yerde bir saat oturacağım. Biribirimize bir kelime söylemeyeceğiz. Hatta bu aşkın ulviyetini bozmamak için gözlerimizle bakmayacağız. 'Akşam gölgeleri odayı

¹⁶⁶ Selim İleri, a.g.m., s.77

doldururken duvarlarda snen son güneş aydınlıkları içinde ben de silinip gideceğim' ve bu hatıra, beni bütün hayatımda mesut edecek. Bu kadar şairane bir roman aşkı benim gibi bir kadını nasıl ağlatmaz İneyet Bey? (Yaseminli Yuva, s.62)

Oysa İneyet'in "Yaseminli Yuva" diye söz ettiği yer, bir randevu evidir. İneyet, randevu evinin mamasına para verip Pakize'yi uygun bir yolla içeri aldıracak ve onunla birlikte bir gece geçirecektir, fakat Müeyyet, dalaverayı fark edip karısını tuzaktan kurtarır. Bu olay Pakize'ye iyi bir ders olur.

Deniz Banyosu'nda temyiz azalığından mütekait İbrahim Bey'in yeğeni Arif, genç bir kadınla aşk yaşar. İbrahim Bey'in doktor arkadaşı Arif ve aşığını Fikirtepe'de bir ağaç altında görür. Arif de doktoru tanır. Doktor, İbrahim Bey'i ziyarete geldiğinde Arif'i amcasına şikayet eder, Arif'in aşk yaşadığı kadın, İbrahim Bey'in genç karısı Afife'dir, fakat doktor kadını tanıyamamıştır; Arif, eve geldiğinde kendini şu sözlerle ele verir;

"Ama size namusum üzerine yemin ederim ki, Doktor Beyin yanımda gördüğü kadın... Pek çok benzemekle beraber yengem değildi." (Deniz Banyosu, s.78)

Arif'in Afife'yle ilişkisi, ihanet teması çevresindedir. Afife'de de aldatma motifi işlenir.

Cinsel istismar temalı hikâyelerden biri **Münzevinin Esrarı**'dır. Hikâyede toplumdaki çarpık alt kültürlerin ve batıl inanışların eğitimsiz insanları nasıl etkilediğini tematik ağırlığı oluşturur. Şeyh Nihânî adlı kişi, ağına düşen kadınları kötü emellerine alet eder. Cahil, saf bir genç kız, mahallesinde tanıdığı şık giyinen hafif bir kadına özenmektedir. Vuslat adındaki bu kadın da Şeyh Nihani'nin tuzağına düşmüştür. Genç kız Vuslat gibi olabilmek için ne yapması gerektiğini sorar. Vuslat onu Şeyh Nihani'ye gönderir. Şeyhten medet uman kız onunla bir gece geçirmek teklifini kabul eder.

Şiire Tövbe Eden Adam'da eski bir şaire tanımadığı bir kadından mektuplar gelir. Şairi etkileyecek denli mevzun sözler, benzetmeler ve hayaller yüklü mektuplar, bir dairede mümeyyizlik yapan şairin şiiri neden bıraktığına dair bilgi almak için yazılmışlardır. Yazar bu mektuplar vasıtasıyla kadın ve erkek ilişkisini hikâyenin tematik merkezine oturtur. Mektupların sahibi Mıhrıban Hanım'la eski şair Hüseyin Behiç arasındaki ilişki Göksu'da bir görüşme ile

sonlanır. Hüseyin Behiç, görüşmeyi kabul etmeyen Mihriban'a yalan söyleyerek onu ikna eder. Bu entrik unsurla, gerilimi tırmandıran vaka halkasına geçilir. Aşk kaçamağını düşünen Hüseyin Behiç'tir, ancak kaçamağı gerçekleştirip emeline ulaşan kişi Behiç'in daireden arkadaşı Besim'dir. Besim, Mihriban'ın yanında getirdiği evli arkadaşı Makbule ile yıkık bir kulübe civarında gözden kaybolur;

"... bir dakika, üç dakika, beş dakika geçti. Hainler hala görünmüyorlardı."
(*Şiire Tövbe Eden Adam, Leyla İle Mecnun, s.164*)

Hüseyin Behiç, geziden umduğunu bulamaz;

" 'Halt etme teres... Muhabbet sana yaradı. Çık bakalım kayık paralarını!' dedim. Parada değilim, fakat biraz içim ferahlayacaktı." (*Şiire Tövbe Eden Adam, s.164*)

Yine bir aşk kaçamağı üzerine kurulmuş **Kaçırılmış Fırsat**'ta yazar, arkadaşından dinliyormuş izlenimi verdiği hikâyesinin kahramanlarını İhsan Hanım'ın evinde bir araya getirir. Kırkkilise'de askerliğini yapmakta olan Sabit, komutanı tarafından İstanbul'a gönderilir. Sabit, İstanbul'a gelmişken bir aşk kaçamağı yapmak niyetindedir. Süt annesi İhsan Hanım'a uğradığında evde misafir bulunan Makbule ile tanışır. Yaşlı bir adamla evlendirilmiş olan Makbule ile bir gece geçirecekken fırsatı teper; İhsan Hanım, Sabit'i bir başka gün için yatıya misafir olarak davet eder, fakat o İhsan Hanım'ın dırdırını çekmemek için davete gitmez. Oysa o gece Makbule, Sabit'in geleceğini bildiğinden, aniden düğüne davet edilen İhsan Hanım'la birlikte gitmez ve yalnız kalır. Sabit bunun olacağını tahmin etmediğinden fırsatı tepmiş olur;

"Nasıl bir halet-i ruhiye ile Kırkkilise'ye döndüğümü tahmin edersiniz... Makbule'yi bir daha görmedim. Fakat bu kurnaz genç kadının beni beklemekle geçirdiği fevkalade fırsat gecesini düşündükçe hala yüreğim sızlıyor." (*Kaçırılmış Fırsat*)

Gölgelerin Busesi hikâyesi geçmişte yaşanan gönül maceraları ile ilgili travmatik durumların insanlarda kalıcı olumsuz ruh halleri yaratabileceğini iddia eder. Hikâyede Doktor Nizami'nin mutsuz, soğuk, içe kapanık, tatminsiz mizacının oluşumuna etki eden şey romantik bir teşhisle açığa çıkarılır. Yazar, bir insanı bir aşkın ne kadar derinden etkileyeceğine kânidir. Kahramanının mutsuzluğunda kendini gerçekleştirme sürecindeki başarısızlığı yerine etken olarak aşk macerasını

kullanmıştır; Doktor Nizami, ilk gençliğinde sevdiği kız tarafından aldatılır. Sonra kadınlara bakışını değiştiren Pakize ile tanışır, fakat onunla ilişkisini de bitirir. Nedeni de başka bir kadının başka bir adama ihanetidir. Nizami Bey, komşu evdeki karı kocanın her akşam gölgelerini izlemektedir. Gölgeleer mutlu karı kocanın sevgi dakikalarına işaret etmektedir, ancak bir gece bir tren kazasında komşu evdeki makinist koca yaralanır. Doktor buna çok üzölür, onların sevgi dolu gölgelerini hatırlar. Eve gittiğinde ise aynı gölgeleri yeniden görünce kadının kocasını aldattığını anlar ve yeniden kadınlardan nefret etmeye başlar. Sevdiği kadından da bu nedenle ayrılır.

Avukat hikâyesi, insanın özel sebeplerden dolayı zedelenen onur, erkeklik gururu gibi duygusal normlarının kişiye has meslekî prensipler, iş ahlâkı ve benzeri kalıplamaların örtüsü altında ne kadar bastırılrsa da hayatın sivil alanında mutlaka ortaya çıkıp kötü sonuçlar doğuran olaylarda etkin bir hareket noktası olacağını ifade eder.

Hikâyede genç müzisyen Nihat, adaya hava değişikliği için gönderilmiş veremli aşığı ile buluşmaktadır. Hikâyenin polisiye vaka kuruluşu, Nihat'ın ve sevgilisinin aşklarının ne denli kuvvetli olduğunu ortaya döker. Nihat'ın sevgilisiyle adada olduğu gece bir cinayet işlenir, paniğe kapılan Nihat, aşığının evinden kaçarken polislere yakalanır. Onu cinayet failliğinden kurtaracak avukat, veremli kadının kocası Behiç'tir. Kadının kocasına gönderdiği mektuplar, Behiç tarafından delil olarak sunulur. Her şeye rağmen görevini yapıp Nihat'ı kurtaran Behiç, mahkeme bittikten sonra Nihat'ı vurur.

Sık sık geriye dönüşler (flashback) yoluyla vaka kuruluşundaki gerilimin farklı düzeylerde seyrettiği **Eski Hatıra** adlı hikâyede, yıllar sonra vapurda karşılaşan iki arkadaşa zor anlar geçirecek geçmiş zamanda gerçekleşmiş olan vaka, bir kaçamak aşk çevresinde anlam bulur. Geçmişte paylaşılan muhtelif hatıraların arasından vakayı kuracak olan detayları ararız bu hikâyede. Söz, eski aşk maceralarına geldiğinde okuyucu hikâyenin teması hakkında hükme varır; Sırrı Pakize'den bahsettikçe Münir konuyu değiştirmeye uğraşır. Sırrı'nın anlatma hevesi ve heyecanı karşısında Münir'in endişeli tavırları gerilimi tırmandırır. Pakize'nin vasıflarının tarifi bahsi ile Münir iyice gerginleşir. Sonunda Sırrı, Pakize ile ilk gençlik yıllarında yaşadığı bir kaçamağı anlatır; burası hikâyenin en önemli

doruk noktasıdır. Son vaka halkasını bekleyen okuyucu, belki de halde (vapurdaki buluşmanın yaşandığı iç zamanda) Münir ile Pakize'nin uzun süredir evli oldukları gerçeğini Münir'in ağzından duyacağını tahmin eder.

Vakanın imzasız bir mektupla çözüme kavuştuğu **Bir Zaaf Dakikası** adlı hikâyede Mutasarrıf Namık Bey, yaşlı bir evkaf memuru ve onun genç karısı arasında oluşan bir aşk ve ihanet üçgeni konu edilir. Mutasarrıf, yağmurlu bir günde yolda ıslandığını gördüğü Behice'yi arabasına alır. Kocasını Behice'yi, onu birisinin arabasına binerken gördüğünü söyleyerek boşar. Bunu duyan mutasarrıf Namık Bey üzülür, Behice'yle evlenmek istediğini söyler. Genç kadın, teklifi kabul eder. Behice o yağmurlu günde gerçekten de başka bir adamla buluşmuştur, Namık gerçeği öğrenir ve onu gönlünden çıkarmak zorunda kalır;

“Ayrılacağımız vakit ellerimi tuttu, küçük küçük buselerle parmaklarımı öptü.

Behice gerçi gözümde düştü. Fakat onu gönlümde çıkarmak için çok sıkıntı çekeceğim.” (Bir Zaaf Dakikası, Sönmüş Yıldızlar, s.87)

Görüldüğü gibi yazar, karmaşık bir ihanet ve aşk öyküsü kurmakta, özellikle bu temaların hâkim olduğu olay örgüleri oluşturmakta başarılıdır.

c) Karı –Koca İlişkilerinde Aldatma Teması:

Aldatma temalı hikâyelerde kadınlar, aldattıkları kocalarını, erkekler de aldattıkları karılarını aslında pek severler, ancak yakışıklı erkekler ya da güzel kadınlar karşısında zaaflarına yenik düşerler. “Havva Yenge”, “Ruhları Davet”, “İri Yarı Delikanlı”, “Çocuğun Selameti İçin”, “Mavi Gözlü Çocuk” hikâyeleri bu tema üzerine kurulmuştur. Hikâyeler, ilgi çekici vaka kurgularıyla yine günlük hayatta karı koca arasında gerçekleşebilecek uç olayları örnekleyerek okuyucuyu realiteye farklı bakış açılarından yaklaştırmaya çağırır.

Tiyatro tekniği ile yazılmış olan **Havva Yenge** hikâyesinde ikisi de evli olan Şevket ve Nüzhet, bir birahane bahçesinde otururlarken ikisinin de tanıdıkları

Havva yenge onları görür. Şevket ve Nüzhet telaşlanırlar, Havva yenge bu sahneyi eşlerine anlatırsa yuvaları yıkılacaktır. Yazar, bu aldatma hikâyesini masumane betimlemiştir. Böylelikle vurucu bir son hazırlamak ve etkiyi kuvvetlendirmek niyetindedir. Şevket ve Nüzhet, zamanında birbirlerini sevmiş iki insandır, buluşup eski günleri anmanın bir sakıncası olmadığını düşünürler, eşlerini de çok severler. Havva yenge, o gün Şevket'i tanımış fakat Nüzhet'i tanımamıştır. Nihayetinde Şevket'in karısını ziyarete gitmiş ve geçen gün ikisinin (Şevket'in yanında gördüğü Nüzhet'i karısı zannederek) ne kadar güzel koklaştıklarını söyleyip mutluluklarının devamını diler. Kadın bunları duyunca baygınlık geçirir.

