

T. C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

19203

SAİT FAİK ABASIYANIK

- YAZAR VE ESER -

T—19203

(DOKTORA TEZİ)

T. C.
Yükseköğretim Kurulu
Dokümantasyon Merkezi

İbrahim KAVAZ

ELAZIĞ - 1990

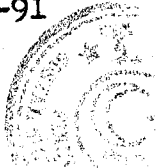


İ Ç İ N D E K İ L E R

ÖNSÖZ	1-5
KISALTMALAR	6
GİRİŞ: TÜRK HİKAYECİLİĞİ VE CUMHURİYET HİKAYECİLİĞİ .	7-17

B İ R İ N C İ B Ö L Ü M

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN HAYATI, SANATI, ESERLERİ . .	18-91
I. HAYATI	19-52
A. Aile Çevresi, Doğumu, Çocukluk, Gençlik ve Olgunluk Dönemleri	19-40
1. Aile Çevresi	19-24
2. Doğumu	25
3. Çocukluk Dönemi	25-27
4. Öğrenimi	27-29
5. Gençlik Dönemi	29-32
6. Olgunluk Dönemi	32-40
B. Fizikî ve Psikolojik Yapısı	40-52
II. SANATI	52-78
A. Edebî Hayatındaki Merhaleler	52-60
B. Hikâyeciliği	61-71
C. Romancılığı	71-74
D. Şâirliği	74-78
III. ESERLERİ	78-91
A. Hikâye Kitapları	79-85
B. Romanları	85-86
C. Röportajları	86-87
D. Şiir Kitabı	87
E. Tercümeleri	88
F. Diğer Yazılarının Bulunduğu Kitaplar	88-91

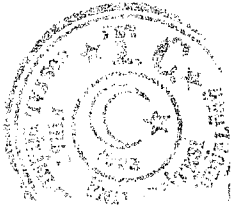


III

İ K İ N C İ B Ö L Ü M

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN HİKÂYELERİNİN TEMATİK

İNCELENMESİ (TEMA-FİKİR-MUHTEVA)	92-190
I. TEMA-FİKİR-MUHTEVA HAKKINDA	93 -96
II. HİKÂYELERİN TEMALARI	96-190
A. İnsanın Problemleri	96-110
1. Fakir ve Gecekondu Otoranlar	98-103
2. Sokaktaki İşsiz İnsanlar	103-106
3. Anadolu'dan İstanbul'a Gelenler	106-107
4. Balıkçılar	107-110
B. Sevgi	110-132
1. İnsan Sevgisi	111-121
a. Çocuk Sevgisi	112-116
b. Yetişkin İnsan Sevgisi	117-120
c. Çalışkan İnsan Sevgisi	120-121
2. Hayvan Sevgisi	122-126
3. Tabiat Sevgisi	126-130
4. Sanat Sevgisi	130-132
C. Yalnızlık	133-154
1. Yalnızlık Arzusu	134-139
a. Yalnız Kalma Arzusu	134-135
b. İnsanlardan Kaçış	135-137
c. Yalnız İnsanın Durumu	137-139
2. Muhayyel Âlem ve Uzaklara Özlem	139-141
3. İç Sıkıntısı ve Geceye Sığınma	141-147
a. Sebebi Belli Olmayan İç Sıkıntısı	142-143
b. Harici Sebeplere Bağlı İç Sıkıntısı	143-146
c. Hastalığa Bağlı İç Sıkıntısı	146-147
4. İç Huzuru Arama	148-151
5. Hayâl Yönelme	151-154
D. Sosyal İlişkiler	155-159
E. Kültür Farklılığı ve Yabancılaşma	159-161
F. Bürokrasi	161-163
G. Haksız Kazanç	163-166



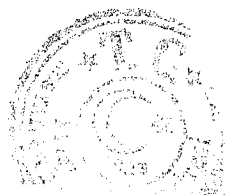
IV

H. Evlilik	166-168
İ. Aşk	168-172
J. İçgüdü ve Arzular	172-174
K. Güzellik	174-177
L. Dostluk	177-179
M. Geçmişe Özlem	180-181
N. İnanç	182-185
Ö. Korku ve Ölüm	185-190
1. Ölüm Vak'ası	186-188
2. Ölüm Korkusu	188-190

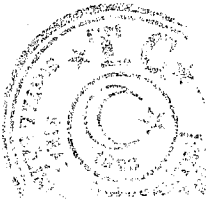
Ü Ç Ü N C Ü B Ö L Ü M

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN HİKÂYELERİNİN YAPI BAKIMIN-

DAN İNCELENMESİ	191-310
I. VAK'A	192-212
A. Vak'a İcad Etme Tarzı	192-199
1. Gözleme Bağlı Hikâyeler	193-195
2. Gözlemle Tesbit Edilen Olayların Geçmişe Bağlandığı Hikâyeler	195-196
3. Gözlemle Tesbit Edilen Olayların Geleceğe Bağlandığı Hikâyeler	196-196
4. An İçindeki Duygu Hallerinin Ortaya Konul- duğu Hikâyeler	197-198
B. Vak'a Tipleri	199-212
1. Tek Metin Halkasından İbaret Hikâyeler	200-208
a. Gözlem Süresine Bağlı Hikâyeler	201-205
b. Hatıralara Bağlı Hikâyeler	205-207
c. An İçindeki Ruh Çözümlemelerine Bağlı Hikâyeler	207-208
2. İki veya Daha Çok Metin Halkasından İbaret Hikâyeler	208-210
3. İç İç Metin Halkalarından İbaret Hikâyeler	210-212
II. ZAMAN	212-229
A. Zamanı Belirtme Tarzı	214-215
B. Hikâyelerin Zamanı	215-229



1. Kronolojik Zaman	215-218
2. Vak'a Zamanı	219-229
a. Art-zamanlı Hikâyeler	220-227
b. Eş-zamanlı Hikâyeler	227-229
III. MEKÂN	229-238
A. Mekânı Belirtme Tarzı	230-231
B. Hikâyelerin Mekânı	231-238
IV. ŞAHİS KADROSU	239-276
A. Yaş ve Cinsiyetlerine Göre	239-257
1. Yaşlarına Göre	239-251
a. Çocuklar	239-245
b. Gençler	245-247
c. Yaşlılar	247-251
2. Cinsiyetlerine Göre	251-257
a. Erkekler	251-252
b. Kadınlar	252-257
B. Sosyal ve Meslekî Durumlarına Göre	258-275
1. Sosyal Durumlarına Göre	258-267
a. Şehirli	258-260
b. Kasabalı	261-262
c. Köylü	262-264
d. Gecekondu Oturanlar	264-267
2. Meslekî Durumlarına Göre	267-275
a. İşçiler	267-270
b. Memurlar	271-272
c. Bürokratlar	272-273
d. Esnaflar	273-274
e. İşsizler	274-275
C. Tiplerine Göre	275-276
V. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI	277-310
A. Hâkim Bakış Açısına Bağlı Hikâyeler	279-287
B. Kahraman Anlatıcıya Ait Bakış Açısına Bağlı Hikâyeler	288-307
C. Müşahit Anlatıcıya Ait Bakış Açısına Bağlı Hikâyeler	307-310



VI

VI. HİKAYELERİN HİKAYESİ	311-317
VII. HİKAYELERİN KRONOLOJİK VE ALFABETİK LİSTESİ. . .	318-332

D Ö R D Ü N C Ü B Ö L Ü M

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN ROMANLARININ YAPI BAKIMIN-

DAN İNCELENMESİ	333-364
I. ROMANLARIN TERTİBİ	334-338
A. Medarı Maişet Motoru	334-336
B. Kayıp Aranıyor	337-338
II. VAK'A	339-343
A. Medarı Maişet Motoru	339-341
B. Kayıp Aranıyor	341-343
III. ZAMAN	343-347
A. Medarı Maişet Motoru	343-345
B. Kayıp Aranıyor	345-347
IV. MEKÂN	347-351
A. Medarı Maişet Motoru	347-350
B. Kayıp Aranıyor	350-351
V. ŞAHİS KADROSU	351-358
A. Medarı Maişet Motoru	351-355
B. Kayıp Aranıyor	356-358
VI. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI	359-364
A. Medarı Maişet Motoru	359-361
B. Kayıp Aranıyor	361-364
SONUÇ	365-372
BİBLİYOGRAFYA	373-381
I. GENEL KAYNAKLAR	373-374
II. SAİT FAİK ABASIYANIK'LA İLGİLİ KİTAP, MAKALE VE TEZLER	374-381



Ö N S Ü Z

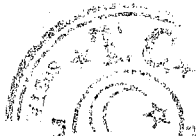
Türk hikâyeciliği, Cumhuriyet dönemine gelinceye kadar, değişik merhalelerden geçmiş, Tanzimattan itibaren edebiyatımızın diğer türlerinde olduğu gibi, hikâyede de gelişmeler olmuştur. Ortaya çıkan her edebî mektep, kendi anlayışına göre hikâyeye yaklaşmış, onun diğer türlerle yarışacak bir seviyeye gelmesinde, önemli hizmetleri geçmiştir.

Cumhuriyet döneminin başlarında, hikâye türünde arayışın devam ettiğini görüyoruz. Batıdaki çalışmalara paralel olarak, bizde de yeni anlatım biçimleri denenmekte, "Romantizm", "Realizm", "Sosyal Realizm" vb. e-kollere bağlanan edebî çevreler oluşmaktadır.

Roman, şiir ve hikâye türlerinde yeniliğin devam ettiği bu yıllarda Sait Faik Abasıyanık, yazmağa ve yazdıklarını yayınlamağa başlar. Yazarımız, türün farklı bir boyut kazanmasında ve "Sosyal Gerçekçi" anlayışın dışındaki "Modern Türk Hikâyeciliği"nin doğmasında öncü kişiliği ile edebiyat tarihimizdeki yerini almıştır.

Sait Faik Abasıyanık hakkında yapmış olduğumuz bu monografide, daha çok sanatkârın eserleri ana kaynağımız oldu. "Giriş"ten sonra, dört bölüm halinde düzenlediğimiz bu çalışmada, birinci bölümde "Hayatı, Sanatı ve Eserleri"; ikinci bölümde, hikâyelerin "Tema-Fikir-Muhteva"ları; üçüncü bölümde, "Hikâyelerin Yapı Bakımından İncelenmesi"; dördüncü bölümde ise, "Romanların Yapı Bakımından İncelenmesi" üzerinde durduk.

Birinci bölümde, aile çevresinden başlamak üzere, hayatını ele aldık. Çocukluğunun bilinmeyen tarafları, özellikle yazarın Adapazarı'nda geçen yıllarının aydınlatılması hususunda yakın akrabalarından amcasının oğlu Mustafa Raşit Abasıyanık'ın bilgisine başvurduk. Onun söyledikleri ile annesinin, muhtelif zamanlardaki röportajlara verdiği cevapları, o dönemin aydınla-



tılmasına yardımcı oldu. Gençlik ve olgunluk dönemlerini ise, yazarın aile ve arkadaş çevresinin hatıralarından yararlanmak sûretiyle verdik. Yazarın daha iyi tanınması için, fizikî ve psikolojik hususiyetlerini müstakil olarak ele aldık. Sanatkârı tanıyanların tasvir ve tesbitlerinden hareketle bir terkibe ulaşmağa çalıştık.

