

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
ORTAÖĞRETİM SOSYAL ALANLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN KISA HİKÂYELERİNİN ÜSLÛP
ÖZELLİKLERİ VE BUNLARIN EĞİTİMDE KULLANIMI ÜZERİNE BİR
ARAŞTIRMA

Şahika ŞEN

İzmir

2015

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
ORTAÖĞRETİM SOSYAL ALANLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN KISA HİKÂYELERİNİN ÜSLÛP
ÖZELLİKLERİ VE BUNLARIN EĞİTİMDE KULLANIMI ÜZERİNE BİR
ARAŞTIRMA

Şahika ŞEN

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Sabahattin ÇAĞIN

İzmir

2015

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'ne sunduğum *Sait Faik Abasıyanık'ın Kısa Hikâyelerinin Üslup Özellikleri ve Bunların Eğitimde Kullanımı Üzerine Bir Araştırma* adlı yüksek lisans tezinin bilimsel ahlâk ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda onurumla doğrularım.

Şahika ŞEN

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Programında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Şerif Ali BOZKAPLAN

Üye : Yrd. Doç. Dr. Sabahattin ÇAĞIN

Üye : Prof. Dr. Fazıl GÖKÇEK

Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

02.11.2015


Prof. Dr. Ali Günay BALIM
Enstitü Müdürü

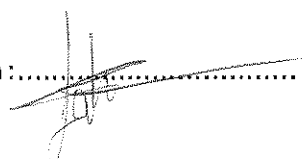
T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10090527
Yazar Adı / Soyadı	ŞAHİKA ŞEN
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 37687668124
Telefon	5077954954
E-Posta	sahikaasen@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Sait Faik Abasıyanık'ın Kısa Hikâyelerinin Üslûp Özellikleri ve Bunların Eğitimde Kullanımı Üzerine Bir Araştırma
Tezin Tercümesi	A Study on Stylistic Properties of Sait Faik Abasıyanık's Short Stories and Their Use in Education
Konu	Türk Dili ve Edebiyatı = Turkish Language and Literature
Üniversite	Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Bölüm	Türk Edebiyatı Bölümü
Anabilim Dalı	Ortaöğretim Sosyal Alanlar Öğretmenliği Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2015
Sayfa	222
Tez Danışmanları	YRD. DOÇ. DR. SABAHATTİN ÇAĞIN 43705289042
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	
Kısıtlama	36 ay süre ile kısıtlı

Tezimin, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 02.11.2018 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.
NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.

02.11.2015

İmza:.....


ÖN SÖZ

Türk edebiyatının sözlü ve yazılı tarihine bakıldığında hikâye türünün oldukça eskiye dayandığı görülmektedir; ancak ‘modern hikâye’ söz konusu olduğunda türün tanımı noktasında Batı edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da ayrılıklar söz konusudur. Hem hikâye hem de roman türlerinin başlangıçta birbirlerinden ayrılması konusu Halit Ziya’ya kadar sorunlu bir konu olmuş ve modern Türk hikâyesinin kurulması ancak Cumhuriyet döneminde mümkün olmuştur.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında topluma yönelme ile birlikte hikâyeciliğimiz çeşitliliğe açılmış ve bu çeşitlilik Sait Faik gibi özgün bir ismi ortaya çıkarmıştır. Edebiyatımızın önemli yazarlarından biri olan Sait Faik, yalnızca hikâye değil pek çok başka türde eserler vermişse de asıl önemini kısa hikâyeleri ile kazanmıştır ve bu açıdan incelenmesi gereken bir yazardır.

Çalışmada, Sait Faik Abasıyanık’ın sekiz hikâye kitabı incelenmiştir. Çalışmanın konusunu oluşturan kitaplar yayın tarihlerine göre şu şekildedir: *Semaver* (1936), *Sarnıç* (1939), *Şahmerdan* (1940), *Lüzumsuz Adam* (1948), *Mahalle Kahvesi* (1950), *Havuz Başı* (1952), *Son Kuşlar* (1952), *Alemdağ’da Var Bir Yılan* (1954).

Çalışmanın ilk bölümü olan girişte, tezin amaç ve önemi, problem durumu, problem cümlesi, sayılılar ve sınırlılıklar yer almaktadır. İkinci bölümde ise, konuyla ilgili yapılmış yayınlar ve araştırmalardan bahsedilmektedir. Çalışmanın üçüncü bölümünde araştırmanın yöntemi, araştırma modeli, araştırmanın evren ve örnekleme, veri toplama araç ve teknikleri yer almaktadır.

Çalışmanın dördüncü bölümü, *Bulgular ve Yorumlar* başlığını taşımakta ve üç alt başlıktan oluşmaktadır. Alt başlıkların ilki *Giriş* ismini taşımakta ve bu bölüm de iki ayrı başlıktan oluşmaktadır. ‘Kısa Hikâye ve Türkiye’de Kısa Hikâye’ başlığında kısa hikâyenin sınırlarını çizebilmek ve türün belli başlı özelliklerini belirlemek maksadıyla, türün dünya ve Türk edebiyatlarındaki gelişimi kronolojik olarak incelenmektedir. İkinci başlıkta ise ‘Edebî Dil ve Üslûp’ bölümü yer almakta, bu bölümde üslûbun ne olduğu ve sınırları incelenmekte ve çalışmaya yön veren üslûp inceleme metodu izah edilmektedir.

Dördüncü bölümün ikinci alt başlığında Sait Faik'in kısa hikâyelerinin üslûp özellikleri kronolojik olarak incelenmektedir. Bölümün üçüncü alt başlığında, üslûbun eğitim üzerindeki etkilerinden söz edilmektedir.

Çalışmada dördüncü bölümden sonra 'Sonuç' bölümü yer almaktadır ve bu bölüm, çalışmanın özetini içermektedir. Sonuç bölümünden sonra gelen 'Kaynakça' bölümünde ise çalışmanın ana malzemesini oluşturan Sait Faik'in incelenen eserleri ve çalışma sırasında faydalanan kaynakların tamamı yer almaktadır.

Tez çalışması boyunca, tüm bilgi birikimi ve engin tecrübeleriyle bana yardımcı ve destek olan değerli hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Sabahattin Çağın'a; ayrıca çalışma süresince maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

ÖZET

Sait Faik Abasıyanık, sadece hikâye değil, aynı zamanda roman, şiir, eleştiri gibi türlerde eserler vermişse de isminden hikâyeleriyle söz ettirmiştir. Araştırmamızda Sait Faik'in kısa hikâyelerinin üslûp açısından incelenmesi hedeflenmektedir. Üslûp araştırması için yazarın kısa hikâyelerini tercih etmemizin belli başlı sebepleri vardır. Bunlardan ilki yazarın kısa hikâyelerinin tüm eserlerine oranla sayıca fazla olması; diğeri de kısa hikâyenin üslûp araştırmamıza yön veren bir yaklaşımın da gerektirdiği üzere yazarın çalışma metoduna çok daha yakın oluşudur.

Araştırmamızın temel amacı, Sait Faik Abasıyanık'ın kısa hikâyelerinin hem tematik hem de gramatik açıdan incelenerek, yazarın şahsiyeti ile eserleri arasındaki münasebeti ortaya koymaktır; zira Sait Faik, kendi mizacını olabildiğince eserine yansıtmış olan bir yazardır. Tabiatı eserlerine bu denli akseden yazarın roman ya da şiirden çok hikâyede ısrarcı olması olağandır. Çabuk sıkılan, kuraldan, kaideden, sorumluluktan hiç haz almayan, “anlık” yaşayan yazarın eserlerinde kendisinden çokça izler bulunmaktadır.

Edebî türlerin hepsi kurmacadır ve bu kurmacanın insan, zaman, mekân, olay gibi belli başlı unsurları vardır. Bütün bu unsurları bir araya getiren araç dildir. Basit bir iletişim aracı olan dil, bu yönüyle günlük konuşma işlevinin ötesine uzanır ve yeni bir gerçeklik yaratan ‘edebî’ bir işleve sahip olur. Edebî eserde doğal bir üslûpla karşılaştığımızda şaşırır ve hayran oluruz; çünkü karşımızda bir yazardan ziyâde bir insan buluruz. Sait Faik, hikâyelerinde bir yazardan çok insan olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle biz, yazarın kısa hikâyelerine ne sadece gramatik açıdan ne de sadece tematik açıdan bakabiliriz. İnsan ‘Sait Faik’i anlayabilmenin, yazarın şahsiyetinin pek çok tesir ettiği üslûbunun incelenmesi yolundan geçtiğini düşünmekteyiz.

Şahika ŞEN

Eylül, 2015

ABSTRACT

Sait Faik Abasıyanık is not a story writer only, but an author of novels, poems and critics too. But he is mostly famous with his stories. In this article our aim is to look the wording style of the short stories of Sait Faik. Choosing the short stories for wording style has some purposes. First his short stories are far more than author's other pieces. And his working method is very obvious to show us his style in short stories.

Main purpose of this article is to check the them as well as gramer of the short stories of Sait Faik for to show the connection of his personality and his stories. Because Sait Faik is an author who reflects his personality in his short stories. Reflecting his personality to his pieces is very evident that he chooses to write short stories rather than novels an poems. Easily bored, who doesnt mind order and responsibility and living the time being is very obvious in his stories we frequently find him in them.

All the literary pieces has planning. And in this planning there are parts as human, time, the place and the incident. And the language brings them together. Language which is a simple communication way comes past these purposes and become a literature thing. Thus when we meet a natural dialog in a piece we confuse and admire because we do not have an author but a human being in front of us. We meet Sait Faik Abasıyanık as a human in his stories. So we can not only look to them nor the gramer. To understand human Sait Faik one has to look at the wording style which has been mostly effected by his personality.

Şahika ŞEN

September, 2015

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
BÖLÜM I	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Amaç ve Önem	1
1.3. Problem Cümlesi	1
1.4. Alt Problemler	2
1.5. Sayıtlılar.....	2
1.6. Sınırlılıklar.....	2
BÖLÜM II	3
İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR	3
BÖLÜM III	6
YÖNTEM	6
3.1. Araştırma Modeli.....	6
3.2. Evren ve Örneklem	6
3.3. Veri Toplama Araçları.....	6
3.4. Veri Çözümleme Teknikleri	6
BÖLÜM IV	7
BULGULAR VE YORUMLAR	7
4.1. GİRİŞ	7
4.1.1. KISA HİKÂYE VE TÜRKİYE'DE KISA HİKÂYE	7
4.1.2. EDEBÎ DİL VE ÜSLÛP	15

4.2. SAİT FAİK ABASIYANIK'IN KISA HİKÂ YELERİNİN ÜSLÛP ÖZELLİKLERİ	28
4.2.1. SAİT FAİK'İN İLK DÖNEM HİKÂ YELERİ.....	30
4.2.1.1. SEMAVER	30
4.2.1.2. SARNIÇ	52
4.2.1.3. ŞAHMERDAN	75
4.2.2. SAİT FAİK'İN İKİNCİ DÖNEM HİKÂ YELERİ.....	99
4.2.2.1. LÜZUMSUZ ADAM.....	99
4.2.2.2. MAHALLE KAHVESİ	120
4.2.2.3. HAVUZ BAŞI	143
4.2.2.4. SON KUŞLAR.....	164
4.2.3. SAİT FAİK'İN SON DÖNEM HİKÂ YELERİ	185
4.2.3.1. ALEMDAĞ'DA VAR BİR YILAN	185
4.3.ÜSLÛBUN EĞİTİMDE KULLANIMI	205
SONUÇ.....	215
KAYNAKÇA	218

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde, problem durumu, amaç ve önem, problem cümlesi, alt problemler, sayıtlar ve sınırlılıklar yer almaktadır.

PROBLEM DURUMU

Bu tez çalışmasında, Sait Faik Abasıyanık'ın kısa hikâyelerinin üslûp özellikleri ve üslûbun eğitimde kullanımı incelenmiştir. Yazarın sekiz hikâye kitabı, yazarın diğer eserleri ve biyografisiyle beraber belirlenen üslûp metodundan yola çıkılarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmenin sonucunda Sait Faik'in kısa hikâyelerinin üslûp özellikleri tespit edilmiş ve bu tez çalışması oluşturulmuştur.

AMAÇ VE ÖNEM

Sait Faik Abasıyanık, modern Türk hikâyeciliğinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Yazarın önemi, yalnızca hikâye tekniğine getirmiş olduğu yenilikten kaynaklanmaz. Yazar, aynı zamanda ele aldığı konuları işleyiş şekliyle de pek çok yazardan ayrılır. Mizacını eserlerine yansıtmış olan yazarın hikâyelerinde bir yazardan çok bir insan ile karşılaşırız. İnsan Sait Faik'i anlamının yolu, yazarın üslûp özelliklerinin ortaya konmasından geçtiği için, Sait Faik Abasıyanık'ın kısa hikâyeleri araştırmaya değer bulunmuştur.

PROBLEM CÜMLESİ

Sait Faik Abasıyanık'ın kısa hikâyelerinin üslûp özellikleri nedir, zaman içinde ne gibi değişikliklere uğramıştır ve bu özellikler eğitimde nasıl kullanılır?

ALT PROBLEMLER

Araştırmada ele alınan alt problemler şunlardır:

1. Kısa hikâye nedir ve kısa hikâyenin dünya ve Türk edebiyatlarındaki gelişimi ne şekilde olmuştur?
2. Üslûp nedir ve üslûp özellikleri nasıl belirlenmelidir?
3. Sait Faik Abasıyanık'ın kısa hikâyelerinde gözlenen üslûp özellikleri nelerdir?
4. Sait Faik Abasıyanık'ın kısa hikâyelerinde üslûp özellikleri zaman içinde ne gibi değişikliklere uğramıştır?
5. Sait Faik'in kısa hikâyelerinin üslûp özellikleri edebiyat öğretiminde nasıl kullanılmalıdır?

SAYILTILAR

1. Sait Faik Abasıyanık eserlerinde pek çok kesimden insana ve insana dair tüm detaylara yer vermiştir.
2. Sait Faik Abasıyanık mizacını eserlerine yansıtmıştır.
3. Sait Faik Abasıyanık, yazmaya başladığı dönemden yazdığı son döneme kadar gözlenebilir bir üslûp değişikliğine gitmiştir.

SINIRLILIKLAR

Sait Faik Abasıyanık'ın kısa hikâyeleri dışında, uzun hikâye, roman, şiir, eleştiri ve mektupları vardır. Araştırmamızda yazarın kısa hikâyeleri, yazarın biyografisi ile birlikte ele alınmış, yukarıda saymış olduğumuz problem ve sayıltılar doğrultusunda incelenmiştir.

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Sait Faik, modern Türk hikâyeciliğin gelişmesinde öncü isimlerden biridir ve bugüne kadar hem kendisi hem de edebî kişiliği hakkında pek çok çalışma yapılmış ve yayımlanmıştır.

Sait Faik Abasıyanık'ın yaşamıyla ilgili en kapsamlı çalışmalardan biri Muzaffer Uyguner'in *Sait Faik Abasıyanık* (1983) adlı eseridir. Bu eserde, Sait Faik'in yaşamı, sanatı, yapıtları, kaynakçası ve yapıtlarından seçmeler yer alır.

Perihan Ergun'un derlediği *Sait Faik Abasıyanık 90 Yaşında* (1996) adlı kitapta yazarın kendi kaleminden, akrabalarının ve sanatçı dostlarının kaleminden yazar hakkında kapsamlı yorumlar, incelemeler yer alır.

Fethi Naci'nin *Sait Faik'in Hikâyeciliği* (1998) adlı eserinde Sait Faik'in hikâyeleri üç dönemde incelenir ve yazarın ilk hikâyelerinden son hikâyelerine, hikâyelerdeki tema ve anlatım şekilleri üzerinde durulur.

Tahir Alangu'nun *Sait Faik İçin* (1956) adlı kitabında yazar hakkında bir biyografi çalışması, basında çıkmış yazılardan seçmeler ve sanatçı dostlarının kaleminden yazar hakkındaki yorumlar yer alır.

Ahmet Miskioğlu'nun *Ana Temleriyle Sait Faik ve Yeni Türk Edebiyatı* (1979) adlı eserinde Sait Faik'in hikâyelerinde ele aldığı temalar ve yazar olarak girdiği çevreler Sait Faik'in gözünden incelenmiştir.

Yakup Çelik'in, *Sait Faik ve İnsan* (2002) adlı eserinde Sait Faik'in hikâye kişileri ayrıntılı biçimde incelenmiş; kişiler cinsiyet, yaş ve meslek gruplarına göre sınıflandırılmıştır.

Sevengül Sönmez'in hazırladığı *Büyüyen Eller* (2011) adlı kitapta Sait Faik Abasıyanık'ın yayımlanmamış müsvedde ve taslakları verilmiş, yine Sönmez'in yayına hazırladığı *Kargan Bağışla* (2011) adlı kitapta Sait Faik Abasıyanık'ın gönderdiği ve Sait Faik Abasıyanık'a gelmiş olan mektuplara yer verilmiştir.

Yapı Kredi Yayınları tarafından çıkarılan *Hikâyecinin Kaderi* (2011) adlı kitapta, yazarın ölümünden sonra dergi ve gazetelerde yayımlanan hikâye ve yazıları ile röportaj-öykülerine yer verilmiştir.

Mustafa Kurt'un *Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikâyeleri* (2011) başlıklı makalesinde, Sait Faik'in son dönem hikâyelerinde görülen ve kendinden sonraki kuşakları etkileyen tematik ve yapısal değişimler ele alınmıştır.

Hatice Fırat'ın *Sait Faik Abasıyanık'ın Dünyasında İki Zıt Kavram: Tembellik ve Çalışkanlık* (2010) adlı makalesinde, yazarın yazma işini konu alan hikâyeleri etrafında tembellik ve çalışkanlık konusundaki düşünceleri ortaya konulmuştur.

Şerif Aktaş'ın *Sait Faik Abasıyanık* (2001) başlıklı makalesinde, Sait Faik'in edebî kişiliğine yön veren tüm unsurlar ayrıntılı ve bütüncül bir biçimde ele alınmıştır.

Tuncay Öztürk'ün *Sait Faik Hikâyeciliğinde Merkez ve Taşra Arasında Bir Kaçış Mekânı Olarak Ada* (2011) adlı makalesinde, adaların tarihsel boyutu ve adanın yazar için arınma anlamına gelişi ele alınmıştır.

Adnan Binyazar'ın *Yaşayan Sait Faik* (1970) başlıklı yazısında Sait Faik'in hikâyelerinin uzun yıllar okunmasının sebepleri üzerinde durulmuştur.

Celal Aslan'ın *Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri* (2007) adlı yayımlanmamış doktora tezinde yazarın tüm eserleri kurgu ve anlatım teknikleri açısından oldukça kapsamlı bir biçimde incelenmiştir.

Oğuz Güven'in *Sait Faik'in Hikâye ve Romanlarında Homoerotizm, Erkek İmgesi ve Kadın Temsilleri* (2010) adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde, yazarın cinsel yönelimini içeren hikâyeler ve bu hikâyelerin ele alınış şekilleri incelenmiştir.

Emel Aydın'ın *Orhan Veli'nin Şiirlerinde Öykü İzleri, Sait Faik'in Öykülerinde Şiir İzleri* (2011) adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde,

edebiyatımızdaki ‘küçük adam’ kavramı üzerinden her iki sanatçının şiir ve düzyazıyı kullanım şekilleri karşılaştırmalı bir biçimde ele alınmıştır.

H.E. Bates’in *Kısa Öykü* (2001) adlı eserinde, kısa hikâyenin dünya edebiyatındaki tarihsel gelişimi kronolojik biçimde ele alınmıştır.

Selim İleri’nin *Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri* (1975) başlıklı makalesinde Türk hikâyeciliği, başlangıcından modern edebiyata kadar olan seyri içinde değerlendirilmiştir.

Yılmaz Daşcıoğlu ve Okan Koç’un *Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Ana Temalar* (2009) başlıklı yüz sayfalık makalesinde, modern Türk hikâyeciliğin seyri oldukça ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır.

Réne Wellek ve Austin Warren’in *Edebiyat Teorisi* (1993) adlı kitabında, bütün bir Batı edebiyatı, tarih, felsefe, sosyoloji, psikoloji ve güzel sanatlar gibi pek çok alanla bağlantılı olarak ele alınmıştır.

Şerif Aktaş’ın *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri* (1986) adlı eserinde dil ve üslûp üzerinde durulmuş, üslûp inceleme tarzları başlığı açılarak, üslûp araştırmacılarına yeni bir yöntem teklif edilmiştir.

Ünal Aytür’ün *Henry James ve Roman Sanatı* (2009) adlı eserinde, roman sanatı ve bakış açısı kavramları üzerinde durulmuştur.

Mehmet Tekin’in *Roman Sanatı I Romanın Unsurları* (2014) adlı eserinde, romanı ve bir edebî metni oluşturan anlatıcı, bakış açısı, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân ve dil ve üslûp unsurları üzerinde durulmuş, bu unsurların metin içindeki görevleri belirtilmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma modeli betimseldir.

3.2.Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni Sait Faik Abasıyanık'ın kısa hikâyeleridir. Araştırmanın örneklemini kısa hikâyelerin üslûbudur.

3.3.Verİ Toplama Araçları

Bu araştırmanın verileri Sait Faik Abasıyanık'ın kısa hikâyeleri ve bu hikâyelerin üslûp özellikleri ile ilgili olan diğer yayınların okunması aracılığıyla elde edilmiştir.

3.4.Verİ Çözümleme Teknikleri

Sait Faik Abasıyanık'ın kısa hikâyelerinde, üslûp, edebiyat tarihi ve psikoloji alanında yapılan okumalara dayalı olarak esere dönük edebî eleştiri uygulanmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. GİRİŞ

4.1.1. KISA HİKÂYE VE TÜRKİYE'DE KISA HİKÂYE

Kısa hikâyenin tarihi, bir anlatı olarak ele alındığında oldukça uzun; ancak bildiğimiz anlamda yazınsal bir tür olarak bakıldığında kısa bir tarihe sahiptir. A.J.J. Ratcliff, “Bildiğimiz anlamıyla kısa öykü, yani, bir ya da birkaç olayın gelişigüzel anlatıldığı sıradan bir anlatı değil de, sanatsal değeri olan anlatılar, yakın bir zamanda ortaya çıkmıştır.” derken Elizabeth Bowen “kısa öykü, bu yüzyılın çocuğudur.” der.

Bugüne kadar kısa hikâyenin birçok tanımı yapılmıştır. Wells, kısa hikâyeyi yarım saat içinde okunabilen kısa bir kurmaca metin olarak tanımlarken Poe, “Tüm kompozisyon içinde, gerek doğrudan gerek dolaylı biçimde, daha önceden tasarlanmış tek bir sözcük bile bulunmamalıdır.” demiştir. Çehov’a göre hikâyenin başlangıcı ya da sonu olmamalıdır; ancak “Eğer öykünün başında, duvara asılı bir silahtan söz edilmişse, bu silah eninde sonunda patlatılmalıdır.” Jack London, kısa hikâyenin “kısa, öz, canlı ve ilginç” olması gerektiğini belirtirken Geç Sir Hugh Walpole “Bir öykü, öykü olmalıdır: gerçekleşen olayların bir tutanağı işlevini görmelidir, içinde beklenmeyen gelişmeler barındırmalı, gerilim yaratarak okuru bir düğüme göndermeli ve doyurucu bir çözüm sunmalıdır.” demiştir. (Bates, 2001: 7-8)

Tüm bu tanımların ortak noktası içlerinden hiçbirinin kesinlik taşıyor olmasıdır. “Kısa ya da uzun olsun; şiirsel olsun ya da olmasın, ister kurguya ister betimleyeme ağırlık versin; soyut ya da somut olgulardan söz etsin, kısa öykü tanımı gereği ele avuca sığmaz bir türdür.” (Bates, 2001: 8)

Edebî türlerin tasnifinde kullanılan ölçütler, türün tanımını kesin bir biçimde vermemekle beraber edebî metinleri ayrıştırmada yararlı olmaktadır. “Tanımlar ve yorumlar doğrultusunda öyküyü edebiyat metinleri içerisinde konumlandırmaya

çalıştığımızda öykünün roman, fıkra, anekdot, masal ve şiir gibi hem düzyazı hem de nazım formundaki türlerin özelliklerini taşıdığını görürüz. Kısalık, tamamlanmamışlık, sonucun ya da istenen etkinin vurgulanmış veya hedeflenmiş olması ve bütün bunların dilin hikâye etme işlevi ile sağlanmaya çalışılması gibi niteliklerin öykü türünü belirleyici ölçütler olduğunu söyleyebiliriz.” (Aslan, 2007: 2)

Kısa hikâyenin kökenleri kaynağını iki isimden alır. İlki Gogol, bir diğeri de Poe’dur. Gorki “Hepimiz Gogol’ün *Palto*’sundan türedik.” derken buna vurgu yapmaktadır. Poe, kısa hikâye için belli prensipler sıralamıştır. Buna göre kısa hikâye bir oturuşta okunabilecek uzunlukta olmalı, tek bir etki yaratmalı ve yazar önceden belirlenmiş etki ile ilgili olmayan tek bir kelime bile kullanmamalıdır. Ayrıca yazar hikâyesinde mutlaka bir bitiş etkisi yaratmalıdır derken Gogol “Zengin ya da yoksul, serüven ruhlu ya da dar görüşlü iyi ya da sıkıcı ya da ilginç olsun, bir yazarın üzerinde çalışması gereken ana malzeme, sıradan insanların yaşamlarıdır” diyen tüm yazarların dayanak noktasını oluşturmuş ve kısa hikâye bu iki isim ile temellerine oturmuştur. Ancak modern anlamda kısa hikâye Guy de Maupassant ve Anton Çehov ile temeline kavuşmuştur.

“İnsanların bir edebî eserden aldıkları zevk, yenilik duygusuyla tanıdık olma duygusunun bir karışımıdır.” (Wellek, Warren, 1993: 210) İlk dönemlerde ahlakî bir görevi olan hikâyenin gelişiminde en büyük pay, gerçekçilik anlayışının yenilenmesine aittir. Ancak bahsi geçen gerçekçilik seçilen konulardan değil, yazarın seçtiği konuya olan yaklaşımından kaynaklanmaktadır. Bu durumda “modernist öyküde ‘gerçekçilik’in sunumu da farklı ve değişik yollarla yapılır. Bu anlamda modernist öykülerde ‘deneysellik’ ön plandadır. Anlatım teknikleri de hem deneyselliğe hem de gerçekçiliğin ancak yeni yollarla verilebileceği düşüncesine bağlı olarak çeşitlenir ve farklılaşır. Bu anlamda modernist öykülerde mantık sınırlarının dışına çıkılarak bilinçaltına ve bilinçdışına yönelim ağırlık kazanmıştır.” (Aslan, 2007: 2) Yazar kendisini eserinin dışında tutmayı başarır ve bu durum konu seçimindeki gerçekçilikten çok daha önemli bir başarıdır. Bu başarının en tipik iki örneği Guy de Maupassant ve Anton Çehov’dur.

Her iki yazar da farklı tiplerin olduğu bir dünya yaratmıştır. Gelenegin getirdiği aristokrat-köylü tezadını aşarak, öğretmen, doktor, katil, yoksul, genç, memur gibi pek çok tipe yer vermişlerdir. Her iki yazarın insan ilişkilerine olan merakı onların ortaklıklarından biridir. Bir diğer ortaklıkları da geleneksel betimlemeden uzaklaşıp sadeliğe yönelmiş olmalarıdır. İkisinin de biçemi yalın ve basittir. Gördükleri insanları ve yaşamı doğrudan betimlemişlerdir. Bu konudaki görüşlerini Çehov “Hiçbir yazarın ürünü gerçek yaşamın kötümserliğini geride bırakamaz. Bir kimyacı için yeryüzünde temiz olan hiçbir şey yoktur. Yazar kimyacı gibi nesnel olmalıdır. Kişisel ve öznel bakış açısını bir kenara bırakıp gübre yığınlarının doğada önemli rol oynadıklarını ve kötücül temel tutkuların iyi tutkular kadar temel olduklarını anlatmalıdır.” şeklinde belirtmiştir. Yine her iki yazar için bir başka ortaklık da ‘insan güçsüzlüğü’nü eserlerinin bir koşulu olarak görmeleridir. Çehov bu durumu “sevecenlik, hoşgörü ve eğlendirici bir bilgelikle ele almıştır.” (Bates, 2001: 67)

Ortaklıkların dışında Maupassant ve Çehov’u birbirinden ayıran temel ayırım noktası -hatta en mühimi- okur karşısındaki tavırlarıdır. Okurun tamamlaması için Çehov’un üstü kapalı göndermeleri ve eksik bıraktığı bölümler varken Maupassant hiçbir resmi boş bırakmamıştır. Söylemek istediklerini doğrudan söylemiştir. “Maupassant bir Fransız köylüsünün basit mantığı ile şu mesajı vermek ister sanki: Malzemeleri hazırlayıp yemeği yapmak için onca zahmete katlandıktan sonra işin yeme kısmını da şansa bırakmak olmaz.” Öte yandan Çehov, yemek daha bitmeden dışarı çıkar, okurunun özerkliğine ve zekâsına güvenir. (Bates, 2001: 68)

Yerleşmiş geleneklere karşı çıkışla modern hikâyeyi temellerine oturtan bu iki yazarın takipçileri ile kısa hikâye 20. yüzyıla girer. Toparlanacak olursa modern hikâye tanımı “Maupassant’ın öykülerine dayanılarak yapılan ‘olay öyküsü’ ve Çehov’un öykülerinden hareketle yapılan ‘durum öyküsü’ tanımlamaları çerçevesinde öykü metinlerinin ‘tek boyutlu’ ve ‘çizgisel yapı’larının bozulmaya, çözülmeye uğrayarak ortaya çıkan ‘parçalı’ ve ‘karmaşık yapı’ öykü metinleri için kullanılır. Bu yeni öyküsel yapının en belirgin nitelikleri şunlardır: Anlatıcı, tek bakış açısıyla yetinmez. Bakış açısının değişkenliği anlatıcının konumunu da belirsiz kılar; anlatıcı ile öykü kişileri arasındaki belirgin sınır bulanıklaşır. Zaman ve olayın

sunumunda kronolojik sıralamanın kesinliği ortadan kaldırılarak metin birimleri arasında boşluklar ve kimi zaman da bilinçli kopukluklara yer verilir.” (Kütükçü, 2004: 195)

Genel olarak bu yüzyılda verilen eserler incelendiğinde, türün belli başlı özellikleri ortaya çıkar:

1. Bir yazarın yöntemi kendisidir. Yazar eğer kısa hikâye yazıyorsa türün biçiminin dayattığı kısıtlamaları kabul etmek ve uzunluk konusuna dikkat etmek zorundadır.¹
2. Kısa hikâye yazarı özgürdür; çünkü en ufak bir olayı ayrıntılarıyla görüp konu edinebilir.
3. 20. yüzyılda hikâyenin tür olarak değişmesini sağlayan neden, bu özgürlüğün farkında olunmasıdır.
4. Kısa bir hikâye ince elenip sık dokunmalıdır. Fazlalıklardan arınmalı ve dengesini korumalıdır.²
5. Birinci Dünya Savaşı yılları yeni bir hikâyenin temellerini hazırlamış, İkinci Dünya Savaşı ile devam edecek parçalanma dönemi, yazarların kendilerini kısa hikâye ile daha rahat ifade etmeleri faydasını doğurmuştur.

¹ “Biçim ve yöntem, er ya da geç, ister uzun ister kısa olsun, herhangi bir yazınsal tartışmayı ele geçirecek iki unsurdur. Fakat Çehov’un dediği gibi, insan yazmak zorunda olduğu ve yazmak istediği için yazar ve bu noktada da bütün biçim ve yöntem tartışmaları sona erer. Yaratıcı açısından en devrimsel yöntem, en doğal olanıdır. Bu nedenle, olayları gördükleri ve duyumsadıkları gibi aktarmış olan kuşaklar dolusu yazar, okur kitlelerini şaşkına uğrattıklarını ve dinsizlik ve ahlaksızlıkla suçlandıklarını görmüşlerdir. Kısaca söylemek gerekirse, bir yazarın yöntemi kendisidir. Öte yandan, eğer kısa öykü ya da şiir yazıyorsa, biçimin dayattığı kısıtlamaları kabul etmelidir. Konu seçiminde romancı gibi özgürdür. Anlatmak istediklerini ister elli sayfa, ister yüz sayfa, ister bin beş yüz sayfa olsun, istediği uzunlukta (hatta Dorothy Richardson’ın “Miriam” adlı romanı gibi dokuz ciltte) anlatmakta özgür olan romancının tersine, kısa öykü yazarı ve şairler, uzunluk konusunda belli sayısal değerlere bağlı kalmak zorundadırlar.” (Bates, 2001: 179)

² “Kısa bir öykü sağlam bir sınamadan geçmelidir. Gereksiz bir tümce, hatta tek bir gereksiz sözcük bile, kısa öykünün dengesini bozabilir. Bir yazarın kurgusunu parça parça yerine oturtmasını izlerken, tıpkı oyun taşlarını üst üste koyarak bir ev yapan çocuk gibi, yazarın da, hangi parçanın nereye konması gerektiğini ve oluşan yapının en fazla hangi yüksekliğe çıkabileceğini, hangi taşın sonra ağırlığını kaldıramayıp yıkılacağını, önsezileriyle bildiğini görürüz. Bu aynı zamanda, biçimsel anlamda eleştirel bir sınamadır. Bu basit sınamadan geçen kısa öykü, ister nitelikli bir kurguya, kıvrak geçişlere ve eylemlere ya da sembolizme sahip olsun, tüm sınamaları da geçecek demektir.” (Bates, 2001: 184)

Kısa hikâyenin dünya edebiyatındaki aşamalı gelişimi, Türk edebiyatı için de geçerlidir. Roman gibi hikâye de Türk edebiyatının 19. yüzyılda tanıştığı bir edebî türdür. 19. yüzyıl Türk edebiyatında modernleşmenin ve Batılılaşmanın başladığı yüzyıldır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat Dönemi ile resmi olarak başlayan Batılılaşma süreci, edebiyatta da kendisini göstermiş ve Türk edebiyatı, Batı edebiyatındaki türlerle tanışmıştır.

Türk edebiyatının sözlü ve yazılı tarihine bakıldığında hikâye türünün oldukça eskiye dayandığı görülmektedir; ancak 'modern hikâye' söz konusu olduğunda "hikâye" türünün tanımı konusunda Batı edebiyatında olduğu gibi ayrılıklar görülmektedir. Mustafa Nihat Özön, "Eski edebiyatımızda bir hikâye çeşidi vardı. Bu hikâye, Tanzimat'tan sonra da devam ettiği gibi, Batı tesirlerini taklit ederek oluşmaya başlayan yeni biçim hikâyelerde de onların bazı biçimleri devam etmiştir." derken *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*'nde Kenan Akyüz "Tanzimat devrinin ilk dönemindeki (1860-1876) Türk romancılığı ile hikâyeciliği – romantizm istisna edilecek olursa- kesinlikle belirtmek gerekir ki divan hikâyeciliğinin de halk hikâyeciliğinin de tamamıyla dışındadır. Ne onların geliştirilmiş bir devamı ne de modernleştirilmiş şeklidir. Doğrudan doğruya Fransız romancı ve hikâyecileri örnek alınarak yapılmış denemelerdir. Ahmet Mithat'ın dil ve anlatımca kısmen halk hikâyeciliğine yönelmiş olması da bu durumu değiştirmez" demektedir. (Daşcıoğlu, Koç, 2009: 801) Bu nedenle gerek roman ve gerekse bu yeni hikâye türünün başlangıçta birbirinden ayrılması konusu Halit Ziya'ya kadar sorunlu bir şekilde devam etmiştir.

Tanzimat'tan sonraki Türk roman ve hikâyesinde Batı'nın tesiri olduğu açıktır. Hikâye türünün ilk yerli örneklerini veren Ahmet Mithat Efendi ve "*Müşameretname*"si ile Emin Nihat klasik hikâye geleneğinden kopamamışlarsa da eski ile yeni arasında mühim bir köprü vazifesi de görmüşlerdir: "Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur. Fakat vakanın tertip şekli, kahramanlarla etraf arasında kurulmak istenen alakâlar, hadiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı müşahede sızıntıları ile eski hikâyelerden de çok ayrılırlar." (Daşcıoğlu, Koç 2009: 803)

1892’de “*Küçük Şeyler*” ile Samipaşazade Sezai, modern hikâyeye geçişteki ilk küçük hikâye türünün örneklerini verir. Yazmış olduğu ‘Mukaddime’de türe dikkatle, yeni bir yaklaşıma yöneldiğini gösteren önemli ipuçları vermektedir. Bu, onun ayrıntılara, gözleme verdiği değeri gösterdiği gibi gerçeklik duygusunu da eserinin merkezine yerleştirmek arzusunda olduğunun bir işareti olarak okunabilir. “Âlem-i şemsin ahvalini tasvir etmekle bir hurdebîni böceğin kalbini teşrih eylemek edebiyatçıya müsavîdir. En mufassal, en mükemmel kitaplarda bazı küçük şeyler noksandır ki küçük şeylerin edebiyatçıya ehemmiyeti pek büyüktür.” demesi dikkat çekicidir. (Daşcıoğlu, Koç, 2009: 803-804)

19. yüzyılın bir diğer hikâyecisi Nabizade Nazım, dönemin en modern ismidir. Uzun hikâyesi “*Karabibik*” realizme özenerek yazılmışsa da eserin önemi sadece bu nedenle değil; aynı zamanda yazarın hikâyede içeriğin gerektirdiği yalın bir dili kullanması nedeniyledir. Gerek bu hikâyesiyle gerek “*Seyyie-i Tesamüh*” adlı hikâyesiyle devrini hikâyelerine en iyi yansıtan bir sanatçı olarak Servet-i Fünûn hikâyesinin hazırlayıcılarından biri olmuştur.

Servet-i Fünûn Edebiyatı’nda karşımıza çıkan en önemli isim Halit Ziya’dır. Hikâye türünün romandan ayrılması ve başlı başına bir tür haline gelmesi için mesai harcayan yazar, türün Batı’daki örneklerini de oldukça iyi bilmektedir. Bu anlamda yazar romanda olduğu gibi hikâyede de Türk edebiyatının mesafe almasında önemli rol oynamıştır. Halit Ziya’nın kendinden sonra gelenlerden önemli bir farkı da yazdığı hikâyelerin görünürde olay hikâyesi özelliği taşıması, ancak olaydan çok olayın insanlar üzerindeki etkisini yansıtmasıdır. Bu yüzden -tıpkı romanlarında olduğu gibi- hikâyelerinde de insan psikolojisi öne çıkarılmıştır. Yazar bunu büyük ölçüde insanın mekân ve eşyayla ilişkisini öne çıkararak yapar. Özellikle romanlarında şairane olan yazar, hikâyelerinde nispeten yalın kalabilmiştir. “Küçük insanları, konaklara ve yalılara yerleştirilmiş emekçileri, onların sömürülüşünü çarpan bir yüreğin sesiyle anlatmıştır.” (İleri, 1975: 6)

Servet-i Fünûn’dan sonra gelen Fecr-i Atî’de “yeni hikâye” kendisinden söz ettirecek bir ürün çıkaramamıştır. Her ne kadar Refik Halit Karay ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu bu topluluğun içinde yer alsalar da onlar daha çok Milli Edebiyat anlayışıyla anılırlar. Ancak onların bu topluluktan gelen en önemli özellikleri dili

sanatkârane kullanmalarıdır. En toplumsal problemleri anlatırken bile bu tavırlarından taviz vermemişlerdir. Herhangi bir akıma bağlı olmayan Hüseyin Rahmi Gürpınar hikâyelerinde *bir öykü ortamı kurmuş, türetmiş ve yaşatmıştır*.

“Savaşların yıkımı, ekonomik yaşamın sarsıntıları, azınlık topluluklarının özgürlüklerini elde etmesi Osmanlı İmparatorluğu’nu ayakta duramazlığa sürüklemiştir... Bu dönemde, aydınlar katı birçok düşünce akımı arasında gidip gelmektedir. Milli Edebiyat’ı hazırlayan “Türkçülük” bu koşullar altında doğar ve önemli öykücüsü Ömer Seyfettin’i yetiştirir. Ömer Seyfettin, öyküye gerekli ağırlığı tanıyan ilk yazarımızdır.” (İleri, 1975: 8) Ömer Seyfettin aynı zamanda Maupassant tarzı hikâyenin Türk edebiyatındaki kurucusu olarak kabul edilmektedir. Ancak Ömer Seyfettin’in çoğu zaman fikirlerini âdeta kişilerine empoze etmesi, onları kendi fikirlerine göre konuşturması hikâyecinin en zayıf tarafıdır. Milli edebiyatın bir diğer ismi Yakup Kadri, edebiyatımızda *öykü türünü evrensel anlatıma yaklaştıran ilk ustadır*. (İleri, 1975: 9) Refik Halit Karay’la birlikte Yakup Kadri’nin en önemli özellikleri hikâye tekniği açısından Maupassant’a bağlı olmalarıdır. Ancak diğer bir ortak noktaları her ikisinin de Maupassant aracılığıyla ünlü düşünür Schopenhauer’in karamsar felsefesinden etkilenmeleridir ki, onların eserlerini verdiği bu dönemin şartları buna oldukça elverişlidir. Halide Edip, Refik Halit ve Reşat Nuri de bu dönemde hikâye yazmışlarsa da akımın en etkili yazarı Ömer Seyfettin’dir.

Modern Türk hikâyesinin kurulması, ancak Cumhuriyet döneminde olmuştur. Memduh Şevket Esendal bir yenilikçi olarak Ömer Seyfettin öykücülüğünün Maupassant tarzı “serim-düğüm-çözüm” örgüsünü değiştirmiştir. Bununla birlikte yazar olay örgüsünü günlük yaşamdan aldığı doğal bir temele oturtmuştur. Memduh Şevket Esendal da çağdaşları gibi başlangıçta olay hikâyeleri kaleme almıştır. Kurtuluş Savaşı yıllarında gönderildiği Azerbaycan Büyükelçiliği sırasında Çehov’un hikâyeleriyle tanışmış ve sonrasında bu yolda hikâyeler yazmıştır. Bu tarz hikâyelerini Türkiye’ye döndükten sonra arkadaşlarıyla çıkardığı *Meslek* gazetesinde (39 hikâye) yayımlamış ve bu tarzın Türk edebiyatında tanınmasını sağlamıştır.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında hikâyede topluma yönelme söz konusu olmuştur. Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Ahmet Naim, Selâhattin Enis, F. Celâleddin, Osman Cemal Kaygılı gibi isimler, toplumsal öykücülüğü benimsemişlerdir. Bunların içinde

Sabahattin Ali, Sadri Ertem ve Selahattin Enis toplumcu-gerçekçi hikâyesinin ilk isimleri olarak öne çıkmışlardır. Diğer taraftan F. Celalettin birazda Memduh Şevket'in dil anlayışından etkilenecek basit, fakat etkileyici ve sıcak bir dili hikâyelerinde kullanma yoluna gitmiştir.

Dönemin kendine özgü yazarları da mevcuttur. Bunlardan en bilineni Abdülhak Şinasi Hisar, *olaydan vazgeçip olay kişisi yaratmış, böylelikle olaya yeniden, dolaylı yollarla dönmüştür*. Halikarnas Balıkcısı *Cumhuriyet öykücülüğüne denizi, denizden ekmek kazananları* getirmiştir. “Hikâye, bir olayı başından sonuna düpedüz anlatmak basitliğinden kurtarılmış, çağdaş dünya edebiyatına mal olmuş en çeşitli hikâye türleri, genç, ama usta kalemlerin elinde, büyük bir başarıyla edebiyatımıza mal edilmiştir.” (Nabi, Ertop, 1982: 7)

Bu devreden sonra hikâyemiz çeşitliliğe açılmıştır ve bu çeşitliliğin en özgün isimlerinden biri şüphesiz Sait Faik olmuştur. “Hatta iddia edebilir ki bir Sait Faik'in eserinde, hikâyeciliğimiz, ilk defa olarak gerçek kişiliğini kazanmış ve yepyeni bir anlatış düzeyine erişmiştir.” (Nabi, Ertop, 1982: 7)

4.1.2. EDEBÎ DİL VE ÜSLÛP

İnsanı, diğer canlılardan ayıran en önemli özellik, iletişim biçiminin konuşma olmasıdır. Var olduğundan bu yana konuşma ve yazma yeteneğini giderek ilerleten insanoğlu, dili kullanarak ona yeni ve özel şekiller kazandırmıştır. Bu süreç Batı’da retorik, Doğu’da ise belâgat başlıkları altında yüzyıllarca işlenmiş, değerlendirilmiş, insanoğlunun imzası, onun konuşma ve yazma biçiminde aranmıştır. Bu iki yaklaşım yerini günümüzde üslûp ve üslûpbilim disiplinlerine bırakmıştır.

Edebiyat sanatçısının malzemesi dildir. Bu durumda edebî eserin dilden yapılmış bir seçme olduğu söylenebilir. F.W. Bateson, edebiyatın genel dil tarihinin bir parçası olduğunu ve tamamıyla dil tarihine bağımlı olduğunu öne sürmüştür. Bateson’a göre sosyal ve fikrî eğilimler dil değişiminde büyük rol oynar; ancak bu yaklaşım tamamıyla kabul edilebilir değildir; çünkü dil ve edebiyat arasındaki ilişki tek taraflı olmayıp diyalektiktir. Edebiyat da dilin değişimi ve gelişimini etkilemiştir.

“Dil incelemelerinin önemi elbette ki tek tek kelimelerin veya kelime gruplarının manasının anlaşılmasıyla sınırlı değildir. Edebiyat dilin her yönüyle ilişkilidir. Sanat eseri ilkin bir sesler sistemi, dolayısıyla da belli bir dilin ses sisteminden yapılmış bir seçmedir.” (Wellek, Warren, 1993: 150) Fakat çok yönlü olduğu için edebî bir incelemenin, tek yönlü bir dil incelemesiyle sınırlanması mümkün değildir. Bu durumda, edebiyat araştırmalarında metin incelemeleri yapılırken karşılaşılan en mühim sorun yöntem sorunudur. Edebî metin incelemesi yapan bir araştırmacının aldığı temel ne olmalıdır? Metinlere gramatik açıdan mı yoksa tematik açıdan mı yaklaşılması gerektiği soruları, metin incelemelerine yön vermiştir; ancak bu sorular üzerine düşünürken de edebiyatın başat malzemesinin “dil” olduğunu unutmamak gerekir.

Dil, bir anlatım ve iletişim aracı olduğu için anlatıma dayalı edebî türler bu araçtan farklı şekil ve düzeylerde yararlanırlar. Her bir edebî metin kendi hedefleri doğrultusunda bu işi yapar. Jacobson’a göre, dilin altı ögesi vardır. Bunlar *gönderici* (adresser), *bağlam* (context), *mesaj* (message), *kanal* (canal), *kod* (code) ve *alıcı*

(adresser)dir. Rıza Filizok'a göre dilin bu altı ögesi, altı fonksiyonu yerine getirir. Bunlar *haber ve gönderge fonksiyonu* (referential function), *etkileme fonksiyonu* (conative function), Malinovski'nin terimiyle *fatik function* (Rıza Filizok; algılama fonksiyonu diye karşılık vermiştir.), *duygusallık fonksiyonu* (emotive function), *üstdil fonksiyonu* (metalingual function) ve *estetik/bedî fonksiyon* (poetic function)'dur.

Bu fonksiyonlardan estetik/bedî fonksiyon, göndericinin mesajına bir sınırlama getirir. Mesaja şekil verir ve bu yönüyle yaratıcılık içerir. Rıza Filizok'un deyişiyle bu fonksiyona *üslûp fonksiyonu* adı da verilebilir. Filizok'a göre edebî eserlerde dil, nesneye geçişliliğini kaybeder, dikkati kendi üzerine çeker ve bizzat kendisi bir estetik nesne haline gelerek geçişsizleşir. İfadenin çok anlamlılığı, ritmi, müzikalitesi vb. dikkatimizi nesneden uzaklaştırarak bizi bizzat ifadeye yöneltir.

Edebî dil söz konusu olduğunda dilin en önemli boyutunun estetik/bedî boyutu olduğu görülür. Dil estetik bir biçimde kullanılabildiği sürece edebî dil ortaya çıkacaktır. “Edebî metinde ifade, edebî dil ve üslûp arasında çok önemli bir ilişki vardır.” (Önal, 2008: 23) Bu nedenle edebî metin ancak ifade biçimi, edebî dil ve bu dilin meydana getirdiği üslûbu bütünleyen bir bakış ile anlaşılabilir.

İfade dediğimizde pek çok anlam karşımıza çıkar; zira her hissin her objenin her değerinin bir ifadesi vardır. Bu ifadelerin kullanılış şekli, kelimelerin seçimi noktasında bir özgürlük ve özgünlük söz konusudur. Kelimelerle ifade ise duygu, düşünce ve hayalleri; olayları, nesneleri, tavır ve davranışları, sözlü veya yazılı olarak anlatmaktır. Bu noktada “kelimelerle ifade” ve “edebiyat” tanımları birbirine yaklaşır; ancak aralarındaki en önemli fark yine bu yaklaşımdan kaynaklanır: “Kelimelerle ifade, meramı, günlük hayatımızı yazarken ihtiyaç boyutunda anlatır; edebî ifade ise, kelimelerle ifadeyi kullanmakla beraber estetik tercih basamağına ulaşma ve edebiyat sanatının kendine mahsus ilkelerine uyma durumu söz konusudur. Kelimelerle ifadeyi kullanmak, günlük hayatımız için vazgeçilmeyecek bir ihtiyaçtır. Konuşurken ve yazarken kullandığımız kelimeler bu ihtiyacı karşılar. Edebî ifade ise, estetik tercihleri kapsar.” (Önal, 2008: 25)

Edebî dil, edebî eserde görülen özgün ve estetik bir dildir. Bununla birlikte günlük dilin haber verme işlevini de taşır; ancak bunu yaparken anlam sınırlarını zorlayabilir. Mecazlı ve dolaylı bir dil kullanabilir. “Daha çok beş duyuya hitap eden ve zarurî ihtiyaçlara cevap veren *günlük dilin*; ve akla hitap eden *bilim dilinin* yanında *edebî dil*, bütün bunları kapsamakla birlikte soyuta, müphemiyete, birden fazla anlam ilişkisine, kurguya, muhatabına göre değişen çağrışım dokusuna, genellikle duygusal ve hayalî iklimlere ve estetik bir dünyaya açılan yorumlara sahiptir.” (Önal, 2008: 27) *Bu nedenle edebî dilin anahtarı, edebî eserin itibarî bütünlüğü içindeki özel anlam ilgileriyle elde edilebilir; eserin gizli odaları, bu anahtarlarla açılır.*

Edebî eserde konunun ele alınış şekli şahsî ve öznedir. Edebî dil, okura yazarın şahsî seçimlerini iletir. Yazar herhangi bir gruba ya da akıma bağlı olsa dahi bu sayede eserde şahsî bir yön bırakır. İşte edebî dilin bu şahsî ifadesine üslûp denir.

Edebî türlerin hepsi inşa edilmiştir; yani kurmacadır ve bu kurmacanın insan, zaman, mekân, olay gibi belli başlı unsurları vardır. Bütün bu unsurları bir araya getiren araç dildir. Basit bir iletişim aracı olan dil, daha önce belirtildiği gibi bu yönüyle günlük konuşma işlevinin ötesine uzanır ve yeni bir gerçeklik yaratarak değişir. Bu noktada dil, bir araç olmaktan çıkar ve amaç haline dönüşür. “Amaç ise, ele alıp sunacağımız olaya uygun bir biçim yaratmaktır. Biçim bir zarftır ve dış dünyada gözlediğimiz olayları (gerçekleri), bu zarfla sunarız. Kurgu, kompozisyon, hikâye yapısı (plot), genel yapı (structure) gibi kavramlarla hedeflenen, konuya uygun bir biçim elde etmektir. Biçim olmadan dili disipline etmek, ona, beklenen düzeyde bir anlatı boyutu kazandırmak güçtür.” (Tekin, 2014: 181) İşte anlatının kazandığı bu biçim üslûptur; yani denilebilir ki üslûp muhtevanın kazandığı biçimdir ve yazara özgüdür.

Edebiyat, sanat, roman, hikâye gibi kavramların tanımında olduğu gibi üslûbun tanımında da bir belirsizlik söz konusudur. Bu nedenle üslûp ile ilgili uygulamalarda hatalardan kaçınmak adına, olabildiğince objektif ve tutarlı olmak gerekmektedir. Üslûbun tanımı noktasında yaşanan belirsizlik nedeniyle, üslûp incelemelerinde yaygın bir metot, kesin bir yöntem belirlenmiş değildir. Ancak bazı öneriler getirilmiştir.

İnsanla birlikte var olan üslûp kavramı tıpkı insan gibi yüzyıllar içinde değişime, başkalaşıma uğramıştır; ancak üslûp anlayışında değişim, -bilinen anlamda *akademik üslûpbilim* disiplini- çok yenidir. Tarihî süreç içinde üslûp hem Batı edebiyatında hem de Doğu edebiyatında üçlü bir tasnife tâbi tutulmuş, belâgat ilmiyle uğraşanlar tarafından yüksek (âli), süslü/orta (müzeyyen) ve sade (âdî) şeklinde sınıflandırılmıştır. Rıza Filizok *Eleştiri Kuramları*'nda, üslûbun özel niteliklerini sıralarken bu duruma değinmiştir.

Batılı retorikçilere göre bütün kompozisyonları içine alan üç temel tür (cins /genre) olduğunu söyleyen Filizok, bunların, *basit türler*, *orta türler* ve *yüksek türler* olduğunu dile getirir ve bu üç türün, üç üslûp türünü doğurduğunu belirtir:

- “ 1. *Basit üslûp (style simple)*: Doğal, kolayca ve sanatsız bir şekilde anlatım tarzıdır. Sıradan veya samimî düşünceleri ifade etmek için kullanılan bir üslûp çeşididir. Masallara, komedilere, fabllara, diyaloglara, mektup türüne ve tarihe uygun düşer. Yerine göre trajedilerde de kullanılır. Nitelikleri sadelik, incelik ve duyarlılıktır.
2. *Orta üslûp (style tempéré)*: Seçkin ve zarif düşüncelerle ifade etme tarzıdır. Bütün sanatlardan ve edebî süslerden yararlanır. Çünkü amacı, hoşla gitmektir. Bu üslûp tarzı, tarihe, fabllara, şiirlere, tasvirî şiirlere, şiirsel romanlara uygundur.
3. *Yüksek üslûp (style sublime)*: Yüksek heyecan ve düşünceleri ifade etmek için başvurulmuş bir üslûp türüdür. Amacı, duygulandırmak, etkilemektir. Dili düzgün ve hatasız kullanma, açıklık, kolay anlaşılabilirlik, zarafet, düşüncelerin etkileyici bir biçimde ifade edilmesi, konuya uygun bir üslûbun kullanılması yüce üslûbun başlıca nitelikleridir. Yüksek üslûba her türlü eserde rastlanabilir.” (Filizok, 2013: 14)

Üslûbun özel nitelikleri, yazarın seçtiği konuya ve türe göre tercihlerini yansıtır. Bugün üslûbun özel nitelikleri başlığındaki sınıflandırma yerini üslûpbilime bırakmıştır.

Üslûpbilim, özerk bir çalışma alanına sahip olmamakla beraber edebiyat eleştirisi ve dilbilime bağlıdır. Bu nedenle pek çok başka disiplinlerle ilişki içindedir; yani multidisiplinerdir. N. E. Enkvist'in yorumları bu görüşü destekler niteliktedir. N. E. Enkvist'e göre üslûpbilim, *“edebî metinlerin özelliklerini ele aldığı anda dilbilimin bir alt bölümü; arada bir yalnızca dilbilim metotlarını ele aldığı anda edebiyat incelemesinin bir alt bölümü ve özgün ve eklektik bir biçimde hem dilbilim hem de edebiyat araştırması metotlarını ele aldığı anda özerk bir bilim”* olarak görülebilir. Shen Don da *“edebî üslûpbilim, dilbilim ve edebiyat eleştirisi arasında aracılık eden bir disiplindir.”* diyerek bu görüşü bir başka şekilde destekler. Benzer bir diğer görüş de D.C. Freeman'a aittir: *“Üslûpbilim, yirminci yüzyılın ikinci yarısında başlayan bir alt-disiplindir.”*

Adem Çalışkan, üslûp ve üslûpbilim kavramlarının hem kelime hem de terim anlamlarını ve tanımlarını yerli ve yabancı kaynaklardan derlemiş ve öncelikle üslûbun kelime anlamını açıklama yoluna gitmiştir.

Çalışkan, kökeni Latince'deki “kazık yahut yazmak için ucu sivri alet (kalem)” anlamına gelen ‘*stilus*’a ve Grekçe ‘*stylos*’a dayanan, Batı dillerinden Fransızca'da ‘*stylistique*’, İngilizcede ‘*style*’ veya ‘*stylistics*’, Almancada ‘*stilistik*’, Arapçada ‘*üslûb*’ ve ‘*üslûbiyyat*’ veyahut ‘*el-‘ilmü’l-üslûb*’ olan kavramın, Türkçede (Batı dillerindeki eşanlamlı kelimeleri de karşılayacak biçimde Arapçadan geçmiş alıntı bir kelime olarak) hem ‘*üslûp*’, ‘*biçem*’, ‘*deyiş*’, ve ‘*özanlatı*’ hem de ‘*üslûbiyyat*’, ‘*üslûp ilmi*’, ‘*üslûp bilgisi*’, ‘*üslûp bilimi*’, ‘*üslûpbilim*’, ‘*biçembilgisi*’, ‘*biçembilim*’ ve ‘*deyişbilim*’ ile karşılandığını belirtmiş; ancak bu noktada bir sorunun varlığına da işaret etmiştir: Oldukça fazla kelime ile ifade edilen kavram, üslûptaki seçme durumunun zenginliğini gösterirken, aynı durum akademik açıdan bir terim kargaşasına yol açmaktadır.

Çalışkan, üslûp ve üslûpbilim kavramlarının terim anlamlarını sıralayarak devam etmiştir. Edebî üslûp ve üslûpbilimin bir şekilde edebî eleştiri ile eş anlamı olduğunu belirten Çalışkan, üslûp ve üslûpbilimin konusu, amacı ve işlevi üzerinde durmuştur. Ona göre “edebî üslûp ve üslûpbilimin nihâi amacı, başkalarına onun önemini açıklayan terimlerle yazarın bireysel mesajını açıklamaktır. Edebî üslûp ve üslûpbilimin görevi, bilinmeyen bir şekilde kodlanmış bir mesajı deşifre etmektir.”

(Çalışkan, 2014: 39) Üslûp veya üslûpbiliminin bir diğer amacı “özel bir yazarın eseri olarak kendi bireysel damgası izini taşıyan metin özelliklerini belirlemek” aynı zamanda “okuyucuda belirli bir estetik tepki üreten metnin dilbilimsel özelliklerini tespit etmektir.” (Çalışkan, 2014: 40)

Üslûbun ne olduğu ve üslûp çalışmalarının ne maksatla yapılması gerektiği üzerinde olduğu kadar üslûbun ne gibi özelliklere sahip olması gerektiği hakkında da çok şey yazılıp çizilmiştir. Ancak kesin ve değişmez bir metottan söz etmek oldukça güçtür; çünkü üslûp incelemesi tarif ve kurallara sığamayacak kadar geniş bir çalışma alanıdır.

Daha önce söylediğimi gibi, edebî bir eserin kendine özgü taraflarını ancak eserin üslûbu ile tanımlayabiliriz. Rene Wellek’e göre bunu yaparken üslûba ait iki yöntemle karşılaşırız. “Birincisi eserin dil sisteminin sistematik bir tahlilinden başlamak ve buradan giderek eserin estetik amacı çerçevesinde onun çeşitli niteliklerini bir topyekûn anlam olarak yorumlamaktır. O zaman üslûp bir eserin veya eserler grubunun kendine özgü dil sistemi olarak gözüktür. Buna aykırı olmayan ikinci yaklaşım ise bu dil sistemini kendisiyle karşılaştırabilecek diğer sistemlerden ayıran ferdî özellikler bütününe incelemektir. Burada yöntem zıtlıklara dayanır: Eserin dil sistemindeki normal kullanıştan sapmaları ve bozmaları araştırır ve bunların estetik amacını bulmaya çalışırız.” (Wellek, Warren, 1993: 154)

Fakat bu üslûp tahlili yönteminin de bazı tehlikeleri vardır. Şahsî ifade özelliklerine çok fazla önem verilip edebî eserin bir bütün olduğu düşüncesinden uzaklaşılabilir. Bu durumda birleştirici bir ilke gerekmektedir. O da üslûbu muhtevadan ayrı düşünmemektir. Gundolf, Goethe’nin ilk şiirlerini incelemiş ve hareketli dilinin onun canlı tabiat anlayışından kaynaklandığını belirtmiştir. Almanlar da “motif ve kelime” adını verdikleri yaklaşımla dil ile muhteva arasındaki paralellığe dikkat çekmişlerdir. Bu yaklaşımı ilk olarak uygulayan Leo Spitzer, üslûp ile yazar arasındaki felsefeyi bağlamaya çalışmıştır. Spitzer’in temel varsayımı şudur: “Düşünce hayatımızın normal alışkanlıklarından (habitus) sapan bir zihnî heyecan normal kullanıştan sapan bir dille karşılanmalıdır.” (Wellek, Warren, 1993: 157) “Psikolojik üslûp bilgisi” olarak adlandırılan bu varsayım ne kadar doğru olursa olsun iki itiraza açıktır:

1. Bu şekilde tespit edildiği söylenen ilişkilerin çoğu esasta gerçekten dil özelliklerinden çıkmış sonuçlara dayanmaz. Bu incelemelerde daha çok psikolojinin ve ideolojinin tahlilinden yola çıkılır ve bunu dil bakımından destekleyen özellikler aranır.
2. Belli üslûp vasıtalarıyla belli ruh halleri arasında kesin bir ilişkinin bulunduğu varsayımı da yanıltıcıdır; çünkü ruhla kelime arasındaki ilişkiler genellikle daha gevşek ve daha dolaylıdır.

Bu nedenle üslûp araştırmasında “süreç ve eser, şekil ve muhteva, ifade (expression) ve üslûp en sonunda birliğin sağlanmasına kadar geçici ve iğreti olarak ayrı tutulmalıdır.” (Wellek, Warren, 1993: 158) Bu durumda üslûp çalışmalarını tek başlı bir biçimde tek başlık altında sürdürmenin imkânı olmadığını kabul etmek gerekir. “Edebiyatta Üslûp ve Problemleri” eseri ile Şerif Aktaş da meseleyi bu yönüyle ele alır ve uygulanabilir bir metot önerisi getirir. Bu nedenle Aktaş’ın önerdiği çalışma usûlünü belirtmek, sınırlarını çizmek gerekmektedir.

Her metnin bir içeriği vardır. Bu içerik, belirli ölçüde kendisini ifade edecek dil malzemesinin seçimini de etkiler. Bu nedenle metne dönüşmüş bir içeriği dil unsurlarının dışında düşünmemiz ve değerlendirmemiz mümkün değildir; zira *üslûp, içeriğin ferdî biçimde ifade edilişini sergileyen metnin dışında araştırılamaz*. Bu bağlamda öncelikli olarak metnin kendisinin; metin ekseninde de yazarın seçimlerinin dikkate alınması gerektiğini söyleyen Aktaş, içeriğin şahsî biçimde sergilenmesinin dilin söz tarafıyla ilgili olduğunu ve buna metin seviyesinde *söylem (discours)* dendiğini belirtir.

Aktaş’a göre söylemde karşılaştığımız üslûba ait özellikler üç kaynaktan meydana gelir. Bunlardan ilki, göstergenin şekli ve içinde bulunduğu sistemdeki yeridir. Bu problem, yapıya ait özellikler dikkate alınarak incelenmelidir. Kaynaklardan bir diğeri, konuşan veya yazan insanın psikolojisi ve içinde bulunduğu şartlardır. Bu kaynak üzerinde, tekevvünî (oluşumsal-génétique) üslûp incelemesi yapmak isteyenler durmaktadır. Bir diğer kaynak ise iletişim olayına iştirak eden faktörlerdir. Çünkü mesajın mahiyeti iletişimin şekliyle belirlenir ve üslûbun bu tarafını da fonksiyonları esas alanlar incelemektedir.

Bu durumda aynı metnin üslûbu hem yapı hem oluşum (tekevvün) hem de fonksiyon açısından incelenebilir. Zaten bir metinde yapıya, fonksiyona ve oluşuma ait tüm değerler birbiriyle kaynaşmış hâlde karşımıza çıkar.

“Konuşan bir insanın, bir yazarın veya bir sanatkârın anlatmak istediği konuyu kendisine has ifade biçimleriyle dikkatlere sunarken, yukarıda sözünü ettiğimiz değerlerin hepsinden yararlanması tabîdir. Ancak dile ait unsur ve onların kullanılmasıyla ortaya çıkan bu değerlerden bazıları, dile ait geleneğe, edebî türe ve devre bağlıdır; bazıları ise, yazıyı kaleme alan insan tarafından kullanılmıştır.” (Aktaş, 1986: 58)

Üslûbunu incelemek için ele aldığımız metinde, devre ve edebî türe ait olan ifade biçimleriyle ferdî olanların iç içe girdiği unutulmamalıdır diyen Aktaş, Roland Barthes’ın bunlardan devre ve edebî türe ait olanlara “yazı” (écriture), diğerine de “üslûp” (style) adını verdiğini belirtir. “Yazı”nın, bir estetik anlayışın, bir ideolojinin, bir grubun uyduğu, uymak zorunluluğunu hissettiği kurallar bütünü olarak düşünülebileceğini ekleyen Aktaş, üslûbun ferdî olduğunu ve kaynağını da yazarın mizacından ve tecrübesinden aldığını söyler.

“Öyleyse yazı çevresinde ortak kullanış biçimine karşı ferdî kullanımlarla ilgili problemler ortaya çıkar. Üslûp çevresinde ise yeni ifade vasıtalarının yaratılması ve sanatkârın hürriyeti söz konusudur.

Böylece bildirinin (mesajın) formunu açıklayabilmek için yazara başvurmak gerektiği gibi türe ve edebî topluluğa ait özelliklere de başvurmak gerekir.” (Aktaş, 1986: 58-59)

Dille ilgili malzemelerin kullanımında, edebî tür, çevre ve dilin kazandığı zenginlikleri ve söz sanatlarını dikkate almanın gözden uzak tutulmaması gerektiğini belirten Aktaş, buradaki hareket noktasının, sözlü veya yazılı metnin şekli olduğunu söyler. İncelemenin amacının metinde dil malzemesinin ne şekilde kullanıldığı, bu malzemeye ait farklı unsurlar arasındaki ilişkilerin ne olduğu ve niçin kullanıldığı sorularına cevap aramaktan ibaret olduğunu altını çizen Aktaş, bu durumda üslûp

incelemelerini tasvirî ve fonksiyonel olmak üzere ikiye ayırmanın mümkün olduğunu belirtir.

Metinde konuşan insanın ya da yazarın hayat tecrübesi, mizâcî ve yaratma faaliyetiyle ilgili unsurlardan kaynaklanan ve dil malzemesinin seçilmesinde olduğu gibi kullanılmasında da etkili olan hususlar bulunduğunu söyleyen Aktaş, bu hususlardan hareket eden üslûp incelemesine de tekevvünî (oluşuma ait) adını vermenin uygun olduğunu ekler.

“Öyleyse üslûp incelemesiyle ilgili çalışmaları iki ayrı grupta toplamak yerinde olur. Bunlardan ilki ifadeyi esas alır. Genel olarak düşünce kelimesiyle ifade edilen kavramla şekle ait unsurların, yani dil malzemesinin kullanılışı arasındaki ilişkileri inceler. (...) Kısacası metinde yer alan dil malzemesinin yapısı ve fonksiyonu üzerinde durulur. Bunu tasvirî (descriptif) üslûp incelemesi başlığı altında ele almayı uygun görüyoruz.

İkincisi ferdiyetle ifade arasındaki ilişkileri incelemeyi hedef alır. Metinde karşımıza çıkan ifade şekil ve kalıplarının ferdî planda, yani yazar ve konuşan insan seviyesinde sebepleri üzerinde durmak ister. Bu bakımdan da edebî tenkide yakındır. İşte bu ikincisine de tekevvünî (oluşuma ait) üslûp incelemesi adı verilmektedir.” (Aktaş, 1986: 61-62)

Aktaş’ın tasvirî üslûp adını verdiği çalışma yönteminde, dikkati üzerine çeken nokta söz ve söz gruplarının “niyet” maksadıyla kullanılmasıdır. Bu da bizi yazarın niyeti konusuna götürmektedir. Bu bakımdan “bakış açısı” kavramı da üslûp incelemelerinde üzerinde durulması gereken önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Tasvirî üslûp incelemesi, bir fikri, duyguyu ya da hâli ifadeyle görevli dil unsurlarının sahip olduğu değerleri incelemektedir. Yani metnin veya ifadenin anlamını şekillendiren duygusal, estetik, öğretici değerlerin araştırılmasını içerir.

Birikimine ve sanatına güvendiğimiz bir yazarın, sözcük seçimlerinin tesadüfî olduğunu düşünemeyiz. Sözcük seçimleri, bilinçli olmakla beraber, yazarın niyetiyle şekillenir. Bu bağlamda bu seçim, okura aktarılacak istenen duygu, düşünce, his ile paraleldir.

Şerif Aktaş, üslûp incelemelerinde üzerinde durulması gereken bir unsurun fiil kullanımları olduğunu belirtir. Buna göre bir metindeki fiillerin zamanı ve kipleri, bütün içindeki görünüşleri de tasvirî üslûp incelemesinin sınırları içerisindedir.

Fiil zamanları her defasında aslına uygun olarak kullanılmayabilir. Bu, yazarın okura vermek istedikleriyle ilgili bir seçme işidir. Bu nedenle, fiilde anlam kaymalarının da üzerinde durulmalıdır. Fiil zamanlarının ifadeye kattığı anlam incelenerek yüklendiği fonksiyonlar göz önünde bulundurulmalıdır.

Metinde kullanılan fiil kipleri de sadece gramer kuralları ekseninde değerlendirilemez. Metin için üç ayrı zaman unsuru vardır: İlki olay zamanı, ikincisi anlatma zamanı ve üçüncüsü de okunma zamanıdır. Bu zamanların kullanımına göre fiiller ve dolayısıyla anlam katmanları değişiklik gösterir.

Bir metindeki fiil kiplerinin sadece gramer kuralları ekseninde değerlendirilememesi gibi bir metnin şekli de önceden belirlenmiş kurallar bütününe göre değil, iletişime dâhil olan ve onun gerçekleşmesinde rol alan unsurların yüklendikleri fonksiyonlara göre belirlenir. Bu unsurlardan her biri, bir diğeri ile ilişkilidir. İletişime dâhil olan bu unsurların bir konu etrafında düzenlenmesi sırasında, her unsurla ilgili pek çok seçenekten biri veya birkaçı seçilir. Aktaş, bu seçme işinin ne şekilde gerçekleştiğini, metinde yer alan dil malzemesinin fonksiyonlarından yola çıkılarak izah edilebileceğini belirtir.

Nasıl ki metinde kelime ve ibâre seçimleri yazarın niyetine göre şekilleniyorsa metnin formu da yine yazarın seçimleri doğrultusunda şekillenir. “Aynı konu birbirinden farklı formların gereklerine uygun tarzda ele alınabilir. Böylece de ortaya farklı metinler çıkar. Bu farklılığın sebepleri arasında yazan veya konuşan kişilerin değişik olmaları yanında ifade edilmek istenilen niyete göre bir formun gereklerine uygun tarzda vücut bulur. Yani her metnin bir fikrinin bulunduğunu söylemek mümkündür.” (Aktaş, 1986: 95) Üslûp incelemelerinde formun yazarın mesajından kaynaklandığı görüşünü bugün için oldukça geçerli bir görüştür.

Metnin fonksiyonu meselesi, tür kavramının da incelemede üzerinde durulması gereken bir unsur olduğunu gösterir. Şerif Aktaş, bir metni bütünüyle anlayabilmek için, o metnin dâhil olduğu edebî türün de tasvirinin gerektiğini, gerekirse araştırmacının o edebî türün tarihsel gelişimini de göz önünde bulundurarak türe has bir norm geliştirmesini ve incelemesini bu norm üzerinden gerçekleştirmesi gerektiğini söyler. Metindeki şahsî unsurlarla gelenekten kaynaklananları birbirinden ayırmadan yeni ve özgün kullanımlar anlaşılamaz. Araştırmacı, eserin orijinallliğini, geliştirdiği normdan sapma derecesiyle değerlendirmelidir. Bu çerçevede, kısa hikâye türünün özellikleri de araştırmamızda bize yardımcı olması bakımından ayrı bir değer taşımış ve bundan dolayı çalışmamızın giriş bölümünün başında kısa hikâye türü ile ilgili ayrı bir bölüme de yer verilmiştir.

Tasvirî üslûp incelemesinde, ifadenin anlam boyutu üzerinde dururken söz sanatlarından da bahsedilmesi gerekmektedir. Söz sanatları, anlamı çok başka boyutlara taşır ve anlatıma hareket katarak anlamda değişiklik yaratır. Metinde söz sanatlarının kullanım yerleri ve amaçları doğru tespit edilmelidir. Herhangi bir edebî metnin kendisinden öncekilerle hiçbir ilişkisi olmadığı düşüncesi de iddia edilemez. Zira her edebî türün kendisine has bazı ölçütleri vardır. Yazar, eserine bu kurallar çerçevesinde şekil verebileceği gibi bu kuralların sınırlarını zorlayabilir ve hatta bu kuralların dışına da çıkabilir. Aktaş'a göre bu durumda üslûp araştırmacısı, norm olarak kabul ettiği formun sınırlarını belirledikten sonra, metindeki şahsî unsur ve kullanımları bu norma göre değerlendirmeye gayret etmelidir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra eserin bağımsızlığını savunan araştırmacıların sesi yükselir. Gerek dilbilim gerek psikanaliz tasvirî üslûp incelemesine yenilikler getirir ve bu durum metin inceleme anlayışında bir değişiklik yaratır. Şerif Aktaş'ın tekevvünî (oluşumsal) dediği üslûp işte bu dönemde ortaya çıkar. Tekevvünî üslûbu hadiselerin sebeplerini dikkate alarak görüşleri açıklama gayreti şeklinde ifade eden Aktaş, bu çalışma stiline Pierre Guiraud'a göre üç önemli isminin olduğunu söyler: Bunlar Valéry, Spitzer ve Bachelard'dır.

“Valéry'ye göre ‘eserin yaratıcısı yazarın hayatı değil, ama yazarın zihniyeti ve ruhudur (esprit)... Tenkit, esere vücut veren şeyi hayal ederek onu yeniden kurmayı deneyebilir. Esere vücut veren şey ise yazarın *espritsidir*.”

‘Lamartin’in Madam Charles’e karşı duyduğu ihtirasın biyografik şartları Elvire’i açıklayabilirse hepimiz Göl şiirini yazabiliriz’ diyen Valéry’nin, Lamartin için söylediklerini Türk edebiyatının şartlarına aktarırsak ifade edilmek istenilen hususu daha iyi anlarız: Abdülhak Hâmid’in *Makber* adlı şiir kitabını Beyrut’ta ölen Fatma Hanım ile izah edeceksek Londra’da, Paris’te ve daha birçok şehirde ölen pek çok sayıda hanım için pek çok sayıda Makber gibi şiir kitabının edebiyatımızda boy göstermesi gerekirdi.” (Aktaş, 1986: 139)

Bu üslûbun metodolojisi, Welles’ın de belirttiği gibi bir bakıma Leo Spitzer tarafından kurulmuştur. Dilbilimci olan Spitzer’in hareket noktası dildir. O, “dil incelemesi ile edebiyat incelemesi arasındaki geleneksel bölünmeyi bir tarafa bırakarak eserin merkezine yerleşir ve eserde dilbilime ait formun kaynağında, kendine yol açacak unsurları arar.” (Aktaş, 1986: 139)

Aktaş, Spitzer’in dil ve üslûptan yazarın zihniyetine gitmeyi teklif ettiğini belirtir ve Spitzer’in teklifini şu şekilde özetler: Eserin dışından, ona canlılık veren iç merkezine gidilmelidir. Görülebilen ayrıntıyı gözledikten sonra bunlar gruplandırılmalı, yazarın esprisinde bulunması gereken yaratıcı prensiple ayrıntı tamamlanmaya çalışılmalıdır. Son olarak da yeniden kurulması denenen iç formun, eserin bütünü ile uyuşup uyuşmadığını görmek zorunluluğu vardır. Eserin merkezi ile dış görünüşündeki ayrıntı arasında birkaç gidiş gelişten sonra araştırmacı, eserin merkezine ulaşıp ulaşmadığını anlayacaktır. Eğer araştırmacı ulaştığı noktada bulduğu genel prensiple eserde karşılaştığı her türlü ayrıntıyı açıklayabiliyorsa hedefe ulaşmış sayılabilir.