Fantastik bir kurguyla karşılaştığımız **Ruhları Davet** hikâyesinde ruhlar dünyasında da aldatma olaylarının yaşandığını komik bir üslupla iddia eden yazar, halkın batıl alışkanlıklarına ironik tutumuyla karşı çıkar. Dünyadaki şairin, ruhlar alemini karı koca arasındaki bir aldatmayı ortaya çıkararak karıştırmasını konu eder. Genç bir şair, bir ruh çağırma seansında küçük yaşta kaybettiği anne ve babasını görmek ister. İlk olarak babanın ruhu gelir ve genç şair babasının, annesiyle birlikte gezintide olduğunu öğrenir. Babasının da şair olduğunu ruhla muhaveresi sırasında anlar ve çok sevinir. Şairin iki babası vardır. Anne kocasını dünyada aldatır, gerçek baba ile ahrette yeniden buluşup kocasını orada da aldatır.

“Daha ne yapacaksın?... Senin asıl baban, annenin resmen ve şer'an kocası olan tüccar değil, aile dostu bir şairdir. Babamı isterim deyince, sana asıl babanı gönderdiler. Sen işi tadında bırakmadın 'Babamı tekrar isterim' diye dayattın. Bu defa yanlışlıkla resmî babanı gönderdiler. Sen babandan öğrendiğin şeyleri resmi babana söyledin. Hatta onların şimdi değirmen civarında bir gezinti yaptıklarını da söyledin. Herif fena halde kızdı, onları bir arada yakalamaya gitti.” (Ruhları Davet, Leyla ile Mecnun, s.126)

İri Yarı Delikanlı hikâyesinin iri yarı , yakışıklı ancak saf ve cahil kahramanı karşısında zaafına yenik düşen Meveddet de kocasını sevmektedir;

“... Bilirsin ya, ben Ahmet'i de gözüm gibi severim. Ahmet gayet kıskançtır... üzerine bir fenalık ettiğimi haber alırsa beni ya boşar, ya öldürür...” (İri Yarı Delikanlı, s. 233)

Buluşma yerini kararlaştıran Meveddet, aşığını gazonoda kocası Ahmet'in masasının yanında görür. Telaşlanarak delikanlıya bir not gönderir;

“Dikkat et, kocam yanındaki masada oturuyor. Seni sandalların durduğu yerde bekliyorum.” yazılı notu alınca delikanlı okuma bilmediğinden kağıdı yan masada oturan Ahmet’e uzatarak ne yazdığını söylemesini rica eder.

Çocuğun Selameti İçin’de kocası Hayriye’yi, yeni doğan çocukları için eve getirdikleri süt anne ile aldatır. Hayriye de kocası Cemil’i evin genç uşağı ile aldatır. Mükâlemeli hikâyede aldatma temi “çocuğun selameti için” sözleri altında örtülerek vurgulanır;

“Cemil –Ne marifeti (Hatırlamış gibi) Ha. Şu süt nine meselesi... Dadı kalfamı sana yetiştirdi? Kim bilir hareketime ne manalar vermiştir!

Hayriye –Bunun manası falan var mı? Gözüyle görmüş.

Cemil -- ... Ben sadece çocuğumuzun selameti için böyle hareket ettim.

(...)

Hayriye –Fena bir şey yapmadım ki, ... çocuğumu teslim ettiğim lalanın kollarındaki kuvvetten emin olmalıyım... İşte bunu kontrol etmek için uşağın kucağına biniyor, kollarında kendimi hoplattırıyorum. Maşallah ne kuvvetli pazuları var. Anladın ya, çocuğun selameti için.”(Çocuğun Selameti İçin, s.255)

Mavi Gözlü Çocuk’ta çocuğunun gözlerinin mavi olduğundan hareketle karısının kendisini aldatmış olabileceğini düşünen İhsan Bey, kendi hazırladığı bir planla bu şüphenin gerçeğe dönüşmesine neden olur. Yazar, ele aldığı temayı düzenli bir vaka kuruluşuyla sunmak istediği için kişilerine önemli özellikler yükler; Ayşe Hanım, kıskanç ve kincidir. İhsan Bey’e *“Aldatılmaya dünyada tahammül edemem. Göze göz, dişe diş. Beni aldattığını haber alırsam, derhal ben de seni aldatırım.”* der. Karısının kendisini aldatıp aldatmadığını öğrenmek için karısını aldatıyormuş gibi davranan İhsan, hatasının bedelini aldatılmakla öder. Ayşe kocasına bıraktığı mektupta şunları söyler:

“Bugünü metresinin evinde geçirmeye gittiğine dair kat’i bir delil elde ettim. ‘Göze göz, dişe diş’ dediğimi hatırlarsın. Öteden beri bende gözü olduğunu bildiğim erkeğin evine gittim.” (Mavi Gözlü Çocuk, Olağan İşler, s. 57)

Yine karı koca arasında aldatma konusunu işleyen **Hatıra Defteri** hikâyesinde de toplumda erkeğin aldatma eğiliminin baskınlığı ve erkeklerin bu olguyu gayet kabul edilebilir bulan bakış açısı açığa çıkarılıyor. Seniha ve Nezihe kocalarının eve geç gelmeleri konusunda endişe yaşamaktadırlar. Seniha’nın

kocası, karısının şüphelerini sahte ve merhamet uyandıran olaylar kaydettiği bir hatıra defteri aracılığıyla oldukça ustaca ekarte etmektedir, bu defteri evde Seniha'nın bulabileceği bir yerlere gizleyip çapkınlığa gittiği geceleri masum sebepler uydurarak açıklar;

“Hayatımın bu melûl esrarını birçok defalar sevgili Seniha’ma açmaya niyet ettim. Fakat, izzet-i nefsim mani oldu. Kardeşimim sefil ve bedbaht mahlûk olduğunu nasıl itiraf edebilirim?” (Hatıra Defteri, Tanrı Misafiri, s.128)

d) Karı Koca Arasında Geçimsizlik ve Ayrılık:

Bu grupta topladığımız hikâyeler; “Su Çekme ve Bulaşık Yıkama”, “Diplomasız Doktor”, “Sönmüş Ocak”, “Hırsız” (“Leyla ve Mecnun”da yer alan “Hırsız” adlı diğer hikâye de dahil), “Hava Tebdili”, “Bir Ayrılık”, “Kuvve-i Maneviye” dir.

Karı-koca kavgaları, romantik ve çarpıcı ayrılıklar ve barışmalar, birlikte yaşamanın pratik yollarını içeren ilginç çözümler, ev içerisinde gelişen garip ve komik olaylar bu hikâyelerde konu edilir. Yazar, bu tür hikâyeleriyle evliliklerde karşılaşılan türlü sıkıntıları ele alır.

Su Çekme ve Bulaşık Yıkama hikâyesi, aile hayatında kadın ve erkeğin rolleri üzerine bir sorgulama içerir, yazar ev işleri ile ilgili sorumluluğun yalnızca kadının omuzlarına yüklenmesini haklı gösteren bir sonuç hazırlayarak sosyal bir meseleye dikkat çeker. Ev işleri nedeniyle çıkan bir tartışmadan sonraki boşanma kararı ile başlar. Evdeki günlük işlerde kadın ve erkeğin sorumlulukları ile ilgili geniş hayal gücüne bağlı hoş malzemeler çıkarmasını bilen Reşat Nuri, kahramanlarına ilgi çekici vaka kuruluşları yaratacak davranışlar, fikirler aşılar; Boşanmadan sonra Hasibe, kocasını bir sözleşme imzalaması şartıyla eve almayı kabul eder. Sözleşmede ev işlerinin tamamını üstüne almayı taahhüt eden Murat, gün geçtikçe karısının bu zalim tavrından ezilmeye ve işlerden sıkılmaya başlayınca kendince bir çözüm bulur. Su çekerken kovayı bilerek suya düşürür:

“ ... Yine o inat damarım tuttu. ‘Hayır... Mukavelenamede kuyudan kova çıkarmak kaydı yok’ dedim.

Hasibe bağıra çağıra çengeli aldı, iki buçuk saat uğraştı. Artık kolayını bulmuştum. Her su çekişte kovayı düşürüyor, Hasibe’yi saatlerce uğraştırıyordum.” (Su Çekme ve Bulaşık Yıkama, Tanrı Misafiri, s.92)

Kurnaz koca, bulaşıkları da kırıp dökmeye başlayınca Hasibe sözleşmeyi feshetmeyi kabul eder.

Reşat Nuri’nin, farklı bir vaka kuruluş düzeni ile yazdığı hikâyesi **Diplomasız Doktor** ‘da, karısına beş yüz lira değerindeki kürkü almamak için kurnaz bir plan hazırlayan ve planına bir arkadaşını doktor rolüyle dahil eden Hüsnü Bey, karısı ve mühendis arkadaşı mahkemelik olurlar. Mahkemede Hüsnü’nün, karısına doktor olarak tanıttığı mühendis Hüseyin Edip zanlı durumuna düşünce Hüsnü Bey, ani hastalığının beş yüz liralık doktor ücreti ile çabucak nasıl geçtiğini açıklamak zorunda kalır.

Bir Ayrılık’ta geçim sıkıntıları, bir çiftin ayrılık kararının nedenidir. Girişte oldukça uzak ve ilgisiz bir vaka sahnesi ile olay örgüsüne geçilir; tramvaydaki iki yolcunun günlük hayattan konuşmaları ile girilen hikâyede mevzu kiralık dairelere geldiğinde boşalmak üzere olan bir evden ve evdeki çiftin boşanma kararı söz konusu edilir. Mahmure ve Şevket birbirlerini çok sevmelerine rağmen fakirlikten dolayı ayrılmaya karar verirler.

“Mahmure benden ayrılırsa merhum paşa babasından yetim aylığı alabilecek... Ne yapalım kanun böyle istiyor... Biz asıl sebebi söylemiyoruz... Aramızda geçimsizlik var diyoruz. İnsanlar tuhaf... Para için ayrılacağımızı duyarlarsa bunu bizim ahlaksızlığımıza verecekler... Halimizi anlatmamıza da tabii imkân yok.” (Bir Ayrılık, Sönmüş Yıldızlar, s.123)

Dokunaklı etkisi ve neden sonuç ilişkisinin sağlamlığıyla göze çarpan **Sönmüş Ocak** hikâyesinde, eşlerin duygu yoğunluğu bakımından etkin kararlar verişlerine, bir evliliğin yeniden irdelenişine tanık oluyoruz. Hayatımızda sahip olduklarımız üzerine düşünmeye ve kendimize dair bir değerler ve öncelikler irdelenişine yönelten hikâyede uzun yıllardır evli olan Nüveyre ve Remzi Bey, bir tren istasyonunda ayrılık sahnesiyle karşımıza gelirler. Ayrılık teminin dokunaklı hakimiyeti, Remzi’nin kendisinden ayrılma kararı alan Nüveyre’yi sessiz ve

mahcup halde kabullenışı ile belirir. Yazar, insanın ruhiyata yatkın duyarlılığını kullanarak okuyucuyla hedeflediği duygu etkileşimini sağlamayı bilmiştir. İnsanın sezgilerini hikâyede hakim kılan Reşat Nuri, kahramanı Remzi'nin ayrılığı hissettiğini, Nüveyre'den hiçbir şey duymadığı halde kararı bildiğini okuyucuya duyurur.

“... Nihayet, bildiğim felaket gelip çattı. Anneni göreceğin geldiğini söyledin... Benden izin istedin... Senelerden beri çektiğim korku bende umulamaz bir hassasiyet uyandırmıştı. Sonra halin, sesin, tereddüdün... Bir anda her şeyi anladım: ‘Gidiyor. Onu müebbeden kaybediyorum... Artık gelemeyecek!’ dedim. O kadar ümitsizdik ki, hiçbir şey yapmadım. Zaten sana da acıyordum... hiçbir şikâyetisiz, sızıltısız bu acıya tahammül ettim.” (Sönmüş Ocak, Leyla İle Mecnun, s.64)

Remzi'nin sözleri vasıtasıyla okuyucuyla sağlanan anlam iletimi hikâyenin sonunda Nüveyre'nin kocasına geri döneceğine dair hükümler içerir ve doğru da çıkar.

Karı koca arasındaki kavgaya karışmanın hayırlı sonuçlara vesile olmadığını öğütleyen **Hırsız** adlı hikâyede kocanın karısına uyguladığı dayak, sokak hayatının da alışlageldik bir unsuruymuş gibi işlenerek topluma dönük bir eleştiri ortaya konur. Sesi bağırırmaktan kısılmış, üstü başı dağınık bir kadın, yarı baygın bir vaziyette caddeye fırlar ve maliye kâtiplerinden Ethem Bey'in ayaklarına kapanıp evine hırsız girdiğini söyleyerek yardım ister. Ethem Bey müdahale etmeye karar verir. Eve girdiğinde ortalıkta bir şeyler karıştıran, entarili, terlikli bir adamla karşılaşır, kavgaya başlarlar, Ethem Bey dayak yemiş halde dışarı çıkar. Kadından içerideki adamın kocası olduğunu, onunla baş edemeyip birilerini üzerine salmak istediğini öğrenir.