Sait Faik, hakkında çok şey söylenen sanatkârlarımızdan birisidir. Onun sanatı hakkında farklı değerlendirmelerle karşılaştık. Yazarı, "Gerçekçi", "Sosyal-Gerçekçi" ve "Gerçeküstücü" akımlardan birine bağlayanlar vardır. Sanatkârın belli dönemleri ve birkaç eseri ile sınırlı olarak olaya baktığımızda, bunlardan sadece biri ile değerlendirebiliriz. Ancak bir bütün halinde onun sanatı söz konusu olunca, bu değerlendirmeler eksik kalır.

Abasıyanık'ın eserlerini kronolojik olarak sıraladığımız zaman değişimin varlığını kolayca görebiliriz. "Realizm" ve "Sosyal Realizm" gibi akımlara uygun tarzda yazdıkları bulunmakla beraber, zamanla "ferdî" bir tarza yönelir. Son yazdıklarıyla "Sürrealizm"e kayan Sait Faik'te akımın bütün özelliklerini bulamayız. Sadece, onun, mizacına bağlı olarak, bu yola girdiğini söyleyebiliriz.

Yazarın sanatı hakkında kendi eserlerinden başka değişik kaynaklara da müracaat ettik. Özellikle Tahir Alangu'nun yazdıklarından önemli ölçüde faydalandık. Onun yorumları, sanatkârdaki değişimleri vurgulaması açısından, bu konuda daha sonra yazılanlara da kaynak olmuştur.

Sait Faik'in sanatına bağlı olarak, hikâyeci, romancı, ve şâir kişiliği üzerinde duruldu. Dil ve üslûp bahsine girilmedi. Yazarın dili hakkında muhtelif makale ve öğrenci tezlerinde, kelime sayımına gidilmiş; dili hakkında, bu sayıma göre değerlendirme yapılmıştır. Bunları tekrara gerek görmedik. Tezimizin hacmini artıracak için üslûp konusuna ise yer verilmedi.

Eserleri bahsinde, sanatkârın yazdıklarını önce, türlerine göre ayır-



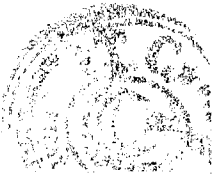
dık. Daha sonra, bütün baskıları bir arada verdik. Baskılar arasındaki değişikliğe de dipnotlarda işaret ettik. Bir kısım eserler, değişik türdeki yazılardan meydana geldiği için, ilgili bölümlerde tekrar gösterdik. İncelemede esas aldığımız baskıların altını çizerek, alıntılarının hangilerinden yapıldığını belirttik.

İkinci ve üçüncü bölümlerde, sanatkârın hikâyeleri ele alındı. İkinci bölüm, "Tema-Fikir-Muhteva"ya ayrıldı. Burada, bütün hikâyelerin temaları tesbit edildikten sonra, aynı temaya bağlanan hikâyeler kronolojik olarak bir araya getirildi. Birden çok teması bulunanlara, ilgili bahiste yeniden işaret edildi.

Üçüncü bölüm, hikâyelerin "Yapı Bakımından İncelenmesi"ne tahsis edilmiştir. "Vak'a", "Zaman", "Mekân", "Şahıs Kadrosu" ve "Bakış Açısı ve Anlatıcı", bütün hikâyelerde ortak yanlarıyla ele alınmıştır. Vak'ada "İcad Tarzı", zaman ve mekân bahsinde "Belirtme Tarzı"na dair genelden hareketle değerlendirmede bulunduktan sonra, "Vak'a Tipleri", "Hikâyelerin Zamanı" ve "Hikâyelerin Mekânı" konularına geçtik. Tekrara düşmemek ve ortak tarafları tesbit etmek için, hikâyelerin tamamını gözönüne alarak bir terkiye ulaşmağa çalıştık. "Şahıs Kadrosu"nda kahramanlar "Yaş ve Cinsiyetleri", "Sosyal-Meslekî Durumları" ve "Tipleri"ne göre; "Bakış Açısı ve Anlatıcı"da "Hâkim", "Müşahit" ve "Kahraman"ın bakış açılarına bağlı olarak vücut bulmuş hikâyeleri tasnif ederek inceledik.

Üçüncü bölümün sonuna "Hikâyelerin Hikâyesi" ve "Hikâyelerin Kronolojik ve Alfabetik Listesi"ni ekledik.

"Hikâyelerin Hikâyesi", bir sanatkârın eserlerine vücut verme macerası olarak düşünülmüştür. Yazarın eser verme şekli ile ilgili olarak, metnin kaleme alınışından, yayımlanış ve sonrasına kadar, hangi aşamalardan geçtiğini tesbit mahiyetindedir. Burada, hikâyenin nasıl vücut bulduğu, metinde yazar veya başkaları tarafından değişiklik yapıp yapılmadığı gibi hususlar üzerinde duruldu. Ancak, yazarın bütün eserleri değil, sadece bir kısmına dair



tesbit edebildiğimiz hatıralardan hareketle, metnin sanatkârın zihnî dünyasından yazıya intikali ve matbu hale geliş safhalarındaki tekevvününü sezdirmek istedik.

Sait Faik'in sanatındaki değişmeyi daha net bir şekilde görebilmek için, hazırladığımız kronolojik listede, ilk yayın tarihi ve yayın yeri ile beraber, ilk defa hangi kitaba girdiğini de belirttik. Bu sütuna bakıldığı zaman, yazarın sağlığında kitaplarına aldıkları ile sonradan derlenenleri tesbit imkânı buluruz. Süreli yayınlarda neşredilmeden doğrudan kitaba alınanları da buradan takip etmek mümkündür. Ayrıca, kronolojik listede hikâyelerin, sadece birinci ve ikinci derecedeki temalarını bir işaretle belirttik. Birinci derecedeki temayı (●), ikinci derecedeki temayı (Δ) lejantları ile gösterdik. Birinci derece temaları periyodik olarak bağlamak sûretiyle, hangi temanın sanatkârın eserinde, hangi dönemde yoğunlaştığına dikkat çektik.

Alfabetik listeye gelince, bu, hikâyelerin ilk, 1965'teki çift ve Bilgi Yayınevinin hazırladığı baskılar dikkate alınarak hazırlandı. İsim değişikliği olanlarda ise, kitaplardaki isme atıfta bulunuldu.

"Tema" ve "Yapı" incelenmesindeki alıntılarda, okuyucunun kolay takip edebilmesi için, bugün kitap piyasasında bulunan son basımlar tercih edildi. Sait Faik Abasıyanık'ın bütün eserleri son olarak Bilgi Yayınevi tarafından çıkarılmaktadır. Eser ve hikâyelerin isimlerindeki tekrardan kurtulmak için kısaltmalara gittik. Her iki listede de gösterdiğimiz bu kısaltmaları metin içindeki alıntılarda kullandık. Romen rakamları, Bilgi Yayınevinin hazırladığı "Sait Faik, Bütün Eserleri"ndeki sırayı, 1 ve 2 rakamları kitabın sırasını, kesme işaretinden sonrası, kitaptaki sayfa numarasını göstermektedir. Böylece, hikâyelerin "Alfabetik Listesi"nden bakıldığı zaman, kaynağına gitmek mümkündür.

Dördüncü bölümde, yazarın iki romanının "Yapı Bakımından İncelenmesi" üzerinde duruldu. Burada, hikâyelerden farklı olarak, türden kaynaklanan

bir ihtiyaçla, romanların tertibine yer verdik. Romanlarda tema bahsine girmedik. Çünkü her ikisinde de, hikâyelerden farklı bir husus bulunmamaktadır. Her iki romanı da müstakil olarak ele aldık. Alıntılarda Bilgi Yayınevinin çıkardığı son seriden ve hikâyelerde işaret ettiğimiz kısaltma şeklini kullandık.

Bütün alıntılarda, eserlerdeki imlâya bağlı kalındı.

"Sonuç"ta, sanatkâr ve eserlerinin genel değerlendirmesini yaptık. "Bibliyografya"yı ise, "Genel Kaynaklar" ve "Sait Faik Abasıyanık'la İlgili Kitap, Makale ve Tezler" olmak üzere iki kısımda gösterdik. Yazarla alâkalı bibliyografya çalışması yapıldığı için, biz, her iki kısımda da tezimizde dipnot olarak kullandığımız kaynakları ve muhtelif üniversitelerimizde yaptırılan "Lisans Tezleri"ni verdik. Kitap, makale ve tezleri yazar soyadına göre bir arada düzenledik.

"Sait Faik Abasıyanık -Yazar ve Eser-" adlı tezimizin eksik olmadığı iddiasında değiliz. Bu zamana kadar olduğu gibi, bundan sonra da farklı yorumlar yapılacaktır. Amacımız, Türk hikâyeciliğinin yeni bir boyut kazanmasında öncü olan Sait Faik'in roman ve hikâyelerini bütün olarak incelemek ve yorumlamaktır. Böylece, onun daha iyi anlaşılabacağına inanıyoruz.

Çalışmamızda, yazarın hayatına dair bilgi veren amcasının oğlu Mustafa Raşıit Abasıyanık'a ve Darüşşafaka Cemiyeti Genel Sekreteri Metin Taran'a teşekkür ederim. Ayrıca, kıymetli zamanlarını ayıran, yardımlarını esirgemeyen ve her türlü problemime çözüm getiren hocam, tez danışmanım Prof. Dr. M. Orhan OKAY'a şükranlarımı, bu vesile ile arz etmeyi bir borç bilirim.

22 Ocak 1990 ELAZIĞ

İbrahim KAVAZ



KISALTMALAR

a.g.e. : adı geçen eser
a.g.m. : adı geçen makale
Ank. : Ankara
A.V.B.Y. : Alemdağda Var Bir Yılan
Az Şek. : Az Şekerli
bk. : bakınız
C. : Cilt
Çev. : Çeviren
d. : dergi
DTCF. : Dil Tarih Coğrafya Fakültesi
g. : gazete
H. Baş. : Havuz Başı
Hv. Bul. : Havada Bulut
İst. : İstanbul
K. : Kitabevi
Krn. : Kronoloji
Kump. : Kumpanya
Lz.Ad. : Lüzumsuz Adam
Mah. Kah. : Mahalle Kahvesi
N. : Numara
Sar. : Sarnıç
s. : sayfa
Sem. : Semaver
S. Kuş. : Son Kuşlar
Şah. : Şahmerdan
T.Ç. : Tüneldeki Çocuk
TDK. : Türk Dil Kurumu
TTK. : Türk Tarih Kurumu
vb. : ve bunun gibi
vs. : ve saire
Y. : Yayınevi



G İ R İ Ş



TÜRK HİKÂyecİLİĞİ VE CUMHURİYET HİKÂyecİLİĞİ

Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki bölüm halinde ele alacağımız bu konuda, yeni bir araştırmaya girmeye-
rek, bilinen ve güvenilir kaynaklardan hareketle meseleyi to-
parladık.