Eserin dış şartlarının ve yazarının merkeze alınarak esere dönülmesi, modern üslûp incelemesinin temelini ve gelişmesini sağlar. Araştırmacı, eseri benzerlerinden ayıran özellikleri, eserin dışında değil; içinde aramaya başlar ve bu durum edebî metnin bir sistem hüviyeti taşıdığını gösterir. Araştırmacı, bu sistemin hüviyetini anlamak için dil malzemesinin eserde kazandığı görünüşü resmetmeye ihtiyaç duyar. Her türlü metnin malzemesi dil olduğuna göre, metni tanımak, anlamak ve yorumlamak için bir yandan dilbilimden hareketle bu malzemenin özelliklerini öğrenmek; öte yandan da metni esas alan retorikten yararlanmak gerekir. Aktaş bu iki temel kaynağın *tasvirî üslûp* incelemesinin hareket noktası olduğunu belirtir. Bu

sistemin amacı metnin mahiyetini anlamak ve benzerlerinden farklılığını ortaya koymaktır.

Esere vücut veren şahsî özellik ya da özellikleri araştırma gayretinden de *tekevvünî (oluşumsal) üslûp* incelemesi doğar. Bu metotta, eserin bir öz etrafında oluştuğu, eserdeki çeşitli unsurların bu öze göre şekillendiği ve birbirini tamamladığı kabul edilir. Fakat bu öz, açık saçık değil; son derece gizlidir. Onu bulmak için de dilsel sapmalara dikkat edilmelidir. Cümle, imaj, dil ve yapı seviyesindeki sapmaların karakteristiği bu özü keşfetmemize yardımcı olur.

Şerif Aktaş'ın izahını yaptığı her iki tarz üslûp incelemesi de birbirini bütünlük mahiyettedir. "Bir metnin hem tasvirî hem de tekevvünî üslûp incelemesine göre değerlendirilip elde edilen neticelerin kontrolü ve birbiriyle mukayesesi bize hem mümkün hem de faydalı görünmektedir." (Aktaş, 1986: 159)

Edebî metin, anlatıcı, bakış açısı, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân, dil ve üslûp ve anlatım teknikleri gibi pek çok unsurun oluşturduğu bir bütünden meydana gelir. Ancak anlatacak bir hikâye ve bunu anlatacak bir anlatıcı, bir metnin olmazsa olmazıdır ve edebî metin, bu iki ana unsura göre şekillenir. Çünkü edebiyat insanoğlunun anlatma ihtiyacından doğmuştur. Anlatım şekli, yazarın olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân unsurlarını birleştirme biçimiyle meydana gelir ve bu şekil, yazarın üslûbuna açılan penceredir. Bu nedenle, çalışmamızın konusu olan Sait Faik'in incelemiş olduğumuz hikâyelerinde anlatıcı, her şeyden önce olarak dikkatlere sunulmuş, daha sonra hikâyenin konusu belirtilmiştir. Herhangi bir başlık altında ayrılmadan üslûba yön veren tematik ve gramatik özellikler, bütünsel bir şekilde ele alınmış, hikâyeler kronolojik bir biçimde incelenerek Sait Faik'in kısa hikâyelerinin üslûp özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır.

4.2. SAİT FAİK ABASIYANIK'IN KISA HİKÂYESİNİN ÜSLÛP ÖZELLİKLERİ

Sait Faik, Türk hikâyeciliğine yaptığı katkılarla edebiyatımızda bir dönüm noktasıdır. Hikâyelerinde çoğunlukla kendisinden yola çıkan yazar toplumsal değer yargılarından sıyrılarak bireyin öznelliğine ve iç dünyasına yönelmiş ve “bir insanı sevmekle başlar her şey” diyerek çeşitli insanların hayatlarından çok renkli kesitleri ustalıkla bir biçimde dile getirmiştir.

Sanatkâr bir duyarlılığa sahip olan Sait Faik daha Adapazarı'ndaki çocukluk yıllarında edebiyata ilgi duymaktadır. Adapazarı'nda geçirdiği çocukluk yıllarının, onun sanat dünyasını içten içe hazırladığı söylenebilir. “İmkânları olan bir ailenin tek çocuğu olması, onun çevreye, insana ve kendisine bakış tarzını âdeta bu yıllarda hazırlar. O, kalabalık içinde yalnızdır, ev içinde çocukluk fantezilerini paylaşacak ikinci bir çocuk yoktur. Ayrıca her şey bu çocuk içindir, onun her arzusu yerine getirilmek istenir. Yani şartlar onun insanları hem sevmesine, hem de onlardan nefret etmesine ve şımarık çocuk dünyasına has bir yalnızlığı bütün boyutlarıyla yaşamasına imkân hazırlamıştır.” (Aktaş, 2001: 187)

1936 yılında yayımlanan ilk hikâye kitabı *Semaver*'den ölümünden iki ay önce 1954 yılında yayımlanan *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'a kadar Sait Faik'in tek meselesi insandır. İnsan, Sait Faik için anlatma ihtiyacına yön veren en önemli unsurdur. Sanat hayatına başladığı yıllarda, edebiyatımızda tanınan Maupassant tarzındaki hikâye, Ömer Seyfettin ve Refik Halit gibi isimlerin çabasıyla insanımızı ve hayatını yansıtan bir tür durumundadır. Bununla beraber bu hikâye tarzı Sadri Ertem gibi sosyal gerçekçi edebiyat anlayışıyla gelişmiş ve kabul edilmiştir. (Aktaş, 2001: 189) Ancak Sait Faik için yazmak, anlatma ihtiyacının karşılığıdır. Bu nedenle hikâyelerinin kaynağı her şeyden önce kendisidir.

Sait Faik'in hikâyeleri kronolojik olarak değerlendirilebilir; zira yazarın hikâyecilik anlayışında görülen değişimleri bu yolla tespit etmek mümkündür. İbrahim Kavaz, Sait Faik'in hikâyelerini dönemlere ayırmaktadır. İlk dönem hikâyelerinde Sadri Ertem'in çevresinde yer alan, Sabahattin Ali'yle gelişen ‘Toplumcu-Gerçekçilik’ akımının tesirindedir. *Lüzumsuz Adam*'la birlikte yeni

hikâyeye yönelir. “Hatıra ve hayallerde yaşama şeklinde olan bu tarz” yazarın hikâyeciliğinin ikinci dönemini teşkil etmektedir. *Alemdağ’da Var Bir Yılan* ise yazarın son dönem hikâyelerini teşkil eder ve “Sait Faik’in son merhâle sürrealizme geçişi” olarak değerlendirilebilir. (Aslan, 2007: 5)

Fethi Naci de, Sait Faik’in hikâyelerini üç döneme ayırarak değerlendirir. Yazarın ilk üç kitabı *Semaver* (1936), *Sarıncı* (1939) ve *Şahmerdan* (1940)’ı ilk dönem hikâyeleri başlığı altında toplar. Bu dönem hikâyelerinde insan sevgisi ve iyilik duygusu, olayların geçtiği çevre, zaman ve anlatıcı kişiler, hikâyelerin dili, biçimi noktasındaki ortaklık böyle bir ayrımı gerekli kılar.

İkinci dönem hikâyeleri ise *Lüzumsuz Adam*’la (1948) başlar ve *Mahalle Kahvesi* (1951), *Havuz Başı* (1952) ve *Son Kuşlar*’la (1952) devam eden bir seyrir izler. İlk dönemin son kitabından tam sekiz yıl sonra yayımlanan *Lüzumsuz Adam*’la Sait Faik’in dilinde, hikâyelerin geçtiği çevrelerde, dünyaya, insanlara bakışında, ahlâk anlayışı noktalarında önemli değişiklikler görülür. (Naci, 1998: 15)

Üçüncü dönem hikâyeleri ise, *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’la (1954) gelir ve hikâyenin biçimi tamamen değişir. Bununla birlikte daha özgür bir tutumla yazan Sait Faik’in cinsel yönelimleri de artık bu dönemde açıkça dillendirilir. *Alemdağ’da Var Bir Yılan*, yazarın en çok konuşulan kitabıdır.

Sait Faik’in hikâyeciliğindeki gelişim çizgisini esas alan bu yaklaşımlar, yazarın anlatma imkânlarını değerlendirme açısından da kolaylık sağlar. Olaya dayanan ilk dönem hikâyelerinden, gerçeküstücülüğe yönelen son dönem hikâyelerinin seyrini kronolojik bir biçimde izlemenin, sağlıklı bir değerlendirme sağlayacağını düşünerek incelememizi bu yönde geliştirdik.

4.2.1. SAİT FAİK'İN İLK DÖNEM HİKÂYELERİ

4.2.1.1. SEMAVER³

Sait Faik'in 1936'da yayımlanan *Semaver* adlı kitabı yazarın, ilk kitabıdır. Kitapta on dokuz hikâye yer almaktadır.

Kitabın ilk hikâyesi kitapla aynı ismi taşıyan “Semaver”dir. Konusu bir fabrikada çalışmaya başlayan Ali'nin annesinin ölümü ve bu ölümün Ali'de meydana getirdiği duygu değişimidir. Ali ve annesi, hayatlarının büyük çoğunluğu sıkıntıyla geçen; ama mutlu anları da olan insanlardır. Sait Faik bunu doğrudan değil, üçüncü tekil anlatıcının durum tasviri ile belirtir:

“Ali nihayet uyandı. Anasını kucakladı. Her sabah yaptığı gibi yorganı kafasına büsbütün çekti. Anası yorgandan dışarıda kalan ayaklarını gıdıkladı. Yataktan bir hamlede fırlayan oğluyla beraber tekrar yatağa düştükleri zaman bir genç kız kahkahasıyla gülen kadın mesut sayılabilirdi.” (Abasıyanık, 2013 a: 1)

Daha sonra:

“Mesutları çok az bir mahallenin çocukları değil miydiler? Anasının çocuğundan, çocuğun anasından başka gelirleri var mıydı?” (2013 a: 1-2)

diyerek önceki durumu etkili kılmak için cevabı içinde sözde soru cümlelerine başvurur.

Ali ve annesinin bu birbirine düşkün, birbirine sığınan, iki kişilik ilişkilerinin yaşayan, canlı ve mesut halleri hikâyede semaver ile simgelenir:

“Odanın içini kızarmış ekmek kokusu doldurmuştu. Semaver ne de güzel kaynardı. Ali semaveri, içinde ne ısırap, ne grev, ne de kaza olan bir fabrikaya benzetirdi. Ondan yalnız koku, buhar ve sabahın saadeti istihsal edilirdi.” (2013 a: 2)

Semaver simgesinin açıklandığı bu pasaj hikâyede tekrar edilir ve bu tekrarla üçüncü tekil anlatıcı trajik bir durumu haber verir: Ali'nin annesi ölmüştür. Ölüm o ana kadar Ali için soyut bir kavramken, birdenbire somut bir gerçeklikle karşısına çıkar:

³ Sait Faik Abasıyanık, *Semaver*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013

“Ali’nin annesine ölüm, bir misafir, bir başörtülü, namazında niyazında bir komşu hanım gibi geldi.” (2013 a: 4)

Ölüm gibi soğuk ve katı bir gerçeklik, munis ve sevimli bir biçimde ifade edilerek yumuşak ve kabullenilebilir bir şekilde sunulmuştur. Üçüncü tekil anlatıcı ölümün mutlak gerçekliği karşısında araya girerek:

“Ölümün karşısında, ne yapsak muvaffak olmuş bir aktörden farkımız olmayacak. O kadar muvaffak olmuş bir aktör.” (2013 a: 4)

şeklinde görüş bildirmiş ve okurla hikâyenin arasına girmiştir.

Üçüncü tekil anlatıcı üzülen Ali’nin iç sesi olur:

“Ali birdenbire zayıflamak, birdenbire saçlarını ağarmış görmek, birdenbire belinde müthiş bir ağrıya iki kat oluvermek, hemen yüz yaşına girmiş kadar ihtiyarlamak istiyordu.” (2013 a: 5)

Fakat Ali daha sonra ölmüş annesine tekrar bakar ve onun hiç de korkunç olmadığını düşünür. Bu noktada ölüm Ali için annesine ait tüm sıfatları yüklenir. Ölüm artık munis, şefkatli ve yumuşak; yalnız biraz soğuktur.

Günlerce evin boş odalarında gezinen Ali, anasını düşünür fakat ağlayamaz. Bir sabah yemek odasında semaver ile karşı karşıya gelir, onu kulplarından tutar, kaldırır ve sessiz bir yağmur gibi ağlar. Bu andan itibaren semaver evde bir daha kaynamaz. Semaver yerine Ali’nin hayatına salep güğümü girer. Bu anlamda salep güğümü Ali için ölümünden sonra devam eden hayatın simgesi olur.

Semaver hikâyesinde üç ayrı mekân karşımıza çıkar. İlki Ali ve annesinin evi, diğeri Haliç bir diğeri de Halıcıoğlu fabrikasıdır. Sait Faik bu mekânları işlevsel biçimde kullanır. Halıcıoğlu fabrikası, Ali’nin sıcak yatağından, semaverin ıltığı evinden ve annesinden ayrılarak gittiği iş yeridir. Sait Faik, Halıcıoğlu fabrikasını zamanla ilişkilendirerek kullanmıştır:

“Halıcıoğlu’ndaki fabrikanın bacası kafasını kaldırmış, bir horoz vekarıyla sabaha, Kağıthane sırtlarında beliren fecr-i kâzibe bakıyordu. Neredeyse ötecekti.” (2013 a: 1)

İşbaşını haber veren düdüğü bir horozun ötüşüne benzetilen fabrikanın tasviri ile Ali’nin yataktan kalkışı aynı anda verilir. Haliç ise Ali’nin evden çıkışı ve fabrikaya geçişi sırasında tasvir edilir:

“Sabah serin, Haliç sisliydi.” (2013 a: 2)

Sait Faik geçiş durumunda uzun tasvirlerle itibar etmemiş, kısacık bir cümleyle bu geçişi belirtmiştir. Fakat Haliç’in bu kısa tasviri daha sonra büyük bir resme dönüşür. Annesinin ölümünden sonra evdeki semaveri kaldıran Ali’nin hayatına giren salep güğümü ile Haliç yeniden resmedilir:

“Kış, Haliç etrafında İstanbul’dakinden daha sert, daha sisli olur. Bozuk kaldırımların üzerinde buz tutmuş çamur parçalarını kırarak erkenden işe gidenler, mektep hocaları, celepler ve kasaplar fabrikanın önünde bir miktar dinlenirler, kocaman duvara sırtlarını vererek üstüne zencefil ve tarçın serpilmiş salep içerlerdi.” (2013 a: 5-6)

Artık Ali’nin içini ısıtan bir semaver yerine, birtakım insanların, çalışanların rüyalarının devamı gibi onları ısıtan salep güğümü ile Haliç çok da soğuk olmayan bir biçimde tasvir edilerek hikâye sona erer.

“Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, birbirine oldukça bağı balıkçı Stelyanos ve torunu Trifon’un hikâyesidir. Sait Faik’in denize ve emekçi balıkçılara olan ilgisini yansıtan ilk hikâyelerinden biri olması açısından önemlidir. Sait Faik yıllarca Burgaz adasında oturmuştur ve en çok sevdiği, bildiği, tanıdığı çevrelerden biri de deniz ve balıkçı çevresi olmuştur. Hikâyelerinde gördüğümüz balıkçıların çoğu Burgaz adası balıkçılarıdır. Hikâyenin balıkçı kahramanı kadar, hikâyenin kendisi de Sait Faik için önemlidir. 1936 yılında Yaşar Nabi Nayır’a yazdığı bir mektubunda hikâyesinin macerasını şu şekilde anlatır: “Bu hikâyenin macerası biraz garip. İhsan Aygün Bey denilen bir zat benden bin rica ile bir hikâye istemişti. Ben de kendisine “Stelyanos Hrisopulos” diye bir hikâye vermiştim. Yücel Mecmuası’na konacaktı. Geçen gün İhsan Aygün Bey’den öğrendim ki, mecmua sahipleri yazımı kozmopolit bulmuşlar. Halbuki yazım siz de takdir edeceksiniz ki çok humain bir yazıdır. Ve hatta mahalli renkli bir yazıdır. Bir adanın sakinleri Rum olmakla Türk olmamaları ve isimleri Hrisopulos olmakla insan yerine konmamaları lazım gelmeyeceğini benden âlâ takdir edersiniz. Hâlâ ilan etmelerine ve yazımı koymamalarına karşı ben de kendilerine bir mektup yazarak, bir küçük adanın balıkçılarını ve beni rahat bırakmalarını teklif ettim. Yazımı neşretmemelerini rica ettim. Demek ki yazım mecmua sahiplerinin karakteriyle imtizaç etmiyor ki iki aydan beri dizildiği halde neşredilmiyor. Varlık’ın bu seferki nüshasına bu yazıyı behemehal koymanızı ve Yücel Mecmuası’nın bu

suretle bir emrivaki karşısında kalıp yazımı neşretmemesini istiyorum. Bana bunu yapınız. Bilhassa rica ederim. Bu yazının bu nüshada çıkması benim için bir izzetinefis meselesi olduğu kadar, çok şiddetli bir arzudur da. Çünkü bu hikâye ithafiyetsiz olmakla beraber yaşayan birisine ithaf edilmiştir. Ve derhal ona gönderilmesi lazımdır.” (Abasıyanık, 2011 b: 62)

Stelyanos kışın çok, balığın az olduğu bir zamanda geçimini sağlamak için canını dişine takarak çalışan bir emekçidir. Hikâyenin üçüncü tekil anlatıcısı onu şu şekilde resmeder:

“Stelyanos Hrisopulos’un en şayanı dikkat yeri boynuydu. Hiç kimsenin boynu, bir balıkçının kafasıyla vücudu arasında yükselen bu garip sütun kadar sert, dik, karmaşık, adeta nasırlı ve sinirli olamaz. Buruşuk derinin üstünde rüzgârın, güneşin yaptığı tesir çok büyüktür... Bir balıkçı ne kadar ihtiyar olursa olsun, derisi ne kadar buruşuk bulunursa bulunsun, her zaman kafası genç, dinç, boynu sağlam ve diktir.” (2013 a: 11)

Yazar, Stelyanos’un yaşı, azmi, görmüş geçirmişliğine dikkat çekmek ister ve onu uzun uzadıya tasvir eder. Torunu Trifon ise, on iki yaşında sert bakışlı bir çocuktur. Trifon’un aynı zamanda çelik boynu, perişan ve laubali kıvrıkcık saçları, kuvvetli parlak dişleri vardır. Sait Faik, çocuk kişilerin tasvirinde saçlar ve dişlerin üzerinde durur. Gülüşleriyle ortaya çıkan sağlam dişler ve çocuk haylazlığının ve karışıklığının sembolü perişan saçlar Trifon’da karşımız çıkar. Deniz, dedesi Stelyanos için olduğu kadar Trifon için de önemlidir. O, denize derin bir biçimde bağlıdır. Trifon’un deniz hakkındaki görüşleri bir bakıma Sait Faik için de geçerlidir; zira Sait Faik’in Trifon için yazdığı cümleler bir çocuğun cümleleri olmaktan biraz uzaktır:

“Trifon için ne yaşayan insanlar, ne çiçekler, ne akarsular ve mavi gözlü arkadaşlar bir mana ifade ederdi. Yalnız bu önüne, gözlerinin içine serilen ve üzerine arka üstü yattığı zaman büyük güverteleri, boş yelkenlileri, güneşin içinde madenleri ve boyaları uçan vapurları düşünebildiği deniz ona, ciğerlerine çektiği havanın kıymetini, açıkçası yaşamın zevkini ve lezzetini verirdi. Ondaki ötesi boş, ıssız, manasızdı... Ve denize bir dakika durup bakmaya vakitleri olmadığını söyleyen bu insanlar ne zevksiz mahluklardı.” (2013 a: 14)

Fakat yine de Sait Faik’in üçüncü tekil anlatıcısı Trifon’un çocuk sesini ve çocuk duyarlılığını duyurmayı başarır:

“Onun bir gemisi olsaydı, kocaman bir gemisi olsaydı, vinçli bir gemisi olsaydı. Hiçbir şehirde üç saatten fazla kalmadan, büyük şehirlerin gece ışıklarını dört mil mesafeden son hızla geçip giderken seyretmek... Hiçbir şehirde beş saat kalmadan şehirden şehre, denizden denizlere, insanlardan insanlara, yurtlardan yurtlara...” (2013 a: 14)

Kısa, kesik, tamamlanmamış, eksilteli cümleler, Trifon’un hayalinin hem büyüklüğünü hem ayrıntılarını hem de çocuksuluğunu ortaya koyar. Hudutsuz bir hayal gücünün verdiği yoğun düşünceler aşama aşama belirtilir. Sait Faik, onun kocaman vinçli bir gemisi olsaydı, demek yerine Trifon’un hayalindeki gemiye ait sıfatları ayrı ayrı gemiye yüklemiş, bu hayali çocuk duyarlılığıyla vermeyi başarmıştır. Trifon’un hayalî gemisi, kendisi için mavi gözlü bir kızdır aynı zamanda. Ve bu mavi gözlü kız, Trifon’u sevmektedir. Üçüncü tekil anlatıcı bir sözde soru cümlesiyle bu çocuk hayalini çocuksu bir ifade ile tamamlayabilmiştir:

“Hiç mavi gözlü sahici kızlar Trifon’u severler miydi?” (2013 a: 15)

Stelyanos Hrisopulos hikâyesinde de mekân kullanımı dikkat çekmektedir. Hrisopulosların evi ve bir odası tasvir edilirken beliren alamünit fotoğraflar Hrisopulos ailesinin geniş bir resmini vermekle beraber üçüncü tekil anlatıcıya bir özet imkânı da sağlar:

“Bu fotoğraflara baktıkça Hrisopulos ailesinin büyük kızını bir kraliçe tavrıyla sandal çekerken, küçük Trifon’u berrak dişleriyle gülerken görür; bütün çirkinlikleri silip süpüren alacakaranlığı seviverirdi. Hrisopulos ailesi bütün ölüleri ve iki tek canlısıyla güzel bir aileydi.” (2013 a: 10)

Son cümle ile anlatıcı, bu güzel aileden yalnızca dede ve torunun kaldığını belirtir ve bu tasvir, dede ve torunun birbirine olan bağlılıklarının sebebini verme işlevini taşımış olur.

“Meserret Otel”, kurgusu bakımından önemli bir hikâyedir. Hikâyede İsviçre’de tanıştığı bir ressam arkadaşının isteği üzerine, bu arkadaşının ağabeyinin otelini ziyaret eden bir kadın anlatılmıştır. Üçüncü tekil anlatıcı tarafından anlatılan hikâye kısa cümlelerle ve bir sahneleme ile başlar:

“İstasyona iki erkekle bir kadın indi. Yağmur çok şiddetli yağıyordu. Genç bir hamal, bu üç kişilik grubun eşyalarını yükledi. Kadın hamala:

- Meserret Otel’ne, dedi.

Hamal:

- Meserret Otel'i'ne mi? diye sordu. Bu soruŖta, iŖitmekten değil, bir güzel sözü bir daha tekrarlatmak isteyen acemi bir hletiruhiye var gibiydi. Kadının sesi, yağmurlu havanın iine daha madeni bir yağmur gibi dŖmŖt. Erkekler, sessiz sedasız, ceketlerinin yakalarını kaldırmıŖ, istasyon binasının içine doğru kaçıyorlardı. Genç kadınsa hamalın sorgusuna baŖıyla müsbet bir cevap verdikten sonra kırmızı muŖambasını uçuran rzgra ve erkeklere doğru seğirtmekteydi.” (2013 a: 19)

Kadının otele geliŖi ve otelde bir portre grŖne kadar anlatılan aktüel zamandır. Söz konusu portre ise otelcinin kız kardeŖinin portresidir ve kız kardeŖi bu portreyi ölmeden birkaç saat evvel bizzat kendisi yapmıŖtır. Anlatıcı bu açıklamayı kadının otelciyle olan diyalog sahnesiyle verir:

“- Bu portrede, dedi, bir srat var. Adeta ressam bu ehreyi yüz kilometre yapan bir trenin içinde geçerken durulmayan istasyonların birinde dikilmiŖ sıtmalđ bir kız ocuk hayalini kafasında sonradan canlandırmıŖ, bytmŖ de yapmıŖa benziyor...”

(Otelci) Mütevazı bir sesle:

-HemŖirem lmeden birkaç saat evvel, dedi... Bizzat kendisi yapmıŖ. Bir arkadaŖı aynayı tutmuŖ. O kendi eliyle, iŖte resimdeki gibi gülümseyerek... Bizzat kendisi yapmıŖ.” (2013 a: 22)

Anlatıcı bu diyalog sahnesinden sonra aktüel zamandan gemiŖ zamana geiŖ yapar. nc tekil anlatıcı kadının bu diyalogdan sonra yorgun ve mecalsiz olduğunu belirtir ve Ŗunları ekler:

“Ve lmŖ arkadaŖının hatırasıyla uzun müddet gözleri portrede dŖnd. Aynayı tutarken söylediklerini Ŗimdi birer birer ses, ıŖık, rüzgâr ve yağmur arası bir sktla yeniden iŖitiyordu.

- İstasyonda genç bir hamal eŖyanı alacak. Sana birkaç defa kadın sesi iŖitmek için, bir sözü tekrarlatacak. Sen ona parayı vermeyi unutacaksın. Kocaman sırtlı bir arabacı döndüğü zaman, on  yaŖında bir köylü çocuğu yüzüyle karŖılaŖacaksın, sonra arabacı arabadan inmiŖ de, bir baŖkası yerine oturmuŖ gibi aynı sırt manzarası karŖında peyda olacak. Kasabanın l arŖılarını seyre dalacaksın. Belki hava yağmurlu olacak. Sonra ağabeyim... Gözleri, özlenen ve alıŖılan çirkinliği, entelektüel siması. Bana söz... Muhakkak gidip bir gece bizim otelde yatacaksın değil mi?” (2013 a: 23)

Böylece hikâyenin sonunda geri dnŖ tekniği kullanılarak kadının Meserret Otel'i'ne geliŖ nedeni aıklanmıŖ olur.

“Meserret Otel” hikâyesinin bir diğer özelliği eksilti anlatıma sahip olmasıdır. Hikâyedeki kadın, çok net bir biçimde tanıtılmaz. Meserret Otel’ne girdikten sonra küçük salonu gözden geçirirken düşündükleriyle, hakkında birkaç izlenim uyandıracak biçimde tanıtılır:

“İsviçre’de, bir aile pansiyonunun şirin köşkünde, iki kış geçirmişti. Basit, kullanılmaya elverişli, çıplak denecek kadar boş, fakat her şeyi tamam bir salondur. Anadolu’nun bu küçücük nahiyesinde bir İsviçre köyünün konforunu yaratan adamı görmek merakıyla; küçük bir masanın önünde, sandalyeye oturmadan, reverans eder gibi bükülmüş, yolcu kağıtlarını dolduran otelciye (...) sordu.” (2013 a: 21)

Bu anlatım tarzı hikâyeye bir açık uçluluk, üçüncü tekil anlatıcıya da farklı bir anlatım olanağı sağlamaktadır. Aynı zamanda bu belirsizlik okuru metne dâhil eder ve bu sayede hikâye, modern hikâyeye açılımın önemli bir örneği olur.

“Bir Kıyının Dört Hikayesi”, dört bölümden oluşan bir hikâyedir: 1.Soğan Kayığı, 2.Kediler, 3.Çocuklar, 4.Ve Ölü. Bölümlerin ortak özelliği birinci tekil anlatıcıdır. Bir adada bulunan birinci tekil anlatıcı, her bölümde adadaki gezilerini ve gözlemlerini anlatır.

Hikâyenin ilk bölümü ‘Soğan Kayığı’nda anlatıcı kendisini beyaz pantolonlu ve mavi gömlekli olarak tanımlar ve kayıkçı hakkındaki gözlemlerini aktarır:

“Genç, gürbüz bir köylü çocuğuydu. Şekilsiz yahut şekilleri bozuk çıplak ayaklarıyla bu zengin adanın toprağına ayak basar basmaz bir vahşi hayvan siması almıştı. Oradan oraya aç ve çıplak gözleri ile dolaştı. Kadınların önünde şayanı hayret bir buruşukluk ve asabiyet kaplayan yüzü, kendi kadar genç adamların beyaz pantolonlarında ve mavi gömleklerinde enerjisini, asabiyetini kaybediyor, gözleri harekette renklerini birden durduruyor, sakın ve mahzun bakıyordu.” (2013 a: 25)

Birinci tekil anlatıcı tasvirinde iki noktaya dikkat çeker: Kayıkçının çıplak ayaklarına ve gözlerine. Ayaklar, gözler ve yüzler, Sait Faik’in tasvir ederken yoğunlaştığı yerlerdir. Kayıkçı tam bir bütünlük içinde resmedilir. Çıplak ayakları ve aç ve çıplak gözleriyle oradan oraya dolaşır.

Hikâyenin ikinci ve üçüncü bölümlerinde de birinci tekil anlatıcının gözlemleri yer almaktadır. ‘Kediler’ başlıklı bölümde kedilerle olan ahablığını anlattıktan sonra ‘Çocuklar’ başlıklı üçüncü bölümde adanın çocuklarıyla olan

dostluğunu anlatır. Burada da arkadaşlarının eğlendiği bir balıkçı çocuk ayrıntılı olarak tasvir edilir:

“Karşı, boş ve sarp kayalı adaların kıyılarında balıkçıların ağlarını parçalayan, dalyanları bozan, ihtiyar balıkçıları kapan bir ejderhanın hikâyesini yanakları şiş, kara gözlü, tombul, su buharı gibi ılık ve temiz, tombulluğu nisbetinde saf ve saflığı kadar hassas, derisi tuzlu bir balıkçı çocuk bana anlattı.” (2013 a: 30)

dedikten sonra balıkçı çocuğun hikâyesindeki ejderhanın tasvirini de verir:

“Gözleri sırtında, kocaman projektör gibi parlak, uzun ayı tüyü gibi sert tüyleri var. Ağzı bir kuyu ağzı gibi.” (2013 a: 30)

‘Ve Ölü’ başlıklı son bölümde birinci tekil anlatıcı yine balıkçı çocuk ile karşılaşır. Çocuk, anlatıcıya bir ölü olduğunu, bunun ejderhanın marifeti olduğunu ve gidip ölüyü görmesini söyler. Anlatıcı ölüyü görür ve şu şekilde tarif eder:

“Sağlam dişler, dökülen yanak etlerinden fışkırmış. Çene poyrazın köpüklerine gülüyor, oynuyordu. Çene etleri bembeyaz dökülmeye hazır gibiydi. Beş on günlük bir balıkçı sakalı bu beyaz etlerin üzerinde küçük sinekler gibi karışıyor ve tekrar toplanıyorlardı. En korkunç yeri göz çukurlarıydı. Dipleri hala pembemsiydi. Gözün birisi yoktu. Ötekisi, bembeyaz bir iplikle dışarıya uğramış, sallanıyor, hâlâ uzak dalgalara ve zaman zaman derinlere bakıyordu.” (2013 a: 31)

Birinci tekil anlatıcı ölüyü oldukça çıplak, gerçekçi ve çarpıcı bir biçimde tasvir etmiştir. Canını dişine takan emekçi balıkçının ölümü, acımasız ve korkutucu olmuştur. Balıkçı denizle mücadele etmiş ve bu mücadelede yenilen taraf olmuştur. Dolayısıyla ölüm balıkçıya “Semaver”deki Ali’nin annesine geldiği gibi bir misafir munisliği ile değil, tüm vahşeti, korkutuculuğuyla gelmiştir. Anlatıcı bu korkunç manzaraya rağmen ölüme trajik gözlerle değil, olağan bir olgu olarak gerçekçi gözlerle bakmıştır. Son dönem hikâyelerinde göreceğimiz ölüm karşısındaki isyankâr tavır Sait Faik’in ilk hikâyelerinde yoktur. Yazar, ölümü kabullenen bir tavra sahiptir:

“Hepimiz, sırtımızda ve elbiselerimizin altında, gözlerimizin içinde müstakbel bir ölü gezdirmiyor muyduk?” (2013 a: 32)

Sait Faik’in bu ilk hikâye kitabındaki birinci tekil anlatıcı, gözlemlerine değişik çevrelerde devam edecektir. Sait Faik’te çevreye ve insanlara olan ilgi,

hikâyelerine ve kişi seçimlerine net bir biçimde yansır. Bununla beraber okurda uyandırmak istediği duygu değişimlerinde de kişilerin tasvir boyutu değişir.

Sait Faik'in 1954'te "Hikâye yazmaya ilk ne zaman başladınız?" sorusuna verdiği cevaptan yazarın ilk hikâyesinin "İpekli Mendil" olduğu anlaşılır: "Bursa Lisesi'nde onuncu sınıftaydım, edebiyat hocamız bir vazife yazmamızı istedi. Ben İpekli Mendil isimli bir hikâye yazıp verdim. Ertesi ders hoca bu hikâyemi bütün sınıfa okuttu. Neden okutuyordu bir türlü anlamamıştım. Meğerse hikâyeyi çok beğenmiş, sonra beni yanına çağırıp; eğer böyle yazmakta devam edersen iyi hikâye yazabileceksin sen demişti. İşte ilk bu şekilde yazmaya başladım. Hocam bana daima cesaret veriyordu." (Ergun, 1996: 54-55)

Hikâye, sevdiği komşu kızına ipekli mendil götürebilmek için ipek fabrikasına giren küçük bir hırsızın trajik hikâyesidir. Bu hikâye Sait Faik'in yazmış olduğu ilk hikâye olması ve hikâyedeki tasvirlerin ve çocuk kişinin sonraki hikâyelerinde de tekrar eder yapıda olması bakımından önemlidir.

Hikâyenin birinci tekil anlatıcısı fabrikanın bekçisidir. Anlatıcı, işittiği bir pıtırı sonucu cebindeki elektrik feneri yakar:

"Etrafı taradım. Fenerin uzanan gür ışığında *kaçmaya çabalayan iki çıplak ayak gözüktü.*" (2013 a: 39)

diyerek okurda küçük hırsıza karşı ilk merhamet duygusunu uyandırır:

"Ay bu ne küçük hırsızdı böyle! Ellerimin içinde kırarcasına sıkıttım eli ufacık. Gözleri pırl pırl." (2013 a: 40)

diye ekleyerek okurda merhamet ve sevgi duygusu uyandırmaya devam eder. Böylece Sait Faik'te çocuklarla birlikte görünen çıplak ayaklara ve kişisine göre türlü hal alan gözlere dikkat çekişle daha ilk hikâyesinde karşılaşmış oluruz.

Küçük hırsız fabrikanın bekçisi tarafından yakalanınca bekçiyle sohbet ederler:

"Halis Bursalıydı, doğma büyüme. İstanbul'a değil Mudanya'ya bile koca ömründe -bunu söylerken yüzünü görseydiniz- bir defacık inmişti." (2013 a: 40)

Üçüncü tekil anlatıcı, okurla sohbet eder tarzda anlatımına devam ederken bir sapmaya başvurur: “Değil İstanbul’a Mudanya’ya bile koca ömründe” diyecek yerde “İstanbul’a değil, Mudanya’ya bile koca ömründe” demeyi tercih etmiştir. Bu tip dil sapmaları Sait Faik’in hikâyelerinde az değildir.⁴ Öte yandan anlatıcı okurla küçük hırsız buluşturmak için anlatımına aynı tondan devam eder. Üçüncü tekil anlatıcı konumundaki bekçi çocukla sohbete devam ederken okur da çocuğu daha yakından tanır. Çocuğun tasviri, Sait Faik’in tasvir ediş tarzının belirgin bir örneğidir:

“Baktım, yeşil üst kabuğu düşmüş bir ceviz esmerliğiyle esmerdi. Yine bir taze ceviz beyazlığıyla *beyaz ve gevrek dişleri* vardı.” (2013 a: 41)

Esmer teni, *çıplak* ayakları ve Trifon’unkiler gibi *gevrek dişleri* ile bu çocuk, sonraki hikâyelerde de farklı isimlerle; ancak aynı görünüşle yer alır. Sözgelimi “Şahmerdan”da bulunan Kaşıkadası’nda hikâyesinde aynen tekrar eden bir yapıda karşımıza çıkar:

“Eftehia’nın sarı bir kilise mumu kadar yanmaya hazır renkli bacakları vardı, *bir taze ceviz beyazlığıyla beyaz ve gevrek dişleri*, mütemadiyen ağızla aranıp öpülecek elleri.” (Abasıyanık, 2013 c: 27)

Kapıcıya yakalanan ve kaçmasına izin verilen bu küçük hırsız, uçar gibi çıkar. Gece yarısı bekçinin dut ağacına bakan penceresinden minik *tıkırtılarla* girip bir mendil alarak yine aynı pencereden kaçır gider. O sırada bekçi bir dal *çıtırtısı* duyar ve dışarıya baktığında küçük hırsızın yerde yatıyor olduğunu görür. Bekçi bu manzarayı şu şekilde tasvir eder:

“Ölmek üzereydi. Sımsıkı kapalı yumruğunu kapıcı açtı. Bu avucun içinden bir ipekli mendil su gibi fişkırdı. Ya... İyi, halis ipekli mendiller hep böyledir. Avucunun içinde istediğin kadar sıkır, buruşturursun; sonra avuç açıldı mı insanın elinden su gibi fişkırır.” (2013 a: 42)

Hikâyeye ismini veren ipekli mendil, önemi oranında bir vurguyla çocuğun elinden fırlar. İpekli mendil, çıplak ayaklı küçük bir hırsıza yakışmaz. Sahip

⁴Sait Faik’in hikâyelerinde karşımıza çıkan dilsel sapmaların sebebini net olarak tesbit edebilmek biraz zor gözükmemektedir. Bu durumun sebebini mizacının savrukluğu olarak görmemiz mümkünken kendisine göre bunun başka sebepleri de mevcuttur: “Her hikâyede beş on mürettip hatası, beş on benim hatam bulunmadan olmuyor. En çok mürettip hataları en çok benim hata yaptığımı seçip de düzelttim sanmayın. Burada takip ettiğim yol, daha çok kimi okuyucularımın, kimi de dostlarımın, kimi de benim, ötekilerine bazı yönlerden tercih ettiklerimdir.” (Abasıyanık, 2011:a.34)

olduğunu düşündüğü en son anda çocuğun avucundan sıyrılır ve ait olmadığı kişide durmayarak hikâyenin en önemli ögesi olur.

“Kıskançlık” hikâyesine yazar uzun bir cümle ile başlar:

“Köyün civarını, çiçek açmış şeftalilerin dibinde derileri pul pul çobanlarla dinlenerek, ekseriya bahar güneşine sarılıp yürüyerek dolaştım.” (2013 a: 43)

Mümkün olduğunca uzun cümlelerden uzak duran ve kısa cümleler tercih eden Sait Faik’n burada uzun cümleleri tercih etmesinin bir sebebi vardır: Resmetmek. Bu cümleyle hikâyenin köyde geçtiğini, çiçek açmış şeftalilerle mevsimin ilkbahar olduğunu, derileri pul pul dökülmüş çobanların yanık tenleri ve anlatıcının bahar güneşine sarılarak yürümesi, havanın sıcaklığını gözler önüne serer. Denilebilir ki uzun bir cümle ile Sait Faik, hareket hâlinde, büyük bir tablo çizmiştir.

“Bohça” hikâyesine anlatıcı, “Evimize ilk geldiği akşamı pekâlâ hatırlıyorum” cümlesiyle başlar ve hikâyesine bir çocukluk anısını konu edinir. Evi yeni gelen besleme ile evin küçük beyi ‘*hain burjuva çocuğu*’ arasındaki ilişki geçmişe dönük olarak verilir. Hikâyenin birinci tekil anlatıcısı kendisinden bir yaş büyük olan küçük kıza yaptığı eziyetleri anlatırken besleme kızın *esmer* olduğunu öğreniriz. Yine bir başka tasvirinde acınacak haldeki bu kız çocuğunun ayaklarının *çıplak* olduğunu görürüz:

“O, siyah fistanının göğsünde, daha doğrusu uzun ve kemiksiz boynuna çok yakın bir yerinde, bir kırmızı turp kadar büyük memeleri, güneşten uçları sararmış saçları, *yüzünün esmerliğine nazaran fevkalade beyaz, muntazam çıplak ayaklarıyla* bir kış gecesi rüyama girdi.” (2013 a: 48-49)

Birinci tekil anlatıcı rüyasını anlattıktan sonra:

“Rüyamda o zamanlar dedeme, sonraları Nurbaba ve şimdi Noel Baba’ya benzettiğim bir adam, elimden tutarak onun elini avcuma koymuştu.” (2013 a: 49)

diyerek çocukluk rüyasını bugünün gözünden değerlendirmiş olur. Rüyasında gördüğü büyüğü, önce dedesine yaşanmışlıkları ve tecrübesi arttıkça sırasıyla Nurbaba ve Noel Baba’ya benzetmiştir. Güncel zamandan geçmiş zamanı değerlendiren birinci tekil anlatıcı, diyalog tekniğiyle de geri dönüş yöntemini kullanır:

“Onunla konuşmalarımız hep şöyle olurdu:

- Kız, potinlerimi silmemişsin?

- Vallahi sildim küçük bey.

- Silmemişsin diyorum sana!

(...)

- Kız bu defteri sen mi yırttın?

- Vallahi ben yırtmadım küçük bey.

- Sen yırttın diyorum sana!

(...)

- Kız gene mi çantamı karıştırdın?

- Kitabınızın resimlerine baktımdı küçük bey!

- Ne diye bakıyorsun?

- Hoşuma gidiyor.” (2013 a: 50)

İki ‘cılız’ ve ‘afacan’ çocuk birbirlerine yakınlaşınca, küçük kız evin hanımı tarafından gönderilir. Birinci tekil anlatıcı hikâyesini bu gidişle bitirir:

“Bohçasının sandık odasının bir köşesinde olduğunu evde herkes bilirdi. Evde bir şey kaybolduğu zaman, evvela bu üzeri kırmızı, beyaz, sarı, lacivert yamalı bohça aranırdı. Aradığım bohçayı sandık odasının naftalin kokan köşesinde bulamadım.” (2013 a: 51)

“İpekli Mendil” hikâyesinde olduğu gibi, birinci tekil anlatıcı dikkati bir nesne üzerine ‘bohça’ üzerine çekerek hikâyesini sonlandırır.

“Orman ve Ev” hikâyesinde, Sait Faik’in 1941 yılındaki depremle yıkılan Adapazarı’ndaki evi anlatılır. Bu anlamda hikâye biyografik bir özellik de taşımaktadır. Hikâye iki ayrı bölümden oluşur. İlk bölümde ‘Orman’ anlatılır. Birinci tekil anlatıcı hikâyesine geniş bir orman tasviri ile başlar:

“Haleplizadelerin ormanı ‘Dokurcun Suyu’nun buz gibi sularından aldığı kuvvetle büyüyen levant kayalıklardan başlar; sırasıyla meşe, ayva, köknar ve çamlarla biterdi. Tam 1400 metreye çıkan bir dağın tepesindeki kırmızı derili kayalara varıncaya kadar bu orman bir denizdi.” (2013 a: 53)

Yazar yine bir uzun cümleyi resim vermek maksadıyla kullanmış olur. Ormanı bir denize benzeten anlatıcı, bu benzetmesini uzun bir cümleden sonra gelen paragrafın başında tekrarlar:

“Haleplizadelerin ormanı hakikaten bir denizdi.” (2013 a: 53)

Bu kısa tekrar ve tasvir cümlesi araya hem uzun cümlelerin getirdiği ağırlığı kırma hem de okuru bu ormanın bir deniz olduğuna inandırmaya yönelik pekiştirici bir işlev taşır. Aynı cümle bir kez daha kısılır:

“Haleplizadelerin ormanı bir denizdir.” (2013 a: 54)

Ama “bir Marmara denizinden daha zengin, daha kesif, fakat daha keşfedilmiş” bir denizdir.

Birinci tekil anlatıcı orman tasvirini burada bitirerek ‘Ev’ başlıklı ikinci bölüme geçer. Bu bölüm de ilki gibi tasvirle başlar:

“Sonra tahtaları birer birer arabacı ardiyeye taşırken kafanızı kaldırıp ardiye damlarının ötesinde beyaz bir konak görürsünüz. Üslupsuz, biçimsiz bir binadır. Yalnız beyazlığı bir mana ifade eder. Kafesli pencerelerin ötesini insan tahayyül bile edemez. Halbuki bütün kasaba evleri gibi bir sofa, beş oda, bir mutfak, bir hamam, bir de arkada iki dönümlük yemiş bahçesinin gölgeliğine asılmış nişastalar, pestiller ve tarhanalar kuruyan bir balkondan ibarettir.” (2013 a: 55)

Anlatıcının bu uzun tasvir cümleleri çokça ayrıntı içerir. Bu da evi çok iyi bildiğini ve bildiği evi dışarıdan bakarak resmettiğini gösterir. Sait Faik’in birinci tekil anlatıcısı önceleri içinde olduğu bu evi, aktüel zamanda geçmişten bakarak resmeder. Anlatıcı, çıkmaz bir sokakta bulunan bu evin, ziyaretçileri olmayanları şaşırttığını belirtir. Bu aşamada anlatım tekniği değişir ve birinci tekil kişi Sait Faik’in kendisi olur:

“Bu yazıların sahibi benim de başıma böyle bir kaza geldi.” (2013 a: 56)

Birinci tekil anlatıcının kendisine dışarıdan bakması ve daha sonra bu anlatıcının Sait Faik’in kendisinin olduğunu belirtmesi hikâyede ve Sait Faik’in tekniğinde dikkat çeken bir özellik olarak karşımıza çıkar. Sonraki dönem hikâyelerinde de bu teknikten sıkça yararlanan Sait Faik, modern hikâyecilik açısından önemli bir hamle yapmış olur.

“Orman ve Ev” hikâyesinde dikkati çeken ve Sait Faik’e özgü olan bir diğer özellik yine çocuklarla gelir. Hikâyenin ‘Orman’ başlıklı bölümünde ağaçtan sallanan çocuklar şu şekilde tasvir edilir:

“Ata biner gibi bindikleri bir daldan ayaklarını salladıkları zaman Dokurcun Suyu kabarmış ve onların *çıplak* ayaklarına kadar çıkmış sınırlardı.” (2013 a: 53)

“Düğün Gecesi” hikâyesinde kendisinden on yaş büyük bir kadınla evlendirilen Ahmet anlatılır. Üçüncü tekil anlatıcı Ahmet’i tasvir ederek hikâyeye başlar. Bu, fiziksel görünüş üzerine bir tasvirdir. Anlatıcı tasvirlerinde ayrıntılara yer verir:

“Zenciye çalan esmer bir rengi, basık yayvan burnu, iki parmak alnının üstünde lacivert parıltılar yapan parlak saçları vardı. Yanakları tüylüydü. Lacivert şayaktan elbisesi içindeki narin ve atletik vücudu tamamen teşekkül etmişe benzerdi.” (2013 a: 57)

Ahmet’in evleneceği gecenin tasviri de önemlidir:

“Karanlık bir sonbahar gecesi idi, yağmur bardaktan boşanırcasına yağıyor, gök köyün içinde geziniyordu. Yer yer kabuklu kestaneler yığılmış meyda da ellerinde fener üç beş kişi Ahmet’i götürüyorlardı.” (2013 a: 58)

Bu tasvir oldukça kasvetli, ıslak ve karanlık bir manzarayı gözler önüne serer. ‘Gök köyün içinde geziniyordu’ cümlesi hem gecenin gürültüsünü hem de yarattığı ağır psikolojiyi başarılı bir biçimde yansıtır. Gecenin bu manzarası Ahmet’in psikolojisi ile de oldukça paraleldir. Ahmet’in ruhsal durumu bu manzarayla uyumlu bir görünüm sergiler:

“Ahmet sessizce yürüyerek kadının karşısındaki sedire oturdu. Sinirli elleriyle kafasını sıkı sıkı... Düşünemiyordu. Yalnız kulakları haddinden fazla yağmuru ve köyün seslerini büyülterek duyuyor, başka bütün hisleri gevşemiş çırıklar gibi baş döndürücü bir hızla bir yerinde dönüyorlar ve bu yeri Ahmet bir türlü bulup çıkaramıyordu. Bozukluk kafasında değildi. Köpekler sussa, yağmur bir lahza dinse birçok şeyler düşünebilecekti.” (2013 a: 60)

Hikâyenin başında dışarıdan baktığı Ahmet’e daha sonra içeriden bakan ve içebakış yöntemi ile onun hislerine ve düşüncelerine tercüman olan anlatıcı nihayetinde, soluk alıp veren, başarılı bir hikâye kişisi yaratmış olur. Gecenin kasveti ve bunun Ahmet’te yarattığı psikolojinin geçmesi ancak sabah mümkün olur.

Camdan giren sabah ışıklarıyla Ahmet kendine gelir ve doğan güneş karısı Gülsüm'le Ahmet'i birleştirir.

“Şehri Unutan Adam” hikâyesinin kahramanı yazarın kendisidir. Birinci tekil anlatıcı kaldığı otel odasından insanları sevebilmek arzusuyla çıkar ve karşısına çıkan insanlarla yaşadığı kısa münasebetlerinden hikâyesini oluşturur.

Sait Faik'in hem yaşamında hem de öykülerinde sevmek arzusu oldukça önemli bir yer tutar. Bunu kendisi de defalarca dile getirmiştir: “İsa'ya bir tokat vurmuşlar; öteki yanağını çevirmiş. Sonunda, insanlar ona Allah diye tapmışlar ve tapıyorlar. Ben, günahkâr, kendi halinde, ufacık bir insanoğluyum. Hikâyeler yazarım. Uydurabilirim, uyduramam; güzel midir, çirkin midir hikâyelerim, bilmem. İnsanları sevmek, çoğunca içimden gelir, gelmezse sevmeye çalışırım. Varabilir miyim varacağıma bilmem. Kendimi yazıcıyım diye bir şey de sanmam. El elden üstün olduğunu bilmeyen ahmadır. O kadar ahmak da değilim. Birçok hikâyelerim çıktıktan sonra kafamı bir yere sokup kimselere görünmemek isterim... falan filan. Ama, kimseyi taklit etmem.” (Abasıyanık, 2011 a: 15)

Şehri Unutan Adam, otel odasından çıktıktan sonra ilk olarak bir küfeci çocuk görür: “Kirli, soluk yanaklarına, *çıplak* ayaklarına merhametle değil, sevgiyle” bakar. Fakat çocuk sevgisine karşılık vermeyince ben anlatıcı büyük bir hayal kırıklığına uğrar:

“Birden bütün neşemin bir camın kırılışı kadar ses ve şingirtı çıkararak düşüp kırıldığını gördüm. Ayakucuma düşüp kırılan neşemi gözlerimle topladım.” (2013 a: 64)

cümleleriyle adeta gülümsemesi yüzünde donup kalmış bir insanın kırılganlığını okurun gözleri önüne serer. Yaşadığı hayal kırıklığını başarılı bir biçimde somutlar. İnce hislerinin karşılığına ‘cam’ı uygun bulan anlatıcı bu kırılganlığın gürültüsüne ‘şingirtı’ sözcüğünü uygun bulur. Ancak ben anlatıcı İsa'nın yaptığı gibi bu hayal kırıklığından çabuk sıyrılarak öteki yanağını da sokağa; yani insanlara çevirmeye devam eder.

Birinci tekil anlatıcı sokağa ikinci kez çıkar. Bir sigara almak istediği sırada oldukça aceleci bir tavır sergiler:

“İlk defa yaklaştığım kadına duyduğum hırsla nasıl parayı bozdurup paketi açtığımı ve dudaklarıma cıgarayı nasıl koyup ateşlediğimi hatırlayamıyorum.” (2013 a: 65)

Sait Faik’in fevri, aceleci, hırslı, arzulu hali yalnızca sigaraya karşı değildir. Yaşamak, yazmak ve sevmek arzusu da onun tutkuyla bağlı olduğu kavramlardır. Sonraki hikâyelerinde de bu ısrarcı, istekli, tutkulu hâli görülür.

“Üçüncü Mevki”, birinci tekil anlatıcının bakış açısıyla yazılmış bir diğer hikâyedir. Hikâye anlatıcının tren yolculuğundan bir kesitle, bir diyalog sahnesiyle başlar. Vagondaki altı kişi tek tek kısa tasvirlerle sahnelenir:

“Altı kişiden üçü şimdi yemek yiyordu. Kasımpaşa’dan Beyoğlu’na hiç çıkmamış adam ilk konuşmaya başladığı zaman kara gözlerini açmıştı... Gazetesini bitirmiş adam üzüntülüydü. Defterine bir şeyler kaydediyordu. Köşede bağdaş kurmuş, önce kunduralarını, sonra da çoraplarını çıkarmış birisi, sıksa yüzünden taşan bir canlılıkla, yanındakine Boşnakça bir şeyler anlatıyordu. Onun yanındaki, bir Sırp köylüsü kadar, sarı, kırmızı ve gençti. Ne mustarip gülüyordu.” (2013 a: 71)

Birinci tekil anlatıcının bu gözlemi adeta bir kamera bakışına sahiptir. Kişiler, trenin raylar üzerinde çıkardığı sesle beraber sanki sallanarak bu kameradan yansıtılmaktadır. Bu sahneleme ile kişilerin dünü ya da yarınları değil, o andaki hâl, tavır ve davranışları yansıtılmıştır. Bu önemli bir tekniktir; çünkü Sait Faik anda yaşayan insandır. Onun için önceki ya da sonraki olaylar değil, kişiler oldukları gibi önemlidir. Bu nedenle Sait Faik’in hikâyelerinde sıklıkla alelade, sıradan, sokaktan insanlara rastlarız: “Ben insanları tek cephelerinden göremiyorum. Bence insanın yaptığı şu vakanın veya bu vakanın ehemmiyeti vardır. Ama daha çok insanın kendisi beni ilgilendiriyor. Hareketi, konuşuşu, düşüncüsü, yürüyüşü, hatta vaka sezgisiyle insanın kendisi, yaşayışında şu veya bu olayın büyük ehemmiyetini inkâr etmemekle beraber bence bu olayın fazla bir kıymeti yok.” diyen Sait Faik, gözlemlediği kişilerin iç sesini, düşüncüsünü de yansıtır. (Abasıyanık, 2011 c: 104)

Yani onlara tek cepheden bakmamayı başarır:

“Yanına bir gazete bile almamış adam, sıkılıyor, üzülüyor, uyumak istiyor, uyuyamıyor. Kayseri çok acayip bir kâinat, Seddiçin kenarında bir tuhaf şehir gibi muhayyilesini gıcıkıyor: Hanlar, kervansaraylar, dar sokaklarda çamaşır yıkayıp çocuklarını döven yağlı kadınlar, ellerinde uzun birer pastırma öğle yemeği yiyen memurlar ve uzayan bir gün.” (2013 a: 70),

“Gazetesinin ilan sayfelerini okumaya dalan şişman adama, Kayseri’ye giden Kasımpaşı hayretle baktı. Niçin vah vah diyordu. Acaba Kayseri’ye gidiyor diye mi üzülüyor? Yoksa Beyoğlu’na çıkmadığı için mi hüzünleniyordu? Şişman adam kafasındaki düşüncelere ah vah diyebilir, diye düşündü. Ferahladı.” (2013 a: 70) ve “Kayseri’nin havası iyiydi. Erciyes’in resmini görmüştü. Ovaların ve küçük tümseklerin yanında etrafına hiçbir dost ve sevgili takmadan bir bekar adam gibi yükseliveren Erciyes’i ere benzetirdi. Öyle kurak ve kimsesiz memleketlerde kendi başına sivriliveren insanlardan bir insandı sanki Erciyes.” (2013 a: 72)

cümleleriyle Sait Faik, kişilere tek cepheden bakmama maksadına ulaşır ve bu maksatla bilmeden modern bir tekniği hikâyeciliğimize kazandırmış olur: İçebakış tekniği.

Tren Geyve İstasyonu’nda durunca anlatıcı istasyonu tasvir eder. Alışıldık bir manzara görülür:

“Geyve İstasyonu toz, bulut ve akşam pembeliği içinde bir sarı Çin şehri gibi kaynaşır; *yalınayak* çocuklar, saçları perişan arabacılar ve bir kasket yağmuru istasyonu dolduruyordu.” (2013 a: 71)

İlk olarak 1940’ta yayımlanan “Garson” hikâyesi Semaver kitabına sonradan eklenmiştir. Bu hikâyede Sait Faik, garson Ahmet’i ve kahvesini anlatmıştır. Üçüncü tekil anlatıcı, Ahmet’in kişiliği hakkında bilgi verir:

“Yukarıda saydığımız bahçelerde en hışır garsonun gündeliği iki buçuk hatta üç, diyelim iki lira. O halde günde bir papele burasını niye tercih ederdi? Meçhul... Tembellikten mi? Hayır. Çalışmaktan korkmazdı. Burada, bu boş ve kimsesiz kahvede bile kendine bin türlü iş bulur... Hiç boş kalmak işine gelmezdi. Boş kalırsa müthiş canı sıkılırdı. Yine de yapılacak iş kalmadığı zaman Belvü Bahçesi’nde garson olduğunu, sıcak bir günde müşterilerin akın akın geldiğini görür gibi olur, uzakta, öğle sığığında, köyün içinde kedilerin bile uyuduğu zamanlarda çingiraklı bir sesle haykırdığı duyulurdu.” (2013 a: 76)

Bununla beraber Ahmet’in fiziki bir tasvirini de yapar:

“Sonra mavi, berrak gözleri vardı. Saçı ve sakalı bembeyazdı. Dört gün tıraş olmasa o kadar ihtiyar gözükürdü ki... Tıraş olduğu zamansa fevkalade terütaze bir yüz alırdı. Saçları yumuşak ve düz, arkaya taranmıştı. Hulasa, yirmi senelik garsonluğun bütün fizyonomisini almıştı. Yüz kişinin içinde, bu adam bir garsondur, denilebilecek bir yüzü, saçı ve hali vardı.” (2013 a: 77)

Ahmet'in önce iç dünyasını sonra da fiziksel özelliklerini resmederek bütüncül bir portre oluşturan üçüncü tekil anlatıcı, okuru Ahmet'in hikâyesine çeker. Ahmet'i aktüel zamanda tanımladıktan sonra özet tekniğini kullanarak onun geçmişini verir:

“Ahmet, Trabzonlu zengin bir babanın tek oğluydu. İstanbul'a fi tarihinde göç etmişlerdi. Kocaman bir kantariye mağazaları vardı. Toptan iş yaparlardı. İlh...” (2013 a: 79)

Özetleme sayesinde hikâye canlılık kazanır. Özet tekniği aynı zamanda akronolojik bir zaman örgüsüyle olayları anlatma olanağı sağlar ve hikâyenin kısa oluşuna katkıda bulunur.

“Garson” hikâyesinin bir önemli özelliği Sait Faik'in portresini çizdiği Ahmet'e olan benzerliğidir. Sait Faik'in ailesi Adapazarı'nda saygın bir aile olarak tanınmaktadır. Babası ve amcası Adapazarı Belediye Başkanlığı yapmış; amcası milletvekilliği görevinde de bulunmuştur. Sait Faik, 1931'de babasının isteği üzerine, ekonomi eğitimi almak amacıyla yurtdışına gitmeye karar vermiş ve 1934'te İstanbul'a dönmüştür. Babasının eski iş ortaklarından Ali Emali ile birlikte zahireciliğe başlamış ve bu tek ticaret denemesini “Ben Ne Yapayım” (*Lüzumsuz Adam*) hikâyesinde ayrıntılı olarak anlatmıştır. Kendisi için çalışmak sıkıntıdan kurtulmak için bir araçtır. Bu durum yakın dostları tarafından da belirtilmektedir. Yaşar Nabi Nayır “Sait Faik İçin Notlar” başlıklı yazısında bu durumu şu şekilde anlatır: “Eli sıkı olduğunu yazdı arkadaşları. Doğrudur. Bunun yanında, bir de her zaman parasız gözükmek merakı vardı: Fakir insanların hayatını severdi. Onlar gibi fakir olmadığı için vicdanı mı rahat etmezdi nedir, parasızlıktan sızlanmadığı günü pek yoktu. Hep sıkıntıdaymış gibi bir hâli vardı ama sıkıntı çekmiş olduğunu pek sanmıyorum. Bunun yanında, samimi olmadığı bir hevesi de iş arama iddiasıydı. “Bana iş bul yahu!” derdi. “Etme Sait, sen masa başına oturup akşamlayacak adam mısın, bırak bu ağızları” derdim de kızardı. Ama sabahın dokuzundan akşamın beşine kadar bir masanın başında oturmaya bir hafta bile dayanamayacağını kendi de pek âlâ bilirdi. Yoksa iş arama isteği ciddi olsaydı, Sait kadar seveni çok bir insan elbet ki aylak kalmazdı.” (Alangu, 1956: 187)

Bununla birlikte çalışmaktan korkmayan, günde bir papel getirisi olsa da çalıştığı kahveyi seven, boş ve kimsesiz kahvede kendine bin bir türlü iş bulan Ahmet gibi Sait Faik de kahveci olmak istemiştir. Kendisiyle 1954 yılında yapılan bir röportajda “Hikâyecî olmasaydınız ne olmayı düşünürdünüz?” sorusuna verdiği cevap bu arzusunu teyit etmektedir: “Kahveci, kahveci olmayı çok isterdim. Şöyle deniz kenarında sessiz bir kahvem olsun, oraya kim bilir ne çeşitli insanlar gelip gidecek, ben onları tanıyacak, seveceğim.” (Abasıyanık, 2011 b: 418) Bununla beraber 1952 yılında yayımlanmış *Son Kuşlar* kitabındaki “Son Kuşlar” hikâyesinde de aynı arzu, birinci tekil anlatıcının ifadeleriyle de dile getirilmektedir:

“Tersine, ben bütün ömrümce iyi bir kahve bulamadığım için kahveci olamamışımdır. Bir kır kahvesi, bir köyün kahvesinin üç beş gediklişi... Bundan güzel bir ömür mü olur, elli altmış senelik yaşama bundan güzel başlar ve biter mi?” (Abasıyanık, 2013 g: 2)

“Birtakım İnsanlar” hikâyesi, birinci tekil anlatıcı tarafından anlatılan, sosyal bir mesajın görüldüğü hikâyedir. Anlatıcı, Taksim’de kendisiyle birlikte tramvay bekleyen insanları anlatır. Hava buz gibidir. Anlatıcı bu soğukla sıcak yatak hülyalarına dalar:

“Benimle beraber belki ona yakın insan, gördükleri herhangi bir filmin rüyasını ayakta görüyor ve yataklarının ümit, hayal, güzel günler veyahut uykusuz, muharebeli geceler, sığınaklar düşündüren ılıklığına bir an evvel kavuşmak için bir türlü gözükmeyen tramvaya sabırsızlanıyorlardı... Yatak şimdi bütün insanlar için ekmek kadar azizdir. Yatak bir sevgili, yatak hatıra, yatak çocukluk, güzel rüya, yatak bir bahar, bir deniz kenarı, bir egzotik memleket, bu saniyede insana dostlarını yatak ne değildir ki...” (2013 a: 83-84)

Okurla konuşan anlatıcı, Sait Faik’in çarpıcı benzetmelerinin biraz dışında kalır. Yazar için önemli olan kavramlar *çocukluk*, *bahar*, *deniz kenarı* yatağa benzetilse de bunların arka arkaya sıralanması zorlamaya ve monotonluğa sebep olduğu gibi anlatıcının okura dostum, diye hitap etmesi de biraz kitabi görünür. Bu benzetmeleri yaptıktan sonra anlatıcı, sabahçı kahvelerinde yatan bir hamalla diyaloga girer. Hamalların yersiz yurtsuz ve sürgün hallerine üzülmüş ve yukarıda satırlarca güzelleme yaptığı yatak, anlatıcıda anlam değiştirir:

“Yatağım, tramvay beklediğim dakikalardaki o munis halini kaybetmişti artık. Ne şu ne buydu. Bir yataktı. İçinde yatabildiğim için mesut değildim.” (2013 a: 87)

Sait Faik'in hikâye kişileri genel olarak fakir kimselerdir. Bu fakir kimseler birinci tekil anlatıcının gözünden sunulduğu gibi kendi bakış açılarından da verilir ve okurun bu kişileri tanıması sağlanır. Sait Faik bunu yaparken kendini öne çıkarmaz. Ancak "Birtakım İnsanlar"da bu durum geçerliliğini yitirir ve hikâye zorlama bir hal alır.

Semaver kitabında "Benimle Birlikte Seyahatten Dönenler" başlıklı bir bölüm yer alır. Bu bölüm beş hikâyeden oluşur. Hikâyelerden ilki "Sevmek Korkusu"dur ve yazarın Fransa'daki yaşamından hatıralar içerir. Bu anlamda biyografik bir hikâyedir. Hikâyenin anlatıcısı, Sait Faik'in kendisidir ve anlatım tonu denemeye yaklaşır:

"Oluşundan önce duyulan şeyler çok defa felaketlerdir. Felaketlerin de kendine has konuları olmasa, burnumuzdan gayri, köpeğinkinden daha hassas bir başka şammemiz olduğunu söyleyemezdim. Korku da bir önsezidir. Fakat vukudan kilometrelerce uzak değil, hemen hemen bir adım geridedir." (2013 a: 92)

"Sevmek Korkusu" duygusal bir tonda bir anlatıma sahiptir; ancak bu duygusallık apaçık belirgin değil, düşsel bir biçimdedir.

"Louvre'dan Çaldığım Heykel" adlı hikâyesi ise iki bakımdan önem taşımaktadır. Hikâyenin yayımlanma tarihi 1 Eylül 1934'tür ve kendisinden önceki hikâyelerden farkı ilk defa bir 'balıkçı'ya yer verilmiş olmasıdır. (Aslan, 2007: 223) Sait Faik bir arkadaşıyla Louvre Müzesi'ne gider ve orada "Pêcheur Napolitaine" adlı heykeli görür. Bu heykeli gözlemler ve gözlemlerinden sonra muhayyilesine başvurarak arkadaşına:

"Şu balık ağını görüyor musun? Baldırların bir kısmını ve çıplak ayağının bir tanesini yarı kapayan balık ağını? Küçük gümüş balıklarının çırpıntısıyla hâlâ yaşar gibi duran bu ağ çoktan solmuştur. Şu dizlerindeki ağa gülen çocuğu görüyor musun? Çoktan ölmüştür. Ölmeden evvel ihtiyarlamıştır. Bu burun aksırmış, sümkürmüştür. Bu taranmadan, rüzgârda güzel saçlar, bir gün tarandıktan sonra bile çirkinleşmiştir. Bir Napolili balıkçının baharını yakalayan artisti kıskanıyorum, ismine bakmayacağım. Yürü geçelim." (2013 a: 98)

der. Sait Faik Napolili balıkçının heykeltıraşını kıskanır ve çok beğendiği heykeli orada bırakmak istemez. Bu noktada hayal gücüne yönelir ve heykelin önünden yürümeden önceki anı devam ettirir. Bunu da düşsel bir anlatımla yapar:

“Gülerek geçtik. Fakat ben omzuma, pankartından sıyrarak, Napolili balıkçıyı yüklemiştim. Louvre’un bekçileri bu sırtımda götürdüğüm koca heykeli göremediler. Bu ağır yükün altında terliyordum, omuzlarım ağrıyordu. Etrafıma hayretle bakıyordum... Metroya bindiğim zaman yanımdaki boş yere heykeli bırakmadım. Hâlâ omuzlarımdaydı. Oradan ağır ağır vücuduma, içime süzüldüğünü ve bir zehir gibi kanıma karıştığını hissettim. Kalbim vuruşunu arttırmıştı. Eve bir sıtma nöbeti içinde vardım, bir kartpostal büyüklüğünde kalmış, erimiş heykeli sırtımdan adeta kopararak masanın üzerine bıraktım ve yatağımın üstüne boylu boyunca uzanıp bir sıtmalılı gibi titreye titreye saatlerce kaldım.” (2013 a: 99)

Sait Faik bu son uzun cümlesiyle hikâyeyi sonlandırır. Burada kullanılan uzun cümle hem anlatının düşselliğinde hem de çalınan heykelin eve getiriliş sürecinin yoruculuğunu ve gerginliğini duyurmada etkili olmuştur. “Louvre’dan Çaldığım Heykel”, Sait Faik’in gerçeğin sınırlarını zorladığı ilk hikâyelerden biri olması açısından da büyük önem taşımaktadır.

“Louvre’dan Çaldığım Heykel” hikâyesinin bir başka önemi daha söz konusudur. Oğuz Güven, bu hikâyenin Sait Faik’in eserleri arasında homoerotik içeriğin öne çıkarıldığı ilk hikâye olması hususuna dikkat çeker.

Heykelin balık ağlarının üzerine oturmuş çıplak bir oğlan çocuğunun heykeli olduğunu belirten Güven, bu çocuğu genç yüzü ve henüz gelişimini tamamlamamış vücudu nedeniyle bir kız çocuğundan ayırt etmenin zor olduğunu ekler ve hikâyenin anlatıcısının bu oğlan çocuğu figürünü izledikten sonra, cinselliğinin bilincine vardığı kanaatinde bulunur. Anlatıcının bu bilince varmasının, hikâyenin kırılma noktası olduğunu dile getirir ve heykelin eve getiriliş sürecinin zorluğunu, anlatıcının bu farkına varma durumunun zorluğu olarak değerlendirir: “Anlatıcı, eşcinsel yönelimini omuzlarında taşımak zorunda kaldığı çok ağır bir yük gibi duymakta, bu ağırlığın altında adeta ezilmektedir. Anlatıcı karakter, hikâyenin son satırlarında, heykelin hâlâ omuzlarında olduğunu söyledikten sonra, ‘Oradan ağır ağır vücuduma, içime süzüldüğünü ve bir zehir gibi kanıma karıştığını hissettim.’ demektedir. Anlatıcı, bu sözleriyle, hikâyede muhtemelen ilk kez bilincine vardığı cinsel yönelimini varlığı için korkunç bir tehdit olarak gördüğünü dile getirmiş olur.” (Güven, 2010: 12) Ayrıca “Anlatıcının oğlan çocuklarına duyduğu arzu yurt dışında, ailevi ve toplumsal bağların gevşediği, aidiyet duygularının zayıfladığı bir yabancı

Ülkede ortaya çıkmaktadır.” diyen Güven, böyle bir hikâyenin ilk defa yurt dışı izlenimleriyle beraber ortaya çıkmasını da makul bir sebebe bağlamış olur.

4.4.1.2. SARNIÇ⁵

Sarnıç, Sait Faik'in 1939 yılında yayımlanan ve on yedi hikâyeyi içeren ikinci kitabıdır. *Semaver*'de olduğu gibi kitabın ilk hikâyesi kitapla aynı ismi taşır.

"Sarnıç", birinci tekil anlatıcının aktüel zamandan geçmiş yaşantıları ve hatıralarına bakışı üzerine kurulmuş bir hikâyedir. Hikâyenin anlatıcısı geçmişteki okul yaşantısından, biten evliliğinden ve bunların kendisinde uyandırdığı izlenimlerinden söz eder. Birinci tekil anlatıcı önceki hikâyelerdeki gibi hikâyesine bir tasvirle başlar:

"Dağın eteğine beyaz minareleriyle sarılmış bu şehrin lisesi, zaman geçtikçe *daha* canlı, *daha* berrak hatıralarla bize *döner*, bizi *tekrardan* içine alırdı." (Abasıyanık, 2013 b: 1)

Bu tasvirle, anlatıcı okumuş olduğu liseye dışarıdan ve ileriki bir zamandan baktığını haber verir. Aynı zamanda buradaki 'daha', 'döner', 'tekrardan' kelimelerinin kullanımı anlatıcı için lise hayatının unutulmazlığını, o günleri sürekli yeniden yaşadığını vurgular.

Hikâye geçmişe dönük biyografik bir hikâyedir ve Sait Faik geçmişe dönerken bazı tekniklerden faydalanır. İlki diyalog tekniğidir:

"- Hatırlar mısın? derdi. İptidai mektebimiz Kirazlı Mescit'ti. Bir gün Şeker Hoca dersteydi. Bizim Şükrü, minareye sabahleyin çıkmış, paldır küldür iki teneke devirmişti. Hocayla beraber sokağa nasıl fırladığımızı hatırlamaz mısın?

- Hatırlamaz olur muyum? Hatırlamaz olur muyum?

- Şeker Hoca mektebin karşısına dikilmiş, biz arkasında... O bir şeyler mırıldanır, sureler okurken birden Şükrü, mektep kapısında, elinde tenekeler gözüküvermişti.

- Ya! Ya! Ama iyi adamdı!.. Şükrü'ye ceza bile vermemişti. Saçlarını çeker gibi okşamış, "Yaramaz," demişti, "bir daha yapma emi! Bizi korkuttun."

Bu sözlere ikimizin de gözü yaşarırdı." (2013 b: 2)

Birinci tekil anlatıcının arkadaşıyla olan bu diyalogu, lise günlerinin özetini verme işleviyle kullanılmıştır. Diyalog tekniğinin bir de, anlatıcının "mütemadiyen

⁵ Sait Faik Abasıyanık, *Sarnıç*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013.

sual sorup hiçbir cevap almadan evine döndüğü akşamların birinde karısını oturmuş ağlar bulurken” kullanılmıştır:

“ - Karı, dedim. Ocağın mı yanmaz? Çorban mı tütmez? Başında ağrı mı var? Hasta mısın? Ne ağlayıp duruyorsun?

- Efendi, sayende, dedi, hiçbir eksğim, gediğim yok... Ne açım, ne açığım, halime şükrederim. Ama kürklü mantom yokmuş. Baloya gitmezmişim. Haftada bir defacık sinemaya da gidemiyormuşum. Bunların ziyarı yok!..

- Öyleyse nedir? dedim. Derdin ne Fitnat?

- Anamı babamı göreceğim geldi, dedi.

Karım, *vakti hali* oldukça yerinde İstanbullu babasını görmeye gideli tam bir sene oldu. Dönmedi.” (2013 b: 6)

Bu sayede, anlatıcının karısı tarafından terk edilme süreci de yine özet işleviyle kullanılan bir diyalogla sahnelenmiş olur. Bu diyalog sahnesiyle, anlatıcıyla karısı arasındaki sorunların niteliği ortaya çıkmıştır. Hali vakti yerinde bir İstanbullu olan kadın, kürk mantosu olmamasını, baloya, sinemaya gidememesini aslında sorun etmiş ve kocası olan anlatıcıyı terk etmiştir.

Bir öncekinden daha kısa bir diyalog sahnesini tercih eden anlatıcı, o günkü hatırasını bugünün gözüyle aktarırken, tarafsız bir tutum izler. Karısının sözlerini aktarırken kısa cümleleri tercih eder; ancak bu cümlelerin her biri, karısının anlatıcıya karşı tutumunu gösterme işlevine sahiptir.

Sait Faik, doğrudan özetleme tekniğini kullanarak da geçmişi anlatır:

“Benim bir ablam vardı. Davut’un bir büyük ağabeyi vardı. Biz Davut’la beraber ağabeyinin bizim evin erik ağacında saatlerce beklediğini, karın üzerine iki karış yağdığını, ders çalıştığımız odada ışığı söndürerek, birbirimize sokularak, nefes almadan rüya görür ve hiçbir şey anlamaz, birçok şeyler sezer gibi şeyler seyretmemiş miydik?” (2013 b: 3)

Sait Faik için oldukça uzun bir cümle, soru formuyla kurulmuş, cümle sözde soru cümlesi olarak tamamlanmıştır. Cümlelerin soru formunda tamamlanması, düz özetleme tekniğinde anlatıma hareketlilik kazandırmıştır:

“O Davut kimdi? Kimin çocuğuydu? Niçin onu hatırladıkça içimde bir şeylerin sökülüp koptuğunu, başımın birdenbire dönüp bir müddet sustuğunu duyuyorum. Bu Davut kimdi?... Bu şimdi bazan evinin önünden

geçtikçe uğradığım kocaman memeli bir hâkim karısı olan kadın benim uzun ve kardan bacaklı ablam mıdır?” (2013 b: 3-4)

Sait Faik’in geçmişe dönerken kullandığı bir diğer teknik de mektup tekniğidir. Anlatıcı ve karısı ile aralarında gerçekleşen diyalogdan bir sene sonra anlatıcıya bir mektup gelir:

“Muhterem damadım,

Rızam olmaksızın sana varan sevgili kızım bana avdet etti. Çektiği sefaleti anlattı. Hatırıma şu darbimesel geliyor: ‘*Kendi geçememiş, kuyruğuna da kabak bağlamış.*’ Şimdilik karını göndermiyorum. Boşanmak istersen avukatım gelip seni görecektir. İstemezsen ben gelip seni göreceğim. Baki selam.” (2013 b: 6)

Bu kısa mektup, kayınpederinin anlatıcıya olan tutumunu özetleme işlevi taşıdığı gibi, mektupta kullanılan atasözü de kayınpederinin tutumunu damadına karşı özetleme işlevini taşır. Sait Faik’in hikâyelerinde az sayıda yer bulan atasözlerinden biri de bu hikâyede karşımıza çıkmış olur.

Karısının terk etmesiyle iyiden iyiye yalnızlığa düşen; ancak bunu pek de önemsemeyen birinci tekil anlatıcı, günlerini hatıralarıyla avunmakla geçirir. “*Bir membadan şarıl şarıl akan sus sesleri*”, akıp giden hatıralarının, “*kurumuş hatıralar sarmıcı*” da bilinçaltının simgesi olur.

“Kalorifer ve Bahar”, kenar mahalleden şehre göç eden ve bir daha geri dönmeyen Capon’un ve kenar mahalle yaşantısının konu edildiği bir hikâyedir.