Hava Tebdili adlı hikâyede karı-koca, biri karaciğer rahatsızlığı diğeri de böbrek şikâyetiyle doktora giderler. Kadın, kendi düşüncelerini anlatarak doktordan sadece teyit etmesini ister. Hava tebdili için kocasının da karşı çıkmasına rağmen Ada'ya gitmekte diretir. Ada'dan dönüşte kadının hiçbir şikâyeti kalmamış fakat kocası bir çok hastalığa yakalanmıştır. Yazar, bu hikâyeyle hastalık hastası, mariz, aksi ve alık bir çiftin başına neler gelebileceğini kurgulamıştır.

Kuvve-i Maneviye'nin karı koca ilişkilerindeki etkili rolünü vurgulayan hikâyede, karı koca arasındaki dayak mevzusu mizahî üslupla ele alınır. Karısından sürekli dayak yiyen, cılız, ufak tefek bir adam bir gece eve dönüşte karısının yine onu kapıda elinde sopayla beklediğini görür. Tesadüf eseri bir olayla karısını yıldırmaı başarır ve bir daha karısından hiç dayak yemez.

“Ne de olsa karının sopası köpeğin dışından ehvendi. Binaenaleyh, derhal istikameti değiştirdim, elimde odunla bağıra bağıra eve doğru koşmaya başladım. O zaman ne mucize oldu bilir misiniz, arkadaşlar? Karı, eve kaçışımdaki hikmeti anlayamadı, kendisini odunla dövmeıe koşuyorum sandı.” (Kuvve-i Maneviye, Olağan İşler, s.60)

“Su Çekme ve Bulaşık Yıkama” da olduğu gibi yine evlilikte kadın ve erkeğin sorumluluklarını gündeme getiren **Akrep** hikâyesinde de Refik, karısı Semiha'ya ev işlerini daha özenli yaptırmak için kurnaz bir çözüm bulur. Karısının, yatağında görüp akrebe benzettiği bir örümcek ağ yumağının, gerçekten de akrep olduğunu söyleyerek onu kandırır ve evi temizlemezse daha pek çok haşerenin evi mesken tutacağını söyleyip korkutur. Bu plan da işe yarar.

2- Aile İçi Sorunlar ve Ailede Çocuk Teması:

“Kırık acıları, mutsuz yaşamları, kimsesiz çocukları, toplumsaldan çok duygusala yaklaşan ilişkileri anlattığı öyküler... Bu ürünlerde içli, duyarlıklı bir öykücüyle karşılaşıyoruz. (...) Acıma ve sevecenlik çağrısı bu öykülerde iyice öne geçiyor. (...) Ayrıca bu son öykülerinde Reşat Nuri, akılcı bir tutumla, kendi eleştirisine, özeleştirisine girişiyor. Aile kurumuna duyduğu, beslediği yüreksel saygıyı ‘Çocuk Kavgası’ ya da ‘Mektuplar’ da sarsalıyor. Aile kurumunun da ekonomik ilişkileri düzgün biçimde işleyen bir toplumda, o toplumun yaratacağı kamusal ahlâkta saygın olabileceğini açık seşik imliyor.”¹⁶⁷

¹⁶⁷ Selim İleri, a.g.m., s.83

“Yanakların Taksimi”, “Şapka Duası”, “Bir Aile Meselesi”, “Hasta Çocuk”, “Çocuk Kavgası”, “Eski Bir Yara”, “Balta”, “Bir Yudum Su”, “Bilek Saati”, “Mektuplar”, “Aşk Mektupları”, hikâyelerini bu grupta ele alacağız.

Yanakların Taksimi’nde ince bir buluş ürünü olan olay örgüsü, temaya orijinalite kazandırıyor. Bir köşkte yaşayan ailenin sevimli ve afacan çocuğunun yanakları anne ve babası tarafından bölüşülür. Bir gün aşçıbaşı, çocuğun anneye ayrılan yanağından öpünce çocuk, salonda önemli misafirlerle birlikte oturmakta olan babasının yanına koşarak; *“Beybaba, şu aşçıbaşına bir şey söyle... Demin mutfakta annemin yanağını öptü...”* der.

Şapka Duası’nda yine afacan bir çocuğun babasına oynadığı masum bir oyun konu edilir. Yazar, nükteli fıkra şeklinde kurduğu hikâyede çocukların masum oyunlarının büyüklere yüklediği külfetlere dikkat çekmiş olur.

Çocuk, vapurda babasının şapkasını denize atar. Aslında bu hareketin bunu yapmasında babasının da payı vardır; babası, şapkasını arkasına saklayıp denize attığını söylemiş, sonra bir dua okuyarak şapkayı geri getirdiğini iddia etmiştir. Çocuklarla oyun oynarken temkinli davranmak gerektiği mesajı dikkatlere sunulur.

Ailevi yakınlıkların hayatın çeşitli sahnelerinde şaşırtıcı olayların ortaya çıkmasındaki etkisi **Bir Aile Meselesi** hikâyesinin muhtevasını teşkil eder. Telgrafhanenin müdürü, aynı yerde çalışan hademenin oğludur. Ramazan ağanın bir hademe için oldukça fazla iktidar ve güç sahibi olması, memurlar üzerinde kurduğu baskı memur Hasan Necdet’i rahatsız eder. Bir gün hademe ile kavga eder, onu müdüre şikayete gidecekken müdür odasında Ramazan ağanın haykırmalarını işitir, tokat seslerini duyduktan sonra içeriye girmeye karar verir, ancak kafasında soru işaretleriyle odadan çıkarılır. Müdür, hiçbir sorun olamadığını söylemiştir, Ramazan ağanın, müdürün babası olduğu ve tokatları müdürün yediğini arkadaşlarından öğrenir.

Reşat Nuri, parçalanmış ailelerin çocukları, üvey kardeşler ve üvey anne ya da babanın aile hayatındaki rolleri, bu rollerin ortaya çıkardığı sıkıntıları irdeleyen hikâyeleriyle sosyal hayatın önemli konularını hikâyelerinde taşımıştır.

Çocuğun, temelde insanın en önde gelen yaşam etkinliği kendini ifade etmektir diyen **Hasta Çocuk** hikâyesinde bir çocuğun, hastalığı nedeniyle koşup oynayamaz ve normal çocukların hiçbir faaliyetine katılamazken bir gün sokakta

ayakları olamayan dilenci bir çocuğu ani bir tepki sonucu var gücüyle dövmesi kendini ifade etme ihtiyacının sonucu olarak verilir. Hasta çocuk bu eyleminden sonra rahatlamıştır, yazarın "... İnsanlığın şeref sahibi olma ve gururunu duydu" (Hasta Çocuk, s.167) sözleriyle bu ihtiyacın her şekilde ortaya çıkabileceği ve her şekilde giderilmeye çalışılabileceğini ifade etmek ister.

Çocuk, önceleri fakir olan ailesi tarafından hiç ihmal edilmemiştir. Ailenin durumu düzeldikten sonra da gerekli olan her türlü muayene ve tedavi yapılmış ancak çocuk, dilenci çocuğu dövdükten sonraki rahatlığı hiçbir zaman bulamamıştır;

"Bu uğraşmanın, onu son derece bitap düşürmüş olacağını zannediyorlardı. Fakat hayret! Bu kavga, hasta çocuk üzerinde adeta bir mucize tesiri yapmıştı. Yüzünde hafif bir pembelik dalgalanıyor, gözleri gururla, sevinçle parlıyordu.

Hasta çocuk, nihayet kendinden daha bir düşkünlüğünü bulup ezmiş; insanlığın şeref sahibi olma ve gururunu duymuş, yaşamın tadını tatmıştı." (Hasta Çocuk, Tanrı Misafiri, s.171)

Böylelikle yazar, hikâyesini psikolojik bir altyapı ile tematik olarak güçlendirmiştir.

Doktor bir baba, annesi küçüklüğünde ölmüş olan kızını yetiştirmek görevini ciddiyetle ve belirlediği birtakım sınırlamalarla gerçekleştirmek ister. Bu hazırlık, **Bir Yudum Su** hikâyesinin temasını şekillendirir.

*"Yaşamı yüklenebilmek için kişi, ödiün vermeksizin hoşgörmeyi bilmeli önce. 'Bir Yudum Su' da ölümün eşiğinde doğaötesi inançlara dayanılmaz biçimde özlem duyan, inanabilmek için çırpınan Nevin'le maddeci baba anlatılır. Reşat Nuri, doğaötesi inançlara yapıtlarında yer vermemiş. "Bir yudum Su" öyküsünde kendi dünya görüşünün de dışına taşarak Nevin'in umutla ölmesini bu yoldan sağlamaya çalışıyor. Sevecen bir ikilem, öyküyü başarılı kılıyor."*¹⁶⁸

Doktor Hamid, insanın doğasında bulunan manevi eğilimlerini, duygusal davranış modellerini görmezden gelerek kızını zekâ ve pratik düşünceye bağlı olarak yetiştirmek ister. Kahramanı ile duygu, hayal ve metafizik eğilimlerini bastırmak isteyen insanları örnekleyen Reşat Nuri, kahramanına büyük bir bedel

¹⁶⁸ Selim İleri, a.g.m., s.81

ödetererek okuyucusuna, insanın mistik inanışlara, sezgiye ve ruhiyata ne kadar ihtiyaç duyduğunun, bir insanın bunlarsız ne kadar eksik gelişeceğini mesajını verir. Kızı veremden öldüğünde Doktor Hamid'in kulaklarında kızının muhtemel serzenişleri kalır:

"Nihayet istediğin gibi bir kız oldum baba... Sevgiden, vefadan, bu dünya üzerinde ölmesine yavaş yavaş alıştığım şeylerden şüphe ediyorum. Birbirini anlayıp sevmeyen, birbirlerine karşı sade insanlık vazifesini yapmakla iktifa eden insanlarla, sade fikirlerin meşalesiyle dolan dünya bana kâfi gelmiyordu... Ben öleceğim baba... Bunu saklamağa lüzum yok... Beni hangi teselliyle mezarıma göndereceksin? Mamefih, ölümüne o kadar acıma baba... İnanmak ve sevmek saadetlerini kaybetmiş bir insanın vaktinden evvel ölmesine niçin acımalı?" (Bir Yudum Su, Sönmüş Yıldızlar, s.65)

Reşat Nuri'nin Fahri Celalettin'e ithaf ettiği hikâyesi **Bilek Saati**, babasının yanlış yaklaşımları, baskıcı tavrı nedeniyle hayatından olan Niyazi'nin acıklı macerasını konu alır. Yazarın sorunlu çocuk kahramanları genelde ölürlər, anne ve babalarının yanlış pedagojik yaklaşımlarının bedelini hayatlarıyla öderler. Yazar, bu tema ile toplumda anne ve baba eğitiminin önemine vurguluyor. Eğitimde dayanın çocuk üzerindeki etkisini Niyazi için biçilen kişilik formuyla özetlenir. Niyazi, her hareketinde baskıyla karşılık görür; evde babası, mahalle mektebinde hocası onu sürekli döver;

"Sokakta tecvid ezberleyerek gezmek, annesi misafirlerle söyleşirken yüzükoyun yere yatarak bitmez, tükenmez karalamalar yazmak, onu nasıl mektepteki falakadan kurtaramazsa büyük adam gibi iş görmek, evin alışverişini etmek, sabahları babasının çizmelerini boyamak, hatta tahta silmek onu evde kamçı yemekten kurtaramazdı."

Bu, çocuğun güvensiz, ürkek ve sahtekâr bir kişilik yapısı edinmesine neden olur. Bunun yanında yalancılık, kabahatini başkasının üzerine atma gibi davranışlarda ustalaşarak çarpık savunma mekanizmaları edinir. Her davranışını kuşkuyla, kararsız bir ruh haliyle sergileyen Niyazi, koluna takmak için aldığı babasının saatini dereye düşürür, saati almazsa dayak yiyeceğinden emindir; dereye girer ve taşkın sulara kapılıp boğulur.

Sönmüş Yıldızlar'a alınmış ailede çocuk temalı bir diğer hikâye de **Mektuplar**'dır. Kahramanın değişken, arınmaya doğru giden gelişim sürecinin belirleyici olduğu hikâyede; aldatan öz anne, affetmeyip boşayan baba, anne baba ayrılığının travmatik sıkıntılarını yaşayan erkek çocuk ve aldatan üvey anne hikâyedeki metin halkalarında belirginleşen karakterler ve edimleridir.