Divan edebiyatında hikâyeye tekâbül eden "Mesnevi" i-
le geleneğimizde yaşayan ve uzun bir geçmişe sahip olan "halk
hikâyeleri"ni dışarda tuttuğumuz zaman, bugünkü mânasıyla hi-
kâye, Tanzimattan sonra görülmektedir. Başlangıçta, anlatımı
esas alan nev'ilere topyekun hikâyeye denilmiş. Hatta, batıdan
yapılan ilk tercüme romanlara da bu ad verilmiştir. "Hikâyeye-
i Mağdurîn", "Hikâyeye-i Robenson" gibi. Zamanla metnin hacmine
bağlı olarak "uzun hikâyeye" ve "kısa hikâyeye" denilerek tahkiye
esasına dayalı edebî eserler bir ayrıma tabi tutulmuştur. Gü-
nümüze doğru gelindiğinde "Hikâyeye" türün genel adı olmuş, ro-
mandan ayrı olarak ele alınmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren
"hikâyeye"ye karşılık olarak "öykü" teklif edilmiş, hikâyeyeyle
birlikte bu da kullanılmaya başlanmıştır.

Cumhuriyet öncesi hikâyemizde ilk akla gelen isimler,
Emin Nihat Bey ve Ahmet Mithat Efendidir. Emin Nihat Bey'in
"Müsameretnâme" adlı eseri yedi hikâyeden ibarettir. Bu hikâ-
yeler yapı itibariyle, Boccacio'nun "Decameron"u ile doğuya ait
"Bin Bir Gece" hikâyelerini hatırlatmaktadır. Üslûp bakımından
ise, "Divan edebiyatı hikâyeleri ile halk hikâyelerinin de te-
siri" ⁽¹⁾ söz konusudur. Ahmet Mithat Efendi'nin "Letâif-i Ri-
vayet" serisi de, değişik metinlerden meydana gelmiştir. Metin-
ler arasında gerek "dil,konu, üslûp birliği" ve gerekse yapı

(1) Mehmet Törenek, 1908-1918 Arası Türk Hikâyeciliği, Erzurum,
1987, s.21.



bakımından bütünlük bulunmamaktadır. "Aralarında otuz kırk sayfalık hikâyelerden iki yüz küsur sayfa tutan kısa romanlar" ⁽²⁾ vardır. Ancak, eserleriyle Ahmet Mithat Efendi'nin hikâyeciliğimizde, batıyı tanıma ve tanıtmaya gayretlerinin önemi büyüktür. O, batıyla temasa geçmemizde öncü simalar arasında yer alır.

Hikâyeyi romandan ve anlatıma dayalı diğer türlerden müstakil olarak ele alan Sami Paşazâde Sezâyi'dir. Sanatkâr "Küçük Şeyler" (1892)de, ilk güzel küçük hikâye örneklerini vermiş, metnin dar çerçevesine fert hayatının önemli yanlarını yerleştirmiştir. "Küçük hikâyeler" konusuna kronolojik açıdan baktığımızda, Halit Ziya Uşaklıgil Sami Paşazâde Sezâyi'den dört yıl önce yayınlamıştır. "Batılı anlamıyla 'Küçük hikâye' bu dönemde, Halit Ziya Uşaklıgil ile girer." diyen İsmail Parlatır, Halit Ziya'nın "Bir İzdivacın Tarih-i Muâşakası 1888), Bir Muhtıranın Son Yaprakları 1888)" adlı kitaplarının daha önce olduklarını belirtmektedir. ⁽³⁾ Yine aynı dönemde, Nabizâre Nâzım'ın "Karabibik"i ise, "Küçük hikâye"de olmazsa da, Anadolu'nun ve köy hayatının realist bir tarzda ele alındığı ilk eserdir.

Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde, hikâye türünü en iyi örnekleriyle zenginleştiren Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Hikâyelerini, romanlarının aksine, daha sade bir dille yazan Halit Ziya, romanlarındaki aydın tabakaya mukabil, hikâyelerinde halk kesimini işlemiştir. Yazar, küçük hikâyeleriyle daha geniş bir tesir alanına sahip olduğunun farkındadır. Suut Kemal Yetkin'e yazdığı bir mektupta bunu şu şekilde belirtir: "Küçük hikâyeler 'Mai ve Siyah'tan daha tesir yaptı. Bunların tertibi, inşası, hele lisanı edebiyat âleminde bir yenilik, bir gelişirlik kabilinden sayıldı." ⁽⁴⁾

Kahramanlarını "acınmağa layık, zavallı insanlar" ara-

(2) Orhan Okay, Tanzimat Devri -Hikâye ve Roman- (Ders notları), Erzurum, 1982, s.28.

(3) İsmail Parlatır, "Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyeciliği", Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Anma Kitabı, Ank., 1974, s.89.

(4) Cevdet Kudret, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, İst., 1979, C.I, s.204.



sından seçen Halit Ziya özellikle, "şehir hayatının mahalle içlerine ve fakir semtlerine yönelmiş, bu çevrelerin her hangi bir bakımdan dikkati çekip tanınmış tipleri üzerinde durmuştur."⁽⁵⁾ Seçtiği konuları tavis ve tahlil gücüyle veren yazar, tahlil ve teknikteki başarısıyla hikâye türünün gelişmesinde de etkileri görülen bir sanatkârdır.

Halit Ziya'dan başka, Servet-i Fünûncular arasında dikkati çeken diğer bir isim Mehmet Rauf'tur. Romanlarında, vak'ayı ferdin iç hayatı üzerinde yoğunlaştıran sanatkâr, hikâyelerinde de "şahsî duygulanışlar, aşklar, istekler, ısıraplar, hayâl kırıklıkları ve ümitsizlikler..."⁽⁶⁾ işlediği temalar olmuştur. O, Servet-i Fünûn döneminde romanlarıyla tanınmıştır. İkinci Meşrutiyetten sonra hikâyeye önem verdiğini görüyoruz. "Sadece eserleri ile hayatını idâme yolunu seçtiği için, çok ve edebî değeri olmayan aşk hikâyeleri"⁽⁷⁾ yazması onun hikâyede başarılı olmasına imkan vermemiştir. Romanlarındaki anlatım tekniğini hikâyelerinde de devam ettirmiş, dil ve üslûp bakımından farklı bir ifade getirmemiştir.

Bu dönemde, yazdığı hikâyeleriyle dikkati çeken Hüseyin Cahit Yalçın, hikâyeciliği bir meslek olarak devam ettirmemekle beraber, bu türde eserler vermiştir. Yazar, devrin diğer sanatkârlarından farklı bir şekilde, hikâyelerinin şahıs kadrosunu aydın kesim ve İstanbul'da yaşayan azınlıklar arasından seçmiştir. O, bu özelliğiyle, "hikâye ve roman kişilerini Türk olmayan çevrelerden seçmekte"⁽⁸⁾ aşırıya gitmiştir. Dil ve üslûp itibarıyla açık ve sade bir anlatıma sahip, "anlaşılır ve tabii olmak bakımından (...) Mehmet Rauf'un dil ve üslûbundan üstün" olduğuna işret eden Kenan Akyüz, Hüseyin Cahit'in hikâyelerinde, "pek sağlam sayılmayacak bir tekniğe karşılık, kuvvetli bir tahkiye (...) ve ölçülü bir realizm"⁽⁹⁾ olduğunu belirtmektedir.

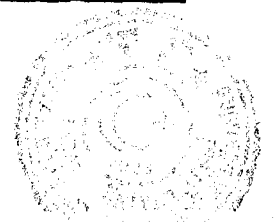
(5) Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, Ank., 1982, s.106.

(6) a.g.e., s.108.

(7) Sadık K. Tural, Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek, Ank., 1987, s.XI.

(8) Cevdet Kudret, a.g.e., s.243.

(9) Kenan Akyüz, a.g.e., s.110-111.



Servet-i Fünûn topluluğu içerisinde yer alan Ahmet Hikmet Müftüoğlu ve Saffeti Ziya'yı da burada zikretmek gerekir. Bu dergide yayınladığı hikâyelerinden bir kısmını "Haristan ve Gülistan" adlı kitabında toplayan Ahmet Hikmet, şiire has bir anlatımla, aşk teması etrafında hikâyeler yazmıştır. İkinci Meşrutiyetten sonra, düşünce ve sanat anlayışında belli bir değişme görülen yazar bu dönemde, "özellikle millî mesajları ihtiva eden hikâyeler kaleme"⁽¹⁰⁾ alır. Saffeti Ziya ise, yazdığı hikâyelerde "İstanbul'un kozmopolit çevrelerindeki hayatı"⁽¹¹⁾ anlatmış, belli bir çerçevenin dışına çıkamamıştır.

"Millî Edebiyat" dönemine gelinceye kadar, edebiyatımızda "Küçük hikâye" türünde önemli bir mesafe alınmış, Sami Paşazâde Sezâyi "Küçük Şeyler"i, Halit Ziya Uşaklıgil iki yüz civarındaki hikâyeleri ile türün gelişmesine hizmet etmişlerdir. "Servet-i Fünûn" döneminde eser verip, fakat bu mektebin dışında kalan Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Rasim, Mehmet Ceval, Mehmet Vecihi vs. yazarların da hikâye türünde eserler verdiklerini belirtelim.

"Millî Edebiyat" dönemi Türk hikâyeciliği için önemli gelişmelerin olduğu bir zaman dilimidir. Devrin en güçlü sanatkârı Ömer Seyfeddin'dir. Kenan Akyüz'ün belirttiği gibi, "Ömer Seyfettin'e kadar bir yazarın kendisine tek başına bağlandığı bir edebî nev'i durumuna"⁽¹²⁾ gelmeyen hikâye, onunla edebiyatımızda bir meslek olarak ele alınmıştır. Ondan önceki sanatkârlar, bir yandan hikâyeyi romana geçiş için denerken, diğer taraftan ellerindeki hikâyeye uygun malzemeleri değerlendirmişlerdir. Hikâyeciliği meslek haline getirmekle Ömer Seyfettin, hem türün değerini artırmış, hem de romanla yarışacak bir seviyeye ulaşmasına öncülük etmiştir.

Ömer Seyfeddin, yazdığı hikâyelerinde cemiyet meselelerini işlemiştir. Bir kısmında ise kahramanlık ve hamâsî duygulara göre metinler kurulmuştur. Yazar, hikâyelerinde şahsî yak-

(10) Sadık K. Tural, a.g.e., s.XI.

(11) Kenan Akyüz, a.g.e., s.113.

(12) a.g.e., s.184-185.