Hikâyedeki Kalorifer, aslında Capon’un kendisidir. Capon ilk defa karşılaştığı kaloriferi bir ortamda anlatırken, hikâyeye ilgi çekici bir hal almış, kulaktan kulağa yayılmış ve daha o gün hikâyenin sahibinin Capon olduğu gerçeği unutulmuş, ‘Kalorifer’ başlı başına hikâyenin sahibi kişi olarak yorumlanmıştır. Üçüncü tekil anlatıcı hikâyesine Capon’un mahallesinin tasviri ile başlar:

“Şehrin şimali ile şarkı arasında surlar... Surların üstünde ve etrafında sefil kulübeler, bostanlar, kenar mahalleler... Kenar mahallelerin merkezde konuşulan dile göre yayık telaffuzlu kızları, çamurlu yüzlü, bazan da fazla zeki çocukları vardır.” (2013 b: 9)

Anlatıcı tasvirini eksilteli cümlelerle yapar ve mahallenin çeşitli hallerini ve kişilerini adeta fotoğraflar. Önce dışarıdan tasvirini yaptığı kişilere daha sonra içeriden, yakından bakar:

“İnsan isimleri çoğunca, anadan doğar doğmaz takılan manasız isimler değildir. İnsanlar buralarda dal, hıyar, çukur, göbek, lahana gibi sebze ve meyve isimleriyle; katır, barbunya, zargana, kunduz gibi hayvan adlarıyla yahut da yüzünün, karakterinin bir tarafını bildiren, bal dudak, cambaz, kıllı, köse, sulu gibi isimlerle çağırılırlar.” (2013 b: 9)

Bu cümleler, mahalle içinde yaşamayan bir kimsenin kuracağı cümleler gibi gözükmemektedir. Sait Faik, hikâyesine konu ettiği insanların dünyaları hakkında başarılı bir gözlemci olup, argoyu da başarılı bir biçimde hikâyesine yerleştirmiştir.

Kenar mahalle ve argo, hikâyeciliğimize ilk olarak Sait Faik’le girmiştir. Ahmet Miskioğlu bu konuyla ilgili şunları söylemiştir: “Şunu her şeyden önce belirtelim ki, İstanbul’un bu semtleri, ilk kez olarak Sait’in kalemıyla bir yazın yapıtına konu olmuştur. Bu semtler; Surdışı mahalleleri, Ziba Mahallesi, Yüksekaldırım ve Dolapdere’dir.” (Miskioğlu, 1979: 159) “Kalorifer ve Bahar” hikâyesi mekân olarak Surdışı mahallerinden birinin kullanması açısından farklılık taşır.

“Beyaz Altın” hikâyesi, giriş – gelişme - sonuç bölümlerinden oluşan klasik bir yapıya sahiptir. Hikâyede başı ve sonu belli olan bir olay; Umumi Harp zamanında haksız zenginleşen Eskiçizâde’nin etrafında yaşananlar anlatılır. Hikâyenin anlatıcısı birinci tekil anlatıcıdır. Hikâyesine bir mezarlık tasviriyle başlar:

“Şimdiki fırka binaları ile sinemanın bulunduğu yerde servileri, baldıranları ve ısırgan otları arasında kocaman kavuklar, mermer püsküllü fesler yükselen karayosun tutmuş mermerlerin üstünde hüvelbakiler okunan; otları bulutlara karışmış, ağaçları eflake çıkmış bir mezarlık vardı.” (2013 b: 19)

diyen anlatıcı, hikâyenin sonunda bu mezarlığın isminin “Kanlı Mezarlık” olduğunu, bugün bu mezarlığın belediye tarafından ortadan kaldırıldığını ve naaşların başka bir yere taşındığını belirtir. Anlatıcı, hikâyeye sonundan başlamış ve hikâyesine başladığı yere gelene kadarki süreci anlatmıştır. Bu açıdan “Beyaz Altın” hikâyesi birinci tekil anlatıcının geçmişe aktüel zamandan bakışının hikâyesidir.

Hikâye olay hikâyesi olduğu için Sait Faik'in diğer hikâyelerinden nispeten uzundur. Çok fazla tasvir sahnesi bulundurmaz, anlatıcı gözlemlerinden ziyade yaşadığı olayları anlatır. Dolayısıyla konumunda sabit değildir, bir hikâye kişisi olarak olayların içinde, hareket halindedir. Anlatıcının çevresi yine aynı nedenden dolayı sınırlıdır ve hikâyenin kişileri de belirgindir.

Edebiyatımıza “*küçük insan*” kavramını getiren Sait Faik'te zengin bir kişi kadrosu bulunur. Fakat ilk dönem hikâyelerinde bu kişiler daha çok “tip” olarak varlık göstermişlerdir. Bu nedenle çoklukla isimleri bile yoktur. Bir balıkçı, bir erkek, bir kadın olan bu kişiler, “Beyaz Altın” hikâyesinde bulunmaz. “Beyaz Altın”da her birinin karakteri belirli -en azından sınırları çizilmiş- olan Eskicizâde Naim, kâtip (birinci tekil anlatıcı), kantarcı Ali Pehlivan, saf Rahmi Bey ve işini bilen dişçi vardır.

Eskicizâde Naim, insanları dolandıran ve onların aciz duruma düşmesinden kazanç sağlayan, bundan da zevk alan bir tüccardır. Anlatıcıya göre bunun sebebi “sinemasız, tiyatrosuz, kadınsız ve kumarsız kasabada”, hırsını ancak bu şekilde tatmin edebilmesidir. Umumi Harp sırasında Eskicizâde'nin yazıhanesinde yenen yemekler önemlidir: pirzolalar, zeytinyağlı enginarlar, böbrekler... Birinci tekil anlatıcı; kâtip, bu durumla ilgili tutumunu şu şekilde dile getirir:

“Neden bu yemeklerden bu kadar iştihayla bahsettiğimi harp nedir bilmeyenler, tesadüf edecekleri her kırk yaşındaki adama sorabilirler. Bu çok yakın mazide tokları açlar doyurdu ve açlar öldüler. Kimisi vatan, kimisi şeker ve un için ölen bu insanların yaşadığı bir devirde, bir Eskicizâde'nin yazıhanesinde öğle yemeği yemenin ne kadar mühim bir şey olduğunu, bana bu ikramı eden Eskicizâde de biliyordu.” (2013 b: 28)⁶

Bu cümleler hem Eskicizâde'yi tanıtmaya hem de anlatıcının bu durumla ilgili tutumunu ortaya koymaya işleviyle kullanılmıştır. “Ekmekten sıçan kuyruğu çıkan” bu dönemde hilekâr Eskicizâde'nin ziyafetleri hikâyede birden fazla kez yer bulur. Bu

⁶ Umumi Harp zamanının manzarasını veren bu cümleler ile Orhan Veli'nin “Vatan İçin” başlıklı şiiri arasında bir benzerlik söz konusudur:

“Neler yapmadık şu vatan için!

Kimimiz öldük;

Kimimiz nutuk söyledik.” (Veli, 2011:127) Bu benzerlik, Orhan Veli ile Sait Faik'in, “küçük adam” hareketine yaygınlık kazandırdıkları bir dönemde ortak bir duygu ve anlatım tarzına sahip olduklarını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

seçim de işlevsiz değildir. Çekilen onca ziyafet sonunda Eskicizâde bir dişçi koltuğuna oturur. Dişçinin önerisi, altın değil, platin diş yapmak yönündedir ve dişçinin tavsiyesine uyan Eskicizâde kendisine platin diş yaptırır. Kalp krizinden ölen Eskicizâde platin dişleriyle ardiyelerin karşısındaki mezarlığa gömülür. Anlatıcı:

“Daha orası mezarlıktı. Bugünkü fırka binaları ve sinema yapılmamıştı.” (2013 b: 28)

diyerek hikâyesinin başına, tasvir ettiği “Kanlı Mezarlık” a döner. “Kanlı Mezarlık” ın şehrin dışına çıkarıldığını ve naaşlar taşınırken Eskicizâde’nin kabrinden bir şey çıkmadığını belirtir. Naaşın akıbetini ve bu akıbetin sebebini ise bir diyalog sahnesiyle açıklayarak hikâyesini bitirir:

“- Ne yapalım? diyordu. Herifin dişlerinin ‘beyaz altın’ olduğunu babam söylerdi. Her buğday götürüşünde sırtır, dişlerini gösterirmiş. Pırıl pırıl parlardı, derdi. Beyaz altın da müthiş para edermiş... Ne yapalım?

- Pekala ölüyü ne yaptınız?

- Ne yapacağız? Su boyuna kadar götürdük. Ayağına bir taş bağladık. Cumburlop!” (2013 b: 29)

“Bir Karpuz Sergisi” hikâyesinde anlatıcı ile anlatıcının para verdiği bir adamın aylaklıkları ve bu aylaklıktan kurtulmak için bir karpuz sergisi açma hülyaları konu edilmiştir.

Hikâyenin biyografik bir hikâye olduğu söylenebilir. Birinci tekil anlatıcı, can sıkıntısını aylaklıkla atmak niyetinde olması bakımından Sait Faik’in kendisi gibidir. Sait Faik’de “yalnızlık” duygusu oldukça baskındır. Ahmet Miskioğlu, bu yalnızlık duygusunun Sait Faik’i aylak yaptığından bahseder: “Yalnızlığından kurtulmak isteyen öykücü, insanlara doğru gider. Onların en çok bulunduğu ve en çok anlaşılmaya ve kaynaşmaya uygun olduğu yerleri, kahveleri, meyhaneleri, parkları, bahçeleri, sokakları, köprü altını yeğler. Onlarla konuşmaya, anlaşılmaya, sevişmeye çalışır. Ama çoğun, kendisini her zaman rahatsız eden yalnızlık duygusundan büsbütün kurtulamaz.” (Miskioğlu, 1979: 97)

“Bir Karpuz Sergisi” hikâyesinin Sait Faik’e benzeyen birinci tekil anlatıcısı da şu cümleleri söyler:

“Fırsat buldukça, canım sıkıldıkça, kafamın içine bir başka benlik sokuldukça insanları sevmek için; bir uzlet içinden, bir yoksuzluk ve kimsesizlik içinden; bir varlığın ve kimsenin karışıklığını daha iyi duyabilmek için daima melankolik köşeler arardım. O zaman küçük kumruların gezindiği cami sundurmalarında düşünür; İstanbul’a, bu köprülerin ve sefillerin ve vapurların birbirini düşündüğü, birbirini çağırdığı İstanbul’a bakar kalırdım.” (2013 b: 32)

Birinci tekil anlatıcı, genelde hikâyesinde anlattığı kişiler üzerinde uzun cümleler kullanırken bu defa kendisi hakkında ayrıntılı bilgiler vermiştir. Bu defa kendini tasvir etmek için uzun cümlelere başvurmuştur. Bu da Sait Faik’in anlatıcı aracılığıyla kendisini anlattığının göstergelerinden biridir.

Anlatıcı, yalnız kalmamak için gittiği cami avlusunda, kendisine para verdiği insanla defalarca karşılaşır ve bu nedenle onunla dostluk kurması çok zor olmaz:

“O kadar birbirimize alışmıştık.” (2013 b: 32)

Bu birbirine alışma süresinin kısalığı, kısa bir cümle ile verilmiştir. Daha sonra anlatıcı, dostluk kurduğu kişiyi tasvir eder:

“Arkaüstü yatardı. Ellerini, *dumanlı* kumral saçlarının döküldüğü ense çukuruna kenetlerdi. Gündüz yıldızları görür gibi, gökyüzünde düşünürdü. Kafası bir Yahudinin kafası kadar ticari entrikalarla doluydu. Şimdi cebinde parası vardı. Çalışmak istiyordu. Yazdı. Bir karpuz sergisi açabilmek için *projeler yapmaktaydı*.” (2013 b: 32-33)

Tasvir edilen adamın hayalperestliği bu özelliğine uygun kelime seçimleriyle dile getirilmiştir. Bu noktadan sonra, ellerini ensesinde kenetleyip, gözlerini göğe çeviren ve gündüz hülyaları kuran bu adamla, anlatıcı aynı kişi olmuştur. Sait Faik, burada bakış açısını değiştirir ve iki kişinin bir kişiymiş gibi oluşunu şu cümlelerle ifade eder:

“Ama çalışmamak... Ah çalışmamak! Başlayan yazın bütün güzelliğini görebilmek için arzusu iradesiyle çarpışmıyordu bile. Arzusunu iradesini almış, birlik olmuşlar, dost olmuşlardı. Beraberdiler. Bütün gün ayrılmıyorlardı. Yalnız rüyalarında birbirlerinden bir lahza ayrılıp tokatlaşıyorlardı.” (2013 b: 33)

Sait Faik, birinci tekil anlatıcıyla başladığı hikâyesini, birinci tekil anlatıcıyı hikâyenin öznesi haline getiren üçüncü tekil anlatıcıyla tamamlamıştır. Hikâye bu iki bakış açısının başarıyla birbirine geçişinin sağlanması açısından önemlidir.

“Mavnalar”, üçüncü tekil anlatıcının “üstünden başından amele olduğu anlaşılan bir adamla, yine aynı yaşlarda, elbisesinden gemiciliği dökülen bir başka adam”ın arasındaki sessiz arkadaşlığı anlattığı bir hikâyedir.

Hikâyedeki amele sinemada gördüğü bir sahneden etkilenmiştir ve köprü üzerinde dururlarken, köprü altından geçen motorun arkasındaki mavnalara atlamak hayalini kurar:

“- İçine atlayıverseydim, dedi.

- Sinemadaki gibi, değil mi ?” (2013 b: 37-38)

Köprüye her gidişlerinde amele bu hayalini tekrarlar. Celal Aslan’a göre bu tekrar, hikâyenin laytmotifidir: “Bir romanda sık sık tekrarlanan söz grubu herhangi bir dize, yine konu veya kişilerle ilgili olarak tekrarlanan bazı sözcükler de laytmotif olarak belirir. Öykü ve roman yazarının anlatımında başvurduğu mükerrer ifade kalıpları, olay örgüsü ile ilişkili motifler ya da anlatılan hikâyenin tamamen dışında kalan ifade birimleri de laytmotif niteliği taşır.” diyen Aslan amelenin buğday yüklü mavnaların üstüne atlama arzusunun birkaç defa tekrar edilmesini, amelenin hayallerini güçlü bir biçimde gösteren bir motif olduğunu belirtir. (Aslan, 2007: 212) Böyle bir laytmotif hikâye kişisini tanıtmaya işlevine sahiptir. Amele, sinemanın etkisiyle olağan dışı bir durumu, bir arzu nesnesi haline getirmiştir.

“Gece İşi” hem kesit ve olay hikâyesi özellikleri taşıması hem de bakış açısının imkânlarının başarıyla kullanılması bakımından önemli bir hikâyedir. Hikâye ne olduğu pek açık olmayan “gece işi” üzerine kurulmuştur. Üçüncü tekil anlatıcının sınırlarını çizdiği bir olay sahnesiyle başlar:

“Ömer, evvelce saçlarındaki mendili uçuran karayele savrulmuş bir küfürle kadına hücum etti. Bu hareketten meyhanedekilerin en genci ürperir gibi oldu. Bu gencin yanındaki kırk beşlik bir adam:

- Otur evlat, dedi.” (2013 b: 41)

Bu ilk paragrafla üçüncü tekil anlatıcı, hikâyenin kişilerini, vuku bulan olayı ve olayın bir meyhanede gerçekleştiğini belirtmiş olur. Birkaç satır sonra anlatıcı, olayın geçtiği meyhaneyi de tasvir eder:

“Işıklar yanınca meyhane her akşamki manzarasını almıştı. İçinde Ömer’in bulunduğu zannedilemeyecek kadar gürültülüydü. Dudaklarını kıpırdatmadan konuşan külhanbeyleri, külhanbeyi işçiler, balıkçı yahut ne iş yaptığı meçhul Rum ve Ermeniler her şeyden bahsediyorlardı. Bu meyhanede namuslu insanlar bile hırsızlarla yankesicilerin vakalarını tiksinden, ürpermeden dinlerlerdi. Meyhane aynalarının içinde cemiyetle baş başa gidemeyen, sarılıp yürüyemeyen insanların bir vakadan, bir cerhten, bir katilden hatıralı gözleri gözükiyordu.” (2013 b: 41-42)

Anlatıcının gözünden yapılan bu tasvir hem kulağa hem göze hem de zihinlere hitap eden bir tasvirdir. Bu haliyle meyhanenin hareket hâlindeki bir fotoğrafı gibidir. Bu sayede, meyhanedeki atmosfer soluk alıp veriyor kadar canlı bir biçimde verilmiştir.

Ömer, Ömer’in hücum ettiği ve sonradan isminin Zehra olduğunu öğrendiğimiz şarkıcı kadın, kırk beşlik Mavro, kemancı Karabet, Karayel ve yaşlı Rum kadın hikâyesinin kişileridir. Kişilerin sunuluş biçimleri onları bir resimden çok bir karakter hâline getirir. Anlatıcı öncelikle Ömer’in ruh halini kapalı bir biçimde betimler:

“Sonra ışıklar teker teker, korkak korkak, adeta hiçbir elektrik düğmesi çevrilmeden, sanki kendi kendilerine yanmışlardı. Her ampul beş on dakikalık bir fasıladan, bütün ampuller, ancak bir saatlik zaman geçtikten sonra, kendiliklerinden Ömer’in haletiruhiyesiyle ve karanlıkla beraber yanmışlardı.” (2013 b: 41)

diyerek anlatıcı Ömer’in sesiyle konuşur. Ömer’in ruh halini yansıtan bu cümlelerin her ikisi de uzun olmaları bakımından dikkat çekicidir.

Kemancı Karabet’in tasviri, onun bir karakter olduğunu belirtir şekildedir. Anlatıcı Karabet için şu cümleleri kullanır:

“Bu külhanbeylerin hürmet ettikleri bir adamdı. Bu cemiyette Karabet, bir artist muamelesi görüyordu. Onu aşağı yukarı, büyük küçük herkes sayardı. Gençliğinde uzun seneler geçirdiği hapishanenin havası suratında, ruhunda, elbisesinde kalmış, onlarla beraber kemanını çalardı.” (2013 b: 42)

Daha önce Ömer’in sesiyle konuşan anlatıcı Karabet’i tasvir ederken, onu tanıyanların ağzından konuşmuştur.

Sait Faik’in bakış açısı olarak üçüncü tekil anlatıcılığı seçmesi tesadüfî değildir. Bakış açısı, roman ya da hikâyede olayların okuyucuya kimin gözünden

ulaştığı ile ilgili bir kavramdır. Bu nedenle anlatıcıların görevi oldukça önemlidir: “Gerçekten de bir roman için seçilecek bakış açısı o romanın tüm yapısını ve anlamını etkileyecek önemdedir. Romana girecek olayların saptanmasında bakış açısı yazarın en doğal yardımcısıdır. Romanın anlatım dili ve üslûbu doğrudan doğruya kullanılacak bakış açısına bağlıdır. Yazar, okuyucusunun kişilere ve olaylara karşı takınacağı tutuma istediği yönü gene bakış açısı yoluyla verir.” (Aytür, 2009: 20) Ömer’i, Ömer’in zihninden konuşturan anlatıcı, Karabet’i, çevresinin gözünden tanıtmıştır. Anlatıcının Ömer’i içeriden tasvir etmesi, Ömer’e ayrı bir anlam yükler ve onu hikâyenin başkişisi haline getirme işlevini taşır. Karabet’in anlatıcının aktüel zamanından, geçmişine dışarıdan bakılarak tasvir edilmesi ise, onun hikâyenin ana kahramanlarından biri olmayışını; hikâyenin ilerleyişinde kullanılan yardımcı bir kişi olduğunu gösterir. Bu nedenle üçüncü tekil anlatıcının sınırsız bakış açısından anlatılan hikâye farklı anlamlar yaratma hususunda başarılı olmuştur. Karabet’in tasvirine kadar hareketli bir olay anlatılırken, Karabet ile hikâye bir kesit haline dönüşmüş, bu kesit, Ömer’in şarkıcı kadına vurmasıyla sona ermiştir. Karabet oturduğu yerden kalkarak olaya müdahale eden bir kişi olmuştur.

Üçüncü tekil anlatıcının tasvir ettiği bir diğer hikâye kişisi de yaşlı Rum kadınıdır:

“Genç kadının yerine biraz ileride gözleri sevinçli, dişleri çürük, saçları oksijenli, bütün bunlara rağmen hâlâ güzel ve sevimli, hâlâ bir kedi kadar sokulgan, ihtiyar bir Rum kadını...” (2013 b: 43)

Olayın geçtiği mekânın olağan kişilerinden biri olan bu yaşlı Rum kadını, Sait Faik’in düşmüş kişilerinden biridir ve bu düşmüş hâlin sevimli bir manzara olarak sunulması Sait Faik’te sıkça rastlanan bir özelliktir. Anlatıcı burada da kendi gözünden kendi sesiyle konuşmuştur. Düşmüş, muhtaç kimselere acıma ve sevgiyle bakma Sait Faik’in hem karakterinin hem de hikâyeciliğinin özelliklerinden biridir.

Üçüncü tekil anlatıcının bu üç ayrı tasviri, hem hikâyeye hareket kazandırmış hem anlatıcıya zengin bir anlatım olanağı sunmuştur. Bu üç tasvirle hikâye başarılı bir biçimde resmedilmiştir.

Ömer’in Zehra’ya hücum etmesinin sebebi bilinmemektedir. Anlatıcı bir garson üzerinden bununla ilgili bir ipucu verir:

“-Karı delikanlı için demiş ki, Ömer tabiatını değiştirdi galiba... demiş.”
(2013 b: 43)

Bu söz üzerine müşteriler Ömer’in masasına dönerler ve anlatıcı masadaki genci tasvir eder:

“Bu kırk beşlik adamın yanında yirmi yaşlarında bir genç vardı. Yüzü pembe, yanakları dolgun, duru beyazdı. Gülümsediği zaman çirkinleşiyor, bir altın diş, zaman zaman ağzının çukurunda parlıyordu. Gözleri sönük, mumsuzdu. Saçları yumuşaktı. Omuzları dar, hali tavrı külhanbeyliğine rağmen kadıncanaydı.” (2013 b: 44)

Bu tasvir neticesinde Ömer’in kadına hücumunun sebebi anlaşılır. Hikâyenin sonunda Karayel adını taşıyan bu gençle Ömer’in diyalog sahnesi durumu daha da netleştirir:

“Biraz sonra kahvedeki sessizliği hiç ürpertmeyen ve esrarkeşi dalgasından uyandırmayan küçük bir hadise oldu.” (2013 b: 46)

cümlesiyle anlatıcı önce merak uyandırır ve sonra devam eder:

“Ömer, elinde başkasının avuçlarından alınmış bir sustalıyla ayağa kalktı. Sesi sakın ve memnundu.

- Şaka yaptık be Karayel! Şaka yaptık be!

Karşısındaki ufak çocuk bir deniz gibi nefes alıyor, bir rüzgâr gibi konuşuyordu. Nihayet:

- Ben öyle şakalara gelmem, Ömer Ağabey. Öyle şakalar için yedi bıçak attım. Yedi bıçak yedim.” (2013 b: 47)

Anlatıcı Ömer’in cinsel yönelimini önce sezdirmiş daha sonra aradan çekilerek yukarıdaki diyalog sahnesine yer vermiştir. Böylece diyalog tekniği durumu belirginleştirme işleviyle kullanılmış olur.

“Hancının Karısı” hikâyesinde hasta olan birinci tekil anlatıcının sarı köpeği ile birlikte tedavi olmak üzere Karakurt Gölü’ne gidişi ve geceyi geçirmek üzere bir handa kalışı anlatılır. Hikâye, cümle çeşitliliği bakımından zengin olması sebebiyle önemlidir.

Anlatıcı her şeyin ve herkesin kendisini aldattığını düşünür ve onu aldatan şeyleri satırlarca uzunlukta tek bir cümleyle açıklar:

“Mısır tarlalarından geçerek kenarına vardığım su, uzaktaki beyaz yazın içinde uyuklayan kasaba, kasabanın havuzu fiskiyeli gazinosunda tavla oynadığımız şişman tüccar, şehrin belediye bahçesinde yanına oturduğum ve küçük kızları beraberce seyrettiğimiz delikanlı, hatta şehir haricinde ceviz ağaçlarının gölgesine uzandığımız yulaf demeti saçlı Boşnak çoban, hepsi, her şey, su, değirmen, gölge, güneş, mor püsküllü çapkın mısır koçanları, her şey beni aldatıyor.” (2013 b: 49)

Bir iç döküş olarak sayılabilecek bu cümle, anlatıcının kendisini açma işlevini taşır. Anlatıcının ben'ine ait bu uzun cümle, okurda anlatıcının aldatılmışlık hissinin gerçeklik ve somutluk kazanmasını sağlamıştır.

Yola çıktından sonra gördüğü bir köyü ise şu şekilde tasvir eder:

“Dağın eteğinde kapanık manzaralı, seyrek evli, sakın, sokaksız ve çarşısız, acayip bir köy vardı” (2013 b: 50)

Bu cümlede dikkat çeken unsur ise, anlatıcının sıfat kullanımıdır. Sıfatlar varlık ve yokluk belirtme ekleri ile yapılmış, bir cümleyle köyün birçok özelliği belirtilmiştir. Köyde olanlar –lı ekiyle verilmesine karşılık bu eki alan kelimelerin önüne gelen *kapanık* ve *seyrek* sıfatları, –sız ekiyle yapılan ve köyde olmayan şeyleri anlatan kelimelerle aynı işlevi yüklenirler. Böylece yazar, gramer bakımından birbirine zıt iki eki aynı işleve hizmet edecek şekilde kullanmış olur. Aynı zamanda bunları ikişer defa kullanarak kakofoniye önleyen bir ahenk de elde etmiş olur.

Hikâyede kısa cümle kullanımı da mevcuttur. Sait Faik, daha önce belirttiğimiz gibi, olay anlatımında kısa, eylem cümlelerini tercih eder:

“Dağı tırmanmaya başlamıştık. Bir su sesine doğru gidiyorduk. Bir oluktan buz gibi bir su içtik. Yıldırım vurmuş bir ağacın kütüğüne oturdum. Akşam ışığına karşı düşündüm.” (2013 b: 50)

Bu kısa ve tamamlanmış cümleler anlatıma bir açıklık ve netlik kazandırmış; ancak devamında bir eksiltili cümle kullanılmıştır:

“Tepemde bir ıhlamur ağacı tütüyor...” (2013 b: 50)

İhlamur ağacının tütüşü anlatıcının tüten hatıralarını çağrıştırır ve anlatıcı şu şekilde devam eder:

“Niçin bu yaz gününde, küllenmiş bir mangalın kenarında kaynayacak bir çaydanlık, boğazından, bademciklerinden hasta bir insan tahayyül ediyorum?”

Niçin serin akşam güneşinin dağa ve dişbudaklara tırmandığı bu anda bir kuş... “Çingenbacak” elmalarının dizildiği raflar, bir kırmızı sac soba hatırlıyorum? Evet yine niçin, bir karanlık evi, bir ihtiyar adamı, onun öksürüğünü, onun cıgarasının dumanını, evin bahçesindeki kızılçık ağacındaki ökseye yapışmış bir sükûtu anıyorum?” (2013 b: 50-51)

Soru cümleleri böylece anlatıcının hatıralarını şiirsel ve çağrışımsal olarak dile getirme işleviyle kullanılmış olur. Her cümlede yinelenen “niçin” sorusu da bu hatıraların bilincin süzgecinden geçmediğini, anlatıcının onları istem dışı olarak hatırladığı izlenimi uyandırır. Soru cümleleri aynı zamanda hikâyeye bir sohbet tonu kazandırmıştır. Anlatıcı devam eder:

“Ben bu yaz gününde ıhlamur kokusuyla kışları... nezleleri... kızılçık ağaçlarını... hepsinden evvel ve sonra bir ihtiyar adamı hatırlıyorum. Bu ihtiyar adam dedem... Ben dokuz yaşında bir çocuk...” (2013 b: 51)

Birinci tekil anlatıcı bu eksiltili cümlelerle de anılarının kopukluğuna, belirgin bir şekle sahip olmayışlarına uygun bir ifade tarzı seçmiş olur.

“Loğusa” hikâyesinde 79 yaşındaki Hasan Ağa’nın 25 yaşındaki Boşnak karısının yapacağı doğum ve bu doğumun aile içinde sebep olduğu kavga anlatılır.

Hikâye üçüncü tekil anlatıcının çok uzun bir mekân tasviri ile başlar. Bu tasvirde Hasan Ağa’nın yaşadığı Kumköy anlatılır. Tasvir geniş bir açıdan giderek daralan bir açığa döner ve Hasan Ağa’nın evine kadar gelir. En nihayetinde Hasan Ağa’nın kendisi tanıtılır. Bu sinemanın kullandığı bir tekniktir. Görüntü genelden özele doğru gider. Şiirdeki en güzel örnekleri Nazım Hikmet’in “Bahr-i Hazer” ve Ahmet Muhip Dranas’ın “Fahriye Abla” şiirleridir. Hasan Ağa “oldukça hilekâr, zeki, yorulmaz bir adam”dır. Dördüncü karısı Zehra’nın yapacağı doğuma kadar hem kendisi hem de ailesi düz anlatım tekniği ile verilir.

Zehra sancılandıktan sonraki bölümde ise anlatıcı olayları düz anlatım şeklinde değil sahneleme biçiminde sunar ve bu sayede olayla okur arasından çekilerek dolaysız bir anlatım kullanmış olur.

Şerif Aktaş'ın: "Anlatma bir ihtiyaçtır. O halde anlatma esasına bağlı edebî eserlerdeki insanın varlık şartları çevresinde de ele alınabilir." (Çelik, 2002: 3) düşüncesi Sait Faik hikâyeciliğinde yerini sağlamlaştıran bir düşüncedir.

"Ormanda Uyku" hikâyesi de birinci tekil anlatıcının anlatmak ihtiyacından doğan bir hikâyedir. Hikâyedeki anlatıcı ile Sait Faik oldukça benzer özelliklere sahiptir ve bu durum hikâyeyi otobiyografik bir anlatı olarak değerlendirmemizi mümkün kılmaktadır. Ahmet Miskioğlu da ormanın, Sait Faik'in oturduğu adanın ağaçlıklı bölgesi olduğunu belirtmiş ve bu düşüncemize dayanak oluşturmuştur.

Sait Faik'te yazmak ihtiyacı öncelikle yalnızlıktan kaynaklanan bir ihtiyaçtır. "Ormanda Uyku"nun anlatıcısında da yazmak bir ihtiyaçla gelir:

"İlk vapuru karşılamaya koşuyorum. Ve bekliyorum. İlk vapurdan bin bir yabancı çıkıyor. Bir dost çehresi bulamıyorum. Bir şeyler anlatmak ihtiyacımdayım. Vapurdan kimseler çıkmayınca kaleme kağıda sarılıyorum." (2013 b: 70)

Anlatıcı kısa fiil cümleleriyle şahsi durumunu ifade etmiş aynı zamanda yazma anlayışı ve sebebini de izah etmiştir.

Hikâyenin anlatıcısı, "insanları seven, çok seven, onlar için birçok şeyler yapmak isteyen bir insan olabilmek ihtirası"nda olan bir kimsedir. Aynı zamanda "dans salonlarına, barlara hatta balolara düşman" bir adamdır. Sinirlidir. Bu açıdan da Sait Faik'in kendisi gibidir. Otobiyografik özellik taşıyan cümlelerde yazar açık, samimi ve net bir anlatım kullanır. "Şehri Unutan Adam" (*Semaver*) hikâyesindeki anlatıcıyla da benzer özelliklere sahiptir. Sevme arzusunun karşılığını bir küfeci çocukta arayan; ancak bulamayınca "kırılıp ayakucuna düşen neşesini toplama" kabiliyetine de sahip olan anlatıcı, aynı haliyle "Ormanda Uyku" hikâyesinde de yer alır:

"İnsanları seven, çok seven, onlar için birçok şeyler yapmak isteyen bir insan olabilmek ihtirası içimde doğuyor. Vücudumun ve sinirlerimin kısıldığını hissediyorum. Ne büyük bir arzu ve ne çabuk arzularımın kırılışını duyuyorum. Haletiruhiyem bir hayal inkisarına müsait olmadığı için derhal bir sergüzeştçi ruhuyla doluyorum." (2013 b: 70)

Hikâyede otobiyografik olarak değerlendirebileceğimiz bir diğer özellik de Sait Faik'in hatıralarına yer veriyor olmasıdır. Yazarın Napoli'deki anıları, "Ormanda Uyku" hikâyesinde yer almaktadır.

Hikâye, deneme üslubuyla yazılmıştır. Deneme üslûbu Sait Faik'in otobiyografik hikâyelerinde sıklıkla tercih ettiği bir anlatım tarzıdır:

"Hasta olduğum günlerde hislerimin, fikirlerimin izah edilemez, karanlık bir şiir gibi görünen tarafı vardı. İnsanları sevmemekliğimin sebeplerini buluverirdim. Nefret, kan içindeydim. Her güzellik beni normal zevklerin ötesine çeker, dudaklarım başka dudağa değdiği zaman bir ölümün, bir enerjisizliğin adımlarını duyardım. İnsanlar ölürken böyle mi ölürlerd? Son nefes denilen şey ne müthiş bir şeydi öyleyse. Hiçbir taarruz kabiliyeti kalmamış bir adamın fevranıyla başkasına sarılırdım... Yeniden yepyeni bir insan olmak için zaman zaman bir volkan haliyle bir şeyler püskürüyordum." (2013 b: 62)

Kendini açışın, samimi bir ifadenin örneği olan bu cümleler dışında soru cümleleri de aynı üslûba hizmet eder biçimde kullanılmıştır:

"İnsan saadeti için şehvet ve tembelliğin de bir rolü var mıdır? Hakiki medeniyet ve muvazene acaba şimalle cenup arasındaki ruh ve karakter farkından doğabilir mi?" (2013 b: 69)

Bu sorular, aracısız, doğrudan, samimi, içten sorulardır ve bu halleriyle hikâyenin akıcı bir ton kazanmasına yardımcı olmuşlardır.

"Kim Kime" hikâyesinde, yoksul bir ihtiyar kadının ölmüş kocasının cenazesini gömmek için aradığı yardımı bulamayışı konu edilir. Hikâye bir olay hikâyesidir ancak kesit hikâyesi özellikleri de taşır.

Üçüncü tekil anlatıcı hikâyeye "Loğusa" hikâyesinde olduğu gibi kademeli bir tasvirle başlar. İhtiyar çifti tanıtmadan önce olayın geçtiği çevrenin geniş bir tasvirini verir. Daha sonra çiftin yaşadığı tepedeki evin ayrıksılığını vererek bütün bir tablo oluşturur ve o tablonun içine girerek:

"Bu evin insanları o kadar sakin yaşıyorlardı. Kış günleri orta yaşlı sarı bir adamın tam saatinde vapura koştuğunu gören berber, müşterisine, 'Yukarıki evin moruğu,' derdi." (2013 b: 72)

diyerek evin sahibini dolaylı yoldan okura tanıtır.

“Yukarıki evin moruğu” olarak tanıdığımız ihtiyar ölür ve karısı cenazesini kaldırmak için yardım almak adına oturdukları tepeden aşağıya iner. O gün “Günlerden güzel, berrak bir kış günüdür.” İhtiyar kadın sırasıyla iskeledeki memurdan ve hamal kahyâsından yardım ister. Hamal kahyâsının tasviri bir kesit olarak sunulur:

“Sac sobanın etrafında biri erkek, biri kız, iki çocuğun ortasında kara yağız bir adam oturmuş, eski, sararmış bir gazete okuyordu. Gözlüklerini takmıştı. Entarisinden kılı ve kalın baldırları iki herkül bacağı gibi kavi uzanıyordu. Terliklerinden biri yere düşmüştü. Fevkalade çirkin bir ayak, *yeni doğmuş bir çocuk morluğu* ve cesametiyle kadına bakıyordu.” (2013 b: 74)

Hamal kahyâsından da umduğu yardımı bulamayan kadın son olarak doktora gider ve oradan da umutsuz ayrılır. Sokağa çıktığı zaman “sabahki yaz havasının birdenbire uçup gittiğini hayretle görür.” Isırıcı bir rüzgâr çıkmıştır ve “Bulutlar, çamlığa doğru, evlerine doğru, büyük bir ölünün cenazesine gider gibi, akın akın gitmiş”lerdir.

İhtiyar kadın tepeden aşağıya indiğinde güzel bir atmosfer varken, ümitleri tükendikten sonra hava değişmiştir. Onun ruh hali âdeta tabiata yansımıştır. Bu atmosfer değişikliği hikâyenin kötü sonuna okuru hazırlayıcı bir niteliğe sahiptir. İhtiyar kadın, yardım çağrılarını reddeden insanlara duyduğu nefretle ve çaresizlik duygusuyla karlı bir kış günü, kocasının cenazesini oturdukları tepeden denize yuvarlar. Kendisi de bir vapurdan atlayarak intihar eder. Ancak kadının intiharı açık bir biçimde anlatılmaz:

“Vapurun içinde tek kadındı. Tek biletsizdi. Fakat Kadıköy iskelesine vapurdan ne kadar bilet varsa o kadar adam çıktı. Ne fazla, ne eksik.” (2013 b: 77)

Sait Faik, tavrı olan bir yazardır. Eleştirileri vardır ve hikâyelerinde bunları dile getirirken kurguyu kullanır. “Kim Kime” adlı hikâyesinde paranın esiri olmuş, duyarlılığını kaybetmiş insanlara bir karşı çıkış kendisini gösterir. Bu karşı çıkışı en çarpıcı biçimde okura sunan Sait Faik’in kadın kişisinin tavrı, sessiz bir çılgılık gibidir ve bu çılgılık duyarsızlığa atılmış bir çılgıktır. Bu çarpıcı son aslında bir imdat çağrısıdır. Korkunçluğu nispetinde dikkat çekici ve yankı uyandırıcıdır.

“Park” hikâyesi, o zamanlar işi gücü olmayan, Sultanahmet’teki evinden çıkar çıkmaz her zaman parka giden her gün bitmiş bir insanla tanışan ve bu insanla şehrin uğultusuna karışan anlatıcının gözlemlerinin hikâyesidir.

Sait Faik, pek çok hikâyesini insanlara dışarıdan bakıp onları tanımak isteyen bir tavırla oluşturmuştur. Bu nedenle hikâyelerinde çok defa kullandığı mekânlar parklar, kahvehaneler, sokaklar, köprü altları, meyhaneler ve balıkçı çevreleridir. Bu çevreler, ona insanlarla iç içe olabilme ve onu yalnızlığından sıyrabilme imkânı sağlar.

“Park” hikâyesinin birinci tekil anlatıcısı da bu sebeplerden dolayı gittiği parktaki gözlemlerini hikâyeleştirir. Anlatıcı parkta karşılaştığı Dilber, Ali Efendi ve Sedat arasında geçenleri gözlemler. Bunu yaparken iki ayrı yol izler. Birincisi doğrudan gözlemdir:

“Etrafımda biri ceketli ihtiyar, öteki ceketsiz genç iki park temizleyici, hiç konuşmadan, kuru yaprakları süpürüyorlar.” (2013 b: 80)

Doğrudan gözlemle anlatıcı, hikâyenin geçtiği mekânın aktüel zamanını net bir biçimde vermiş olur. Bu cümledeki gibi bir tasvir, okuru dolaysız bir manzara ile hikâyenin içine çekme işlevi taşır. Anlatıcının izlediği ikinci yol ise gözlemlerini şahsi kanaatleriyle vermesidir:

“Ali Efendi yukarıya mı, aşağıya mı, nereye gideceğini şaşırmişti. Gayri ihtiyari saatini çıkarıp baktı. Bir müddet, eminim ki, saati görmeden düşündü. Belki de bir saat, iki saat saate bakıp kalacaktı.” (2013 b: 81)

Bu gözlem ise dolaylı bir gözlemdir. Ali Efendi’nin tasviri anlatıcının bakış açısıyla sunulmuştur ve bu tür bir tasvir okuru yönlendirme işlevini taşır. Her iki tasvir yöntemi de başarıyla kullanılmıştır ve bu tasvirlerde dikkat çeken ortaklık anlatıcının kullandığı dilin konuşma dili yalınlığına sahip olmasıdır. Tasvirler oldukça doğal, akıcı ve olağan biçimlerde yapılmıştır ve zorlama ya da fazlalık olarak görülebilecek hiçbir sözcük kullanılmamıştır.

Hikâyede anlatılan üç kişi alelade insanlardır ve aralarında geçenler diyalog yoluyla sahnelenir. Kişiler konuşturulurken aynı doğallık sergilenir:

“- Gelsene, *ulan* Ahmet! Sen de mi büyüdün?” (2013 b: 80)

“- O nedir o?

- Buna *derler* sıçanotu.

- *Kız* o zehir öyleyse. Ne yapacaksın o zehiri?

- Yutacağım Dilber. Üç dört gün sonra bir gün yutuvvereceğim.

- *Amanın!* Nasıl iş o... Ali Bey sen delirdin mi?

- Bana iftira attılar, *iftira!* Gel, eğil, kulağına söyleyeyim...” (s. 81)

Anlatıcı yine böyle bir gün aslanın yanındaki kanepede roman okurken biraz ileride Sedat’ı bahriyeli bir askerle görür ve kulak kabartır:

“- *Alçaklar!* diyordu. Yaptım iyiliği, *herifi* kodesten kurtardım. Dilber’i mis gibi, fesleğenler, aslanagızları dolu park gibi bahçeli bir eve *yamadım*. Bir ay sonra nikahını kıydırdım.

Bahriyeli birdenbire:

- Çocuk ne oldu? dedi.

- Bilmem, dedi Sedat, vakit kalmadı ki... Nikâh olur olmaz ben zaten fark etmişim ya... Dilber’de bir *kurum*, bir eda. Bir de güzelleşti *hınzır*. Ya *herif*? Akşamları elleri çıkınlarla gelmez mi?.. Dilber aşağı, Dilber yukarı... Görsen güle güle katılırdın. Ben de uşak vaziyetine düştüm. Sabahleyin *herif* beni yirmi beş kuruşla kapı dışarı eder. Eve de ancak Ali *Beyefendi* geldikten sonra dönebilirdim. Mutfakla apteshanenin arasında kilerimsi bir yer gösterdiler. Bir de kırba yaptılar, orada yatıyordum. Bir sabah *lanet olsun* dedim. Yaptığım iyilik *gözünüze* *dizinize* *dursun!*

Ali Bey daha insafılı çıktı. Çıkardı on *papel* verdi.” (2013 b: 87)

Bu diyalog sahnelerinde anlatıcı, konuşmaları olduğu gibi verir. Günlük dilde ifadelerini bulan sözcük seçimleriyle birlikte, hikâyenin kişileryle de uyuşan argo kullanımı, anlatıma doğal ve müdahalesiz bir ton kazandırır. Bu bakımdan diyalog sahnelerinde kullanılan dil, anlatıcınınkinden farklıdır. Bu farklılık, anlatıcıya anlatım imkânı sağladığı gibi, anlatıcı için bir başarıdır da. Sokağın dilini olağan bir biçimde diyalog sahnelerine yediren Sait Faik, anlatımını monotonluktan kurtardığı gibi canlı bir ton yaratarak gerçekçi olmayı başarır.

“Gaz Sobası” hikâyesinde köy kahvesine “birtakım yenilikler” alan Recep’in hikâyesi anlatılır.

Hikâyenin üçüncü tekil anlatıcısına göre Recep:

“Şehre inip herkesi ama en çok kendisini şaşırtacak şeyleri almazsa, üç karısını en yakın fırsatta aldatmazsa, masal dinlerken kahve isteyenlere homurdanmazsa, ara sıra çekeceğini çekip gözleri kırmızı olmazsa, yapamazdı.” (2013 b: 92)

Yine bu nedenle alıp köye getirdiği gaz sobası da “kırmızı, mor mikalardan çıkan ışıklar”ıyla kahvenin ziyaretçileri için büyük bir yenilik olmuştur. Gaz sobasının kahvenin gençleri ve ihtiyarları üzerinde yarattığı etkiler farklıdır. Kış geceleri gerçeklerden, sahici şeylerden hoşlanmayan delikanlılara lazım olan yalan, hülya, rüya ve masal “gaz sobasının mikalarından dökülen kırmızı ve mor ışıklar”la gelir. İhtiyarlar lambayı açtırınca delikanlılar şu şekilde düşünürler:

“Lamba yanınca, meşinlerin yırtıkları, peykelerin yağları, hasırların kopuk parçaları meydana çıkmıştı. Kahve ta eskiden beri gördükleri kahveydi. Evvela camlardan çoğu dışarıyı görmeyecek kadar kirliydi. Bazıları kalın ve renkli elışı, bazıları eski Türkçe sarı ve bir hatıra kadar cansız, fakat kavrayıcı, ısıtıcı gazete kağıtlarıyla kaplıydı. Ara sıra poyraz, bir delikten bütün hızıyla giriyor, Acem baskısı asker ve muharebe resimlerinin üzerinden aşırıp gidiyordu. Köyde bozuk çalma meraklıları kalmadığı için, tozlu ve meyus, bir köşede asılı bozuk kendi kendine sallanıyor ve bazı kafalara “Yine şair arıyor bozuk!..” dedirtiyordu.” (2013 b: 90)⁷

Fakat ihtiyarlar bir köşede tamamen siyasî, ciddi, sahicidirler:

“Hiçbir şey para etmiyordu. Fırtına ekinleri yakmıştı. Patateslere kırağı yağmış, daha filizlenmeden dondurmıştı. Vergi memuru iyi adamdı. İnsafsız değildi. Veya insafsızdı. Yukarıda paşalar, büyükler acaba köylü için ne düşünüyorlardı?” (2013 b: 91)

Delikanlıların ve ihtiyarların düşünceleri birbiriyle ilgisiz düşüncelerdir. Fakat burada dikkat çeken durum bu farklılık değil, iki ayrı grubun düşünüş

⁷ Bu ifadeler, dünyadaki çirkinlikleri sakladığı için akşam vaktini seven Ahmet Haşim’in “Ay” adlı denemesini hatırlatmaktadır: “Bütün gün kırlarda, deniz kenarlarında dolaştık. Güneş, hayale müsaade etmeyecek tarzda her şeyi vazih ve berrak gösterdiği için, yalnız gözlerimizle yaşadık ve hiç eğlenmedik.” (Haşim, 2005:41) diyen Ahmet Haşim’in ‘güneş’i ile Sait Faik’in ‘lamba’sı aynı hisleri uyandırır. “Nihayet akşam oldu. Karanlık bastı. Karşı karşıya oturmuş, iki insan artık yüzlerimizi görmüyor, yalnız seslerimizi duyuyorduk... Artık her şeyi sarahatle görmek ızdırabından kurtulmuştuk. Yanlış görmek ve tahayyül etmek imkânının sarhoşluğu vücudumuzu, yavaş yavaş bir afyon dumanı gibi uyuşturuyordu. Etrafımızda, gündüzün bütün uyuz ağaçları yerine zengin bir orman vücut bulmuştu. Karşıda yemek yiyen fakir ailenin kirli kızları, yüzlerine vuran ay ışığı içinde birer murassa hayal olmuşlardı. Denizin bulanık suları boşalmış ve onun yerine şimdi sahilin kumları üzerinde ziyadan mâyi sallanıp şarkı söylüyordu. Dünyanın güzelliğinden korkmaya başlamıştık. Zira aydan akan büyüün saadetiyle ruhlarımız çatlayacak kadar dolmuştu.” (Haşim, 2005: 41-42) Yalan, hülya, rüya ve masal peşinde olan Sait Faik’in genç hikâye kişileri ile, yanlış görmekten hoşlanan Haşim’in tavrının aynı olması da, ‘gaz sobası’ ile ‘ay’ arasında bir ortaklık yaratmıştır.

biçimlerine göre sunulmasıdır. Delikanlılar, henüz gençtirler. Onlar için vakit boldur, uzun uzadıya bakar ve uzun uzadıya düşünürler. Bu halleri anlatıcının tutumuyla pekiştirilir. Uzun ve şairane cümleler, ayrıntıları dikkatle veren, tasvire dayanan cümleler, durağanlığı ve sakinliği gösteren isim cümlelerinin kullanımı, gençlerin aylaklığıyla uyumludur. Fakat ihtiyarların durup düşünmeye, seyre dalmaya zamanları yoktur. Onlar için vakit dardır, zaman artık geçmiştir. Ayrıntılarla uğraşmazlar, geçim sıkıntısı gibi daha ciddi sorunları vardır. Düşünceleri belirgindir. Kısa, fiil cümleleri hareketli bir anlatım sağlar ve bu belirginliği okura iletmede yardımcı olur.

Delikanlılar sahici değillerdir:

“Sahici olmak her şeyini bir saat gibi kurmak demektir.” (2013 b: 91)

Hikâyenin sahicileri ihtiyarlardır. Onlar, delikanlıların iyi çalışmadıklarından, bugünkü işi yarına bırakmanın kötülüklerinden bahsederler. Bu sırada kırk, kırk beş yaşlarındaki yağız bir adamla, bir düğünde kasığından kurşun yemiş genç bir delikanlı kavgaya tutuşur. Bu kavga diyalog tekniği ile sunulur:

“Yağız adam:

- Bunun sebebini ben *biliyon*, dedi. Kışın *abazalığa* alışmalarından...

Sarı ve yarası daha kapanmamış adam sordu:

- Kışın da mı çalışacağız?..

Yağız adam:

- *Helbette*, dedi, insan yılan mı ki?... Yoksa ayı mı? Kışın uyu. Recep’in gaz sobasına dik gözünü hülyalan. Sonra yazın nasıl çalışılır?..” (2013 b: 94)

Anlatıcı “Park” hikâyesinde olduğu gibi burada da konuşmaları müdahalesiz, doğrudan verir. Kullanılan yerel sözcükler, olayın köy kahvesinde geçtiğini tasdik eder.

Hikâyenin bir başka özelliği gaz sobasının bir sembol görevi görmesidir. Yağız adama göre gaz sobası “puta tapmaya” benzer:

“Tövbe tövbe estagfurullah!... Namaz kılmazsınız, oruç tutmazsınız. Hatim indirmezsiniz, sonra da Recep’in gaz sobası neye benziyor, diye sorarsınız,

neye benzeyecek işte. Ona. Unuttuğunuz, bıraktığınız dinin yerini tuttuğuna göre, imanınıza benziyor. Puta tapıyorsunuz artık siz. Kışın puta, yazın tembelliğe.” (2013 b: 95)

İhtiyarlara göre gaz sobası, dinden ayrılmanın simgesidir. Kahvehanedeki bu konuşmalar Recep’i düşündürür. Recep:

“Yok, derdi. Yok! Cennet, cehennem yok.” (2013 b: 96)

“Fakat hiçbir gün Allah yoktur dememişti. Dünyaya inanmıştı. Dünya ve dünyada var olan, kendisinin ulaşamayacağı bir cennet de vardı. Bunu da hissetmişti. Günlerce böyle, bu düşüncelerle gezdi. Sonbahara kadar...” (2013 b: 96)

Gaz sobası Recep için o saatten sonra inancını sorgulatan bir simgedir. Bu durum, Recep’in gaz sobası yerine, lüks lambası getirmesiyle son bulur.

“Davud’un Anası” hikâyesinde doğup büyüdüğü kasabaya sonradan öğretmen olarak dönen otuz yaşındaki Ali’nin hatıraları ve düşleri konu edilmiştir. Hikâye zaman unsurunun kullanılması ve ifade edilmesi bakımından dikkat çekici bir özelliğe sahiptir.

Hikâye üçüncü tekil anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı Ali’nin dününü, bugününü ve tüm ruh dünyasını bilir. Zamanda keskin geçişler yaparak Ali’yle ilgili detayları bildirir.

Hikâye Ali’nin hatırasıyla başlar:

“Ali’nin hatırasındaki doğduğu evin pencerelerinden biri *bir kızcılık ağacının*, bazıları bir misket asmasının yeşilliğine açılır. Ali küçüktür. Cüceler, periler, küçük çocuk dünyası âleminde yaşar.” (2013 b: 107)

Ali’nin hatırında bir de çocukluk aşkı Saime vardır; ancak anlatıcı bunu özgün bir tasvirle belirtmiştir:

“Ali için *ruh bir saattir*. Saime çok yaramazdır. Bazı çocukların ak bileklerine bir dudak gibi yapışmış gördüğü kol saatleri gibi Ali’nin bir ruhu vardır. *Saime*, on bir yaşındaki *Ali’nin kol saati ruhu için altı yedi yaşında bir çocuktur*.” (2013 b: 107)

Fakat gerçek Ali’nin hatırladığı kadar masum değildir:

“Saime’nin evi kışın, Boşnak mahallesinin en sonunda, çıkılamayacak bir seyahat gibi insanı hüzünle doldurur. Sokaktan geçen her beygir, her araba, oraya gider...” (2013 b: 108)

Ali’nin hatırladığı ile gerçek birbirinden çok farklıdır. Ali’nin hayale sığınan yapısının bir neticesi olarak hayal ve gerçek tezadı ortaya çıkmıştır. Anlatıcı, “Ali için ruh bir saattir” derken, aslında onun hayalperestliğini de sezdirmiştir.

Hikâyenin üçüncü tekil anlatıcısı, zamanın geçişini tabiat unsurlarını kullanarak verir:

“Zaman, *kızılçık meyvasının kıpkırmızı olduğu günden* başlar. Bu nar çiçeği döner, biraz daha koyulaşır, sonra birdenbire solgun bir dudak rengiyle *kızılçıklar yere düşer, güneşte* pelteleşir. Gözünü kırpmaya zaman kalmadan, son *kızılçık* yemişini ağza attığı dakikadan itibaren yağmurlar yağar. Kasaba baştan başa bir çamur deryası halini alır. Sonra *kar* yağar. İlk karı, sac sobanın yarı ısıttığı bir pencere kenarından küçük *kızılçık ağacının* dallarına konar görmek... İlk *mandalinayı* sokakta karın altında, karı üstüne şeker gibi dökerek yemek...” (2013 b: 107-108)

Bahsedilen zaman Ali’nin zamanıdır. İlk paragrafta Ali’nin hatırasındaki evin pencerelerinden biri bir *kızılçık ağacına* açılır diyen anlatıcı, zamanın Ali’nin gözündeki değişimini verirken, bu değişimi *kızılçık ağacı* üzerinden verir. Bu anlamda ilk parafıta yapılan tasvir, sadece resmetme göreviyle değil, hikâye kişisini tamamlama göreviyle de kullanılmış olur. Anlatıcı, mevsim değişikliğini Ali’nin penceresinden, Ali’nin gözünden, Ali’nin çocukluğundan ve hatıralarından vermeyi başarmış olur. Dolayısıyla Ali’nin bahsettiği bu pencere aynı zamanda Ali’nin hatıralarına da açılmış olur.

Ali’nin hatıralarıyla başladığı hikâyesine, aktüel zamana dönerek devam eden anlatıcı, okura Ali’nin bugününü özetleyen bir paragraf vererek zamanda hızlı bir geçiş yapar:

“Ali, otuz yaşında bir gün, doğduğu kasabaya döndüğü zaman, bu eski âlemin içinde yeniden yaşamaya başlamıştı.” (2013 b: 108)

Ali, şehir dışında, Saimelerin şimdi yıkılmış eski evlerinin hemen yanı başında, kimsesiz bir kadının evinin bir odasında oturmaktadır. Bu kimsesiz kadın, Davud’un anasıdır. İsmi Ruhiye’dir. Ruhiye, bir Boşnak beyinin hanımının evine her akşam gider ve “namazlarla ölçülen bir zaman gece yarısını bir iki saat geçtikten

sonra ancak eve döner.” Ali, bu kimsesiz kadının oğlu Davut’u kendi çocuğu gibi sever:

“Birkaç saniye eski hatıralarına mı nereye olduğu bilinmeyen bir seyahat... Sonra bir kuyudan, rutubetli, küf kokulu bir *sarnıç*tan gün ışığına çıkar gibi, bu küçük Davut’un önünde uyanıvermek... Güzel şey!..” (2013 b: 110)

Ali, Davud’un anası Ruhiye’yi de güzel bulur. Onunla ilgili hayalleri vardır:

“Akşamüstleri Ali işten dönerdi. Denize girerlerdi. Karısıyla yan yana, derinliğe doğru giderlerdi.” (2013 b: 110)

Bu hayalden çıkış da keskin bir biçimde verilir. Aktüel zamana dönüldüğünde sadece Ali ve Davud vardır. Ali, Davud’la güzel karlı geceyi yaşamak için gezintiye çıkar ve anlatıcı bu noktada yine Ali’nin iç dünyasına döner:

“Yine aynı his, biraz evvelki. Davud’un kendi çocuğu olduğu, denizde beraber göz göze, konuşa konuşa yüzdükleri serin derili, koşmuş çocuk yanaklı kadını bir yerde unuttuğu, kaybettiği düşüncesi kafasına geldi. Kadını ölmüş olarak kabul edemiyordu bir türlü. Bu kadın yirmi sene sonra yine bu andaki gezintide mevcut olduğu gibi, yine mevcut olacaktı. Binaenaleyh o, Ali yaşadıkça yaşayan bir mahluktu. Fakat hiçbir zaman halin içinde yoktu. Maziyle beraber yaşıyordu.” (2013 b: 111)

Bu cümlelerle Ruhiye’nin Ali’nin mazisinin bir hatırası olarak yaşadığı anlaşılır.

1928 yılında İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne kaydolun Sait Faik, burada umduğunu bulamayınca “Garson” (*Semaver*) hikâyesinde belirttiğimiz gibi 1931’de ekonomi öğrenimi için Lozan’a gider, ancak “Sait Faik, mizacına uygun görmediği yani aylaklık etmeye müsait bulmadığı bu şehri kısa zamanda terk ederek Fransa’nın Grenoble şehrine gider ve bu şehirde mizacına uygun çevreyi bulmakta güçlük çekmez.” (Aktaş, 2001: 189)

“Grenoble’da İtalyan Mahallesi” adlı hikâye bu sırada yazılmış, otobiyografik bir hikâyedir. Hikâyenin birinci tekil anlatıcısı, Sait Faik’in kendisidir. İtalyan mahallesinden kesitler, Sait Faik’in gözlemlerinin kesitleridir. Hikâye, içinde Sait Faik’in “Napoli” ve “Sicilya Ormanları” şiirlerinin yer alması bakımından farklılık göstermektedir.

4.2.1.3. ŞAHMERDAN⁸

Şahmerdan, Sait Faik'in 1940 yılında yayımlanan üçüncü hikâye kitabıdır ve kitapta on dokuz hikâye yer alır. Kitabın ilk hikâyesi yine kitapla aynı ismi taşır.

“Şahmerdan” hikâyesinde, denize demir putrelleri çakma işi yapan Salih, Abdurrahman, Şaban ve Ali anlatılır.

Ben anlatıcı, tanık olduğu hareketli bir sahnenin tasviriyle hikâyesine başlar:

“Şahmerdan kurulduğu zaman bir giyotin haliyle meydana çıkıvermişti. Direkler hazır. Birer birer, güçlkle iskelenin altına yerleştirildi.” (Abasıyanık, 2013 c: 1)

Bu tasvirde, kısa fiil cümleleri kullanılmıştır. Bununla beraber işlevsel bir benzetme de yer almaktadır. Şahmerdanın daha ilk cümlede giyotine benzetilmesi, tesadüfî değildir. Bu benzetme olabilecek bir olumsuzluğu önceden sezdirilme işlevine sahiptir. Hikâyenin sonunda isyan eden Abdurrahman, iş yükünü kendilerine yıkan Salih'i denize ittirecek ve Salih'in boğulmasına sebep olacaktır.

“Şahmerdan” hikâyesinde anlatıcının tutumu dikkat çekmektedir. Ben anlatıcı, olaya müdâhil olmamak ve gözlemci anlatıcı konumunda kalabilmek çabasıdır:

“Şahmerdanın buharla işleyeni 200, 300, 500 kilo ağırlığı iki nefeste yukarıya kaldırır. Fakat dört kişi bu bin kiloyu makinenin büyük ve küçük çarkı sayesinde ancak işletebilirler. Ağırlığı yukarıya çekmek için en aşağı on ben dakika çalışmak lazımdır. Saatte bir de on beş dakika mola vermeden çalışmaya imkân yoktur. Bir liraya bu iş görülmez, görülmez ama, zamanlar kötü birader. Ben Karahisarlıyım. Dalgıçlıktan tut da tersaneye kadar girmedğim deniz kapısı kalmadı. Hepsinden biraz çıkarım.” (2013 c: 2)

Bu alıntıda verilen bilgilerin tarzı Ahmet Mithat'ı hatırlatmaktadır. Sait Faik de herkes tarafından bilinmeyeceğini düşündüğü şahmerdanın ne olduğunu açıklamak istemiş; ancak malumat veren konumdan kurtulmak amacıyla Karahisarlı isimli hikâye kişisini konuşturmuş ve şahmerdan ile ilgili teknik bilgileri onun ağzından vermiştir. Fakat bunu yaparken kullandığı tırnak işareti, teknik açıdan bir kusur yaratmıştır. Bununla birlikte anlatıcı araya girmemeyi başarmış; ancak Karahisarlı'nın konuştuğu bir hikâye kişisi olarak kendi hikâyesine dâhil olmuş,

⁸ Sait Faik Abasıyanık, *Şahmerdan*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013

hikâyenin gerçekliğine katkı sağlamayı amaçlamıştır. Bu anlamda, Sait Faik'in bakış açısı konusunda bilinçli bir seçim yaptığı söylemek mümkündür.

Anlatıcının tasvirleri yine gözlemci bakış açısıyla verilir:

“Biri çok sarışın, narin bir adamdı. Ötekisi uzun boylu, esmer ve sıska... Bir tanesi kısa boylu, kalın enseli ve zaman zaman birdenbire kızaracağı yerde sararan bir şişman. Dördüncüsü de her gün tesadüf edilen hamallar gibi alelade, hiç kuvvetli gözükmediği halde yorulmaz birisi.” (2013 c: 2)

Fakat anlatıcı, bu konumu sürdürürken tarafsız olmak kaygısını gütmeyiz:

“Sarışın amele kıpkırmızı kesilmişti. Saçları yavaş yavaş kirli elleriyle yağlanıyor, boynunun damarları şişiyor; göğsü harikulade genişliyor, narin vücudu, birdenbire, atlet insanlarda olduğu gibi atlaşıyordu. Aynı kola yapışmış arkadaşı şişmanın yüzünde bir damla ter yoktu. Yüzüyse müthiş bir kuvvet sarf ediyormuş gibi buruşuyordu. Fakat bu sahte buruşukluk çok *beceriksiz bir şekilde* yapılıyordu.” (2013 c: 3)

“Salih, amelebaşı mevkiinde olan Karahisarlıının komşusuydu. Zor işlerden kendini ancak bu sayede ve *kancıklıkla* kurtarabiliyordu.” (2013 c: 4)

Anlatıcının taraf tutan tutumu, neredeyse tüm hikâye boyunca devam eder. Bu tutum, sözcük seçimlerinde de kendisini gösterir. Salih, ‘*kancık*’tır, suratını ‘*def’i hacet eder gibi*’ buruşturur, değil vücudunda ‘*kalın, yağlı, tüysüz kollarında*’ bir adele bile oynamaz. Sait Faik emeğe ve alın terine derin bir saygı duyar. Hikâyede görülen bu tutumun sebebi bu saygıdan kaynaklanmaktadır. Bu anlamda tasvir şekilleri ve sözcük seçimleri okuru yönlendirme noktasında da işlevsel biçimde kullanılmıştır. Yazar bu seçimleri öyle ustaca yapar ve o derece samimidir ki onun taraf tutan tavrı okuyucuyu hiç rahatsız etmez.

“Çelme” hikâyesi, birinci tekil anlatıcının aktüel zamandan geçmişe bakışının ve bir hatırasının hikâyesidir.

Anlatıcı hikâyesine aktüel zamandaki hâlinin tasviriyle başlar:

“Hemen bir on dakika yürüyünce kasaba haricine çıkılır. Şimdi artık insan kuş misalidir. Şose hür, serazat, serseri uzanır. Yanın sıra kambur gölgen yürür. Geçenler, selamünaleyküm, derler.” (2013 c: 9)

Anlatıcı bir yandan yürüyor bir yandan da hikâyesini anlatıyor gibidir. Bu sayede anlatıcının daha önceden bu yürüyüşü, yapmış olduğu anlaşılır:

“Tekrar yola düşölür, içinizde bir insanla yapılmış ahabplığın şenliğı, bir ceviz ağacı gölgesinden sırta yapışmış köylerin, uzak dağların, kıvranan çayın, uzak bir gölün parıltısı, içinizde bir hasreti, bir yakınlığı ve bir yakın uzaklığı, hatıraları, sevinç ve kederleri ve aşkları eşelemiştir.” (2013 c: 9)

Anlatıcının bir paragrafa yaydığı bu uzun cümle işlevsel bir cümledir. Önceden yaptığı yolculuklar sırasındaki hisleri ve bu hislerin dayanağı olan bir köy manzarasının tasviri aynı cümlede bulunmuş ve hissin karşılığı bir resim oluşturulmuştur.

Anlatıcı tasvir ettiğı manzaranın etkisiyle deneme üslûbuna yaklaşır:

“Şoseden ayrılan yolların güzel, harikulade yerlere, bilinmedik, hep arzulanmış yerlere gittiklerini zannetmeyen bir yaratılışta kaç insan vardır, bilmem. Varsın olsun! Mademki her zaman insanların içinde bir cennet yaratmak hulyası hakikat kadar kuvvetlidir” (2013 c: 9)

Ve kendi hulyasından tat alarak devam eder:

“Bırakın beni ey hakikatler! Yürümek istiyorum. Cennetlerin olduğı yere doğru. Ne açıkları, ne açları, ne beni kızına münasip görmeyen zengin tüccarı, hiçbir şeyi düşünmeyeceğim. Dertlerimden kime ne?” (2013 c: 10)

Bu sayede aracısız, doğrudan ve samimi bir anlatım tonu yakalar.

Bir çayırılığa varan birinci tekil anlatıcı, birdenbire kenarda bir harabe görür ve yine birdenbire harabenin olduğı yerin, kasabanın eski bir mesire yeri, gördüğü harabenin de bir değirmen olduğunu hatırlar. Hikâye bu andan sonra geçmişe dönük olarak devam eder:

“Seferberlikteydik. Kasaba ne müthişti yarabbi! Fırınların önünü bugün hatırlamıyor gibiyim. Ömrüm oldukça da hatırlamamaya çalışacağım. Bununla beraber mesut insanlar yok değildi. İnsan başkalarının aç, perişan olduğı günlerde nasıl mesut olur, dememeli. Öyle bir olur ki. Öyle de bir olmayabilir ki...” (2013 c: 12)

Anlatıcının seferberlik zamanını anlatan bu cümleleri bir başka seferberlik dönemi hikâyesi olan “Beyaz Altın” (*Sarnıç*) hikâyesindekilerle paraleldir.

Birinci tekil anlatıcı, bu satırlardan itibaren üçüncü tekil anlatıcı vazifesiyle geriye dönüşlerle hikâyesine devam eder. Bunu yaparken iki ayrı teknikten faydalanır. İlki doğrudan özetlemedir:

“Bir cuma günü bu mesut insanların hanımlarından mürekkep bir kafil, “değirmen başı” denilen bu mesiregâha doğru kestirme olsun diye mısır tarlalarının içinden, daha sabah sisi kalkmadan yola çıkmışlardı.” (2013 c: 12)

Bahsi geçen hanımların tasviri de dikkat çekici bir biçimde yapılır:

“Bunlardan biri şube reisinin hanımıydı. Tombul, beyaz, kara gözlü, otuzunda bir hatundu. Onun yanı sıra kaşları rastıklı, dudağı yok gibi ince, bıçak gibi sivri ve parıltılı gözlü, kuru ve parmakları gayet uzun kırk beş yaşlarında bir başka hanım yürüyordu.” (2013 c: 12)

Şube reisinin yanındaki kadının, kadınsılıktan uzak bir kadından çok erkeği çağrıştıran tasvirine şu şekilde devam eder:

“Şube hanımına sataşan mısır yapraklarını kıskanç elleriyle koparıyor, ona yol açıyordu. Hanıma bakarken, ona yol verirken, ara sıra belinden kavrayıp bir hendek atlatırken bir kasaba delikanlısı gibi erkek tavrı alıyordu.” (2013 c: 12-13)

Hikâyenin sonunda isminin Ayşe olduğunu öğrendiğimiz bu kadın, Sait Faik’in kadın kahramanını ince bir duyarlılıkla vermesi açısından dikkat çekicidir. Genellikle erkek kişileri kullanan yazarın, bir kadını erkeksi tavırlarıyla gözlemlemesi ve hikâyesine alması önemlidir: “Anlatıcının bakışı, tipik olmayan kadın ve erkeklere duyarlıdır. Anlatıcı, okurun dikkatini erkeksi olduğunu düşündüğü özelliklere çekerek kadın karakterin cinsel yönelimi konusunda kuşku uyandırmaktadır.” (Güven, 2010: 72)

Geriye dönüşlerle hikâyesine devam eden anlatıcının özetlemeden başka kullandığı bir diğer teknik de diyalog tekniğidir:

“Önde giden şube reisinin hanımıyla şakalaşan kırk beşlik hanım evvela şube reisinin hanımına:

- Ruhum! dedi, şurada biraz dinlenelim.

Sonra arkaya döndü:

- Refika Hanım, dedi, isterseniz biraz dinlenelim.

Refika Hanım denilen şişman hanım:

-Aman, dedi, orada dinleniriz. Bir dinlenirsem bir daha artık kalkamam. Sizin de burnunuzdan getiririm. Aman, tövbeler tövbesi! Bir

daha mı? A kadın! Senin bu vücutla değirmen başına teferrüce gitmeye ne hakkın var, ne takatın...” (2013: 13-14)

Bu diyalog sahnesi, arkalarından yiyecek dolu bir sepet taşıyarak gelen topal asker hariç, kafiyelekileri güldürür. Anlatıcı bu sahneyle Refika Hanım'ı vücuduyla barışık, neşeli bir kadın olarak konuşturmayı başarmıştır.

Mesut insanların hanımlarından oluşan bu kafiye, değirmen başına yaklaşınca bir çuval mısır öğütmek için birbirine giren insanlarla karşılaşır. Bu sırada “çelme hadisesi” yaşanır. Anlatıcı gözlemci olarak hikâyesine devam eder ve bu karşılaşmayı da diyalog tekniği ile sahneler:

“Tam oraya gelmişlerdi ki kalabalıktan birkaç ses işitildi.

Bir kadın:

- Ay rastıklı Ayşe'ye bak!

- Amanın hasbam! dedi bir diğeri...

Asker:

-Çekil, kadın! dedi.

Kadın çingıraklı bir kahkaha attı. Şube reisinin hanımını belinden tutmuş olan rastıklı taze:

- Adi mahalle karısı, diye söylendi.” (2013 c: 16)

Daha sonra özetleyerek hikâyesini tamamlar:

“Kadın bu sözü işitmişti. Yine o çingıraklı kahkahasıyla güldü. Topal askeri bir çelmede yere yıkarak devrilen eşyaların üzerine, gözü görmez bir halde atıldı. Bir dakika şaşırın değirmen meydanı ahali, şimdi ellerinden sepetleri ve paketleri fırlatmış kaçan teferrüce gelmişlere bakmadan, zeytinyağlı dolmaların ve kocaman beyaz ekmeklerin, kaşar peynirinin üzerine atıldılar, bayılanlar ölenler oldu. Fakat doyan da oldu.” (2013 c: 16-17)

Müthiş bir kalabalığın, ufak bir kafiye için hazırlanmış sepetteki yiyecekler için verdiği mücadelenin dikkat çeken sepetin içindekilerdir. Mücadele onlar için verilmiştir ve bu nedenle tek tek sayılmış, öne çıkarılmışlardır. Bu mücadele sırasında bayılanlar, ölenler uzun bir cümle içinde anlatılmış, galip olan; doyan, yani azınlık kesim ise kısa bir cümleyle bildirilmiştir. Bu iki cümle, mesutları ve mesut olmayanları vurgulamak noktasında bilinçli bir şekilde oluşturulmuştur.

Başında “Medarı Maişet”ten notu bulunan “*Kaşıkadası’nda*” hikâyesi, küçük değişikliklerle Medarı Maişet Motoru (Birtakım İnsanlar) adlı romanın içerisinde de yer almıştır. “Ahmet Miskioğlu bu öykü için “Birtakım İnsanlar” romanından alınmış parçadır. Hiç de bir romandan koparılmış izlenimini vermez” der.” (Aslan, 2007: 126)

Hikâyede çocukluktan çıkıp delikanlı olan anlatıcının, çocukluk arkadaşlarıyla olan anıları anlatılır. Ancak anlatıcının en kıymet verdiği arkadaşlarından biri olan Odisya bu anıları “aptallık” olarak değerlendirir ve bu durum anlatıcıda büyük bir kırgınlık hissi yaratır. Bunun üzerine anlatıcı, yaşadıklarından pişmanlık duyar hale gelir. Bu bakımdan hikâyede Odisya, oldukça önemli bir konumdadır.

Birinci tekil anlatıcı, hikâyesine bir sandalla Kaşıkadası’na gidişlerini anlattığı bir anıyla başlar. O zamanın çocukları, anlatıcının da çocuk gözüyle gördüğü şekliyle tanıtılır. Sandalda dört arkadaş olduklarını belirten anlatıcı, içlerinden en ufak olanını şu şekilde tasvir eder:

“Ufak, minyatür bir yüzü ve vücudu vardı. Her tarafı ufaktı: *Elleri, kulağı, gözü.*” (2013 c: 19)

Yine bir çocuk kişi, hikâyede elleri ve gözüyle dikkat çeker haldedir. Bu şekilde tanıtılan çocuk Odisya’dır. Odisya, anlatıcı için hayranlık uyandırıcı bir etkiye sahiptir.

“Kafasına otlardan bir çelenk yapmış, *çıplak ayakları, yanık göğsü, mavi gözleri, incecik yüzü ve çizgili mintanıyla Portekizli gemiciye*” benzemektedir. “En iyi o yüzer, balık tutar, şarkı söyler, kürek çeker ve en güzel o güler.” (2013 c: 22)

Odisya güzel olduğu kadar ince ruhlu bir çocuktur da:

“Garip bir çocuktuk. Birdenbire kederlenirdi. En çok üzüldüğü şey, kendisine ehemmiyet verilmediğini sezmeydi. En alelade şeylerden bile bütün dünyaya küskün bir hal alırdı. Sonra en küçük bir müşfik söze karşı kahramanlıklar göstermek isterdi.” (2013 c: 22)

Fiziksel güzellik olduğu kadar ruhsal güzellik sahibi olan Odisya bu nedenle anlatıcı için önemlidir. Anlatıcının Odisya’ya olan ilgisi, ona duyduğu cinsel ilginin

de bir sonucudur. Nitekim fiziksel bir yakınlaşma ile bu ilgi açık bir biçimde belirtilir.

Bir gece anlatıcı, Odisya'nın yanına gider ve üzgün olan çocuğun elini tutar. Daha sonra Odisya uyur ve anlatıcı bu dokunmanın verdiği duyguyla, onu uyurken izler:

“İçimde arzu, *bir çeşme gibi akıyor*. Eğiliyorum. Bu açık dudakları ve kapalı gözleriyle uyumuş arkadaşımı yanağından öpüyorum. Belki ömrümde ilk ve son defa bir insanı bilinmedik bir yerinde yıkanmış arzularıyla *bir daha bir daha* öpüyorum.” (2013 c: 24)

Anlatıcının bu öpüşü ve öpüş sırasındaki hazzı bu noktada arkadaş sevgisinden öte bir hale gelir. “Anlatıcı karakterin Odisya'ya duyduğu ilgi ve hayranlık, iki ergenin birbirlerine besledikleri arkadaş sevgisiyle açıklanamayacak kadar bedensel ve erotik” diyen Oğuz Güven de aynı nokta üzerinde durur. (Güven, 2010: 15)

Çocuklar zamanla büyür, delikanlı olurlar. Bu durum, büyük bir değişikliği beraberinde getirir:

“Onu dördüncü görüşümde içime bir pişmanlık doldu. Ne yaptım, ne yaptım? diye söylendim. Neden öptüm bu çocuğu? Bu yüzü ben nasıl sevdim?” (2013 c: 27)

Anlatıcıda bu pişmanlık hissini yaratan durum Odisya'nın büyüyünce yitirdiği masumiyetidir:

“Yüz; dostu, arkadaşı, hatta zaman zaman kölesi olmaya hazırlandığım yüz, vehmettiğim manaları üzerinden lüzumsuz bir gömlek gibi çıkarıp atmıştı.” (2013 c: 26)

Anlatıcı masumiyeti ve bunun yitip gidişini Odisya'nın yüzünde bulmasının nedenini şu şekilde açıklar:

“Yüzle ahlak arasında müthiş bir münasebet vardır. Güzel olan muhakkak güzel ahlaklıdır demiyorum. Fena ruhlu güzel yüzün, insanı perişan eden, mahveden sihri de inkâr edilemez. Yalnız şunu demek istiyorum ki, ahlakın yüze eklediği mimikler, hatta renkler, tikler yüz ve ahlâk her ikisi güzelken de vardır. Hatta bunlar sevimlidirler. Ahlak bozulmazsa, tertemiz, sevimli, hatta dostun onları taklit edeceği gelesi kadar tatlıdır.” (2013 c: 26-27)

Bu durum yalnızca bu hikâyenin anlatıcısı olan yazar için değil, Sait Faik için de geçerlidir. Güzelden çok çirkine yakın duran Sait Faik, tasvirlerinde neden hep yüzü öne çıkardığını ve çirkini niçin sevimli bulduğunu bu şekilde açıklamış olur.