Hikâyede mutlu çocukluk, ailenin birlikteliği ve anne babanın ilgisine dayandırılır. Karısının kendisini aldattığını bir yabancıнын getirdiği mektuplar vasıtasıyla öğrenen baba, onu evden kovar, sekiz yaşındaki çocuk bu olaylardan olumsuz etkilenir. Babasına karşı cephe alarak ona kin duymaya başlar. Annesinin, büyükannesinin yanında sefalet içinde yaşarken vereme yakalanıp ölmesiyle kin doruğa çıkar. Babasının evlendiği kadın ve üvey kardeşlerini ağır ve sıkıntılı şartlarda edindiği paradigmalara olumsuz olarak kabullenen çocuk, üvey annesinin de babasını aldattığını öğrenince olayı babasına bildirip ondan intikam almak ister, bunun için bulunduğu yatılı okuldan kaçıp üvey annesinin ve babasının oturduğu eve gelir. Burada üvey kardeşlerinin masum hallerini görünce çocukluğunu hatırlayarak onlara merhamet duyar ve onları da kendi durumuna düşürmemek için babasına bir şey söylemez, kardeşlerine sarılıp ağlar. Tematik yapının ağırlığını oluşturan birçok romantik unsurun göze çarptığı hikâyede üvey anne, öz annenin veremden ölümü, üvey annenin aldatması, kardeşlerin masumiyeti bu bağlamı çevreleyen temel öğelerdir.

Ailedeki anne-baba, çocuk ve kardeşler arasındaki ilişkilerdeki sorunların neticesinde yine çocuğun ölümüyle sonuçlanan romantik, dokunaklı bir hikâyeye olan **Çocuk Kavgası**'nda anne ve babanın geçimsizliğinin nedenleri, Ali Rıza Bey'in öz kızı Pakize ile üvey kardeşleri arasında çıkan kavgalarda üvey annenin yanlış tutumudur. Pakize, üvey kardeşlerinin haksızlığına uğramakta ve tepki gösterdiği her durumda Naciye Hanım tarafından hakaretlere uğramaktadır. Durumdan habersiz kalan Ali Rıza Bey ise Pakize ile yeterince ilgilenmez. Pakize bir gün kardeşleriyle oynarken küçük üvey kardeş salıncaktan düşer. Olayın sorumlusu olarak Pakize gösterilir. Naciye Hanım onu babasına şikâyet eder. Her şeyden habersiz olan baba, kızına tavrı alınca Pakize içindekileri dökmeye karar verir;

“Büyükanmem söyledi, dedi ananın sağlığında babanın bir gözü görür... Ana ölürse, o da görmez olur... Hem de beyhude üzülecektir baba elinden ne gelir ki...

Ali Rıza Bey, başını önüne eğmişti. Aile hayatını düşündü, ikinci karısına olan zaafını – ancak , o geçkin erkeklerde görülen ve her şeyi kabul ettiren o derin zaafını – düşündü. Çocuk adeta anlamış gibi söylüyordu.” (Çocuk Kavgası, Leyla İle Mecnun, s.41)

Pakize’yi dinleyip ona hak verdikten sonra Ali Rıza Bey, Naciye Hanıma ve üvey çocuklarına karşı tavırlarını değiştirir. Bunun sonucunda karı-koca kavga eder ve ayrılık kararı alırlar. Bütün olanların ağır sorumluluğunu baskı olarak üzerinde hisseden Pakize, kendini bir su kuyusuna atarak intihar eder.

Reşat Nuri’nin “Leyla İle Mecnun” a aldığı **Hırsız** adlı hikâyelerinin ilkinde aile içerisinde yaşanan geçim sıkıntısı konu edilir. Eşlerden Nusret Bey, kumarbaz ve serseridir. Kumar borçlarını ev eşyalarını satarak öder. Nusret Bey’in kayın biraderi Niyazi, ona maddi yönden daima destek olmuştur. Gerektiğinde ev eşyasını da yenilemiştir. Bir gün eve giren bilinmeyen bir kişinin ev eşyalarını ustaca tahrip ettiği, onlara ilk bakışta görülemeyecek zararlar verdiği anlaşılır. Dehşetle merak edilen hırsız Şerife Hanım (Nusret Bey’in eşi) yakalar, hırsız Niyazi Bey’dir. Eşyaya zarar vererek Nusret tarafından satılmasını engellemek için böyle bir işe kalkışmıştır.

Balta’da işsiz güçsüz büyük kardeş Hasan, diş doktoru Tahsin’in başına musallat olur. Kardeşler arasında geçen gülünç ve zaman zaman da trajik olayların anlatıldığı; toplumda aile üyelerinin birbirlerine destek olması gerektiği ile ilgili etik düşüncenin, düzenli insanların başına ne gibi zorluklar getirebileceğine dair ustaca hazırlanmış bir öykü çıkar karşımıza. Hasan, kardeşinden durmadan para ister, Tahsin’in gösterdiği tepkileri de duygu sömürsünde silah olarak kullanır.

“Aferin Tahsin... Berhudar ol. Sağ ol... Var ol... Bin yaşa... Efendi olduk ha... Hakkın da var ya... Sen adam oldun... Biz böyle kaldık... Ne yapalım... Talih... Hükmü kazaya rıza...” (Balta, s.188)

Aşk Mektupları, babası tarafından oğluna tanımadığı kızıdan gönderiliyormuş gibi yazılan mektuplardan oluşur. Derslerine ilgi göstermeyen ve giysilerini temiz tutmayan Rasim’i yola getirmek için kurnaz bir yol seçen baba

Ahmet Bey, planında başarılı olur. Çocuk, görmediği sevgilisinin öğüdüyle ders çalışmaya ve temiz giyinmeye başlar.

3-Toplumun Çeşitli Kesimlerinde Bozulma:

Aile kurumu ile ilgili hikâyeleri bu temanın dışında tutuyoruz. “Tanrı Misafiri”, “Medeni Günahlar”, “Kesatlık”, “Porselen Çay İbriği”, “Sinema, Çocuk ve Sokak”, “Bir Modern Genç Kız”, “Bir Artist”, “Fazilet Mükâfatı”, “Bir Sahtekârlık Davası”, “Sahte Banknot”, “Kabineler Nasıl Devrilir”, “Papağan Yumurtası”, “Akşam Pazarı”, “Halaskârlar”, “Şüpheli İsm-i Fail”, “Bahçeli Lokanta”, “Geçim Dünyası”, “Yeni Bir İcat”, “Namuslu Sahtekâr”, “Uğurlu Çocuk”, “Bulunmaz Bir Hizmetçi” hikâyeleri bu tema etrafında gelişir.

Tanrı Misafiri, sosyal bozulmanın din adamlarındaki tezahürünü kusursuz bir kurgu ile ifade eder. Emek vermeden, başkalarının sırtından yaşamaya alışmış din adamı tipini sembolize eden Hafız İlyas, misafir olduğu evde bir parazit gibi yaşamaya başlar, aile reisi onu göndermek için bütün çarelere başvurur ama Hafız’ın yüzüzlüğü ve yalvarışları hayret vericidir. Hafız, çalışmadan, yorulmadan günlerce karnını doyurduğu evde sömürücü davranışı yetmiyormuş gibi evin dadı kalfasının namusuna da tecavüz eder.

Ayrıca hikâyede halkın inanışlarındaki aşağılaşma ve yozlaşmaya da değinilir;

“Hani, rahmetli hacı peder, merhum olmazdan üç gün evvel mi ne? Hani, sanki merhum olacağı, kendine malum oldu da... Fakiri önüne oturttu. Ağzımıza yaşlıca üç kere tükürüp nefesini verdi... Gayri, onun yerine bir nefes ediveriyoruz.

Kudsiye Hanım:

-- Memnun oldum, hafız efendi oğlum... Sen, artık ne kadar zahmetse benim romatizmalarıma da nefes ediverirsin!... dedi.” (Tanrı Misafiri, s.8-9)

Gece Ziyaretçileri, insanların sanat ve edebiyata uzaklığının doğurabileceği gülünç ve şaşkınlık verici bir olayı işler, Reşat Nuri halk ve sanatçı arasındaki uzaklığı bu hikâyesiyle eleştiriyor. Geceleri, kızlarının ağızlarından Tevfik Fikret

ve Abdülhak Hamid isimlerini duyan iki kardeş, kızlarının gizlice iki serseriyle buluştuklarını düşünüp paniğe kapılırlar.

Medenî Günahlar isimli hikâyede, oğluna kız istemeye giden bir babanın yaşadığı şaşkınlık dakikaları konu edilir. Mithat'ın mizacını araştıran ev sahibi, onun fedakâr, dürüst, düzenli davranışlar etrafında şekillenen ilkelerinin yirmi yedi yaşında bir genç için normal olmadığını belirtir. Onun, kötü alışkanlıklarının olmaması, kız babası tarafından olumsuz bir vasıf olarak değerlendirilir;

“Tahkikat neticesinde efendim... Mithat Bey, ağzına bir damla müskirat koymuyormuş... Emzikten kesilen çocukların rakıya, şaraba başladıkları bir zamanda yirmi sekiz yaşında bir gencin işret etmemesi neye atfedilir? Tabii hasta olmasına...” (Medeni Günahlar, s.104)

Kesatlık hikâyesinde Anadolu köylüsünün profilini çizen yazar; cahil, aksi bir yağ satıcısıyla eğitilmiş bir İstanbul beyefendisini karşı karşıya getiriyor. Köylünün yabani tavrına ve uzaklığına dikkat çekiliyor.

“Oralarda öyle bir köy aha... diye homurdandı. Halk diliyle demek istiyordu ki : Yağcının evinden, köyünden sana ne? Yağ alacağın varsa alırsın, yoksa basar gidersin!...” (Kesatlık, s.132)

Bir Modern Genç Kız'da, trende yolculuk sırasında etrafındaki insanların dikkatini çeken alafranga giyimli, ismini Mini şeklinde kısaltan bir genç kızın tavırları konu yapılır. Batılı-doğulu, modern-geri ayrımının ve Doğu-Batı çelişkisinin had safhada yaşandığı dönemde toplumun geleneksel kültür kalıplarından uzak insan modelleri, toplumsal değişimin içerisinde aşırılığa kayarak dejenerasyon boyutunda değerlendirilirler.

“Kollarını ve koltuk altlarından başlamak üzere vücudunun bütün görünür, görünmez yerlerini tuvalet ispiertosuyla sildikten sonra saçının permanatını tazelemiş, cımbızla kaşlarını düzeltmiştir. Sonra yanaklar, dudaklar, burun vs. kim bilir kaç kat cila ve boyadan geçmiştir.” (Bir Modern Genç Kız, s.140)

Sinema, Çocuk ve Sokak, sosyal yaşantıda çocukların da aileler ve gençler kadar bozulmalardan; sinema ve benzeri yayınlarla Batıdan gelen taşkın eğlence kültüründen, ölçüsüz insanların sokaklara taşınan sapkın davranışlarından olumsuz yönde etkilendiğini duyurur.

Anne, baba ve çocuklar sinemaya giderler, küçük çocuk görevli tarafından içeri alınmaz;

“Yaşı küçük... Daha iyiyi, kötüyü ayırt edecek çağa gelmemiş... Filmde birçok hırsızlık, çapkınlık sahneleri, dövüşler, cinayetler var... Bunlar, bu saf yavrucuğun zihnini, ahlâkını, sinirlerini bozmaz mı?...” (Sinema, Çocuk ve Sokak, s.142)

Sokağa salınan küçük çocuk, daha feci sahnelerle karşılaşır;

“O bir şey mi sanki? Ben de parkta neler gördüm... Biri sarı saçlı, biri kara saçlı... İkisini de bellerinden yakalamış... Bana çocuk diye aldırmadılar... (Sinema, Çocuk ve Sokak, s.145)

Fazilet Mükâfatı’nda, bir vilayette eşraftan itibar sahibi bir tüccarın vasiyeti gereği belediye meclisi, şehrin en namuslu ve en doğru adamına verilmek kaydıyla iki yüz liranın sahibini belirlemek isterler. Ancak meclis takdirince bu vasıflara uygun tek bir kimse dahi bulunamaz. Çeşitli düzenbazlıkları bilinen tüccarın ölümünden sonra söylemek istediği de zaten budur; memlekette namus ve dürüstlük sahibi kimse kalmamıştır. Dolayısıyla kendisi de mazur görülmelidir. Bu bir günah çıkarmadır.

“... Ne mahzur mu görüyorum? Onları okumağa devam edersek belki öyle şeyler çıkacak ki, bir saat evvel iffet timsali olarak halka göstermek istediğimiz bîçareyi yarın sabah dar ağacına çekmek mecburiyetinde kalacağız...” (Fazilet Mükâfatı, s.166)

Sokaktan Sesler hikâyesinde, batan banka haberlerini tereddütle takip eden bir mirasçı 588 buçuk lirasını işletmek istemektedir. Parayı ne yapacağını düşünürken, bir dükkanda asılı levhada emlak işi, iş takibi ve sermaye işletmesi yapılacağına dair ilan tüzerine içeriye girer. Fakat içerideki adamın soyguncu olduğu bellidir. Söyledikleri ve vaadleri, akla, mantığa sığmaz. Kahraman, sokakta rast gele duyduğu “Çüş eşşek” sözünü içinden muhatabına söyler ve bu sesin verdiği ayıltıcı tesirle oradan ayrılır.

Halaskârlar’da halkın çeşitli, garip, içi boş inanışlar nedeniyle bir insanlık dramına göz yummaları konu edilir. Toplumda hemen her kesimden insanın benimsediği akıl dışı, köreltici, insani değerlerden uzaklaştıran, bağınaz düşüncelerin ve kalıplamaların insanı bazen bir cansız varlık kadar duyarsız hale

getirebileceğini işaret eden hikâyede denize düşen bir genç kızı kurtarmak isteyenler, çeşitli sebepler öne sürülerek engellenir, kız boğulup ölüp.