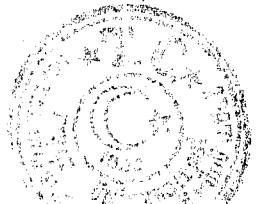
laşımını ortaya koymuştur. Onun hikâyeler yazdığı dönemde memleket, sosyal ve siyasî bunalımlara sahne oluyor, hergün yeni olaylar yaşanıyor, topraklarımızdan yeni kopmalar meydana geliyordu. Sanatkâr ise, bütün bu olayların karşısında eseriyle "millî şuuru kuvvetlendirmek ve -aksak yönleri mizahî yoluyla tenkid ederek-"⁽¹³⁾ uyanışa hizmet ediyordu. Toplumun değişik kesimlerinden seçtiği kahramanları vasıtasıyla millet hayatının çeşitli yönlerine eğilen Ömer Seyfeddin'in dinî, tarihî, siyasî, millî konularda olduğu kadar; cehalet, bozulma, haksızlık ve sahtekârlık konularına da yer verdiğini görüyoruz. Cemiyetteki marazî tarafları, genellikle ironique bir anlatımla ortaya koymak sûretiyle, bozulmanın sebeplerine dikkati çekmiştir. Dilinin, devrine göre sade oluşu, üslûbundaki akıcılık onu, sağlığından itibaren okunan ve beğenilen bir yazar haline getirmiştir. Bu bakımdan onun eserleri, hikâyeciliğimiz için bir dönüm noktası olmuştur. Yazarı, "bir uyanış edebiyatının öncüsü" olarak vasıflandıran Sadık K. Tural, onun sanatını şu şekilde değerlendirmektedir: " 'Maupassant tarzı' olarak bilinen vurucu sonlu klasik vak'a hikâyelerinin bizdeki en büyük isimlerinden biri olarak Ömer Seyfeddin, ele aldığı konuların çeşitliliği (...), figürlerinin hayatiyeti ve dilinin tabii akıcılığıyla kendisihden sonra gelen hikâyecileri etkilemiştir."⁽¹⁴⁾

Dilin sadeleşmesi, "Küçük hikâye"nin Cumhuriyet dönemine ulaşması ve edebiyatımızın Anadolu'ya açılması hususunda, Halide Edip, Yakup Kadri ve Refik Halit, bu dönemin hikâye türünde eser veren tanınmış diğer isimleridir. Bu yazarlar, edebiyatımızdaki şöhretlerini romancı olarak kazanmalarıyla beraber, hikâyeyi de ihmal etmemişlerdir. Halide Edip ve Yakup Kadri, Milli Mücadeleyi konu alan hikâyeler yazmış; tarihî vak'aları, memlekette yaşanan dramatik vaziyetleri, Anadolu insanının durumunu dikkatlere sunmuşlardır.

"Maupassant tarzı" denilen, "başlangıcı, düğüm noktası,

(13) a.g.e., s.184.

(14) Sadık K. Tural, a.g.e., s.XII.



sonu olan"⁽¹⁵⁾ hikâyeler kaleme alan sadece Ömer Seyfeddin değildir. Devrin diğer sanatkârları da aynı anlayışa bağlanmışlardır. Halide Edip, Yakup Kadri ve Refik Halit'te de Maupassant'ın etkisi açıkça görülmektedir. "Maupassant'ın Normandiya köylülerine ve taşra hayatına bakış tarzı Anadolu coğrafyası ve insanına tatbik edilir."⁽¹⁶⁾ Birçok özelliğiyle Maupassant'ı edebiyatımıza taşıyan Yakup Kadri, "anlatma tekniği" bakımından Daudet'nin de etkisi altında kalmıştır. ⁽¹⁷⁾

Anadolu'ya açılan, Anadolu insanının hayatını kendi şartları içerisinde ele alan diğer bir yazarımız Refik Halit de, ferdî gerçekleri sağlam bir gözlemle ortaya koymuştur. "Memleket Hikâyeleri" ile bu alandaki ününü artırır. O, karakter tahlilleriyle ve vak'alarıyla türün başarılı örneklerini vermiştir.

Cemiyet meseleleri, devrin şartlarına bağlı olarak, hikâyecilerimiz için önemli malzeme kaynağı olmuştur. Halit Ziya'nın, İstanbul'un fakir semtlerinde bulduğu konuları, "Millî Edebiyat" dönemi sanatkârları Anadolu'da aramışlar. Harbin getirdiği olumsuzluklar insanımızın hayat tarzıyla birleştirmek sûretiyle yeni konular elde etmişlerdir. Mevzularını halkın arasından seçen Yakup Kadri ve Refik Halit, gözlem kabiliyetlerini, güçlü anlatımlarıyla birleştirerek hikâyeciliğimizin yeni boyutlar kazanmasında etkili olmuşlardır.

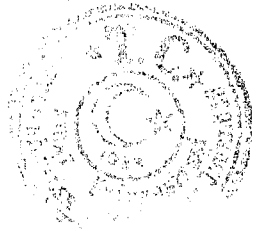
Hikâyeciliğimizin gelişmesinde ve Cumhuriyet dönemine ulaşmasında adı geçen sanatkârlardan başka simalar da vardır. Ancak bunlardan birçoğunun hikâyeleri gazete ve dergi sayfalarında kaldığı için, kendi dönemlerini aşamamışlardır. Asaf Hammer, Ali Suad, Ziyaeddin Bedii gibi. Bir kısmı ise, yazdıkları hikâyeleri kitap haline getirseler de kalıcı bir etki sağlayamamışlardır. Cemil Süleyman ve Raif Necdet gibi. ⁽¹⁸⁾

(15) Vedat Günyol, "Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliği ve Roman-cılığı", Yücel d., Mayıs 1945, N.103, s.80.

(16) Şerif Aktas, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ank., 1987, s.59.

(17) a.g.e., s.60-62.

(18) Mehmet Törenek, a.g.e., s.32.



Cumhuriyet ile beraber edebiyatımız da yeni bir devreye girmiş olur. Diğer edebî türlerin yanı sıra, "Küçük hikâye" de gelişmeye devam etmiştir. Gerek tercüme faaliyetlerinin tesiri, gerekse batıya açılma anlayışı, sanatta yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. Edebiyatta sosyal problemlere yönelme, sanatkârlarımızın en çok ilgilendikleri konular olmaya devam etmiştir.

Batı'da "Küçük hikâye" ile ilgilenen sanatkârları iki grupta toplayabiliriz. Birinciler, vak'ayı ön plâna alan, gerilime dayalı hikâyeler yazarlar. İkinciler ise, alışılmışın dışına çıkar, başlangıç ve bitişte bütünlük aramazlar. Birincilerde vak'a bütünlüğünün korunmasına mukabil, ikinciler vak'ayı rûh çözümlemesine bağlarlar.

Guy de Maupassant'ın hikâyeleri birinci gruptakilerin en iyi örnekleridir. "Maupassant tarzı" olarak isimlendirilen hikâyelerde vak'anın gücünden yararlanılır. "Müstesna hayatlar ve maceralar yaşayan" kahramanlar anlatılır. "Maupassant gibi yazarlar, daima bir ihtirası, bir karakteri çizer, bununla yetinirler. Anlattıkları insan hikâyesinin süresi boyunca hep aynı ihtirasın, gayenin peşinde koşar, hepsi tek taraflıdır."⁽¹⁹⁾

İkinci guruba giren hikâyeler ise, Anton Çehov'a bağlanmaktadır. "Çehov tarzı" batıda hikâyesinin yeni bir anlayış ile ele alınmasıdır. Cemiyet meseleleri arka plana itilmiş, ferdin gerçeği öne çıkmıştır. Cemiyet problemleriyle beraber olay da ikinci plana düşer. Çehov'da "şuur altı manzaraları" bulunduğu için, vak'a aranmaz.⁽²⁰⁾ Hayat, kötümser bir gözle algılanmaz. Ferdin iç zenginlikleri, iç çatışmaları, derin psikolojik yapısı üzerinde durulur. Kısaca, insan ölçü olarak alınır ve bütün yönleriyle çözümlenmeye çalışılır. Çehov'un hikâyelerinde "bütün şahısların derin ve zengin iç hayatları vardır."⁽²¹⁾ Fert, cemiyet içinde pasif ve mütevekkil haliyle karşımıza çıkarılır. Hayatın fert üzerindeki acı yanlarını

(19) Oktay Akbal, "Çehov'un Hikâyelerine Dair", Tercüme d., Ocak 1949-Aralık 1951, C.IX, N.52, s.283.

(20) Vedat Günyol, a.g.m., s.80.

(21) Oktay Akbal, a.g.m., s.283.



ince bir alayla dile getiren Çehov, "İnsan ömrünün istisnâî yanını değil, hergünkü alâlede yanını"⁽²²⁾ ortaya koymaktadır.

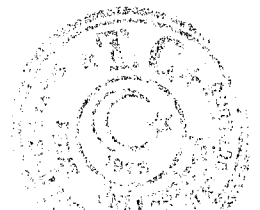
Cumhuriyet döneminde, iki tarzın da örneklerini buluruz. "Maupassant tarzı", geçmişin devamı mahiyetindedir. Daha önce bu tarzda hikâye yazanlar, "dilın sadeleşmesi" ve "halka yönelme" bakımından, kendilerinden sonraki kuşağın başarılı olmasına zemin hazırladılar. Bundan dolayı, "Küçük hikâye"nin gelişmesinde "Millî Edebiyat" dönemi yazarlarının etkisi önemlidir.

"Millî Edebiyat" devrinde bağlanılan gerçekçilik anlayışı, Cumhuriyet döneminde de güçlenerek devam etmiştir. Yeni sanatkârların katılmasıyla, hikâyede çeşitli konular işlenmiş, böylece değişik akımların edebiyatımıza girmesi çabuklaştırılmıştır. Gerçekçi anlayışa bağlanan bazı sanatkârlar, sosyal problemlere ideolojik olarak yaklaşarak olayları "sosyal gerçekçilik" açısından değerlendirdiler. Sadri Ertem ve Sabahattin Ali'nin öncülük ettiği "sosyal gerçekçilik" akımı, başlangıçta ilgiyle karşılandı. Ancak, "sonunda kendi aşırılığına saplanmak tehlikesiyle karşı karşıya kaldı."⁽²³⁾ Sosyal gerçekçiler, cemiyetteki olumsuzlukları vermekte aşırıya gittiler. Bu anlayış, daha güzel bir dünyada yaşamak ve mutlu olmak isteyen insanın duygu ve arzularına cevap vermiyordu. Cemiyeti ilgilendiren olayların yanında, ferdin iç gerçekleri, yalnızlığı, bunalımı, cemiyetle ilişkileri gibi konuların üzerinde durulmasına da ihtiyaç vardı.

Yeni hikâyeciliğimizin temsilcisi olanlar, bir taraftan sosyal gerçekçilik anlayışını güçlendirirken, bir kısmı yeni arayışlara devam etmekteydi. 1930-1950 tarihleri arasında, bu akım devam etmekle beraber, ferdî gerçekler gündeme gelir. "Gözlemci-gerçekçi" veya "tasvirci-gerçekçi"ler, bakışlarını yeni temalara çevirme gereğini duyarlar. Gözlem ve tasvir güçlerini,

(22) İréne Nemirovsky, "Çehov ve Maupassant", Varlık d., 1 Eylül 1955, N.422, s.13.

(23) İsmail Parlatır, a.g.m., s.91.