Yeni göç edenlerin çocuklarıyla ahablığı ilerleten Odisya, artık uzaktan görüldüğü zaman bir genç kızın kalbini oynatacak, düşündürecek kadar delikanlı olmuştur ve anlatıcı onun bu halini görünce Odisya'yı niçin ve nasıl *bir daha bir daha* öptüğünü düşünmüş, dudaklarının derisini *koparıp koparıp atmak* istemiştir.

“*Bir Define Arayıcısı*”, Fındık Ali ve karısının anlatıldığı, iki bölümden oluşan bir hikâyedir. Bu iki bölümde iki ayrı zaman dilimi anlatılır. Hikâyenin dikkat çeken özelliği Fındık Ali'nin farklı zamanlardan farklı bakış açılarıyla tasvir edilmesi ve okura bütüncül bir biçimde tanıtılmasıdır.

İlk bölümün anlatıcısı üçüncü tekil anlatıcıdır. Hikâyesine bir tasvir sahnesiyle başlar:

“Ev kapısının önünde bir mangal, mangalın üstünde bir boru, marsık kokusu dar sokağı doldurmuş. Alışık olmayanların başları derhal döner.

Evinin önünde ve mangalın gerisinde kolları sıvalı Fındık Ali oturmuş, balık ayıklamaktadır.

Vakit akşam. Güzel bir yaz akşamı. Balık yiyip rakı içmek için gelmiş benzeyen bu yaz akşamını Fındık, günlerden beri bekliyordu.” (2013 c: 39)

Anlatıcının hikâyesine kademeli bir tasvirle başlaması, aktüel bir zaman dilimini anlatıyor havasını sezdirmediği gibi, hikâye kişisi Fındık Ali'yi içinde bulunduğu manzara ile birlikte vermektedir.

Anlatıcı, Fındık Ali'yi tanıtırken tamamıyla tarafsız değildir. Hikâyeye müdâhildir:

“Fındık Ali balıkçıydı. Bundan on dört sene evvel, bir gün kırık bir sandalı altı liraya elden düşürmüştü. O zamana kadar hamallık, boyacılık, müvezzilik ve *söylemesi ayıp* hırsızlık yapmıştır.” (2013 c: 40)

Fındık Ali'nin bir de Sultana adlı bir karısı vardır ve:

“Karısıyla bütün kavgaların sebebi şaraptı. Bu *zıkkıma* nereden alışmıştı.” (2013 c: 41)

Fındık Ali, anlatıcı tarafından tanıtılırken, karısı Sultana da Fındık Ali'nin ağzından tanıtılır:

“Sonra Mütareke’de polislik yapmıştı. ‘Bu orospuyu o zaman aldım.’ derdi. Nereden aldığını söylemezdi.” (2013 c: 41)

“Karı, delikanlı, boylu poslu adam düşkünüydü. ‘Doğrusunu isterseniz beni aldatmamıştır; ama rakı içip namahrem karşısında oynamıştır. Sırası gelince de hepsini evden dışarı etmiştir.’ der ve devam ederdi.” (2013 c: 41)

Hikâyenin ilk bölümü, Fındık Ali'nin bir gün ortadan kaybolmasıyla sona erer ve üçüncü tekil anlatıcı, yerini birinci tekil anlatıcıya bırakır.

Birinci tekil anlatıcı, artık aktüel zamandadır ve balıkçılar kahvesinde ‘Madam Sultana’dan bir adaçayı ister. Karşılıklı pastra oynarlarken konuşurlar:

“- Sultana, kızın nerede?

- Gitti vre... O herifin yanına gitti yine. Sonra yine bırakacak o herif. Yine düşecek kötü evde. Yine onu oradan ben alıp getireceğim buraya.

- Seviyor onu demek Sultana?

- Seviyor; yok vre sevmiyor. Niçin sevsin?.. Ama para... Ma rop, şapka, tuvalet, iskarpin...

- Demek senin kızın insanı değil...

- Elbette insanı değil vre... İnsandan çok ne var... Süs, o lüks seviyor.

- Senin kızın çok güzel be Sultana...

- Sus vre çapkini! Güzel onlu geçti mi?

- Bilmem.

- Bilirsin vre. Beni bastıracaksın.

- Sultana be, senin kızın güzeldi be.

- Dur vre, şaşırdım. İki ikiliyle yaptın pastrayı? Tüh vre yenildim. Yapayım bir adaçayı benden?” (2013 c: 44-45)

Diyalog sahnesiyle başlayan ikinci bölümde anlatıcı, hikâye kişisi olarak hikâyeye dâhil olur ve birinci bölümde Fındık Ali'nin ağzından tanıtılan Sultana, bu bölümde kendisi olarak da hikâyede yer alır. Yukarıdaki diyalog, sırtımayan bir Rum

ağzını yansıtabilmesi bakımından başarılı bir sahne olmuştur. Sultana kendisini özetleme tekniği ile tanıtır:

“Orospular, derdi. Ben burada yokken eve adam alıyormuşsunuz. Doğruydı. O yapar, ben durur muyum? O zaman para boldu. Benim kız on yedi yaşında, ben otuz dördünde gül gibiyim. Elimden ne delikanlılar geçerdi. Ne körpe delikanlılar... Ben onları banyoda seçerdim. Bir erkeğin vücudunu görmeden koynuma hâlâ almam. Hele o zaman beni bir erkek vücudu bir başka dünyaya taşırdı. Her Âdem bir ve ben bir tek Havva'ydım. Bu Havvalığı hisseder, duyardım.” (2013 c: 45)

Böylece erkek bedenine ve cinselliğine karşı duyduğu tutkuyu orijinal bir benzetmeyle dile getirir. Bu noktada kadın duyarlılığını yansıtan, kadın gözüyle yapılan ince bir anlatım söz konusudur.

Sultana, daha sonra Fındık Ali'nin bir gün kendisini yabancı erkeklerle yakaladığını ve evi terk ettiğini özetleme tekniğiyle anlatır:

“Hiçbir şey söylemeden yüzüme baktı. Şimdi bana öyle geliyor ki sanki yüzüme bir gün bir gece baktı. O kadar uzun bir zaman! Sonra rıhtıma doğru gitti. Sandalın palamarını çözdü. Tekrar koşarak eve döndü. Balık sandığını alıp gitti. Gidiş o gidiş! Sonradan Hayırsızlar'a gittiğini duyduk. Tam yedi sene dönmedi.” (2013 c: 46)

“Projektörcü” hikâyesi, ismini başkişisinden alan bir hikâyedir. Hikâye ben anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı, tanık konumdadır ve projektörcü etrafındaki hikâyeyi yansıtmaya görevine sahiptir.

Projektörcü, haftada bir defa gördüğü oğlu Hasan'a hikâyeler anlatmak için etrafı gözleyen bir kişidir. Onun bu özelliği yolcular tarafından da bilinir. Gözlemci anlatıcı, projektörcü ile yolcular arasında geçenleri diyalog tekniğini kullanarak yansıtır:

“- Müthiş yağmur, dedi.

Öteki:

- Ben önümüzde bir şey göremiyorum... Ya siz?

- Sis var, dedi. Yağmur da fazla, bir şey görünmüyor.

- Kınalı daha uzak mı?

- Yakın olmalı, ama bir şey göremiyoruz ki...” (2013 c: 49-50)

Anlatıcı yalnızca çevre ve hareket tasvirlerini verirken hikâyeye dâhil olur:

“Yağmur, hafiften devam ediyordu. Fakat deminki sis dağılmıştı. Heybeli ve Büyükada da uzakta, böcek hallerinden kurtulmuşlar; büyük ve bol ışıklarıyla inilecek birer meçhul diyar kadar güzeldiler. İnnek... Kalabalık sokaklarında elinden tutacak birini aramak...” (2013 c: 52)

Son iki cümleyle anlatıcı kendi benine döner, eksilteli cümlelerle hikâyeye bu noktada dâhil olur; ancak yeniden dikkatini toplar ve gözlemine devam eder:

“Kınalı’dan ayrılmışlardı. Konuşmuyorlardı. Uzun zaman bir şey konuşmadılar. Projektörcü denizin ötesini berisini bir şey bulurum gibi araştırıyor, ayaktaki adam artık hiçbir şey düşünmüyordu.” (2013 c: 52)

Projektörcü, oğlu Hasan’ı anlatırken uzun bir pasaja yer verilir. Bu pasajın tamamı projektörcünün ağzından kaleme alınmıştır ve işlevi okura projektörcüyü tanıtmaktır. Projektörcü oğlu Hasan için “o da benim gibi eski gazete tiryakisidir.” (2013 c: 53) der ve bu noktada “Bir Define Arayıcısı”ndaki Fındık Ali’yle benzeşirler. Anlatıcı, Fındık Ali’yi anlatırken şu cümleleri kullanmıştır:

“Arifiye İstasyonu müdürü olunca akşamüstleri mısır tarlalarına ve Sapanca dağlarına karşı nargileye alışmıştı. Eski gazeteleri okumak merakı da o zamandan başlar.” (2013 c: 41)

Projektörcü hikâyesi, ben anlatıcının başarıyla uygulandığı bir hikâye olması açısından önemlidir.

“Francala Mı Ekmek Mi?” hikâyesinde Çarpık Ahmet’in bir piyango ikramiyesini tutturmasıyla başına gelenler konu edilmiştir.

Anlatıcı üçüncü tekil anlatıcıdır ve hikâyesine deneme üslûbuyla başlar:

“Tütün ve gazete bayii, Çanakkale’de kolunu kaybetmiş ihtiyat zabiti Ahmet Recai Efendi’nin içine bilet koymak için yaptırdığı kağıt cüzdanlardan bir tanesi elinize geçse, derhal bir vapura atlar, Üsküdar İskelesi’ne ayak basar basmaz Recai Efendi’nin dükkanını arar bulur, “Bir bilet de bana verir misiniz Recai Efendi” derdiniz.” (2013 c: 55)

Okurla konuşur bir eda ile hikâyesine başlayan üçüncü tekil anlatıcının mühim bir tavrı vardır. Olaylara yaklaşım noktasında mizaha yakın ironik bir üslûp kullanır:

“Bir Üsküdarlı fakirin bir piyango bileti edinmesinin ne kadar mühim bir mesele olduğunu bilmeyen bir adam da pek İstanbullu sayılmaz. Hatta pek Türkiyeli bile sayılmaz. Hatta bazan insan çok kötü düşünmesini bilen bir adamsa dünyalı bile sayılmaz ve Merih yıldızı ahalisinden gibi aramızdan sıyrılıp geçenlere, kolumuzu dürtenlere, güzel kızlarla geçenlere şaşar.” (2013 c: 55)

Anlatıcının ironik tavrı tütün ve gazete bayiiinin sahibi Recai Efendi’yi anlatırken de sürer:

“Kimbilir, çok iyi ve iyi yürekli bir adam olan Recai Efendi, Bay Recai ve zengin olur olmaz Allah’ın belası bir şey olur; bugünkü yaptığı iyilikleri, orta halli vaziyetini unuturdu. Elhamdülillah zengin olmadı.” (2013 c: 56)

Buradaki ironi, aynı zamanda zengin bir ailenin çocuğu olan Sait Faik’in zengin insanlara olan bakış açısını da verir.

Daha önce belirttiğimiz gibi, Sait Faik hayat karşısında bir tavra sahiptir ve hikâyelerini çoklukla bu tavır üzerine inşa etmiştir. Düşmüş insanların sosyal problemlerini kesitler halinde ele almış, çok defa bu gerçekliğe müdahale etmeden hikâyelerine yerleştirmiştir. Kimi hikâyelerinde okuruna bir mesaj verse de bunu doğrudan doğruya, didaktik bir biçimde yapmamıştır. Kimi zaman kişilerin tasvirleri okuru yönlendirmiş kimi zaman da hikâyelerin ele alınış biçimi bu tür yorumlara yol açmıştır. Fakat mizah Sait Faik’te sıklıkla rastlanan bir şey değildir. Sabri Esat Siyavuşgil de bu durumu vurgulamıştır: “Sait Faik gülmesini ve gülümsemesini bilmiyor. Hadiselerin ciddi görünüşünden kendisini kurtarmak istemiyor. Hikâyelerinde ne bir tutam alay ne de bir çentik muziplik var. Sait Faik’in hikâye dünyası, Rodin’in “Düşünen Adam” heykeline benziyor. Yalnız bu adam, yumruğunu çenesinden çekmiş, ayağa kalkmış, kaşlar çatık şehri adım adım dolaşmaktadır. Eğer mizaha düşkünseniz, bu kapanık yüzlü adamın peşine düşüp Mahalle Kahvesi’ne gitmemekte serbestsiniz. Fakat bir oturup duvardaki resimlere gözleri dolan müşteriler gibi, siz de iç âleminizle sakin ve hazin bir mürakabeye varmak ve bilhassa gülümsememek zorundasınız.” (Alangu, 1956: 136) demiştir. “Francala Mı Ekmek Mi?” hikâyesi nadir biçimde mizahi bir üslûba yaklaşan anlatımı açısından ayrı bir başlık içinde yer alabilir.

Çarpık Ahmet doğrudan anlatıcı tarafından tanıtılır:

“Ahmet’in hiç kimsesi yoktur. İskelede yatar kalkar. Çok çirkin ve çok kavgacı olduğu için kimse yüz vermez. Ahmet eskiden böyle değildi. Sonra yavaş yavaş aptallaşmıştı.” (2013 c: 57)

Ahmet’in dış görünüşünden çok iç dünyası ve psikolojisi öne çıkarılır. Ahmet’in bu hayatta iki derdi vardır. Bir gün kendisine piyango ikramiyesi çıkarsa bu dertlerinden kurtulmak arzusundadır. Birincisi Kurban ve Ramazan bayramında giyinen esnaf çocukları gibi giyinmek diğeri ise bir francala yemektir:

“Francala onun için müthiş bir şeydi. Kadın görmemiş insana kadın nasılsa, francala da Ahmet’e aynı hali verirdi. Isırmak, dişlerinin bütün kuvvetiyle bir francala ısırmak...” (2013 c: 58)

Bu haliyle francala Ahmet için bir arzu nesnesi halindedir.

Piyangonun Ahmet’e isabet etmesi, büyük bir kırılmaya neden olur. Ahmet çıldırır.

“Elbiselerini cami avlusunda soyundu. Ortalık yaz gibi bahar günüydü. Çırılçıplak şadırvan başına oturdu. Ekmek mi, francala mı diye düşünmeye başladı.

Düşünüş o düşünüş... Çırılçıplak tam altı ay francala mı, ekmek mi, diye düşünen çocuğun, fırsat buldukça gene çırılçıplak soyunup hastane koridorlarında dolaştığını gören aklı başında gardiyanlardan çoğu piyango bileti alıp almamayı kötü kötü düşündüler.” (2013 c: 59)

“Çöpçü Ahmet” hikâyesi üçüncü tekil anlatıcı tarafından Ahmet’in ruh halinin anlatıldığı bir hikâyedir. Anlatıcı iç çözümleme tekniğiyle Ahmet’in zihninden geçenleri aktarır.

Çöpçü Ahmet, Sait Faik’in “küçük adam”larının⁹ bir örneğidir:

⁹ “Bu terim, Hans Fallada’nın “Küçük Adam Ne Oldu Sana?” adlı romanından gelir. Bu romanda yazar, insanların dünyaya tek yönlü olarak bakınmasını, dünyada bir sürü insanın ve birçok güzellik olduğunu vurgular. İnsanlar küçük şeylerle de mutlu olabilir. Romanda çizdiği “küçük adam” tipi, bir memurdur. Günlük işlerini yapar ve bunları yaparken mutlu olur. Az şeyle yetinmeyi bilir. Sıradan bir hayatı vardır. Halktan biridir. Romanda çizilmiş olan bu karakter, “küçük adam”ın prototipidir. “Küçük adam”ın kendince sıkıntıları vardır, bazen içinde bulunduğu durum onu bunaltır. Gezip tozmayı, hayatın tadını çıkarmayı ister. Pek çok şeye heves eder fakat hepsinden çabucak sıkılır. Bu belki de içinde sıkışıp kaldığı kurallar ve düzenler şehrine, insanı monotonluğa sürükleyen iş yaşamına tepkidir. İşte bu insanlar dünyada çoğunluğu oluşturur. Fakat onların da var olduğunun ve onların da eserlere konu olabileceğinin farkına bu dönemde varılır. Ahmet Oktay, “küçük adam”ın dönem edebiyatında bir “ikon” değeri kazandığını, yoksulluğun dünyasına ait olan bu tipin emekçi

“Üç gündür köprü üstünde gidip geliyor, at pisliklerini, ne idüğü belirsiz kağıtları, balgamları ve gene ne idüğü belirsiz binlerce, milyonlarca canlı, cansız, katı, yumuşak, hışırdayan, hışırdamayan mahlukatı tenekesine lakayt itiyordu.” (2013 c: 71)

Ahmet bakmayı, seyretmeyi, gözlem yapmayı da sever:

“O, her şeye bakardı. Vapurların düdükleri bacaların içinden mi çalıyor diye, bu karının bacakları üşümez mi diye, bu oğlancağızların potinleri neden yok diye, ellerinde tıraş jiletleri, çakılar ve rozetlerle polislerden bucak bucak kaçanlar neden böyle koşuyor diye, efendilerin cıgara paketleri ne biçimdedir, nasıl yakıyorlar, nasıl tutuyorlar cıgarayı diye?” (2013 c: 72)

Ahmet’in merakının geniş hudutlarını belirtmek için uzun bir cümle tercih etmiştir anlatıcı. Fakat bu uzun cümlelerin monotonluğunu kırmak için, soru cümlesini tercih etmiştir.

Ahmet çöpçülükten önce çobanlık yapmıştır. Çobanlık onun için düşünmemektir; ancak bugün süpürge sapına dayanmak, onu düşündüren bir harekettir:

“İşte *doya doya* bir adamın gülümsemesini, bastonluyu, bastonsuzu, pudralıyı, pudrasız, ipek çoraplıyı, çorapsızını *doya doya*, kana kana, su içer gibi seyredirdi.” (2013 c: 72)

Gözlemi, seyretmeyi seven Ahmet için kişiler, kılık kıyafetleriyle dikkat çeker. Farklılıkları da kılık kıyafetlerinde verilir; ancak fakir ya da zengin olsun bu manzara onda bir doyum yaratır ve anlatıcı tekrar eden bir zarf kullanarak, bu durumu vurgular.

Sopası yere düştüğünde birisi süpürgesini kapıp kaçarsa Ahmet onu orijinal küfürlerle kovalar:

“Ter içinde, ağzında *yarısı çok tatlı* ve *güldürücü*, *yarısı çok acı* ve *düşündürücü* küfürlerle tramvay yollarına, tehlikelerin ortasına nihayet fırlatılmış sopasına yapıştırdı.” (2013 c: 73)

Fakat Ahmet şehirde yapamaz ve köyüne dönmek ister:

“-Ahmet oğlum, dedi, sen buralarda, bu pis zanatta edemicen” (2013 c: 75)

“Köye Gönderilen Eşek” hikâyesinin başkişisi de Çöpçü Ahmet gibi köyden İstanbul’a gelen Ramo’dur. Ramo, İran sınırına yakın köylerinden birindendir. Anlatıcı, Ramo’yu hem fiziksel hem de ruhsal olarak tanıtır:

“Bütün dertlerini, yüz kelimelik bir kamus içinde anlatabildiği için dertsiz denebilirdi. Saçında bir tek ak olmadığı halde kırk yedi yaşındaydı. İnce, kara ve uzun bıyıkları vardı. Kaya kadar kuvvetliydi. İskelenin en ağır yükünü omuzlarına yükledikleri zaman, bir gurur duymasa homurdanır, hiç olmazsa suratını buruşturur yahut çocuk gözlerinde bastırılmış bir hiddetin alevi parlardı. Böyle şeyler olmazdı! Kuvvetini muhafazaya mecbur insanların insiyaki haliyle gülerdi. Ne memnun ne mağrurdu, denemez. Yüzünden hiçbir şey anlaşılmazdı. Adeta esrarengizdi.” (2013 c: 77)

Ramo, Türkçeyi iyi bilmez. Geldiği köyün lisanıyla konuşur:

“Ramazan yalan, Cibo doğru. Bu gömlek Mehmet Bey. Mektup yün ister. İplik göndermek... Karyola demiri yırtmış gömlek... Yuh! Okudu Bulgar südcü mektup.” (2013 c: 79)

Bu anlamda anlatıcı yine dolaysız bir anlatım yapmış, hikâye kişisini, tasvirine uygun konuşturmayı başarmıştır.

“Zemberek”, birinci tekil anlatıcının sıra arkadaşına takılmış bir lakaptır ve hikâye bu lakabın alınmasının hikâyesidir.

Celil, sınıfta saati olan tek kişidir ve saatini cebinden her derste birkaç defa çıkararak zamanı söyleme görevini muntazaman yerine getirmektedir. Sınıfta birinci tekil anlatıcı gibi dersten çıkmayı kollayanlara, kaç dakika kaldığını söyler. Burada birinci tekil anlatıcının dersteki neşesizliği dikkat çekici bir biçimde anlatılır:

“Sınıfın içine sonbahar öğlesi dalga dalga birikiyor; sinekler, nebatat hocasının etrafında ve büyük pencerelerin üzerinde mesut ve kayıtsız çifleşiyorlar, hocanın bahsettiği nebatat tohumları, etrafımızı saran bol ve beyaz ışıkların içinde dönüp dolaşıyor sanki.” (2013 c: 83)

Dersten çıkmak için vakit kollayan anlatıcının acelesiz, sakin, ayrıntıya dayalı gözlemlerinin uzun bir cümleyle verilmesi, anlatıcının sıkılgan ruh haline denk düşen bir anlatım sağlamıştır.

Celil, bir gün saatinin zembereğinin kırılmasıyla bu görevini yerine getiremez ve o günden sonra “Zemberek” lakabıyla anılır. Bu noktaya kadar anlatıcının bakış açısıyla anlatılan Celil’in iç dünyası mektup tekniği kullanılarak dolaysız bir şekilde verilir:

“Muhterem babacığım,

Göndermiş bulduğunuz 8 tarihli mektubu aldım. Ne kadar memnun oldum, tahmin edemezsiniz. Burada havalar çok iyi gidiyordu. Fakat dün birdenbire gökyüzü bulutlarla kapandı. Bardaktan boşanırcasına yağmur yağıyor. Bu yağmurdan sonra ‘Nilüfer’ ovası çok güzelleşmiş. Pencereyden bütün ova gözüküyor. Sabahleyin bir deniz gibi üstünü sis kaplayan bu manzara, bana her zaman Gemlik’i hatırlatıyor -arkadaşım Gemlikliydi-, sizleri çok göreceğim geldi. Derslerime dediğiniz gibi muntazaman çalışmaktayım. Sonra babacığım, darılmazsanız size bir şey daha söyleyeceğim: bana mektebe gelirken vermiş olduğunuz saat kırıldı. Hani içindeki demirden şey... Nasıl derler hani, o içindeki kıvrır kıvrır çelik şey... İşte o kırıldı. Bu hafta oraya giden olursa göndereceğim. Mektepte saat dolu babacığım. Saatin ne lüzumu var? Siz yaptırır, kullanırsınız. Annemin ve sizin ellerinizden öper, hayır dualarınızı beklerim, babacığım.

Oğlunuz: Celil” (2013 c: 88)

“Alt Kamara” hikâyesinde genç bir adam üçüncü tekil anlatıcı tarafından gözlemlenerek anlatılır. Genç adam, sakın, düşünmeyi seven ve uzandığı yerden hulyalara dalma arzusu duyan bir adamdır.

“Sinekler burnuna, açık kollarına, garip bir hazla açılmış ve sulanmış ağzına girer, konar; ellerini oynatma arzusu olmadığı için yüzünün ve burnunun adale hareketleriyle onları kovardı. Sinekleri düşünürdü. Sinekler saniyede 350 defa kanatlarını çırpırlar, diye okumuştı. O da saniyede 350 defa hayatı sevmeye, birini okşamaya; saniyede 350 defa bir ballı şeye konmak için çalışmıyor muydu?..” (2013 c: 90)

Sakin, durup düşünmeye vakti olan bir adamın haliyle uyumlu uzun bir tasvir cümlesiyle anlatıcı tarafından tanıtılmıştır. İç çözümleme tekniği ile genç adamın düşünceleri yansıtılmıştır.

Bununla beraber hikâyede bir bütünlük de söz konusudur. Genç adam bir ihtiyarla sohbet eder ve ihtiyar ona pek çok şey anlatır. İhtiyar adam genç adama hulya kuracak pek çok malzeme bırakarak vapurdan iner:

“Yatan ve yalnız kalan adama oğlu Nurettin’i, kızı Kevser’i, Çanakkale’deki siper muharebesini, madalyayı, Ankara’daki memuriyetini,

Mahmutpaşa'yı ve damatlarını bırakmıştı. Kınalıada'da akşam güneşinin içinde yanan kuleli bir ev görüyordu. Yokuşun altında ihtiyar adam gözüktür gözükmeyen küçük çocuklar koşuyorlardı. Elindeki paketlerin birinin içinde çikolatalar vardı. Ötekinde bir siyah gözlük, Nurettin'e hediye; gene aynı paketin içinde ne var bilin bakayım?

- A... Mayo... Ay ne güzel, ne cici şey bu." (2013 c: 92)

"Satılık Dünya" hikâyesi Sait Faik'in hikâye oluşturma tarzını yansıtmaması bakımından önemli bir hikâyedir. Sait Faik, hikâyenin üçüncü tekil anlatıcısıdır. Hikâyesine şu şekilde son verir:

"İşte kahvenin bir köşesinde bu perişan, saçbaşı birbirine karışmış, iyi yüzlü, dünyayı satın almak isteyen adamdır." (2013 c: 98)

Sait Faik'in hikâyeleri gözlemden kaynaklanan ve sonraları yazma işinin de konu edildiği bir sürece evrilen bir seyir izler. Bu hikâyede de gözlemci konumda olan anlatıcı, Bir kahvede gördüğü Emin üzerine bir hikâye oluşturmuştur:

"Emin otuz altı yaşındaydı. Kalın bir yapılışı vardı. Yüzü adeta güzeldi. Bol ve hırpani elbiselerinin içinde mahzun, iyi ve kuvvetli bir insan tesiri verirdi herkese..." (2013 c: 97)

Emin daha sonra iç çözümleme tekniği ile tanıtılır. Anlatıcı hikâyesine Emin'in hırsızlık yapma sebeplerini bu şekilde yerleştirir:

"Bir defa evlenirken, bir defa karısı ölürken, bir defa da çocuğu doğarken belli belirsiz evin içine hiç bilmediği ve tasavvur etmediği refahın havasını doldururken kafasından geçmişti. Bunların içinde ekmek kadar lüzumlu olan şeyler gramafon kadar lüzumsuz olanının bazan mevki ve vaziyet değiştirerek lüzumsuz ve lüzumlu oldukları vakiydi ve Emin tercihte şaşırırdı. Bu üç defasında da çocukken sık sık aç yattığı gibi gecelerin rüyasını uyanırken görmüştü.

Yine bu üç defasında da bu çalmak arzusu belli belirsizdi. Belki, bugünkünden, şu hırsızlığı yapmaya karar verdiği andakinden daha tatlı, daha tahammül edilmez dakikalar geçirmişti." (2013 c: 93)

Emin bir de yedi yaşındaki çocuğu ölmek üzereyken hırsızlık yapma arzusunu kuvvetli biçimde duymuştur. Ancak çocuğu ölünce bu son arzusunu da yitirmiş olur. Fakat Emin, çalmak için tüm sebeplerini yitirdiği anda bir çanta dolusu para çalar ve yakalanır. Emin için bir arzu haline gelen hırsızlığı sonunda yapmıştır. Adli tıbbı gönderilir. Niçin bu parayı çaldığını adli tıp doktoruna söyler:

“- Doktor bey! Doktor bey! Ben bu parayla dünyayı satın alacaktım.”
(2013 c: 98)

Böylece Emin de, uzun süre zihnini meşgul eden bir arzusuna kavuştuğu anda, kendisinden bir şeyler yitirmiş olur.

“Köy Hocası ile Sığırtaç” hikâyesindeki köy hocası, hikâyenin birinci tekil anlatıcısıdır. Sığırtaç ise köyün küçük çobanıdır. Hikâyede köy hocasının izlenimleri, hisleri ve Sığırtaç ile arasında yaşanan bazı olaylar kesit halinde anlatılır.

Hikâyede dikkat çeken bir durum, mevsim tasvirleridir. Daha önce “Davud’un Anası” hikâyesinde olduğu gibi anlatıcı mevsim değişikliğini tabiat unsurlarını kullanarak verir:

“Sonbahar çoktan başlamıştı. Kestaneler meydanlığa yığılmış, üstlerine sis ve yağmur çökmüştü. Dikenlerine bazı öğleüstleri billur damlalar yapıyor; bazı kuşlar avcılarının tüfeğinden ürküp kırlardan köylere çekilmiş uzun ve yağlı kuşlar; ıslak tüylerini kurumuş yaprakların içinde saklıyorlardı. Bazı hasta ve sıtmalı köpeklerin mektep kapısına sığındıklarını görüyordum. Sabahları çocuklar onları seviyorlardı.” (2013 c: 100)

Burada, “Davud’un Anası” hikâyesinden farklı olarak dört mevsim değil, sadece yazdan sonbahara geçişin yarattığı değişiklik verilmiştir. Ayrıca yine “Davud’un Anası” hikâyesinde tek nesne; kızılıçık ağacının değişimi üzerinden verilen mevsim geçişi, burada pek çok tabiat unsuru üzerinden yapılmıştır.

Anlatıcının Sığırtaç ile olan diyalogları da çocuk gözünden verilmiştir. Sığırtaç’a yeni şeyler öğreten anlatıcı, onun merakını, hayretini ve çocuksu tavrını vermede başarılıdır:

“Sığırtaç:

- Okuyacam artık, dedi.

- Niye?

- Daha iyi! Canım sıkılıyor akşamları...” (2013 c: 102)

“Muharrir, yazı mı yazardı, muhtar muharrir miydi, ben muharrir miydim, bir ay sonra o da muharrir olacak mıydı? Muharrir olunca şehre indiğim bir gün kendisine getirdiğim çikolatadan her gün yiyebilecek miydi? (2013 c: 102)

“Kılıçbalığının sahiden kılıcı var mıydı? Adam keser miydi? Yoksa kılıçbalığı zabıt mıydı?” (2013 c: 103)

Bu sorular, bir çocuğun sorması muhtemel, heyecan ve merak dolu sorulardır. Anlatıcı bu soruları diyalog tekniği ile vermek yerine, özetleme yoluna gitmiş, bunu da soru cümlelerini kısa tutup, anlatımına hız kazandırarak yapmıştır.

“Bekâr” hikâyesi üçüncü tekil anlatıcı tarafından, isimsiz bir hikâye kişinin iç çözümleme tekniği ile anlatılmasına dayanan bir hikâyedir. İsimsiz kişi, Sait Faik’le oldukça benzer özelliklere sahiptir.

Anlatıcı, ilahi bakış açısını kullanarak hikâyesine şu şekilde giriş yapar:

“İlk gün müthiş canı sıkıldı. Memleketle ilk defa bu kadar içli dışlı olmuştu. Şimdi biliyordu ki orada, çıplak söğüt ağaçlarının gölgesinde, onun dedeleri, cıgarasının dumanlarında korkusunu, güvenini, sevincini takip ettiği babası, daha yukarılarda iki serviyle bir uzun boylu cansız yeniçerinin ve bir tüylü, tatlı gözlü çoban köpeğinin ortasında mezarı kasımpatıyla dolu ninesi vardır.” (2013 c: 109)

Bu girişle, isimsiz kişinin uzun süre sonra memleketine döndüğünü, ilk defa memleketini bu kadar yakından tanıdığını ve aile büyüklerinin artık çocukluğundaki gibi olmadıklarını, onları hatırlayacak kadar büyüdüğünü ve hatıralarına yetişkin gözleriyle baktığını anlarız. Ayrıca bu kişinin, babasının kokusunu, güvenini, sevincini onun sigara dumanından takip edecek kadar duygusal, hassas ve ayrıntıya dikkat eden birisi olduğunu da görürüz.

Dikkatle süzdüğü ayrıntılar kadar, bu kişinin Sait Faik olduğunu gösteren başka hassasiyetleri de vardır:

“Hislerinin –ne kadar değişmiş, ne kadar ilaveleşmiş olursa olsun- onlarda bir ayniyeti görüyordu. Aynı gökler onu belki ta Paris’e, ötekilere İstanbul’a kadar götürdüğünüzü farz etsek, sanki Sakarya’nın suyu damarlarında kirli, bulanık, vahşi, iptidai ve haşindir.” (2013 c: 110)

İsimsiz kişinin, yalnızlık karşısındaki hâli önemlidir:

“Üçüncü günü mü neydi? Yalnızlık, memleketle yalnızlık onu müthiş sarsmıştı. Asabında *gevrek* bir madde hali vardı. Küçük bir şeyle *kırılverecek* sanıyordu. Hani bazan kuvvetli gibi gözükten şeyler vardır. Demirden gibi gözükürler. Fakat elin en küçük temasıyla *çat kırılır*, paramparça olurlar.” (2013 c: 111)

Özgün bir benzetmeyle kişinin sinirleri gevrek bir maddeye benzetilerek somutlama yapılmıştır. Sözcük seçimi yerindedir. En ufak bir temasla paramparça olacak kadar kırılgan bir ruh halini iletmede kırgınlık “çat” sesiyle gelecektir ve bu ses, şiddeti ölçüsünde dağıtıcı bir sestir.

Anlatıcının, iç çözümlemeyle yansıttığı hikâye kişisi arasındaki ayrımın yok olduğu bölümler, hikâyenin teknik açıdan en başarılı olduğu bölümlerdir:

“Hayat suni ve kompoze bir hale gelmişti. O kadar hızlı ve bir iki saat içinde bitiverecek gibi bir haldeydi ki... korktu. Hayatta her vakayı, her hadiseyi, boş günler hazırlar. Bomboş gibi gelen, hiç manasız gibi gözükten, yalnız bir kalem satın almak, bir iki satır yazı yazmak, bir sütlü kahve içmek, bir kontrat imza etmek, bir arkadaşına merhaba deyip geçmekle biten o boş günlerimiz, o boş senelerimiz büyük günleri, o tiyatro sahnesini hazırlar.” (2013 c: 111-112)

Bu noktada konuşanın anlatıcı olup olmadığı bilinmez, çünkü anlatıcıyla hikâye kişisi bir olabilmeyi başarmıştır. Sesin kime ait olduğu ayırt edilemez. Bu sayede hikâye deneme tonuna yaklaşır.

Hikâyenin büyük bir bölümünde doğrudan bir iç çözümleme tekniği uygulanırken, anlatıcının bariz olarak görüldüğü bölümler de vardır:

“İçeriye birisi, ‘Müsaade var mı?’ diye girdi. Elektrik düğmesini çevirdi.

- Merhaba, dedi.

Cebinden bir köylü cıgara paketi çıkardı. Beraberce yaktılar. Bu akrabalarından birisidir. Zayıf, narin bir adamdır. Ta uzak köylerin birinde muallimdir.” (2013 c: 113)

Anlatıcının dikkati, yazar Sait Faik’in dikkatiyle birebir örtüşmektedir. Anlatıcının bu ince dikkati, iç çözümleme yöntemiyle isimsiz kişi üzerinden verilir:

“Ses yok. Bazan kapanan veya açılan bir telefonun zili. Sağda üç dört ayak merdivenle çıkılan yazıhanemsi bir yer, içeride gözlüklü bir memur kız, bazan kuru kuru öksürüyor. Gayet Avrupalı kafalı, okumuş adam yüzü bir

garson gazete okuyor. O, siyah ve biraz tiyatro sahnesi ışığına benzeyen bir ışık sızan penceresinin önünde. ... Bazan birdenbire sesler kesiliyor. Ne havada uçan Rumca bir kelime, ne başı çıplak garsonun çevirdiği gazetenin hışırtısı, ne de matmazelin öksürüğü.” (2013 c: 115)

Önceki hikâyelerde üçüncü tekil anlatıcının dikkatiyle sunulan ayrıntılı tasvirler, bu hikâyede isimsiz kişinin şahsi dikkatleri olarak karşımıza çıkıyor. Anlatıcı, onun gözünden görüyor, onun kulağından duyuyor.

Hikâyede ölümle ilgili olan pasaj dikkat çekicidir:

“Bir yudum daha... Oh! Ölüm belki de bir memlekettir. Işıkları söndürülmüş bir Paris kadar güzel, tayyare korkusundan ışıkları söndürülmüş bir Paris’te, bir çift Parisli kadar yalnız âşıklarını düşünmeye çalışan insanlarla doludur, belki de ölüm şehri. Orada belki de insan yalnız iskeletiyle güzeldir. Her şey kalbi atmadan, sükûn içinde yapılır. Nehirler vardır ki kocaman ziftli kayıklarla geçilir. Nehrin öteki kıyılarında mor ışıklı asfalt caddelerde çıplak kadınlar dolaşır, ölüm memleketi belki böyledir...” (2013 c: 116-117)

Bu pasaj, isimsiz kişinin iç monologu, adeta içinden yapmış olduğu bir tiradıdır. Bu tirad, samimi, yoğun benzetmelerle dolu, tumturaklı bir ifadeyle dile getirilir.

Fakat daha sonra bu isimsiz kişi sakinleşir:

“Hayır, hiçbir şey yoktur. Sükût... Yapılan şeylerin hesabını bile vermek yok. Ne beklemek, ne beklememek, ne öpmek, ne öpülmek. Sükût... Kim der ki bu bütün hazların hazzı değildir? Sükût... Sükûn... Oh!” (2013 c: 117)

Dalgalanmış bir ruh halinden sakin bir ruh haline geçiş yapan kişi, bu sakinliğini, kesik, bağlaçlı, soru formunda cümlelerle dile getirmiştir. Bir yandan sayıklıyor gibidir; ancak sayıklamaları ahenk uyandırır şekildedir. Tekrar eden ‘s’ sesleri, ifade ile sesi bütüncül bir forma girmiş, taklide dayalı bir ahenk ortaya çıkmıştır.

“Beyaz Pantolon” hikâyesi üçüncü tekil anlatıcı tarafından anlatılan, Rüstem, Zehra ve Hüseyin arasında geçenleri konu alan bir hikâyedir.

Anlatıcı hikâyesine bir tasvirle başlar:

“Çirozcular ilkbaharın yaza çevirdiği günlerde Ada’ya gelirler. Umumiyetle şen insanlardır. Köyden epey uzakta, uçurumların, dik tepelerin aşağısında, tepedeki yoldan küçük bir patikayla inilen ve yukarıki yoldan hiç gözükmeyen güzel, geniş bir plajın kenarında çadırlarını kuran sekiz on kişidirler.” (2013 c: 119)

Önce geniş bir açıdan bakarak tasvir ettiği çirozculara biraz daha yaklaşır ve gözlemlerine daha yakından devam eder:

“Çirozcular, dört kavrık sıska çocuk, üç kopuk tırnaklı, elleri bileklerinden parmağa kadar simsiyah, fakat dallı entarilerinin içinde tatlı esmer ve yumuşak tenleri gözüken kadın, iki ihtiyar, mağrur, kuvvetli adam, iki fevkalade çirkin, harikulade ahlaksız çehreli delikanlı, bir de kimin karısı, hangisinin kızı olduğu meçhul, ağzındaki şarkıların içindeki yuvarlak memeler, kara, uzun, sırma saçlar, taraklar ve sarı kurdelelerle süslü bir genç kızdan ibarettirler.” (2013 c: 119-120)

Bu noktada geniş bir tablonun içinde yer alan unsurlar daha ayrıntılı bir biçimde sunulmuş olur. Fakat her iki alıntıda dikkat çeken nokta cümle uzunluklarıdır. Yazar, tek bir uzun cümleyle ayrıntılı; ama tamamlanmış bir tabloya bakıyor izlenimi yaratmayı başarmıştır. Daha önceki örneklerde olduğu gibi hikâyenin uzun cümleleri, bir resmi tamamlama işleviyle kullanılmıştır.

Çirozcuların çocuklar ve ihtiyarlar dışında üç insanı daha vardır. Hikâye bu üç kişi üzerine kuruludur ve bu nedenle daha sonra ve daha ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmişlerdir:

“İkisi ahlaksız yüzlü delikanlı, biri sırtı lacivert, kırmızı ve sarı benekli entarili ve siyah yeldirmeli, saçları kırık taşları pırıl pırıl taraklarla, bilekleri kırmızı cam bileziklerle, kulakları mavi küpelerle Zehra isminde bir kızdı” (2013 c: 112)

Bahsi geçen ahlaksızlardan bir tanesi Zehra’nın nişanlısı sayılan Rüstem, diğeri ise Hüseyin’dir. Zehra ve Rüstem kolay yoldan para kazanmak arzusundadırlar. Onların bu arzuları ve kişilikleri kademeli olarak verilir:

“İşler bittikten sonra akşama yakın, Zehra, plajı boydan boya bir koşardı. İleride kayalıkların arasında çırılçıplak denize girerdi. Yıkanır, yıkanır.” (2013 c: 121)

Çıplaklık Zehra için utanılacak bir durum değildir, bilakis vücudunu sergilemek için bir fırsattır:

“Bir gün yıkandığı yerde kendisini bir adamın gözetlediğini fark eder gibi oldu. Hiç bozmadı. Daha şen olmuştu. Denizin dibinden yüzdü. Gözetlendiğine memnun, binbir maskaralık yapıyordu.” (2013 c: 121)

Zehra’nın gözetlenmesi, Rüstem’i de memnun eder:

“Kayanın arkasındaki arzularına bir gün bile gem vurmamış çirozcu delikanlısının içinde deli bir şehvet havası eser.” (2013 c: 122)

Rüstem’in memnun oluşunun sebebi bir diyalogla sahnelenir:

“Zehra:

- Söyle içindekini be! Hadi... Deyiveresin onu...

- Bir şey değil, dedi delikanlı. Bak alırsız otuz beşer kuruş gündelik. Ne olacak bu parayla... Yirmi gün kaç para yapar? Hepsi hepsi yedi buçuk papel. Yarisını da yeriz. Sonram? Ben senin yerinde olsam, o heriflere yüz veririm. Sen fistan yapar, bilezik alırsın; ben kıcıma bir pantolon... Ha ne olacak? Heriflerin suratından çaktım: Sana vurgun. Demiyorum sana orospuluk yapasın... Şöyle gülüver yüzlerine bir yol... Sanki yapmadığın şey. Büyükdere’de yüz paraya öptürdüğünü teneke mahallede bilmeyen var mı?

- Yapamam abe Rüstem! Şimdi büyüdüm, utanırım.

- Hadi bırak numarayı be! Ağız yapma bize! Can atıyorsun. Sözümden çıkmayacaksın ama. İşi ben çevireceğim...” (2013 c: 124)

Anlatıcının mahalli ağzı başarıyla yansıttığı bu diyalog sahnesiyle dolaysız bir şekilde Rüstem’in memnuniyeti aktarılır. Rüstem dilediği beyaz pantolonu alır; ancak Hüseyin, kıskanarak Rüstem’i öldürür ve onun aldığı beyaz pantolonu giyerek kaçar. Anlatıcı Rüstem’in ölümünü açık bir biçimde belirtmez. Kapalı bir anlatımı seçer:

“Adamın kafasında daha birçok şeyler var. Bir ağacın altına yüzükoyun kapanıyor. Bir yıldırım süratiyle uyuyor.” (2013 c: 128)

Sustalı bir çakıyla öldürülen Rüstem’in ölümü birdenbire gelmiş ve hızlı olmuştur. Anlatıcı bu ölüm şekline uygun bir üslûp yakalamıştır.

“Bir Kadın” hikâyesinde birinci tekil anlatıcının bir lokantada karşılaştığı genç bir kadınla olan münasebeti anlatılır. Genç kadının kulübesine davet edilen anlatıcı, masanın üzerinde bir defter görür ve bu defterde yazılanlar çerçevesinde hikâyesini kurar.

Bu defter genç kadının günlüğüdür. Genç kadın İvan Pavloviç adlı bir adamla olan ilişkisinin kaydını tutmuştur:

“Pavlov İzlaviç hapishaneden bugün çıkacaktı. Bu kış kıyamette hasiphane kapısında onu iki saat bekledim. Nihayet yazlık elbisesiyle girdiği hapishaneden aynı kostümle çıktı. Ceketinin yakalarını kaldırmış, şehrin içine, sıcak bir kahveye doğru koşuyordu...” (2013 c: 130)

Hikâyenin önemi Sait Faik’in hikâye içinde bir başka hikâye daha yazmış olmasıdır.

4.2.2. SAİT FAİK'İN İKİNCİ DÖNEM HİKÂYELERİ

4.2.2.1. LÜZUMSUZ ADAM¹⁰

Lüzumsuz Adam Sait Faik'in ikinci dönem hikâyeciliğinin ilk kitabıdır ve 1948'de yayımlanmıştır. Kitapta on dört hikâye yer almaktadır. *Lüzumsuz Adam*'la birlikte Sait Faik'in gerek tema gerek teknik gerek dilsel açıdan büyük bir değişiklik gösterdiği görülür. Sait Faik, bu dönem hikâyelerinde kendi yaşantısına odaklanmış, içe kapanık bir anlatım sergilemiştir. Kitabın ilk hikâyesi olan "Lüzumsuz Adam"da bu değişiklik oldukça net bir biçimde görülür.

"Lüzumsuz Adam", birinci tekil anlatıcının kendisini anlatmasıyla başlar:

"Ben bir acayip oldum. Gözüm kimseyi görmüyor, kimsenin kapını çalmasını istemiyorum. Dünyanın en sevimli insanları olan posta müvezzilerinin bile..." (Abasıyanık, 2013 d: 1)

Daha hikâyenin ilk satırlarında, birinci tekil anlatıcının, daha önce görmüş olduğumuz anlatıcılardan bir farkının olduğunu anlarız. İnsanları sevebilmek arzusuyla kendisini sokağa atan anlatıcının yerini, kapısını kimsenin çalmasını istemeyen bir anlatıcı almıştır. Tavrı değiştiren, kendi deyimiyle 'bir acayip olan' anlatıcı, gözünü artık sokaktan kendisine çevirmiş, bu da onun değişik dikkatler üzerinde durmasına sebep olmuştur. Artık hikâyenin merkezinde anlatıcının kendisi vardır ve herkesin ve her şeyin konumu bu merkeze olan uzaklıklarıyla önemlidir:

"Mahallem birbirine muvazi üç sokakla, bu sokakları diklemesine kesen bir diğer sokak, bir de bunlardan bütün bütüne bağımsız –ama sokak sayılamayacak kadar dar, kısa- benim sokağımdan ibarettir. Ben bu sokaklara, önemliliklerine göre 1,2,3,4 numaralarını taktım. Kendi sokağım numarasızdır. Onu numaralamaya elim varmadı." (2013 d: 1)

Birinci tekil anlatıcı için, mahallesinden çıkmak gerginlik yaratan bir durumdur:

"On bire doğru küçük yokuşu çıkar, tramvay yoluna varır, sola döner, on beş adım atar, bir kütüphanenin önüne düşerim. Orada Fransızca bir resimli mecmua satın alırım. Koltuğumun altında mecmua, kütüphaneden çıkar çıkmaz hemen dalarım bizim sokağa. Oh! Ne rahatımdır girer girmez. İnsanları başkadır bizim sokağın; bu tramvay yolu insanına benzemez. Korkarım bu tramvay yolu insanından." (2013 d: 3)

¹⁰ Sait Faik Abasıyanık, *Lüzumsuz Adam*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013

Anlatıcı, mahallesinden istemeyerek çıkmaktadır ve onun için kütüphaneye gidip gelmek bile tamamlanması gereken zorunlu bir görev gibidir. Zoraki yaptığı bu işin yarattığı gerginlik hissini anlatıcı, kısa fiil cümlelerinden oluşan uzun bir sıralı cümleyle dile getirir. Bu cümleler, tedirginlik sebebiyle adımlarını çabuklaştıran bir insanın topuk seslerini duyurur gibidir. Aynı zamanda anlatıcının mahallesi dışındaki hareketlerinin çabukluğu ve mahallesine vardığı andaki huzurunu da başarılı bir biçimde yansıtmaktadır. Evinden çıkmak ve kimseyi görmek istemeyen anlatıcı için hayat durağan ve sınırları çizilmiş bir biçimde varlığını sürdürür.

İnsanları seven ve onlarla vakit geçirmek isteyen, onları gözlemleyen ve bu gözlem üzerine hikâyelerini kurmaya gayret eden Sait Faik, artık korkmaktadır. Bu nedenle yalnızlığı seçmekte, kalabalıktan uzaklaşmaktadır. Bu yalnızlık hissiyle baş edebilmek için saati saatine planlar yapan biri hâline gelmiştir:

“Elifi elifine dört buçukta uyanırım. Dört buçuk gezinti saatimdir. Evimden çıkar, sağa sapar, bir numaralı sokağı geçer, tramvay yolunu geçmeden sol yaya kaldırımından hızlı hızlı yürür, hemen soldaki bizim bir numaralı sokağa paralel iki numaralı sokağa saparım.” (2013 d: 3)

Baş edilmesi gereken yalnızlık, anlatıcı için saplantı derecesindedir. Mahallesindeki sokakları önem sırasına göre 1, 2, 3, 4 diye sıralar, on beş adımda kütüphaneye varır, evden çıkınca sağa ve sonra bir numaralı sokağın paralelindeki iki numaralı sokağa sapar, nabızı hep altmış üç çıkar, bazen altmış ikiye indiği de olur. Bu ifadeler, saplantı içindeki bir ruh hâlini yansıtmada başarılıdır.

Birinci tekil anlatıcı, kendi benini merkeze almakla beraber önceki hikâyelerinde gördüğümüz gözlemci konumunu da sürdürmektedir:

“İşkembecinin karşısında yağmurun altında durur, şapkamı kulaklarıma geçirir, sanki uzak bir kadınsız memleketten buralara düşmüşüm de beraber geceyi geçirecek, derdimi paylaşacak bir kadın arıyormuşum gibi kocamanlaştığını tahmin ettiğim fena gözlerimle gelen geçene bakar dururum...” (2013 d: 6-7)

Kendisini, dışarıdan bakan bir gözle tasvir eden anlatıcı, gelen geçene bakarken dikkatini verebileceği bir kimse arar. Bu andan sonra dikkati çok yaşlı, iri yarı bir adam üzerindedir. Fakat kendi gözlemlerini aktarmak yerine, bu adamı şöförlerin ağzından tanıtır:

“Şoförler onu görünce:

- Vay beybaba, merhaba, derler.

O:

- Merhaba evlatlar, der!

Sonra Fuzuli'den beyitler okur. Şoförler adam gittikten sonra:

- Okumuş adamdır, derler. Ama huyu kötü: Küçük kızlara düşkün. Hem küçük, hem de en adisinden olmazsa alıp gitmez, enayi!” (2013 d: 7)

Bu sayede öncelikle bu yaşlı adam hakkında bir sezdirme yapılmış olur. Küçük bir diyalog sahnesiyle, dolaysız bir biçimde, aradan çekilerek adamı tanıtır ve sonra kendisi devam eder:

“Adam karşiki gazinoya yollanır. Az sonra ben de oraya giderim. O tam saz takımının karşısına geçer oturur. Üstü başı gayet temizdir. Elleri, saçları, bıyıkları itinalıdır. *Gözüküşü* elliden fazla değildir. Küçük şanoda *bir, iki, üç, dört, beş* kadın vardır... Adam ortada hizmet eden yusuvarlak, gözleri tatlı, sıcak kızı çağırır, kulağına bir şeyler söyler, sonra artık bu adam uyumaya başlar.” (2013 d: 7)

Gazinodan çıkan anlatıcı bir iç dökümle devam eder:

“Yedi senedir bu sokaktan gayri, İstanbul şehrinde bir yere gitmiyorum. Ürküyorum. Sanki döveceklermiş, linç edeceklermiş, paramı çalacaklarmış –ne bileyim bir şeyler işte- gibime geliyor da şaşıyorum. Başka yerlerde bana bir gariplik basıyor. Her insandan korkuyorum. Kimdir bu sokakları dolduran adamlar? Bu koca şehir, ne kadar birbirine yabancı insanlarla dolu. Sevişemeyecek olduktan sonra neden insanlar böyle birbiri içine giren şehirler yapmışlar? Aklım ermiyor. Birbirini küçük görmeye, boğazlaşmaya, kandırmaya mı? Nasıl birbirinden bu kadar ayrı, birbirini bu kadar tanımayan insanlar bir şehirde yaşıyor?” (2013 d: 9)

Anlatıcının mahallesinden yedi senedir çıkmayışının sebebini, bu cümlelerle anlatır. Anlatıcı, oldukça samimi bir biçimde, deneme üslûbuyla şahsi durumunun izahını yapmıştır. Bununla beraber sözde soru cümlelerini kullanarak olası bir monotonluğu kırmış, anlatımına hem samimiyet hem de hareket kazandırmayı başarmıştır.

“Bir ara ne düşündüm bilir misiniz? Şu bizim dükkanla evi satayım. O sazlı gazino yok mu hani, söz açtığım? Orada dışarı siparişlerini gören kız vardı ya –hani alını dar olanı- onu metres tutayım. Bir sene sonra da öleyim.

Bineyim bir Boğaziçi vapuruna günün birinde. Bebek’le Arnavutköy önlerinde arka taraftaki oturduğum kanepeden kalkayım, etrafıma bakayım; kimseler yoksa, denizin içine bırakıvereyim kendimi.” (2013 d: 11)

Okurla sohbet ederek hikâyesini sonlandıran anlatıcının, kullandığı yeni bir teknik dikkat çeker. Hikâye içinde bahsetmediği bir olayı, bahsetmiş gibi yorumlayarak anlatımdan tasarruf sağlamıştır. Kendisine sipariş getiren, alını dar olan bir kızıdan ilk defa ve sadece yukarıdaki pasajda bahseden anlatıcı, oluşabilecek bir tekrardan bu sayede kurtulmayı başarmıştır. Bununla birlikte anlatıcının kendisi için tasarladığı son, tamamıyla yeni bir kurgu değildir. Sait Faik, “Kim Kime” (*Sarnıç*) adlı hikâyesinde, duyarsız insanlar nedeniyle bir vapurdan atlayarak hayatına son veren ihtiyar kadının sessiz çılgılığı ve imdat çağrısını, “Lüzumsuz Adam” da birinci tekil anlatıcıya uyarlamıştır.

“Ben Ne Yapayım?” hikâyesi, Sait Faik’in ilk ve son ticaret denemesini konu alan, otobiyografik bir hikâyedir. Daha önce “Garson” (*Semaver*) hikâyesinde belirttiğimiz gibi Sait Faik bu hikâyesinde, babasının eski iş ortaklarından Ali Emali ile birlikte yaptığı ve başarısızlıkla sonuçlanan ticaret denemesini konu almıştır.

Birinci tekil anlatıcı hikâyesine:

“Dün akşam soframda yediğim yemeğin bana dört yüz yetmiş kuruşa mal olduğunu hesap ettiğim zaman, korktum.” (2013 d: 13)

cümlesiyle başlar. Bu cümle, okurla sohbet eder şekilde yazılan ve tüm hikâye boyunca gözlenen deneme üslûbunun da habercisidir.

“Yazı yazmayı iş saydığım için başka iş yapmamaya karar vermiştim. Şimdi haftada iki lira şu yazımdan alıyorum. İlerde, kim bilir başka gazetelere de yazar, geçinirim. Ömrüm oldukça genç muharrir olarak kalmayacağım ya!

Gazetelere bir buçuk liraya hikâye, adliye röportajı yazdım. Küçük bir iradım var, eski zamanda ana oğul bize yetiyordu, şimdi devede kulak oldu. Daha birkaç sene dişimi sıkacağım. Kim ne derse desin!.. Yalnız yazımla geçinmek kararını kafamdan kimse sökemez.

Ayda kırk beş lira ile bir gazeteye kapılanmak bile mümkün değil. Muallimlik yapamam. Kendim bir şey bilmiyorum ki başkalarına öğreteyim. Hem çocuklar üç günde tepeme binerler. Bundan üç sene önce ticaret yapayım dedim. Rahmetli babam bir ortak buldu.” (2013 d: 13)

Sait Faik'in biyografisiyle örtüşen bu satırlarda yazar, kendisini hikâyesinin konusu haline getirmiştir ve özet tekniğini kullanarak deneyimlerini anlatmıştır. Bu nedenle hikâye şahsî bir boyut kazanmış ve tamamıyla okurla sohbet eder bir biçimde ilerlemiştir.

Anlatıcının ortaklık yaptığı adamın tasviri önemlidir. Sait Faik, bu adamı önce mektup tekniği ile, adamın kendi ağzından dolaysız bir biçimde tanıtır:

“Beraber çalıştık. O zamanlar ben pek gençtim, biraz aşırı gittim. Fakat alnım paktır. Yedimse kendi paramı yedim. Mahdum beyin büyüdüğünü, kendisine bir ticarethane açacağını işittim. Namusumla çalışıp yeniden ticari itibarımı kazanmama müsaade etmeni yalvarırım. Dün akşam, gördüğüm bir rüya bana sayende çok ileri gideceğimizi tebşir etti. Peygamber Efendimiz...” (2013 d: 13-14)

Tamamlanmamış bu mektuptan sonra anlatıcı bu defa adamı kendisi tanıtır:

“Adamcağız geldi. Çiçek bozuğu, kısa boylu, ateş gibi gözlü, işgüzar bir adamdı.” (2013 d: 14)

Birinci tekil anlatıcı, önce doğrudan adamın ağzından sonra da kendi açısından adamı tasvir etmiştir. Bu sayede okuyucuya dolaylı bir mukayese yaptırarak mektuptaki adamla gördüğü adamın aynı olmadığını ve başına bir olumsuzluk geleceğini önceden sezdirmiştir. Anlatıcı, bu adam tarafından nasıl aldatıldığını özetledikten sonra, kendisine hak verilmesini ister bir tavırla okura seslenerek hikâyesini tamamlamıştır:

“Söyleyin ben ne yapayım? Yazı yazmak, böylece şu harbi atlatıp iyi bir kütüphane açmayı düşünüyor, yalnız kendilerine, zevklerine güvendiğim insanlar vasıtasıyla kitaplar çıkartmak, tâbilik etmek istiyordum. Hiçbir kötü kitap basmamak şartıyla hayatımı kazanmayı tasarlamıştım. Olmayacak. Böyle giderse, babadan miras birkaç parçayı da tüketeceğim. Ne yapayım? Bulgur mu alayım, dersiniz? Bizans’tan kalma o İstanbul Balıkpazarı’nın yukarısındaki kocaman yapılardan birisine tepeleme doldurayım, içine de bir Kürt bekçi mi dikeyim? Ha, ne dersiniz?” (2013 d: 16)

“Birahanedeki Adam” hikâyesi, Sait Faik’in yazma faaliyetini gerçekleştirme şeklini konu edinen bir hikâye olması açısından oldukça önemlidir.

İki katmanlı hikâyenin ilk bölümüne birinci tekil anlatıcı, konu seçme noktasında nasıl hareket ettiğini açıklayarak başlar:

“Sokakta, bir dükkânda, kalabalık bir yerde durup herhangi bir adamın yüzüne bakarak hayatının hiç olmazsa bir kısmını hikâye etmek mümkündür, hulyasına kapıldım. Netice şu satırlar oldu.” (2013 d: 17)

Gözüne Karaköy’de bir birahane bira içen, kırk yaşlarında bir adamı kestiren anlatıcı, bu adamı sınırlı bir bakış açısıyla tasvir eder:

“Ellerine bakmadan önce *yüzüne* baktım. Sabahleyin tıraş olmuştu ama, pek erken kalktığı, çabuk çabuk tıraş olduğu belliydi. Yüzünün bazı yerlerinde sakal artıkları vardı. Demek ki uyku sersemi sokağa fırlayacak kadar işe gecikmemesi lazım gelenlerden biri. O halde, kendi başına bir iş sahibi değil...

Gözleri gözüme ilişti. En küçük bir dert taşıyorlardı... *Ellerine* baktım: Ne tırnak kenarlarında bir yenme ve siyahlık, ne de parmaklarında herhangi bir el işi gördüğünü bana bildirecek bir boya, bir kesik, bir nasır... *Dişleri* sarı, seyreke, pisti. Onları hiç yıkamıyor olmalı.” (2013 d: 17-18)

Anlatıcının dikkati adamla ilgili ipucu verecek olan noktalarda toplanır. Yüz, gözler, eller ve dişler, yazarın önceki hikâyelerinde de karşımıza çıkan bir dikkatle tasvir edilmiştir. Bu durum Sait Faik’in tasvir ediş şeklinin bir açıklaması olarak görülebilir. Bu anlamda, hikâye oluşturmada oldukça önemli bir unsur olan tasvirin, Sait Faik’te hangi dikkatlerle yapıldığı bir kez daha netleşir.

Anlatıcı uzaktan gözlemlediği adam hakkında birtakım hikâyeler uydurur:

“Birdenbire bir şey dikkatimi çekti: Küçük parmağındaki yüzük. Evet, yüzük parmağında değil de, küçük parmağında bir yüzük. Bana öyle geldi ki bu yüzük bir kadından alınmıştır. Bunu yüzük parmağına takmayışından anladım sanmayın. Kadın yüzüğü oluşundan anladım. İpince, pek zarif bir şeydi... Yüzüğün bir kadından alındığı su götürmez bir hakikatti. Ona bu yüzük, metresi tarafından aldatılmış bir adam hali de vermiyor değil mi hani. Sanki bir kadının parmağından zorla çekip alınmıştı.” (2013 d: 18-19)

Tasarladığı bu hikâyeyi adamla uyumsuz bulan anlatıcı şunları ekler:

“Ben hikâyeciyim diye sizden ayrı şeyler düşünecek değilim. Sizin düşündüklerinizden başka bir şey de düşünemem. O halde bu adamın hikâyesi ne olabilir? Sakın benden büyük vakalar beklemeyin, n’olur?” (2013 d: 19)

diyerek, açık bir biçimde üstkurmaca yapmış olur. Celal Aslan'a göre okuyucu ile diyalogun kurulduğu bu pasaj, anlatıcının kurmaca evren içindeki bilincini gösterir. Bu şekilde anlatılan hikâyenin mahiyeti ve muhatap alınan kişinin konumu da anlatan bilinç tarafından belirlenir. Anlatıcı, bu noktada kurmaca evren içerisinde yazarın sesi olduğunu okura duyurur ve okura gerçek ya da kurmaca bir hikâye anlattığının da farkındadır. (Aslan, 2007: 248)

Bu noktadan sonra hikâyenin ikinci bölümüne geçilir. Bu bölümde birahanedeki adam, üçüncü tekil anlatıcı tarafından, hikâyedeki kurmacadan farklı olarak, kendi gerçekliğiyle tanıtılır:

“Fatih’te oturuyordu. Malatya İkbâl ambarında kâtipti. Evli, dört çocuk babasıydı. Ayda yüz lira kazanıyordu... Çok fakir büyümüştü. Daha üç beş senedir burnu kalkmamış bir ayakkabı giyiyordu... Çocukken on beş, on altı yaşına kadar yalınayak dolaşmıştı... Bütün zevki, akşamları üç bira çekmekti... Parmağındaki yüzüğü, geçen bayram dokuz liraya büyük kızına almış; taşlarından biri düştüğü için, kızı sabahleyin zorla parmağına geçirmişti...” (2013 d: 19-20)

Sınırlı bir bakış açısına sahip olan birinci tekil anlatıcının, hikâyenin ikinci bölümünde her şeyi bilen üçüncü tekil anlatıcıya dönüşmesinin sebebi, birahanedeki adamın bunları anlatıcıya kendisinin anlatmış olmasıdır.

“Mürüvvet” hikâyesi, patronundan tazminat almak için bile isteye elini yarma makinesine kaptıran Şopar Hüseyin’in hikâyesidir. Hikâye, değişik ağız özelliklerinin yansıtılması açısından başarılıdır.

Hikâye ben anlatıcının, Koca Mustâpaşa’da, Sümbüllü Kahve’de deri amelesi Osman Ağa ile olan sohbetiyle başlar. Bu sırada kahvenin bahçesine iki çingene kızı, arkalarından da ihtiyar bir ‘çingene karısı’ girer:

“- A be Osman Ağa, dedi, bakayım mı falına?

- Çoktan bakılmış be kocakarı bizim falımıza... Hem ne edeyim senin falını ben; o kırk sene evveldi.

Çingene karısı bir genç kız gibi güldü.

- Beni istemezsin ha. Öyleyse şunlar baksın falınıza be!

Kızlardan siyah saçlarında bir bakır rengi yanıp sönen, taze kabuklu cevizin ellerde bıraktığı lekeler kadar kırmızımsı siyah saçlı kıza:

- Mürüvvet be, dedi, gel bak bakalım Osman Ağa'nın falına.

Yanımıza yanaşan kız *öylemesine* güzeldi ki Osman Ağa'ya baktım. Sararmıştı. Kıza dikkatle bakıyordu.

- Sen evli misin Mürüvvet kız? dedi.

- Aah, dedi kız. Yoksa evlendirecen mi beni? Almam o yanındakini. Sevmem *patlak gözlü!*" (2013 d: 21-22)

Sait Faik'le benzerlik gösteren ben anlatıcı, bu andan sonra hikâyesini Osman Ağa'nın ağzından devam ettirir. Osman Ağa'nın Mürüvvet'e dikkatle bakmasının, ona baktıktan sonra yüzünün sararmasının sebebi Hüseyin'dir. Hüseyin, Mürüvvet'le evlenebilmek için, Osman Ağa ile beraber çalışırlarken elini makineye kaptırmıştır. Daha sonra kangren olup, kolunu tamamen kaybetmiştir ve tazminat istemektedir. Osman Ağa tüm bunları özetleyerek verir:

"- Ne istiyon? dedim bir akşam.

- Üç bin papel! demez mi?

- Len dedim, deli fişeği! Aklını peynir ekmeklen mi yedin? Üç bin panganot ne ider biliyon mu?

- Biliyom! demez mi?

- Eşşoğlu eşşek, dedim, hıyvan! Katır! dedim, üç bin panganot bir kola kim verir be?" (2013 d: 25)

Diyalog tekniği ile sahnelenen bu konuşma ile hikâye bir canlılık, doğallık, samimiyet kazanır. Hem köylü Osman Ağa'nın hem çingene kızı Mürüvvet'in günlük konuşma dilleri, olağan halleriyle, müdahalesiz bir biçimde okura sunulur. Bu anlamda hikâye kişileri, hikâyenin konusuna uygun bir üslûp kazanarak, başarılı bir biçimde konuşturulmuş olur.

"Menekşeli Vadi" hikâyesinde yedi sene önce evini terk eden Bayram'ın yaşamı anlatılır.

Hikâye ben anlatıcının Bayram'ın da oturmuş olduğu bir masanın tasviri ile başlar:

"Arkadaşım kafasını iri elleri arasına almış düşünüyordu. Fasulye piyazı ile tek uskumru artık yenmeyecek bir manzara içinde öyle elemli duruyorlar ki, günlerce aç kalmış birinin arzu içinde yemeğe oturduğu halde

bir lokma aldıktan sonra birdenbire midesine saplanan bir sancıdan yiyememiş de tabaktaki yemekler canlıymış gibi üzölmüşler hissini veriyordu.” (2013 d: 37)

Aktüel zaman içindeki hâli verilen Bayram’ın iştahsızlığı, bir tablo gibi resmedilmiş ve bu resim oldukça özgün bir benzetmeyle dile getirilmiştir. Mutsuzluk yaşayan pek çok insanın yaşayabileceğı iştahsızlık gibi ‘sıradan’ bir durum, çok daha farklı, dikkat çekici ve samimi bir biçimde vurgulanmıştır.

Anlatıcı daha sonra “Loğusa” (*Sarnıç*) hikâyesinde olduğu gibi tasvirini geniş bir açıdan dar bir açığa çevirerek Bayram’ı özetleme yöntemiyle tanıtır. Bayram işportacılıktan, arabacılığa kadar pek çok iş yapmış, hatta zengin bile olmuştur. Kazandıklarını düşmüş kadınlarla harcamış, Seher adında bir kızla yaşamaya başlamıştır. Seher yüzünden birçok kavgaya karışan Bayram, en son bir kıskançlık neticesinde Seher’i bıçaklamış ve bu andan sonra ikisi arasında soğuk bir savaş yaşanmıştır. Ben anlatıcı bunları hızlı bir şekilde dile getirir ve yeniden aktüel zaman döner:

“Şimdi akşamları meyhanede bütün kazancını içkiye verirken ona rastladığım zaman artık onun yüzü, ışıklarını söndürmüş, harp içinde bir Avrupa şehri manzarası almıştı.” (2013 d: 39)

Hikâyesinin başındaki kadar özgün bir benzetmeyle aktüel zamana geçiş yapan anlatıcı, bir diyalog sahnesiyle bu geçiş hâlini sağlamlaştıır:

“O akşam onu perişan görünce:

- Bayram be, dedim. Ne bu halin be? Delilik etme!

- Otur, dedi. Barba! Bir şişe şarap daha getir.

Beyaz çavuş şarabı geldi. Kafaları iyice tuttuk. Bir aralık Bayram yüzüme tuhaf tuhaf baktı. Bir şey söyleyecekmiş de vazgeçmiş gibi caydı. Ben aldırmayınca:

- Ben seni kardeş gibi severim, dedi. Sen de beni seversin ya?

- Şüpheli mi var, Bayram? dedim.

- Öyleyse, dedi, beni evime götürür müsün?

- Sarhoşsan pekâla, dedim.

- Yok, odama değil, dedi. Evime. Evime ama asıl evime. Yedi senedir gitmedim.

-Yedi sene mi? dedim.”

Bu diyalog sahnesiyle ben anlatıcı ve Bayram arasında geçen konuşmalar, şimdiki zamanın dolaysız bir biçimde aktarılmasına katkı sağlamakla beraber, anlatıcıya, Bayram'ın geçmişini doğrudan ifade etme fırsatını da verir:

“- Yedi sene evvel bir sabah evden çıktım, dedi. Tam yirmi bir yaşımdaydım. Bir şubat ayıydı. Ama bizim dere içi, bir bahar sabahı gibi ılıktı. Menekşeler kokuyordu. Ben kucağımda çiçeklerle Beyoğlu'na çıktım. Çiçekpazarı'nda çiçekleri sattım. On dokuz lira aldım. Hiç içki içmemiştim; içtim. Üç sene evvel evlenmişim, ama boyalı, kokulu kadın hiç koklamamışım; kokladım. Ondan sonra eve gitmedim. Sağ mı, ölü mü evdekiler, bilmem. Hiçbirine hiçbir yerde rastlamadım. Bir ihtiyar babam vardı. Bir anam, bir karım, iki çocuğum. Çocuğumun biri bir buçuk yaşında, ötekisi aylıktı. Bildiğin gibi badem sattım. Sonrasını bilirsin.” (2013 d: 39-40)

Bu özetleme tekniği, diyalog sahnesinin içine yerleştirilmiş ve bu sayede okur, Bayram'ı anlatıcının gözünden olduğu kadar, Bayram'ın kendi ağzından da tanıma fırsatı bulmuştur. Bu sayede hikâyenin kurgusu daha sağlam bir hâle gelmiş, bununla beraber Bayram'ın evini terk ediş süreci ve kişiliğindeki değişimin sebepleri de rahat bir biçimde açıklanmıştır.

“Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür” hikâyesi, balıkçılık yapan ben anlatıcının gözlemlerinden oluşan bir hikâyedir. Anlatıcı, sabahın dört buçuğunda uyanmaya çalışır; fakat bu onun için çok zordur:

“Nasıl etmeli de yataktan kalkmalı. Saatlerin en güzeli bu! Bu saatte uyumayan yoktur artık, balığa çıkanlar müstesna. Hatta uykusuzluğa müptelalar bile nihayet uyuyabilmişlerdir. Bu saat, hovardaların kadın omuzlarına düştüğü, zavallı kadınların bile erkek dizlerine şarap gibi döküldüğü saattir. Bu saatlerde çocuklar rüyalarının en tatlı yerinde, sevgililer bu saatte kavuşamadıklarında, anneler bu saatte gurbetteki çocuklarıyla sarmaş dolaştır. Bu saat hastaların uyuduğu, açların uyuduğu, sinirlilerin uyuduğu, toprağın, taşın, ağaçların uyuduğu saat...” (2013 d: 46)

Bu cümleler, uyanmakta güçlük çeken anlatıcının uykuya yaptığı bir güzelleme olarak değerlendirilebilecek niteliktedir. Ayrıntılı ve uzun bir güzellemeyle nitelenen uykunun ağırlığının aksine, uyanıklık hâli birden gelir:

“Yaşasın musluk! Avuçlarını buz gibi su ile doldur! Çarp yüzüne! Bir daha! Bir daha! Tamam!...” (2013 d: 47)

Uykunun sıcaklığı, hayale imkân veren tatlılığı, buz gibi su ile sonlanır. Anlatıcı adeta dört defa yüzüne su çarpıp uyanmış bir insan hâlini resmetmiştir. Bunu

yaparken kullandığı dört kısa ünlem cümlesi, hareketlerinin fevrliliğini ve sertliğini yansıtmada başarılı olmuştur. Böylelikle muhteva ve üslûp arasında bir paralellik kurulmuştur.

Nihayet uyanan anlatıcı, deniz kıyısına ırıp kayığına varmış ve buradaki manzarayı tasvir etmiştir:

“- Sen Kaço, Ahmet sen, sen Muharrem, sen de İstelyo, küreğe! Küreğe siz. Sen başa geç İbran. Hristo, sen de ağların başına, Hüseyin bırak çayı şimdi...

- Hadi asılın küreklere çocuklar. Siz, kahvedekiler! Volinin kenarına gelin.” (2013 d: 47)

Aceleyle iş başı yapan balıkçıları doğrudan anlatma yoluna giden anlatıcı, bu manzarayı yine bir diyalog sahnesiyle vermiştir. Bu sayede reisin konuşmaları doğrudan verilmiş, konuşma dilinin canlılığı ve devrikliği başarılı bir biçimde yansıtılmıştır. Ancak kayık hareket ettiğinde “dikiş makinesinde beyaz iplikli bir dikiş iğnesinin siyah bir kumaşa sıra sıra bıraktığı beyaz çizgiler halinde kürekler suyu delip delip arkamızda dikiş yerleri bırakarak gidiyoruz.” (2013 d: 48) diyerek oldukça zorlama bir ifadede bulunmuştur. Bu noktada fazla itinalı bir benzetme, okumayı zorlaştıracı bir etki yaratmış, anlatımın külfetli bir hâle gelmesine sebep olmuştur.

Bununla birlikte hikâyenin büyük bir bölümüne konuşma üslûbu hâkimdir. Anlatıcının yanındaki bir balıkçının reis için söylediği “üstüne Rum balıkçıları içinde Karavokiri yoktur.” cümlesi devrikliği ile dikkat çeker. Yine diyalog sahneleri, dolaysız, müdahalesiz bir anlatım imkânı sağlar. Konuşma dilinin tüm canlılığını ve argoyu yansıtır:

“- Pisarapuli! Pisarapuli! Dikkat et!..

...

- Başçı demir at!

- Palacı daha ne bekliyorsun? Fırlatsana taşları!

- Herif ayakta uyuyor, yahu! Hay seni palacı yapanın!..

(...)

- *Tü Allah müstahakkını versin! Herife bak! Yine aptesi gelmiş. Hep bu zamanda gelir. Sıkıyı görünce küçük aptesi geliyor. Namussuzum, bu herifi söyleyeceğim Karavokiri'ye. Toplan tüfeklen pay alırken hiç aptes bozası gelmiyor ama...*

- Etme Salih. *Elin garibi!.. Balık var galiba, ağ ağır.*

- Allah versin!

- *Ulan bugün de çıkmazsa hapi yuttuğumuzun resmidir!*

- *Galata'daki dostun para istedi galiba.*

- Ne dostu *be enayi!* Evdeki çocuklar...

- Hangi çocuklar, fareler mi? Senin çocuğun var mı?

- E kimin onlar?

- Ne bileyim ben kimin?

- Ağzını bozma? *Ayırırım suratını* ikiye!

- Şakaya da hiç gelmezsin beyim.

- Şakayı bana yap; evime ne yapıyorsun?