“Hocalar-- (hep bir ağızdan) efendiler, din, şeriat, namus nerede kaldı? Kazazede mukadderât-ı İslâmiyedendir, üstünde deniz çamaşırı bile olmayan bu tıraşzâde-râ züppenin bir genç kızı kucaklaması caiz midir?” (Halaskârlar, s. 262)

Akşam Pazarı’nda sokak hayatına dikkat çekilerek moral değerler üzerine gülünç ve düşündürücü bir sorgulama yapılıyor. Gülhâne Parkı’nda iki hayat kadının hikâyesinin komik unsur içeren kurgusuna katkıda bulunacak olan eski evkaf çalışanlarından Figânî Efendi’nin karşısında ulu orta, geçen geceki işlerinden aldıkları ücretlerden konuşmaları dikkat çekicidir. Figânî Efendi’yi alaya alan gülüşmelerinden sonra muhtemel bir iş durumunda razı olacakları ücret ile ilgili pazarlığa başlarlar.

“Narin –Ah kardeşim, ortalık da pek kesat... Ben vallahi on beş liraya razı olurum...”

Uzun boylu –Ben on ikiye de razıyım...” (Akşam Pazarı, Leyla ile Mecnun, s.258)

Şüpheli İsm-i Fail hikâyesinin kısacık, farklı kuruluşu ile toplumda ahlâkî bozulmayı etkili bir biçimde yansıttığı söylenebilir. Hikâyede mahalle imamı, vaktiyle çeşitli erkeklerle birlikte olmuş bir merhumenin kızıyla sözde mahallenin ahlâkı için konuşur. Mahalle imamının deyimiyle bu kız, bazı erkeklerle korte etmektedir. İmam, annesinin geçmiş hayatını anlatarak kızdan da benzer şeyler yapmasını üstü örtülü olarak ister;

“... Yani bazı kimseler bir kadını bir erkekten kıskanırlar, onları bastırmak suretiyle intikam alırlar. Halbuki validen merhume herkesin gönlünü ayrı ayrı hoş eder, her gece mahallelinin birini evine alırdı. (Şüpheli İsm-i Fail, s.271)

Yeni Bir İcat, iş yerlerinde çalışanların masalarını meşgul eden davetsiz misafirler ve münasebetsiz insanları caydırmaya yönelik bir aletin deneme macerasını konu eder. Ancak, bu tür insanların alete merak ve ilgisi münasebetsizliklerini doruğa çıkarır. Masa eskisinden daha çok meşgul edildiğinden aletin işine son verilir.;

“Beyefendi, af edersiniz, sizi fazla işgal ettim. Fakat, saygısızları kaçırmak için icat ettiğiniz alet nazar-ı dikkatimi celbetti. Bendeniz meraklı bir insanım,

levhaların hepsini okumadan ayrılamadım!... Cidden çok güzel bir icat... Allah'a ısmarladık!... ” (Yeni Bir İcat, Olağan İşler, s.53)

Son mesaj cümlesi de dikkat çekicidir:

“Her icat, her memlekette aynı muvaffakiyetle tatbik edilemiyor.”

Yağmur'da toplumun, görünüşe aldanan hassas bakış açısı ortaya konur. Genç öğretmen Sitare, bir kır gezisine çıkardığı öğrencilerinden Cemil ve Cemile'nin eksik olduğunu görünce şiddetli bastıran yağmur altında onları aramaya çıkar. Onları bir çukura girmiş halde bulur. Paltosunu çıkarıp üzerlerine örter, bu sırada başını da açmak zorunda kalmıştır.

“Küçük kabilemizin dönüşü görülecek şeydi... Benim saçım açıldı... Hristiyan kızları gibi arkamda bluzumla talebemin arkasında koşuyordum...

Yolda bize tesadüf edenler kahkaha ile gülüyorlardı. (Yağmur, s.93)

Ertesi gün gazetelerde Sitare öğretmenin açık saçık halde dolaştığı ve muallimliğin vakar ve haysiyetiyle örtüşmeyen davranışlar sergilediğinden öğretmenlikten atıldığı haberi duyulur.

Yazarın “Diken”, “Şair Nedim”, “İnci”, “Akbaba” gibi dergilerde çıkan hikâyeleri, dergilerin toplumsal sorunlara ve kültürel yozlaşmaya yönelen ironik bakış açısının şekillendirdiği mevzular içerir. İstanbul'un sallantıda olan şehir ahlâkı, ekonomik sıkıntılar mizâhî vakalarla ele alınır. Bu gruptaki hikâyeler, basit inceliksiz esprilerle mesaj kaygısını öne alan ve bu kısıtlılıkla tematik kurgu ile yapının oldukça zayıf kaldığı örnekler olarak değerlendirilebilir.

Porselen Çay İbriği hikâyesinde hırdavatçı Mordohay Efendi,daireden arkadaşı Mürtaza Efendi'yi bir anlamda dolandırır, ona bir arkadaşının kızının düğününde hediye olarak vermek üzere üç parça halindeki kırık porselen çay ibriği satar. Aslında Mürteza'nın amacı bekçi aracılığıyla göndereceği hediyenin taşınırken kırıldığını iddia edip işin içinden sıyrılmaktır, ama gerçeğin ortaya çıkıp Mürtaza Efendi'nin mahcup oluşunda Mordohay Efendi'nin kurnazlığının da payı vardır.

Mürtaza Efendi, hediye bekçiyle gönderip göndermediğini ve ne tembihlediğini karısına sorunca şu cevabı alır:

“Aman dikkat et... Bu ince şeydir... Çabuk kırılıverir. Zaten üç parça... Bir yerde çarparsan tuzla buz olur sonra... Hem sen de Mümeyyizin hizmetçisine böyle tembih et!... dedim...” (Porselen Çay İbriği, Tanrı Misafiri, s.124)

Bir Sahtekârlık Davası, adından da anlaşılacağı gibi bir sahtekarlığı ve faillerini ortaya çıkarmak üzere kurulan mahkemede ve olaya karışan kişilerin savunmalarını anlatır. Mısırlı Fehim Paşa, bir yazarın üzerinde en ünlü romanını yazdığı söylenen bir masayı yüklü bir meblağ karşılığı satın almıştır. Misafirler arasından başka kimseler de yazarın, üzerinde romanını yazdığı masanın kendi ellerinde olduğunu söyleyince sahtekârlık davası için tahkikat başlar. Sonunda okuyucuda ölen yazarın pek çok masası olduğu ve romanını değişik masalarda yazdığı ya da her masa satıcısının usta birer dolandırıcı olduğu hükmü oluşur.

“Geriye kalan maznunlar da aşağı yukarı aynı şeyi söyleyip beraat ettiler. ‘Yıldızlara Karşı’ nın bir günde ve bir tek masa önünde meydana gelmediği sabit oldu. (Bir Sahtekârlık Davası, Leyla İle Mecnun, s.17)

Sahte Banknot, dürüstlükten asla ödün vermeyen bir memurun, arkadaşı tarafından nasıl yoldan çıkarıldığını belgeler. Eğlencenin, sefahatin ne olduğunu bilmeyen ciddi ve gayretli evkaf kâtibi, daireden arkadaşı Osman tarafından gece alemlerine alıştırılır. Buna vesile olan olay da Mutasım Efendiye sahte bir banknot verilmesidir. İki arkadaş sahte banknotu bir randevu evinde tedahüle çıkarmaya kalkınca Mutasım’ın başına gelmedik kalmaz. III. Tekil hakim bakış açısının yaygın olarak kullanıldığı hikâye insanın içindeki kötünü mutlaka ortaya çıkmak için bir yol bulabileceğinin mesajını verir.

Papağan Yumurtası da uyanık bir Yahudi’nin gülünç dolandırıcılık öyküsünü gözler önüne serer. Tenekeci Avram, dükkanında bulunan papağanı sayesinde saf bir efeyi dolandırır. Kuşu on meci diyeye almak isteyen efeye papağan yumurtası diye tavuk yumurtasını beş meci diyeye satar.

Baş kahramanının yine bir azınlık etnik gruba mensup olduğu bir dolandırıcılık öyküsü de **Bahçeli Lokanta**’dır. Memuriyet hayatından oldum olası memnun olmayan evkaf kâtibi Haydar Efendi, eline piyangodan geçen bir parayla bahçeli bir kır lokantası alır fakat müşterisi olmayan lokantayı işletmek istemez, satmaya karar verir. Gözü açık bir Rum tütün işçisi lokantaya müşteri bulduğunu

söyleyerek anlaşmalı olduğu müşteri kılığındaki Arnavut'la birlikte Haydar Efendi'yi dolandırır.

"Başına gelen hem üzüldüm hem güldüm. Haralambo isminde bir külhanbeyi,bildiklerinden bir Arnavut'u yakalamış, senin lokantanı alacak zengin bir müşteri diye getirmiş. Sana, bedavadan, yetmiş seksen kişilik bir nişan ziyafeti verdirmiş..." (Bahçeli Lokanta, s.33)

Geçim Dünyası da Yahudi bir esnafın hayatını kazanmak için yaratıcılığını sahtekârlıkta kullanışını anlatır.

"İsrail Efendi, kırık ibriği bir muayeneden geçirir, bazen bir lamba, bir sürahi, yahut iki cam bardağa mukabil alıp götürür." (Geçim Dünyası, Olağan İşler, s.34)

Kırık vazoları kullanarak sokakta vapurda insanlardan para almanın yolunu bulmuş ihtiyar, vazoları kırılmış gibi göstermek ve kırıandan para almak için kızını da kullanır.

"Bu sahne, kamarada herkesi müteessir etmişti. Yalnız ben müstesna!... Ben, bayılan matmazeli de kırılan vazoyu da tanıyorum. Kırılan vazo, bizim iki gün evvel musikî münakaşasında kurban giden vazo, matmazel de komşumuz İsrail Efendi'nin ortanca kızı Sara idi." (Geçim dünyası, s.37)

Bir başka düzenbazlık öyküsü de **Namuslu Sahtekâr**'dır. Öyküde, yüz lirayı bozamayacaklarını bildiği küçük mahalle esnafından sahte yüz liralık banknot uzatarak borca alışveriş yapan İsmet, sahtekârlık yapmadığını düşünmektedir.

"...Ben sahtekâr değilim. Çünkü, bu paraları kimseye sürmeye çalışmıyorum. Eli genişlediği zaman vermek niyetiyle borç alan bir adama namussuz diyor musun? (Namuslu Sahtekâr, s.80)

Küçük şehirlerde ve taşradaki hayata mahsus insanî ilişkilerde arkadaşlar ve arkadaşlıklar hakkında edinilen masum, temiz, değer hükümlerinin büyük şehirlerde büyük ve önemli yanlışlara neden olabileceğini vurgulayan bir hikâye olan **Eski Ahbap**, yazarın ilk uzun hikâyelerindendir.

Bursalı çiftlik sahibi Hilmi, uzun süredir hasta olan karısını kaybedince sıkıntısını üzerinden atmak için İstanbul'a birkaç aylığına tatile gitmeye karar verir. Şehre ilk adım attığı gün kalacağı otelde karşılaştığı eski dostu Mahir tarafından iyi düşünülmüş detaylı bir komploya kurban gideceğinden habersiz, onunla beraber

eğlenmeyi kabul eder. Son bölümde ortaya çıkıp şaşırtıcı etki yaratacak olan Mahir'in sahtekârlığı, gelişmeyi oluşturan bütün vakalar ve metin halkaları içerisinde saptırılmış bir gerçeklik olarak sunulur. Başlangıçta ve metin boyunca, rastlantısal olarak karşımıza geldiğini sandığımız vaka parçalarının aslında Mahir'in, eski dostu Hilmi'yi dolandırmak için düzenlediği plan dahilinde geliştiğini tahmin edemeyiz.

Hikâye, insan ilişkilerinde “güven”i sorgulayarak ihtiyatlı olmayı öğütüyor. Fazla sayıda metin halkasından meydana gelmiş olan hikâyede Hilmi ve Mahir'in Beyoğlu'ndaki eğlencelerini anlatan bölümler, metne tematik ya da teknik olarak herhangi bir katkı sağlamıyor, bu bakımdan vakada fazlalık veya okuyucu belleği için ayak bağı olma niteliğinden kurtulamıyor.

4- Geçim Zorluğu Temalı Hikâyeler:

Bu temanın işlendiği hikâyelerde ülkedeki sosyo-ekonomik buhranın insanlar üzerindeki etkisi ağırlıklı noktayı oluşturur. Kahramanların dahil oldukları olay örgülerinin çözülme noktasında geçim sıkıntısı ve gerek sosyal gerek siyasi şartların baskısı altında yaşamla girilen mücadelenin tematik yoğunluğu belirgin olarak hissedilir.

Askerin Dönüşü'nde I. Dünya Savaşı ile köylerinden, ailelerinden kopan Mehmetçiğin hüznünlü hikâyesi anlatılır.