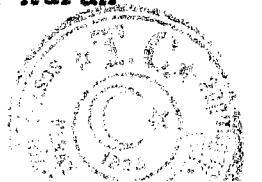
cemiyet hayatını yansıtmak için,kullanan sanatkârlar, ferdî duyguları da çözmeye çalışıyorlardı. Kalabalıklar arasındaki ferdin durumunu anlatan eserler, hikâyeciliğimiz için yeni anlayışı da beraberinde getirir. Böylece, cemiyet içindeki ferdin gerçeklerine yönelen yazarlarımız ortaya çıkar.

Bu yıllarda,"Küçük hikâye"de hızlı bir gelişme dikkati çeker. Yazarlarımız, "gerçekçi" anlayışla cemiyete yönelince, zengin bir malzeme birikimiyle karşılaşırılar. Cemiyet hayatında görülen olayları her yazar ayrı bir tarzda ele alır. Osman Cemal Kaygılı ve F.Celalettin gibi bir kısım sanatkârlar, mi-zâhî bir anlatımla yaklaşırılar. Bunlar, konularını büyük şehrin kalabalıkları arasından seçerler. Bir kısmı ise köye yönelip, köylerimizdeki yaşama biçimini dramatize ederler. Mahmut Makal, Talip Apaydın, Muhtar Körükçü gibi...

"Maupassant tarzı"nın devam etmesiyle beraber, "Çehov tarzı"nın da hikâyeciliğimiz içerisinde yer aldığını yukarıda belirtmiştik. Bu tarzın ilk örneklerinin "yol açıcılar" arasında yer alan Memduh Şevket Esendal'da bulunduğu belirtilmektedir. Bu, bir ölçüde, sanatkârın cemiyete ve insana bakışıyla da alakalıdır.

Cemiyet içindeki ferdin rûh çözümlemesine bağlı olarak gelişen Çehov tarzında, olaylara göre devam eden bir yaşama biçiminin yerini ferdin cemiyet içindeki durumu almıştır. Bu bakımdan, benzer bir anlatım tarzı, Esendal'dan sonra Sait Faik Abasıyanık'ta da karşımıza çıkar. Hikâyede gerilimi sağlayan unsurlara değil, günlük olaylara yer verilip, ferdin rûh çözümlemesine gidilir.

"Gerçekçi" ve "Sosyal Gerçekçi" anlayışlar ferdî ihmal ediyordu. Özellikle, fark edilmeyen, büyük şehrin kalabalığı arasında unutulmuş "küçük insan"ın problemlerini dile getirmiyordu. Yeni bir anlayışla, mutlu olabileceği bir hayatın özlemi duyan "küçük insan"ın varlığına dikkatimizi çeken Sait Faik olmuştur. Böylece, başlangıçta "tasvirici-gözlemci" olan sanatkâr, "daha güzel bir dünyada" yaşamının hayâlini kuran ferde yönelir.



Sait Faik'in bu anlayışı, hikâyeciliğimizde bir arayışın sonucu olarak karşımıza çıkar. Daha önce, "sosyal gerçekçi" olan bir kısım yazarlar, bu yeni tarzı benimserler. Oktay Akbal, yıllar sonra, kendi hikâyeciliğini anlatırken, sanatın daki değişme çizgisine işaret edecektir.⁽²⁴⁾ Artık gerçek, insanın iç dünyasında aranır. Sanatkâr, hayâlini kurduğu dünyayı başkalarına, yahut okuyucuya, yeniden düzenlenmiş olarak, bir bütün halinde ulaştırmak ister. Bunun için de, "başı sonu belli bir olayı" değil, "kişinin iç yaşantısı"nı vermeğe yönelir.

Şu hususu da belirtelim ki, Sait Faik son döneminde yazdığı hikâyelerde "Sürrealizm"e kayar. Bunlarda, bütün özellikleriyle olmasa da, baskı altında tutulan duygular ve ferdin iç gerçekleri soyut bir anlatımla dikkatlere sunulur.

Gerek tarz ve gerekse anlatım bakımından Cumhuriyet hikâyeciliği, otuz yıllık süre içerisinde hızlı bir gelişme gösterir. Farklı anlatım biçimleri denenir ve tür yeni imkânlara açık tutulur. Hayat, küçük olaylara göre anlatılır. Ancak, birbirine benzeyen yaşama biçimlerinin yerini, "kaynağı daha çok derinlerde" olan rûh halinin tesbiti alır.

"Dar çerçeveler içinde çalışan" hikâyeciler, dilimizin "arınma ve kendisini bulma yolundaki gelişimi"ne önemli katkıları olmuştur.⁽²⁵⁾ Dilin yaygın kullanımı ve işlerlik kazanması türün bol örnekleriyle sağlanmıştır. Diğer yandan, bu dönemde konuların özelliklerine uygun anlatıma gidilmiş, kahramanlar kendi konuşma tarzlarıyla verilmiştir. Okuyucu, kahramanla aralarında bir "iç benzerlik" bulur. Yahut, yazarın itibarî dünyasıyla, kendi gerçekleri arasında yakınlık görür. Bütün bunlar, edebî bir tür olarak hikâyenin önemini artırmaktadır.

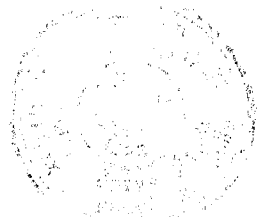
(24) Oktay Akbal, "Öyküler Yazmalı", Varlık d., 1 Eylül 1966, N.677, s.5.

(25) Suut Kemal Yetkin, "Niçin Roman Değil de Hikâye?", Türk Dili d., 1 Temmuz 1954, N.34, s.566.



B İ R İ N C İ B Ö L Ü M

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN HAYATI, SANATI, ESERLERİ



I. HAYATI

A. Aile Çevresi, Doğumu, Çocukluk, Gençlik ve Olgunluk Dönemleri

1. Aile Çevresi

Sait Faik, gerek baba ve gerekse anne tarafı itibâriyle Adapazarlı bir aileye mensuptur. Ailelerin bir başka yöreden gelip buraya yerleştiklerine dair bilgi bulunmamaktadır. Bugün için bilinen, her iki ailenin de Adapazarı'nın yerlisi oldukları şeklindedir.

Baba tarafından soyu Mehmed'e dayanmaktadır. Mehmed, Sait Faik'in dedesi Seyyid'in babasıdır. "Abasızlar", Mehmed'le aileye halk arasında verilmiş bir lakap olarak gelmektedir. Lakabın ortaya çıkışıyla ilgili olay, Mehmed'in başından geçmiştir. Takayla İzmit taraflarından geçerken üzerindeki abasıya düşmüş, bunun üzerine yanında bulunan arkadaşları ona "Abasız" demişler. Halk arasında bu isim yaygınlaşmış, böylece Mehmed'in çocukları "Abasızzâdeler" lakabıyla tanınır olmuşlardır.(1)

Mehmed'in iki oğlu vardır. Büyüğünün ismine hiç bir yerde rastlayamadık. Ailenin görüştüğümüz fertleri de hatırlayamadılar. Ancak bu şahsın, Basri Abasıyanık adlı bir oğlu bulunmaktadır. Halen Zonguldak'ta ikâmet eden bu zatla, konuşamayacak derecede hasta olduğu için görüşme imkânımız olamadı. Ailenin bu kanadında Basri Abasıyanık'ın Ülker ve Mine adlarında iki kızı bulunmaktadır. Bunlardan Ülker'in Sait Fa-

(1) Adnan Özyalçınar, "Raşit Abasıyanık Sait Faik'i Anlattı: Adapazarlı Sait Faik", Sanat Olayı d., Ağustos 1981, N.8, s.90.

İlk'in annesi Makbûle Hanım'ın himâyesinde büyüdüğünü ve onun tarafından evlendirildiğini Mustafa Raşit Abasıyanık bildir-
mektedir.

Mehmed'in ikinci oğlu Seyyid'in Mehmet Faik ve Ahmet Faik adlarında iki oğlu ve Fatma adında bir kızı vardır. De-de Seyyid, Adapazarı Uzunçarşı'da bir kiraathane işletmektedir. Kiraathanesi o günün aydınlarının buluştukları bir yerdir.

1920'de Yunanlılar Adapazarı'nı işgal edince, Seyyid aile fertlerini göç eden halkla beraber Hendek taraflarına gönderir. Fakat kendisi evini terk etmez. Bu durum Sait Faik'-in "İlk Okuyucu Mektubu"nda şöyle anlatılır:

"Dedem babama :

-Nasıl olsa onu burdan atacaksınız. Ne diye bırakıp gi-
deyim evimi; bırakayım yaksınlar yıksınlar mı? Yetmiş yaşında
adama ne yaparlar? Şuradan şuraya gitmem. Siz döndüğünüz zaman
ekmek istersiniz oğul! - demişti." (VII-2/181)

Aile Adapazarı'na döndüğünde Seyyid ölmüştür. Orhan Camii bahçesine defnedilmiş, 1934'ten sonra Yorgolar'daki aile mezarlığına nakledilmiştir. (2)

Seyyid'in üç çocuğundan en büyüğü olan Mehmet Faik, Sait Faik'in babasıdır. Onun tahrirat kâtipliği ve belediye başkanlığı gibi görevler yapmasına dayanarak, belli bir eğitim sürecinden geçmiş olduğunu söyleyebiliriz. 1910'da Sait Faik ilk öğrenime başlamadan, babası tahrirat kâtibi olarak Kara-mürsel'e tayin edilmiştir. Bu memuriyet üç yıllık aşkın bir süre devam etmiştir. 1913'te Mehmet Faik memuriyetten ayrılıp ticarete başlar. 1920'de Yunan işgali sebebiyle şehri terk eden baba Mehmet Faik, 1922'de ailenin diğer fertleriyle beraber tekrar Adapazarı'na döner.

Memuriyetten ayrıldıktan kısa bir süre sonra Mehmet Faik'le Makbûle Hanım arasında geçimsizlik başlamış, üç buçuk yıl ayrı yaşamışlardır. Bu zaman içerisinde Sait Faik babasıyla

(2) Mustafa Raşit Abasıyanık'la 3.8.1989 tarihinde yapılan görüşme.

beraber kalmış, annesini ancak haftada bir görebilmiştir. (3)

Ticarî hayatta başarı sağlayan babanın ilk işi zahire alım satımıdır. Müteakiben ceviz kütüğü ticaretine yönelen Mehmet Faik bu işi daha sonra İstanbul'da da devam ettirecektir. Yunan ordusunun Adapazarı'ndan çekilmesinden sonra Mehmet Faik'i kasabanın belediye başkanı olarak görürüz. Aynı zamanda şehrin Müdafaa-i Hukuk Cemiyetinde görev almış, çalışmalarından dolayı kendisine beyaz kokartlı İstiklâl madalyası verilmiştir. Bu madalya, Burgazada'da "Sait Faik Abasıyanık Müzesi"nde muhafaza edilmektedir.