- *Yuuu! Pisarapuli'ye kitaksi! Torbada yunus varmış gibi herifteki surata bak!*" (2013 d: 49-50)

Hikâyenin dikkat çekici bir diğer özelliği de, anlatıcının balıklar hakkında verdiği bilgilerdir. En az usta bir balıkçı kadar balıkçıları tanıyan, bilen yazar, reis Karavokiri'nin ağzından, tanıdığı balıkları anlatır:

"- Bakarsın yakamoz beyazdır, sanki denize kül serpilmiş gibidir: İşte torik! Hemen çevirmelisin. Bakarsın yakamoz derinden toplana açıla parlıyor: Kolyozdur. Bakarsın yanlara doğru açılıyor: Uskumrudur. Yakamoz yukarda parlarsa palamuttur. Bir de torik gibi parlayan zargana vardır. Kim uğraşacak onunla, para etmez ki. Toriğin yakamozu ile zargananınki ayırmaya göz ister. Biri kül serpilmiş gibi parlar, öteki fındık fındık, leblebi leblebi bir parıltı yapar. Alamana, torik avı, açıkgozlük ister. İrip iş değil; bunu herkes yapar. İş alamanadaydı. Torik avındaydı." (2013 d: 51)

Daha önce "Şahmerdan" (*Şahmerdan*) hikâyesinde gördüğümüz ben anlatıcının dikkat çeken tutumu bu hikâyede de görülmektedir. Anlatıma müdahale etmek istemeyen anlatıcı, "Şahmerdan" hikâyesinde şahmerdanı Karahisarlı'nın ağzından tanımlarken, bu hikâyede balıkları, reis Karavokiri'nin ağzından tanımlama yoluna gitmiştir. "Şahmerdan" hikâyesinde bakış açısına dikkat etme çabası

görülürken, “Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür” hikâyesinde, böyle bir çaba göze batmaz ve bu durum anlatıcı açısından teknik bir başarının göstergesidir.

“Kaçamak, Papağan ve Karabiber” hikâyesi, ben anlatıcının uzun bir mahalle tasviriyle başlar. Mahallenin manzarası, anlatacağı hikâyenin hazırlayıcısıdır:

“Bu mahallede hiç mavi gözlüye rastlamadım. Mahalleli hep esmer insanlardı. Hep kara gözlüydüler. Aralarında iki mavi gözlünün dünyaya geldiğini bir vakadan öğrendim. Bu hikâye, o iki mavi gözlünün hikâyesidir.” (2013 d: 53)

Ben anlatıcı, bir gazetecidir ve ‘Papağan’ lakaplı Rıza’nın, karısı ‘Kaçamak’ Fatma’yı öldürmesinin sebebini araştırmak üzere bu mahalleye gelmiştir. Anlatıcının Rıza ve Fatma’nın evliliklerinin arka planını anlatırken kullandığı üslûp dikkat çekicidir:

“Büyük mesele, Rızaların mahalleden başka yere taşınacakları gün çıktı: “Kaçamak Fatma” ismi verilen sarı kız gebe olduğunu iddia etti. Bunu da Rıza’ya yükledi. Böyle bir işin halli bize düşmez: Onun mahallesine düşer. Mahalle, çoktan beri kendisinden sıyrılmak isteyen, hürmetlice bir selam bile görmeyen Rıza’ya fena direndi. Kaçamak da Rıza’ya yükletildi. Yeni evliler Beyoğlu’na bir eve taşındılar.

Hikâyenin böylece bitmesi lazımdı. Fatma’nın yeni muhite alışması da gerekirdi. Mahallesinin o mahrum, ama kedersiz hayatını şiddetle özleyen Fatma için hiç kimse, kocası Manav Rıza Efendi’yi aldatmıştır diyemez, diyemez ama Fatma’nın da, tamam pencereci bir evde bülbül gibi şakımadığını, küçücük, kutu gibi evin sokak merdivenini silerken herhangi bir parlak Rum çocuğuna gülmediğini de söyleyemez.” (2013 d: 54-55)

Bu cümleler, anlatıcının okurla sohbet ettiği, modern bir biçimden ziyade, meddah üslûbuna yaslanan cümlelerdir. Ben anlatıcının sınırlı bakış açısından ayrılan yazar, üçüncü tekil anlatıcının her şeyi gören ve bilen tavrını takınmıştır. Anlatıcının yaptığı bu özetleme, Rıza’nın karısı Fatma’yı öldürmesinin sebebini sezdirme işlevine sahiptir. Ancak cinayetin asıl sebebi anlatıcının ‘Karabiber’ Ahmet ile, mahallede karşılaşması sonucu ortaya çıkacaktır.

Ahmet, hikâyeye diyalog tekniği ile dahil olur:

“- Ne dolaşıyorsun sen buralarda ikide bir? dedi.

- Şey... İkide bir değil... Ben gazeteyiciyim de. Şu Fatma cinayeti için bugün...

...

- Efendi, dedi. Dur sana anlatayım. Resmini basacan da kızın n'olacak? Elin kızını *rüşva edecen*. Mesele orada değil. Bu mahalleden kurtulmakta. Topumuzun kurtulmasında. Yakmalı bu mahalleyi, anladın mı? Bu mahalleden bir kişinin kurtulmasıyla iş bitmez. Fatma kurtuldu mu?

...

- Fatma, Cevriyelerdeyken kız kardeşim de oradaymış. Dargınlar, konuşmuyorlar *a*, kız kardeşim az buçuk oturmuş, çıktı geldi. Bana, '*Seninki Cevriyelerde*,' dedi. '*Karı çok hasta. Hanımın doktoru varmış. Birazdan giderim sana onu getirtirim. Hastaneye yatırırız seni Cevriye Nine, deyip durdu. Karı zengin oldu gitti be! Bir de numaracı olmuş hınzır. Bana çok sınıştı ama yüz vermedim. Ölünceye kadar küsum ona.*' Ben hemen ceketi omzuma, Papağan'ın dükkânına koştum. '*Vay beyim,*' dedim, merhaba!' Soğukça bir '*Merhaba*' dedi. '*Maşallah gözümüz yok ama neden olsun...*' dedim. Pis pis güldü. O sırada bir müşteri gelmişti. Zaten dar yer, ben de önünde durduğum için öylesine bir, '*Pardon!*' dedi ki bütün kan tepeme sıçradı. *Herife* iğde tartıyordu. '*Tabii,*' dedim, '*bizlerle konuşmazsınız siz artık. Siz,*' dedim, '*karı koca, maşallah...*' Sinirli oğlandı. Sapsarı kesildi. '*Yani ne demek istiyorsun?*' dedi. '*Hiç canım,*' dedim, '*Fatma, Cevriye'ye doktor getirmeye gitti de... Ahbabınızmış bey! Siz artık doktorlarla mokterlarla konuşuyorsunuz, öyle ya biz kimiz?*' dedim, yürüdüm. Şöyle baktım. İğdeyi tartarken tiril tiril titriyordu. Ben keyiflendim. Bastım gittim. Kim öldürdü Fatma'yı şimdi? Söylesene... O mu? Ben mi?.. (2013 d: 59-60)

Cinayetin sebebinin dolaysız bir biçimde vermek isteyen anlatıcı, Ahmet'i yansıtıcı bir işlevle hikâyesine dâhil etmiş, diyalog tekniği ile geriye dönüş yapmış ve olayı Ahmet'in tanıklığıyla sunmuştur. "Karakter anlatıcının zamanda geriye kırıma ile yaptığı özetleme okuyucuya olayın perde arkasını, hikâyenin anlatılmayan kısmını deşifre eder. Genellikle polisiye romanlarda kullanılan 'çözücü geriye dönüş', bu öyküde cinayeti aydınlatmak amacıyla kullanılmıştır." (Aslan, 2007: 210)

"Bacakları Olsaydı" hikâyesinde, bacakları olmayan bir dilenci, ben anlatıcının gözünden tanıtılır.

Anlatıcı hikâyesine oldukça uzun bir mekân tasviriyle başlar:

"En revaçta şarkıların bedava söylendiği Yüksekaldırım, İstanbul'un mütevazı şekilde meşhur bir yeridir. Ondan ne Nişantaşı, ne Maçka, ne Adalar, Modalar gibi söz açılabilir, ne de paralı taşralıların hayal ettiği Doğru Yol gibi şehvetli, zevklidir. Yüksekaldırım, gören olursa, acayıplerin yokuşudur. Yan sokakların isimleri pek güzeldir. Bir Alageyik Sokağı vardır hele... Sol tarafta merdivenli bir yokuş, havagazı fenerleri,

üzüntüsüz gözüken dar sokakların hikâyesine yürümek istemezseniz, Yüksekalkaldırım'ın tepesinden 'Şimdi yâr olmayı istersin ama' şarkısı sizi çeker. Durmazsanız iki adımla üç adım arasında hangi şarkının söylenildiğini anlamak mümkün değildir: 'Mariya Magdalena' mı, yoksa, 'Olmaz ilaç sine-i sadpâreme' m? Akşamları da güzeldir Yüksekalkaldırım'ın, ihtiyar Levanten kitapçıları, kitapçılarının camekânları da... 'Monte-Cristo' romanının resimli bir sahifesinde 'Edmond Dantés' sevgilisine diz çökmüştür. İşte 1834 tarihli bir 'Magazine Pittoresque'ç 244'üncü sahifesi açık, lepiska sakallı Leonardo da Vinci. Öteki sahifede, La Cénée isimli meşhur fresque'i altında 'La Cénée, fresque détruite de L.V.' yazılı. İşte Manon Lesco... Kenarda Stendhal'in 'De l'Amour'u... İki adım sonra vücudunun yarısı insan, yarısı balık bir orospu seyredirim. Nişancı'da büyük kırmızı ağızlı bir kız güler. Alçıdan bir Napolyon heykeli ile bronz taklidi bir Wagner büyük adamlığın Yüksekalkaldırım'da tecellisidirler." (2013 d: 63-64)

Sait Faik, gözleme dayanan hikâyelerine konu edindiği olayın geçtiği çevreyi tasvir etmekle başlar. Bu hikâyede de aynı durum söz konusudur; ancak tasvirin uzunluğu diğer hikâyelerinden dikkat çekecek bir biçimde fazladır. Yüksekalkaldırım'ın bu tasviri, aynı zamanda yazarın "Yüksekalkaldırım" (*Havuz Başı*) hikâyesindeki tasvirle de benzerlik gösterir. En ince ayrıntısını gözleyecek kadar uzun zaman geçirdiği Yüksekalkaldırım semti, ben anlatıcı kimliğinde Sait Faik'in hassasiyetleri ile yapılmış tasvirlerle karşımıza çıkması bakımından önemlidir.

Ben anlatıcı, bu uzun tasvirden sonra, dikkatini bacakları olmayan bir dilenciye çevirir. Dilenciye, dış görünüşüyle, olduğu gibi tasvir eder. Dilencinin kalabalık içinde güzel bacaklı bir kadınla, çevik hareket eden genç bir adamın bacaklarına bakması, anlatıcıyı kurgu noktasında harekete geçirir. Dilencinin zihninden geçenleri iç çözümleme yöntemini kullanarak yansıtır:

"Evet, bir bacakları olsaydı... Bu bacaklılar sanki ne halt karıştırıyorlardı? Ah, onun bir bacakları olsaydı!.. Ne mi yapacaktı? Koşacaktı. Alabildiğine koşacaktı. Küçükpazar'daki kahveye düşecek, köşede Adisababa oynayan birinin arkasına kadar mahsustan topallaya topallaya gidecek, sonra sol bacağına gururla yere vurup:

- Bak ulan hele tahta bacak mıyım? diyecekti." (2013 d: 65-66)

Bacakları olmayan bir adamın olası hassasiyetleri üzerine tahminen yapılmış bu iç çözümlemede, dilenci hayattan istediğini koparamayan, bunun eksikliğini belirgin bir şekilde hisseden hırslı bir adam olarak kurgulanır. Ancak gerçek, bundan

çok daha farklıdır. Anlatıcı, dilenci ile ilgili gerçeği, bir ayakkabı boyacısından öğrenir:

“- Beyim, günde on, on beş papeli var onun. Buraya dilenci sokmaz. Yerin gediklisidir. Bizim gibi akşama kadar fırça sallayacağına mevlit okur gibi sallanır durur. Öğleye kadar oturur orda. Öğleden sonra gelmez. Evinde istirahat eder. Kaymak gibi beyaz bir Yahudi karısıyla evlidir. Bir de kıskançtır herif, kariya göz açtırmaz. Saat altı buçuk, yedi dedi miydi ‘190’lığı açar. Alır Rebeka’yı karşısına ahkâm sürer. Sonra güzelce giyinir, vakit geçmemişse sinemaya giderler. Yolda görsen tanımazsın. Bir takma bacağı daha vardır onun. Öylesine iyi yapılmıştır ki topallatmaz bile. Yumuşak lastiktendir. Sekiyor sanırsın yürürken görsen...” (2013 d: 67)

Bu noktada ayakkabıcı, ben anlatıcının hikâyesini tamamlayan ikinci bir anlatıcı olarak görülür ve gerçeği doğrudan aktarma noktasında işlevsel bir hikâye kişisi olur.

“Aytan”, birinci tekil anlatıcı tarafından anlatılan, asıl adı Fatma olan bir kadının hikâyesidir. Anlatıcı bu defa hikâyesine kişi tasviriyle başlar:

“Arkadan bakılınca ince bacakları, kalçasız, zayıf, hafifçe önüne eğik vücudu, sonra kullanıla kullanıla ip gibi olmuş, siyah kurdeleyle bağlı saçlarıyla çirkindir. Önünden bakılınca da pek ahım şahım değildir: O sutyensiz düşük göğsü, pek fena boyalı dudakları, hiç gülmeyen ince yüzü, dokunaklı, mahzun, azıcık şehlâ gözleriyle kimseyi pek fazla sarmıyordu.” (2013 d: 69)

Daha sonra bahsi geçen genç kadının çalıştığı mekânı ayrıntılı bir biçimde tasvir eder. Bu sayede, kadının çalıştığı gazonunun atmosferini yansıtır. Anlatıcı, gazonunun tasvirinden sonra, bir başka çalışanın; Sevim’in tasvirini de yapar. Fiziksel açıdan oldukça çekici olan Sevim’in gazondakiler üzerinde bıraktığı izlenimleri belirttikten sonra, asıl konusunu dağıttığını düşünerek:

“Bak biz Üsküdarlı Sevim’den ziyade fıstıkçı kızdan söz açacaktık. Sevim’i görünce unuttuk.” (2013 d: 71)

diyerek hikâyesine müdahale eder.

Bu defa fıstıkçı kızı; Aytan’i hayat hikâyesi ile tanıtır. Geçmişini ve bugün söz konusu gazonoda bulunmasının sebebini özetleyerek verir. Bunu yaparken bakış açısı üçüncü tekil anlatıcıya dönüşür. Bu sayede hem hikâyesine hız kazandırmış olur; hem de anlatım bir külfetten kurtulur.

Bir sene boyunca Ayten'i seyreden anlatıcı, onun çok kimseyle görüşmediğini; ancak "sarışın, kaytan bıyıklı, iri yarı, bobstil, açık kahverengi ceketli bir mektep oğlanı" ile dost olduğunu belirtir. Anlatıcı, hikâyesini yolda karşılaştığı Ayten'le olan diyalog sahnesiyle sonlandırır:

"- Aman! Acele işim var, dedi. Bugün pazartesi, iğneye gitmeliyim.

- Neee? dedim.

- O çocuktan kaptım. Ben ona bakıyordum halbuki. Ayakkabısını bile ben aldım. Her şeyine yardım ettim. Haber vermeden sıvışınca merak ettim. Zaten şüphelenmiştim. Kanıma baktırdım... dedi. Dolmuşa atladı."
(2013 d: 73)

Anlatıcı, bu diyalog sahnesiyle, konuşma tonunda ve doğal bir biçimde Ayten'in dostundan hastalık kapıldığını kapalı bir biçimde belirtmiş ve hikâyesini bitirmiştir. Bu haliyle "Ayten" hikâyesi tamamlanmamış bir tablo görünümündedir.

Sait Faik, çeşitli insanları farklı biçimlerde resmetmek açısından oldukça başarılıdır. Ancak onun resimleri ucu açık, yorumlanabilir resimlerdir. Yazar, hiçbir zaman okura tamamlanmış bir resim sunmamıştır. Hıfzı Topuz da bu durumu vurgulamıştır: "Sait gayet iyi resim çekiyordu. Bu alanda kendisiyle boy ölçüşecek az sanatkârın bulunduğunu söylemem gerekiyor. Birçok memleket meselesini Sait'in hikâyelerinde görüp anlamak fırsatını bulduk. Fakat Sait'in yapıcı tarafı biraz zayıftı. Hikâyeyi okuyup bitirdikten sonra çoğu zaman ne yapılması lâzım geldiğini göremiyorduk. Birçok konuları havada kalıyordu. Bu bakımdan Sait okuyucuya yeni bir yol göstermedi. Yalnız gerçeklerin resmini çekmekle yetindi. Ama çok iyi resimler çekti." (Alangu, 1956: 65-66)

"Ayten" hikâyesi de bu haliyle açık uçlu bir biçimde tamamlanmış, çözüm kesiti ile sonlanmamıştır. Bu nedenle hikâye gerçek yaşamdan alınmış bir insanlık hâlinin manzarasını resmetmektedir.

"Papaz Efendi" hikâyesi, Sait Faik'in biyografik hikâyelerinden biridir. Hikâyede ben anlatıcı, evlerinin karşısındaki kilisenin papazı ile olan hatıralarını anlatır.

Anlatıcı hikâyesine mekân tasviri ile başlar:

“Evimiz kilisenin karşısındaydı. Bu, akşamüstleri lacivert kesilen gökyüzüne, neftileşen çamlara kırmızı tuğladan vücudu ile yaslanan, çan kulesi olmadığı için tepesine her zaman bir karga yahut da şair bir martı konan haçıyla Bizans’tan beri yüzlerce Rum kalfanın Ortodoks ve cahil kafasından restore edilmiş, kiliseden çok bir Bizans derebeyinin evine benzeyen bir binadır. Bir tek kubbesi vardır. Bina çirkin değildir. Ama güzel de değildir.” (2013d: 75)

Bu haliyle kilise, boğuk, bunaltıcı ve ağır bir atmosfere sahiptir. Anlatıcı bu durumu, tesadüfi olarak vurgulamamıştır. Kilisenin papazını tanıttıktan sonra, kilisenin niçin bu kadar kasvetli görüldüğü anlaşılır.

Anlatıcı papaz efendiyi tanıtmak için diyalog tekniğini kullanır. Hikâyenin neredeyse tamamı bu teknikle yazılmıştır. Papaz efendinin konuştuğu pasajlar bu nedenle oldukça uzundur:

“Yaşamak için yerim. Bulursam bol şarap içerim. Cıgarayı ağzımdan düşürmem. Yaprak yerim. Kuş yerim. Daha olmazsa toprak yerim. Ama insan eti yemem. Hep mideden. Sağlam bir midem var. Çok yemem. Makineyi döndürecek kadar yerim. Fazla istemem. Keyifle yerim, keyifle içerim. Bu gençlik ondan. Hiçbir şeye aldırmam. Papaz rakı içiyor, sarhoş oluyor, papaz kızlara bakıyor, papaz gülüyor derler. Desinler, vız gelir. Hayatta bir şey yapmak istediğim halde, yapamadım. Kumar oynamadım. O kadarına elim varmadı. Yoksa insanların yaptığı her şeyi yapmak isterim. Gençliğimde kuru ekmekle soğan yedim. Ama genç kızları görünce bir tay gibi kişnerdim” (2013 d: 77)

Bu haliyle papaz, kiliseden çok başka, canlı, neşeli, içi sevgiyle dolu ve hayata bağlı bir insandır. Dolayısıyla hikâyenin başında tasvir edilen kiliseyle uyumsuz bir görünümüdür. Altmış üç yaşındaki papazın kendisini tanıtmaya işlevi gören bu pasaj, kısa fiil cümlelerinden oluşur. Ben anlatıcının yaptığı özetlemeyi, bu defa hikâye kişisi, kendi ağzından yapmıştır. Bu da cümle seçimlerine yansımış, kısa cümleler, anlatıma hız kazandırmıştır.

Güzel olan her şeye bayılan papaz efendinin büyük bir toprak sevgisi vardır. Papaz efendi, kendisindeki bu sevgiyi, balıkçı Antimos’un deniz sevgisiyle eş tutar. Kısa bir geçişle Antimos’u tanıtır:

“O, tam seksen yaşında bir adamdır. Kimseye fena muamele etmemiştir. Ömrünü balık ağıyla örmüştür. O, denizden yiyeceğini çıkarmıştır. İki gün balığa çıkmasa aç kalır ama yetmiş senedir her gün balığa çıkar. Her gün tuttuğu balık, yarımın ekmeğine yetiyecek kadardır. O,

öylece bir hazine bulmuştur ki, o defineden her gün aldığı şey o kadardır. Bu kadar almak da kimsenin hakkını yememektir.” (2013 d: 81)

Hikâyenin aktarıcısı olan yazar, hikâyesinde ben anlatıcı olarak daha çok dinleyici konumundadır. Olayları papaz efendinin ağzından yansıtır; ancak papaz efendinin kendisini ve balıkçı Antimos’u anlattığı pasajlar, Sait Faik’in tasvir ediş şeklinden çok da farklı değildir. Papazın ve Antimos’un dünyayı algılayış şekilleri ortaklık gösterir. Bu sayede anlatıcı, hikâyesinin gerçekliğini sarsmayacak bir teknikle, dolaysız, müdahalesiz, iki ayrı kişinin tasvirini yapmış olur. Bu anlamda papaz efendi, ben anlatıcının yansıtıcı karakteridir.

Hikâyenin bir diğer özelliği papaz efendi ile Sait Faik’in bir şekilde benzemeleridir. Papaz efendi karaciğer hastalığından ölür. Anlatıcı bu hastalığın papazda yarattığı etkiyi yine papazın ağzından verir:

“- Hastalığım sirozmuş, dedi. Bu hastalık bana gelmemeliydi. Hastalık diye bir şey yoktur. Bu dert de insanların yaptığından.

- Ne oldu papaz efendi? Bir şeyler duydum ben.

- Aldırma, dedi. Ben aldurdım da gidiyorum. Namussuz köylü, dedi. İftira attı. Yalan olduğuna sen inanmalısın. Ama belki de ölmem. Ben bunu da atlatırım.” (2013 d: 83)

Papaz efendiye bir iftira atılmıştır. Bu iftiranın ne olduğu belirtilmez; ancak anlatıcı, bu durumun papazda yarattığı duygu değişimiyle ilgilenir:

“Niye insanlar birbirleriyle bu kadar uğraşırlar... Hem artık ölüm de kapıyı çalmıştı herhalde ki, insanların hakkımdaki lakırdıları beni bu kadar sarstı. Yoksa aldırır mıydım? Bilmez miyim hepsi kalles, budala, hırsız, yalancı? Birbirinin ekmeğine, karısına, kızına, dükkânına göz diktiklerini bilmez miyim? Ben yaşayarak, gülere, toprak anamızı, güzel kızları seyredip severek üç gün sonra öleceğim.” (2013 d: 84)

Ölüm fikri, ölüme yaklaşmış olma durumu, yaşam enerjisiyle dolu olan papazı derinden sarsmıştır. Bu pasaj, hikâyenin duygusal yönü en ağır basan pasajıdır. Sözde soru cümleleriyle alınganlığını ve küskünlüğünü dile getiren papazın hüznü, derin bir sitemle yansıtılmıştır.

Lüzumsuz Adam’da genel olarak yılgın, karamsar bir hava vardır. Bunu Sait Faik’in ölümüne neden olacak siroz hastalığının etkisine bağlamak mümkün görünmektedir; ancak Fethi Naci’ye göre bu hikâyeler hastalık teşhisinden önce

yazılmıştır. (Naci, 1998: 38) Öte yandan “Papaz Efendi” hikâyesinin kahramanı gerçekten sirozdan ölmüştür. Mustafa Raşit Abasıyanık’a göre Sait Faik’in papaz efendiye karşı duyduğu ‘tuhaf’ ilgi, belki de aynı hastalığın kendisinde olmasından ileri gelmektedir.

“Kameriyeli Mezar” hikâyesinde birinci tekil anlatıcının, gözlemlerinden yola çıkarak bir hikâye kurgulaması konu edilir. Bu anlamda hikâye, yazarın yazma anlayışını da örnekleyen bir hikâyedir.

Anlatıcı hikâyesine uzun ve ayrıntılı bir mezarlık tasviriyle başlar. Mekân seçiminin mezarlık oluşunu da kendisi açıklar:

“Mezarlıkta ne işim var? Ama beton musallanın önünden geçerken, ‘Ulan, dedim, bakayım şu mezarlığa be!’” (2013 d: 92)

Bu sayede, bu seçimin sebebinin merak unsuru olduğunu öğreniriz.

Hikâyenin tamamına bir deneme üslûbu hâkimdir. Anlatıcının niyeti aslında mezarlığa gitmek değildir. Niyeti martı yumurtalarına ulaşmaktır:

“Tazeleri ne tatlıdır martı yumurtalarının!.. Yumurta yuvada üç taneyse sakın almayın, iki taneyse korkmadan alın, kırın için. Üç tanelisinden bir tanesini kırarsan içinden bir canlı civciv çıkması ihtimali her zaman vardır. Bir daha da martı yumurtası yiyemezsiniz.” (2013 d: 92)

“Sahana küçük küçük sarılarıyla, bulanık aklarıyla oturdukları zaman dehşetli bir lodosta deniz kokusu burnunuza gelirse martı yumurtalarının içinden bir tanesi bayattır. Zararı yok! Yiyin, bir taraftan da için.” (2013 d: 92)

Sait Faik, birinci tekil anlatıcılı pek çok hikâyesinde okurla iletişim halindedir. Anlatıcı, Sait Faik gibi konuşur ve hikâyenin kurmaca dünyasında okura da yer ayırmış olur. Amacı, okuru hikâyenin içine çekmektir.

Martı yumurtalarına ulaşmak üzere yola çıkan anlatıcı, merakına yenik düşerek mezarlığa girer ve burada kameriyeli bir mezar görür. Mermerin üzerine yazılmış fena bir yazı dikkatini çeker:

“Burada kurduk ebediyet yuvamızı.

Gelin dostlar gelin süsleyin

Bahar çiçeklerle yuvamızı.” (2013 d: 93)

Daha sonra yaklaşır ve içinde biri dolu biri boş olan iki kişilik bir mezar olduğunu görür. Bu mezar, Hüseyin Avni ve Ayşe Hüseyin Avni’nin ‘ebedi yuvasıdır’. Ölen, Hüseyin Avni’dir ve yüksekte yine bir şiir yer alır:

“Toprakta gezen göğsüme toprak çekilince

Günler bu heyulayı da elbet silecektir.

Rahmetle anılmaktadır elbet ebediyet

Sessiz yaşadım kim beni nerden bilecektir.” (2013 d: 93)

Alıntı tekniği ile hikâyesine yerleştirdiği iki şiir parçasından yola çıkan anlatıcı, o anda bir hikâyeyi uydurur:

“Çocuklarınız oldu mu? *Sanmıyorum.* Siz pek sevişirmişsiniz. Parahıymışsınız da. Bu çubuklar, bu mermerler, bu çirkin çirkin yaldızlı yazılar az parayla mı olur? İnsanlara birbirinizi sevdiğinizi ilan etmeniz son reklamını da doğrusu tamam yapmışsınız. *Herhalde* siz olsaydı, çocuklarınızı da pek sever, yanınızda yer *ayırırdınız.* Anca beraber, kanca beraber! Çocuklarınız olmamış *herhalde.* İyi olmuş da olmamış. Bu yabani otları yolarlardı. Pek yazık olurdu yabani otlara! Ne de keskin kokuları var. Herhalde birçok hastalıklara iyi gelecek bitkiler bunlar.” (2013 d: 95)

Hikâyenin, ben anlatıcının kurgusu olduğunu ele veren bu cümleler, yazarın merak unsurundan yola çıkarak gözlemleri üzerine hikâye yazdığını tasdik eden cümlelerdir. Sait Faik’in hikâyeciliği gözlemek üzerinedir ve daha önce hep gözlemlediği insanları hikâyelerine konu edinmiştir. Bu defa, bir mezarlık yazısından yola çıkarak hikâye kişisi oluşturmuş ve kurgu açısından yeni bir yöntem başvurmuştur.

4.2.2.2. MAHALLE KAHVESİ¹¹

Mahalle Kahvesi, Sait Faik hikâyeciliğinin ikinci döneminin ikinci kitabıdır. Bu kitaptaki hikâyeler de tema, teknik ve dilsel açıdan *Lüzumsuz Adam*'daki hikâyelerin tonundadır. Yazar, sokakta karşılaştığı insanların hikâyelerini yazmaya devam eder. Bununla beraber kendi iç dünyası da yine samimi bir biçimde ön plandadır. Çevresiyle, insanlarla ve kendisiyle bir hesaplaşma halindedir ve yalnızlığı giderek büyüyen bir halde okurun karşısındadır.

Mahalle Kahvesi'ndeki hikâyeleri Fethi Naci şu şekilde değerlendirir: "22 hikâyenin 13'ü kentte, 8'i adada, 1'i köyde geçiyor. 22 hikâyenin 20'si şimdiki zamanda, 2'si geçmiş zamanda geçiyor. 22 hikâyenin 22'sinde de anlatıcı birinci kişidir." (Naci, 1998: 39) *Lüzumsuz Adam*'la başlayan yeni dönemin ilk kitabında da birinci tekil anlatıcı ön plandadır; ancak *Mahalle Kahvesi*'ndeki tüm hikâyelerin birinci tekil anlatıcı tarafından anlatılması önemli bir değişikliktir. Kitabın yayımlanma tarihi 1950'dir. *Lüzumsuz Adam* ile arasında iki yıllık bir süre vardır. 1950 yılının sonunda Sait Faik hastalığının tedavisi için Fransa'ya gider. Birkaç gün sonra huzursuzluğu onu geri getirir. Anlatıcı seçiminde görülen değişikliğin sebebini hastalığın yarattığı huzursuzluk olarak değerlendirmek mümkündür.

"Mahalle Kahvesi", bu kitabın ilk hikâyesidir ve birinci tekil anlatıcının, kareyelin ve tipinin çılgınca savrulduğu bir akşam bulunduğu kahvenin tasviriyle başlar. Camın kenarına yerleşen anlatıcı, uzun zaman dışarıdaki manzaraya dalar ve sevdalanır:

"Kahve ışıklarını yakınca dışarıdaki karın ışığı söndü. İçeriye göz attım. Sekiz kişi ya var ya yoktu. (...) Yanımda tavla oynayanlar vardı. Ara sıra camı silerek alnımı camlara yapıştırıp dışarıyı seyrettim." (Abasıyanık, 2013 e: 1-2)

Birinci tekil anlatıcının gözlemci konumda olduğunu belirten bu cümleler, anlatıcının sıkılmış ve bir beklenti hâlinde olan ruh hâlini yansıtır.

Kahveye bakıldığında durağan ve hüznü bir atmosferin olduğu görülür. Nihayet pek çok insan kahveden ayrılmış; anlatıcı da uyuşukluk hâli içinde kendisini

¹¹ Sait Faik Abasıyanık, *Mahalle Kahvesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013

kalkmaya zorlamaktadır. Fakat tam o sırada kahveye genç bir adam girer ve kahvenin tüm atmosferini değiştirir:

“Kahvede o gelmeden evvel konuşmalar oluyorken o gelince herkes susmuştu. Kenarda tavla oynayanlar da tavlalarını şakırtıyla kapatıp çıkıp gittikten sonra bu sükût büsbütün arttı, uzadı.

Genç adama baktım. Bir sandalyenin üzerinde oturmuş, önüne bakıyordu. İhtiyarlar sakın, ciddi, adeta haindiler. Kahveci başını iki eli arasına almış kahve ocağında oturuyordu. On dakika bir mecliste insanların susması korkunç bir şeydir: Dehşetli sükût uzuyordu.” (2013 e: 3)

O ana kadar sıkılğan bir ruh hâlinde olan anlatıcı için bu on dakikalık sükûtun sebebi, merak edilmeye değerdir. Aynı zamanda genç adamın oturuşu ve önüne bakışına karşılık ihtiyarların ‘hain’ olarak nitelendirilmesi, anlatıcının aynı merak duygusunu okurda da yaratmak istediğinin bir göstergesidir.

Sessiz geçen uzun bir süre sonunda anlatıcı dayanamaz. Kahvecinin genç adama bir çay dahi getirmemesi onu harekete geçirir. Kahveci önündeki fincanı kaldırırken “Şu zavallıya da benden bir çay yap” (2013 e: 5) diyerek hikâyeye dahil olur. Bu sırada kahveci ile genç adam arasında bir diyalog gerçekleşir. Fakat anlatıcı yine bir şey anlamaz ve genç adam kahveyi terk ettikten sonra, kahveciye “Nedir bu Allah aşkına?” diye sorar. Kahvecinin özetlemesiyle sessizliğin sebebi anlaşılır:

“-Arabacı Kâmil Ağa, dedi, öldü de... O deminki it, oğluydu. Kız kardeşini kötü yola sürükledi diye babası reddetmişti.” (2013 e: 6)

Böylece bir romana konu olacak kadar önemli bir konu, birkaç cümleyle yoğun bir şekilde ifade edilmiş olur. Bu anlamda, hikâyede önemli olan olayın kendisi değil, etkilediği insanların çeşitli hâlleridir.

“Plajdaki Ayna”, deneme üslûbuna yaslanan, diyalog tekniği ile ilerleyen ve birinci tekil anlatıcı tarafından anlatılan bir hikâyedir. Anlatıcı, plajdaki aynayı kırmış ve hikâyesini aynayı kırma sebebi üzerine kurgulamıştır. Bu hâliyle hikâye, anlatıcının aktüel zamandan geriye dönüşü üzerine kurulmuştur.

Hikâye merak uyandıracak bir biçimde başlar:

“Sonradan deli olduğuna karar verilen bir adam plajın aynasını kırdı. Bu, insanı yemyeşil gösteren, altının sıı dökülmüş, camlaşmış

aynanın, insanları çirkin göstermesine içerledi, diye tefsir ettiler. Hayır ondan değil, evvelce aynacıymış, İtalya'dan ayna ithal edermiş, sonra iflas etmiş, az buçuk oynatmış, ayna görünce kırmamazlık edemezmiş diye uydurdular. İşin aslını bir ben biliyorum, bir de ayna.” (2013 e: 7)

Bu girişten sonra aynayı kırmasının hiçbir sebebi olmadığını söyleyen anlatıcı, bunu kanıtlamak için pek çok söz söyler. En nihayetinde “Ama size günümü yazacağım. Oradan bir sebep bulmaya çalışmak pek manasız olacak ama.” (2013 e: 8) diyerek, olayın geçtiği güne geçiş yapar.

Bu geçiş oldukça keskin bir biçimde yapılır. Anlatıcı, küçük bir çocukla bir zeytin ağacı altında girdiği diyalog sahnesiyle hikâyesine devam eder. Anlatıcının çocukla olan uzun sohbeti dikkat çekicidir. Boyacı olmak isteyen çocukla anlatıcı, bunun üzerine konuşurlar:

“- Peki, dedim, öğretmen ol.

- Ben mektebe gitmiyorum ki.

- Neden?

- Öğretmen beni dövüyor.

- Neden?

- Yaramazlık ediyorum da ondan.

- Sen de yaramazlık yapma.

- Ben yaramazlık ne demek bilmiyorum ki.

- Öğretmenin yapma dediği şey, dedim.

- Belli olmuyor ki! Bir gün arkadaşımın biri, ‘Çamaşırcının piçi’ dedi. Ben de dövdüm onu. Öğretmen de beni dövdü. Ondan sonra hep çamaşırcının piçi diye çağırdılar. Hiç kimseyi dövmedim. Yaramazlıkım diye. Birkaç gün sonra yanımdaki arkadaşın iki kalemi vardı. Birini aldım. Hırsızsin sen diye dövdüler. Benim kalemim yoktu aldım. Sonra o da yaramazlıkım, hem de çok fena bir şeymiş. Bir daha kimsenin kalemini almam dedim. Defterini aldım. Bu sefer hem dövdüler hem mektepten kovdular.

(...)

- Ha şu mesele. Peki boyacı olunca n’olacak?

- Para kazanacağım.

- Sonra?

- Sonra içki içeceğim.
- Sonra?
- Sonram yine potin boyayacağım.
- Sonra?
- Sonra cigara içeceğim.
- Sonra?
- Elinin körü!
- Bu laf ayıp işte. Senin kulaklarını çekerim.
- Anneme söylersem seni.
- Bir de selam söyle.” (2013 e: 11-12)

Bu diyalog sahnesi iki açıdan dikkat çekicidir. İlki, anlatıcının çocukla konuşurkenki tavrının çok doğal olmasıdır. Sait Faik, hikâyelerinde çocuk kişileri tanımlamada ya da çocuk kişilerle girdiği diyaloglarda her zaman samimi bir ton yakalamayı başarmıştır. “Plajdaki Ayna” hikâyesinde de samimiyet, sıcaklık ve doğallık vardır. İkincisi de, bu sahnenin çocuğu tanıtmaya işlevine sahip olmasıdır. Çocuğun yoksul ve piç olduğunu, okula gitmediğini, bu diyalog sahnesiyle öğreniriz. Bu sayede anlatıcı, hikâye kişisini kendi ağzından tanıtarak hem doğrudan bir anlatım sergilemiş hem de anlatımdan tasarruf etmiştir. Bu açıdan hikâyesine hız ve gerçeklik kazandırmıştır. Aynı zamanda çocuğa karşı içten içe bir merhamet de beslemiştir ve bu his, aslında hikâyeye yön veren bir niteliktedir.

Bahsi geçen isimsiz çocuk, anlatıcının para karşılığı ilişki yaşadığı bir kadının çocuğudur. Hikâyede bu kadının da ismi yoktur. Yaşanan olay, birdenbire oluvermiştir ve bu olay çocuğun gözleri önünde gerçekleştiği için, anlatıcıyı itiraf etmese de etkilemiştir. Rahatlama hissiyle beraber gelen suçluluk duygusundan kurtulmak isteyen anlatıcı, plajdaki aynayı kırmıştır. Fakat okura bir mesajı vardır:

“Şimdi size aynayı kırmamın sebebini buldum gibi gelir. Bana sen aynada kendini apaçık, bütün vuzuhuyla, çirkinliğiyle, pisliği, adiliğiyle görmüşsün. İşte onun için de... Şiddetle hayır, derim. Siz gülümser, aynada bütün insanlığı, bütün çirkinliğiyle kendi vasıtanla sezer gibi olduğun için, insanların bütün denaetlerini, sefaletlerini... Vallahi de hayır, billahi de hayır.

O halde sen bayağı delirmişsin, diyeceksiniz. Neden böyle söylüyorsunuz canım? Bir plajın pis aynasını hiçbir şey düşünmeden, şuursuzca eğilip yerden bir taş alarak, hatta o taşı denizin durgun yüzünde dört beş kere sektirmek içinmiş gibi alarak, aynayı isteyerek bile değil, kazara denemez, şöylece kırıvermek... Neden olmasın?" (2013 e: 17)

"Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal" hikâyesinde birinci tekil anlatıcı bir sinemanın kapısında rastladığı uyuzlu bir dilenci çocuk üzerinden hikâyesini kurgular. Çocuğun tasviri dikkat çekicidir:

"Ayakları çıplaktı. Büyük, sarı ela gözleri, aslında beyaz olduğu halde yer yer morarmış bir derinin içinden, baharda badem ağacı güzelliğiyle bakıyordu. (...) Gişedekilere elini uzatmakta devam etti. Bu, büyük, muhteşem bir eldi. Kendi ince yüzünden iki defa daha büyük bir el... (...) Yüzünü kaldırdı. İşte orada, o ela gözlerin içinde, insanları olduğu gibi değil, olacakları gibi sev, diyen adamın adeta fikrini okudum." (2013 e: 19-20)

Sait Faik, kişi tasvirlerini genellikle yüz, gözler, eller ve ayaklar üzerinden yapar. Bu pasaj, özellikle ilk dönem hikâyelerinde yoksul çocukları anlatırken ayaklarına dikkat çeken anlatıcının tasvir ediş şeklini yansıtmaya bakımından dikkat çekicidir.

Anlatıcı, merhamet ettiği bu uyuzlu çocuğa para verip vermemenin ikilemini yaşar. Bunu iç monolog tekniği ile dile getirir:

"Ben bunu yapamazdım. Altmış beş kuruşu çocuğa veremezdim: bu sinemaya verdiğim paranın, bir insanı muhakkak surette bu iğrenç hastalıktan kurtarmak pahasına beni eğlendireceğini bildiğim halde...

Ben de mücrimim, herkes gibi...

Ama, uyuzdan kurtulmak için insanın bir kat daha çamaşırı olması lazım! Ama bir evi, bir anası olması lazım!..

Altmış beş kuruşu vermemek için daha ne bahaneler bulacağım?.. Bu akşamı kendime zehir etmemek için daha neler bulacağım, yarabbim!.." (2013 e: 21)

Bir karara varamayan anlatıcı, bu kararsızlık hâlinin etkisinden kurtulabilmek için, hayali bir sonla hikâyesini bitirir:

"Bir kadın bu çocuğu alıp eve götürüyor, uyuz merhemini sürüyor, üç beş gün evinde tutuyor, sonra isterse yine mikrobun kaynadığı sokağa onu tertemiz bırakıyor..." (2013 e: 22)

Ve bu hayali sonu bile isteye kurduğunu itiraf eder:

“Doğru, yalnız hayalle geçiniyorum; ben yalnız hayal kuruyorum.” (2013 e: 22)

İki kesitten oluşan “Dört Zait” hikâyesi birinci tekil anlatıcının vapurda karşılaştığı genç bir adamın hastalığının yarattığı etki üzerine kurgulanmış bir hikâyedir. Hikâyenin kurgusu, yazarın iç döküşüne zemin sağlamak için yapılmış izlenimi uyandırır.

İlk kesitte anlatıcı, düz anlatım yöntemini kullanır ve hikâyesine soru cümleleriyle başlar:

“Yolda bir cıgara yakmak canınız istese, kibritiniz de olmasa, gidip de kimden yakarsınız? Bir yol sormak lazım gelse, kime sorarsınız? Bir kalabalığın toplandığı yerde, ne oldu acaba, diye kime dersiniz?” (2013 e: 23)

Bu sorular, aslında okura sorulmuş sorular değildir. Birinci tekil anlatıcının kendisini anlatma ihtiyacıyla, kendi kendine cevap vermek maksadıyla sorulmuş sorulardır:

“Ben öyle adamlardan biriyim. Daha çok kendisinden cıgara yakılabilen, yol sorulabilenlerden biri olduğum için hayatımdan memnun olduğum da olur, olmadığım da. Ömrümde birkaç defa, üzerime herhangi bir sualle yürüyen, gözüme sual sorulabilecek adam gibi bakan birkaç bedbahta azametli tavır da takınmadım değil... Kim bilir, ne kadar canım sıkılıyordu o gün... İnsanların içinden bu şekilde seçilmem çoklukla hoşuma gitmediği halde, neden böyle yaptım o adama, diye üzüldüğüm çok olmuştur.” (2013 e: 23)

Birinci tekil anlatıcı, bilge bir gözlemcidir:

“Ama şunu da bilirim ki insanoğlu tanımadığı insanoğluna bir şey sorma için, yirmi kişiden seni seçtiği zaman kendine göre birtakım hesaplar yapmıştır. Bu hesaplar da psikolojik hesaplardır.” (2013 e: 24)

Bu haliyle anlatıcı, sadece anlatma işini yapan bir anlatıcıdan başka okura mesajı olan bir tavra da sahiptir. Ancak bu noktada bir şaşırtmaca yapar:

“Bu böyle olduğu halde, ben, benden cıgara yakılmasına, yol sorulmasına çok az kızarım. Bazen *sevgilim* seni görmeye gittiğim zamanlar bana yol sorulursa gidip potinlerimi boyatırım.” (2013 e: 25)

Anlatıcı, aslında okurla değil, sevgilisiyle konuşuyor olduğunu bu pasajla keskin bir biçimde açığa çıkarır.

“Sevgilim! Hikâyeye girmeden evvel uzun uzun gevezelikler yapmamalıyız. Ama ne yapayım? Kibritim olmadığı zaman cıgarasından cıgara yakılmaya müsait adamı nasıl aramam? Cıgara içmekten vazgeçilebilir mi? Hikâyeye yazmaktan da, kör olası, vazgeçemiyoruz. İşte bir müddettir ben de, elimde cıgara, adam arıyor gibiyim. Ne kadar üstü başı düzgünler, suratı ciddiler, hali azametliler içinde kalmışım ki bir türlü hikâyeme yanaşamıyorum.” (2013 e: 26)

Yazma işiyle ilgili sevgilisine serzenişte bulunan anlatıcı bu noktada üst kurmacaya yönelir ve anlatımın şekli ve sunuş tarzı etrafında yoğunlaşır. Bununla beraber bu pasajla, hikâyenin kime yazılmış olduğu konusunda bir belirsizlik meydana gelir. Bu, Sait Faik’in bile isteye tercih ettiği bir yöntemdir. Bunu kendisi de dile getirmiştir: “Yazılarımızı, sevgililerimize de, ablamıza da yazsak, sen on tane yirmi tane de olsan, hiç olmasan bile yine sana yazıyoruzdur okuyucu, ama senden çekiniriz, çekiniriz de ondan bu hâl-i pür melalimiz. Beğenmezsen pah sanki okuyucuya yazdım. Ben o hikâyeyi ablama yazdım diyebilmek. Sevgilime yazmıştım diyebilmek için belki. Ablam beğenmese de beğenir gibi gözükür. Benim dostumdur, sen iki okuyucu, müthiş bir şeysin gözümde. Düşmanını, düşmanımsın. Seni hoş gördüğümü sanma. Her zaman sevgilimle aramdasın. Bu hikâyeyi benden tam on sekiz yaş küçük ablama yazıyorum. Sen bilmiş ol da.” (Abasıyanık, 2011 a: 128) Beğenilmek arzusunun yazar üzerindeki etkisini destekleyen bu alıntı, hikâyeye de uyumludur.

“Bak, yine hatırıma geldi: Cıgara yakılmaya, yol sorulmaya ne münasip görülmek ne de münasip görülmemek iyi bir şeydir. Tuhaf değil mi? Dikkat edersen *sevgilim*, her iki cins insanda da bir iki aşırılık vardır. Birisi azametliyse, ötekisi pek düşkün, birisi kılıklıysa, ötekisi kılıksız, birisi mağrursa, ötekisi laubali, birisi temizse, ötekisi pis... Bu işin ortası yok, *sevgilim*: Ne intihap edilmek, ne intihap edilmemek isterim. En iyisi rey vermek galiba! Onun da bir vebali var. En iyisi *sevgilim*, kibrit sahibi olmak, yolu iyi bilmek, planı çizmeden yola çıkmamak. Ne hakkımız var, değil mi *sevgilim*, herhangi bir adam hakkında, peşin hükümler sahibi kesilmemize?” (2013 e: 26)

Bu pasajda tekrarlanan sevgilim ifadesi, yazarın kurgusunun gerçekliğinden şüphe ettirir. Yazmak; bir hikâyeye anlatmak yazarın boşalma ihtiyacının neticesidir ve okuyucu ya da sevgili, bu ihtiyacın giderilmesi noktasında işlevseldir.

“Gelelim hikâyeye” (2013 e: 26) diyen anlatıcı, hikâyesinin ikinci kesitine meddahâne bir geçiş yapar. Bilge gözlemci, yine aylak bir gözlemci hâlinde karşımıza çıkar:

“Karşımda, bir köşede gençten bir adam oturmuştu. Elinde bir kağıt tutuyordu... Kağıda dalmış gitmişti. Yolcu salonu bir ara boşalmış, yine dolmuştu. Elindeki kağıda bakan adam kafasını kaldırdı. Etrafı bir gözden geçirdi. Ben maksadını anladım: Bu kağıttan bir şey anlamıyordu. Birisinin ona anlatması lazımdı.” (2013 e: 27)

Anlatıcı, dayanamaz ve tasvir ettiği adamla diyaloga girer. Adamın elindeki kâğıda baktığında adamın frengi olduğunu öğrenir ve adama bir şey söyleyemez. Söyleyememesinin sebebi genç adamın ifadeleridir:

“- İşe gireceğim de şimdi. Bilseniz ne zamandır işsizim, beyağabey. Nihayet buldum. Nişanlıyım da. Her tarafım sağlam çıktı muayenede. En son bir de kan muayenesi yaptılar. Şartmış. Nasıl kanım da iyi mi dersin?” (2013 e: 27)

Bu pasaj, anlatıcının tavrını açığa çıkardığı gibi, hikâyenin çözülme noktasıdır da. Bu duruma üzülen anlatıcı, bir süre insanların kendisine soru sormaması için eve koşar. Tıraş olur. Temiz bir kravat bağlar ve azametli bir tavır takınır.

“Hallaç”, birinci tekil anlatıcının iskelede görüp merak ettiği ihtiyar bir hallacın anlatıldığı bir hikâyedir. Hikâye tasvir ediş şekli açısından dikkat çekicidir.

Gözlemci anlatıcı, vapur beklemektedir. Vapurdan iskeleye inen insanlara yine merakla bakmaktadır:

“Kimlerdir? Ne iş yaparlar? Nasıl yaşarlar? Nerede otururlar? Ne dertleri var? Şu, uzun saçlı bir keman hocasına benzeyen adam kim olabilir?” (2013 e: 29)

Soru cümleleri, anlatıcının merakını yansıttığı gibi, yazarın hikâyesini oluşturma biçiminin de ipuçlarını vermek işleviyle kullanılmıştır.

Geniş bir açıyla iskeleye inen insanların ve kalabalığın tasvirini yapan birinci tekil anlatıcı, daha sonra bakış açısını daraltır ve ihtiyar bir hallacı ve kendisinde uyandırdığı hisleri tasvir eder:

“Kısaca boyluydu. Ayağında lacivert Karamürsel kumaşı bir potur vardı. Ceketini sırtına almıştı. (...) Yanımdan geçerken öyle iki açık mavi göz gördüm ki içim sevinç içinde kaldı. Şu dünyada tertemiz mavi gözlü bir hallaç baba vardı. Belki yetmişini aşmıştı. Çevik bir yürüyüşle yürüyor, geniş kocaman tırnaklı elleriyle hâlâ tokmak sallıyordu. Hâlâ dünyadan ümitliydi...” (2013 e. 30)

Bu açıdan, anlatıcının gözlemi yalnızca dış gerçekliği tasvir etmekle sınırlı değildir.

Sait Faik, hikâye kişilerinin fiziksel tasvirini yaparken iki ayrı yol izler. İlki sezdirmedir. Bazı hikâyelerinde yazar, hikâye kişisi hakkında şahsî kanaatlerini açık açık dile getirmez; fakat okurda uyandırmak istediği duyguları sezdirecek sıfatları kullanarak bir tasvir yapar. Seçtiği sıfatlar, okurda uyandırmak istediği duyguyu yansıtır. İzlediği ikinci yol ise dış görünüme odaklanan fiziksel tasvirden sonra, bu manzaranın kendisinde uyandırdığı duyguları da açıkça dile getirmesidir. Hallaç baba, bu ikinci yol ile tasvir edilmiştir.

Hallaç babanın bu ümitli hâli, anlatıcıyı gündüz hülyalarına sürükler. Anlatıcı, hiç olmadığı kadar ümitlenir, yaşama sevinciyle dolar. O nedenle “Bugün kimse ölmesindi. Bugün dövüş edilmesin, bugün kimse ağlamasındı.” (2013 e: 31) diyerek sevincini dile getirir.

Hallacı çömelmiş gören anlatıcı, hallaç ile diyalog kurar. Bu sayede, hallaç bir de kendi ağzından tanıtılmış olur. Karadenizli olan bu ihtiyar hallaç, o gün çok yorulmuştur ve bu yorgunluğa dayanamaz, kalp krizi geçirerek ölür:

“Mavi gözleri açtı. Ama artık insancasına bakmıyorlardı. Yüzü şimdi yer yer sapsarı, soluk, yer yer mordu.” (2013 e: 34)

“Karanfiller ve Domates Suyu”, Sait Faik’in hikâyeciliğini yansıtan pek çok unsuru bir arada bulundurması açısından dikkat çekicidir. Öncelikle hikâyenin konusu emeğe duyulan sevgi ve saygıdır. Ben anlatıcının hikâyeleştirdiği Kör Mustafa, bahçelerde çalışan, gündeliğe giden, sarnıç sıvayan, dam aktaran, kuyu kazan; ne iş bulsa çalışan ve bundan gocunmayan bir emekçidir. Hikâye, Kör Mustafa’ya yapılmış bir övgü niteliğindedir. Aynı zamanda bu hikâye, Fethi Naci’ye göre Sait Faik’in düşlediği ekonomik toplumsal düzen örneğinin ilkelerini de açıklayan bir hikâyedir.

Ben anlatıcı, pek çok hikâyesinde olduğu gibi, hikâyesine yine bir mekân tasviriyle başlar:

“Küçük bir çam ormanı. Vakit sabah. Arı, sinek, kuş sesi. Bir siyah gözlükten görülen yerde ve ağaçlarda güneş parçaları. Sonra uzak, göğün kendi renginden biraz daha koyu kıyılara giden hudutlu bir deniz...” (2013 e: 41)

Kısa isim cümleleriyle adeta bir tablo oluşturan ben anlatıcı, bu defa bu tabloda kendisine yer ayırır:

“İşte böyle bir yerde köyün insanlarını düşünüyorum. Kitaplar, bir zaman bana, insanları sevmek lazım geldiğini, insanları sevince tabiatın, tabiatı sevince dünyanın sevileceğini, oradan yaşama sevinci duyulacağını öğretmişler. Hayır, şimdi insanları kitapların öğrettiği şekilde sevmiyorum.” (2013 e: 41)

Anlatıcının duyuş ve düşünüş şeklini yansıtan bu deneme tarzı anlatım, aynı zamanda okurla diyalog içinde olduğunun da göstergesidir. Yazarın deneme tarzı anlatımı tercih ettiği hikâyelerde okurla diyalogun da yer aldığı örneklerden biri olması açısından önemlidir.

Anlatıcı, hikâye kişisine önce uzaktan bakar ve dış gerçekliğiyle Kör Mustafa’yı tasvir eder:

“Bir gözü sola doğru biraz kaymıştı. Sağ tarafının beyazı ile gözkapağı arasına ciğer kırmızısı bir et parçası oturmuştu. (...) Bu arızalı göz, öteki gözden daha parlaktır, daha siyah, daha canlı, daha zekidir.” (2013 e: 42)

Daha sonra bu dış gerçekliğin kendisinde uyandırdığı duyguları belirtir:

“Bana bir kamburu hatırlatıyor bu göz; tuhaf değil mi? Bir kambur insan çirkindir ama bütün kamburlar iyi yürekli, sevimli insanlardır. Arkadaş canlısıdırlar, şendirler. Ne severim kamburları! İşte Kör Mustafa’nın bu gözü de bir kambur insanın ruh haletini içine sindirmiş, şıkır şıkır, pırıl pırıl, sevimli, çapkın, canlı bir gözdür. Öteki doğru dürüst göz, onun yanında mahcup, sönük, tatsız tuzsuz, pek de kibirlidir.” (2013 e: 42)

Tek bir arızalı göz, anlatıcıyı etkiler. Ona göre, doğru dürüst olan, hatalı olandan daha iyi değildir. Görmeyen göz için kullandığı ‘arızalı’ sıfatı da, körlük durumunu ciddiye almayan bir bakışı yansıtır.

Kör Mustafa'nın çalıları ayıklamak için doğayla girdiği mücadele takdire şayandır. Anlatıcıya göre hain doğa, Kör Mustafa'ya karşı koymakta, buna rağmen Mustafa yılmamakta, daha da azimle çalışmaktadır. Yazar bu azmi dereceli bir anlatımla dile getirir:

“Omuzları, tırnakları, ayakları, göğsü, sırtı, bütün kuvvetiyle dayanır, onu yener, yıkardı. Kazma iş görmediği zaman yumruğu, yumruğu yetmediği zaman parmakları, parmakları kalın geldiği zaman tırnaklarıyla toprağı tırmalardı...” (2013 e: 43)

Bu ifadeler, çalışma hâinden, mücadele etme hâline geçen bir insanın tasvirini yansıtmada oldukça başarılı ifadelerdir.

Kör Mustafa'nın azmi, anlatıcıda hayret, sevgi ve saygı uyandırır. Anlatıcı hikâyesini bu durumu okurla paylaşarak ve onlara bir mesaj vererek sonlandırır:

“Küçük hanımlar! Bugünlerde bir gün nişanlınız size koyu al renkli karanfiller gönderecektir. Dikkat edin, belki Mustafa'nınkilerdir. Küçük beyler! Domatesler göreceksiniz çarşıda. Elmalar, ferikelamaları gibi kokulu, şekerli, tatlıdır. Keserseniz içinde çekirdekleri altın gibi parlar. Belki de lokantada bir gün şişelere doldurulmuş bir domates suyu içersiniz ve tadını fevkalade bulursunuz. Yunan *tanrılarının ölmemek için içtiği nektar lezzetini* damağınızda hissederseniz emin olun ki Mustafa'nın domateslerinden bir tanesi içtiğiniz suya katılmıştır.” (2013 e: 45)

Bu noktada hikâyesine açıkça müdahale eden anlatıcı, okurun dikkatini çekmiş ve Mustafa'nın hakkını bir de okurun vermesini talep etmiştir. İster istemez, okuyucuyu hikâyesi hakkında bir yoruma zorlamış ve kurgusal gerçekliğin dışına çıkmıştır.

“Karanfiller ve Domates Suyu”, küçük insana duyulan saygı, birinci tekil anlatıcı, deneme tarzı anlatım, okurla diyalog ve tasvir ediş şekli bakımından hem tematik hem de teknik açıdan Sait Faik hikâyeciliğini yansıtan bir hikâyedir.

“Bilmem Neden Böyle Yapıyorum?” hikâyesi, birinci tekil anlatıcının hikâye yazma biçimini konu alan bir hikâyedir. Akşamları kalabalık bir caddenin bir kahvesine çıkan anlatıcı, saatlerce geleni geçeni seyreder ve insanların yüzüne, hal ve tavırlarına bakarak onlarla ilgili hikâyeler tasarlar.

Hikâyesine, yine böyle akşamlardan birinde seçtiği ihtiyar bir adamın fiziksel tasvirini vererek devam eden anlatıcı, dış görünüşten yola çıkarak bir kurgulama yapar:

“Yaşı elli ile seksen arasındaydı. Elli derse inanırdınız ama çok çökmüş, vaktinden evvel ihtiyarlamış derdiniz. Seksen derse, maşallah! Hiç de göstermiyorsunuz, deyip şaşar gibi yapmaktan başka çare yoktur. Kimdir, nedir, Van’dan ne zaman gelmiş, ne iş yapar? Bu suallerin cevabını veremeyeceğim. Ama muhakkak bekâr. Bir han odasında oturuyor, burada Vanlıların ufak tefek işlerini görüyor olmalı. Ona hiçbir iş konduramadım. Komisyoncu dedim, tüccar dedim, hamal kâhyası dedim, eski bir hamal dedim, gece bekçisi dedim, şu dedim bu dedim, hiçbirisi tıpatıp uymadı. Sonunda bir iş buldum ona. Baktım, iyi bir terzi elinden çıkmış elbise gibi oturuverdi. Bu bir eski mutasarrıftı.” (2013 e: 49)

İhtiyar adamla ilgili herhangi bir bilgisi olmayan anlatıcı, görünenden hareketle bir hikâye kişisi tasarlar. Bunu yaparken “Birahanedeki Adam” (*Lüzumsuz Adam*) hikâyesindeki gibi, samimi bir şekilde okurla diyalog hâlinindedir. Sorduğu sorular, onun hikâye kişilerine hangi dikkatlerle yaklaştığının da ipuçlarını vermek noktasında işlevseldir.

“Bir Sarhoşluk”, sarhoş olan birinci tekil anlatıcının sarhoşluk hâlini başarıyla yansıtan bir hikâyedir. Anlatıcı, tüm hikâye boyunca kendi kendine konuşur gibidir:

“Sarhoşum. Anasını satarım dünyanın. Düşmanlarımın hepsini bir meteliğe... Dostlarımın -olmayan dostlarımın şu dünya yüzünde-hepsine şaraplar, biralara ikram etmeliyim. Sevgilim sen, sen de mi şu havayı kokluyorsun? Bu saatte sağına dönüp sen de, insan suretinde bir hayvan gibi homurdanmışsındır belki. Ama ah! Yatağın sıcaktır. Yatağın ne güzel kokuyordur senden! Na bak! Aya bak! Kış gecesinin mübarek ayına bak!” (2013 e: 53-54)

Anlatıcının iç monologu olarak değerlendirilebilecek bu pasajda cümle çeşitliliği dikkat çeker. Anlatıcı hem argo kullanımı hem kurallı hem devrik hem isim hem fiil hem eksiltili hem ünlem hem de soru cümlelerini bir arada kullanarak sarhoşluk hâlinin dağınıklığını yansıtmayı başarmıştır.

Sarhoşluğun anlatıcının vücudunda yarattığı etkiler de yaratıcı bir biçimde anlatılır:

“Midemde bir bulantı, ağzım, midemden başlayıp sulanıyor. Karnıma bir yumruk dayanmış eziyor, acayip bir ağrı içinde olanlar oluyor. Sizin anlayacağınız, yediğimiz içtiğimiz burnumdan fitil fitil geliyor.

Gözümde şimşekler çakıyor, yıldızlar doğuyor, ayın ışıkları kırmızı, sarı, lacivertleşiyor. Sonra tatlı bir rahatlık, deniz üstünde gibi bir huzur, bir sükûn... Sarhoşluk uçup gitmiş; ah, şimdi bir kahvecik olsa, acı bir şey...” (2013 e: 55)

Midesindeki baskıdan rahatsız olan anlatıcı, bu rahatsızlıktan kurtulunca kendisine gelir. Kendi kendisiyle konuşmayı bırakır ve okura hitap eder. Bu, bir anlamda derin bir uykudan uyanma hâline benzer bir etki yaratır.

“Kınalıada’da Bir Ev”, birinci tekil anlatıcının “arkadaşım” olarak nitelediği; ancak tanımadığı, sadece vapurda karşılaştığı bir genç kız üzerinden kurguladığı bir hikâyedir. Anlatıcı yine yazma işini konu edinmiştir.

Genç kızın, Kınalıada’da bir evde oturduğu düşüncesinden yola çıkan anlatıcı, kurgu yaptığını kendisi de dile getirir:

“Kırkını aşmış, şişmanca, yeşil gözlü, bir kadın olan anasını kırmızı elma yüzüyle, küf yeşili gözleriyle görür, ben de severim. Böyle bir bahçeyi, evini, anasını tarif ederken gördüm sanmayın. Ben görmeden severim bahçeleri, insanları, evleri.” (2013 e: 57)

Hikâye merak unsuru üzerine oluşturulur:

“Akşam, saat 10.45’te oraya vardığına göre ancak 11’de yemeğe otururlar. Hemen de yatarlar herhalde, acaba başucunda bir kitap var mıdır? Bana bir defacık gülmüş olan bu kızın hülyalarına ne karışır bilmem ki. Yemeği nasıl yer? Hızlı mı, yavaş mı? Ne kadar merak ederim. Acaba birçok insanda olduğu gibi yemek yerken çirkinleşir mi? Çirkinleşince yüzündeki o iyi, harikulade çizgiler ne olur? Nereye giderler?” (2013 e: 58)

İnsanların ne söylediğini merak eden anlatıcı niçin hikâye yazdığını açıklar:

“İşte bu yüzden hikâye yazarım. İşte bu merak yüzünden hikâyeci geçinirim. Hikâyelerimi beğenmezler üzülürüm. Beğenirler kızarım. Kendim beğenirim, budalalaşırım. Beğenmem, canım yemek istemez. Kınalıada’ya gelince... İşte onu pek merak eder, bir türlü de inemem, bu gidişle inemeyeceğim de...” (2013 e: 59)

Bu açıdan hikâyenin kendisini hikâyeleştiren anlatıcı, açık bir biçimde üstkurmacadan yararlanmış olur. Yazma işini konu edindiği bu tür hikâyelerinde

olduğu gibi, bunu yaparken de okurla diyalog hâlinindedir ve doğallıktan taviz vermemiştir.

“Süt”, yalnızlığı büyüyen ve kendisiyle hesaplaşma hâlinde olan yazarın bu durumunu en iyi yansıtan hikâyelerden biridir. “Süt”, biyografik olarak değerlendirilebilecek bir hikâyedir. Hastalığın etkisiyle hassaslaşan Sait Faik için geçmiş günler önemli ve değerlidir. Her şeyin en başına dönme arzusu süt ile simgelenir:

“Genzimi yakan yanmış zeytinyağı kokularından uzak, sulh ve hürriyet içinde bir sütlü dünyada kırk iki sene sonra da yeniden doğmuşçasına yaşayacağım.” (2013 e: 62)

ifadesi, yazarın yeniden doğuş arzusunun açık bir şekilde ortaya koyar. Fakat bunun mümkün olmayışı anlatıcıyı derin bir umutsuzluğa sürükler:

“Her şey, bütün insanlar seni bekliyor. Onların arasında oynadığın oyunu bitirmeye mecbursun. Yeniden doğulmaz. Doğsan bile n’olacak? Seni iki senede, iki senede değil, iki günde aynı insan ederiz. *Aynı* kendini düşünen, *aynı* haris, *aynı* kışkanç, *aynı* kötü huylu, *aynı* sarhoş, *aynı* budala oluverirsin.” (2013 e: 63)

Bu cümleler, anlatıcının dünyayı algılayış şeklini gösteren cümlelerdir. Anlatıcının umutsuzluğu, yalnızca yeniden doğma arzusuna kavuşamamak değildir; anlatıcı aynı zamanda kendisinden de nefret etmektedir. Kendisini değiştiremeyeceğini ifade ederken kullandığı ‘aynı’ sıfatı, tüm kötü huylarının onun peşini bırakmayacağına olan inancını gösterir. Bu nedenle, içinde bulunduğu umutsuzluğun herhangi bir çözümü yoktur.

“Gramafon ve Yazı Makinesi”, birinci tekil anlatıcının nesneleri başkalaştırarak tasvir etmesi bakımından dikkat çekicidir.

Anlatıcı radyo ile gramafonu; yazı makinesi ile de matbaayı karşılaştırır:

Radyo, “Casusun biridir, edepsiz! Adımını atamazsın dünya yüzünde onun haberi olmadan, koca bir devlet olsan bile. Polis otomobillerinin içine mi girmemiştir? Amerikalı hırsızların otomobillerinde alıcı vericisi bile varmış diyorlar.” (2013 e: 66)

Gramafon ise “radyodan tamamen ayrıdır. O arkadaşır, mütevazıdır.” (2013 e: 67)

Yazı makinesi “elle yazıya karşı her zaman bir üstünlük gütmese de onun, elle yazının dostu, ağabeyi tavrı takınmış, bir başkasına düşmanlığını açıkça ilan etmiştir.” (2013 e: 69)

Matbaa ise “istediği kadar kesip biçip atsın. Kendini bir şey sansın. Her zaman kötülerin, bayağaların eline ve kucağına atılmaya hazır bir histerik kadından başka bir şey değildir.” (2013 e: 69)

Bu anlamda, nesnelerin başlı başına kendilerince bir önemi yoktur. Onlar, kullanıldıkları insanlara ve kullanım alanlarına göre anlam kazanırlar. Anlatıcı, bu durumu göz önünde bulundurarak benzetme yapmış, bir nevi kendi anlam yüklemelerini de okurla paylaşmıştır.

“İzmir’e” hikâyesi, yazarın Nevin Seval’e yazdığı “Tavşanla Kuzu” başlıklı mektubunun değiştirilmiş bir şeklidir. Bu anlamda biyografik bir gerçekliğe sahiptir. Sait Faik’in kendisiyle ilgili tüm hikâyelerinde olduğu gibi, yine deneme üslûbuna dayanan bir hikâye olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sait Faik bu hikâyesinde, birinci tekil anlatıcının ağzından çok huzursuz bir ruh hâlini yansıtır. “İzmir’e”, yazarın umutsuzluğu, huzursuzluğu, özlemleri ve beklentilerini ilk defa belirgin bir şekilde dile getirmesi bakımından önemlidir:

“İçki, sevgili, ev, aile, arkadaş, eğlence, dünya işleri, bir aralık fikir bile... Hepsi, hepsi zarına iğne batırılmış, cıgara tutulmuş kırmızı, yeşil, sarı, turuncu balonlara döndüğü günlerimiz olur. Her şey rengini, uçarılığını, sevincini lahzada boşaltır. Öyle zamanlarımız olmamasına imkân mı vardır? (...) İşte, bütün balonlarına iğne batırılmış bir baloncu gözüyle sokaklardayım. (...)

Ölüye ağlayamayan insanların huzursuzluğu içindeyim. Gülenlere kızıyorum. Halbuki ben yaşamayı severim, delicesine! Öyle şeyler bana vız gelir ki günler boyunca. Düşmanlıklar, iftiralar, yalanlar, ekmek parama göz dikenler, gidip sevgilime beni yerenler, hepsini hepsini sevdiğim günler, saatler vardır. Bütün kinim yirmi dört saat sonra eski zaman havuzları gibi sakindir. Ama bugün yemişlere, çiçeklere bile düşmanım. Karanfil satan adam gülüyor. Ötede simitçi gülüyor. Benden başka hepsi mesut. Topunuzun Allah belasını versin!” (2013 e: 77-78)

Anlatıcıya göre, bu umutsuzluktan, düşünce gücüyle kurtulmak mümkündür. Fikirle mesut olunmasa bile hiç olmazsa insanoğlunun gücünü düşünmekle hissetmek mümkündür. Bu noktada, düşüncelerini bir alıntıyla da destekler:

“Düşüncelerinde hiçbir kımıldama yoksa düşünceliler kendilerini düşüncesizlerden daha ileri sanmasınlar.” (2013 e: 79)

diyerek Balzac’tan bir alıntı yapar. Alıntı tekniği, bu noktada şahsi düşüncelerini desteklemek bakımından işlevseldir.

“Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye”, birinci tekil anlatıcının yalnızlığını paylaştığı ve aktüel zamandan geçmiş zaman hatıralarına döndüğü bir hikâyedir.

Hikâye bir mekân tasviriyle başlar:

“Odanın sessizliği, bir sandalyenin duruşu, duvardaki saatin tik takı sinirime dokunuyor. Dışarıda kar artıyor. Pencereden görülen manzara dondurucu. İçimden bir şeyler yapmak geçiyor. Ama biliyorum ki, hiçbir şey yapamayacağım.” (2013 e: 87)

Anlatıcı, tasvir ettiği bu mekânın merkezindedir ve bekleyen, duyan ve seyreden konumundadır.

“Bu boş sandalye birdenbire doluvermeli. Kim gelip oturmalı? Hiç kimseyi istemiyorum. Ama sandalye... Bir insanı bekler gibi duran sandalye? Onu yapan sandalyeci yaman adammış doğrusu. Sandalyeye insan bekletmesini bilmiş.” (2013 e: 87)

Anlatıcı, yalnızlığını kendisi dışında bir sebebe bağlamak istemiş ve bunu da sandalyecinin hünerine bağlamıştır. Sandalyenin bir kimsenin üzerine oturmasını bekler hâli mangalın maşasında da vardır. Maşa da ucundan birinin tutmasını istemektedir.

Anlatıcı bu yalnızlıktan o kadar sıkılmaktadır ki, maşayla ilgili bir hikâyeye uydurur:

“Bana öyle geldi ki maşayı satan Çingene karısı Mecidiyeköy sırtlarındaki kulübesinin önünden bu maşayı elinde sallayarak kocasını çağırmış:

- Koca be! Bu maşa başka maşa be! Ateş ister tutsun durup dururken yerinde.

- A be, keçileri kaçırdın mı? Kehlibar be? Ne söylersin ipsiz sapsız öyle be?

- A be derim ki ateş ister bu maşa benden.” (2013 e: 88)

Anlatıcı her ne kadar yalnızlıktan kurtulmak için böyle bir hikâye uydursa da bunu alelade biçimde yapmamış, doğallıktan uzaklaşmamıştır. Çingene kadın ve kocası arasında geçen diyalog sahnesi, samimi bir hava yaratmayı başarmıştır. Lapa lapa yağan kar anlatıcıda bir sevinç uyandırır ve anlatıcı bu hisle geçmişine döner:

“Sonra kızılık ağacının dibine kuş yemi, darı, mısır, buğday atılacak; evden bir elek getirilecek; eleğin kenarına bir sopa konup kaldırılacak; sopaya bir ip bağlanacak; ip evin alt katındaki pencerede mavi mavi bakan çocuğa atılacak –ucuna taş bağlanıp–; sonra eve girilecek; sac sobanın üstünde kuruyan mandalina kabuğunu sıcak sıcak ağza atıp pencere kenarında, kapana girecek serçe beklenecek...” (2013 e: 89)

Çocukluk hatıralarının paylaşıldığı, geçmişe dönük bu pasajda anlatıcının gelecek zaman kipini kullanması tesadüfî değildir. Anlatıcı için, tüm hatıralar daha önce yaşanmıştır ve zamanda geriye gidildikçe, bir sonra hamlenin, bir sonraki hatıranın ne olduğu bellidir. Anlatıcı, bu hatıralarla yaşadığını ve bunlara bir daha geri dönemeyeceğini gelecek zaman kipini kullanarak belirtmiştir. Geçmiş zamandan aktüel zamana dönüşü ise keskin ve acımasız bir biçimdedir:

“Hey zavallı, budala çocukluk! Şimdi sen bile yoksun, sesin o kadar uzaklardan geliyor ki, mezardan çıkıyor bu ses diyecek gibi oluyorum.” (2013 e: 89)

Bu keskinlik, sözcük seçimlerine de yansımıştır. Hatıraların budalaca olduğunu düşünen anlatıcı, çocukluğunun sesinin mezardan geliyormuş kadar uzakta olduğunu dile getirir. Bir anlamda çocukluğunun öldüğünü kapalı bir biçimde ifade etmiştir.

Lapa lapa yağan karın ve çocukluk hatıralarının uyandırdığı sevinç, yerini umutsuzluğa bırakınca anlatıcı bu duruma uygun bir biçimde hikâyesine son verir:

“Önce pencereyi, sonra ağzımı açtım; kış gecesine sunturlu bir küfür, Kumkapılı bir Ermeni balıkçı küfrü salladım.” (2013 e: 90)

“Bir Bahçe” hikâyesi, tasvire dayanan bir hikâye olması açısından dikkat çekicidir. Birinci tekil anlatıcı, bir gece eve gitmek istemez ve Beyoğlu civarında bir otelde yatmaya karar verir. Yatmadan önce pencere önünde bir sigara içmek ister ve odasına giren ılık sonbahar gecesini, tatlı bir yaprak kokusu ve sessizlik onu akıldan azade düşünmeye sürükler:

“Akılsız da düşünülür mü? Bende o hal vardı, hisler sanki aklın bir coşkunuğu değilmiş, ayrı, akıldan apayrı şeylermiş gibi ayrılıp yıldızlara gidiyorlardı.” (2013 e: 92)

diyerek hisleriyle gören bir gözlemciye dönüşeceğinin ipuçlarını verir.

Sarhoş, uykusuz, yorgun ve bahtsız anlatıcı uyumak üzeredir:

“Cıgaramı pencereden dışarıya attım. Soyundum, ışığı söndürdüm, yattım. Hemen uyumuşum. Sabahleyin çok erken uyandım.” (2013 e: 93)

Uykunun gelişi, uykuya geçiş ve uyanış hâli hızlı bir şekilde gerçekleşmiştir ve bu hız, hareket bildiren kısa, fiil cümleleriyle ifade edilmiştir. Fakat anlatıcı aslında uyanmamıştır. Uyku ile uyanıklık arasındadır:

“Gözümü açar açmaz, karşı pencereden gözlerime öyle güzel, bakımsız gibi bir koruluk ilmişti ki hayretler içinde kaldım. Önümde büyük ağaçlar, hışırtılar içinde sessiz küçük yollar, değişik değişik ağaçların, değişik değişik renkte yaprakları, kırmızıdan, çürük renginden sarıya, yemyeşile, koyu açık yeşile, hatta beyaza kadar dönen bir kuru yaprak mahseri, sabahın hafif sessizliğinde bir bahçe vardı. Harikulade bir bahçe! Latif bir koruluk. Artık rüzgâr da yoktu. İnsanın içini hem üzen, hem de açan bir sessizliğin göbeğindeki bahçe insana alabildiğine uzaklara, deniz kenarlarına yahut da sabah mahmurluğu içinde genç kızların uyukladığı bir kız mektebine kadar gidiyor hissini veriyordu.” (2013 e: 93)

Anlatıcı bu uzun pasajda, penceresinin açıldığı bahçeyi altı cümle ile tasvir etmiştir. Bu tasvir, düşsellğe dayanan, bahçenin gerçek görüntüsünden uzak bir tasvirdir. Buna uygun olarak da çok sayıda sıfatla nitelenen isimlerden oluşan; dördü isim, ikisi durağanlık bildiren fiil cümlesiyle ifade edilmiştir. Yaklaşık üç sayfa boyunca bu bahçe anlatıcının düş gücüyle tasvir edilmiş; bu sayede mekân, bir hikâye kişisi kadar öne çıkarılmıştır.

“Sakarya Balıkçısı”, birinci tekil kişi ve Hüseyin Ağa olmak üzere iki anlatıcı tarafından anlatılan bir hikâyedir. Hikâyede Adapazarı’na gelen muhacir Muharrem’in balıkçılığı, kazancı ve karısı yüzünden Adapazarı’ndan kaçışı anlatılmaktadır.