“ ‘Askerin Dönüşü’ yıkım içindeki ülkeyi, yöneticilerin sarsak ve acımasız egemenliğini (dilsiz bir köy çocuğunun yaka paça askere alınması, kır güzellikleriyle yüklü insanların yalvarılarına karşın alçakça kuruşuna dizilmesi), bütün bunları duygularıyla gözleyen birilerinin eli kolu bağlılığını işler.”¹⁶⁹

¹⁶⁹ Selim İleri, a.g.m. S.79

Haydarpasha'da bekleyen bir asker trenine Kastamonu'nun Taşköprü ilçesinden Satılmış oğlu Ali'yi ziyarete gelen Kamber ağa, annesinin ve erkek kardeşinin ölüm haberlerini verir. Ali'nin karsı da Ali'den haber alnamayınca başka bir erkekle evlendirilmiştir. Tüm bu acı haberleri duyan genç asker, hayatın acı yükleriyle trenden iner ve karanlığa karışıp kaybolur;

"Memur –Neresinde yarası?"

Ali –(Başını çevirerek, halsiz halsiz:) Göğsümden, hemşehri; göğümden... (Heybesini omzuna alır. Başı önüne çökmüş, omuzları düşük, su birikintilerinin içinde topal ayağını sürüyerek karanlığa ve yağmura karışır.) (Askerin Dönüşü, Sönmüş Yıldızlar, s.100)

Mukaddes Hatıra'da dönemin memurunun geçim sıkıntıları sebebiyle düşebileceği komik ve düşündürücü durumlardan bir kurgu çıkarılır. Tahir Efendi'nin bir alacaklıya olan borcunun kendi bulduğu sembolik ifadesidir. Mahcup, sıkılgan, nazik bir kâtiple ahabap olan tanık anlatıcı birbirine dairelere gitmek için yol arkadaşlığı ettiği adamın her gün çarşı içine gelecekken yolunu değiştirdiğini fark eder. Kâtip, bunun nedeninin mukaddes bir hatırayı anmak olduğunu söyler. Oysa bir gün müdürüyle yürürken çarşıdan geçmek zorunda kalınca gerçek anlaşılır.

Tahir Efendi'nin Ermeni bir basmacıya borcu vardır;

"Artık hiç çarşıda görünmez oldunuz, dedi. Küçük hanım için aldığınız çeyiz eşyasının borcunu hala vermek fikrinde değilsiniz?(Mukaddes Hatıra, Leyla İle Mecnun, s.112)

Hakim bakış açısının, yoğun olarak kullanıldığı **Minyatür**'de kibar bir aileye mensup, sefaletin ayıp olduğunu düşünerek yetişmiş, para idaresini bilmeyen Kâmuran Hanım'ın geçim sıkıntısı anlatılır; genç bir zabitle evlenmek için ailesiyle bozuşmuş, nikâhlısından ayrılmış ve İstanbul'a yerleşmiştir. Evde ilaç bekleyen hasta çocuğu için ölen sevgilisinin kendi elleriyle yaptığı minyatürünü satmaya karar verir. Ancak, minyatürden aldığı on beş lirayı gururuna yenik düşerek dükkanda karşılaştığı eski zengin çevresinden bir arkadaşının hayır işleri için sattığı piyango biletlerine verir. Hikâyenin sonu burada kesilmiş ve malum sonun etkisi yoğunlaştırılmıştır.

Eski Bir Yara, babası kasabadaki hastanede kapıcı olan bir çocuğun işgal yıllarında babasıyla birlikte yaşadığı zorlukları duygusal ağırlıklı bir üslupla anlatır. Babasının sakatlığı nedeniyle direnişe katılamayışının ezikliğini arkadaşları arasında yaşayan çocuk, bir bir düşman askerine ait eşyalar bulup bunların vasıtasıyla babasının bir düşman askerini öldürdüğü yalanını arkadaşları arasında yayar. Bu, babasına pahalıya mal olur; askerler olayı duyup çocuğun üzerinde eşyaları bulunca babasını tutuklar ve kurşuna dizerler.

Kirazlar'da toplumun, insanların görünüşüne ilişkin bakış açılarının haklılık-haksızlık düzleminde ideal eleştirisini içeren çarpıcı bir vaka yaratılır. Yazar, toplumun çoğu kez kendi tercihleri veya zorunlulukları nedeniyle kendi bünyesindeki güncel, rutin, normal ilişkilerden uzak kalan insanlar için kayıtsız kaldığını hatta bunun da ötesinde başkalaşan üyelerini kendisinden daha da uzak tutmak için onlara olumsuz değer hükümleriyle yaklaştığını etkili bir öyküyle vurgulamak ister.

Mahalleden soyutlanmış olarak yaşayan ihtiyar karı-kocanın dış görünüşleri ve tavırları nedeniyle mahalle halkı tarafından değerlendirilişi olumsuzdur. Mahallede kirazlarına el sürdürmeyen, varyemez, hasis ihtiyarların iç yüzü bambaşkadır. Hikâyede ihtiyar karı-kocanın yaşamış olduğu hazin tecrübeler, sonuç bölümünde karşımıza çıkar ve yabancı, esrarengiz çiftin sırrı çözülür. İki ihtiyar, yıllar önce torunlarını yitirmişlerdir. Torunları, sefalet içinde oldukları geçmişlerinde, sahip oldukları bahçenin eski sahiplerinin kiraz ağaçlarından birine mahalleli çocuklarla beraber çıkmış ve bekçiye görünce paniğe kapılıp ağaçtan düşmüştür. Düştüğünde başını kayaya çarpmış ve bir hafta içinde ölmüştür. Balkan Savaşı'nda çocuklarını yitiren karı-koca onlardan tek yadigar kalan torunlarını da yitirince yapayalnız ve acı içinde kalmışlardır. Eski memleketlerindeki varlıklarının parası gelince çocuğun girdiği bahçeyi satın almışlar ve bir daha kimsenin canı yanmasın diye kiraz ağaçlarına yıllarca bekçilik etmişlerdir.

Bir Ahret Masalı'nda, hayatın daima yaşamaya değer olduğu; yaşama isteğinin insanın en önemli amacı olması gerektiği fikrinin altı çiziliyor.

Hikâyede dünyada mutluluğu sevdiği insanları etrafında toplayarak bulan yaşlı bir öğretmenin sevdiklerini kaybettikten sonraki hüznü ve yalnızlığı tematik yapıyı şekillendiren unsurlar olarak seçilmiştir.

Her akşam oturduğu bir tepede mezarlıkta buluşma kararı alan iki sevgilinin konuşmalarını duyar ve aradığı mutlak huzur ve saadeti ölmüşlerine kavuşarak bulacağını düşünür, fakat gördüğü ahret rüyası onu hayata yeniden bağlar. Öğrencilerine yeniden kavuşmayı büyük bir özlemle diler. **İnsan Nasıl Düşer** hikâyesi ile hayatta parasız, pulsuz, sefalet içinde kalmanın insana uzak ve kabullenilmez gelmesine rağmen bu durumlara düşme ihtimalinin hep çok yakın ve olası olduğu gerçeğini bir kez daha düşünme olanağı buluyoruz.

Kendisinden sefalet içinde para isteyen eski bir okul arkadaşına rastlayan tanık anlatıcı bu etkileyici gerçeği bir kez daha hatırlar:

“İşte biz de öyle olduk, dedi. Demin sana nasıl yuvarlandığımı bilmiyorum derken, yalan söylemedim. Sebebini uzun uzun ne sorarsın a efendim? Sen beş kuruş varsa verirsin, yoksa sen sağol. Ne yapalım, başka sefere!...” (İnsan Nasıl Düşer, Olağan İşler, s.40)

5-Daire Hayatı ve Memuriyet Temalı Hikâyeler:

Ahaliyi Kolaylığa Alıştırmak Korkusu’nu okurken “Devlet dairelerinde işlerin ağır yürütmesi usûldendir.” şeklindeki kabulü görmezden gelemeyeceğimizi anlarız. Daireye yeni atanan genç memurun çabaları boşunadır. O, çalışkanlığıyla ve çabukluğuyla müdürden taltif beklerken şu sözleri işitir:

“Ya maazallah bir istidanın bir günde neticesi alındığı hakkında halk arasında bir şayia çıkarsa, dairelerin hali ne olur?... Sonra devlet işlerinin bu kadar çabuk çıktığını anlayan halkın, hizmet-i hükümet denilen şeye itimadı kalır mı? (Ahaliyi Kolaylığa Alıştırmak Korkusu, Leyla İle Mecnun, s.246)

İnsanda görünüşe aldanmamak gerektiğini öğütleyen vaka kuruluşuyla **Kılıkuyruk** hikâyesi daire hayatından vakalarla okuyucuyu bu dünyaya taşır.

“Bir gün vilayetin kalem odalarından birinde acıklı bir sahneye tesadüf ettim. Memurlar, yirmi iki yaşlarında, uzunca boylu, saz benizli bir gencin etrafını almışlar, kaba ve acı bir şekilde alay ediyorlardı.” (Kılkuyruk, Olasğan İşler, s.44)

Bu sahneden sonra tanık anlatıcı himaye etmeye karar verdiği “Kılkuyruk” lakaplı gencin aslında lakabını layıkıyla aldığını bir tecrübeyle öğrenir ve bir mesaj cümlesiyle anlatımını bitirir;

“ ‘Halkın sesi, hakkın sesidir’ diyenlere bir kere daha hak verdim.” (Kılkuyruk, s.45)

Çalıştığı iş yerinin patronu o iş yerinden ayrılıp başka bir işte çalışmaya başladığında da ona bağımlılığından kurtulamayan saf bir memurun garip macerasının anlatıldığı **Amirin Emri** hikâyesinde sosyal hayattaki değişim teması da işlenir. Hikâye, memuriyet hayatına has kolaycılık, kayıtsızlık ve görevi suistimal gibi olumsuz vasıfları ortaya döker;

“Otuz seneden beri nezaretinde dosya memuruyum. Uykuyu fazla sevmekten ve biraz da ihmalcilikten başka bir kusurumu yüzüme vurmuyorlar.”

*Arasıra defter yığınlarını siper ederek ketirdiğim yirmi dakikalık şekerlemeler için müdür birkaç defa imalarda bulundu.” (“Amirin Emri”, **Diken**, S.24, 1919)*

6-Gazetecilik Temalı Hikâyeler:

Bu hikâyelerle yazar, döneminin basın hayatını olay örgülerinde kişiliğini ve sanatsal tavrını geri planda tutmaksızın küçük yergilerle değerlendiriyor. Sahte haber çekişmeleri, menfaat mücadeleleri gibi mevzular bu hikâyelerde ele alınır.

Eski Bir Gazeteci’de iflasın eşliğinde, haber takibinde güçlük çeken bir gazetenin sahibi eski gazeteci Muhittin Bey’in yapay haber macerası konu edilir. Gazete patronunun düşük ücretle çalıştırdığı gazeteciler grev kararı alınca, patron onları çalışmayıp para istemekle suçlar, icap ettiğinde haberi kendilerinin yaratması gerektiğini söyler. Gazeteciler, bunun başarılmasının imkansız olduğunu düşünürler ve bunu patronun da yapamayacağına onunla bahse girerler. Böylece vaka ortaya

çıkılmış olur. Bahsi patron kazanır. Kendisini ziyarete gelen maliye müfettişi Mukbil Bey’le kavga çıkarıp ondan dayak yer. Haberin başlığı hazırdır;

“Bahsi kazandım efendiler... İşte size iki sütun tutacak bir vaka icat ettim... Otuz altılık serlevha şu: ‘Gazetemizin Sahibine Suikast’” (Eski Bir Gazeteci, Leyla İle Mecnun, s.108)

Kabineler Nasıl Devrilir sorusunun cevabını hikâyenin tematik kurgusunu oluşturan gazetelerin haber savaşı ve kavgasında buluruz. Entrik vaka kuruluşuna örnek teşkil eden hikâyede aynı kabinede iki hizipin önderlerini yalan ihbarla birbirine düşüren Zuhal gazetesi, bunu haber yaparak kabine buhranını önceden duyurmuş olur. Yarattığı eleştirel kurguyla yazar, yaşadığı dönemin basın dünyasında yaşananlara dikkat çekmek istemiştir.

En Büyük Ceza’da ise bir gazetecinin hapisten firar etme mevzuu açığa kavuşturulur. Şehirdeki tüccarlardan biri aleyhine hakaret dolu yazısından dolayı hapse düşen gazeteci Halim Selim Bey, tam da bâb-ı âlinin dalaveralı hayatından kurtulduğunu düşünürken hapiste kendisine musallat olan teklifsiz bir şair yüzünden firar etmek zorunda kalır.

“Bu kadarla kurtulduğuna şükret, dedim. Şair fazla olarak bir de tıraşçı olursa insanı , Allah saklasın, katil de edebilir.” (En Büyük Ceza, Olağan İşler, s.64) gibi bir mesaj cümlesi tanık anlatıcının ağzından okuyucunun dikkatine sunulur.