Memuriyeti, belediye başkanlığı ve İstiklâl harbindeki yararlılıklarıyla muhitinde etkin ve saygın bir yere sahip olan Mehmet Faik, ticaretini 1926'da eşi ve oğlu ile beraber naklettiği İstanbul'da da sürdürür. Sait Faik'in hikâyelerine de yansıyan Süleymaniye (Bozdoğan Kemerî), Kirazlımescit Sokağı'ndaki 7 nolu evde kirayla oturan ailenin Adapazarı'yla ilişkisi devam eder. (4)

Mehmet Faik, İstanbul'a naklettikten yaklaşık on yıl sonra Osmanbey'deki İkbâl apartmanını satın alır. Ailenin İstanbul'daki ilk gayri menkulü bu evdir. Süleymaniye'de oturdukları sırada önceleri Yakacık, daha sonra Burgazada'da kiradıkları evlerde yazlarını geçirirler. İkbâl apartmanının alınışından yaklaşık iki yıl sonra, şimdi "Sait Faik Abasıyanık Müzesi" olan yazlık alınır. Mehmet Faik Bey, 1938'de Burgazada'daki bu evde hastalanır. Bir süre tedâvi görür. Fakat, yakalandığı hastalıktan kurtulamayarak 29 Ekim 1938'de ölür. (5)

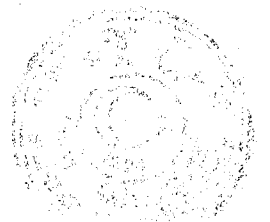
Seyyid'in diğer iki çocuğundan Fatma hiç evlenmemiştir. Ahmet Faik ise Hediye Hanım'la evlenmiş ve dört çocuğu olmuştur. Halen dördü de yaşamakta ve dede Seyyid'in soyunu bunlar devam ettirmektedir.

Ahmet Faik, kardeşi Mehmet Faik'le beraber ticaretle uğraşmıştır. Sait Faik'in Grenoble'da bulunduğu yıllarda (1931-1934) onun Lozan'a ve Paris'e ticaret maksadıyla sık sık gitti-

(3) Adnan Özyalçın, a.g.m., s.91.

(4) a.g.m., s.92.

(5) a.g.m., s.92.



ğini, bu seyahatlerde Sait Faik'i yanına çağırıp birkaç gün birlikte kaldıklarını Ahmet Faik'in Lozan'dan İstanbul'a gönderdiği kartlardan ve Mustafa Raşit Abasıyanık'ın açıklamalarından öğreniyoruz.⁽⁶⁾ 1934-1937 tarihleri arasında Adapazarı belediye başkanı, daha sonra bir dönem milletvekili olan Ahmet Faik'in Mustafa Raşit, Melike, Hüseyin Oğuz ve Meral isimli dört çocuğu vardır. Ahmet Faik'in ölümünden sonra onun çocukları Sait Faik'in baba tarafından en yakın akrabaları durumundadırlar.

Sait Faik'in annesi Makbûle Hanım, kasabanın ileri gelenlerinden Hacı Rıza Bey'in kızıdır. Hacı Rıza Bey'in Makbûle Hanımdan başka Nâfiz adlı bir de oğlu vardır. Nâfiz'in ise Nuri Ferdi ve Seniha isimli üç çocuğu bulunmaktadır. Aile, soyadı kanunundan sonra "Hızal" soyadını almıştır. Hacı Rıza, Adapazarı civarında geniş toprakları olan biridir. Doğancılar, Erenler ve Dernekkırı yörelerindeki arazinin bir bölümü, Hacı Rıza Bey'in ölümünden sonra Makbûle Hanım'a intikâl etmiştir.

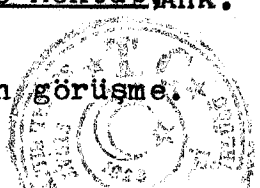
1913-1916 tarihleri arasında Makbûle Hanım, kocasından ayrı yaşamıştır. Bu tarih, Sait Faik'in okula başladığı yıldır. Sait'in çocuk ruhunda bu yalnızlığın izleri daha sonraki senelerde görülecektir. Makbûle Hanım, kocasından ayrı olduğu üç yıl içerisinde babasının akrabalarından Hacı Nûman Bey'in hanımı Mürvet Hanım'la berâber kalır. Üç buçuk yıl sonra aile büyüklerinin araya girmeleriyle Makbûle Hanım kocasının yanına dönmüştür.⁽⁷⁾ Bundan sonra, anne-oğul arasındaki yakınlığın güçlenerek devam ettiğini görüyoruz. 1938'de Mehmet Faik Bey'in ölümünden itibaren Sait Faik'le Makbûle Hanım, kışları Osmanbey'deki apartmanda, yazları Burgazada'da beraber otururlar.

Makbûle Hanım'ın iki önemli vasfı vardır. Birincisi, otoriterdir. Bütün işlerin kendi irâdesine uygun olarak düzenlenmesini ister. İkincisi, olayları tasvir gücüne ve aynı konuyu değişik açılardan değerlendirme kabiliyetine sahiptir.⁽⁸⁾

(6) a.g.m., s.95; bk: Sait Faik Abasıyanık, Sevgiliye Mektup, Ank. 1987, s.128.

(7) a.g.m., s.91.

(8) M. Raşit Abasıyanık'la 3.8.1989 tarihinde yapılan görüşme.



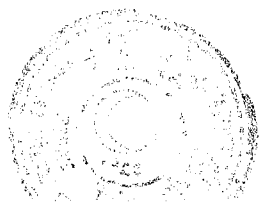
Bu iki özelliğin de oğlunun hayatına tesir ettiği muhakkak. Birincisiyle, hayatı boyunca oğluna hükmeden, ona hiç bir sorumluluk vermeyen annenin ikinci vasfı, Sait Faik'in sanatkâr kişiliğine yansımıştır, diyebiliriz.

Makbûle Hanım, kocasının ölümünden sonra, elinde bulunan parayla evinin bitişiğindeki Bahar apartmanını satın alır. Hikâye yazmayı "bir iş olarak" seçen oğlunun cep haşlığını ve evin "gürül gürül işleyişini" üstlenmiştir. Adapazarı'ndan elde edilen gelir ve iki apartmanın kira bedelleriyle kocasının yokluğunu belli etmemeye özen göstermektedir. Bu arada, kocasından kalan parayla, bir miktar banka kredisi de alarak, Top-hane'de bir apartman daha satın almış. Ancak, banka faizini kira geliri karşılamadığı için bu apartmanı tekrar satmıştır.

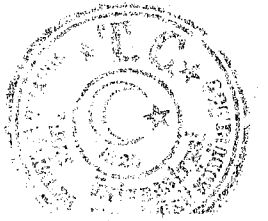
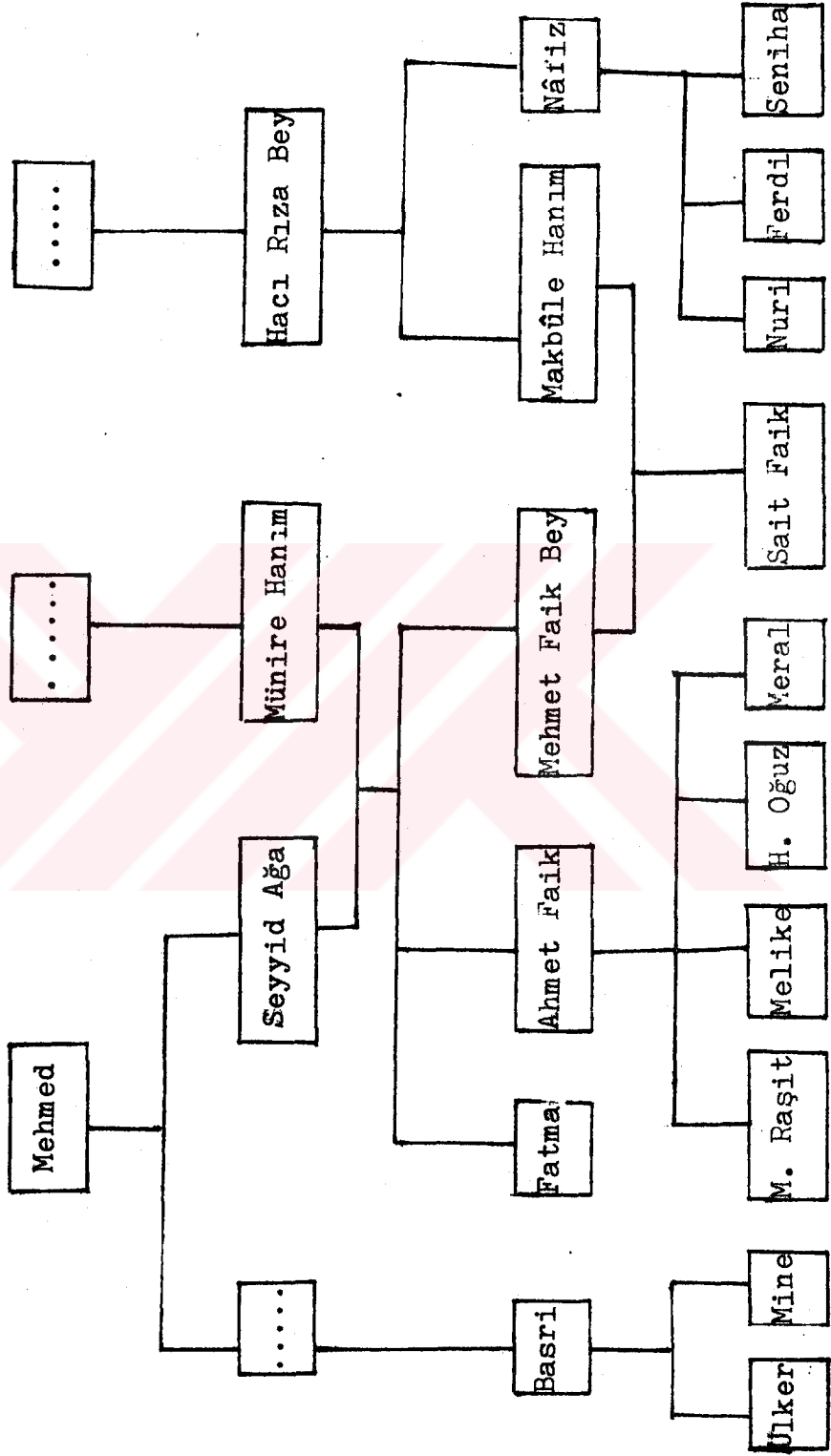
Sait Faik'in ölümünden sonra, bu güçlü ve otoriter anne hayatının en büyük sarsıntısını geçirir. Munis Faik Ozansoy'un da belirttiği gibi, "milletin hayranlığına hak kazanmış olduğunun bilincinde uyanık bir anne"⁽⁹⁾dir. Sait Faik'in sağlığında, hikâye yazmasına zaman zaman karşı çıksa da, onun bir sanatkâr olduğunun farkındadır. 8.11.1954 tarihli, Beyoğlu Dördüncü Noterine yazdırdığı vasiyetnâmeyle İstanbul'daki gayrimenkullerini Daruşşafaka Cemiyetine, ölümünden sonra geçerli olmak üzere, bağışlar. Burgazada'daki evinin de "Sait Faik Abasıyanık Müzesi" olarak düzenlenmesini şart koşar. Artık hasta ve yalnız anne, bundan sonraki hayatında Burgazada'dan ayrılmaz. İstanbul'a çok az iner. 22 Ocak 1963 senesinde ölür.