Hikâyeyi birinci tekil anlatıcı açar; ama sözü hemen Hüseyin Ağa’ya bırakır:

“Harap bir kulübenin önünde durmuştuk. Hüseyin Ağa:

- Sen ne balığı bilirsin, bilsen bilsen uskumru, lüfer balığı bilirsin. Sana bu akşam yedireceğim kılçıklı balığın İstanbul'da olsan, lokmasını yemezsin. Ama köylük yerde bu balığın tadına doyum olmaz. Parmaklarını da beraber yedireceğim sana. Şu kulübenin hikâyesini de o zaman anlatırım.” (2013 e: 101)

Hikâye böylece birinci tekil anlatıcıda olduğu gibi okurda da merak uyandırarak başlar.

Bahsi geçen Sakarya balıkçısı Muharrem'dir. Hüseyin Ağa, önce özetleme tekniği ile Sakarya kenarındaki köylüleri tanıtır. Köylülerin esnaflıkla geçindiklerini, aklına esen olursa Sakarya'da balık tutmaya gittiklerini belirtir. Bu özetleme ile hikâye hız kazanır, anlatım külfetten kurtulur ve Muharrem'in niçin Sakarya'da farklı ve hikâyenin konusu olmaya değer olduğu ortaya çıkar. Muharrem hem fiziksel hem de kişisel özellikleriyle ayrıntıya girilmeden; ancak sezdirenen bir tonda tanıtılır.

Muharrem kendisine bir kulübe, Sakarya nehrinin üzerine de üç metrelik bir köprü yapar. Çünkü Muharrem'in gözünde köprüler bina etmek, balık tutmak, bir dünya kurmak arzusu vardır ve onun bu arzusu, yaptığı köprüden okunmaktadır.

“Hüseyin Ağa:

- Aha Muharrem, demişti. Ülen bu köprü ne hoş şey! Kulüben de güzel a! Hele hele şuraya da iskelecik mi yaptın? Bu ip ne be Muharrem?

(...)

- Ülen bu yengeçleri ne yapacan, Muharrem?

Muharrem:

- Satacağım ağa, derdi. Satamazsam ben yerim. Ama müşterisi var. Her gün götürürüm. Hani kasabadaki fabrika yok mu? Orada çalışan gâvurlar... Bunlara bayılır onlar. Bunun eti de dana etinden lezzetlidir çavuş.

- Sus Muharrem sus! O pis hayvanlar yenmez.

- Hele bir rakı mezesi olur, çavuş!

- Deme, ülen!” (2013 e: 104)

Hüseyin Ağa, Muharrem'i anlatırken sadece düz anlatım tekniğinden değil; aynı zamanda diyalog tekniğinden faydalanmıştır. Bu da hikâyenin monotonluğunu kırmış ve konuşma üslûbunun doğallığını ve samimiyetini hikâyeye yansıtmıştır.

Hüseyin Ağa'nın tanıklığında sınırlı bakış açısıyla tanıtılan Muharrem daha sonra üçüncü tekil anlatıcı tavrıyla da tanıtılır:

“Köy, balık tutulduğu gün adeta bayram eder. Bazı da çocuk anaları Muharrem'e 'Yabandomuzu,' derlerdi. 'Çocuklarımızı balıkçı edecek!' Muharrem bu işi becerecekti. Sakarya kenarında onun balıkçı kulübesine benzer kulübeler dizilecekti, onun köprülerine benzer köprüler yapılacaktı. Birtakım diri diri balıkçı çocukları peydahlanacaktı. Ama felek kâr etmedi. Muharrem ortadan kayboldu.” (2013 e: 105)

Bu satırlar, birinci tekil anlatıcı tarafından aktarılmıştır; ancak bu her şeyi bilen, gören anlatıcının kendisi değildir. Anlatıcının bu her şeyi gören ve bilen tavrı, bunları Hüseyin Ağa'dan öğrenmesi sebebiyledir.

Birinci tekil anlatıcıyla devam eden hikâye, yine öğrenilmiş bilgilerin özetlenmesiyle sona erer. Muharrem'in karısının genç bir çocukla adı çıkmıştır. Bunun üzerine kadın, Saliha yengenin evine düşmüş; Muharrem de taşlanarak kaçmak zorunda kalmıştır.

“Kestaneci Dostum” hikâyesi de iki ayrı bakış açısıyla anlatılan, Ahmet'in hikâyesidir. Hikâye üçüncü tekil anlatıcıyla başlar:

“Yirmi dört yaşında olduğunu nüfus kağıdından öğrendiği zaman aynanın karşısına geçti. Bu ayna, bir tütüncünün camekânlarından bir tanesindeydi. (...) Şimdiye kadar aynaya kendini görmek için baktığını da hatırlamıyordu ya!...” (2013 e: 109)

Yazarın, hikâyesine üçüncü tekil anlatıcıyla başlamasının sebebi, Ahmet'i bütünüyle tanıtabilmek, geçmişini hızlı bir şekilde aktarabilmektir.

Annesi öldükten sonra, ninesinin kahveci Saim Usta'ya verdiği Ahmet, on seneye yakın Saim Usta'nın yanında kalmış, askere gidip geldikten sonra bu kahveyi kapalı bulmuştur. Ninesi de ölen Ahmet, yedi ay hamallık yapmış; ancak bu işi sevmemiştir. Kırk derece ateşle valiz beklediği bir gün düşünce, sarhoş zannedilip karakola götürülmüş, hasta olduğu anlaşılmca hastaneye gönderilmiştir. Ahmet hastaneden çıkışını hatırlamaktadır ve bu durum iç çözümleme tekniği ile sunulur:

“Cebinde on beş lira bir para vardı. Yedi lira da hemşireler vermişti. Neden verdiler sanki? O kadar acınacak bir hali mi vardı? Kendisinden daha kötü halli insanlar yok muydu? Doluydu yahu!” (2013 e: 112)

Ahmet kestaneçilik yapmaya karar verdikten sonra birinci tekil anlatıcı devam eder hikâyesine:

“Ben Ahmet’i eskiden tanırım. Salim Ağa’nın kahvesine çıkardım. Bu yeri ona ben gösterdim. Burası akşamları pek kalabalık olan aralıktaki bir sazlı gazinonun köşesidir. Her akşam yarı sarhoş gazinodan çıktığım zaman elimi uzatır, bir avuç kestane alırım. Para vermem. O, kafasını kaldırır, hâlâ çocuk yüzüyle gülümser.” (2013 e: 114)

Bu noktadan sonra, hikâye birinci tekil anlatıcının sınırlı bakış açısıyla devam eder. Ahmet’in kestane tezgâhı bir gün zabıta tarafından devrilir ve bu olaydan sonra gazetelerin birinde adliye muhabirliği yapan birinci tekil anlatıcı onu adliyede görür:

“Ellerini iple bağlamışlardı. Yüzü upuzundu. Üstünde kirli bir fanila, ayağında laciverdi kırmızılaşmış bir yırtık pantolon, ayakları çıplak, simsiyah...

Onu böyle görmektense geçip gideyim, dedim. Beni görünce kim bilir ne fena olacaktı. Çiğneyip geçecektim. Önüme yılmış bir tebessümle dikildi. Yanındaki jandarmaya:

- Dur yahu, dedi, harmanım, beyağabeyden bir cıgara alayım.
- Vay Ahmet! Dedim. Paketimi kendisine verdim.
- Tıngırın varsa uçlan, dedi.

Bir yirmiş beşlik uzattım... Neden bu hale geldiğini sormuşum gibi cıgarasını ateşlerken:

- Eroincilikten ağabey, dedi.” (2013 e: 115)

Çalışarak kazanma arzusunu yerine getiremeyen Ahmet’in değişimi, diyalog tekniği ile hem özetlenerek hem de doğrudan verilmiştir. Bu noktada hikâyenin etkileyici tonu daha da artmıştır.

“Söylendim Durdum”, birinci tekil anlatıcının kendisiyle iç hesaplaşmasıdır. Hikâyeye “İzmir’e” hikâyesinde olduğu gibi bir umutsuzluk ve daha da ötesi bir tiksinti hâkimdir. Yazarın çok sevdiği şehre olan ithamları bütünüyle değişmiş olarak karşımıza çıkar:

“Pis şehir bu. Alabildiğine pis şehir: Bit gezmemiş kanepeler, sümük sürülmemiş, tükürülmemiş, balgam atılmamış hiçbir yeri yok. Yakamızdaki kir, fabrika dumanından değil, pislikten, tozdan, mikroptan.” (2013 e: 117)

Hikâyenin bir özelliği birinci tekil anlatıcının Sait Faik olmasıdır. Çekilecek bir köşe, yatak, yorgan arayan anlatıcı, bir deniz kenarı, bir ağaç altı, rüzgâr, bir sessiz kahve, bir bardak çay, bir simit, bir dilim kaşar peyniri, bir yarım kilo şarabı dost olarak görür; fakat insan yoktur. Bu nedenle belki de, bu şehre vebalar, belki de bu şehre koleralar gelecek yakında, diye korkar.

“Kime bütün bunları istiyorum gibi geliyorsa, namussuz olan odur. İstemiyorum. Aldanma konuşma. Bırak Allah’ı bir tarafa! O nasıl bizi sessizce bırakıp gittiyse, biz onu tekrar buluncaya yahut büsbütün yoktur deyinceye kadar, o bizim işimize karışacağına benzemiyor. Ama bu şehir artık şehre benzemeli, ama nasıl? Nasıl mı? Sen mi çare düşüneceksin? Gülerim. Ama evvela sen! Sen yazıcı! Bırak eşekliği artık! Olmazsa yazma. Çekil, otur oturduğun yerde. Sen mi süsleyeceksin, sen mi temin edeceksin metresini gazete çıkaranın, sen mi onun şöhretini, kalemini, otomobilini Avrupa’dan getireceksin? Sonra gidip Haşet Kütüphanesi’nin vitrinlerindeki üç yüz elli franklık kitaba hasretle bakacaksın. İki kuruştan üç yüz elli frank ne eder, diye düşüneceksin. Şu J.P.S. müthiş adam. İsmi duydun. Daha bir kitabını bile okumadın. Okumak istiyorsun ama, alamayacaksın o kitabı. Alırsan enayilik edersin. Yarın ayran bile içemezsin. O, bardağı on kuruşa olan ayran. Yani bir kaşık yoğurtla bir bardak suyu karıştırıp da on kuruşa satan adamın namussuz olduğunu bile bile elinden içtiğin enayicesine bütün şehir insanlarının gözü önünde yapılan hırsızlığı, dolandırıcılığı bile bile... Değiştir mesleğini be!” (2013 e: 119)

Otokontrolden çıkmış bir kalemin yazdığı düşünülecek kadar yoğun, karışık ve bunaltıcı bu satırlar, anlatıcının ruh hâlini yansıtmaları bakımından oldukça dikkat çekicidir.

“Sinağrit Baba”, Sait Faik’in daha iyi bir dünya özlemini dile getirdiği alegorik bir hikâyedir. Sait Faik’in alegoriye dayanan ilk hikâyesi olması açısından önemlidir.

Hikâye birinci tekil anlatıcı tarafından yapılan bir durum tasviriyle başlar: Cehennem Nişanı’nda beş sandaldan birinde olan anlatıcı, suyun altındaki dünya ile yakından ilgilidir. İlgisi daha ilk satırlarda sinağrit balığı üzerindedir:

“Otuz sekiz kulaç suyun altındaki derin sessizliğe, dibindeki dallı budaklı kayaların arasına yedi rengin en koyusu girer mi şimdi? Sinağrit Baba döner mi avdan? Pırıl pırıl, eleğimsağma rengi pullarıyla ağır ağır,

muhteşem, bir ilkçağ kralı gibi zengin, cömert, asil ve zalim mantosuyla dolaşır mı kim bilir? Altını, zümrütü, incisi, mercanı, sedefi lacivertliğin içinde yarıp yarıp sönen sarayını özlemiş acele mi ediyordur? (2013 e: 127)

Sözde soru cümleleriyle desteklenen bir tasvirle, sinağrit baba resmedilir. Kuvvetli çene yapısıyla bilinen bu balığın anlatıcı tarafından bir ilkçağ kralına benzetilmesi nedensiz değildir. Derinliklerde yaşayan ve diğer balıklardan ve deniz canlılarından tüm bu niteliklerini yansıtacak sıfatlarla; zengin, cömert, asil ve zalim mantolu olarak nitelendirilir.

Yılın çoğu döneminde yalnız yaşayan sinağrit balığı, bu hikâyede de ömrü boyunca yalnız yaşamış olarak karşımıza çıkar. Bu yalnızlıktan kurtulmak isteyen sinağrit baba, ömrüne son vermek ister. Ölmek isteyen; ancak bunun oluş şeklini kendisi belirlemek isteyen sinağrit baba, çeşitli oltalar arar. Bu arayış, çeşitli insan tasvirlerini de beraberinde getirir:

“Sinağrit Baba oltalardan birini kokladı. Bu balıkçı Hristo’dur; kusurlu adam. Gözü açtır onun. İçinden pazarlıklısıdır. Evet, fukaradır ama kibirli değildir. (...) Bu balıkçı Hasan’dır. Geç. Cart curt etmesine bakma! Korkaktır. (...) Balıkçı Yakup iyidir, hoştur, sevimlidir, edepsizdir, külhanidir. Ama kıskançtır.” (2013 e: 128)

Beş sandalın beşini de koklayan; ancak beğenmeyen Sinağrit Baba, bir kayanın kenarında durarak su altı âlemini seyreder. Oltaya takılan balıkları görünce, bu balıkların kendisinden büyüyen gözlerle yardım dilediğini düşünür; ancak bunu yapabileceği halde yapmaz:

“Sinağrit Baba onları kurtarmanın bu kadar kolay olduğunu biliyordu ama bildiği bir şey daha vardı, o da ister su, ister kara, ister hava, ister boşluk, ister hayvan, ister nebat âleminde olsun bir kişinin aklıyla hiçbir şeyin halledilemeyeceğini bilmesiydi. Ancak bütün balıklar oltaya tutulan hemcinslerini kurtarmanın tek çaresinin koşup o yakamoz yapan ipi koparmak olduğunu akıl ettikleri zaman bu hareketin bir neticesi ve faydası olabilirdi. Yoksa gidip Sinağrit Baba oltayı kesmiş, biraz sonra Sinağrit Baba tutulduğu zaman kim kesecek? Kim akıl edecek yakamozu dişlemeyi?..” (2013 e: 129)

Sinağrit Baba, sadece kendisinin çabalarının düzen değişikliği getirmeyeceğini bilir; ancak bunun nasıl yapılacağının da bilincindedir. Kendisini hiç tanımadığı bir oltaya kaptırır ve “ikiyüzlü, korkunç bir köpek” olan adama bağırarak ister gibi ağzını açar ve kapatır. Kapattığında ölmüştür.

4.2.2.3. HAVUZ BAŞI¹²

Havuz Başı, Sait Faik hikâyeciliğinin ikinci döneminin üçüncü kitabıdır. Dolayısıyla bu kitaptaki hikâyeler de *Lüzumsuz Adam* ve *Mahalle Kahvesi*'ndeki hikâyelerle tema, teknik ve dilsel açıdan benzerlik gösterir. Bununla beraber *Havuz Başı*'nda tamamlanmamış, alelacele yazılmış izlenimini veren kısa hikâyeler, denemeye yaklaşan ve gerçeküstücülük özelliği taşıyan metinler de bulunmaktadır. 1952'de yayımlanan kitapta bazıları eski bazıları yeni olmak üzere 23 hikâye yer almaktadır. Bu hikâyeler yine birinci tekil anlatıcının öne çıktığı hikâyelerdir; ancak kitapta topyekûn ortaklık sergileyen bir bütünlük yoktur.

Kitabın ilk hikâyesi, "Havuz Başı"dır. "Havuz Başı" birinci tekil anlatıcının hem anlatıcısı hem de aktarıcısı olduğu iki ayrı olayı konu alır. İlki anlatıcının iç dünyasında vuku bulan ikincisi ise anlatıcının dış dünyasında meydana gelen olmak üzere, hikâye iki kesitten meydana gelir. Hikâye, Beyazıt Havuzu'nun kenarında oturan ve sevgilisini bekleyen anlatıcının karşılaştığı bir çift ve sevgilisiyle yaptığı iç konuşmaları konu edinir. Aktüel zamanda geçen hikâye, anlatıcının sevgilisini beklerken, sevgilisine hitap ettiği iç konuşmalarıyla başlar:

"Beyazıt Havuzu'nun kenarındaki kanepelerden birine oturmuş sizi *bekliyorum*. Yaşını almış bir adamın yirmi yaşındaki çocuk kederlerini, sevinçlerini yaşaması ne demektir, diye düşünüyorum: Belki, bir geç olma hadisesi. (...)

Sizi *bekliyorum*. Sizi göreceğim; içimde bir şey koşacak. Siz görmeden geçeceksiniz. (...)

Herkesler geçti, siz geçmediniz. Yüzünüzü göremedim. Bayramım, çocukluk bayramım salıncaksız geçmiş gibi gözüme yaş doldu." (Abasıyanık, 2013 f: 1)

Bekleyiş hâlinin tekrarlı bir biçimde ifade edilmesi, anlatıcının sevgilisinin gelmeyeceğini sezdirir. Bu gelmeyeişinin yarattığı kırgınlık hissi, bayram günü sevincini yaşayamayan çocuk mutsuzluğuna denktir. Bu noktada, özgün ve samimi bir benzetme yapılmış olur.

¹² Sait Faik Abasıyanık, *Havuz Başı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013

Sevgilisinin gelmeyişi üzerine anlatıcı, dikkatini dış dünyaya çevirir. Bulunduğu çevreyi birkaç kısa cümle ile tasvir eder. Bu durum, hikâyede keskin bir geçişe sebep olur:

“Havuzun suyu bulanık. Kapının saatleri on ikiyi geçmiş. Kanepelerde kimse yok. Tramvay ne fena gıcırdadı!” (2013 f: 1)

Bu geçiş, hikâyenin ikinci kesitine hazırlık işleviyle yapılmıştır:

“Önce yanımdaki kanepeye oturdular. Biri kadın, öteki erkekti. Erkek bana gülümsedi. Halim yok gülmeye; yoksa tatlı tatlı gülümsemesine karşılık verilmeyecek adam değildi. Bu selam yerine geçen gülümsemeye neden cevap vermedim? Sizi bekliyordum. Hâlâ sizi bekliyordum. Belki de bugün, bu saatte buradan çıkmayacaktınız... Yoksa hasta mıydınız?” (2013 f: 2)

Anlatıcının yanına oturanlar, Murtaza Çavuş ile karısı Hacer Ana’dır. Bu pasajdan sonra anlatıcı, hikâyesini iç ve dış dünyası olmak üzere iki ayrı biçimde; ancak birbirine paralel geçişler yaparak ilerletir.

Sevgilisinin gelmeyişini bir sebebe bağlamak isteyen anlatıcı, Murtaza Çavuş’la karısı Hacer Ana’ya çevirdiği dikkatten sonra yine iç dünyasına yönelir. Kendince bu gelmeyişin sebeplerini kurgular:

“Sanki hastaydınız. Koşup yatağımızın başucuna gelmiştim. Gözlerinizi açtınız. Alnınız terliydi. İki açık sarı tel, terli alnınızın üstüne yapışmıştı. ‘Ateşim düşmüyor’ demiştiniz. Şehre koşmuştum. Karaborsalardan ilaçlar getirmiştım. İyileşmiştiniz. Rıhtım boyunca yürümüştük. Taze, kırmızıydınız. Alnınız terliydi. Gülüyordunuz. Alay ediyordunuz. Koşuyordunuz, yakalayamıyordum. Allah esirgesin! Hasta olmayın!” (2013 f: 2)

Bu kurguda, cümlelerin kısalığı dikkat çeker. Her bir cümle ya bir hareketin ya da bir tasvirin ifadesidir. Kurgu, bu haliyle, şipşak çekilmiş, arka arkaya koyulduğunda hareket ediyor gibi görünen fotoğraflardan oluşmuş gibidir. Anlatıcı, tüm bunları dört beş saniyede düşünmüştür ve bu hıza uygun olarak, kısa kısa; ancak tamamlanmış bir biçimde kurgu yapmış olur. Anlatıcı, Murtaza Çavuş’un bir sorusuyla dış dünyaya döner:

“- Bu caminin ismi ne?

Bir türlü bulamadım caminin ismini, desem inanır mısınız? Hâlâ sizinle beraberdim. Hayır, hasta filan değildiniz, çok şükür! Beni görmemek

için arka yollardan gidişinizi görür gibi oldum. İçimi mütevekkil bir sıkıntı sardı. Kızamıyorum size... Dünyaya kızıyorum. En iyi arkadaşına kızıyorum. -Yok a...- Bu mayıstan başka her şeye benzeyen soğuk bin dokuz yüz kırk altı mayısına kızıyorum. Budalaca gülen kızlara kızıyorum. Size kızamıyorum. Arka sokaklardan beni görmemek için kaçtıysa beni düşünerekten gitmiştir diyorum. Hatırladım caminin ismini:

- Beyazıt Camisi, canım!" (2013 f: 3)

Bu pasajda anlatıcı, dış dünyada yaşadıklarının aktarıcısıdır. Bu noktadan sonra da aktarıcılık ve anlatıcılık, birbirine paralel devam eder. Dış dünyanın kurmaca içinde bir gerçekliğe sahip olmasına dikkat eden anlatıcı, bunu sadece olan biteni sevgilisine aktararak yapmaz. Diyalog tekniğini kullanarak konuşma üslûbuyla, doğal bir sahne de canlandırır:

“(Murtaza Çavuş karısını göstererek) - Hiç İstanbul görmedi bu. Bakıyor, hoşlanıyor da gülüğüveriyor. Hoşlanıyor pek. Biz Lüleburgazlıyız. Ben geldim birkaç defa İstanbul’a. Bu gelmemiştii. Camileri gezdiriyorum.

- Taksim’e de bir gidin.

- Gideceğiz. Beyoğlu’nu da götürürüz ha? O da, Taksim’e ulaşmadan değil mi?

- Evet.

- Tramvayla mı gidelim?

- Tramvayla gidin, ya!

- Ama biz, tonelden geçmek istiyoruz.

- Tonel işlemiyor, kapalı.

(...)

- Bakır ucuzlamış, ucuza aldık.

- Kaça aldınız?

- Kilosuna... Ne verdikti?.. Dört yüz elli kuruştan verdiler. Te, bak suna, üç yüz on kuruş verdik. Pahalı değil, değil mi?” (2013 f: 4)

Murtaza Çavuş, karısı ile hesap yaparlarken anlatıcı yine iç dünyasına döner ve hikâye meydandaki havuz hakkında yaptıkları konuşma ile sona erer. “Havuz Başı”, iki ayrı kesitten oluşması ve bu iki kesitin birbirleriyle uyumlu olarak sunulması açısından teknik anlamda başarılı bir hikâyedir.

“Kumarbaz Hayri Efendi”, üç bölümden oluşan ve üç farklı bakış açısı kullanılan, teknik bakımdan dikkat çeken bir hikâyedir. Hikâye, Hayri Efendi’nin kumar alışkanlığını konu edinir.

Hikâyenin birinci bölümü birinci tekil anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı, hikâyesine okurla diyalogla başlar. Bu nedenle anlatım, bu bölümde deneme tonundadır:

“Ben, iskambil oynarken, yanımda birisi durursa pek memnun olurum, o zaman oyunu da iyi oynarım. Neden dersiniz, kendi başıma hayalperest olduğum halde başka birisiyle yan yana bulunduğum zaman adamakıllı mühendis gibi, doktor gibi hesaplı olurum da ondan. Yalnız başına olan insan kadar büyük adam yoktur ama insanlarla beraber olan insan hakiki kıymetini ölçer, biçer. O zaman büyük adamsa büyük adamdır. Bir şeye yaramaz adamsa bir halta yaramaz adam olduğunu anlayan adam da bir şeydir.” (2013 f: 7)

Bu bölümde anlatıcının yaptığı anlatıcı değişikliği dikkat çeker. Anlatıcı, önce kendisini, kendi gözünden tanıtır:

“O zamanlar bütün kahveleri dolaşırdım. Nerede bir oyun, paralı bir oyun kokusu koklarsam çöker otururdum. İtiraf etmek lazım: Bununla geçiniyordum. (...) Yani muntazam, burjuva, namuslu bir kumarbazdım. Mahallede itibarım yoktu ama anamın nezdinde muteberdim. Benden hiç şikâyeti yoktu. Hatta bazı kere şuraya buraya görücülüğe bile gider; kim olduğumu öğrenen mütekait hazine memuru, Darphane-i Âmire baş ketebesi ailesi, kızlarının daha evlenecek çağda olmadıklarını valideye söyledikleri zaman inanırdı.” (2013 f: 9)

Fakat daha sonra bakış açısını değiştirir ve kendisini üçüncü tekil anlatıcının bakış açısıyla tanıtır:

“Şu Hayri akşamları muntazaman evine gelir, şu Hayri’nin rakısı yoktur. Hovardalığı görülmemiştir. Kimseden ödünç almaz, borç verir aksine... Eli açıktır.” (2013 f: 9)

Bu haliyle Hayri, dolayısıyla birinci tekil anlatıcı, kendisine dışarıdan bakan ve kendini objektif olarak değerlendirme kabiliyetine sahip bir biçimde karşımıza çıkmıştır. Fakat buradaki dikkat çekici nokta, üçüncü tekil anlatıcının objektif olması gereken yorumunun Hayri’nin gözüyle yapılmış olmasıdır. Denilebilir ki Sait Faik, üçüncü tekil anlatıcının konumunu, birinci tekil anlatıcıyı desteklemek amacıyla kullanmış, değişik bakış açıları kullanarak hikâyesine hareketlilik kazandırmıştır.

Hayri; yani birinci tekil anlatıcı, aynı zamanda düşünen adamdır. Bu haliyle hayat karşısında bir tavra sahiptir:

“Cemiyete faydalı olmak? İnsanın cemiyete faydalı olması için düşünmesi, yürümesi, gezmesi kâfidir, der Hayri. Öyle midir? Münakaşayı sevmez. Fikrini kabul etmelidir. Faydalı, faydasız; zararlı, zararsız... Bunlar ancak dış görünürlere göre yapılan birtakım ayırmalardır, insan cemiyete en faydalı görüldüğü zaman en büyük zararı da yapabilir mi, yapamaz mı? Hayri’ye göre yapılabilir. O halde? O halde yaşayan, kocaman şehrin içinde şapkası kafasında -şapkasız da olur a!- gezip dolaşan her insan denilen -otuz iki dişli canavar- faydalıdır. Ötesini geç bir kalem!..” (2013 f: 9-10)

Sözde soru cümleleri, Hayri’nin düşüncü şeklini yansıtmak amacıyla kullanılmıştır ve muhatabından cevap bekleyen bir işleve sahip değildir. Yine bu sözde soru cümleleri, birinci tekil anlatıcının ağzından; ancak üçüncü tekil anlatıcının dikkatleriyle sorulmuştur ve okurla diyalog imkânı sağlamak bakımından anlatımı deneme tonuna da yaklaştırmıştır.

Hikâyenin ikinci bölümü sadece üçüncü tekil anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı, bu defa özetleme tekniği ile Hayri’nin başından geçenleri anlatır:

“Günler şu son harpten evvel uzun uzun böyle geçmişti. Harp başlangıcında annesi öldü. Hayri haftalarca kumar oynamadı. Çok sevdiği annesinin ölümü onu pek sarsmıştı. Elini kâğıda sürmek istemiyordu. İşte bu sıralarda onu teselli eden bir arkadaşı oldu. Arkadaşı eczacı mektebini o sene bitirmişti. Günlerce beraber gezdiler. Sonunda Hayri Fatih’teki evi sattı. Eczacı arkadaşıyla birtakım işlere giriştiler. Bu işler aylarca sürdü.” (2013 f: 13)

Hikâyenin bu bölümü, hikâyenin gerçek kurgusundan farklı, düşsel bir kurguya dayanır. Buna göre göre ‘Aspin Hayri Bey’ ustalıkla ecza diploması almış, evlenmiş, İstanbul’un soylu zengin ailelerinden biri olmuştur.

Hikâyenin üçüncü bölümü ise, ben anlatıcı tarafından anlatılır:

“Atpazarı’ndaki Altındış’ın kahvesinde eski arkadaşım Hayri’yi kirli ama sevimli, üç günlük tıraşı beyaz beyaz uzamış buldum. Oturduk, kahve içtik.” (2013 f: 14)

diyerek Hayri ile olan diyalogunu okura aktarır. Hayri’nin gerçekte akıbetinin ne olduğu, ben anlatıcının Hayri ile olan bu diyalogu ile ortaya çıkar:

“- İşte kardeşim! Valide harp başlarken öldü. Ben P.C.N.’deyken bir eczacı arkadaşım vardı. O günlerde beni çok teselli etti. Hiçbiriniz orada yoktunuz. Allah razı olsun çocuktan. Sözünü dinleseydim bugün milyonerdim. Eczacı mektebini de bitirirdim. Bir paşa kızı bile alırdım. (...) İsmim Hayri Aspin olurdu... Çocuk çok zorladı (...) Yapamadım anam, yapamadım. Allah beni kahretsin! Yapamadım.” (2013 f: 15)

“Kumarbaz Hayri Efendi”, ilk bölümde Hayri, kendi ağzından kesitler hâlinde, ikinci bölümde üçüncü tekil anlatıcı tarafından düşsel ve betimsel bir biçimde, üçüncü bölümde ise ben anlatıcının gözlemciliğinde diyalog tekniği ile tanıtılmış olur. Bu bakımdan hikâye, kullanılan bakış açısı ve anlatım biçimi açısından zengin ve deneyseldir.

“Çatışma”, birinci tekil anlatıcı tarafından, anlatıcının yaşadığı düş ve gerçeklik çatışmasından ismini alan bir hikâyedir. Hikâye bu çatışmaya uygun olarak kurgulanmış ve iki bölümden oluşmuştur. Hikâyede belirgin bir olay yoktur; çatışma hâlinin yarattığı ruhsal durum tasvir edilmiştir.

Anlatıcı, otuz sene önce bir lise talebesiyken, Gülhane Parkı’nda tanıştığı yeşil gözlü, kırmızı kırmızı yanaklı, sarı-kırmızı saçlı bir kızla aşk yaşamış, kendisinden iki yaş büyük bir çocuğun gelip kendisine yalvarması nedeniyle bu genç kızı terk etmiştir. Bu olayın etkisiyle anlatıcı, on senede bir rüyasında, olmayan karısını ve oğlunu, oğluyla silah silaha gelişini ve “babacığım beni affet” deyişini görür.

İlk bölüm hikâyenin düşselliğe yaslanan bölümüdür ve anlatıcının iç döküşüyle başlar:

“Çürümeden çok önce, galiba kokuşmadan da evvel, ölümle dirim arasında geçen kavganın sonundaki boşlukta; birtakım ecza şişelerinin küçüklü büyü, sıra sıra dizildikleri, ağızlarını açıp bekledikleri zamanı; ötekisiyle sıcacık bir oda ve bir sepet içinde kokmaya, bir kurt yüzünden bozulmaya, delirmeye, canlanmaya hazırlandıkları zaman parçasıyla karıştırıyorum.” (2013 f: 17)

Birinci tekil anlatıcı, daha sonra baba olduğunu öğreneceğimiz hikâye kişisidir ve kafasının karışıklığını uzun, psikolojik hâlini ele veren ve karmaşık bir manzarayı tasvir eden cümlesiyle hikâyesine başlar ve devam eder:

“Burnuma yıldızlardan, çamurdan, tohumdan, yosundan, denizden, albümin ve asit parçalarından güzel diyebileceğim bir koku; taze balıkların taze kokusu, daha meme emmemiş, yıkanmamış çocuk kokusu, süt kokusu, bir genç saç kokusu geliyor.” (2013 f: 17)

Burnuna gelen tüm bu kokular, anlatıcıya oğlunu hatırlatır ve bu durum, anlatıcının oğlunu ve oğlunun annesini anlatmasına ve düşsel bir anlatıma geçmesine zemin hazırlar:

“Birdenbire viyaklayarak bir çocuk doğuyor. Birdenbire saniyeler seneler birbirine karışmış bir halde büyüyor. On beş, on altı yaşlarında güzel bir erkek çocuk oluyor. Elleri fildişinden... Avuçlarını açıyor; dört nasırı var.” (2013 f: 17)

Düşsellik içinde tasvir edilen çocuk, kesik kesik, net olmayan bir biçimde resmedilir. Aynı durum çocuğun annesi için de geçerlidir:

“Kadın siyahlar giymiş, beyaz yüzünün etleri durmuş, çizgileri durmuş, onun da alnının beyaz mermeri çizgi çizgi durmuş bir zaman parçası her yerinde, elbisesinde bile durmuş. Balık pulundan gözleri var. Avcunun derisi kedi dilinden. Nefes alışında tüy sıcaklığı ile kar soğukluğu, uzun uzun bacaklarındaki büyük ve çıplak ayaklarda, çatlak çatlak sarı ve ölü bir ikinci, bir üçüncü deri; oğlan çocuğunun yanında durmuş...” (2013 f: 18)

Sait Faik’in kişileri tasvir ederken kullandığı, kendine özgü; ancak yine de gerçekliğe dayanan sıfat kullanımlarından ve benzetmelerden oldukça farklı biçimde karşımıza çıkan anne ve oğul, imgesel ve şiirsel bir biçimde resmedilmişlerdir. Bilincin etkisinin azaldığı, bir çırpıda ve akıcı; aynı zamanda kesik kesik yazılan bu pasaj, bu hâliyle gerçeküstücülüğün özelliklerini taşımaktadır ve gerçeküstücülüğün Sait Faik hikâyelerinde belirgin olarak görüldüğü ilk metin, bu olur. Bu durumda, *Havuz Başı*, Sait Faik’in edebî hayatında ikinci dönemin izlerini taşıyan; ancak üçüncü döneme ait özelliklerin de bulunduğu bir eser olarak değerlendirilebilir.

Anlatıcı, oğlunu ve annesini tasvir ettikten sonra, anne yok olur ve rüyasında oğluyla baş başa kalır:

“Çocuğun burnuna yıldızlardan, çamurdan, tohumdan, albümin ve asit parçalarından bir taze ve belirsiz balık kokusuna, çok uzaklardan alınmış bir deniz kokusuna benzeyen bir koku geliyor. (...) ‘Baba! Baba!’ diye sesleniyor çocuk.” (2013 f: 19)

Fakat çağrısına cevap alamaz ve anlatıcı, sabaha kadar bu rüyası içinde kalır.

Hikâyenin ikinci bölümünde anlatıcı keskin bir biçimde gerçekliğe dönüş yapar:

“Ben evlenmedim. Tabii çocuğum da olmadı. Ama varsa... Olabilir a. (...) O kadını hayal meyal görüyorum. Ben o zamanlar İstanbul Lisesi’nde talebeydim. Gülhane Parkı’nda tanışmıştık. Zor başlamıştı sevgimiz. Ama sonra, onun tarafından gelen, gitgide büyüyen ve benim sevgimi miniminicik eden bir aşkla bitmişti.” (2013 f: 19)

Geçmişe dönük bu pasaj, anlatıcının rüyasının sebebini ve kurgusunun dayandığı hatırayı ortaya çıkarır. Bununla beraber, kurgulama söz konusu olduğu için hikâye etme ve yazma işi de hikâyenin konusu olarak yorumlanabilir.

“Bir Sonbahar Akşamı”, Fethi Naci’nin “özgür hikâye” olarak değerlendirdiği bir hikâyedir. Hikâyede, hiçbir olay yoktur. Birinci tekil anlatıcı, şiirsel bir tonda, bildirgin kuşuna olan övgüsünü dile getirmiştir.

Sonbaharın önemi anlatıcı için bildirgin kuşunun varlığıdır. Hikâye tamamen onun üzerine kurulmuştur. Anlatıcının, diğer kuşlarla bildirgin kuşunu karşılaştırması dikkat çekicidir:

“Ben serçeleri de, atmacaları, saka, florya, isketeleri de severim, hatta uzak memleket kuşlarını rüyalarımda görür, bazen şiir yazacak gibi olduğum zamanlarım da papağan, tavuslar, cennetkuşları da görür gibi olurum. Ama bildirgin!..

Sen bizim göklerimizde muhacir kuşu! Seni sevdiğim, sana yakın olduğum kadar ne baharımızın müjdecisi, dostumuz, adeta köylümüz gibi olan çamur kulübeli, çalışkan, hiç kaçmayacaklar, yanımızda gezecekler gibi oluverip de bir gün habersiz bizden kaçan kırlangıçları, ne de o kızıl gagası, muhteşem kanatları, ince uzun, sırm gibi bacaklarıyla leyleği damlarımızda, bacalarımızda hemen yanı başımızda yeri olan, hayatımıza, âdetlerimize, ocağımıza, hemen hemen bir nevi melankolimize karışmış olan leyleği sana tercih ederim.

Bildirgin bir şiiri sever gibi severim. Neden olduğunu bilmeden, yahut hafif hafif içimde bir şeyler belirterek...” (2013 f: 30)

Karşılaştırmada kırlangıç ve leylek de uzun uzun, ayrıntıya ve anlatıcının bu kuşlara bakışına göre tanıtılır. Anlatıcının kuşlar üzerindeki bu dikkati, onun doğaya olan sevgisini ve kuşlar hakkındaki bilgilerini gösterir. Anlatıcının bildirgin kuşuna olan sevgisi o denli fazladır ki, onun varlığını metnin kurmaca dünyasında bir efsaneye dayandırır:

“Onun yağlı vücudunda toparlak, esmer, genç, arzudan yanan bir insan vücudu vardı. Sanki bir gün bir sihirli ağız:

- Kuş ol, güzel insan! Yuvarlak, esmer, buğday, kavrulmuş kestane, sütlü, ateşte, suda pişmiş mısır kokuku, yarı kadın, yarı erkek, yalnız şehvet, süt, nişasta, şekerden mamul mahluk! Senin bu topraktan yapılmış çirkinler kafilesinde yerin yok! Kuş ol! dedi.” (2013 f: 31)

Bu benzetme ve sebebe bağlamayla anlatıcı, hikâyesine düşsellik katmış, uzun ancak birbiriyle uyumlu seslerin tekrarlandığı sözcükleri içeren cümlelerle, metnine şiirsellik katmıştır.

“Bir Ev Sahibi” hikâyesi, Sait Faik’in ilk dönem hikâyelerine benzeyen bir olay hikâyesidir. Hikâye ben anlatıcının gözlemleriyle başlar:

“Kahvenin kuytu bir köşesinde bağıra bağıra konuşuyorlardı... Gözkapakları şiş, üstü başı buruşuk olanı:

- Bir on senedir niçin mi görünmedim? Mahpushaneden on gün evvel çıktım da onun için beyim, diyordu.” (2013 f: 33)

Bu noktada ben anlatıcı, tanık olarak hikâyeyi Recai kişisinin ağzından aktarır.

Recai Darduman, on bir ay hapiste yatmıştır ve hapiste yatış nedenini kahvedekilere anlatmıştır. Kiraya vermiş olduğu evinden gelir sahibi olamayınca evden kiracılarını çıkarmanın bir yolunu bulmuş, ancak bu yol ona on bir ay hapse mal olmuştur. Tüm bunları konuşma üslûbuyla anlatır:

“Harp patladı. Patlar a efendi! Her zaman düğün bayram olup kestane fişeği patlamaz a, gün olur harp de patlar. Şu kısacık elli yıllık ömrüm içinde beş harp patladı beyefendi beş harp! Tövbe! Kaç beş, Trablus’u unuttuk. Altı harp beyefendi, dile kolay!” (2013 f: 35)

Ben anlatıcı, kurgusal gerçekliği bozmamak adına hikâyenin anlatıcısı değil, aktarıcısı olmuş ve Recai Darduman’ın başından geçenler, bizzat onun ağzından hem doğal hem de samimi bir biçimde anlatılmıştır.

“Bayan Gülseren”, üçüncü tekil anlatıcının başladığı, ancak daha sonra hikâye kişisini Bayan Gülseren’in iç konuşmalarıyla anlatıldığı bir hikâyedir. Hikâye, kadın hassasiyeti, kadın psikolojisi ve kadın duyarlılığını bir erkek olarak kadın gözüyle yansıtabilmesi bakımından dikkat çekicidir.

Anlatıcı okura hitap ettiği bir diyalog ile hikâyesine başlar ve

“Kadın kısmının yalnız kendisinin bildiği sır, dünya yüzünde yoktur. Nitekim, bugün bize bir hikâye mevzuu verecek kadar iş ileri varmıştır. Halbuki daha dün, matbuat balosuna gidileceği akşam, kimsenin bu işten haberi yoktu.” (2013 f: 41-42)

diyerek okuru hikâye etme sürecine dahil eder. Daha sonra toplumsal bir eleştiri ile Bayan Gülseren’i tanıtır:

“Güzel berber, yahut berber güzeli, Türkçe lakırdılar olduğu için kibar hanımın ağzına yakışmaz. Berber güzeli bir masal mahlukudur; mahalle kızlarıyla, esnaf takımı kadınlarının gözlerini kamaştırır. Halbuki Gülseren’in babası bugüne bugün, memleketin ileri gelen tüccarlarından. Apartmanlarının katından piyano sesi işitilir. Telefonları vardır. Günde en aşağı dört beş telefon, yalnız Gülseren için çalar. Böyle bir evin kızının da berber güzeli lakırdısına karşı bir iğrenme duyması olağan bir şeydir. Onun için Fransızca “le beau coiffeur” lakırdısına tercüme edilemez bir mana vermeliyiz; yoksa güzel berber demek değildir.” (2013 f: 42)

“le beau coiffeur”ün asıl ismi Rıza’dır; ancak lakabının uzunluğu ve Rıza isminin yakışsız bulunması nedeniyle “Jül” olarak çağrılır. Otuz yaşını bitirmiş Gülseren, Jül’e alıcı gözle bakar ve düşündüklerini iç çözümleme tekniğiyle verir:

“Evet! Hiç fena değil. Yüz ideal! Yalnız bu bıyıklar mı? Bunları kesmeli. Yahut hayır!.. Böyle ince, kaş gibi bıyık, adamın büyük, haleli mavi gözlerinin ıstıabını biraz bozuyor. (...) Hayır, hayır, olmaz; bu bıyık fevkalade çirkin, kadınlaştırıyor adeta adamı! (...) Kaşlarını da almış; onları da bıraktırmalı. Kalın kaşlıya benziyor. Birkaç gün pek çirkin olur ama sonra da pek yakışlırlar...

Sahi asıl doğru mesele ellerde, bunlar ne sanatkâr eller! Kafayı ne okşuyorlar öyle! Olur şey değil... Necla söylerdi de gülerdim. Bugün duyduğum his ne? Şimdi sarılıp öpse... Tokadı yapıştırırdım. Ama bıyıklarını bıraksın, kaşlarını almasın hele!..” (2013 f: 42-43)

Bu noktadan sonra hikâye Gülseren’in düşünceleri ve iç konuşmalarıyla devam eder. Bir kadın için dikkat uyandıran bir erkek hakkında kendi kendine tekrarladığı düşünceler, doğal bir biçimde yapılır. Rıza’nın fiziksel görünüşü Gülseren’i etkiler; ancak Rıza’nın fiziksel teması Gülseren’de cinsel bir çekim oluşturur:

“Bu saçlarını ovalayan eller harikulade sanatkâr eller. Bu acayip bir gıdıklayış bir davet. Bir tuhaf bir şey... Sanki bir şeyler söylüyor bu eller;

rica ediyor, davet ediyor. Bu kadar aşikâr bir ilanı aşka karşı her kadın derhal gerilemelidir.” (2013 f: 44)

Bunlar bir kadının iç sesini kadın duyarlılığıyla yansıtmayı başaran cümlelerdir. Cinsel çekimin yarattığı tanımlanamayan bu his, kısa isim cümleleri ile tanımlanmaya çalışılmıştır.

“Yüksekkaldırım”, daha önce yazarın “Bacakları Olmasaydı” (*Lüzumsuz Adam*) adlı hikâyesinde oldukça uzun ve ayrıntılı tasvir edilmiş olarak karşımıza çıkmış; ancak hikâye, bacakları olmayan bir dilenci üzerine kurulmuştur. Bu defa hikâye, Yüksekaldırım semti üzerine kurulmuş, hikâyede okur adeta Yüksekaldırım’da ilerliyor kadar canlı tasvir edilmiştir.

Ben anlatıcı, gözlemci konumdadır ve Yüksekaldırım’ı gezerken bir yandan da bunu okurla paylaşıyor gibidir:

“Sair günler bir adım atarsınız Münir Nurettin, öteki adımınızda Tino Rossi, bir adım daha atmayın sakın! Hareket etmeyin! Yoksak hemen Safiye Ayla Hanım’la Bay Bing Crosby kulağınıza bağıracaklardır. Sağ kulağınızın ufacık bir kıpırdaması beyninizde bir radyo düğmesi çevirir. Sesini tanıyamadığınız bir bayan, ‘Olmaz ilaç sîne-i sadpâreme’ deyiverir. Yürümeye koyulursanız ‘Olmaz ilaç sîne-i sadpâreme’nin birdenbire kesildiğini, onun yerine kalubeladan kalma bir ‘Hafız Burhan’ plağının döndüğünü duyarsınız. Hemen iki adım sonra bir başka sesin hüsnünüzün şen güneşine vurulduğunun resmidir!

Aldırmayın yürüyün... Musiki ziyafetleri yeter! Şimdi şirin bir kahvebin önündesiniz. Bütün gramafon seslerini arkanızda bırakmışsınızdır.” (2013 f: 50) diyerek “Bacakları Olsaydı” hikâyesindeki tasvire çok yakın bir tasvir yapmıştır. Ancak hikâye, aynı zamanda anlatıcının gözlem ve gezintisi bitmez, devam eder: “Bir beyaz bezin üstüne sarı, kırmızı, mor boyayla bir primitif ressamın çizdiği fok balığını, bangizi, devrilen bir Eskimo kayığını göreceksiniz. Resmin altında kimi büyük, kimi küçük harflerle yazılmış hoş bir ilan gözünüze çarpar:

Şimal buz denizlerinde yakalanan deniz canavarı!

İki metre boyunda -270 kilo sıklisinde- Bir vücudunda üç tane kuyruğu var!!!!... İki eli; iki elinin üstünde üç parmağı!... On parmağında on tırnağı??? İnsan gibi bir canavar (!) Asker beş kuruş (yedi nokta yan yana) sivil on kuruş (virgül) buyurun. Gözlerinizle görün -Haydi efendi haydi! Sağ ve canlı (sorgu işareti)” (2013 f: 49-50)

İlanda bahsi geçen deniz canavarı, fok balığıdır ve anlatıcı fokun sergilendiği kahveye gider. Gezintinin ve gözlemlerin canlılığı, anlatıcının Marika isimli fokun sahibi Haydar Efendi ile diyalogu ile pekiştirilir:

“- Allah aşkına bir çayımı iç abi, diyor, foku görmeye çağırıyordu:

- Buyurun içeriye girelim abi.

Perdeyi elimizin tersiyle sıyrıp içeriye giriyoruz. İçi pırl pırl çinko kaplı tahtadan kocaman bir sandığın önündeyiz. Fok, sahibini görünce bağırmaya başlıyor.

- Tumba kızım, tumba!

- Dişi midir?

- Dişi abi.

Tam bu sırada bir çevalye iri iri, diri diri kolyozlar geldi.

- Hadi kızım tumba! Tumba kızım! Tumba yapmazsan vermem, hadi!

Zeki, yuvarlak tatlı gözlerle yüzümüze bakan fok, iki delikten ibaret burunsuz burnuyla hızlı bir nefes aldı. Sonra olduğu yerde bir döndü.

- Hadi bir tumba daha!

- Bak, dikiz et abi! Balığı nasıl temizliyor... (2013 f: 52)

Kahveden çıkan anlatıcı, daha sona bir niyetçi görür ve niyet çeker. Bunu da okurla paylaşır:

“Boşu boşuna ümit ediyorsunuz. Aşk tarafından talihiniz kapalı. Sizi sevmiyor. Ama *üzülme*, aşk tarafından olmazsa başka yerden *yüzün* gülecek, bir yerden eline külliyetle para geçecek...” (2013 f: 53)

Bu niyeti gerçekten çekmiş olduğunu düşündürtecek kadar hatalı cümleler vardır. İkinci çoğul şahıs ekini, saygı ifadesi olarak kullandıktan sonra arkadan ikinci tekil kişi ekini kullanması, niyetin aleladeliliğini pekiştirir. Özensizlik, bu anlamda doğallığı da getirir. Hikâye ve Yüksekalkaldırım semti daha canlı bir manzara kazanır.

Niyetçiden sonra “suyla, tükürükle, gazozla, dondurmayla, elmayla, karpuzla ateş yakan adamın önündeyiz, durun!” (2013 f: 53) Arkasındaki bir kafiyeyle turistik bir gezi yaptıran rehber izlenimini uyandıran bu çağrı okuru harekete geçirme noktasında işlevseldir. Anlatıcı, adamın marifetini, tükürükle ateş yakışını da

ayrıntısıyla tasvir eder; ancak gezinti burada sonlanmaz. Sırada Yüksekaldırım Nişan Atma dükkânı vardır ve burada nişan atmak zorunludur; çünkü duvarda “Yurttaş! En büyük vazifen atıcılıktır.” Yazmaktadır. Nişan atıp, balon patlatmaktan sıkılan için ise “eğlenceli ve kârlı bilardo oyunu” vardır.

Böylece, tüm hikâye hem tasvire dayanması bakımından hem de bu tasvirin bir karnaval canlılığı yaratacak kadar gerçekçi yapılması açısından dikkat çekicidir.

Kitaptaki “Sur Dışında Hayat” hikâyesi de ben anlatıcının “Yüksekkaldırım” hikâyesinde olduğu gibi, İstanbul’un Silivrikapısı ile Mevlânakapısı arasında yaptığı gezintisini okurla paylaşmasına dayanan bir hikâyedir. Anlatıcı yine gözlemcidir ve gezinti sırasında karşılaştığı insanlarla olan konuşmalarıyla hikâyesini ilerletir.

“On Milyonerle On Metresi” kurgusu bakımından dikkat çekici bir hikâyedir. Hikâye şehrin sefaletinden, hastalığından ve şikâyetinden usanmış harp zengini on milyonerle on metresinin şehir dışında büyük bir çiftliğe taşınmaları ve buradan şehre dönmelerini konu alır.

Hikâye kurgusu itibariyle metinlerarasılığa yaslanır: “On Milyonerin On Metresi” öyküsü, *Décaméron* (*Dekameron*) adlı eserin kurgusu ile benzerlik gösterir. Ali İhsan Kolcu, bu eser ile ilgili şu bilgileri vermektedir: ‘İtalyan yazar *Giovanni Boccaccio* (1313-1375)’nın *Decameron* (*Dekameron*) hikâyeleri kendisinden sonra uzun yıllar hikâye türüne örneklik etmiş metinlerdir. (...) *Decameron* hikâyeleri 1348’de Floransa’da veba salgınının bas gösterdiği bir sırada, üç soylu erkek ve yedi soylu kadının salgından kurtulmak için bir kilisede buluşarak kıra çekilmeye karar vermesiyle ortaya çıkar. Vakit geçirmek için bu on kişiden her biri her gün birer hikâye anlatır. Böylece on günde 100 öykü meydana gelir. *Decameron* öykülerinin büyük bir kısmı müstehcen sayılabilecek metinlerdir. Bu hikâyelerin dikkate alınacak en önemli özelliği devrin İtalyan hayatından realist kesitler sunması, zaman zaman psikolojik tahlillere yer vermesi ve adına Novella denilen küçük hikâye türüne örneklik teşkil etmesidir.” (Aslan, 2007: 272)

Bu benzerlik bir hikâye kişisi tarafından da vurgulanır:

“- Floransa’da, dedi, bir zamanlar korkunç bir veba çıkmış. Kıran kırana olmuş. Zenginler, şehirden kaçıp ıssız bir yere sığınmışlar. Orada, aylarca,

birbirlerine hikâyeler anlatarak, kadınlı erkekli yaşamışlar. Biz neye yapmayalım? Neyimiz eksik Floransalı zenginlerden? Nedir bu şehrin hali? Dedikodu, karaborsa, gürültü, patırtı, kalabalık, en kibar adamın yanında en adi, en pis birisi, en güzelin karşısında en çirkin, en iyyin elinde en kötü, hırsızın dükkânında namuslu, namussuzun kolunda şerefli, şehrin şu en temiz lokantasında en kirli köylü, aile kadınlarının yanında orospu...” (2013 f: 58)

Kurgu açısından benzerlik olsa da konusu açısından Decameron’dan farklı olan hikâye, üçüncü tekil anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı, haksız kazançla zengin olan milyonerlere karşı bir tavır içindedir:

“Şehir, en küçüğünden en büyüğüne kadar haksız para kazanmayı ayıp saymıyordu. Kanunlar ceza verse bile hapis yatıp mahpushaneden paralı çıkanlara şöyle deniyordu:

- Geçmiş olsun efendim! Vallahi pek üzüldük! Bu zamanda kim yapmıyordu ki; nihayet efendim, bu bir zaruri ihtiyaç maddesi değildi ki...
- Değil mi efendim?” (2013 f: 57)

Anlatıcının bu küçük alıntısı, hikâyenin sonu hakkında bir sezdirme yapar.

İşlerinden ayrılmaya karar veren milyonerlerin, bu kararı verdikleri ortam dikkat çekicidir:

“Karar önce şehrin büyük bir lokantasında karides salatası, kuşkonmaz, enginarlı piliç, acem pilavı, péche melba, üstüne crème chantilly dökülmüş ahududu arasında, üç kişi tarafından verildi.” (2013 f: 58)

Sait Faik’in harp zamanlarını konu alan hikâyelerinde mutlu azınlığın, mutsuz milyonlarla karşılaştırılması hep ziyafet sofraları üzerinden yapılmıştır. “Beyaz Altın” (*Sarmıç*) ve “Çelme” (*Şahmerdan*) hikâyelerinde olduğu gibi burada da ziyafet sofrası ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmiş, masanın zenginliği, yoksul halkla tezat oluşturacak şekilde verilmiş, masadaki her bir yiyecek tek tek belirtilmiştir.

Metresleriyle satın aldıkları çiftliğe taşınan milyonerler, lüks oyun ve eğlencelerle hayatlarına devam ederler; fakat bu durum çok uzun sürmez. İçlerinde bir hastalık, cüzzam yayılır ve hikâye milyoner ve metreslerin çiftliği bırakıp şehre yayılmalarıyla sona erer:

“İhtiyar haremağası ile karısı mevkiinde olan ellilik Tebessüm Kalfa, metreslerin geceleri yüzdükleri büyük havuzun kenarında, Mesut Ağa’nın yarım yapılmış bir ameliyattan artakalan saadeti içinde hayattan pek memnun, oturuyorlar.” (2013 f: 66-67)

diyen anlatıcı, hikâyenin başında tepki gösterdiği milyonerleri cezalandıran bir son hazırlamış olarak değerlendirilebilir. Milyonerlerin çiftliği bırakıp gittikleri çalışanlar

ilk defa bu pasajda tasvir edilirler. Mesut Ağa ve karısı için yarım bir mutlulukla süregelen hayat, mutluluk seviyesinin yükselmesiyle devam eder.

“Jimnastik Yapan Adam”, ben anlatıcının gözlemlerine dayanan ve tasvir üzerine kurulan bir hikâyedir. Anlatıcı, sonradan Macar olduğunu öğreneceğimiz adamın önce fiziksel tasvirini verir ve her sabah jimnastik yapmasının sebebini merak eder. Bu hâliyle Sait Faik’in merak üzerine kurguladığı hikâyelerden biridir. Anlatıcı, adamın her sabah jimnastik yapmasının sebebini ancak bir sene sonra 1947 yazında tekrar o adamı gördüğünde öğrenir. Anlatıcı, bunu diyalog sahnesiyle verir:

“- Bu sene, dedim, jimnastik yok mu?

Güldü:

- Bu sene yok jimnastik, dedi. Bu sene yalnız yatmak.

- Siz, dedim, ecnebi?

- Ben Macar, dedi.

Oturduk, konuştuk. Yanımdaki köpeğe fena fena baktı.

- Kedi, dedi, kedi. Kedi iyi. Yok köpek... Köpek insan gibi fena huy. Fena huy...

- Nasıl fena huy? Çok sadık hayvan.

- Sadık fena. Köpek insan nasıl huy var alıyor. Budala bir hayvan. Karactersiz hayvan. Ama kedi çok sadık, vuruyor pençe. Çalıyor, koparıyor. Var karakter kedi. Büyük karakter.

(...)

- Niçin bu sene jimnastik, yapmıyorsunuz?

- Yapmıyor jimnastik, çünkü bu sene düşman yok. Birisi bana bir fena laf söylemiş, ben kızmış, ama bakmış vücut zayıf, dayak yiyecek. Bir yaz yaptı kültürfizik. O fena söylemiş bana.tuttu yakasından onu pan! Pan!.. O fena söylemiş bana tuttu yakasından onu pan! Pan!...

- Dövdünüz mü?

- Oh! Çok. Nasıl?..” (2013 f: 73)

Diyalog sahnesiyle hikâyesine konu edindiği kişiyi konuşturan anlatıcı, bu sahneyle hem hikâyesine hız kazandırmış hem de doğal, samimi ve başarılı bir ağız özelliği gösteren bir anlatım tonu yakalamıştır.

“İnsan Gibi Bir Şey: Huy” hikâyesi, birinci tekil anlatıcının “huy”unu insana benzeterek onu somutlaştırması ve onunla olan diyalogunu konu edinmesi bakımından dikkat çekicidir:

“Elini ayağını sımsıkı bağladım. Bir köşeye oturttum. Gözlerinden *ateş fışkırıyordu*. Hiddetinden *zangır zangır* titriyordu. Suratı *sapsarıydı*. Ama bu sarılığın, korkudan çok hiddetten doğduğuna eminim. Onun kızması da bir şeye yaramaz. Bir şey yapacağından değil. Çözsem üzerime atılacağını sandıran bu hiddet, dakikasında sertliğini bırakıp eriyiverecek. Ama onu bırakır mıyım hiç? Zevk duyuyorum onu kısıkvrak bulundurmaktan.

- *Sana ne, sana ne yahu?* diye haykırıyordu.

- Bana mı ne? dedim deli gibi. Bana ne olur mu? Bütün şu gördüklerin... Tarlalar, evler, şehirler, saadetler hep hep, hepsi tehlikede...

Mübalâğa ettiğimi bile bile konuşuyordum.

- Yok, o kadar da değil, demiş bulundu.

(...)

Susturdum.

- *Sus köpek*, dedim. Hangi asıl büyük kötülük?

- Asıl büyük kötülük hak yemektir hak, dedi.

- Biz hak yiyenleri de...

- Başınıza taç ediyorsunuz. Siz yankesicileri, hırsızları bile hafiften seversiniz. Siz katilleri bile benden üstün görürsünüz. Korkarsınız onlardan. Cezalarını çekip affedildikten sonra kahvelere girdiği zaman ayağa kalkarsınız. Ben öyle kahvelerde, öyle katillere ayağa kalkan öyle başkanlar, öyle muhtarlar, öyle zenginler, öyle muteberan gördüm ki...

- *Bırak* bu boş lafları, dedim. Sen kendine bak.

- Ben kimseye kötülük etmiyorum, dedi. Kötülük ettiğimi bilsem...

- Bu meselede bilip bilmemek arasında fark yoktur dedim.” (2013 f: 75-77)

Huyuyla giriştiği hareketli tartışma anlatıcının cümle ve sözcük seçimlerine yansımıştır.

“Su Basması”, Sakari olarak adlandırılan Sakarya Nehri’nin bahar aylarında taşıp afete sebep oluşunun anlatıldığı bir hikâyedir. Hikâye, ihtiyar bir köylünün

ağızdan, “Abasız’ın oğluna” anlatılan; dolayısıyla ağız özellikleri ve konuşma üslûbuyla oluşturulmuş bir hikâye olarak farklılık taşımaktadır.

İhtiyar köylünün, karısı Fadime’yle olan nişanlılık sürecini anlattığı pasaj, bu açıdan dikkat çekicidir:

“Kızı eskiden her gün görürken nişanlanınca göstermez oldular. Bahar da güzel mi güzel. Türkünün *bini bir paraydı* benden. Bahar da *yalabuk mu yalabuk*. Gız yanağı gibiydi yoncaların çiçeği *oğul*. Ben de fakir miyim fakir!.. *Töbe!* Bir anam var, bir kümesimiz, sekiz tavuğumuz, üç *evlek* tarlamız... Bu kadar şey de fukaralık sayılmaz ama kime dinletirsin. *Herifin* yetmiş dönüm arazisi, iki binek atı, iki mandası malağıyla, üç ineği danasıyla, bir sürü koyun; uzakta ormanı, evi üç katlı. Sana kim verir kızını?” (2013 f: 84)

“Mektup”, bir hikâyeden ziyade denemeye yakın bir metin olması bakımından farklılık gösterir. Sait Faik’in “yazı yazmak” ve “yazının ortaya çıkışı” hakkındaki düşüncelerini okurla paylaştığı bir metindir:

“Ah bu ilk yazıyı yazan adam! Bu ilk vesikayı bulsam, birçok şey öğrenebilirdim. Acaba iki kişi oturup birtakım remizler mi düşündüler? Eğlence için mi bu işi yaptılar? Yoksa birinin bir derdi mi vardı?

İlk yazı bir erkekten mi kadına yazıldı, yoksa kadından mı erkeğe? Bana öyle geliyor ki, ayrı iki cins insan tarafından bir yazı ötekine gönderildi. Bu bir mektup muydu, yoksa bir şiir miydi? Galiba resimdi. Hem şiir, hem resim, hem mektuptu. İki dudak resmi mi vardı? Yoksa iki kol birbirine mi sarılmıştı? İki işaretten mi ibaretti? Yoksa “Gel kızım” edmek için uzun saçlı bir kadına bir adım mı attırıyor, bir küçük kulübeyi mi işaret ediyordu? Küçük küçük çocuklar mı yapmıştı?” (2013 f: 91)

Deneme üslûbunun getirisi olan okurla diyalogun kurulduğu, doğal bir anlatımın görüldüğü bu pasajın soru cümleleriyle ilerlemesi dikkat çeker. Anlatıcı, soru cümlelerini kendisine sormuş gibidir ve cevaplarını, ihtimallerini kendi kendisine tasarlar. Amacı, hem okura kendisinde var olan merak duygusunu yansıtmak hem de okuru anlatısına dâhil etmektir. Bununla beraber yazı yazmakla ilgili şahsi görüşlerini de samimi bir biçimde anlatması, metnin deneme tonunu kuvvetlendirmiştir:

“Biz artık yazının canına okuduk. Onu nelere alet etmedik. İçimizin, beynimizin güzel, tashihli taraflarını söyleyemediğimiz, söylemeye sıkıldığımız, utandığımız, hem temiz hem de güzel olduklarına inandığımız şeyleri anlatmak için uydurduğumuz bu işaretleri artık kepaze ettik. Yalan

söylemek için, birini aldatmak için, bir kötü fikri müdafaa etmek için kaleme sarılanlarımız oldu. Bak gör ki, şu insanoğlunun elinde kala kala yine hep güzelleri kaldı. Onun için yazı yazmaktan korkmamalı. Kötüsü üç günlük, üç seneliktir. İyisi tarih olduğundan beri bize kalıyor. Kaybolan yalnız, sevgiliye yazılmış, uydurulmuş ilk mektup... Merak ettiğim hep o ilk ve en güzel yazı.” (2013 f: 92)

“Serseri Çocukla Köpek”, ben anlatıcının gece yarısı Beyoğlu’nda gördüğü on yaşındaki bir çocukla, onun omzuna aldığı iki aylık köpeği görmesiyle kurguladığı bir manzaranın hikâyesidir.

Anlatıcının düşleyerek kurduğu manzara canlı oluşuyla dikkat çeker:

“Beyoğlu sabah olmak üzere olan bir ortaçağ şehrine benziyordu. Öyle bir ortaçağ şehri ki uyanır uyanmaz çırılçıplak esirler bir zafer çelengiyle şehrin hâkimini çekecekler. Pöstekilere, zırlara bürünmüş, altın gümüş işlemeli deri donlar giymiş, çevresi yarım metre gelen pazularla derebeyin aylıklı askerleri demir kapılı evlerden çığlık çığlığa kadınlar çıkaracak. Bu kadınlar o kadar güzel gözlü, o kadar tatlı, o kadar dolgun kalçalı olacaklar ki derebeyin sarayını süsleyen ressam saçını başını yolacak. O kadından bu kadına, bu kadından o kadına koşacak. ‘Bunu bana verin! Bunu bana verin! Bu benim rüyalarımın, hüsrânlarımın, fırçamın kadını. Ancak onunla ölmeyecek eserimi yapabilirim’ diye koşacak. Seç diyecekler, seçemeyecek. Başında zeytin ve defne dalından zafer çelengiyle derebeyi kahrkaha dan bütün gümüşlerini ve altınlarını şakırdacak.” (2013 f: 101-102)

Hareketli bir manzarayı tasvir eden bu cümleler, uzun fiil cümleleridir. Hareketlilik, cümlelerin fiil cümlesi olmaları kadar çok sayıda sıfatla ve zarf fiil kullanılmasıyla da sağlanmıştır. Ressamın heyecanını bildiren cümleler, kısa ünlem cümleleri olarak dikkat çekerken, güzel kadınların, güzelliklerine uygun olarak uzun uzun tasvir edilmesiyle, üslûp manzara ile uyumlu bir hal kazanmıştır.

Anlatıcı, köpek birdenbire havlayınca bu hayali manzarasından gerçekliğe dönmüş ve küçük serseri çocuğun köpeğe söylediği bir şarkıyı duymuştur:

“Karakolda ayna var ayna var

Kız kohunda damga var damga var

Gözlerinden bellidir Karabaş

Sende de bana sevda var!” (2013 f: 103)

Herkesçe bilinen bir şarkının biraz değiştirilerek verilmesiyle, anlatıcı hem metnine hareketlilik kazandırmış hem de çocuğun köpeğine olan sevgilini doğrudan iletmede başarılı olmuştur.

“Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi”, hikâyesi, Sait Faik’in “İzmir’e” (*Mahalle Kahvesi*) hikâyesine benzer bir anlatım tonuna sahip bir girişi olması açısından dikkat çekicidir:

“Milyonluk şehirlerde de yaşasa, insanoğlunun içinde yalnızlık, kendi içine çekilme, sinme günleri doludur. Bitişik doğmadığımıza göre içimizdeki sevinçleri, kederleri başkalarıyla her an paylaşmamıza imkân mı vardır? En yakınlarımızdan bile bucak bucak kaçtığımız, derdimizi kimselere söyleyemediğimiz günlerimiz olmaz mı?

Karı koca, ana oğul, kardeş, baba, hep ayrı ayrı kederlenmez, üzülmeyenler mi? Müşterek kederler, müşterek sevinçler ne kadar azdır. Kendi kendimiz kadar kim paylaşır derdimizi? Gün olur dost, sevgili, arkadaş, baba, ana, oğul, kardeş hep elimizi bırakıverir. Hem yapayalnız doğup kendi başımıza ölmüyor muyuz? Bana öyle gelir ki, dünya yüzündeki asıl dostlar asıl kardeşlerimiz aynı saniyede doğup, aynı saniyede ölen kişilerdir. Onlara da ömrümüz oldukça rastlayamayacağız.” (2013 f: 115)

“İzmir’e” hikâyesinde “içki, sevgili, ev, aile, arkadaş, eğlence, dünya işleri, bir aralık fikir bile... Hepsi, hepsi zarına iğne batırılmış, cıgara tutulmuş” renkli balonlara benzerken bu hikâyede daha doğrudan bir anlatım sergilenir. “İzmir’e” hikâyesinde balonlarına iğne batırılan anlatıcı kendisinden tiksiniyor sokaklara atılırken, burada da parka gider. Bu noktadan sonra anlatıcı, artık umutsuzluğunu bırakır; çünkü kendisi dışında düşünecek insanların konuşmalarına tanıklık eder.

Gündüzleri herkesin olan park, akşam çiftlerin, geceleri ise serserilerindir. Anlatıcı, gecelerin hayale imkân veren atmosferiyle hayali iki serseriye konuşturur:

“- Yapamıyorsun evde bir türlü değil mi?

-Yapamıyorum be Cıvci, sıkılıyorum. Alışmışız bir defa... Sen de mi öylesin?

- Vallahi bilmem ki. Ben hiç döşek nedir bilmemişim.

- Yok *ulan be!* Sen sokakta mı doğdun?

- Öyle gibi bir şey.

- Anlatsana...

(...)

- Geçen sene... Bacaksız yok mu hani bizim, onunla *vurduk* buradan otobüsle, yayan Halep'e kadar gittik. Bir hafta kaldık orda. Canımız sıkıldı. Trenle dönelim dedik. Trende yakalandık. Posta posta getirip hududa bizi teslim ettiler...

- Bacaksız ne oldu?

- Geçen sene öldü.

- Eroinden mi?

- Yok canım, o çekmezdi. Eceli geldi, *nalları dikti*.

- Söyleme *ulan!* En iyi arkadaşındı.

- Ne diyeyim; *kalıbı dinlendirdi* mi?

- Yok... *Cartayı çekti* de.

- Peki öyle olsun. *Tahtalı köye gitti.*" (2013 f: 117-118)

Bu diyalog sahnesi, her ne kadar hayali olsa da, gerçeğe oldukça uygun bir sahnedir. Gözlemci anlatıcı, tanıklık ettiği iki serserinin argo içeren konuşmalarını doğrudan verebilmiş, sokağın dilini başarıyla hikâyesine yerleştirmiştir. Kurgusal olduğu bildirilmesine rağmen sokak ağzının dikkatli ama doğal biçimde kullanılması, hikâyenin akıcı olmasını sağlar ve hikâyeyi sadece anlatıcının gözlem ürünü olmaktan kurtarır. Hikâyeyi canlı bir tablo haline getirir.

"Simitle Çay", birinci tekil anlatıcının simit ve çaya övgü yaptığı, deneme olarak değerlendirilebilecek kısa bir hikâyedir.

"Hiçbir kahvaltı simitle çayın yerini tutamaz. Ballı, reçelli, tereyağlı, hatta pamplumuslu kahvaltılarının sonunda sokağa bir otomobille çıkmayan insan varsa kızılır öylesine. Bu çeşit kahvaltılarının sonunda sokağa bir otomobille çıkmayan insan varsa kızılır öylesine. Bu çeşit kahvaltıdan sonra ayaklarınız ıslanmadan otomobile atlamalısınız. Yine ayakkabılarınız çamurlanmadan maroken koltuklu bir yazıhanede telefonu ele alıp:

- Dün akşam söylediğim gibi. On para aşağı olmaz.

Tak telefonu kapamalı, tekrar açmalı:

- Borsadan ne haber? Yetmiş altı yirmi mi? Satma, bekle. Efendim bekle diyorum sana. Elbet bir bildiğim var benim de. Yetmiş yediye de vermem. Seksenden de on para aşağı olmaz. Peki bekliyorum. Öğleye kadar

telefon edilmezse sözümden cayabilirim. Unutulmamalı... demeli.” (2013 f: 127-128)

Bu cümleler, durup düşünmeye vakti olan, hayattan büyük beklentileri olmayan, küçük mutluluklardan keyif alan bir insanın tavrıyla kurulmuştur. Simit ve çay gibi pek çok kişi için basit sayılabilecek bir ikiliye güzelleme yapılmış; dahası bunun verdiği mutluluk bir kurguya bağlanarak “simitle çay”ın methiyesi üzerine bir deneme yazılmıştır.

4.2.2.4. SON KUŞLAR¹³

Son Kuşlar, *Havuz Başı* gibi 1952 yılında yayımlanmıştır; ancak *Havuz Başı*'nda önceki yıllarda yazılmış pek çok hikâye ve denemeye yakın metin bulunurken *Son Kuşlar*'daki hikâyelerin çoğu yenidir. Kitapta on dokuz hikâye bulunmaktadır ve bunların on altısının Ada'da geçiyor olması dikkat çekicidir.

Kitabın ilk hikâyesi “Son Kuşlar” da Ada'da geçen, birinci tekil anlatıcının, doğanın insan eliyle tahribatı karşısındaki tavrını ve bununla ilgili çocuklara olan tavsiyesini konu alan bir hikâyedir. Hikâye, kişileştirilmiş, canlı bir doğa tasviri ile başlar:

“Kış, Ada'nın bir tarafında yerleşebilmek için rüzgârlarını poyraz, yıldız poyraz, maestro, dıramudana, gündoğusu, batı karayel, karayel halinde seferber ettiği zaman; öteki yakada yaz, daha pılısını pırtısını toplamamış, bir kenara oldukça mahzun bir göçmen gibi oturmuştur. Gitmekle gitmemek arasında sallanır bir halde, elinde bir pasaport, çıkınında üç beş altın, bekleyen bu güzel yüzlü göçmen tazeyi benden başka bu Ada'da seven hemen hiç kimse yoktur, diyebilirim. -Övünmek için değil-.” (Abasıyanık, 2013 g: 1)

“Güzel yüzlü bir göçmen taze”ye benzetilen “yaz”ın “kış”a direnişi, sert rüzgârların tek tek sayılmasıyla etkileyici, hareketli ve doğayla bütünleşmiş bir tasvir içinde sunulmuş ve estetik bir görünümle şiirsel bir anlatım yakalanmıştır.

“Yaz”ın gidişinin aşamalı görüntüsü, sözcük seçimlerine de yansımıştır:

“Yazın daha parça parça, lime lime, bohça bohça eşyalarıyla gitmek için fazla telaş etmediği Ada'nın bu yakasında, hiç ev yoktur. Yalnız bir tek kır kahvesi vardır.” (2013 g: 1)

Değişen manzarayı seyreden anlatıcı, hareketsizdir. *Havuz Başı*'ndaki hikâyelerde sokağın içinden hareketli manzaralar paylaşan birinci tekil anlatıcı, *Son Kuşlar*'da oturan, soluk alan, seyreden ve yorumlayan bir konumdadır:

“Kedi sustu. Köpeğim gözünü kapadı. Karga sesleri geliyor şimdi de. Vaktiyle bu Ada'ya bu zamanda kuşlar uğradı. Cıvıl cıvıl öterlerdi. Küme küme bir ağaçtan ötekine konarlardı.

İki senedir gelmiyorlar.” (2013 g: 3)

¹³ Sait Faik Abasıyanık, *Son Kuşlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013

Konuşma dilinin kısa cümleleri ve bir manzarayı tasvir eden geçmiş zamanlı fiil cümleleri, hikâyenin akışını kesecek olan ifadeyi hazırlama işleviyle kullanılır. Tasvir edilen sakin manzarayı bölen “İki senedir gelmiyorlar” cümlesi, hikâyenin devamlılığını bozar ve hikâyede kesit değiştirme işleviyle kullanılır. Geçmiş zamanın kullanımı da bu manzaranın değişeceğinin ipuçlarını vermiştir.

Sonbahara doğru çoluk çocuk birtakım insanlar, Ada'nın tepesinde “birer damlacık” tabiat harikası olan kuşları toplarlar ve dişleriyle o an oracıkta kuşları boğar, canlı canlı yolarlar. Anlatıcıda büyük bir hüzne ve kızgınlığa sebep olan bu durum, anlatım şekline de yansır:

“*Hele bir tanesi vardı, bir tanesi. Çocukları bu işe seferber eden de oydu. Ökseleri cumartesi gecesinden hazırlayan da... Konstantin isminde bir herifti. Galata'da yazıhanesi vardı. Zahirî tüccarıydı. Kalın, tüylü bilekleri, geniş göğsü, delikleri kapanıp açılan üstü kara kara benekli bir burnu, deriyi yırtmış da fırlamış gibi saçları, kısa kısa bir yürümesi, kalın kalın bir gülmesi...*

O esmerle sarışın arası isketelerin bir damlacık etlerinden yapacağı pilavın hazzıyla *parıl parıl yanan krom dişleriyle* nasıl koparırdı kuşun imiğini, bir görseydiniz...” (Abasıyanık: 3-4)

Okurda intiba uyandırmaya yönelik yapılan bu tasvirde, fiziksel özellikler öne çıkarılır ve bunlar taraflı bir biçimde resmedilir. Bahsi geçen bu adam Konstantin Efendi'dir ve havalar sertleştiğinde, en çığırktan kafes kuşunu ve mahalle çocuklarını da alarak “bir tanesi iki yüz elli gram vermeyen sakaları, isketeleri, floryaları, aralarına karışmış serçeleri gökyüzünden birer birer toplar.” (2013 g: 5)

Konstantin Efendi'nin fiziksel tasvirinden sonra psikolojik tasviri de yapılır ve bu noktada anlatıcı, tedrici bir anlatım kullanır:

“Sabahleyin işine kısa kısa adımlarla koşarken, akşam filesini doldurmuş vapurdan çıkarken görseniz; iriliğine, sallapatiliğine, Karamanlı ağzı konuşuşuna, basit ama, hesaplı fikirlerine, iki kadeh atmışsa yine basit, sevimli şakalarına karşı, hakkında kötü bir hüküm de veremezsiniz. Kendi halinde, işi yolunda, hesaplı yaşayan bin bir tanesinden bir tanesiydi.