7-Diğer Temalar:

Bir Gümrük Kaçakçılığı, Fransa’ya giriş yaparken bir arkadaşının sipariş ettiği İran halısı nedeniyle sorun yaşayan Türk vatandaşının hikâyesidir. Gümrükte Fransa’ya halı ithalinin yasak olduğunu öğrenince emaneti geçirmek için yalan söyler; gümrük memurunu halı zannedilen şeyin, üzerinde Müslümanların ibadet ettiği seccade olduğuna inandırma macerası hikâyenin muhtevasını oluşturur. Sonunda İstanbul’da yaşamış yardımsever bir Ermeni vatandaşın tanıklığıyla halı gümrükten geçirilir.

İlk Müşteri hikâyesinde tema, “Müşteri her zaman haklıdır” fikri etrafında gelişir. Memurluktan öteden beri şikâyet eden evrak kayıt görevlisi Tahir Efendi, emekli ikramiyesiyle bir kahvehane açar, fakat müşterisi olmayan kahvehaneye ilk gelen kişi Tahir Efendi’nin dükkanında türlü katlanılmaz şeyler yapar ve hiçbir şey içmeden kahvehaneden ayrılır. Tahir Efendi çaresiz olanlara katlanır.

Nisan Güneşi’nin romantik kurgusunda yaşlı bir askeri doktorun vicdan azabının iç yüzüne tanıklık ederiz.

Kudret Paşa, askeri okuldaki gençlik yıllarında etrafındaki tüm arkadaşlarının birer sevgilisi olduğundan, kendisi de hep bir sevgilisi olmasını istemiş ve bu yoksunluğun ezikliğini yaşamıştır. Onu kardeşi kadar seven doktor Feridun’un sorusu üzerine, mahcup olmamak için bir sevgilisi olduğu yalanını söylemiştir. Yolda takip ettiği bir kızın bir eve girerken dışarıda unuttuğu kitabını çalmış ve içerisinde bulduğu resmi sevgilisinin resmiymiş gibi Feridun’a göstermiştir. Oysa resimdeki sevgili Feridun’un birlikte evlilik kararı aldıkları nişanlısı Feride hanımdır. Feridun, nişanlısının kendisine ihanet ettiğini düşünerek gizlice Yemen’e tayin ister ve hayatını askerliğe adar. Bu, Kudret Paşa için büyük bir vicdan azabı olarak daima hatırlanır.

“O dakikada ne olduğunu tarif edemem. Rüyasını, hayatını bilmeden kırdığım bu adamın ellerini öpmek, ondan af dilemek istedim. Fakat cesaret edemedim.” (Nisan Güneşi, Sönmüş Yıldızlar, s.54)

I. Dünya Savaşı sırasındaki Bursa işgalini kurmaca zaman olarak alan **Tehdit** hikâyesi bu süreçte yaşanan bir tehdit ve şantaj konusunu içeriyor. Yunanlıların Bursa’yı işgaliyle Çekirge’de bir köşkte yaşayan ailenin iki oğlu yıllarca Çanakkale, Bağdat ve Kafkasya’da savaştıktan sonra işgali hazmedemeyip direnişe katılırlar. İnkaya’da bir çiftlikte saklanan iki kardeşin yerini kız kardeşleri Remziye’ye bildiren Hristo, bu bilgiyi bir şantaj için kullanarak Remziye’den para ister. Zengin vaka halkalarından oluşan iki parçalı vaka hikâyesinde bir sonraki vakanın iskeletini oluşturan temalar arasında Remziye ile Hamit yüzbaşı arasındaki aşk da yerini alır. Remziye, eski aşkı Hamit’ten kardeşleri için para bulmasını ister ve böylece hikâyenin gerilimi kurulmuş olur.

Başkasının Eliyle’de beklenmedik sentetik bir sonla karşılaştığımızı düşünürüz. Ancak neden sonuç ilişkisi ve gerçeğimsi yapısı sağlam olan hikâyede

temayı oluşturan konu intikamdır. Nüfuzlu ve yüksek mevki sahibi Noter Arif Şadan Bey'den intikam almak isteyen çelimsiz bir genç, kurduğu ince planla Boksör Vehip'i adamı üstüne salar. Arif Bey, bir güzel dayak yer. Garip aşk randevusunun başlangıcında çıkan her iki tarafın da gafilâne tuzağa düştüğü kavganın temelinde bir intikam meselesinin yattığı sonuç bölümünde anlaşılır.

“Beğendin mi intikamımı?... Sana dayak atmaya kendi gücüm yetmezse, bu işi başkasına da mı ciro edemezdin. Nasıl, geçen hafta yanlışlıkla karına dirsek vurduğum diye benim gibi zebun adamı sokak ortasında alâmeleinnas evire çevire döver misin? (Başkasının Eliyle, Leyla İle Mecnun, s.24)

Konusunu ve tematik içeriğini tarihten alan tek hikâyeye **Resul Hoca'nın Gazası**, kıssadan hisse kabilinden savaşta esir alınan Macar şövalyelerinin biri ile Resul Hoca arasındaki gazadan ders çıkarıyor okuyucuya. Resul Hoca, Macar ordusunu dağıtmış olan Serdar Murat Paşa'ya bir ricada bulunur; bir esirin kafasını kesmek istediğini söyler. Serdar Murat Paşa derhal isteği yerine getirmek üzere kılıçlı bir şövalyeyi Hoca'nın karşısına çıkarır, ancak silahsız bir adamı kesmek üzere bekleyen Resul Hoca korkudan bir hayvan gibi imdat istemeye başlar, Serdar Murat Paşa'ya neden böyle bir şey yaptığını sorunca:

“ ‘Hocam sen gaza istedin. Ben de sana bir gaza vesilesi temin ettim. Gaza, kurban kesmeye benzemez. Kâfir, önümüze boynunu uzatıp: ‘Gel ağam Allah rızası için kafanı kes de cennete git’ demiyor. Biz de böyle uğraşa uğraşa kesiyoruz’ der.” (Resul Hoca'nın Gazası, s. 242)

Hikâye baş kahramanı olarak insan dışı bir varlığın seçildiği tek hikâyeye olan **Gamsızın Ölümü**, merhamet uyandırıcı bir tema ile kurulmuştur. Bir ilkokuldaki öğrencilerin sevgilisi ihtiyar köpek Gamsız, ana sınıfı çocuklarına gidilecek piknik yerine kadar eşlik eder, burada zehirlendiği anlaşılan talihsiz köpek yakındaki dereye düşen bir çocuğu kurtardıktan sonra ölür. Reşat Nuri'nin hakim bakış açısıyla köpeğin geçmişindeki ıstırap ve vefa dolu yaşam öyküsüne yer verdikten sonra okuyucunun sevgi ve şefkat dolu duygularına hitap eden Gamsız'ın acı sonu da yine yine vefa ve fedakarlıkları ile birlikte hatırlanacaktır.

“ ‘Gamsızın Ölümü’ sevecenlik kavramını doruğuna çıkartır. Bir köpeğin bile özverilerle donandığı bir dünyada kirli, karanlık, katı, acımasız, iğrenç olgulara yer yoktur.”¹⁷⁰

Kurgu içinde kurgu olarak değerlendirilebilecek olan **Rüya-yı Sadık**, rüyaların insan hayatındaki yerini konu alan gerilimli bir öyküdür. Doktor Şerif, rüyalar üzerine bir sohbette, gördüğü bir seri rüyayı anlatır. Rüyaların gerçek hayatla bağlantısı olup olmadığını sorgulayan hikâyede Doktor Şerif’in gördüğü rüyada ailesinin evine giren Arnavut bekçiler doktorun eşine ve çocuklarına zarar verir. Uyandığında polise haber veren Şerif, eşi ve kızının öldüğünü haber alır, ancak bu da bir rüyadır.

“Zevcem de kızım da hamd olsun sağdır, dedi. Sergüzeştimin arkasını söylemedim, telefon vakası da bir rüya, daha doğrusu iki evvelki rüyamın üçüncü mabâdi idi. İkinci rüyadan sonra kendi kendimi teskine çalışırken oturduğum yerde tekrar dalmışım... Mide fesadı berbat şeydir.” (Rüya-yı Sadık, s.144)

Çehreler Tabiatlar isimli hikâyede insanların dış görünümlerine bakarak mizaçlarıyla ilgili yargılara varan bir bilim adamı ve karşılaştığı vaka konu edilir. Bilim adamının, **Çehreler Tabiatlar** isimli kitabına bakan bir baba, kızını evlendireceği adamın eşek tabiatlı olduğunu öğrenir ve bilim adamına danışmaya gider. Eşek tabiatlı damat, kayınpederini takip etmiştir. Hakkındaki hükmün doğrulandığını duyunca bilim adamını döverek eşek tabiatlı olduğunu kanıtlar, böylece ilmi kurtardığını düşünen Niyazi Bey, yediği dayaktan şikâyet etmez;

“ ‘Mamañ ben bu dayaktan çok memnunum’ , dedi. ‘Vücudumuz hayli hırpalandı ama, bu sayede ilmi kurtardık.’” (Çehreler Tabiatlar, Olağan İşler, s.68)

¹⁷⁰ Selim İleri, a.g.m., s.81

IX. SONUÇ

Hikâye incelemede yöntem, edebiyat biliminin eser, yazar, dönem bağıntıları üzerindeki analitik kapsamının belirlediği ölçütler ve öngürülebilecek metotlarla birlikte her araştırmacının bireysel çabaları ve katkılarıyla vardığı birikimsel noktalardan sonra genel hatlarıyla belirginlik kazanır. Bu nedenle her hikâye incelemesinin bu alanda ortak bir metodik yaklaşıma ve terminolojiye ulaşmada önemli katkıları olmaktadır. Reşat Nuri'nin hikâyelerinde yapı ve tema konulu bu çalışma söz konusu sahada, göz önüne çıkan yoksunluklar, gerilikler dikkate alınarak değerlendirilmelidir.

Çalışmamızda ulaştığımız sınırlar, Reşat Nuri Güntekin'in hikâyelerinde önemli bir hoşgörü, günlük hayatın şaşırtıcı olaylarına yönelen basit ve yaşama güdüsü aşılayan sevecen bakış açılarını karşımıza getiriyor. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın söylediği gibi; *"Asıl Reşat Nuri realizmde ve onun öbür yüzü olan şefkat ve sevgide aranmalıdır. Çünkü o, Türkçenin ortasında geniş bir sevgi ve şefkat ürpermesi idi."*¹⁷¹ Hayatın gerçek ve sıradan kurgularındaki dikkat çekmeyen şaşırtıcı yanlar; dönem insanının yanbaşıda olup biten toplumsal yaşayışa, ilişkilere, kurumlara, ülkenin politik gerçekleriyle temellenmiş bozuk standartlara dair olaylar, kimi zaman kabullenmişliğin sert dozajının etkisiyle teknik kaygılara kapılmaksızın, kimi zaman da kurmacada incelikli bir tartıdan geçirilmeksizin realiteden yana bir tevazu içerisinde hikâyeleri kurar.

Gündeliğin sıradan ama hayale zor sığan kurgularının peşindeki bu hikâyelerin dikkatle, önemli deneysel teknik yaklaşımlarla kurgulanmış olan başarılı örneklerinde, Reşat Nuri'in hayata izlenimci hakimiyetinin doruklarında olduğu görülür. *Tanrı Misafiri, Mektuplar, Kirazlar, Yaseminli Yuva, Sönmüş Ocak, Avukat, Gurur* gibi hikâyeleri özellikle anlatım tutumunda oldukça yeni, okuyucu belleğini ve çözümleme yetisini katılımsal olarak devreye sokan modern açılımlar taşır. Kısa hikâyede etkin bir işlevsellik kazanan okuyucuya ait birimler yazarın başarılı hikâyelerinde uyanık tutulur. Yazarın hikâyelerinde durumlar,

¹⁷¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Reşat Nuri ve Eserleri*, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, Hazırlayan: Dr. Zeynep Kerman, 3. baskı, Ocak, 1992, s.439

çatışmalar ve tipler üretmedeki başarısı türün gereklerine koşut, gerekli ve önemli bir kazanımdır.

Üslûpçu olmaktan kaçınan ve yapıtları üzerinde ince, derinlikli çalışmalar yapmayıp pikolojik muhtevadan uzak kalan Reşat Nuri'nin hikâyelerinde ortaya koyduğu zekâ ile hayal kapasitesi, okuyanda, yazarın hikâyecilikte ve romancılığında yapabileceklerine dair kayda değer ukdeler bırakır. Reşat Nuri, yazarken notlar almadığını, hafızasının koridorlarında gizli tuttuğu vaka modelleri etrafında hikâyelerini ortaya koyduğunu belirtirken bizlerin bu çaresiz endişesini haklı çıkarır.

Yazarın hikâyelerinin önemli bir bölümü de kurmacanın niteliği vakalarının işlerliği yönleriyle özenilmemiş kalem alıştırmaları şeklinde tanımlanabilir. Reşat Nuri'nin, özellikle döneminin romantik eğilimlerine bağlı kalıp geniş ve tahsil derecesi vasat okuyucu kitlesine yönelik hazırladığı *Yalan, Bir İntihar Şakası, Bir Sonbahar Eğlencesi, Bir Hazin Hakikat, Dünya Yuvarlak mı Düz mü, Bir Mayıs Masalı* gibi öyküleri bunlardandır.