Makbûle Hanım'ın ölümünden sonra, Adapazarı'ndaki gayrimenkulleri ise, adı geçen vasiyete uygun olarak, Ahmet Faik Bey'in çocuklarına intikâl etmiştir. Ayrıca, Makbûle Hanım'a babası Hacı Rıza Bey den intikâl eden arazi de kardeşi Nâfiz'in çocuklarına kalmıştır.

(9) Munis Faik Ozansoy, "Sait Faik Müzesi", Hisar d., Haziran 1964, N.6(18), s.6.



Sait Faik Abasıyanık'ın aile çevresini bir şemayla şu şekilde gösterelimiz:



2. Doğumu

Sait Faik, Rumî 5 Kasım 1322 (Milâdî 18 Kasım 1906) tarihinde Adapazarı Semerciler mahallesinde dedesi Seyyid'in evinde dünyaya gelmiştir. Nüfus cüzdanında doğum tarihi sadece yıl olarak (1322) belirtilmiştir. Ay ve gün itibâriyle ise yazarın hayatından bahsedenler tarafından farklı tarihler verilmektedir. Muzaffer Uyguner, Rumî 9 Kasım 1322 (Milâdî 23 Kasım 1906) yı gösterirken ⁽¹⁰⁾, Sabri Esat Siyavuşgil sadece 22 Kasım 1906 milâdî tarihi kaydetmektedir. ⁽¹¹⁾ Mustafa Raşit Abasıyanık ise, "nüfus aile kaydına göre, Rumî 18 Temmuz 1322, milâdî 1906 yılında (22,11,1906)..."⁽¹²⁾ olarak yazarın doğum tarihini belirtmektedir.

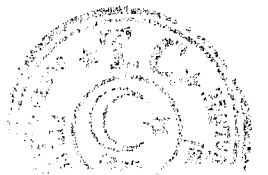
Sait Faik'in doğum gününün Ramazan Bayramının ilk gününe rastladığı bütün kaynaklarda belirtilmiştir. Bundan hareketle, doğum tarihinin ay ve gününü tesbit edebiliriz. Rumî 1322, hicrî 1324'e tekâbül eder. Hicrî 1 Şevval 1324 ise milâdî 18 Kasım 1906 Pazar gününe rastlamaktadır. ⁽¹³⁾ Böylece Sait Faik, Rumî 18 Temmuz 1322, yahut 9 Kasım 1322 değil, Rumî 5 Kasım 1322'de doğmuştur. Bu da 18 Kasım 1906'ya tekâbül etmektedir.

Nüfusa Mehmet Sait olarak kaydedilmiştir. "Sonradan babasının ve amcasının göbek adı Sait'e eklenmiş ve Sait Faik olarak adı ailede ve yörede tanınmıştır." ⁽¹⁴⁾

3. Çocukluk Dönemi

Sait Faik, çocukluğunu o gün için kasaba olan Adapazarı'nda ve babasının memuriyeti sebebiyle Karamürsel'de geçir-

-
- (10) Muzaffer Uyguner, Sait Faik'in Hayatı, Ank., 1959, s.5.
 (11) Sabri Esat Siyavuşgil, "Sait Faik'i Anlamak" (Önsöz), Semaver-Kumpanya, İst., 1965, s.10.
 (12) Adnan Özyalçın, a.g.m., s.90.
 (13) Faik Reşat Unat, Hicri Tarihleri Milâdî Tarihe Çevirme Kılavuzu, Ank., 1974, s.90-91, 134-135.
 (14) Adnan Özyalçın, a.g.m., s.90.



miştir. Doğumundan itibaren 1910'a kadar Adapazarı'nda, 1910-1913 yılları arasında Karamürsel'de bulunan küçük Sait, rahat bir çocukluk dönemi yaşamıştır. Dedesi Seyyid'le aralarındaki yakınlık ve sevgi yazarın unutamadığı güzel hatıralar olarak hikâyelerine kadar girmiştir. Çocukluk hatıralarına kahramanlarından birine bağlamak sûretiyle, hikâyelerinde yer verecektir. "Orman ve Ev", "Sarnıç" ve "Hancının Karısı" adlı hikâyelerde çocukluğun geçtiği ev, eve gelmesi beklenen dede ve bolluk içinde geçen günler, yahut "Bohça" hikâyesindeki "haşarı burjuva çocuk" silüeti o günlere ait hatıralar olarak hikâye kahramanlarında yeniden yaşatılmıştır.

Muzaffer Uyguner, yazarın çocukluk dönemini, hikâyelerinden hareketle anlatmıştır.⁽¹⁵⁾ Ancak bu tarz, "bir tesir-tepki çerçevesi içinde açıklamaya kalkışmak"⁽¹⁶⁾ olduğu gibi, hikâye türünün edebîlik vasfına da uymamaktadır. Sabri Esat Siyavuşgil, "Sait Faik'in on altı yaşına kadar Adapazarı'nda geçen hayatı, bizler için bir muamma olmakta devam edecek."⁽¹⁷⁾ dedikten sonra, yazarın çocukluk yıllarının en az bilinen tarafı olduğuna işaret eder.

Sait Faik'in hayatının bu dönemine ait aydınlatıcı bilgiyi amcası oğlu Mustafa Raşit Abasıyanık vermektedir. Andan Özyalçınar'ın yazarla ilgili sorularını cevaplandırırken bu dönemine ait şu bilgileri vermektedir:

"Sait Faik, çocukluk yıllarında, bize büyüklerimizden aktarıldığı kadarıyla, son derece yaramaz, haşarı, arkadaşlarıyla devamlı çatışan, bir yerde kavgacı bir rûha sahiptir. Arkadaşları kendisini, "Abasızın Mançuko" diye kızdırırlarmış. (...) Arkadaşları Abasızın Mançuko dediklerinde son derece kızar ve onlarla devamlı dalaşırmış."⁽¹⁸⁾ Yazarın Amcası Ahmet Faik de, onun haşarı bir çocukluk dönemi yaşadığını Muzaffer Uyguner'e gönderdiği mektupta belirtmiştir.⁽¹⁹⁾

(15) Muzaffer Uyguner, a.g.e., s.5-14.

(16) Sabri Esat Siyavuşgil, a.g.m., s.11.

(17) a.g.m., s.11.

(18) Adnan Özyalçınar, a.g.m., s.90.

(19) Muzaffer Uyguner, a.g.e., s.7.



Küçük Sait'in "haşarı" çocuk oluşunu, refah seviyesi ve gelir düzeyi kasabanın üst düzeyindeki kimseler arasında bulunan bir ailesi ve ailenin tek çocuğu olmasına bağlayabiliriz. Ancak, sert mizaçlı bir baba ve otoriter bir anne arasında kalan, hatta ilköğrenime başladığı günlerde anne ve baba arasında "üç buçuk yıl" süren bir ayrılıkla neticelenen geçimsizliğin çocuk rûhu üzerindeki olumsuz etkileri, onda bir tepki halini almıştır. Yazarın çocukluk dönemindeki bu durum, birbirine tezat teşkil eden iki duygunun bir arada bulunmasının ilk tezâhürleri olarak düşünülebilir.

Sanatkârın hayatı boyunca önemli bir yeri olan denizle ilk yakınlığı çocukluk günlerinde başlar. Mehmet Faik Bey, tahrirat kâtibi olarak Karamürsel'de bulunduğu yıllarda deniz kıyısına yakın bir evde otururlar. Sait Faik devamlı denize girmek ister. Annesi buna engel olur. Çocukla anne arasında sürekli tartışma çıkar. (20) Okul öncesi yıllar böylece geçmiş, 1913'te aile Karamürsel'den ayrılıp Adapazarı'na döndüklerinde, Sait Faik'in de eğitim öğretim dönemi gelmiştir.

4. Öğrenimi

Sait Faik'in ölümünden yaklaşık bir yıl sonra, annesi oğlunun çocukluk ve ilk öğrenime başladığı günlerini şöyle anlatır:

"Kocam ilk çocuğumuzun erkek olmasına çok sevinmişti. Oğlunu istediği gibi yetiştirecekti. Oğlunu hep yanında gezdirecek, yaşlandığı zaman da işlerini ona devredecekti. Ben ise Sait'imi yakışıklı bir hariciyeci olarak görmek istiyordum. (...) Oğlumuz garip rûhlu bir çocuktü. Yaramazlığından ötürü ondan yaka silkiyorduk. (...) Sait ne istediğini, ne düşündüğünü, neler hissettiğini, büyük bir inatla hepimizden saklıyordu. Yalnız, daha mektebe başladığı gün, okumaktan hoşlanmadığını belli etti." (21)

(20) Adnan Özyalçınar, a.g.m., s.91.

(21) Azize Erten, "Sait Faik'in Annesiyle Birkaç Saat", Varlık d., 1 Mayıs 1955, N.418, s.11.



Sait Faik'in eğitime ilk olarak mahalle mektebinde başladığını belirtenler, sanatkârın "Sarnıç" adlı hikâyesinde anlattığı Kirazlımescit'teki mahalle mektebinden dolaydır.(22) 1913'te Sait Faik, Adapazarı'nda "Rehber-i Terakki" denilen okulda öğrenime başlamıştır. Burası yabancı dille eğitim veren bir okuldur. Onun için de çevrede "Gavur Mektebi" lakabı takılmıştır.(23)

Rehber-i Terakki'yi bitirdikten sonra Adapazarı İdadisine devam eder. Ancak, kasaba Yunan işgaline uğrayınca Sait Faik'in eğitimi bir süre aksar. 1920-1922 tarihleri arasında ailesiyle beraber o da Hendek'e gitmiştir. İşgalden sonra Adapazarı'na dönülünce yarım kalan idadi eğitimine tekrar başlamıştır.

1924 yılında Mehmet Faik Bey işini İstanbul'a nakledince eşini ve oğlunu da götürür. Sait Faik, bu tarihten itibaren İstanbul Sultanisine (İstanbul Erkek Lisesi) devam etmeye başlar. 1925'te Arapça derslerine gelen Salih Hoca'nın minderine iğne koyma olayı üzerine sınıf toptan sürülmüş. Sait Faik de bir gurup arkadaşıyla beraber Bursa Lisesine gönderilmiştir. 1925 senesinde gittiği Bursa Lisesinden 1928'de mezun olmuştur. Lise eğitimindeki aksaklıklara ferdî isteksizliğini de ilâve edersek, parlak bir öğrenim dönemi geçirmediğini söyleyebiliriz. Bütün derslere karşı alakasızlığına mukâbil, edebiyata ilgi duymuş, ilk hikâye denemelerine Bursa Lisesinde başlamıştır. "İpekli Mendil" ve "Zemberek" adlı hikâyeler bu dönemin mahsulü olup sanat yolunda atılmış ilk adımlardır.(24)

Liseyi bitirip İstanbul'a döndüğü zaman, edebiyata merakı ve "yazma sanatının öğretildiği" yer olarak düşündüğü için Darülfünûn (Edebiyat Fakültesi) Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne 949 nolu öğrenci olarak kayıt yaptırır.(25)

İstek, duygu ve düşüncelerini "büyük bir inatla" her-

(22) Muzaffer Uyguner, a.g.e., s.7-9.