Ama güz mevsiminde, birdenbire böyle canavar kesilirdi. Akşam beş otuz beş vapurunun arka tarafında yerleştiği iskemlesinde denizin üstüne oldukça mülayim bakan gözlerini havaya kaldırır, eylül sonlarına doğru böyle şairane gökyüzüne bakardı. Birden yüzünün ve gözlerinin parladığını görürdünüz.” (2013 g: 4)

Konstantin Efendi'nin gözlerini parlatan şey, gökyüzünde gördüğü esmer lekeciklerdir ve sessiz, zenginliğini belli etmeyen, mütevazı bu adam, bu esmer lekecikleri görür görmez bir canavara dönüşür. Bu haliyle o, sonbaharı anlamsız kılan biridir:

“Halbuki sonbahar kocayemişleri, beyaz esmer bulutları, yakmayan güneşi, durgun maviliği, bol yeşiliyle kuşlarla beraber olunca insana sulh, şiir, şair, edebiyat, resim, musiki, mesut insanlarla dolu anlaşılmış, sevişmiş, açsız, hırssız bir dünya düşündürüyor.” (2013 g: 5)

Sonbaharın uyandırdığı hazzı uzun ve bol sıfatlı bir dünya arzusuyla dile getiren anlatıcı, bunlara Konstantin Efendi'nin mâni olduğunu belirtir. Bu nedenle kuşlar artık pek gelmezler. Kuşlar yetmediği gibi, insanoğlu yeşillığe de musallat olur:

“Kuşlar yoktu şimdi havada ama, yolun kenarında yeşillikler vardı ya... Baktım: Bu yeşilliklerin bazı yerleri sökülmiş. Biraz ileride dört çocuğa rastladım. Yürüyorlar. Yeşilliklerin en güzel yerinde duruyor, bir kaldırım taşı kadar büyük bir parçayı belle söküyorlar, bir çuvala dolduruyorlardı” (2013 g: 6)

Bunun sebebini merak eden anlatıcı, diyalog tekniği ile durumun izahını yapar:

“- Ne yapıyorsunuz, yahu? dedim.

- Sana ne? dediler.

Fukara, üstleri yırtık pırtık yavrulardı.

- Canım, neden söküyorsunuz? dedim.

- Mühendis Ahmet Bey söktürüyor.

- Ne yapacak bunları?

- Yukarıda deri tüccarı Hollandalı var ya hani, onun bahçesini düzeltiyorlar da...

- İngiliz çimi alsın, eksin, mademki herif zengin...

- İngiliz çimiyle bu bir mi?

- Bu daha mı iyi?

- İyi de laf mı? Bunun üstüne çimen mi olur? Hollandalı öyle demiş.” (2013 g: 6)

Önceki hikâyelerinde çocuklarla girdiği hayret, sevgi dolu ve çocukça diyaloglardan farklı bir biçimde karşımıza çıkan bu diyalog sahnesinde anlatıcının sesi, kısılmış bir biçimde karşımıza çıkar. Bir sonuca bağlanmayan konuşma, anlatıcının durum karşısında çözümsüz kalacağının habercisidir. Bu çözümsüzlük hissiyle anlatıcının, hikâyesini çocuklara seslenerek sonlandırmaktan başka yapacağı bir şey yoktur:

“Dünya değişiyor dostlarım. Günün birinde gökyüzünde güz mevsiminde artık esmer lekeler göremeyeceksiniz. Günün birinde yol kenarlarında toprak anamızın koyu yeşil saçlarını da göremeyeceksiniz. Bizim için değil ama, çocuklar, sizin için kötü olacak. Biz kuşları ve yeşillikleri çok gördük. Sizin için kötü olacak. Benden hikâyesi.” (2013 g: 7)

“Bulamayan” birinci tekil anlatıcının yirmili yaşlarındaki “çocukluk” hatırasını, kırk yaşlarının gözüyle ve tecrübesiyle, şimdiki zamanda anlattığı bir hikâyedir. Hikâyede, tekne yapan ve suda yüzdürürken etrafındaki çocuklarla fizik kanunları hakkında konuşmalar yapan; ancak hatalı bilgilere sahip olan elli yaşlarındaki bir adam tanıtılır. Anlatıcı hikâyesine, çocukların “âlim” dedikleri bu adamı, aktüel zamanın içindeymiş gibi tasvir ederek başlar. Sait Faik’in tasvir ediş şeklinden farklı olmayan bu girişte, anlatıcı önce adamın bulunduğu vapurun güvertesinde karşıdan bir görüntüsünü verir, daha sonra adama yaklaşır ve adamın yüzüne odaklanır. Bu noktada anlatıcının tavrı dikkat çekicidir. Daha önce “Kaşıkadası’nda” (*Şahmerdan*) hikâyesinin birinci tekil anlatıcısında gördüğümüz bir dikkat, “Bulamayan” hikâyesinin anlatıcısında da karşımıza çıkar.

“Kaşıkadası’nda” hikâyesinde, yüzle ahlak arasında müthiş bir münasebet olduğunu belirten anlatıcı, bu hikâyede de aynı görüşe sahiptir:

“Ah, bu insan yüzleri!. Her şeyimizi bağladığımız, durmadan yanıldığımız, istediğimiz kadar bol hasletler, adilikler, iyilikler, kötülükler, delilikler, akıllılıklar, sevdalar yüklediğimiz insan yüzleri! Yanılsak da zararı yok! Bu yüze olmazsa ötekisine yükleriz saydıklarımızı. Yanılmamız muayyen bir insan içindir, insanlar için değil. O halde yanılmıyor sayılırız.” (2013 g: 10)

Anlatıcı, yirmili yaşlarındayken kafasında mücadele ettiği bu adamın kendini tatlı bir rüyaya kaptırdığını, fizik kanunları hakkındaki bilgilerinin yanlışlığına rağmen onu uyandırmaktan çekindiğini belirtir. Yıllar sonra bir gün Karaköy’de rast

geldiği bu adamla karşılaşan anlatıcı, kendisinin çekindiği bu rüyadan uyandırmayı, bir başkasının acımasızca yaptığını özgün bir biçimde dile getirir:

“Beni nasıl da tanıdı. Yüzü değişti. Uçuk sarı benzi hafifçe kızardı. Nazikâne şapkasını çıkardı.

- Nasıl, dedim, nasıl gidiyor sizin transatlantik?

Öyle tuhaf güldü ki, bütün derdini anladım. Ukalanın biri, hülyalarını *ince sopaları kırar gibi çat çat* kırmış, ona Arşimet kanununu iyice anlatmıştı. Hiç cevap vermedi. Çabucak uzaklaştı. Dünya yüzünde bir de cazibe kanunu bulunduğunu anlamıştı. Rüyasından uyandırılmıştı ama, gülüşünden anlıyordum ki, cazibe kanunundan gemisini kurtarmak için direklerine kocaman mıknatıslar takmayı düşünüyor.” (2013 g: 19)

Anlatıcı, isimsiz bu adamın hayallerinin kırılışını ince sopaların kabaca kırılmasına benzetmiştir. Kendisinin hülyadan uyandırmak istemediği bu adam, başkaları tarafından kabaca, inceliğine naifliğine oranla oldukça sert bir biçimde kırılmıştır ve anlatıcı bunu başarılı bir biçimde somutlamıştır. Sait Faik’in, insan hüznünün ve kırılganlığını yansıtmadaki başarılı ifadelerinden biri de bu şekilde “Bulamayan” hikâyesinde karşımıza çıkmıştır.

“Yaşayacak” hikâyesi, yazarın “Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür” (*Lüzumsuz Adam*) ile beraber okunabilecek bir hikâye olması açısından dikkat çekicidir. Hikâyede, ırba çıkmak için her sabah dört buçukta kalkan, emek veren, verdikleri emeğin karşılığını alamayan balıkçılardan övgüyle bahsedilir. “Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür” hikâyesinde uyku ile uyanıklık arasında, uykuya övgüler düzen, güzellemeler yapan ben anlatıcının yerine burada birinci tekil anlatıcı ve yine aynı övgüyü vardır; ancak bu defa anlatıcı, bunu dışarıdan bakan bir gözle yapar:

“Uyku ile uyanıklığımın arasında o insanların sesleri gelirdi. Her şey *şairaneydi*. Üstünden sabah sisi kalkmamış, *ılık ılık tüter gibi* durgun deniz, pırıl pırıl başı havaya kalkmış, yine baş tarafına mavi zemin üstüne gümüş yaldızla yapılmış *Bedri Rahmi balıklı, Matisse çiçekli* kayık, bilekleri boğa başı bükecekmiş gibi kalın ve kıllı hamlacılar kıçta; ağarmış kasketinden lif lif ağarmış saçları fırlayan reis; mantarlarıyla taşları düzenle dizilmiş, *güneşte yanmış çocuk derisi renkli ağlar...* Biraz sonra ağların deliklerinden kafalarını çıkarıp balık şeklinde, *gümüş noel baba oyuncakları misali* parlayıp titreyecek sardalyalar...” (2013 g: 23)

Anlatıcının gözlemlediği ve tasvir ettiği deniz, tekne, reis ve ağlar, kendisinin de belirttiği gibi oldukça şairane bir biçimde resmedilmiştir. Anlatıcı, gözlemlediği

manzarayı resmederken ressamın fırçalarını örnek göstermiş, bir anlamda sanatsal kimliği ile Sait Faik'in dikkatlerini yansıtmış, en az Bedri Rahmi ve Henri Matisse kadar vurgulu ve renkli bir resimleme yapmıştır. Sait Faik'in ilk hikâyelerinden itibaren görülen yanık tenli çocukların derilerinin rengi, güneşin altında ve denizin içinde defalarca kullanılan balık ağlarına, balıkların gümüş rengi pulları da, gümüş noel baba oyuncaklarına benzetilerek, şiirsel bir anlatım yakalanmıştır.

“Yaşayacak” hikâyesinin bir diğer dikkat çekici özelliği de daha önce Sait Faik'in hiçbir hikâyesinde görülmemiş kadar uzun bir cümleye sahip olmasıdır. Denizi, balığı, balık tutanı, ekmeğini denizden çıkaran insanı çok sevdiğini belirten anlatıcı, “balıkçı” ismine derin bir sevgi ve saygı duyusunun sebebini, yirmi satırlık bir cümleyle dile getirir.

“Kendi Kendime”, yalnızlığından kurtulmak isteyen birinci tekil anlatıcının kendi kendine konuşmalarını konu alan bir hikâyedir. Aynı zamanda, son dönem hikâyelerinde yazarı karamsarlığa itecek bir yalnızlık duygusunun da açıkça görüldüğü bir hikâye olması açısından dikkat çekicidir.

Güneşin derisini yaktığı, havanın göğsünü okşadığı, suyun bacaklarını yaladığı bir hâlde oturan anlatıcı, oturduğu yerden karşısındaki manzarayı seyrederek. Bunu yaparken çok yalnızdır:

“Demin geçtiğinden bahsettiğim sandal, tekrar ters yüzüne geçti. Bu sefer daha yakından. İçindekileri de tanıdım. Köpeğimle aşinalık ettiler. Bir daha geçerlerse ‘Buyurun yahu, birer cıgara içelim,’ diyeceğim. Birbirimizi ancak tanıyoruz ama ne zararı var! Yarım saattir yalnız sineğin vızıltısını duyuyorum. İşte yunuslar geçiyor. Oh! Hiç olmazsa yunuslar geçiyor.” (2013 g: 30)

Yalnızlığına bir ‘hişt’ sesini arayan anlatıcının habercisi olan bu satırlar, hikâyenin son satırlarıdır ve hikâye anlatıcının bulunduğu yerdeki gözlemlerini resmetmesiyle başlar.

“Saat öğleden sonra dört. Karşımda Yassı ve Sivriada. O kadar yakınlar ki, biraz daha genç olsam, yanımda sevdiğim bir arkadaşım olsa, ‘Yüzerek gidelim mi?’ dese, hiç düşünmeden suya atlarım. Bir kayanın üstünde deniz donuyla oturuyorum. Denize çok yakıным; biraz uzatsam ayaklarım değecek. Yassıada’nın kıyılarından itibaren, benim -şöyle bir kara insanı tahmini- üç yüz adım öteye kadar ince bir parıltı var. Güneş de tam o

parıltını yukarısında. O parıltı bir yere kadar devam ediyor, sonra, yavaş yavaş açıklarda sönüyor.

Şu açıklarda kelimesi yerine, az daha engin diyecektim. Bu kelimeyi bir türlü kullanamadım. Zavallı kelime! Senin ne kabahatin var? Kabahat sende değil, benim kötü şiirleri unutmayan hafızamda: ‘Engine, ah engine! - Enginde bakacağım gözlerinin rengine!’ Ölür müsün, öldürür müsün?’ (2013 g: 27)

Bir ressam dikkatiyle yapılmaya çalışılan tasvirde, her şey yerli yerinde olarak, net bir şekilde resmedilmeye çalışılmıştır. Bunu yaparken anlatıcının seçtiği sözcükler üzerindeki hassasiyeti dikkat çekicidir. Ömer Bedrettin Uşaklı’nın “Engin Şarkısı” adlı şiire yapılan bir göndermeyle bu hassasiyet dile getirilir ve bu durum anlatıcının hikâye edişinin bir parçası olarak hikâyede bir üstkurmaca meydana getirir. Bununla birlikte, anlatıcının dikkatle resmetme gayreti de sebepsiz değildir.

“Bir zamanlar Arif Dino bize küçük bir resim dersi vermiş, ‘Resim yaparken, evvela muhiti çizeceksiniz. Sonra dahili teferruata geçersiniz,’ demişti.” (2013 g: 28) diyen anlatıcı, Dino’nun bu tavsiyesine uyar ve bunu uygulamak ister:

“Bozburun, sanki havanın, biraz daha kesafet peyda edip rengi biraz daha koyulaşmıştı, başka hiçbir şey değil. Ağır ağır tepeler yükseliyor. Bazen ya pek çıplak bir arazi parçası, galiba biraz duman, ekilmiş tarlalar hayal meyal fark ediliyor. Denizin rengi bu tarafta daha koyu, -rüzgârlı demeyelim, bugün rüzgâr yok- biraz da ürpertili. Az daha ilerimdeki kayanın ucuna kadar gelen, bu havanın kesafet peyda etmiş gibi, biraz daha koyu renklisi olan toprak paçası, orada dantelalı bir kesilişle kesiliveriyor. (...) Oradan öte, ufak bir sırt var. Bir iki yeşil, ince, çocuk şeyler. Solumda yarım bir ay parçası. Güneşin karşısında bu kadar parlak oluşu insana yapma hissi veriyor.” (2013 g: 28-29)

Seyredene izah ederek fırçasını oynatan bir ressam tavrının sergilendiği bu cümleler, anlatıcının çabasıyla uyumlu bir manzara yaratır. Ancak anlatıcı için, insansız bu manzaranın hiçbir önemi yoktur. Her şey insan sayesinde ve onunla güzeldir ve bu nedenle bütün bunlar, kötü resimler gibidir. Fakat bu hikâyeye de “Yaşayacak” hikâyesinde olduğu gibi resimsellik açısından dikkat çekicidir. Sait Faik’in insanı tasvir ediş biçiminden pek de farklı olmayan bir tavsiye üzerine, sözcüklerle resim yapma gayretine düşen anlatıcı, insanı yerleştirebileceği bir imkân bulamadığı için bu çabadan sıkılır ve iç dünyasına, yalnızlığına dönerek hikâyesini sonlandırır.

“Bir Kaya Parçası Gibi” hikâyesi de yine birinci tekil anlatıcının, Sait Faik’in dikkatleriyle resim üzerine düşüncelerinin yer aldığı bir hikâyedir. Hikâyede, anlatıcı ile Barba Vasili’nin Burgazada’dan Kınalıada’ya gitmek üzere küçük bir sandalla açılmaları, siste bir süre kaybolmaları ve Kınalıada’yı gördüklerinde hissettikleri mutluluk anlatılır:

“Tabiat, bir Van Gogh dehasıyla önümüze çizilivermişti. Şimdi Kınalı’nın bu yamacı hacimsiz bir şekilde, düz bir satır gibi kayaları, renk renk toprakları, yeşili, beyazı, kiremit, gri rengiyle sisin içine büyük bir pano, devasa bir Van Gogh gibi asılmıştı. Birden değişiyor, bozuluyor, oyun devam edip gidiyordu. Bir sis parçası yerinden süratle kalkıp bir rengi yavaş yavaş güçlkle bozuyor, siliyor, kalktığı yeri açıyordu. Açıyordu ama şekiller hâlâ hacmini almamıştı.” (2013 g: 41)

Kınalıada’nın görüntüsünü bir Van Gogh tablosuna benzeten anlatıcı, tasvirini, Van Gogh’un dikkatlerine uygun bir biçimde yapmıştır. Görselliğin ön plana çıkarıldığı, çiğ renklerin doğrudan kullanıldığı ve tuval üzerine doğrudan sürülmüş renklerin akımı olan fovizmden etkilenen Van Gogh’un, saf ve renk uyumlu tablolarını hatırlatan bu tasvir, anlatımla manzara arasında bir bütünlük sağlamış ve Sait Faik’in resmetme kabiliyetini göstermiştir.

“Gün Ola Harman Ola”, birinci tekil anlatıcının, insanların yeryüzünden kalktığını gördüğü zaman bayram edeceği hakir bir sanatın -potin boyacılığının- emekle işlenmiş boya sandıklarına ve zanaatkâr Mercan Usta’ya olan övgüsünün hikâyesidir.

Anlatıcı, hikâyesine okurla diyalogla başlar ve ilk satırlardan itibaren samimi bir anlatım tonu yakalar:

“Siz bir adamı hiç görmeden, iki dakika evvel öyle bir adamın İstanbul ilinde yaşadığını bile bilmeden, birdenbire, zanaatından ve adından seviverdiniz mi?” (2013 g: 43)

Anlatıcının, Sait Faik’in kendisi olduğunu düşündüren hâli de samimiyetin tonunu artırır:

“İçinize önce ağır, taş gibi ağır, kireçli, acı kuyu suyu gibi bir sevgi oturup, sonra Bakırköy’de, gözleri artık görmeyen bir Mercan Usta’nın şu saatte gidip eline sarılmak... Ağır ağır eşyanın rengi atan bu akşam vaktinde onu dinlemek ihtiyacıyla, *bütün karaciğer hastalıklarını* bu akşamlik bir kenara itip, Mercan Usta ile bir salaş deniz kenarı meyhanesinde sıcak sıcak

istrongilos balığıyla iki kadeh içmek istediğini taşıdığım için iftihar ederim.” (2013 g: 43)

Bu hâliyle “Gün Ola Harman Ola”, “Papaz Efendi” (*Lüzumsuz Adam*) ve “Süt” (*Mahalle Kahvesi*) hikâyelerinden sonra, Sait Faik’in, biyografik olarak hastalığından bahsedişinin görüldüğü üçüncü hikâyedir. Fakat Sait Faik bu hikâyede umutsuz değil, bilakis sevgiyle bir insana bağlanacak kadar yaşamın içindedir.

Anlatıcı, Mercan Usta’ya olan sevgisini tekrarlı bir ifade ile dile getirir:

“İki kadehçik rakı *Mercan Usta* ile... *Mercan Usta* ile bir yer iskemlesinde, bir ceviz ağacı altında bir öğle sonu sohbeti... *Mercan Usta* ile herhalde şu saatte kapamış olduğu dükkânında, balıklar, canavarlar, çarkıfelekler, beyazlar ve siyahlar, ceviz tahtaların envaı hakkında bir konuşma... (...) *Mercan Usta* balıklara, deniz mahlukatına düşkündür. *Mercan Usta*, akşamüstleri iki kadeh mutlaka atar. *Mercan Usta* eski bir kantoyu mutlaka söyler.” (2013 g: 44)

Mercan Usta’nın isminin geçtiği her cümle, anlatıcının Mercan Usta’nın sevdiği tüm özelliklerini belirtme ve Mercan Usta’yı tanıtmaya işlevine sahiptir. Bu sayede, anlatım monoton bir biçimde değil, ahenkli bir biçimde sağlanmış olur.

Anlatıcının Mercan Usta’ya olan sevgisi ve saygısı, hislerine yön verir ve anlatıcı, hisleriyle yazar:

“Kemik kakmalı bu boyacı sandığı yirmi senelik. Gözleri görmez oldu, işi bıraktı Mercan yoksa. Nereli mi? Doğma büyüme Bakırköylü. Bu gördüğün bahçelerde açmayan çiçeklerin, bu denizlerde yüzmeyen balıkların, bu döner durur halkaların, bu çarkıfeleklerin, bu masallardaki ejderhaların yaratıcısı Mercan Usta’dır.

Köprü merdivenlerinin bir tanesinin altında bir dilsiz boyacı vardır. Mercan Usta’nın reklama ihtiyacı yok. Mercan Usta dâhidir. Fakir doğdu, fakir ölecek. Ben burada dilsiz boyacının reklamcısıyım. Gidip de ayakkabılarınızı boyatın dilsiz boyacıya. Sonra Mercan Usta’nın özenmeden yaptığı kemik kakmalı boya sandığını, yeni bir dünyaya doğar gibi seyredin. *Boğaziçi’nde mehtap, Çamlıca’da gurup insanoğluna ölümü de arada bir hatırlatır. Mercan Usta’nın boyacı sandığı durmadan yeniden doğmanın mehtabıdır.*” (2013 g: 45)

Mercan Usta’nın övüldüğü bu pasajda şiirsel anlatım dikkat çeker. İlk paragrafta yapılan ses tekrarları, ikinci paragrafın alt alta koyulduğunda bir şiir dizesi gibi okunacak kadar ahenkli bir uyum yaratan son iki cümlesi, başarılı bir anlatımın göstergesidir. Şiirsel anlatım, oldukça doğal ve konuşma tonuna yakın bir şekilde

sağlanması açısından da dikkat çekicidir. Okuru Mercan Usta'yı tanımaya davet eden anlatıcının sesi, yumuşak ve ağır başlıdır. Ancak Mercan Usta'nın kendisinde yarattığı arzuları okurun duymaması hâlinde anlatıcının sesi, sertleşir ve kabalaşır:

“Mercan Usta'nın boyacı sandığını seyrettikten sonra içinizde Mercan Usta ile bir salaş meyhanede iki kadeh içmek ve Mercan Usta'dan ayrılırken elini öpmek isteği doğmazsa, İstanbul ilini *bırakıp gidin. Nereye giderseniz gidin. Uçağa binip Newyork'a gidin* paralıysanız. Parasızsanız Sarayburnu'ndan *atın kendinizi. Üç-dört yüz binlikseniz gidin çirkin apartmanınıza; sümüklü çocuklarınızı, lavanta kokulu pasaklı karılarınızı* kucaklayın. *Ne bok yerseniz yiyin.*” (2013 g: 45)

Birbirine tezat iki hissin; sevginin ve öfkenin karşılaştırıldığı pasajlar, anlatım tonları açısından da birbirine tezattır. Bu anlamda Sait Faik, duygularını doğrudan; ancak estetik bir biçimde dile getirerek, hem şiirsel hem de etkileyici bir ton yakalamış olur.

“Ağıt” hikâyesi, birinci tekil anlatıcının, ıstakoz avcısı yetmiş beş yaşındaki Barba Apostol'un ölümü üzerine yazılmış, anlatıcının Apostol'u ve onunla olan anılarını anlattığı bir hikâyedir.

Apostol, Kumbaros kayası civarında, sandalının içinde, bir eli sımsıkı ıstakoz ağını diğer eli sandalın küpeştesini tutar ve ağı büyük bir kısmı da vücudunu sarar bir hâlde ölü bulunduğu zaman, anlatıcı hikâyesini yazmaya karar verir ve geçmişe dönük bir hikâyeye yazar. Ancak hikâyeye aktüel zamanda başlar:

“Sımsıkı tuttuğu ıstakoz ağını ellerinden nasıl çekip aldıklarını görmedim. Eşeklik ettiler. Hem de eşşoğlu eşeklik...”

O kadar bu emektar ağla gömülmek istediği belliydi ki... Ama diyeceksiniz ki, ıstakoz ağı pahalıdır, sonracığına kolay da yapılmaz. Olsun. Bu kadarlık bir fedakârlığı çok görmemeliydi Apostol Efendi'ye... Hem kendi eliyle örmemiş miydi bu ağı Apostol?” (2013 g: 49)

Anlatıcı, daha sonra alakasız görünen bir bilgi paylaşır:

“Keçi başının derisi yüzülür. Ciğercilerde görürsünüz *ya*, bir kenarda asılı durur, *şıp şıp* şerbet gibi kanı damlar. *Leş* gibi de kokar. Ne kadar keskin kokarsa, o kadar işe yarar. İşkembe de olur *a*, pahalıdır. *Tuzhuya oturur*. Hem böyle, bu kadarına pis kokmaz.” (2013 g: 49)

Okurla samimi ve konuşma üslubuyla bir diyalog kuran anlatıcının paylaştığı bu bilgi, hikâyesine Apostol'u dahil etme noktasında işlevseldir:

“Keçi kellesinin ince derisini parça parça kesip de ağlara takmak için hazır edip livarına tıktığı zaman ıstakoz avcısı Barba Apostol’a:

- Ben de geleyim mi? derdim.
- Zanaat mı öğreneceksin?
- Belki...
- Öğrenemezsin, üzülme. Ama istersen gel.

Molozun burnunu döndüğümüz zaman, kürekten kalkardı:

- Yağma yok! Çelebi gibi oturmak olmaz Apostol’un sandalında. Geç bakalım küreklere. Ben şu ağı bir hazır edeyim, yemleri takayım.

Livarın bezini kaldırır kaldırmaz denizin dibinden gelir gibi bir leş koku, zaman zaman hafifleyip şiddetlenerek birdenbire kaybolur, tekrar peydahlanarak hafif veya keskin etrafımızı sarardı.

- Amma da pis kokuyor ha, Apostol...
- Bırak koksun, koksun... Ne kadar kokarsa o kadar iyi...
- Şu ıstakoz denilen mübarek hayvan da amma pis kokudan hoşlanırmış ha!
- Eeee?..
- Denizdeki leşlere düşkün olmalı bu havyan...
- Ne olacak! Böcek bu. Deniz böceği. Nereden bulsun taze yem? Deniz dibi hayvanı bu. Ne bok yesin?..
- Peki... Taze yem koysak?..

- Taze yem mi koyalım? Koyalım da gelsin yanından geçsin, yüzüne bile bakmasın... Bekle dur babam ki koksun. Kokmuş olmalı, efendim, kokmuş. Kokusunu uzaktan almalı ki, kışın kışın gelsin... Para bedava mı kazanılır?.. Ben bir şey diyeyim mi sana? Para kazanmak, kokulu, pis iştir ama, kokudan kokuya fark vardır. Kimi koku benimkisi gibi aşikârdır. Kimisi de gizli.” (2013 g: 50)

Anlatıcı, geçmişe dönerek Apostol’la yaşadıklarını diyalog tekniği ile sahneler. Bu sayede, Apostol, anlatıcının yönlendirmesi olmadan, okura doğrudan tanıtılmış olur. Anlatıcı, Apostol’un hakkını teslim etmek için okurla Apostol’u baş başa bırakır ve Apostol tüm canlılığıyla hikâyede yerini alır. Yaşlı bir adamın, anlatıcıyı küçük bir çocuğu azarlar gibi konuşan tavrı hem samimi bir anlatıma yol açar hem de hikâyeye hareket katar. Onun bu tavrı, anlatıcının özgün bir benzetmesiyle hakkını bulur:

“Apostol Efendi, filozofluğa kalktığı zaman, iki bin sene evvelki Yunan balıkçı suratını takınmakla kalmaz, Sokrates’in sohbetlerinde bulunmuş gibi paraya çatar, çeleviye çatar. Allah’la oğluna çatar, kıbarca ıstakozla bile çatar.” (2013 g: 51)

Apostol, diyalog tekniği ile çalışırken tanıtıldıktan sonra, bir de özetlenerek tanıtılır:

“Apostol Efendi ömründe ya iki ıstakoz yemiştir, ya üç. Belki de hiç yememiştir. İstakoz leş gibi keçi derisi sevdiği için yemediğini sanmayın; kıymetinden ötürü. O, her zaman bir ıstakoz parasına üç beş kadeh içmiş, eve yarım kilo kıyma götürmüş; tuz, üç dört çile pamuk, bir küçük kutu sandal boyası satın almıştır.” (2013 g: 52)

Bu sayede, Apostol Efendi, bütüncül bir biçimde tanıtılmış olur. Bu cümleler, ıstakozu yemek yerine satarak evine bakan bu yaşlı adamın, kendi emeğine duyduğu saygının da dolaylı bir ifadesidir.

“Balıkçısını Bulan Olta”, birinci tekil anlatıcının yazma işini kurguladığı ve anlatım teknikleri açısından dikkat çekici bir hikâyedir. Birinci tekil anlatıcı, hikâyesine göze ve kulağa hitap eden bir tasvir ile başlar:

“Şehri akşamüstü sis basmıştı. Sis Haliç yoluyla gelmiş, önce mavnalar, çatanalar, köprüler, sonra kuleler, mağazalar kaybolmuştu. Liman düdüğü sesleri içindeydi. Vapurlar acı acı bağırıyordu. Sonra bir sessizlik... Işıklar yayılıyordu. Bütün şekiller büyüdü, yayvanlaştı.” (2013 g: 55)

Geniş bir tasvirten sonra anlatıcı, Sait Faik’in ilk dönem hikâyelerindeki gibi bakış açısını daraltır ve dikkatini çeken bir kişinin hâlini tasvir eder:

“Adama bir ışığın dibinde rastladım. Sırtını elektrik direğine, bir ayağını rıhtımın parmaklıklarının betonuna dayamış, sigara içiyordu. Kim olabilirdi? Böyle rıhtımın parmaklıkları çıkmasına bir ayağını dayamış, sigara içen başka bir tek adam yoktu. Böyle sisli bir gecede, İstanbul limanının uyumuş rıhtımlarında tek başına düşünüldüğüne göre romanlar okumuş bir adamdı. Hem de liman şehirlerinin meyhanelerini, orospularını, katillerini, otellerini, serserilerini okumuş adam.” (2013 g: 55)

Merakın yön verdiği bir bakış açısıyla, dikkatini çeken adamın duruşunu yorumlayan anlatıcı, onunla ilgili hayali tahminler yapar. Bu da önceki hikâyelerinde karşımıza çıkan bir özellik olarak dikkat çeker. Ancak bu hikâyenin devamında, bir şaşırtmaca vardır:

“Evet dostlarım, bir ayağını parmaklıkların beton çıkmasına dayayıp sigara içen bendenizdim. (...) Elektrik direğine dayanmış sigara içen benden başka kimse yoktu. Bununla iftihar ederim.” (2013 g: 56)

Okurla diyalog hâlinde olan anlatıcı, daha önce hikâyelerine seçtiği kişiler için yaptığı kurgulama tekniğini bu defa, kendisi için yapmış ve kendi hikâyesinin başkışisi olmuştur. Kişi tasvirinde kademeli bir yol izleyen anlatıcı, önce kendisine dışarıdan bakmış, daha sonra dışarıdan baktığı kişinin kendisi olduğunu paylaşmıştır.

“Ceplerimi aradım. Oltam elime değdi. Kararım katiydi. Bütün paramı bu oltaya harcamıştım. Balık tutacak, satacak, akşamları sattığım balığın parasıyla içecektim. Sabahleyin erkenden balığa. Akşam şişem cebimde balığa. Ben bir yazıcıydım. Yazı yazmak canım istemiyordu. Yazı yazmam için bana çiçek, kuş hürriyeti değil, içimdeki aşkın, deliliğin, oturmaz düşüncenin hürriyeti lazım. Küçük hürriyetler değil, alabildiğine yüz verilmiş bir çocuk hürriyeti istiyordum. Bu bana lazımdı. Yoksa her şeyi ağızda gevelemekten başka ne yapabilirdim?” (2013 g: 56)

Birinci tekil anlatıcının yazıcı oluşu, hikâyenin biyografik bir hikâye olduğu izlenimi yaratır. Önce hikâyenin anlatıcısı, sonra kişisi sonra da yazıcısı olarak karşımıza çıkan birinci tekil anlatıcı, bakış açısını daraltarak kendisine yönelmiş ve düz anlatım tekniğini kullanarak, denemeye yaslanabilecek bir metni hikâye sınırları içinde tutmuş, okura içini açmış, doğal ve samimi bir anlatım tonu yakalamıştır. Tamamlanmamış isim cümleleri, kısa fiil ve isim cümleleri ve devrik cümleler hikâyeyi bu noktada konuşma üslûbuna yaklaştırmıştır.

Balıkçıdan bir oltaya alan ve ortalığı daha sis basmadan denize saldırdığı oltası kıpırdamayan anlatıcı balık tutmaktan vazgeçer:

“Geldim dayandım elektrik direğine. Koydum ayağımı rıhtım taşına. Düşündüm nasıl edeyim, diye. Kararım *katiydi*. Bu akşam tutmazsam bunun yarın akşamı vardı. Deniz *bizimdi*. İçi bir *hazineydi*. Oltaya *namuslu*, balık *sessiz*, deniz *bulanık*, *yaşasın hürriyet*! Sırtımı verdiğim elektrik direğine bir tekme... Kendimi köprü üstünde buldum. İndim köprü altına, oturdum bir kenara.” (2013 g: 57)

Umutlu bir insanın düşüncelerini yansıtan bu pasajda, anlatıcının şairane tavrı dikkat çekicidir. Bu şairanelik, konuşma üslûbunun içine yerleştirilmiş olması bakımından önemlidir. Bu sayede anlatım hem şairane hem estetik hem de samimi bir ton kazanmıştır.

Hikâyenin bu noktasında, hikâyeye ismini kazandıran çocuk hikâyeye girer. Çocuk anlatıcıya bir soru sorarak hikâyeye dahil olur. Anlatıcının çocuğu tasvir ederken seçtiği sözcükler dikkat çekicidir:

“Yüzüne baktım: *Yüzü* kirli beyaz, *açık mavi süt rengiydi*. Burun kanatları birbirine yapışmıştı. *Karanlık dişleri* vardı. Zayıf, ince boynu, *yırtık kasketi*, uzun, kirli, *güzel parmakları*.” (2013 g: 57)

İlk dönem hikâyelerindeki çocuk kahramanların tasvirinde olduğu gibi, okurda uyandırmak istediği merhamet duygusuna göre çocuğu tasvir eden anlatıcı, yine yüz, dişler ve parmaklara dikkat çekmiştir. Çocuğun yüzünün beyazlığına açık mavi süt rengini, dişlerinin kirine karanlık sıfatını uygun gören anlatıcı, kasketinin yırtıklığı ve kirli olmasına rağmen uzun ve güzel parmaklarına vurgu yaparak okuru duygusal açıdan yönlendirir. Hikâyenin sonunda oltasını bu çocuğa bırakan anlatıcı, bir kenara çekilir ve çocuk bunu fark etmeden bu karşılaşmayı hikâyeleştirir:

“Belki de beni hâlâ yanında sanıp bu tarafa niçin geçtiğini anlatmaya savaşıyordu. Ben hikâyemi yazmak üzere rıhtım kahvelerinin, *önünde nasır ilacı bulunanına* dalmış, çayımı ısmarlamış, kalem kâğıdımı çıkarmıştım.” (2013 g: 58)

Böylece, yazma işinin konu edildiği bir hikâyeyi, başarılı bir kurguyla, kendisini ön plana alarak; ancak göze batmayan bir biçimde ve oldukça doğal, rahat, akıcı bir anlatımla yazmış olur.

“Barba Antimos”, birinci tekil anlatıcının, duvar ustası Antimos’a olan övgüsünün hikâyesidir. Anlatıcı, bu hikâyeyi yazma amacını belirtir:

“Balıklı, mürekkepli, tütünlü ve lastik kokulu kahveden eve döndüğüm zaman Barba Antimos’un namuslu sesken senesini birer birer yaşamak sevdasıyla kaleme kâğıda sarılmaktan usanmayacağım.” (2013 g: 60)

Hikâye, daha önce belirttiğimiz gibi, seksen yaşındaki bu emekçi duvar ustasına övgü için yazılmıştır:

“Ada’nın omuz verdiğiniz, üstüne oturduğunuz, seyrettiğiniz, taş attığınız, ayak bastığınız, yaslandığınız, dayandığınız her duvarında onun harcından, onun el emeğinden, terinden bir şey vardır. Onun yaptığı duvarlar ne mozaiktir, ne kütük ve taş taklididir. Onun duvarları, iki bin sene evvel yapılmış mütevazı ama arkasında ve içinde, kaba biçimde bir *felsefe*, yahut da bir *aşk efsanesi*, belki de bir *Yunan tanrısı*, her zaman

haksızlığa karşı koymuş bir kahraman saklar. Onun elini sürdüğü her duvar birdenbire iki bin sene evveline bir antika gibi gidiverir. Üç sene sonra onun yaptığı bir sarnıcın içinden bir torba Bizans altını çıksa, hiçbir arkeolog kalkıp da bu torbanın bu sarnıca sonradan atılmış olacağını söyleyemeyecektir. Yaptığı kulübe taklidi her evin önüne bir asma, bir sarmaşıkla bir şimşir dikerseniz, bir çardak kurarsanız, girer girmez sizi Sokrates'in neden karşılamadığına şaşarsınız. Ne zaman tahta bir masa üzerinde yaz akşamı oturup da şarap içseniz Alkibiades'in kılıç şakırdatarak Sokrate'e, 'Peki Sokrates öyle olsun, senin dediğin gibi olsun. Ama benim anlayamadığım işin şurası: Niçin insanoğlu bu kadar ölmeyecek gibi doğup büyüyor, senin gibi seksenini geçiyor da büsbütün akıl, mantık, fikir kesiliyor da, bütün sırları ayan edecekmiş hale geliyor da, tam mutlu zamanında göçüp gidiyor?' (2013 g: 62)

Romantik bir bakış açısıyla yapılan bu övgüde Yunan kültürünün öne çıkarılması dikkat çeker. Verilen örnekler, yapılan benzetmeler tarihe ve mitolojiye yaslanır; bu durum, hikâyenin düşselliğine olumlu bir katkı sağlar. Düşselliği arttıran bir unsur da, cümle uzunluklarıdır. Oldukça uzun cümleler, tarihi bir piyes canlandırılıyormuş izlenimi uyandırır. Soru cümleleri, felsefi bir tartışmayı gündeme getiren etki yaratır ve bu etki, alıntılanan uzun pasajın muhtevasına oldukça uygundur.

Bu uzun ve romantik övgüden sonra anlatıcı Barba Antimos'u bu defa düz anlatım ve özet tekniği ile tanıtır:

"Barba Antimos yılmak bilmeyenlerdendi. Kıt kanaat geçinirdi. Kolunda kuvvet kaldıkça elini neye sürse güzel eyledi durdu. Ama o mide ülseri gelip çatınca bir ekmeği iki yüz elli gram helvayla temizleyemez oldu. Temizleyemeyince bir ağaç dalı gibi budaklı adaleleri sötüverdi. Yalnız berrak mavi gözleri ve tütün dumanı siniş, tütün dumanıyla sararmış Maksim Gorki bıyıkları, uzamış harç rengi saçlarıyla kaldı. (...)

Şimdi ona, yukarıda kendi eliyle yaptığı, Diyojen'le beraber oturduğu kulübesinden iki günde bir inip de eski dostu, hemşerisi Pandeli Usta'nın süthanesinde sabahları süt içerken rastlıyorum. Sütünü içtikten sonra gülümsüyor, *yanaklarına bir dağ rüzgârı esiyor. Mavi gözleri süt gibi bir içecek şey haline geliyor. Barba Antimos hiç ama hiç derdini açmıyor. Biz yine açalım.*

Tam kırk senedir yaptığı duvarlar onun büyük, acı, söylenmeyecek sırlarından en büyüğünü hiss ediyor herhalde, bazı akşamlar onlara yaslandığım zaman *zangır zangır titrediklerini duyuyorum.*" (2013 g: 62-63)

Neredeyse tüm hikâye boyunca övülen Barba Antimos, hikâyenin alıntıladığımız uzun pasajında da yine şairane bir biçimde övülür. Anlatıcının

tesadüfî olarak kullandığı hiçbir sözcük yok gibidir. Her sözcük, yerli yerinde, etkisi ölçüp tartılmış kadar kuvvetli; ancak ölçülmemiş, okurla sohbet ederken rahat ve akıcı bir ton kazanmış olarak kullanılmıştır. Anlatıcının okur üzerinde yarattığı etki, hikâyesinin son satırında Barba'nın duvarının kendisine yarattığı etki kadar kuvvetlidir. Barba Antimos, ihtiyar Hallaç ıstakoz avcısı Apostol, boyacı Mercan Usta, balıkçı Stelyanos gibi, geçmiş yaşına rağmen kuvvetle işine sarılan, yaşamını emeğiyle kazanır ve en az onlar kadar övgüye layıktır.

“Haritada Bir Nokta”, yazarın en çok bilinen hikâyelerinden birisidir ve bu hikâye, Sait Faik'in hikâyeciliğinin pek çok özelliğini yansıtır. Hikâye aynı zamanda biyografik özelliklere sahip olması bakımından da oldukça önemlidir.

Hikâyenin birinci tekil anlatıcısı, her şeyden yorulmuş olarak Ada'ya sığınır. Niyeti Ada'nın çalışkan, namuslu insanlarına sokulmak ve sakin bir şekilde yaşamaktır. Öyle ki yazı yazmayı bile istememektedir. Balığa çıkacak, on kuruşa kahve, yirmi kuruşa köyü sigarası içecek ve temiz bir hayatın içinde ölümü bekleyecektir. Ancak bunun mümkün olmayışı, düşüncelerinde bir kırılmaya sebep olacak, haksızlık karşısında yine susamayacaktır. Biyografik gerçekliği içeren hikâyelerinde olduğu gibi, anlatıcı hikâyesine okurla diyalog kurarak başlar. Kendini okura açar:

“Haritada ada görmeyeyim. İçimdeki dostluklar, sevgiler, bir karıncalanmadır başlayıverir. Hemen gözlerimin içine bakan bir köpek, hemen, az konuşan, hareketleri ağır, elleri çabuk, abalar giymiş bir balıkçı, yırtık bir muşamba kokusuyla beraber küpeşte tahtaları kararmış, boyası atmış ağır ve kaba bir sandal, sandalın peşini bırakmayan bir kuş, ağ, balık, pul, sahilde harikulade güzel çocuklar, namuslu, kulübeler, kırlangıç ve dülger balığı haşlaması, kereviz kokusu, buğusu tüten kara bir tencere, ufukları dar sisli bir deniz...” (2013 g: 65)

Çocukluğunda ve ilk gençliğinde haritalara bakan ve nerede şekilsiz bir ada görse onu merak eden anlatıcının zihninde canlanan ada görüntüsü, kesik kesik; ancak bütün fotoğraflar hâlinde okura sunulur. Her bir fotoğrafta farklı bir manzara vardır ve bu fotoğraflar bir araya geldiğinde anlatıcının gözündeki Ada manzarasını yansıtır. Ada'nın bu kadar uzun ve tamamlanmamış bir cümleyle tasvir edilmesinin sebebi budur.

Bu manzara, anlatıcı için yine içinde insan olduğu için önemlidir. İyileri, namusluları, hak yemezleri, kahramanları, derin ve rüyasız bir uykuya dalmak amacıyla seyredince, günlerini de günahsız olarak bitirecektir. Ancak tesadüf ettiği bir pay meselesi, onun kararını değiştirecektir.

Bir sabah, balıktan dönen bir kayıkta yedisi anlatıcının adasından diğeri başka bir yerden sekiz kişiyi izleyen anlatıcı, sekizincisine dikkat çeker. Onun ne kadar dostça ve içten bir sevgiyle çalıştığını dile getirir. Ancak dışarıdan ırba katılan insanların pay almadığını, tayfayla reis gönüllerinden ne koparsa o kadar balık verdiklerini ekler ve bu sekizinci adamın, payına düşeni beklerkenki hâlini tasvir eder:

“Üçer tane alanlar oldu. Dışarıdan gelen bir tane versinler diye bekledi. Yüzünde *tatlı bir gülümseme* ve *çalışmaktan doğabilmiş hafif bir kırmızılık* vardı. Bu kırmızılık, pay dağıtan adamın elinde *tek balık kalıncaya kadar adamın yanağında durdu*. Sonra birdenbire *uçtu*. Yüzündeki gülümseme *önce tehlikeli bir halde dondu*. Sandım ki böyle, bütün ömrünce böyle donuk bir tebessümle kalıverecek adam. Etrafına bakındı. Gülümseme birdenbire *yüzünde bir meyve gibi çürüyüverdi*. Gözleri hayretle büyüdü. Son balığı kayıktaki adam rıhtıma fırlatmıştı. Adamın *yüz ifadeleri* neredeyse yine eski temiz, memnun halini, *taze meyve halini alıverecekti*. İki adım attı. Elini balığa doğru uzatmak üzere eğildi. Ama ötekilerden, başparmağına irisinden bir tane dülger balığı takmış birisi kocaman çizmeli ayağını dülger balığının sırtına bastı.” (2013 g: 71-72)

Ümidi ve arkasından gelen hayal kırıklığının doğrudan resmedildiği bu manzara, anlatıcıda büyük bir kırılganlık yaratır. Balık verilmemiş bu adam, kahvenin bir iskemlesine çöker, sonrasında vapura doğru küçük adımlarla bir Şarlo gibi seğirterek uzaklaşır. Anlatıcı, sözünde duramaz:

“Söz vermiştim kendi kendime: Yazı bile yazmayacaktım. Yazı yazmak da, bir hıristan başka neydi? Burada namuslu insanlar arasında sakın, ölümü bekleyecektim. Hırs, hiddet neme gerekti? Yapamadım. Koşum tütüncüye, kalem kâğıt aldım. Oturdum. Ada’nın تنها yollarında gezerken canım sıkılırsa taşıdığım çakımı çıkardım. Kalemi yonttum. Yonttuktan sonra tuttum öptüm. Yazmasam deli olacaktım.” (2013 g: 73)

Bağımlılıktan kurtulmak isteyen; ancak dayanamayıp en kötü alışkanlığına dönen bir tiryaki gibi, kaleme ve kâğıda sarılan anlatıcının yazma tutkusunu, kısa, fiil cümleleriyle dile getirilmiş ve Sait Faik hikâyeciliğinin ana unsuru, anlatma, boşalma, yazma ihtiyacı oldukça etkileyici bir biçimde dile getirilmiştir.

“Sivriada Geceleri” ve “Sivriada Sabahı”, birbirini tamamlayan iki ayrı hikâyedir. Hikâyelerin birinci tekil anlatıcısı, balıkçı Kalafat ve çırağı Sotiri ile Sivriada’ya gidişlerini ve yaşadıklarını hikâyeleştirir. Hikâyelerde gece ve sabah görüntüsüyle beraber verilen Sivriada’nın tasvir ediliş şekli dikkat çekicidir. Aynı mekânın, iki farklı zamandaki görünüşü iki ayrı dikkatle tasvir edilir:

“Sivriada Geceleri” hikâyesinde bir nisan akşamı yola çıktıklarını belirten anlatıcı, akşam vaktini şu şekilde tasvir eder:

“Güneş batıyor, martılar haykırıyor, karabataklar sudan çıkmış, ıslak kanatlarını kaldırılabilmek için deli gibi çırpınıyorlar. Ayıbalığı yeniden büyük bir nefesle çıkıyor, büyük bir nefesle tekrar dalıyor. Martılar geliyor, karabataklar gidiyor. Akşam büyük bir vaveyla içinde vahşi, kırmızı dalgalar esmer kayaları dövüyor.” (2013 g: 77)

Geceye dönen günün ortaya çıkardığı manzara, anlatıcı tarafından sessiz ve sakin, bir yerden seyrediliyor gibidir. Kararan havanın ayrıntılı bir seyre imkân vermeyen hâli fiillerle kurulmuş uzun bir sıralı cümle ile dile getiren anlatıcı, gecenin gelişinin yarattığı değişikliği, hareketli bir biçimde resmeder; ancak bu resmi oluşturan unsurları tek tek sayar; bu hâliyle Sivriada anlatıcının gördüğü kadardır ve yoruma imkân vermeyen bir haldedir. Bununla birlikte *akşamın büyük bir vaveyla içinde vahşi olduğunu* ve batan güneşinin kızılığının yansıdığı *dalgaların esmer kayaları dövdüğünü* söyleyen anlatıcı, dolaylı olarak resmine rüzgârın etkisini de eklemiştir. Bu anlamda, anlatımda tasarruf sağlamıştır.

“Sivriada Sabahları” hikâyesinde ise aynı anlatıcı, sabaha karşı balığa çıktıklarını belirtir ve gördüklerini şu şekilde tasvir eder:

“Etrafımızda balık, kuş, daha doğrusu deniz ve gök milleti birbirine giriyor. Güneş uzak kel tepelerin arkasından daha tek sarı ışık salar salmaz, denizdeki kaynaşma bir ihtilal hali alıyor. Kıraçaları istavritler, istavritleri uskumrular, uskumruları kolyozlar, kolyozları palamutlar, palamutları sinagritler, sinagritleri yunuslar, yunusları orkinoslar kovalıyor.” (2013 g: 88)

Sabahın aydınlığında görülen deniz âlemi, yoğun bir hareket hâlinde tasvir edilmiştir. Doğan günle birlikte denizin içini gören anlatıcı, buradaki yoğunluk, kaynaşma ve büyük balığın küçük balığı yuttuğu doğal atmosferi, itinalı bir biçimde

belirtmiş, gecenin belirsizliğinin tersine, gündüzün bu manzarasını apaçık resmetmiştir.

“Yandan Çarklı”, Fethi Naci’ye göre, yazarın “üstü örtülü anlatımlara kalkışmadan, eşcinselliği ilk kez açıkça yazdığı hikâyedir.” (Naci, 1998: 54) Bununla birlikte hikâyenin birinci tekil anlatıcısının Sait Faik’in kendisi olduğunu düşündüren başka unsurlar da vardır ve bu nedenle hikâye biyografik bir hikâye olarak değerlendirilebilir.

Yandan Çarklı, anlatıcının aktüel zamanda yolculuk yaptığı vapurun ismidir. Anlatıcı, bir çavdar ekmeği ve kaşar peyniri alarak bindiği vapurun boş bir kenar kanepesine oturur, akşam yemeğini yer. İçinde bulunduğu yalnızlık hissini okura açar:

“Ölesiye yalnız, ölesiye mesudum. Çocuklar istiyorum: haşarı, sarışın, esmer, edepsiz...” (2013 g: 95)

Bu satırlar, Sait Faik’in cinsel yönelimini açıkça ele veren ilk satırlardır. Anlatıcının Sait Faik’in kendisi olduğunu düşündüren bir başka unsur, koşulsuz insan sevgisidir:

“Her şeyin fakir elbiseleri gibi lime lime, nem almış sıvalar gibi parça parça döküldüğü zaman, yalnız sen varsın insan. Yalnız sen varsın. Yalnızlığımın, ihtiyarlığımın, sevimliliğimin, egoizmimin ortasında daha dün şehvetle sarıldığım, kokusundan hazzettiğim; yıldızları, yandan çarklıyı, derin suları, heykelleri, gotik binaları, ağaçlık تنها yolları, pek sevdiğim yeşil yeşil, kırmızı kırmızı, turuncu turuncu yanan işaret fenerlerini geride bırakıp, sana, yalnız sana âşığım.” (2013 g: 96)

İnsana övgünün yapıldığı bu cümleler yalnızca soyut bir sevgiyi dile getirmez. Aynı zamanda tensel bir yakınlaşma arzusunun da habercisidir. Anlatıcı, çevresinde, insandan başka olan her şeyi geride bırakır, hazla koklamak ve şehvetle sarılmak ister:

“Daha dün dudaklarını, tüylü kollarını, ağzını, kirli dirseğini; seftali, kaşar peyniri, ekmek, kavun kokan avcunu, memeni, gözünü öpmüştüm. Şimdi kaçıyorsun benden, soğuyayım istiyorsun, *soğuyayım da gebereyim. Yok anam, yok! Yok hayatım, yok!* Kafamın içindeki *tenhaliği*, halimdeki *yalnızlığı*, *karaciğerimdeki hastalığı*, canımdaki *kudretsizliği*, sinirimdeki derin derin *uyku ihtiyacını* bahane edebilir, sana da giderayak *lanet* şarkılar

yazmaya çalışırım. Kim bilir belki de güzel bulanlar olur. Olur, olur ama, *gönlüm hâlâ sendedir, sende.*" (2013 g: 96-97)

Konuşma dilinin samimiyetini şiirsel bir biçimde yansıtan bu iç döküşte, yazarın karaciğer hastalığından bahsetmesi, anlatıcının Sait Faik olduğunu düşündüren bir diğer unsurdur. Bununla beraber, vurgulu bir yalnızlık hissi de yine yazarın kendisini anlattığı düşüncesini tasdik eder. Geçmişte yaşadığı tensel ilişkileri özleyişini insanın kendisinden uzaklaşmasına bağlayarak sinirlenir ve bu da bir ölçüde üslûbuna yansır. Kullandığı ünlem cümleleri, anlatım tonunun yüksekliğini ele verirken, sözcük seçimleri de düşüncesinin hiddetini kuvvetle duyurur.

"Kırlangıç Yuvasındaki Kadın", birinci tekil anlatıcının şahsında Sait Faik'in kendi yazılarıyla yüzleştiği, yazma ve kurgulama işini konu alan, gerçeküstücülüğe yaslanan bir hikâye olması açısından dikkat çeker.

"Kırlangıç yuvasına kadın sığar mı demeyin. İnsan aklına sığan şeyleri bir yol *hayal buyurun*. Kırlangıç yuvasına bir kadın sokmuşuz, saçlarını, ıslak saman rengi saçlarını tarar durmuş. Ne zararı var size? Varsın bir de öylesi bulunsun, hiç değilse *bir Abasıyanık'ın yazısında*. Bıktım doğrusu artık, oturup insanoğlunun çektiğini, çekmediğini anlatmaktan. Bıkmaktan geçtim, anlatamadım. Yazdım, beceremedim. Kendi kendimi ne aynada, ne düşte, ne hayalde ne de fotoğrafta göremedim de, tuttum, sarı saçları vardı, dedim. Gözleri yaradana yan bakardı, dedim. Akşamları iki kadeh içerdi, dedim. Şuna güler, şuna üzülürdü, dedim. Ona çok haksızlık ettiler dedim. Zengine sövdüm. Fakirine enayi gibi acıdım. Neredeyse dünyaya nizam vermeye kalkacaktım!" (2013 g: 114)

Kendi hikâyeciliğini konu aldığını açıkça belirten yazar, o güne kadarki hikâyeleriyle yüzleşir. Yazmış olduğu hikâyelerinde dikkat çektiği tüm unsurları, hikâyecilik anlayışını dile getirir ve bunları anlatmaktan artık sıkıldığını belirtir. Bu haliyle, kendi kendisini irdeleyen ve çözümlemesinde sanatının yardımcı olmasını bekleyen Sait Faik, gerçeküstücülükten faydalanmış olur. Bilincin etkisini azaltmak ve okuru hayale davet etmek de yine aynı akımın özellikleridir. Yazar, yazdıklarının gerçek olup olmadığını ve bunu yaratmanın kendi tasarrufunda olduğunu hikâye boyunca dile getirir.

"İstersem kırlangıç yuvasına bir kadın oturtur, saçlarını taratırım. İstersem kırlangıç yuvasına ateşböceğinden bir avize takarım, istersem kırlangıç yuvasındaki kadına, sanki günahmış gibi, günah işletirim bu ışığın altında. (...) Ne yapayım, benim zanaatım da bu, yazı yazmak. Yazı yazıp ekmek yemek. Yazmak demek, aklıma ne gelirse kağıda geçirmek değil elbet. Ama

ben aklıma ne eserse yazan cinsindenim, ne yapayım? Bu zanaat da pek geçmiyor. Doyurmuyor. Ama bir defa tutulmuşuz.” (2013 g: 116)

Bu haliyle hikâye “anlatıcısının neyi, nasıl ve ne kadar anlatacağı sorularına yanıt arayan bir anlatı olur. Anlatıcının özgürlüğü ve hikâye anlatmanın sınırsızlığı konusu, öykülemeyi kendi kendisiyle tartışan bir düzeye çeker.” (Aslan, 2007: 265)

“Bir yazıma yirmi beş papel verileceği müjdelendi. Eve geldim. Odama kapandım. Yazı yazmanın mümkünü yok.

Kağıdın başına istemeyerek kendiliğinden ‘Kırlangıç Yuvasındaki kadın’ ismini koymuşum. Akşam olmuştu. Evden çıktım. Kahvedeki yerimi almıştım. Kahveci Hanım Abla çayımı getirmişti. Kimse bana bakmıyordu. Millet kâğıt oyununa dalmıştı. Gözlerimi, tavana yakın kırlangıç yuvasına doğru zaman zaman kaldırıp bakıyordum. Acaba sahiden kırlangıç yuvasında bir kadın var mıdır diye.” (2013 g: 117)

Hikâyeyi yazış sürecinin açıklaması olan bu pasajla anlatıcı, yazma işini kurgusuna dahil etmiş ve üstkurmacadan yararlanmıştır. Gerçek ve kurmaca arasında gidip gelen yazar, bu hâlini bilinçli olarak hikâyesine yansıtmış ve bu şekilde kurmaca içinde bir kurmaca yapmıştır.

4.2.3. SAİT FAİK'İN SON DÖNEM HİKÂYELERİ

4.2.3.1. ALEMDAĞ'DA VAR BİR YILAN¹⁴

Alemdağ'da Var Bir Yılan, Sait Faik'in üçüncü dönem hikâyeciliğinin hayattayken yayımlanan tek hikâye kitabıdır. Sait Faik'in modern Türk hikâyeciliğinin ilk temsilcilerinden sayılması, genellikle bu kitap nedeniyledir. 1936'da yayımlanan *Semaver* ile başlayan yazarlığı, 1954 yılında yayımlanan bu kitabıyla farklı bir anlayışa dönüşür. Yazarın ikinci dönemini kapsayan hikâyeleriyle kendine has bir üslûp kazandığı dönemde de modern hikâyeye açılımın izleri açıkça görülmektedir; ancak *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da Sait Faik "yepyeni biçimler dener; topluma da, doğaya da -daha önceki hikâyelerinde görmediğimiz- yepyeni açılardan bakar." (Naci, 1998: 57) Bunu yaparken de yepyeni tekniklerden faydalanır.

Mustafa Kurt, Sait Faik'in bu dönem metinlerinde konuşan kişinin/anlatıcının kurduğu hikâye dünyasını anlama ve onun hikâyeleri ile anlatıcı olarak hikâyeye olan mesafesini belirlemede Walter Benjamin'in "flâneur" kavramı etrafında ifade ettiklerinin yol gösterici olacağını belirtir. Buna göre W. Benjamin, "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair" adlı yazısında Baudelaire ile onun her hâlini resmettiği Paris arasındaki ilişki üzerinde dikkatle durur. Büyük şehri bütün teferruatıyla keşfeden birey/şair arasındaki ilişkiden yeni bir kavram ortaya çıkar: Flâneur. "Ali Artun bu kavramı Benjamin'den hareketle şöyle tanımlar: 'Flâneur, bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümelerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarda nefes alıp verir, kalabalıklarda mest olur. Tebdil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır. Modern hayatın kahramanlarını o seçer. Kahramanları aynı zamanda yoldaşı olur... Flâneur kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliğini yeniden pekiştirir.' W. Benjamin adı geçen yazısında çok erken bir dönemde büyük şehir mekânı ile bu mekânda dolaşan yalnız adam

¹⁴ Sait Faik Abasıyanık, *Alemdağ'da Var Bir Yılan*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013

karşılaşmasının/çatışmasının modernizm bağlamında önemli olduğunu vurgular.” (Kurt, 2011: 1467)

Bütün kalabalığa rağmen gezgin “kendi bireyselliğini” ve “yalnızlığını” keşfeder. Sait Faik’in hikâyelerindeki anlatıcı kişiler de bu halleriyle birer Flâneur’dür. “Sizce yaşamak nedir?” sorusuna verdiği cevapla bu durumun Sait Faik için de aynı olduğu görülebilir: “Balık tutmak, kahvede oturmak, yanımda çok sevdiğim köpeğim, insan tanımak. Beyoğlu’nda bir aşağı bir yukarı dolaşmak, arada içmek, hikâye yazmak, velhasıl hiçbir şeye bağlanmadan avare gezmek bütün gün. İşte ben böyle hayattan zevk alırım. Buna yaşamak derim.” (Abasıyanık, 2011 b: 418) Kurt, Şerif Aktaş’ın konuyla ilgili bir yazısına dikkat çeker. Buna göre Aktaş, Sait Faik’in son dönem hikâyelerinde “anlatıcının anlattıklarının dışında olmadığını” vurgular ve hikâyelerdeki asıl sorunu “modern hayatın getirdikleri karşısında bunalan, sıkılan insanın kendisini sergilemesi” olarak belirler. “Yaşanan ve görülen, bireyin iç dünyasını ifade vasıtasıdır. Hikâye kişileriyle hikâyecinin kişiliği iç içe geçmiştir... Bunalım ve yaşama sevinci arasında kalan birey, ya var olandan hareketle dış dünyaya sığınır ya da var olanın izlenimlerini fantastik bir dünyada dile getirir.” (Kurt, 2011: 1467) Bu tutumuyla Sait Faik, modernist bir çerçevede değerlendirilmelidir. 1950 sonrasında bireyi merkeze alan edebî metinlerde Sait Faik’in bu son dönem hikâyelerinin önemli bir rolü vardır.

Alemdağ’da Var Bir Yılan’da on yedi hikâye yer alır. Kitabın ilk dört hikâyesi “Öyle Bir Hikâye”, “Yalnızlığın Yaratdığı İnsan”, “Alemdağ’da Var Bir Yılan” ve “Panco’nun Rüyası” ortak bir olay ve ortak kişiler etrafında yazıldığı için birlikte okunmalıdır.

“Öyle Bir Hikâye”de daha sonra adının İshak olduğunu öğreneceğimiz birinci tekil anlatıcı, dostum dediği “Panco” adlı hayalî bir figüre hikâyeler anlatmak için sokağa çıkar ve hikâyesini sokakta karşılaştığı Hidayet, bekçiler, Fatih Parkı’nda uyuyan adam ve sarhoş bir genç üzerinden kurgular. Hikâye düşsellik ve gerçekliğin iç içe geçtiği ve kurgusal olarak önceki hikâyelere olan benzerliğiyle dikkat çeker.

“Ben, iki insan ve bir hayvan düşünerek yağmurun altında, Atikali’nin bilmediğim sokaklarına sapıyorum. Bekçi düdükleri geliyor. Bir evden deli gibi birisi fırlıyor. Üstüme çullanıyor.

- Dostumu öldürdüm abi, diyor, sakla beni.

Paltomun cebini gösteriyorum. Dikişlerinden yağmur girmiş, sabahki yediğim simidin susamları kokan cebimi. Girip kayboluyor.

- İsmi ne senin? diye sesleniyorum cebime.

- Hidayet.

- Neden öldürdün, Hidayet?

- Seviyordum be abi!

- Nasıl seviyordun, Hidayet?

- Deli gibi be abi! Gün onunla ağarıyordu. Ben susamhelvası satarım abi gündüzleri. Cebin de mis gibi simit kokuyor abi. Gün onunla ağarır, onunla kararır. Bir dakkam yoktu onu düşünmediğim. Abi, rüyada gibi yaşadım. Her laf gelir gider ona dayanırdı. İnsanlar bana bir laf söylerdi. O ne cevap verebilir, diye düşünürdüm. Bir şey alacak olsam o alır mıydı acaba, derdim. Bir şey yesem içime sinmezdi. Biri yol sorsa gösterir miydi diye kafama sormayınca ve içimde o, yol göstermeyince aptal aptal bakardım. Bir güzel şey görsem ona göstermezsem, gösteremediğim için zevk alamazdım güzel şeyden.

- İsmi neydi?

- Pakize

- Sonra Hidayet?

- Sonra abi... Hava kararır. Susamhelvalarını kahveye bırakır, iki bardak şarap içmeye koşardım. Afyon mu katardı pezevenk meyhaneci nedir, içer içmez Pakize karşıma dikiliverirdi capcanlı, ısıcacak.

- Sahiden mi?

- Yok be yalancıktan, hülyadan be abi! Artık konuşur dururdum abi.

- Sus, gelen var, Hidayet.” (Abasıyanık, 2013 h: 2)

“*Kırlangıç Yuvasındaki Kadın*” (Son Kuşlar) hikâyesinde hazırlığını yaptığı gerçeküstücü bir kurguyu benimsediğini gösteren bu diyalog sahnesiyle anlatıcı, yine hikâyeler anlatmak amacıyla sokaktadır. Fakat bu defa öncekilerden çok başka bir anlatım tutumuna sahiptir. İlk bakışta Hidayet, önceki hikâye kişilerinden ayrı bir özellik göstermez. Anlattıklarıyla bir ‘küçük adam’dır. Hidayet’in gerçek bir hikâye kişisiymiş gibi konuşma diliyle hikâyede yer alması gerçeklik hissi yaratmak noktasında etkilidir. Merak uyandıracak bir hikâyesi vardır; ancak gerçek bir hikâye kişisi olmadığı, anlatıcının Hidayet’i cebine sığdırdığını söylemesiyle ortaya çıkar.

Hidayet'in sevgisini dile getirdiği pasaj gerçeklik hissi yaratırken, anlatıcının cebinden konuşuyor olması bu gerçekliği kırar.

“Yağmur dinmişti. Ortalık bir parça ağarmış gibiydi.

Hidayet cebimden seslendi:

- Anlatayım mı ötesini abi?

- Anlatma, yeter bu kadarı.

- Peki abi, sustum. Nasıl istersen abi. Ama anlat beni Panco'ya e mi?

- Anlatırım Hidayet.

- Ama ötesi daha kıyak abi.

- Ötesini ben uydururum Hidayet. Sen çık cebimden. Palto da ıslandı. İkinizi birden kaldıramıyorum, yoruldum.

- Peki abi.

Cebimdeki susam pire oldu. Fatih Camii avlusunun çitlembik ağacının dibine doğru fırladı gitti. Karanlıkta bir kıvılcım, kara bir kıvılcım gibi pırıldadı.” (2013 h: 3)

Hidayet, bu haliyle anlatıcının cebinde kalan bir susam tanesinden yola çıkılarak kurgulanmış gibidir. Bu durumda canlı veya cansız varlıkların birbirine dönüşümünden söz edilebilir. Hidayet önce anlatıcının paltosunun cebine girmiş, bir ara susam tanesi gibi hissedilmiş ve bu susam tanesi pireye dönüşerek dışarı çıkmış, karanlıkta bir kıvılcım gibi parlamıştır. (Kurt, 2011: 1470)

Birinci tekil anlatıcı, Hidayet'e söylediği gibi, hikâyenin devamını kendisi uydurur:

“Bir oh çektim. Rahatlamıştım. Keyiflenmiştim. Panco'ya domuzuna bir hikâye anlatacaktım: Hidayet Pakize'nin ta kalbine bir vuruşta kocaman bir çivi saplamıştı. Başka çaresi yoktu.” (2013 h: 3)

Anlatıcının Hidayet'in hikâyesine eklediği kurgu aslında Sait Faik'te yeni değildir. “Menekşeli Vadi” (*Lüzumsuz Adam*) hikâyesinde Bayram bir kıskançlık neticesinde Seher'i bıçaklamıştır. Hidayet de, kendisiyle evlenmediği için Pakize'yi vurmuştur. Bu durumda, Bayram ile Hidayet, Seher ile Pakize ortak özellikler taşıyan kişilerdir; fakat iki hikâyelerin ayırım noktası anlatım tarzındadır. “Menekşeli Vadi”nin anlatıcısı, olayları kurgusal gerçeklik içinde verirken, “Öyle Bir

Hikâye”nin anlatıcısı, bile isteye kurgusal gerçekliği sarsacak bir anlatım tarzı benimsemiştir.

Hikâye kurgusal açıdan sadece “Menekşeli Vadi” hikâyesi ile benzerlik göstermez. Hidayet’ten ayrılan anlatıcı, yoluna devam ederken bekçiler tarafından yolda çevrilir. Bekçilerin “Ne iş yapıyorsun?” sorusuna verdiği “İkbal Ambarı’nda kâtibim.” cevabını Sait Faik daha önce, “Birahanedeki Adam” (*Lüzumsuz Adam*) hikâyesindeki adam için kurgulanmış ve bunu hikâyenin üçüncü tekil anlatıcısı tarafından dile getirmiştir.

Bekçilerden sıyrılıp dolaşmaya devam eden anlatıcı, Fatih Parkı’nda bir adamla karşılaşır ve adamın bir ‘cigara’ yakarken yaptığı şiirsel konuşma dikkat çeker:

“Şu kibritin, şu yanmam diye *fısır fısır fısırdayıp* da sonradan peki *emret anam yanayım*, diyen şu kibritin ışığına bak. Bu olur mu arkadaş. Böyle bir el sürçmesiyle açılıveren *hararet, ısı, bayram* gördün mü sen? Gül, sevin arkadaş. Şu ağzımızdan çıkan dumanlara bak! Nasıl uçuyorlar. *Yaşıyorsun* efendi. *Pırıl pırıl, tane tane, ıslak ıslak. Cam cam, billur billur, fanus fanus, çeşmibülbüller* gibi yaşıyorsun dostum. Dumanlarımıza, cigaralarımızın dumanlarına bak efendi! (...) Ha uyumadan evvel Panco’ya anlat beni. (...) Panco iyi çocuktur. Candır can. Selam söyle benden.” (2013 h: 6)

Yaşamak üzerine yapılan bir güzelleme şeklinde değerlendirilebilecek ifadelerde ikilemeler dikkat çeker. Yaşamının vermiş olduğu mutluluk hissi, birbirini çağrıştıran ve birbiriyle uyumlu sözcüklerin tekrarıyla dile getirilir. Bu tekrarlar, hikâyedeki en estetik pasajı meydana getirir. Anlatıcı, “*Cıgaramın dumanı, yoktur yarin imanı / Altından köşk yaptırdım, gümüşten merdivanı*” türküsünü söyleyerek uzaklaşırken arkasından adamın “Var ol! Gördün mü? Var mıymış dünya. Panco’nun arkadaş! Faik Bey’in oğlu.” (2013 h: 7) demesi, anlatıcının Sait Faik’in kendisi olduğuna işaret eder. Anlatıcının kendisine “patlak göz” diye hitap etmesi de bu durumu doğrular niteliktedir.

Atatürk Köprüsü’nde rastladığı sarhoş gençle de diyaloga giren anlatıcı, hikâyesini yazış serüvenini paylaşarak hikâyesini tamamlar:

“İşte bu minval üzere Panco, geldim sizin mahalleye, yağmur yine başladı. Tam sizin evin önünde bir küp kırılmış, yarısı paramparça, yarısı

sapasağlam. K    n i  ine oturdum. Ba  ladım anlatmaya (...) Sen uyuyordun.

- Hey Panco, Panco, seslendim.

Sesim bir pencereyi deldi. Gitti senin kulağını buldu. Uyandın. Ama artık benim sana kadar yetiştirmek ne sesim, ne halim kalmıştı. Sen de tekrar uykuya daldın.” (2013 h: 11)

Gerçeklik ve düşsellik teza  ı üzerine kurgulanan hikâyenin yazılı   sebebini izah eden bu satırlardan, hikâyenin yine anlatma ihtiya  ına yönelik bir tavırla yazılmış olduğunu öğreniriz. Bu Sait Faik’te yeni değildir; ancak bunu yapı   tarzı yeni olması açısından dikkat çekicidir. Hikâyenin başlığı da içeriğiyle bu anlamda uyumludur.

Kitabın sonraki hikâyesi, “Yalnızlığın Yarattığı İnsan”da   shak ve bir önceki hikâyede ‘tek dostum’ dediği Panco ayrılmışlardır ve hikâye bu ayrılı  ın   shak’ta yarattığı yalnızlık hissi üzerinden kurgulanmıştır.

Ayrıldıktan sonra sokakta Panco’ya rastalayan anlatıcı, Panco’nun kendisini tanıamaz bakışlarına içerlemiş ve kendisini yapayalnız hissetmiştir. Bu his onu yirmi sene evveline götürmüştür:

“  ok hasta olduğum zaman, ate  im kırka yaklaştığı zaman *ellerim büyür. Dev gibi ellerim olur.*   o  unca çocukluğumda olurdu.

- *Ellerim büyüyor*, derdim.

Büyükanam yahut anam ellerimi soğumuş elleri i  ine alırlardı. ‘Yok bir şey, yavrum yok bir şey! Bak benim elimde ellerin’ derlerdi. Sakinlerdim bir iki dakika. Yine *b  y  rd   ellerim.*

Ellerim b  y  rd   ellerim. Ellerim ne kadar b  y  rd   aman Yarabbi? Sokağa çıktığım zaman soğuktan ellerim k    l  verirdi. Caddelerdeydim. Binlere karşı birdim. On binlere karşı birdim.

- Panco, Panco, diye haykırdım i  imden.” (2013 h: 17-18)

Bu noktada, yalnızlık   shak’ı hasta çocukluk anılarına götürür ve büyüyen elleri yalnızlık hissinin ifadesi olur. Tekrarlı bir ifadeyle bu yalnızlık hissini dile getiren   shak, geçmişteki bu yalnızlık hissinden aktüel zamandaki yalnızlık hissine döner. Yine sokaktadır. Yine yalnızdır. Panco ile bir birahane de ayrılmışlardır. Yine aklına o gün gelir:

“O pasajdaki birahaneye yine gitsem. O masaya otursam o masaya. İnsanlar gelse otursa çift çift kadınlı erkekli. Ben tek başıma. Milyonlar içinde tek başıma. Acı gitgide acıyor. Kavun acısı gibi, zehir gibi bir acı. Kaybettikten sonra bulduğumuz şey. Nedir o bil? Nedir o bil?

Kaybetmeden bulamadığımız bilemedin kaldır vur! Pencereden kim baktı? Neden baktı? Kapa gözlerini kapa. Ellerin büyüyor mu? Yok büyümüyor, büyümüyor, yaşasın. Ama acıyor, hayır acımıyor, yalan söyleme. Yüreğinin üstünde bir şey varmış gibi değil mi? Yalan. Mutlak bir yerde okudun. Yahut biri anlattı. Yahut aklında böyle kalmış. Yüreğinin üstünde bir şey yok. Yalnızlık. Yalnızlık güzel. Güzel değil. Kavun acısı. Kavun acısı da ne.” (2013 h: 18)

Sait Faik’in yalnızlık hakkında yazmış olduğu bu pasajdaki benzetme oldukça çarpıcıdır. Kavun acısına benzettiği yalnızlık hissi kafasında karışık düşünceler doğurur. Bu düşünceler çatışma yaratacak tarzdadır ve bu çatışma üslûbuna da yansımıştır. Birbiriyle ilgisiz görünen cümleleri art arda sıralamış ve kendisini inkâr eden bir anlatım tonu tercih etmiştir. Yine bu histen kurtulmak istemiş ve bir sinemaya girmiştir. Sinemada bir bilim kurgu filmi oynamaktadır; ancak İshak’ın akli hala Panco’dadır.

“Aksilik ediyor. Konuşmuyor. Hiç sesini çıkarmıyor. O zaman. O zaman buram buram buhar çıkan bir yere girmiş gibi terliyorum. Sonra üstüme kar yağıyor kar. Pıtır pıtır bir kar yağıyor. Tane tane bir kar. Aklım tabancalara gidiyor. Bıçaklara bıçaklara. Sevmiyorum bıçakları. Tabancalar. Beynimizde bir yerde küçük bir delik, etrafı siyah. Garip bir delik. Kan hafifçe sızmış. Beyin tıkayıvermiş deliği. İrin gibi bir şey akmış.” (2013 h: 19)

Sinir nöbeti geçiren bir insanın ruh hâlini yansıtan bu pasajda İshak, sinir bozukluğunun vücudunda yarattığı değişikliği etkileyici bir biçimde dile getirir. Onu bu hale sokan çaresizliğidir. Panco’nun uzlaşmaz tavrını kısa cümlelerle ifade etmesi, çaresizliğini, bir çıkar yol bulamayışını vurgular. Bu durum onu intihar düşüncesine yöneltir; fakat bu düşüncüyü açıkça belirtmez. Kısa, kesik, tamamlanmamış cümlelerle bir resim ortaya koyar ve intihar fikri bu resimden anlaşılır. İshak, Panco’yu da öldürmeyi düşünür:

“Ona ne, ona ne bundan. Bu benim kafatasımdaki delik. Ona da mı açmalı? Açmalı ya. Yalnızlıktan başka nasıl kurtulunur? Yalnız ölmek mi? Hayır insanların içinde, milyonun içinde iki ölü. Üç ölü. Dört ölü, beş ölü. Birak ölüleri saymayı. Bu beşinci bira. Boş ver şu birahaneyi de. Camın dışarısını da. O gelmeyecek ki.” (2013 h: 19)

İshak'ın iç konuşmalarını yansıtan bu satırlar duygu ve düşünceleri arasındaki düzensiz ve hızlı sıçrayışları dile getirdiği için bilinç akışına benzer. “Anlatıcının bilincindeki kaymaları ve çağrışımların hızını yansıtması anlatımı bilinç akışına yaklaştırır. Anlatıcının gerçeklik duygusunu yitirşi ve bu durumdaki bilinç dünyası dilselleştirilmeye çalışılır.” (Aslan, 2007: 242) Sinema filmini izlemeyle, düşünme eylemi bir arada gerçekleştirilir ve bu da kapalı bir anlatım meydana getirir.