Öykülerinde yine döneminin hikâyecilerinde hakim olan klasik vaka hikâyesine ait unsurlar belirgin olarak bulunan Reşat Nuri, bu tarz hikâyecilikte ön plâna çıkan izlenimcilikte ve toplumun aksayan yönlerini ele almada başarılı olur. Aksayan toplumsal dinamikleri, yozlaşan müesseseleri ve insanları hikâyedeki itibârî muhtevanın önüne geçemeyecek bir sosyal muhteva içerisinde daima sezdirir. Sevginin, aşkın ve hayata ciddî bir ümitle bakmayı sağlayan değerlerin yüceldiği *Gurur* hikâyesinde yoksulluk, acı, ve gündelik yaşantının sıkıntıları kahramanların yanibaşlarındadır, toplumsal sorunlarla etkileşim halindedirler, kahramanların bunlar karşısında insanın hep yanında taşıdığı “güzelliği” alternatif bir tepki ve isyan halinde ortaya çıkmarmaları ustalıkla bir sosyal muhteva kurar. Aynı şekilde *Nişanlıdan Mektuplar*'da aşka sarılan yaralı subay savaşın tam ortasından gelmiştir.

Büyük romancımız, hikâyeleriyle hayatın insanlarla süren doğal, iddiasız ama emin olgularını, yarattığı geniş tipler dünyası ve sevgi dolu bakış açısıyla yansıtmıştır. Varlık sebepleri insanlık kadar eski ve onun tabiata karşısındaki duruşu kadar iddiasız süregelen bu olgular, Reşat Nuri'nin kişileri, vakaları ve vakaların sonuçları üzerinde tavır koymadan – ve de tıpkı yaşadığımızda

günlerimizin büyük kısmına yaptığımız gibi üzerinde durmadan – yalnızca etkili gözlemlerini değerlendirdiği hikâyelerini ortaya çıkarmıştır.



KAYNAKÇA

Akı, Dr. Niyazi, **Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan-Eser-Fikir-Üslûp**, İstanbul, 1960

Aktaş, Doç. Dr. Şerif, **Refik Halit Karay**, Kültür Bakanlığı Yay., I. Baskı, Ankara, Aralık 1986

Aktaş, Doç. Dr. Şerif, **Yakup Kadri Karaosmanoğlu**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 816, Ankara, 1987

Aktaş, Prof. Dr. Şerif, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, 3. baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998

Akyüz, Kenan, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, 4. Baskı, Mas Matbaacılık, Ankara, 1982

Alkayeva, Leyla, **Sovyet Türkologlarının İncelemeleri**, 1980 (Anan: Mahir Ünlü, Ömer Özcan, 20.Yıl Türk Edebiyatı, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1987)

Baydar, Mustafa, *Reşat Nuri Güntekin Anlatıyor*, Varlık, S. 416, 1 Mart 1955

Beckett, Samuel, **Proust**, Çeviren: Orhan Koçak, Metis Yayınları, Mayıs 2001, İstanbul

Binyazar, Adnan, *Sait Faik Üzerine Bir Deneme*, Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, C.32, S.286, 1 temmuz 1975

Bourneur, Roland; Quellet, Real; **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev. Hüseyin Gümüş, Ankara, 1989

Boynukara, Hasan, *Karakter ve Tip*, Hece, Türk Romanı Özel Sayısı, S.65, 66, 67, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002

Crane, R.S., *Yapı Kavramı (Concept of Plot)*; Philip Stevick, **Roman Teorisi**, Çev. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988

Çetişli, Doç. Dr. İsmail, **Memduh Şevket Esendal İnsan ve Eser**, Kardelen Kitabevi, I.Baskı, Isparta, 1999

Doğan, Abide, **Aka Gündüz**, Kültür Bakanlığı Yayınları, I. Baskı, Ankara, 1989

Emil, Prof. Dr. Birol, **Reşat Nuri Güntekin**, Kültür Bakanlığı Yayınları, I. Baskı, Ankara, 1989

Ercilasun, Dr. Bilge, **Servet-i Fünûnda Edebi Tenkit**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, Nisan 1981

Erden, Aysu, **Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri**, Gendaş Kültür Yay., İstanbul, Mart 2002

Erişenler, Satı, *Refik Halit Karay'ın Öyküleri*, **Türk Dili**, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, C.XXXII, S.286, Temmuz 1975

Forster, E.M., **Roman Sanatı**, Çev.: Ünal Aytür, Adam Yay., II. baskı, İstanbul, 1985

Freidman, Norman, *Romanda Yapı Şekilleri (Forms Of The Plot)*; Philip Stevick, **Roman Teorisi**, Çev.: Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988

Göçkün, Doç. Dr. Önder, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1.Bsk., İstanbul, 1987

Güntekin, Reşat Nuri, **Olağan İşler**, İnkılâp Kitabevi, 2. basılış, İstanbul, 1959

Güntekin, Reşat Nuri, **Tanrı Misafiri**, İnkılâp Kitabevi, Y. Basılış, İstanbul, 1960

Güntekin, Reşat Nuri, **Sönmüş Yıldızlar**, İnkılâp Kitabevi, 3. Basılış, İstanbul, 1960

Güntekin, Reşat Nuri, **Leyla İle Mecnun**, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, Tan Gazetesi ve Matbaası, Yeni Harflerle 1. basılış, İstanbul, 1962

Güntekin, Reşat Nuri, **Harabelerin Çiçeği**, **Eski Ahbap ve Boyunduruk**, 2. Basılış, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1960

Güntekin, Reşat Nuri, **Leyla İle Mecnun**, İnkılâp Kitabevi, 14. baskı, İstanbul, y.t.y.

Güntekin, Reşat Nuri, **Sönmüş Yıldızlar**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, y.t.y.

Güntekin, Reşat Nuri, **Tanrı Misafiri**, 23. baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, y.t.y.

- Güntekin, Reşat Nuri, **Olağan İşler**, İnkılâp Kitabevi, 10.baskı, İstanbul, y.t.y.
- Güntekin, Reşat Nuri, “*Komiserin Telaşı*”, Nedim, S. 4, Ağustos 1918, s. 57
- Güntekin, Reşat Nuri, “*Amirin Emri*”, Diken, S.24, 1919
- Güntekin, Reşat Nuri, “*Dünya Yuvarlak mı Düz mü*”, Diken, S.42, 6 Şubat 1336, s.6-7
- Güntekin, Reşat Nuri, “*Bir Mayıs Masalı*”, Diken, S.54, 2 Mayıs 1920, s.6-7
- Güntekin, Reşat Nuri, “*Sineğin Hizmeti*”, Akbaba, S.623, 1928, s. 2-3
- Güntekin, Reşat Nuri, “*Garip Bir Hırsızlık*”, Akbaba, S. 627, 1928, s.2-3
- Güntekin, Reşat Nuri, “*Bulunmaz Bir Hizmetçi*”, Akbaba, S.709, 1929, s. 2
- İleri, Selim, *Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri*, Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, C.32, S.286, 1 Temmuz 1975
- İleri, Selim, *Öykücülüğümüzde Bir Sevecenlik Fırtınası: Reşat Nuri Güntekin*, Türk Dili, C.XXXII, S.286, Temmuz 1975
- James, Henry, *Roman Dünyası*, Philip Stevick, **Roman Teorisi**, Çev. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988
- Kaplan, Mehmet, **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1979
- Kaplan, Mehmet ve başk. **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III**, Marmara Üniversitesi Yay., İstanbul 1994
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, **Gençlik ve Edebiyat Hatıraları**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969
- Kıran, Zeynel - Ayşe (Eziler), **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Yayınevi, Ankara, 2001
- Kırhanlı, Şenay, **Seçme Hikâyeler I Ömer Seyfettin**, Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul 1970
- Korkmaz, Ramazan, **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, Yapı Kredi Yayınları, I. Baskı, İstanbul 1997
- Kudret, Cevdet, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II, Meşrutiyetten Cumhuriyete Kadar 1911-1922**, İnkılâp Kitabevi, 5. Baskı, İstanbul, 1987
- Kudret, Cevdet, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I (Tanzimattan Meşrutiyete Kadar 1859-1910)**, İnkılâp Kitabevi, 5. baskı, İstanbul, 1987

Kudret, Cevdet, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman III, Cumhuriyet Dönemi 1923-1959**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990

Kundera, Milan, **Roman Sanatı**, Çev.: İsmail Yerguz, Afa Yayınevi, İstanbul, 1989

Lekesiz, Ömer, *Öykücülüğümüzde Dönemler*, Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, Ekim-Kasım 2000

Mutluay, Rauf, *Öyküleriyle Hüseyin Rahmi*, Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, C.32, S.286, 1 temmuz 1975

Naci, Fethi, *Reşat Nuri'nin Zabitleri, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, Berna Moran'a Armağan, Hazırlayan: Nazan Aksoy, Bülent Aksoy, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997

Nayır, Yaşar Nabi; **Ömer Seyfettin, Yaşamı, Sanatı, Yapıtları**; Varlık Yayınları, sekizinci baskı, İstanbul, Eylül 1982

Noon, William T.; *Modern Edebiyat Ve Zaman Kavramı*; Philip Stevick, **Roman Teorisi**, Çev. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988

Oğuzkan, A. Ferhan, **Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hayatı, Sanatı ve Eserleri**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1954

Oktay, Ahmet, **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993

Önal, Yard. Doç. Dr. Mehmet, *Tahkiyeli Eserleri Tahlil Planı Hakkında Bir Deneme*, Bilig, Bahar 1996

Önertoy, Doç. Dr. Olcay, **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, İş Bankası Yayınları, Ankara, 1984

Önertoy, Olcay, **Reşat Nuri Güntekin**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Olgaç Basımevi, Ankara, 1983

Önertoy, Olcay, *Reşat Nuri Güntekin'in Yazınımızdaki Yeri*, Türk Dili, Özel Bölüm, Reşat Nuri Güntekin'in Yazınımızdaki Yeri, Aralık 1981

Özön, Mustafa Nihat, **Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Maarif Matbaası, İstanbul, 1941

Özyalçiner, Adnan, *Türk Öykücülüğünde Konu Genişlemesi*, Dil Dergisi, S.90, Nisan 2000

Poyraz, Türkân; Alpbek, Muazzez; **Reşat Nuri Güntekin, Hayatı ve Eserlerinin Tam Listesi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1957

Proust, Marcel, **Kayıp Zamanın İzinde, Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde**, Çeviren: Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, 9. baskı, İstanbul, 2001

Sağlık, Şaban, *Kurmaca Alemin Kurmaca Sözcüklerinden*, Hece, Türk Romanı Özel Sayısı, S.65/66/67

Saussure, Ferdinand De, **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev.: Berke Vardar, 2 cilt, TDK, Ankara, 1976

Sevük, İsmail Habip, **Yeni Edebî Yeniliğimiz, Tanzimattan Beri Edebiyat Tarihi I**, Remzi Kitabevi, Kenan Basımevi, İstanbul, 1940

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Reşat Nuri ve Eserleri*, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, Hazırlayan: Dr. Zeynep Kerman, 3. baskı, Ocak, 1992

Tekin, Doç. Dr. Mehmet, **Peyami Safa'nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma**, Selçuk Eğitim Fakültesi Yayınları, Konya, 1990

Tobias, Ronald B., **Roman Yazma Sanatı**, I. baskı, Say Yayınları, İstanbul, 1996

Todorov, Tzvetan, **Yazın Kuramı**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 1998

Tural, Sadık Kemâl, Z. Kerman ve M. Kayahan Özgül, **"Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek"**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987

Türkeş, A. Ömer, *Guy De Maupassant*, Eski Kitaplar, (Web. İnt., www.pandora.com.tr), 22.10.2002

Uşaklıgil, Halit Ziya, **"Hikâye"**, Haz.: Nur Gürani Arslan, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1988

Uyguner, Muzaffer, Gösteri, Edebiyat Eki, 1985; (Anan: Mahir Ünlü, Ömer Özcan, **20. Yüzyıl Türk Edebiyatı**, İnkılap kitabevi, İstanbul, 1988)

Uyguner, Muzaffer, **Sait Faik, Bütün Eserleri, Açık Hava Oteli Konuşmalar- Mektuplar**, "Sait Faik Anketimize Cevap Veriyor" Bilgi Yayınevi, Doyuran Matbaası, İstanbul, y.t.y.

Ünlü, Mahir; Özcan, Ömer, **20. Yüzyıl Türk Edebiyatı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1988

Varlık, 387, Ekim 1952

Wellek, Rene; Warren, Austin; **Edebiyat teorisi**, Çev: Doç. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993

Yener, Cemil, *Ömer Seyfettin'in Öykücülüğüne Toplu Bir Bakış*, Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, C.32, S.286, 1 temmuz 1975

Yılmaz, Prof. Dr. Durali, **Roman Sanatı ve Toplum**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1996

Yücel, Tahsin, **Yapısalcılık**, Ada Yay. , İstanbul , y.t.y.