İshak yalnızlık kadar kuvvetli bir özlem de duyar:

“Yaz günleri o yanıma uzanınca rahat bir uykuya dalardım. Rüyamda hiçbir şeyi görürdüm. Hiçbir şeyi. Hiçbir şey kadar güzel şey var mı? Varsa ver bir lokma. Şu saatte. Hiçbir şey ölüm gibi güzeldir.” (2013 h: 20)

Panco'nun yanında düşünmekten kurtulduğunu ve huzurlu olduğunu dile getiren İshak, Panco'yla olan ilişkileri hakkında ayrıntılı bilgiler vermeye devam eder:

“Geç geldiği zaman *deli olurdum*. Merdivende ayak sesleri yabancılaşınca *kudururdum*. Sonra birdenbire ayak sesleri. Kapıyı açık bırakmış olurdum. *Öteki seyyareden gelir gibi* gelirdi. Gözlerinden öperdim.” (2013 h: 20)

Burada İshak, muhtemelen izlediği bilim kurgu filminin etkisiyle Panco'nun başka bir gezegenden gelir gibi geldiğini söyler. (Güven, 2010: 28) Bununla birlikte, Panco'ya olan tutkusunu da sözcük seçimleriyle pekiştirir. Kimi geceler Panco uyurken onu izleyen İshak, Panco'ya olan cinsel yakınlığını kendine has dikkatlerle dile getirir:

“Bir küçük odanın kapısını açıyorum. Orada harap bir karyolanın içinde, bir ayağı dışarıda. İki ayağını yorganın içine sokuyorum. Derin bir nefes alıyor. (...) Tuhaf, hiddetli, soluk yüzünde *tatlı bir pembelik* var. *Kaşları ıslak ıslak. Dudakları kuru.* (...)”

O hâlâ uyuyor. *Kaşları ıslak ıslak. Nefesine yüzümü tutuyorum.* Başının altındaki iki yastıktan birini çekip alıyor, onun ayak ucuna koyuyorum. Oraya da ben kıvrılıp yatıyorum. Ellerim *büyüyor, büyüyor, büyüyor, büyüyor.*” (2013 h: 21)

Hatırasında Panco'nun artık yanına değil, ayakucuna uzanan İshak, yalnızlığını yirmi sene evvelindeki hasta çocukluk anılarındaki büyüyen ellerine benzeterek hikâyesini sonlandırır.

Kitaba ismini veren “Alemdağ’da Var Bir Yılan” hikâyesi İshak’la Panco’nun ayrıldıkları günden sonraki bir zamanda geçer. İshak aktüel zaman içindeki yalnızlığıyla, Panco’nun olduğu geçmiş zaman hatıralarını bir önceki hikâyedeki gibi birbirinin içine geçmiş biçimde anlatır.

“Güneş muşamba perdede tam üçü işaret ederdi. Geleceğine yüzde yüz emin olduğum günler beklerken uyuyakalırdım. Kapıyı tırmalar gibi vurduğu zaman nasıl duyardım rüyamın içinde. Yataktan *fırlardım*. Kapıyı *açardım*. Rengi solmuş, nefesi boğazından gelirdi. Masadan bir cigara alır yakardı.

Dünya ötedeydi. Burada bir konsol, bir ayna, bir alçıdan gemici, bir yatak, bir ayna daha, bir telefon, bir koltuk, kitaplar, gazeteler, kibrit çöpleri, cigara izmaritleri, soba, battaniye vardı. *Dünya ötedeydi*. Gökyüzünde uçaklar vardı.” (2013 h: 23)

Birliktelerken duyduğu mutluluğu ve huzuru yansıtan bu pasajda, Panco İshak’a dünyayı unutturan bir kişi olarak öne çıkar. Panco’yu beklerken duyduğu gerginlik, Panco’nun gelişiyse kesin bir biçimde sona eren İshak bunu kısa, hareket bildiren cümlelerle ifade eder. Bulundukları odadaki eşyaları tek tek sayması tesadüfî değildir. İshak için Panco’yla olduğu oda başka bir evrendir ve kendilerinin dışında kalan her şey ötedeki bir dünyadır.

Tiyatroya gitmek üzere yola çıkan İshak, aktüel zamana döner ve çevresini resmeder:

“Biletçi bilet zımbalıyor, bir adamla bir çocuk gazete okuyorlar. Bir delikanlı, kara kaşlı, sıhhatli bir oğlan upuzun yatmış. Yakışıklı, kuvvetli bir oğlan. Ellerini pantolonunun ceplerine sokmuş, sıska birisi de sağında yatmış. Çocuk gazeteyi bıraktı. Pardösüsünü başının altına dürdü. O da uzandı. Bir vapurun alt kamerasındayım.” (2013 h: 24)

Sait Faik’in önceki dönem hikâyelerinde görülen birinci tekil anlatıcının dikkatleri İshak’ta da vardır. O da çevresine bakar, çeşitli insanları resmeder; ancak dikkati bu insanlar üzerinde değil kendisindedir. Her şey artık kendisiyle ilgilidir. Gördükleri, onun kendisini anlatmasına imkân sağlar.

“Günlerden pazartesi. Yine vapurun alt kamerasındayım. Yine hava karlı. Yine İstanbul çirkin. İstanbul mu? İstanbul çirkin şehir. Pis şehir. Hele yağmurlu günlerinde. Başka günler güzel mi, değil; güzel değil. Başka günler de köprüsü balgamlıdır. Yan sokakları çamurludur, molozludur. Geceleri kusmukludur. Evler güneşe sırtını çevirmiştir. Sokaklar dardır.

Esnaflı gaddardır. Zengini lakayttır. İnsanlar her yerde böyle. Yıldızlı karyolalarda çift yatanlar bile tek.

Yalnızlık dünyayı doldurmuş. Sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey. Burada her şey bir insanı sevmekle bitiyor.” (2013 h: 25)

Önceki hikâyelerinde İstanbul’un sokaklarında gezmekten zevk alan ve bu zevki okurla uzun uzadıya paylaşan Sait Faik, artık bu şehirden nefret etmektedir. Çünkü bu şehir, onun Panco tarafından terk edilerek yalnız bırakıldığı bir yerdir. Yalnızlığın yarattığı öfke, onun bakış ve görüş şeklini değiştirmiştir. Fakat sığınacak bir Alemdağ vardır.

“Güzel yer, güzel yer Alemdağ. Şu saatte on beş metrelik ağaçlarıyla, Taşdelen’iyle, yılanıyla... Ama kış günleri yılanlar inindedir. Olsun. Hava Alemdağ’da ılıktır. Güneş yaprakları kıpkızıl ağaçların içinde doğmuştur. Gökten parça parça ılık bir şeyler yağmakta, çürümüş yaprakların üstüne birikmektedir. Taşdelen parmak gibi akar. İçimizi şıkır şıkır eden bir maşrapayla önce içimizi, sonra çırılçıplak soyunarak dışımızı yıkıyor. Su içmeye gelen bir tavşan, bir yılan, bir karatavuk, bir keklik Polonezköy’den şerefimize kaçıp gelmiş bir keçiyle alt alta üst üste oynuyoruz.” (2013 h: 25)

Alemdağ’da İshak yalnız değildir. Panco’yla olan hatıraları onu sıcak tutmaktadır. Bu nedenle Alemdağ güzeldir; ama terk edildiği İstanbul çamur içindedir. Alemdağ’ın yarattığı huzur, İstanbul’da yerini yalnızlığa ve bu yalnızlıktan doğan öfkeye bırakır.

“Panco’nun Rüyası” ise Panco tarafından İshak’a yazılmış bir hikâyedir. Bu hikâyeyle Panco daha yakından tanınır ve İshak ile aralarındaki ilişki daha net anlaşılır. Panco babasının kırk yaşında bir dülger kendisinin yirmi bir yaşında bir elektrikçi olduğunu, Beyoğlu’nun çamurlu bir sokağında oturduklarını, küçük bir kardeşinin ve annesinin olduğunu belirtir.

“Bir zaman işsiz kalırsın. Bu aylarca sürer. İşte o zaman imdadıma sen yetişirsin.

Küçüğün defterini kitabını sen aldın. Bileğimdeki saat senin. Şu gömleğimi de sana borçluyum.

Verdiğin üç beş kuruş, kumarda üç beş lira olur. Ben de yukarda saydıklarımı gider alırım.” (2013 h: 30)

İlişkilerinin bir boyutunu veren bu pasajla İshak'ın Panco'daki yerini öğreniriz. Panco, İshak ile olan arkadaşlığını ailesine açıkça dile getiremez; fakat İshak'ın kendisini mutlu edişini söylemekten çekinmez:

“Mesuttum. Bu saadeti bana sen vermiştin. Her şeyi iki üç misli daha çok seviyordum. Buna sebep sendin. Sendin ama, yine bu işte en talihsiz de sendin. Sana güveniyor, senin arkadaşlığından hoşlanıyor, ama sana durmamacasına gülüyordum.” (2013 h: 33)

Böylece Panco'nun ekseninde yazılmış dört hikâye tamamlanır. Sait Faik'in cinsel yönelimini açıkça dile getirdiği bu dört hikâye, birlikte okunduğu zaman bir bütünlük taşır.

“Yani Usta”, yine Sait Faik'in kendisinin anlatıcısı olduğu bir hikâyenin boya ustasıdır. Anlatıcı kendisini tanıdığı anda on beş yaşında, kara gözlü, kara bacaklı, kara saçlı, kara bir çocuk olan Yani, bugün yirmi yaşındadır. Sait Faik, Yani'nin kendisini çocukça aldatmasından doğan kırgınlığını hikâyeleştirir. Yani Usta ile girdikleri diyalog sahnesiyle Sait Faik'in çocuksu bir tavra sahip olduğu görülür:

“Bari seviyor musun kızı Yani Usta?

- Karı değil mi be ağababa, severiz.

Doğru Yani Usta, karılar sevilir sevilmesine ama ben içimden hep çocuk kaldığım için olacak karılardan çok çocukları severim.

- Beni sevmez misin?

- Seni mi? O da sorulur mu Yani Usta? Seni? Seni çok severim.

- Ama ben çocuk değilim artık.

- Benim gözümde çocuksun.

- Beni çocuk yerine alırsan kızarım; küserim sana. Bir daha da konuşmam.

- Düğününe de çağırılmaz mısın Yani Usta?

- Bak ona çağırırım.” (2013 h: 43)

Yani Usta, artık bir çocuk olmadığını söylerken ciddidir; fakat Sait Faik kendisinin de ifade ettiği gibi hâlâ çocuk kaldığı ve daha başka düşündüğü için hayal kırıklığına uğrar. Beraber gitmeleri için tiyatro bileti alan Sait Faik, Yani'nin kendi biletini sattığını oyun sırasında yanına başkası oturunca öğrenir ve bunu Yani

Usta'nın kendisine son bir çocukluk yapışı olarak değerlendirir. Kırılır ve bu kırılganlığını paylaşır:

“Hey gidi Yani Usta hey! Bunda ne var ki Yani Usta, ha? Gelmedin gelmedin. Ne çıkar bundan. Sen yine o aynalı sinemada yanıma oturan küçük çocuksun sokakta gördüğüm zaman. Ama yüreğimi bir şey, bir demirden avuç da sıkıyor değil hani. Ama boş ver! İnanma! Hadi canım sen de! Üzülme be Yani Usta. Beni gördüğün zaman gülümseyiver. Aldırma! Tiyatro da n’oluyormuş? Dünyada dostluk vardır, be! O da ölmedi ya!” (2013 h: 44)

Dostluk kurduğunu düşündüğü Yani tarafından aldatılan Sait Faik, aslında kendisini teskin ediyor gibidir. Yani’ye hitaben yaptığı iç konuşmasında ünlem cümleleriyle kendisini samimi bir şekilde ifade eder ve bu noktada serzenişlerini başarılı bir biçimde yansıtmış olur.

“Eftalikus’un Kahvesi” Sait Faik’in kendi hikâyeciliği ve hikâye anlayışı hakkında genç bir adamla bir kahvede otururken yaptıkları konuşma etrafında şekillenen bir hikâyedir. Hikâyenin yazılış süreci de hikâyenin konusudur ve bu haliyle üstkurmacadan yararlanılan bir hikâyedir.

Kendisiyle çoktandır tanışmak istediğini söyleyen genç adamın samimi olup olmadığını düşünen Sait Faik, dikkatli olması gerektiğini düşünür; çünkü işin ucunda alaya alınmak da vardır. Bu noktada hassas bir sanatçı duyarlılığından söz edilebilir. Çünkü kendisini yazıcılıkta yeterli görmediğini Mülkiye Dergisi’ne gönderdiği bir mektupta dile getirmiştir: “Ben pek öyle uzun boylu okumuşlardan değilim, kalkıp edebiyat hakkında konuşamam. Hikâyelerim hoşunuza gidiyor olmalı ki, illa yazı istiyorsunuz. Pek sevindim doğrusu, ama ben iyi bir hikâyeci de değilim. Kimseye örnek olacak bir tek hikâyem olmadığını siz bilmiyorsanız ben biliyorum. Ben roman yazmadığım için bir romana birtakım parçalar, bazen kendi romanımın parçasını yazmışımdır. Ama siz buna da hikâye dersiniz o da olur, ya bir de sahici hikâyeciyi düşünün. Bir gün oturaklı bir hikâye yazarsanız yahut okursanız gözünüzden nasıl düşüvereceğimi bir göz önüne getirin. Benim bir hikâyemde ne fazlalıklar, ne eksiklikler, ne hatalar vardır, bir bilseniz.

Niye neşrettin demeyin. -Gençtim, sizin gibi idim. Bir de şu var ki hep hikâye kitabı çıktıktan sonra iyi hikâye yazmadığımı anladım.

Sonra sonra şunu düşündüm. Pekâlâ iyi bir hikâyeci olamadım da hikâyeci gözüken bir yazıcı olurum ya belki de edebiyatta böyle bir yazıcının da yeri vardır. Ondan sonra artık korkmadan başa hikâye dedim, aklıma ne gelirse yazdım. Şimdilik sizler hoşlanıyorsunuz yarın hoşlanmayacaksınız, ne çıkar.” (Abasıyanık, 2011 c: 101-102)

Yalnız yazısıyla geçinmek isteyen bir inatçı olduğunu belirten Sait Faik, hiçbir yere bağlanmak istemeyecek kadar serkeş bir hürriyete sahip olduğunu da daha önce dile getirmiştir. (Abasıyanık, 2011 c: 108) Bu nedenle beğenilmek ile ilgili ikircikli bir tavra sahiptir.

“Öyle şeyler soruyordu ki, samimi olup olmadığını anlayabilmek zordu. Sordukları samimiyse onun hesabına, değilse benim hesabıma dikkatli bulunmak lazım geliyordu. Öyle ya, ya alay ediyorsa... Cepheyi ona göre alır, bir fırsatını bulup tüymek hayırlı olur... Ama ciddiye bu samimiyeti çocukluğa, toyluğa vermeli. Nasıl olsa bir gün kafasında senin için daha çok histen doğan hayranlık duygusu silinip gidecektir. Bu hayranlığa da fazla güvenmeye gelmez. Sürüp gitmesi benim için de onun için de iyi bir şey ya. Onun için şüpheliyim. İkimizin de uzun uzun yerimizde saydığımıza bir işaret olmaz mı?” (Abasıyanık, 2013 h: 73)

Niyeti yazı yazmak olan genç adamın kendisine olan hayranlığını dile getirmesi, Sait Faik'te yukarıdaki iç konuşmaya sebep olur. Genç adamın kendisiyle alay etme ihtimaline karşı Sait Faik, temkinli davranmak ister. Kendi kendisine sorduğu sorulara net bir cevap bulamaz ve düşüncelerindeki karışıklığı okurla samimi bir biçimde paylaşır.

“-Hikâyelerinizi nasıl yazarsınız? dedi.

Güldüm. Alay edip etmediğini anlamak üzere yüzüne baktım. Hayır, vallahi alay etmiyordu. Ne iyi çocuktü bu.

- Sizin, dedi, en çok ‘Lüzumsuz Adam’ı severim. Sonra ‘Baba-Oğul’u bir de ‘Tespîh’ hikâyeniz vardır, o da hoştur, dedi. ‘Kameriyeli Mezar’ da fena değildir.

Mahcup, ama ağzım kulaklarımda susuyordum.

- Ama, sorduğuma cevap vermediniz ki? dedi.

- Ne sormuştunuz?

- Hikâyeyi nasıl yazarsınız? demiştim.

- Bilmem, diyebildim. (...)

- Bilmem, dedim yine, işte böyle körü körüne. İşte mesela şimdi bir hikâye yazıyorum. Hem ismini bile koydum, dedim.

- Nedir ismi? Demek önce ismini koyarsınız hikâyenin, demedi.

- Yok ama bu isim hoşuma gitti de onun için, demedim.

- Nedir? diye sormadı.

- ‘Eftalikus Kahvesi.’ Hatta kahvesini ve bir kenara atıp yalnızca ‘Eftalikus’ da olur. Hem de hikâyeye münasebeti de ikinci derecede olabilir.

(...)

- Demek böyle yazarsınız siz hikâye, dedi.

- Nasıl? diye bu sefer ben sordum.

- Ne bileyim, dedi. Evvela ismini korsunuz. Sonra bir defa kurarsınız. Bir neticeye bağlarsınız.

- Yok yahu, dedim. Öyle yapmam. Doğrusunu ister misiniz? Ben hikâyenin nasıl yazıldığını da pek bilmem, dedim.” (2013 h: 77-78)

Hikâyelerini ve “Eftalikus’un Kahvesi” hikâyesini yazış sürecini açıklayan bir pasajın diyalog sahnesiyle verilmesi önemlidir. Sanatçı için hayatî öneme sahip yazma işini okura doğrudan anlatmasının yolu bu diyalog sahnesiyle mümkündür. Böyle bir gençle gerçekten sohbet edip etmediği bilinmese de Sait Faik’in biyografisine bakıldığında, hikâyecilik anlayışını izah ettiği çeşitli röportajlarıyla bütünlük taşıyan bir hikâyedir. Anlatıcı, “Ben iyi bir hikâyeci değilim. Hikâye tarzı benim yazı yazmam için bir vesiledir. Düşündüklerimi, duydukları, sevdiklerimi, üzüntülerimi, işittiklerimi, gördüklerimi benden başkalarına temiz bir lisanda anlatmaya çalışırım. Hikâye değildir yazdıklarım. Hikâyeye benzer bir konuşmadır. Sıkıyorsa mesele yok, oturup hemen bir hikâye yazabilirim.” (Abasıyanık, 2011 c: 104) diyen Sait Faik’in sesiyle aynı sese ve aynı tavra sahiptir.

“Hişt Hişt” yazarın en bilinen hikâyelerinden biridir ve hikâye adını, yazarın yaptığı bir gezinti sırasında kulağına gaip gelen sesin karşılığından almıştır.

“Yürüyordum. Yürüdükçe de açılıyordum. Evden kızgın çıkmıştım. Belki de tıraş bıçağına sinirlenmiştim. Olur, olur! Mutlak tıraş bıçağına sinirlenmiş olacağım.”

(2013 h: 79) cümleleriyle hikâyesine başlayan anlatıcının gerginliği ve değişken ruh hâli sezilir ve bu satırlar, onun kendisini dışarıya atışının da sebebinin verir.

Birisinin arkasından ‘hişt!’ dediğini duyan anlatıcı, bu sesin peşine düşer. Öyle ki hikâyede tam kırk üç defa ‘hişt’ sözcüğü geçer ve bu anlamda hikâye nereden geldiği belirsiz bir ses bir simge üzerine kurulmuştur. Yol boyunca duyduğu bu sese bir anlam vermeye çalışır:

“Hani bazı kulağımızın dibinde çok tanıdığınız bir ses isminizi çağırır. Olur değil mi? Pek enderdir. *Belki* de kafanızın içinden sizin sevdiğiniz, hatırladığınız bir ses, ses olmadan sizi çağırmıştır. Olabilir. (...)”

Belki bir kuştur. *Belki* tosağadır. *Belki* de kirpidir. *Belki* de yakın denizden seslenen bir balık, bir canavardır. Karabataktır. Mihalaki kuşudur. (...)”

Şimdi bir çiçek tarlasındaydım. Bana hişt hişt diyen *mutlak* bir kuştı. Vardır böyle kuşlar. Cık cık demezler de hişt hişt derler. *Kuştu kuş.*” (2013 h: 80- 81)

Anlatıcının sesin kaynağını bulabilmek için doğaya dikkat kesilmesi önemlidir. Doğada o anda bulunan tüm unsurların hişt sesinin kaynağı olabileceğini dile getiren anlatıcı, mutlak kararını verdiğinde bunun bir kuş olduğuna kendisini ikna etmek ister. Ancak bu sesin nereden ve kimden geldiği pek önemli değildir.

“Nereden gelirse gelsin, dağlardan, kuşlardan, denizden, insandan, hayvandan, ottan, böcekten, çiçekten. Gelsin de nereden gelirse gelsin!.. Bir hişt hişt sesi gelmedi mi fena. Geldikten sonra yaşasın çiçekler, böcekler, insanoğulları...” (2013 h: 82)

Hikâyenin dikkat çekici özelliği, anlatıcının hayatla ve doğayla olan bağı bir ses üzerinden kurmasıdır. Vedat Günyol, bu doğaya kaçışı ve kendi durumunu doğadan seçtiği ayrıntılarla ifade etme arzusunu yalnızlık duygusuna bağlar. “Yalnızlık karşısında Sait Faik’in ikinci bir durumu var: dünyanın sınırlarından kurtulmak için ‘yapma cennetler’e sığınan Baudelaire gibi, Sait Faik de, ruhuna, ağaçlardan, bulutlardan, kuşlardan, böceklerden bir yankı aramakta, bütün varlığıyla evrenin çağrısına kulak vermektedir. Bu çağrı (...) nereden gelirse gelsin, ardından umulmadık bir şey: saadet akın edecektir.” (Alangu, 1956: 105)

Cahit Tanyol'a göre Sait Faik, hayata dört elle sarılmış bir insan değildir. Onun her şeye karşı tembel bir kayıtsızlığı vardır. Avareliği de pazarlığı da öyledir. Hayatla dolu olan kimselerde iştihâ ile yaşamak arzusu; Sait Faik'te ise her şeyi olurluna bırakmak huyu vardır. Kendisini zorlamayan bu hal, ondan uzun zaman düşünülmüş ve kabul edilmiş bir felsefî tavır değildir. Onun hayata karşı olan tavrına 'oyalanmak' denebilir. Bu oyalanmak biraz da avareliği gidermek içindir; yani oyalanma ihtiyacı, muhayyilesiyle hayat arasında doğan bir çatışmanın eseri değildir. Bu nedenle Tanyol'a göre Sait Faik dramı sevmez ve muhayyilenin hayatı bozmasını istemediği gibi, düşünülmüş bir realizmden de hoşlanmaz. (Alangu, 1956: 63-64)

Sait Faik, anlaşılamamaktan ve dar bir sanatçı çevresine mahpus kalmaktan üzgündür. En çok tanındığı yıllarda dahi, kendisinden ve sanatından şüphe etmiş, gururla böbürlenmemiştir. Kendinden söz edilmesinden ve övülmekten sıkılan yazar, bir yandan da usta kalemlerin sanatını değerlendirmesini istemiştir. Bu çatışmayı dile getiren ve kendisini en çok duyuran hikâyelerinden birisi de "Dülger Balığının Ölümü"dür.

Yazar hikâyesine balıklardan söz ederek başlar. Hepsinin gözleri güzel olan balıkların pulları, elmas, yakut, akik, zümrüt, şundan bundan bile daha parlaktır. Ancak ölür ölmez soluverirler.

"Benim size ölümünü hikâye edeceğim balığın öyle pırıltılı, yanardöner pulları yoktur. Pulu da yoktur ya zavallının. Hafifçe, belirsiz bir yeşil renkle esmerdir. Balıkların en çirkinidir. Kocaman, dişsiz, ak ve şeffaf naylondan bir ağzı vardır: Sudan çıkar çıkmaz bir karış açılır. Açılır da bir daha kapanmaz.

Vücudu kirlice, esmer renkte *demiş miydim?* Yamyassıdır *demiş miydim?* Tam ortalık yerinde, her iki yanda sağlı sollu iki başparmak izi diyebileceğimiz koyu lekeler vardır, *demiş miydim?*" (2013 h: 3)

Dülger balığını en ince ayrıntısına kadar fiziksel olarak tasvir etme gayretinin görüldüğü bu pasajın anlatıcısı, yine daha önce söylemediği bir şeyi, 'demiş miydim?' diyerek ifade etmiş, oluşabilecek bir monotonluğu kırmayı başarmıştır. Sait Faik, bu fiziksel tasvirden sonra dülger balığını efsanevi bir şekilde tanıtır:

"Rum balıkçıların Hrisopsaros (Hristos balığı) dedikleri bu balık, vaktiyle *korkunç bir deniz canavarıymış*. İsa doğmadan evvel Akdeniz'e *dehşet salmış*. Bir Fenikeli *denize düşmeyegörsün!* Devirdiği Kartacalı

çektirmesinin, Beniisrail balıkçı kayığının sayısı sayılamamış. *Keser, biçer, doğrar, mahmuzlar, takar, yırtar, koparır, atar, çeker parçalamış.* Akdeniz'in en gözü pek; insandan, hayvandan, fırtınadan, yıldırımdan, yağmurdan, beladan, işkenceden yılmaz korsanı, dülger balığının adından bembeyaz kesilirmiş.

İsa, günlerden bir gün deniz kenarında gezinirken sandallarını büyük bir korkuyla bırakıp kaçan balıkçılar görmüş. 'Ne oluyorsunuz?' diye sorunca balıkçılara, '*Aman,*' demişler balıkçılar, '*elaman! Elaman,* bu canavardan! Sandallarımızı kırdı, arkadaşlarımızı parçaladı. Hepsinden kötüsü, balık tutamaz olduk, açlıktan kırılırız.

İsa yalınayak, başı kabak; dülger balıklarının yüzlercesinin kaynaştığı denize doğru yürümüş. En kocamanını, uzun parmaklı elleriyle tutup sudan çıkarmış. İki elinin başparmağı arasında sımsıkı tutmuş, eğilmiş, kulağına bir şeyler söylemiş...

O gün bugündür dülger balığı, denizlerin *görünüşü pek dehşetli, fakat huyu pek uysal, pek zavallı* bir yaratığıdır. Birçok yerlerinde çiviye, kesere, eğriye, kerpetene, testereye, eğeye benzer çıkıntıları, kemikle kılçık arası dikenleri vardır." (2013 h: 84)

Anlatıcının okuyanda merak uyandıran bu efsaneyi anlatış tarzındaki canlılık dikkat çekicidir. Dülger balığının o korkunç görüntüsüne rağmen sakin oluşunu bir sebebe bağlayan Sait Faik, okurda yaratmak istediği duygulara uygun sözcük ve cümle seçimleri yapmıştır. Dülger balığının İsa'nın dokunuşundan önceki hâli, dehşet uyandıracak fiillerle ifade edilmiştir. Bu fiiller arka arkaya sıralanarak hem merak duygusu arttırılmış hem de dülger balığının heybetini başarılı bir biçimde duyurulmuştur. Ünlem cümleleri, anlatım tonunu yükseltirken, balığın İsa'nın dokunuşundan sonraki sakinliği eksiltile cümlelerle dile getirilmiştir.

"Bir gün bir balıkçı kahvesinin önündeki yarısı kırmızı, yarısı beyaz çiçek açan akasyanın dalına asılmış bir dülgerbalığı gördüm. (...) Taş kadar cansızdı. Yalnız aletlerinin etrafını çeviren incecik, ipekten bile yumuşak zarları oynaşp duruyordu. Böyle bir oynama hiç görmemiştim. Evet, bu bir oyundu. Bir görünmez iç rüzgârının oyunuydu. Vücutta, görünüşte hiçbir titreme yoktu. Yalnız bu zarlar zevkli bir ürperişle tatlı tatlı titriyorlardı. (...) Kenarları süsleyen zarların oyunu çabuklaşmaya, balık da gitgide saniyeden saniyeye, pek belli bir halde beyazlanmaya başladı. İçimde dülger balığının yüreğini dolduran korkuyu duydum. Bu hepimizin bildiği bir korkuydu: Ölüm korkusu." (2013 h: 56-86)

Önce dışarıdan baktığı ve bir efsaneyle şiirsel bir biçimde tanıttığı dülger balığına daha sonra içeriden bakan Sait Faik, gördüğü manzarayı etkileyici bir biçimde ifade etmiştir. Onun görünüşünün yavaş yavaş değişmesi, içindeki ölüm korkusunu

ortaya çıkarmış ve dölger balığının bu ölüm hâli ona uzun bir süre gibi gelmiştir. Hatta öyle ki, sanki balık hava dediğimiz gaz suya alışmaya çalışmaktadır.

“Onu atmosferimize (suyumuza) alıştırdığımız gün bayramlar edeceğiz. Elimize görünüşü dehşetli, korkunç, çirkin ama aslında küser huylu, pek sakin, pek korkak, pek hassas, iyi yürekli, tatlı ve korkak bakışlı bir yaratık geçirdiğimizden böbürlenerek onu üzme için elimizden geleni yapacağız. Şaşırarak, önce katlanacak. Onu şair, küskün, anlaşılmayan birisi yapacağız. Bir gün hassaslığını, ertesi gün sevgisini, üçüncü gün korkaklığını, sükûnunu kötüleyecek, canından bezdireceğiz. İçinde ne kadar güzel şey varsa hepsini birer birer söktüp atacak. Acı acı sırtarak İsa’nın tuttuğu belinin ortasındaki parmak izi yerlerini, mahmuzları, kerpeteni, egesi, testeresi ve baltasıyla kazıyacak. İlkçağlardaki canavar halini bulacak.

Bir kere suyu muza alışmayagörsün. Onu canavar haline getirmek için hiçbir fırsatı kaçırmayacağız.” (2013 h: 87)

Dölger balığının ölüm hâli, ölüm korkusunu hatırlatınca, anlatıcı dölger balığını bir insan şeklinde tasavvur eder. İnsanoğlunun hoyratlığı ile bu uysal balığın başa çıkamayacağını ve bunun onu tekrar canavar hâline getireceğini düşünür, uzun cümlelerle yapılan baskıları, kısa cümlelerle balığın sabrını dile getirir. Hikâyede dölger balığı bir figür olarak kabul edilirse, bu figür Sait Faik’in psikolojik kişiliğiyle uyumluluk gösterir. Bu bağlamda hikâye Sait Faik’in biyografik gerçekliğiyle okunabilecek bir hikâyedir.

“Yılan Uykusu” tamamıyla düşselliğe dayanan ve Sait Faik’te başından beri gözlemlediğimiz yalnızlık azabını konu alan bir hikâyeye olması açısından dikkat çekicidir. *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’da değişikliğe uğrayan kurgulama ve anlatım tarzının en fazla görüldüğü hikâyeye de kitabın son hikâyesi “Yılan Uykusu”dur. Anlatıcı hikâyeye kendi kendisiyle girdiği bir diyalogla başlar:

“İşte karşı karşıyasın. İşte o da senin gibi; elli ayaklı, kaşlı gözlü, sıhhatli hasta, sarışın esmer, kafası var, saçları var, kirpikleri var, yalan söyleyen ağzı var. Yüzünde küçük küçük kavga, taş, düşme izleri. Yaramaz bir çocukluğun her şeyi, ufak ufak her şeyi. İşte elleri, parmakları, işte ayakları. Kim bu? İnsanoğlu! Senin gibi tıpkı tıpkısına apaynı.”

“İşte gözlerinde yaş, işte gülüyor. İşte ekmeği ısıyor. Bak patates salatasını attı ağzına. İşte çatalında uskumru. İşte şarap bardağı dudağında. İnsanoğlu, tıpkı senin gibi apaynı. Üstelik seviyorsun da onu. Dudağının kıvrımını seviyorsun. Saçının karasını seviyorsun. Kaşının bükülüşünü, alınının kırışığını.” (2013 h: 115)

Anlatıcı bir rüya görüyor ve rüyasında hayranlık duyduğu kişiyi seyrediyor gibidir. Bu anda bulunduğu oda sıcaktır. Hayranlık duyduğu kişi de kendisine yakındır. İkisi arasındaki ilişkiyi kendisine göre yorumlar:

“İşte karşı karşıyasın. Birdenbire kalkar, dudaklarından öpebilirsin. Gözlerini kapar. Ne güzel gözlerini kapar. Belki de seni görmemek içindir. Sen de kaparsın gözlerini. Belki de onu görmemek içindir. Ne sen onu, ne o seni anlıyor. Belki anlamak, ikinizin de işine gelmiyor.” (2013 h: 116)

Birdenbire bulundukları odanın kapısı açılıp içeri rüzgâr girince anlatıcı rüyasından uyanır gibi görünür; hava da soğumuştur. Bu noktada kurgusal gerçeklikte meydana gelen değişim dikkat çekicidir:

“Soğukla beraber yapraklarını dökmüş bir ağaç girdi. Ağacın arkasından duman, dumanın arkasından bir kuş, kuşun arkasından bir bulut girdi.

Sonra... Sonra kar yağmaya başladı. Kütüphanenin camı buz tutmaya başladı. Ampulün ışığı buza girip çıktı. Üşüyerek yine tavandaki şişesine girdi. Elbiselerimin cepleri buzdan kaskatı kesilmişti.” (2013 h: 116)

Havanın soğuması, kurmaca gerçekliği sarsmış, nesneler canlanmış gibi tasvir edilmiştir. İçerideki ışık dışarıdaki soğuğa karışmış, üşüyünce tavana, ait olduğu yere dönmüş gibi ifade edilmiştir. Karlı bir kış gününde birdenbire açılan kapıdan görünen manzaranın içeriye soğuttuğunu düşündürten bu satırlarla, dışarıdaki gerçeklik, düşsel bir biçimde hikâyeye dahil edilmiştir. Anlatıcı bu manzarayı tasvir ettiği sırada demin yanında olan kişi de yandaki odaya geçmiş, oradan anlatıcıya bakmaktadır. Bu kişi, ağaçta gördüğü bir kuşa ıslık çalıp, onu da odaya davet etmiştir. Daha sonra anlatıcıyı yanına, yatağına çağırmıştır:

“Yanına sokuldum. Sıcacıktı. Hamam gibiydi. ‘Dondum sobalı odada yapayalnız,’ dedim, ‘burası ne iyiymiş!...’ ‘Kuş ne oldu?’ dedi. ‘Ağaçta,’ dedim. ‘Donacak zavallı,’ dedi, ‘buraya al onu da.’ ‘Bırak şimdi kuşu,’ dedim.” (2013 h: 117)

Fakat yanındaki kişi ısrar edince anlatıcı istemeye istemeye kalkar, sobalı odaya giderek kuşu ağaçtan alır. Fakat dönüp geldiğinde yatağı bomboş görür. Kuşu komodinin üzerine bırakır, kuş ötmeye başlar. Oda hâlâ sıcaktır. Yatağının üstüne oturur. Bir ‘cigara’ yakar. O sırada odasının kapısı vurulur. İçeriye bir adam girer ve

az önceki kişinin nerede olduğunu anlatıcıya sorar. Anlatıcı bilmem, der; ancak dışarıdan gelen kişi yataktaki yorganı kaldırır ve az önceki kişiyi görür.

Dışarıdan gelen adamla yandaki odaya geçen anlatıcı sohbet ederler:

“ ‘Kuşlar anlatır mı?’ dedim. ‘Tabii anlatır,’ dedi, ‘çocukken annem sen bugün mektepte hocaya dilini çıkarmışsın! Ayıp değil mi sana?’ derdi. Yalan vallahi anne, derdim, sana kim söyledi. Bana bir kuş söyledi, derdi. Bu kuş işte o kuş’ dedi. ‘Her şeyi anlattı mı?’ dedim. ‘Anlattı,’ dedi.” (2013 h: 119)

Dışarıdan gelen adam gidince, anlatıcı odasına döner ve yorganı açıp uyuyan kişiyi olduğu yerde bulur. Sabaha kadar odadaki kuşun kanat sesleriyle, bu kişinin mışıl mışıl uykusunu dinler.

Hikâyede belirsizlik öne çıkmaktadır. Nesneler kişileştirilmiş, kişiler olağandan farklı şekillerde hikâyeye girmiş ve konuşmalar anlam bulamamış gibidir. Bu anlamda hikâyeyi oluşturan unsurlar yalnızca anlatıcıda uyandırdığı izlenimlerle okura sunulmuştur. Bu durum, Sait Faik’in hikâyeciliğin geldiği son noktadır. “Bu anlatım tarzının en önemli özelliği, gelenekli metinlerdeki anlamsal çerçevesi sınırlı ve realist anlatım tarzının yerini daha şiirsel ve imgesel bir anlatıma bırakmaya başlamasıdır. Bu yeni eğilimde ‘anlatıcı-ben’ çevresinde olup biteni rasyonel bir bakışla açıklayamamakta, olaylar arasındaki nedensellik ilişkisini geri plana bırakmaya başlamaktadır.” (Kurt, 2011: 1473) Bu nedenle Sait Faik, bu yeni gerçekliği anlatmak için de yeni bir üslûp ve anlatım tarzı benimsemiştir. Sait Faik’in bu yaklaşımı 1950 sonrası Türk hikâyeciliğimiz için oldukça önemlidir. Artık odakta birey ve bireyin kendi gerçekliğine göre anlattığı ‘şeyler’ vardır.

4.3. ÜSLÛBUN EĞİTİMDE KULLANIMI

İnsanda estetik duygu uyandıracak bir biçimde, olay, duygu, düşünce ve imgelerin dil aracılığıyla anlatımını amaç edinen sanat dalına edebiyat denir. Edebiyat, müzik, resim, mimarlık, heykeltıraşlık gibi güzel sanatların bir dalıdır ve amacı okuyanda estetik bir haz uyandırmaktır. İnsanlığın ilk dönemlerinden beri varlığını sürdürmesi, onun insana has bir ihtiyacı karşıladığının göstergesidir.

Edebiyatın merkezinde insan vardır ve insanla ilgili her şey, edebiyatın kendine has gerçekliği ile dile getirilir. Söz konusu bu gerçekliğe kurmaca denir ve kurmaca, sanatkârın dış dünyadan aldıklarını, kendi duygu, düşünce ve hayal dünyasıyla yeniden yaratmasıyla meydana gelir. Dolayısıyla herhangi bir edebî eserde, insana ilişkin, insanla ilgili pek çok ize rastlamak mümkündür. Bu nedenle edebiyatın, tarihî bir bütünlük içinde incelenmesi zorunludur.

17. yüzyıldan itibaren yönünü Batı'ya çeviren Osmanlı dönemi Türkiye'si, Batı'daki gelişmeleri yakından takip etmiş ve devlet ve toplum hayatına gerekli olan yenilikleri almaya gayret etmiştir. Bu durum, millet olma bilincini de beraberinde getirmiş ve bu milletin bir dili olması gerektiği fikriyle, milletin dilinin Türkçe olduğu kaydedilmiştir. Kanun-i Esasî hükümlerince de Türkçe, anayasa ile güvence altına alınmıştır.

Bu güvence, yeni Türk devleti kurulduktan sonra da devam etmiştir: "Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminden itibaren 'milli devlet' üzerine bina olunan Türk eğitim sistemi, dolayısıyla bu sistem içinde bulunan Türk Dili ve Edebiyatı öğretimi, yasal dayanak olarak birinci derecede T.C. Anayasası'na isnad edilmektedir. 1924 anayasasından itibaren 1960 ve 1982 anayasaları da Türk dilini devletin resmî dili olarak kabul etmiş, bunun değiştirilemez ve değişiklik teklifi verilemez anayasa maddeleri içinde göstermiştir." (Çetin, 2010: 24)

3 Mart 1924 tarihinde kabul edilen Tevhid-i Tedrisat Kanunuyla eğitimde birlik sağlanmış, bununla birlikte dersler bir merkezden planlanmıştır. Bu doğrultuda ilk planlı edebiyat öğretimine de 1924 yılından itibaren geçilmiştir. Bu dönemden günümüze, edebiyat öğretiminde pek çok değişiklik yaşanmış, en köklü değişiklik 1992 yılında gerçekleşmiştir; ancak Türk Dili ve Edebiyatı Dersi müfredatı, son

büyük değişikliğini 2005 yılında yaşamıştır. Bu tarihe kadar hazırlanan tüm programlarda devir ve kişiler konu başlıklarıyla listelenerek verilmiştir. Ancak 2005 yılı itibariyle bunlar metinden hareket eden bir yaklaşımla ünitelere ayrılmıştır. Yine, önceki dönemlerde ahlakçı bir yaklaşımla ele alınan edebiyat, 2005 yılından itibaren güzel sanatların bir dalı olarak kabul edilmiştir. Öğrencilere edebî metinler aracılığıyla estetik zevk kazandırmayı hedefleyen program, öğrenciyi araştırmaya yönlendiren ve derste daha etkin bir hale getiren bir yaklaşımla hazırlanmıştır.

2005 yılına kadar Türk Dili ve Edebiyatı genel adı altında işlenen “Türk Edebiyatı”, “Türkçe Dil Bilgisi” ve “Kompozisyon” dersleri, 2005 yılından itibaren “Türk Edebiyatı” ve “Dil ve Anlatım” dersi olmak üzere ikiye ayrılmıştır.

Türk Edebiyatı dersinde amaç, “... Özel uzmanlık alanı istemeyen her türlü metni, yazıldığı dönemin zihniyetiyle ilişkilendirerek anlayıp değerlendirebilen; başta sanat metinleri olmak üzere, yine her türlü metni yapı, tema, dil ve anlatım, anlam ve gelenek bakımlarından inceleyip çözümleyen ve yorumlayabilen; benzer ve farklı metinleri birbirleriyle karşılaştırıp bunlardan sonuçlar çıkarabilen, estetik zevk sahibi öğrenciler yetiştirmektir.” (Çetin, 2010: 235)

Türk Dili ve Edebiyatı programı, Milli Eğitim’in temel amaçlarına bağlı kalarak, liseyi bitiren öğrencilerin günlük hayatla ilgili her türlü yazışmaları yapabilecek, Türkçe ile yazılmış ilmî ve felsefî yazıları anlayabilecek, Türkçe ile sanat eseri ortaya koyabilecek, öğrendiği bilgileri günlük hayata tatbik edebilecek ve şahsiyetinin farkına varabilecek olgunlukta bireyler yetiştirmeyi hedeflemektedir. Bu nedenle program, öğrencilerin metinleri öncelikle tema, dil ve anlatım ve anlam bakımından incelemelerini, sonra da yorumlamalarını sağlamak şeklinde hazırlanmıştır.

Bireylerin herhangi bir edebî metni, okuma, anlama, yorumlama ve inceleme becerisi kazanmasını hedefleyen program, kademeli bir biçimde oluşturulmuştur. Her bir ünite, bir döneme veya bir gruba ait metinlerin zihniyet, tema, yapı ve teknik bakımından incelenmesinden oluşmaktadır. Bu bağlamda her ünitenin başında bireylerin üzerinde durması gereken edebî dönemin zihniyetiyle ilgili ayırt edici kavramlara yer verilmektedir.

Türk edebiyatı kronolojik bir biçimde sınıflara ve ünitelere ayrılmıştır. Dokuzuncu sınıf programı dört üniteden oluşur ve edebiyatın güzel sanatlar içindeki yeri, edebî metinlerin dili ve özellikleri, edebî metin-gerçeklik ilişkisi, edebî ve öğretici metinlerin özellikleri, incelenmesi ve anlaşılması ve metinlerin zihniyet, yapı, tema, dil ve anlatım, anlam, yorum, gelenek, metin ve yazar/şair bakımından incelenmesi konuları üzerinde durur. Onuncu sınıf programı, üç üniteden oluşur ve başlangıcından Tanzimat dönemine kadar geçen sürede oluşturulmuş metinleri içerir. Bir önceki sınıfta kavramsal olarak verilen edebî inceleme yöntemleri, bu sınıfta uygulamalı olarak kullanılır. On birinci sınıfta, Batı etkisindeki Türk edebiyatı başlığından başlanarak kronolojik olarak Milli Edebiyat'ı da içeren dört üniteye yer verilir.

Sait Faik'in eser verdiği, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı ise, on ikinci sınıf programında ele alınır. Program, "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın Oluşumu", "Öğretici Metinler", "Şiir", "Olay Çevresinde Oluşan Edebî Metinler" olmak üzere dört ünite ve "Cumhuriyet Dönemi'nin Genel Özellikleri" başlıklı bir kısımdan oluşmaktadır.

Programın dördüncü ünitesi "Olay Çevresinde Oluşan Edebî Metinler" adını taşımaktadır. Yine bu metinler, "Milli Edebiyat Zevk ve Anlayışını Sürdüren Eserler", "Toplumcu Gerçekçi Eserler", "Bireyin İç Dünyasını Esas Alan Eserler" ve "Modernizmi Esas Alan Eserler" olmak üzere gruplandırılmıştır.

Sait Faik, modern Türk hikâyeciliğinin gelişmesinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu bakımdan "Modernizmi Esas Alan Eserler" başlığı altında incelenmektedir. Bu başlık altında verilen kazanımlar ise metnin olay örgüsünü araştırmak ve şemalaştırmaya çalışmak; olay örgüsünün düzenleniş nedenlerini açıklamak; olay örgüsünün insana özgü bir gerçekliği ifade etmek üzere düzenlendiğini kavramak; kişilerin olay örgüsündeki işlevlerini belirlemek; mekânın ve zamanın işlevlerini ve metindeki olay, kişi, zaman, mekân arasındaki ilişkiyi belirtmek; metnin temasını bulmak; metnin kim tarafından anlatıldığını ve anlatıcının bakış açısını belirlemek; metinlerin dil ve anlatım özelliklerini belirlemek; yazarın fikrî ve edebî yönü hakkında çıkarımlarda bulunmak ve eserle yazar arasındaki ilişkiyi belirlemektir.

Çalışmamızın ilk bölümünde belirttiğimiz gibi, edebiyat sanatçısının malzemesi dildir ve edebî eser, dilden yapılmış bir seçmedir. Bu nedenle bir edebî eseri incelerken, metnin ne anlattığı konusuna olduğu kadar, yazarın konusunu hangi dilsel dikkatlerle inşa ettiği belirlenmelidir. Çünkü edebî zevk, ele alınan konunun, ele alınış şekliyle oldukça yakından ilgilidir.

Edebî eserde, konunun ele alınış şekli şahsî ve öznelidir. Bu şahsî şekil yazarın üslûbuna açılır ve üslûp, tek başına tek bir kaide ile açıklanamayacak kadar geniş bir kavramdır. Bu bağlamda yazılan herhangi bir edebî metnin anlaşılmasının yolu, onun bütüncül bir üslûp incelemesinden geçer.

Edebî bir metin pek çok unsurun oluşturduğu bir bütündür. Bu unsurlar, anlatıcı, bakış açısı, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân, dil, üslûp ve anlatım teknikleridir. Edebî metin, esasen anlatılacak bir hikâye ve bu hikâyeyi anlatacak bir anlatıcıya dayanır. Dolayısıyla edebî metnin olmazsa olmaz iki unsuru hikâyenin kendisi ve anlatıcısıdır. Fakat edebî metnin en önemli unsuru anlatıcıdır. Çünkü herhangi bir konu, tamamen onun dikkatleri ve seçimleriyle dile getirilir. Bu durum, edebiyatın insanoğlunun anlatma ihtiyacından doğduğunun da bir kanıtıdır. Bu nedenle, çalışmamızın konusu olan Sait Faik'in incelemiş olduğumuz hikâyelerinde anlatıcı, her şeyden önce olarak dikkatlere sunulmuş, daha sonra hikâyesinin konusu belirtilmiştir.

Anlatıcıyla beraber, eserin nasıl, kimin tarafından ve hangi sonuca hizmet etmek için anlatılması gerektiği meselesi de bakış açısıyla ilgilidir ve bir eserin değerler sistemini kavramak ancak bakış açısını kavramakla mümkündür. Bakış açısı, edebî eserin bütününe yön veren bir unsur olması açısından çok önemlidir. Bu anlamda, olay örgüsünün meydana gelmesinde kullanılan kişiler, zaman ve mekân gibi unsurların kim tarafından kime aktarılacağı sorularına cevap verir.

Olay örgüsü ise, daha önce belirttiğimiz gibi, anlatıcının anlatma ihtiyacını ortaya çıkaran unsur olan vakanın düzenleniş şeklidir. Vaka, olmuş olan şeydir ve yazarın kurmaca dünyasında yeniden biçimlendirilir. Vaka, tek başına bir önem taşımaz; çünkü ona canlılık kazandıran dildir. Bu bağlamda vaka, yine üslûp ile doğrudan ilgili bir unsur olmamakla beraber, anlatıcı ekseninde bir öneme sahiptir.

Kişiler ise, vaka ile birlikte edebî esere dâhil olan ve vakaya canlılık kazandıran unsurdur. Vaka, tek başına, kendiliğinden meydana gelmez. Her vakanın bir faili vardır ve failer, vaka ile birlikte değerli ve işlevseldirler. Bu anlamda, içinde bulundukları zaman ve mekânın gerektirdiği gibi yansıtılmaları gereklidir. Bu, kurmaca dünyanın gerçeklik kazanması için olduğu kadar, okur tarafından anlaşılabilir olmanın da bir koşuludur. Kişiler, olup biten şeylerin faileri oldukları için de edebî eserin en önemli unsurlarındandır. Anlatıcı, anlatma ihtiyacını gidermek için edebî metnini kişiler üzerinden kurar.

Edebî metindeki vaka ve bu vakanın faili olan kişiler, belli bir zamanda hikâye edilirler. Bu da anlatıcının kurmaca dünyasında zamanın önemli bir unsur olduğunu gösterir. Zaman kullanımı da anlatıcının seçimiyle belirlenir ve yine vermek istediği mesaj ile doğrudan ilgilidir. Herhangi bir edebî metnin zaman kavramından bağımsız olduğu düşünülemez. Edebî bir metinde zaman anlatının zamanı ve vakanın zamanı olmak üzere iki biçimde ele alınır ve bu ayrıma bağlı olarak fiil kullanımları da önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Belli bir zamanda, belli kişileri belli bir vaka etrafında bir araya getiren anlatıcı, vakanın nerede geçtiğini de belirtmek zorundadır. Bu hem okurun merakını gidermek ve onda oluşabilecek bir boşluk duygusuna sebep vermemek hem de anlatının kurmaca dünyasındaki gerçeklik duygusunu sağlamlaştırmak için gereklidir. Bu anlamda, vakanın geçtiği mekânın tasvir edilme şekli de yine yazarın dille ilgili tasarruflarıyla yakından ilgilidir.

Görüldüğü gibi, edebî metni oluşturan pek çok unsur vardır ve tüm bu unsurları bir araya getiren araç dildir. Anlatıcının dil kullanımındaki tasarrufu, edebî metni şekillendirir. Yukarıda belirttiğimiz gibi, bireyler her şeyden önce edebî metindeki olay örgüsünü araştırmalı ve olay örgüsünden yola çıkarak metnin düzenleniş şekillerini ortaya koyabilmelidir. Olay örgüsüne şekil veren kişi, zaman ve mekân arasındaki ilişkiyi belirlemek, bu unsurların hangi bakış açısının tasarrufuyla bir araya getirildiğini kavramak bir sonraki hedeftir ve gerçekleştiğinde yazarın fikrî ve edebî yönü hakkında çıkarımlarda bulunmak; dolayısıyla edebî metinle yazar arasındaki bağı kavramak mümkündür. Bu sayede birey, edebî bir metinden zevk alabilir.

Bireylerde edebî metin okuma zevki uyandırmanın başlıca koşulu bireylere, edebî bir metni oluşturan unsurların tek tek belirlenerek tüm bu unsurların metnin kurmaca yapısına ne yönde katkı sağladığını düşündürmektir. Üslûbun, yazarın/anlatıcının şahsî bir dokunuşu olduğu düşüncesinden hareketle, bireylere bu durum uygulamalı olarak gösterilmelidir. Çalışmamızda uygulamış olduğumuz yöntem de bu düşünceye dayanmaktadır. Bu yöntemin uygulanış şeklini bir örnek üzerinden; sözgelimi Sait Faik'in Stelyanos Hrisopulos (*Semaver*) adlı hikâyesiyle izah etmek mümkündür.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, edebî metin pek çok unsurdan oluşan bir bütündür. Bu bütünü oluşturan olmazsa olmaz iki unsur anlatılacak bir hikâye ve hikâyeyi anlatacak bir anlatıcıdır. Bu durumda öncelikli olarak edebî metinle ilgili sorulması gereken sorular, metnin ne anlattığı ve kim tarafından anlatıldığı sorularıdır.

Buna göre “Stelyanos Hrisopulos Gemisi”, birbirine oldukça bağlı balıkçı Stelyanos ve torunu Trifon'un hikâyesidir, saptaması, üslûp çalışmamız için hareket noktasıdır. Hikâyenin kimin gözünden, kimin ağzından okuyucuya ulaştığı sorusunun cevabı ise üçüncü tekil anlatıcıdır ve bu saptama anlatıcının, hikâyesine yaklaşımı noktasında hayati önem taşır; çünkü hikâyeye, anlatıcının sahip olduğu anlatım imkânları yön verir. Bu iki saptama, yazarın hikâyesiyle ilgili tasarruflarını belirleme noktasında başlangıç kabul edilebilir ve bu başlangıç okuru doğrudan metnin yazarına yönlendirir. Bu durumda yazarın; Sait Faik'in biyografisine ve edebî kişiliğine dikkat edilmelidir. Sait Faik ile ilgili bildiklerimiz, hikâyeye yaklaşım noktasında okuru yönlendirme konusunda işlevseldir.

Sait Faik yıllarca Burgaz adasında oturmuştur ve en çok sevdiği, bildiği, tanıdığı çevrelerden biri de deniz ve balıkçı çevresi olmuştur. Bu durum, yazarın anlatma ihtiyacının bir yansıması olarak değerlendirilebilir ve bu bilgi okuru daha ilgili bir okumaya yönlendirir. Yazarla ilgili mümkünse daha ayrıntılı bilgiler vermek okurun ilgisini daha da artırır. Böylelikle “Stelyanos Hrisopulos”, Sait Faik'in denize ve emekçi balıkçılara olan ilgisini yansıtan ilk hikâyelerinden biri olması açısından dikkat çekicidir; zira hikâye Sait Faik'in 1936 yılında yayımlanan ilk hikâye kitabı olan *Semaver*'in ikinci hikâyesidir, denilebilir.

Sait Faik'in hikâyelerinde gördüğümüz balıkçıların çoğu Burgaz adası balıkçılarıdır. Hikâyenin balıkçı kahramanı kadar, hikâyenin kendisi de Sait Faik için önemlidir. 1936 yılında Yaşar Nabi Nayır'a yazdığı bir mektubunda hikâyesinin macerasını şu şekilde anlatır: "Bu hikâyenin macerası biraz garip. İhsan Aygün Bey denilen bir zat benden bin rica ile bir hikâye istemişti. Ben de kendisine "Stelyanos Hrisopulos" diye bir hikâye vermiştim. Yücel Mecmuası'na konacaktı. Geçen gün İhsan Aygün Bey'den öğrendim ki, mecmua sahipleri yazımı kozmopolit bulmuşlar. Halbuki yazım siz de takdir edeceksiniz ki çok humain bir yazıdır. Ve hatta mahalli renkli bir yazıdır. Bir adanın sakinleri Rum olmakla Türk olmamaları ve isimleri Hrisopulos olmakla insan yerine konmamaları lazım gelmeyeceğini benden âlâ takdir edersiniz. Hâlâ ilan etmelerine ve yazımı koymamalarına karşı ben de kendilerine bir mektup yazarak, bir küçük adanın balıkçılarını ve beni rahat bırakmalarını teklif ettim. Yazımı neşretmemelerini rica ettim. Demek ki yazım mecmua sahiplerinin karakteriyle imtizaç etmiyor ki iki aydan beri dizildiği halde neşredilmiyor. Varlık'ın bu seferki nüshasına bu yazıyı behemehal koymanızı ve Yücel Mecmuası'nın bu suretle bir emrivaki karşısında kalıp yazımı neşretmemesini istiyorum. Bana bunu yapınız. Bilhassa rica ederim. Bu yazının bu nüshada çıkması benim için bir izzetinefis meselesi olduğu kadar, çok şiddetli bir arzudur da. Çünkü bu hikâye ithafiyetsiz olmakla beraber yaşayan birisine ithaf edilmiştir. Ve derhal ona gönderilmesi lazımdır." (Abasıyanık, 2011 c: 62)

Yazarın biyografisiyle ilgili bu bilgiler ışığında, yukarıda belirttiğimiz gibi okurun hikâyeye olan ilgi ve merak seviyesi de artacaktır. Hikâyenin konusu ve anlatıcının seçimleriyle yazarın tercihleri belirlendikten sonra metindeki kişilerin kim olduğu ve ne şekilde tasvir edildiği üzerinde durulabilir. Hikâyeye göre Stelyanos kışın çok, balığın az olduğu bir zamanda geçim sağlamak için canını dişine takarak çalışan bir emekçidir. Hikâyenin üçüncü tekil anlatıcısı onu şu şekilde resmeder:

"Stelyanos Hrisopulos'un en şayanı dikkat yeri boynuydu. Hiç kimsenin boynu, bir balıkçının kafasıyla vücudu arasında yükselen bu garip sütun kadar sert, dik, karmaşık, adeta nasırlı ve sinirli olamaz. Buruşuk derinin üstünde rüzgârın, güneşin yaptığı tesir çok büyüktür... Bir balıkçı ne kadar ihtiyar olursa olsun, derisi ne kadar buruşuk bulunursa bulunsun, her zaman kafası genç, dinç, boynu sağlam ve diktir." (2013 a: 11)

Kişilerin tasvir ediliş şekli, yazarın inisiyatifindedir ve yazar için bu durum okuru yönlendirme konusunda işlevseldir. Yazar, Stelyanos'un yaşı, azmi, görmüş geçirmişliğine dikkat çekmek ister ve onu uzun uzadıya tasvir eder. Dolayısıyla yazarın üslûbuna, yine şahsî seçimleri etki etmiştir. Bununla beraber, Stelyanos'un tasvirine geçmeden önce anlatıcının hikâyedeki zamanı belirtmesi, mevsimin kış olduğunu ve kış mevsiminde bir balıkçının daha çok çalışması gerektiğini dolaylı bir şekilde ifade etmesi üzerinde de durulmalıdır.

Hikâyenin bir diğer kişisi Stelyanos'un torunu Trifon'dur. Trifon, on iki yaşında sert bakışlı bir çocuktur. Trifon'un aynı zamanda çelik boynu, perişan ve laubali kıvrıkcık saçları, kuvvetli parlak dişleri vardır. Yine genel bir bilgi olarak Sait Faik, çocuk kişilerin tasvirinde saçlar ve dişlerin üzerinde durduğu ön bilgisi paylaşılabılır. Bundan hareketle gülüşleriyle ortaya çıkan sağlam dişler ve çocuk haylazlığının ve karışıklığının sembolü perişan saçlar Trifon'da da karşımız çıkar, saptaması yapılabilir. Deniz, dedesi Stelyanos için olduğu kadar Trifon için de önemlidir. O, denize derin bir biçimde bağlıdır. Trifon'un deniz hakkındaki görüşleri bir bakıma Sait Faik için de geçerlidir; zira Sait Faik'in Trifon için yazdığı cümleler bir çocuğun cümleleri olmaktan biraz uzaktır:

“Trifon için ne yaşayan insanlar, ne çiçekler, ne akarsular ve mavi gözlü arkadaşlar bir mana ifade ederdi. Yalnız bu önüne, gözlerinin içine serilen ve üzerine arka üstü yattığı zaman büyük güverteleri, boş yelkenlileri, güneşin içinde madenleri ve boyaları uçan vapurları düşünebildiği deniz ona, ciğerlerine çektiği havanın kıymetini, açıkçası yaşamın zevkini ve lezzetini verirdi. Ondan ötesi boş, ıssız, manasızdı... Ve denize bir dakika durup bakmaya vakitleri olmadığını söyleyen bu insanlar ne zevksiz mahluklardı.” (2013 g: 14)

Fakat yine de Sait Faik'in üçüncü tekil anlatıcısı Trifon'un çocuk sesini ve çocuk duyarlılığını duyurmayı başarır:

“Onun bir gemisi olsaydı, kocaman bir gemisi olsaydı, vinçli bir gemisi olsaydı. Hiçbir şehirde üç saatten fazla kalmadan, büyük şehirlerin gece ışıklarını dört mil mesafeden son hızla geçip giderken seyretmek... Hiçbir şehirde beş saat kalmadan şehirden şehre, denizden denizlere, insanlardan insanlara, yurtlardan yurtlara...” (2013 g: 14)

Kısa, kesik, tamamlanmamış, eksilteli cümleler, Trifon'un hayalinin hem büyüklüğünü hem ayrıntılarını hem de çocuksuluğunu ortaya koyar. Hudutsuz bir

hayal gücünün verdiği yoğun düşünceler aşama aşama belirtilmiştir. Sait Faik, onun kocaman vinçli bir gemisi olsaydı, demek yerine Trifon'un hayalindeki gemiye ait sıfatları ayrı ayrı gemiye yüklemiş, bu hayali çocuk duyarlılığıyla vermeyi başarmıştır. Trifon'un hayali gemisi, kendisi için mavi gözlü bir kızdır aynı zamanda. Ve bu mavi gözlü kız, Trifon'u sevmektedir. Üçüncü tekil anlatıcı bir sözde soru cümlesiyle bu çocuk hayalini çocuksu bir ifade ile tamamlayabilmiştir:

“Hiç mavi gözlü sahici kızlar Trifon'u severler miydi?” (s. 15)

Yazarın, hikâye kişisi olarak seçtiği çocuk kahramanı tasvir ederken ve okura sunarken kullandığı sözcükler, yine şahsî tasarrufundadır ve bunlar gerçekte ne kadar yakından ilgiliyse o kadar başarılıdır. Anlatılan konunun, anlatım şekliyle uyumlu olması, eserdeki estetiği ve bundan alınacak zevki artırır. Bu nedenle kişilerin tasvir ediliş şekilleri kadar, kişilerin konumlarına uygun olarak konuşturulması dikkati üzerinde de durulmalıdır.

Kişilerden sonra hikâyede dikkat edilecek bir diğer unsur da mekân unsurudur. Stelyanos Hrisopulos hikâyesinde de mekân kullanımı dikkat çekmektedir. Hrisopulosların evi ve bir odası tasvir edilirken beliren alamünit fotoğraflar Hrisopulos ailesinin geniş bir resmini vermekle beraber üçüncü tekil anlatıcıya bir özet imkânı da sağlar:

“Bu fotoğraflara baktıkça Hrisopulos ailesinin büyük kızını bir kraliçe tavrıyla sandal çekerken, küçük Trifon'u berrak dişleriyle gülerken görür; bütün çirkinlikleri silip süpüren alacakaranlığı seviverirdi. Hrisopulos ailesi bütün ölüleri ve iki tek canlıyla güzel bir aileydi.” (2013 g: 10)

Son cümle ile anlatıcı, bu güzel aileden yalnızca dede ve torunun kaldığını belirtir ve bu tasvir, dede ve torunun birbirine olan bağlılıklarının sebebini verme işlevini taşımış olur. Aynı zamanda uzun bir biçimde anlatılabilecek bir durum, özetleme tekniği ile daha kısa ve daha etkileyici bir şekilde sunulur. Bu durumda hikâyenin geçtiği mekân, anlatım tekniği seçimiyle yine yazarın tasarrufundadır ve bu haliyle tesadüfî bir seçim değildir. Yazarın bu evi tasvir etmesi, hikâyesindeki kişileri daha ayrıntılı tasvir etme arzusunun bir neticesidir, denilebilir.

Toparlanacak olursa, tüm bu gerekçelerle okuma yaparken, tek yönlü değil, çok yönlü olarak metinlere yaklaşılması, öğretici açısından önemlidir; zira bireylere

edebî zevk kazandırmayı hedefleyen bir öğretici, çok yönlü düşünmek ve bu düşünce sistemini bireylere kazandırmak durumundadır. Dolayısıyla edebî bir metinden estetik zevk almaya yönelik okuma alışkanlığı kazandırmak, çok yönlü bir bakış açısının kavranması ve kavratılmasıyla mümkündür. Dikkat edilmesi gereken en mühim nokta, okuma işinin yazarın şahsî tercihlerini bütüncül bir biçimde yansıtan üslûp kavramına açılıyor olmasıdır. Bu durum, edebiyat öğretimi yapılırken üslûp kavramı üzerinde yoğun bir mesai harcanması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Edebî metni meydana getiren tüm unsurlar, yazarın bilinçli tercihiyle bir araya getirilir ve bu bir araya getirme şekli, yazarın üslûbuna açılır. Üslûbun okuma zevkini arttırma işlevi, edebiyat öğretiminde gözden kaçırılmaması gereken bir durumdur.

SONUÇ

Sait Faik Abasıyanık, kendine has hikâye evreni ve üslûbuyla kendinden sonraki yazarları etkilemiş ve Cumhuriyet sonrası Türk hikâyeciliğinde oldukça önemli bir yer kazanmıştır. Sait Faik gerek geleneksel hikâye anlayışının değişim ve gelişimindeki etkisi gerekse ‘küçük insan’ın çeşitli manzaralarını gerçekçi ve samimi bir biçimde resmetmesiyle edebiyatımızda hikâye türünün akla gelen ilk isimlerinden biridir.

Sait Faik’in hikâyelerinde dikkati çeken ilk unsur, anlatım tarzının basit gibi görünmesidir; fakat hikâyeler incelendikçe bu basit gibi görünen kurmaca evrenin aslında yoğun bir dikkatle oluşturulduğu ortaya çıkmaktadır. ‘Yazma işi’ Sait Faik için, yaşamakla eşdeğerdir. Yazar, hikâyecilik anlayışının sırrını “Haritada Bir Nokta” (*Son Kuşlar*) adlı hikâyesinde salık vermektedir: “Yazmasam deli olacaktım” diyen yazar, daha çocukluk yıllarında edebiyata ilgi duymaktadır. İmkânları olan bir ailenin tek çocuğu olan yazarın Adapazarı’ndaki çocukluk ve Bursa ve Grenoble’daki gençlik yılları, onun kendini yazıcılık mesleğine hazırladığı yıllardır.

Sait Faik’in hikâyelerinde birinci tekil anlatıcı ön plandadır. Bunun öncelikli sebebi, yazarın yazma anlayışıyla yakından ilgilidir. Seçtiği temalar, kendi gördüklerini, gözlemlediklerini ve yaşadıklarını paylaşma ihtiyacına dayanır. Bu nedenle yazarın biyografik gerçekliği, sıklıkla hikâyelerine yansımıştır. Ancak yazarın edebî hayatının ilk döneminde daha farklı bir anlayışla yazdığı görülmektedir.

Yazarın ilk hikâye kitabı *Semaver* (1936) ile başlayan ve *Sarmış* (1939) ve *Şahmerdan* (1940)’ı içeren dönem, hikâyeciliğinin ilk dönemini oluşturur. Bu dönemdeki hikâyelerde olay eksenli anlatım tarzı dikkat çekmektedir. Bu dönemdeki hikâyelere genel olarak merak unsuru yön verir, hikâyelerde üçüncü tekil anlatıcı kullanılır ve kişi, zaman ve mekân kavramlarından açıkça söz edilebilir. Bununla birlikte yazar olarak Sait Faik’in kendisini hikâyelerinin dışında tutma gayreti dikkat çeker. Fakat *Lüzumsuz Adam* (1948)’la başlayan ve *Mahalle Kahvesi* (1951), *Havuz Başı* (1952) ve *Son Kuşlar* (1952) ile devam eden ikinci dönem hikâyelerinde kişi,

zaman ve mekân unsurlarının seçiminde belirgin bir değişiklik gözlemlenir. Bu değişim yazarın üçüncü dönem hikâyeleri olarak değerlendirilen *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954)'da çok daha kuvvetlidir. Bu dönemde gerçeklik ve kurgulama anlayışında gözlenen büyük değişiklik, yazarın gerçeküstü öğeleri kullanmasını beraberinde getirir. Söz konusu bu metinlerde gerek tema gerek dil ve anlatımda çok daha farklı bir değişiklikten söz edilebilir.

Yazarın modern hikâyeciliğinin ikinci dönemiyle; yani *Lüzumsuz Adam* ile başladığı kabul edilebilir. Biyografik özelliklerinin ve okurla sohbetin dikkat çektiği bu dönem hikâyelerinde anlatıcı kullandığı tüm anlatım tekniklerini ya kendi hatırasını ya da yaşadıklarını veya gözlemlediklerini dile getirmek daha doğrusu paylaşmak için kullandığı görülür. İlk dönem hikâyelerinde kendisini eserden soyutlamaya çalışan yazar, ikinci dönem hikâyelerinde bunun aksi bir tavrı benimseyerek kendisini hikâyenin merkezine yerleştirir ve metnini oluşturan unsurları kendi merkezi ekseninde bir araya getirir.

Sait Faik, mizacını, duygularını, düşüncelerini rahatlıkla dile getirmesi açısından doğal ve samimi bulunur; ancak bunu sağlamak için yazarın yoğun bir çabası söz konusudur. İlk dönem hikâyelerinde genellikle bir olay anlatacağı için kişi, zaman ve mekân kavramlarına dikkatle yer veren yazar, bu dönemde hikâyelerine genellikle olayın geçtiği mekânın tasviriyle başlar. Geniş bir açıyla başladığı mekân tasvirini daraltarak hikâyesine seçtiği kişilere yönelir ve daha sonra onları tasvir ettiği mekân içine yerleştirir. Bu Sait Faik'in resmetme anlayışıdır ve sonraki hikâyelerinde de görülen bir özelliktir.

Kişilerini bulundukları ortama uygun resmetme anlayışı, onun kişilerini konuşturma biçimine de yansır. Sait Faik'in kişileri bulundukları ortama uygun şekilde konuşur, güler, ağlar, bağırırlar. Hikâyesinde her türden insanı sokan bir anlatıcı için bu değişik şekillerde konuşan çokça hikâye kişinin varlığı anlamına gelmektedir. Edebiyatımıza çalışanı, balıkçıyı, emekçiye, sokağı, sokak dilini, argoyu sokan anlatıcı, diline de buna uygun yön vermeyi bilmiş, seçtiği sözcükler ve cümlelerle duygularını okura iletebilmiştir. Bununla beraber hikâye kişilerinin cinsiyet ve yaşlarına uygun tasvir etme ve konuşturma bilincine sahip olduğu kadar onları da konumlarına uygun konuşturmasını başarmıştır.

Kendisini merkeze aldığı ikinci dönem hikâyelerinde de bu tavırdan vazgeçmez. Kendi sesinin en çok duyulduğu bu dönem hikâyeleri, yazarın en samimi en içten ve en doğal bulunduğu hikâyelerdir. Yazma işi üzerinde düşünen, bunu dile getiren ve yazarken bunu okurla paylaşan Sait Faik, bunu akıcı ve içten bir şekilde yaparak ve Türk hikâyeciliğine üslûbunun imzasını atmıştır.

Edebî bir metnin amacı, okuyanda estetik zevk uyandırmaktır. İnsanoğlunun anlatma ihtiyacından doğan edebiyattan alınacak zevk de insana insanca hitap edebilmekle doğru orantılıdır. Sait Faik, insanlara olduğu gibi, kendisi gibi hitap eder ve bu sayede okuru içtenlikle yakalar. Yazarın uzun yıllar boyunca güncel kalabilmesi, insanı yakalayan bu özelliği sayesinde. Yazar, mizacını üslûbuna olabildiğince yansıtır. Bu nedenle yazarın üslûbu bütüncül bir biçimde ele alındığında, hikâyeleri okuyanda estetik bir haz uyandırır. Aynı nedenle yazarın hikâyeleri eğitimde incelenirken, onun üslûp özelliklerine önem verilmelidir. Sait Faik'in hikâyeciliğine açılan ana damar, onun üslûbunun kavranmasından geçer.

ALANGU, Tahir, *Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman (Antoloji/Cilt:1)*, İstanbul, 1968

Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman (Antoloji/Cilt:2), İstanbul, 1965

Sait Faik İçin, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1956

ASLAN, Celal, *Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Kurgu ve Anlatım Teknikleri*, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, 2007

AYDIN, Emel, *Orhan Veli'nin Şiirlerinde Öykü İzleri, Sait Faik'in Öykülerinde Şiir İzleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Balıkesir, 2011

AYTÜR, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009

BATES, H.E., *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2001

BİNYAZAR, Adnan, "Sait Faik Üzerine Bir Deneme", *Türk Dili*, (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), 286, (Temmuz 1975), 94-103.

COŞKUN, Menderes, "Üslûp Çalışmaları Üzerine", *Turkuaz* (2010), 72-83.

ÇALIŞKAN, Adem, "Üslûp ve Üslûpbilim Üzerine-1: İlk Belirlemeler", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 34 (Ekim 2014), 29-52.

ÇELİK, Yakup, *Sait Faik ve İnsan*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002

ÇETİN, İsmail, *Dil ve Edebiyat Öğretim Yöntemleri*, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2010

DAŞÇIOĞLU, Yılmaz, Okan Koç, "Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar", *Turkish Studies*, 4/1-I (Kış 2009), 800-900.

ECEVİT, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004

ENGİNÜN, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010

ERGÜN, Perihan (Der.) - Ayla Kutlu (Haz.), *Sait Faik Abasıyanık 90 Yaşında*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1996

ERGÜZEL, Mehmet Mehdi, Esra Kirik, "Sait Faik Abasıyanık'ın Hikâyelerinin Söz Varlığı Üzerine", *Turkish Studies*, 7/4 (Güz 2012), 51-68.

FIRAT, Hatice, "Sait Faik Abasıyanık'ın Dünyasında İki Zıt Kavram: Tembellik ve Çalışkanlık", *Turkish Studies*, 5/4, (Güz 2010), 1101-1115.

FİLİZOK, Rıza, *Eleştiri Kuramları*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013

GÜVEN, Oğuz, *Sait Faik'in Hikâye ve Romanlarında Homoerotizm, Erkek İmgesi ve Kadın Temsilleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2010

HAŞİM, Ahmet, *Bize Göre* (Haz. Sabahattin Çağın), Çağrı Yayınları, İstanbul, 2005

İLERİ, Selim, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili*, (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), 286 (Temmuz 1975), 2-30.

KAPLAN, Mehmet, "Şahmerdan", *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1978, 181-186.

“Köprü”, *Şiir Tahlilleri II (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011

“Dülger Balığının Ölümü”, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009

KARATAŞ, Turan, “Sait Faik’in “Beyaz Altın” Hikâyesinin İnsan ve Zaman Açısından Tahlili”, *Türk Dili*, 645, (Eylül 2005), 228-234.

KUTLU, Mustafa, *Sait Faik’in Hikâye Dünyası*, Hareket Yayınları, İstanbul, 1968

KURT, Mustafa, “Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik’in Son Hikâyeleri”, *Turkish Studies*, 6/3, (Yaz 2011), 1463-1475.

KÜTÜKÇÜ, Tamer, “Modernist Öyküye Giden Yolda Havuz Başı, Bir İnsanı Sevmek: Sait Faik” (Haz. Süha Oğuzertem), Alkım Yayınevi, İstanbul, 2004, 194-211.

MİSKİOĞLU, Ahmet, *Ana Temleriyle Sait Faik ve Yeni Türk Edebiyatı*, Gökçeyazın Yayınları, İstanbul, 1979

NACİ, Fethi, *Sait Faik’in Hikâyeciliği*, Adam Yayıncılık ve Matbaacılık, İstanbul, 1998

NAYIR, Nabi-Konur Ertop, *Tanzimattan Günümüze Türk Hikâye Antolojisi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1982

ÖNAL, Mehmet, “Edebî Dil ve Üslûp”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 36, (2008), 23-47.

ÖZSARI, Mustafa, “Edebî Dilin Boyutları”, *Türk Dili*, 650, (Şubat 2006), 165-173.

ÖZTÜRK, Tuncay, “Sait Faik Hikâyeciliğinde Merkez ve Taşra Arasında Bir Kaçış Mekânı Olarak Ada”, *Turkish Studies*, 6/4, (Güz 2011), 775-788.

STEVICK, Philip, *Roman Teorisi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2010

TEKİN, Mehmet, *Roman Sanatı (Romanın Unsurları) 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2014

UYGUNER, Muzaffer, *Sait Faik Abasıyanık*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1983

“Sait Faik’de Atasözleri ve Deyimler”, *Türk Dili*, 176, (Mayıs 1966), 550-556.

“Sait Faik’in Öykülerinde Fransızca Sözcükler”, *Türk Dili*, 200 (Mayıs 1986), 148-155.

VELİ, Orhan, *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014

WELLEK, René-Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993

YÜCEBAŞ, Hilmi, *Bütün Cepheleriyle Sait Faik, Hayatı- Hatıraları- Eserleri*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1964

YILMAZ, Engin, “Sakaryalı Sait Faik’in Sakarya (Ve Çevresi) Hikâyeleri”, *Türk Dili*, 600, (Aralık 2001), 900-915.