(23) Adnan Özyalçın, a.g.m., s.91.

(24) Gülen Erdal, "Sait Faik'le Son Röportaj", İzlerimiz d., 1954, s.77.

(25) "Sait Faik Abasıyanık Müzesi", 127 numaralı kimlik.

kesten gizleyen Sait Faik, anne ve babasının ayrı ayrı olan arzuları istikâmetinde değil, kendi kabiliyeti doğrultusunda öğrenim görmeye karar vermiştir. Bu seneler, onun avâre dolaştığı, okumayı arka plâna itip İstanbul'un her türlü eğlence muhitlerine girip çıktığı dönemidir. Edebiyat fakültesine üç yıl devam eder. "Kendisine Uygurca öğretildiği için"⁽²⁶⁾ ve arzu ettiği şeyi bulamadığından fakülteden ayrılır.

Yarım kalan öğrenimini tamamlamak için Sait Faik 1930 yılında yurt dışına gider. Onun, babasının isteğine uyarak Lozan'a iktisat öğrenimi görmek için gittiği şeklindeki yorumlara katılmayan amcası oğlu Mustafa Raşit Abasıyanık, önce Grenoble'a gittiğini, Champollion Lisesinde Fransızca'sını geliştirdiğini, daha sonra, aynı şehirde Edebiyat Fakültesine kaydolduğunu ve dört sömestre de dersleri takip ettiğini, fakat okulu bitirmediğini belirtmektedir.⁽²⁷⁾

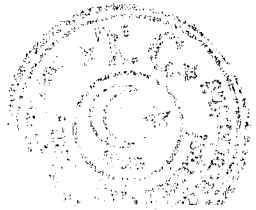
1930'da başlayan yurt dışı öğrenimi 1934'te diploma alınmadan noktalanır. Artık Sait Faik için eğitim dönemi bitmiştir. Bundan sonra, bir iş sahibi olacağı, ya da hayatına yeni bir yön vereceği bir döneme başlayacaktır.

5. Gençlik Dönemi

Sait Faik gençlik çağına girdiği zaman, kendini İstanbul'da bulur. Ailesiyle beraber İstanbul'a naklettiğinde on sekiz yaşındadır. Paralı yatılı olarak girdiği İstanbul Sultanisine (İstanbul Erkek Lisesi) onuncu sınıftan itibaren devam etmeye başlar. "Sınıfta dalgın, bahçede yalnız" geçen günlerde çevreyi yeni tanımaya başlamıştır. Arapça hocasının minderine iğne koyma olayı, onun için yeni bir çevreye gitmekle sonuçlanır. 1925'te Bursa'ya gidiş ve burada geçen dört yıla yakın süre hayatının bu dönemine rastlamaktadır. Gençlik dönemine ait hayatın önemli bir kesitini oluşturan okul yılları daha sonraki senelerde hatırlanmak istenmez. Sait Faik, okul-

(26) Ali Avni Öneş, "Sait Faik -Hayatı ve Eserleri", Yenilik d., Haziran 1954, N.6, s.244.

(27) Adnan Özyalçınar, a.g.m., s.94.



dan ziyâde çevreyle meşgul oluyor, okul dışına ait intibalarla doluyordu. Okul yılları insanlarla dost olmayı arzu ettiği, fakat dostluk kuramadığı günler olarak geçip gider. Bursa Lisesinden hatırladığı edebiyat öğretmeni Mümtaz Bey'in sözleri (28) ve orada kaleme alınan "İpekli Mendil" ile "Zemberek" adlı iki hikâyeden başka bir şey kalmamıştır. Ancak, Bursa ve Bursalı çocuklar onun zihninde uzun süre yaşamıştır.

Lise tahsilini "heyamola"yla bitirip İstanbul'a döndüğünde, Sait Faik yirmi iki yaşındadır. Aynı yıl İstanbul Darülfünûna (Edebiyat Fakültesi) kaydını yaptırır. Lisede olduğu gibi, burada da okuldan çok çevreyle ilgi kurar. Kendisiyle yapılan bir röportaja verdiği cevapta, "yarı nankörlük, yarı korkaklığımdan lisenin onuncu sınıfında çakınca hiç bir şey olmamağa karar vermiş, ama neden gene onuncu sınıfı bir daha okumuştum, bilmem." (29) diyen yazar, başkalarının isteklerine göre değil, içinden geldiği gibi yaşar. Okul, özellikle anne ve babasına karşı göstermelik bir bağıdır. Ailenin isteklerine rağmen kendi yolunu çizmiş, hariciyeci veya iktisatçı olmayı düşünmemiş, edebiyatı tercih etmiştir. Ancak, eğitim yoluyla değil, içinden gelen sese uyan bir sanatkâr hüvviyetine bağlı kalmıştır. Kaydolduğu Türk Dili ve Edebiyatı şubesinin, "dil ve edebiyat sahasında ilmi incelemelerle meşgul olduğunu görünce irkiliyor ve kendine başka bir ufuk arıyor." (30)

Sait Faik, bu dönemde sanat ve edebiyat çevreleriyle tanışmaya başlar. Bu tarihlerde oturdukları ev, fakülte ve Şehzâdebaşı kiraathaneleri aynı semttedir. Yazar, zaman zaman derslere gitse de, Şehzâdebaşı kiraathaneleri, özellikle o günün genç yazarlarının buluştukları Halk kiraathanesi onun en çok görüldüğü yerdir. Sabahattin Ali'nin geceleri de kaldığı Halk kiraathanesinde Sait Faik'le nasıl tanıştığını anlatan Şerif Hulûsi onu Darülfünûn'da (Edebiyat Fakültesi) okuduğu yıllarda bu kiraathanede görür ve ilk defa tanıyacağı Sait Fa-

(28) Gülen Erdal, "Sait Faik'le Son Röportaj", İzlerimiz d., 1954, s.78

(29) "Sait Faik'le Bir Konuşma", Varlık d., 1 Haziran 1953, N.395, s.6.

(30) Sabri Esat Siyavuşgil, a.g.m., s.11-12.

ik hakkında şu değerlendirmede bulunur:

"İnsandan dostluğunu esirgeyen haline rağmen onu pek cana yakın bulmuş olacağım ki, (...) peykede yanına oturdum. Güzel kağıt geldiği zaman, o elini belli etmek korkusuyla, gizlice bacağımı cimdikliyor, yahut da cebinden küçük bir istafilina şişesi çıkarıp bana dönerek dikiyordu." (31)

Aynı yazısında, Sait Faik'in hayatıyla "Kriz" hikâyesinin kahramanı arasında o günlere ait bir yakınlık bulan Şerif Hulûsi, bu oyunun neticesinde çok para kaybeden yazarın "kumarda hile yaptığını" düşündüğü oyuncularından Münip Bey adlı şahısla kavga ettiğini, o günden sonra da bu kahveye gelmediğini anlatır.

Günler böylece geçmekte, Sait Faik dur durak bilmeden İstanbul'un her semtinde görülmektedir. Beyoğlu'na açılma, buradan değişik simalar tanıma, hatta bir kısmına hikâye kahramanları arasında yer vereceği insanlarla ilişkileri bu dönemde başlamıştır.

İstanbul'daki fakülte yılları böylece sürüp gider. 1930 senesine gelindiğinde "Öğrenimi" bahsinde belirttiğimiz gibi, babası tarafından Avrupa'ya gönderilir. 17.10.1930'da yurt dışına çıkış yapar.⁽³²⁾ İlk yurt dışına gidiş eğitim maksadıyla olsa da kendisi bunu, "eğlenmek, gezmek olarak"⁽³³⁾ düşünmüş, düşündüğü gibi de geçirmiştir. Başlangıçta, "Maarif Vekâletinin tavsiyesine uyarak, Fransızca'sını kuvvetlendirmek üzere bir müddet Champollion Lisesinde kalmış,"⁽³⁴⁾ daha sonra, İstanbul'daki yaşantısının bir benzerini Grenoble'da da devam ettirmiştir. Hikâyecimizin yurt dışındaki yaşama biçimini Sabri Esat şöyle yorumlamaktadır:

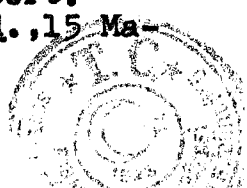
"Adapazarı'nda, İstanbul'da ve Bursa'da yaşadığı dar ve monoton, belki de baskılı bir hayattan sonra, Sait kendini

(31) Şerif Hulûsi Kurbanoglu, "Sait Faik'le Birlikte Geçen Günler: Sait Faik'le Nasıl Tanıştım?", Varlık d., 1 Mayıs 1955, N.418, s.15.

(32) "Sait Faik Abasıyanık Müzesi", 135 numaralı pasaport.

(33) Muzaffer Uyguner, "Sait Faik'in Hayatı", Varlık d., 15 Mayıs 1962, N.574, s.8.

(34) Sabri Esat Siyavuşgil, a.g.m., s.12.



kıvrır kıvrır hareketli, her ânı değişik, insanları birbirinden farklı, serbest bir ortamın içinde bulmuştur. Doyasıya hürdür, tahsil ve meslek endişelerini o dünyaya ayak basar basmaz kafasından kaldırıp atmıştır. Artık yaşayacak, görece ve tanıyacaktır. Bir dakikasını bile boş tasalara bağlamadan, adımlarını dört açarak biraz da garipsediği bir dünyayı en kuytu, en gizli köşelerine varıncaya kadar gezip dolaşacaktır." (35)

Amcası Ahmet Faik'in ticaret için yurt dışına gittiği zamanlarda hikâyecimiz bu vesileyle Lozan, Paris v.s. Avrupa şehirlerine gider. Bir müddet amcasıyla kaldıktan sonra Grenoble'a döner. Böylece tanımaya çalıştığı muhiti biraz daha genişler. Bu arada, İstanbul-Grenoble arası seyahatlerinde vapurla yolculuk yapar. Bu yolculuklarda her türlü insanın kaynaştığı Marsilya limanı gibi, değişik yerleri de görme imkânı bulur. "Bu yıllar onun sanatçı kişiliği ve eserleri üzerinde derin etkiler bırakmıştır." (36) Böylece yazarın oradaki yıllarını gezip görmek ve meraklarını gidermekle geçirdiğini söyleyebiliriz.

Sait Faik, 1934 başlarında İstanbul'a döner. Yarıda bıraktığı Avrupadaki öğreniminden sonra, "bir uçurtmanın ipine takılarak başladığı yolculuğa, memlekete şehadetnamesiz dönünce de devam eder." (37)

6. Olgunluk Dönemi

Sait Faik, tahsil için gittiği yurt dışından döndüğü zaman yaşı yirmi sekizdir. Grenoble'da başlayan "görme ve tanıma" merakını İstanbul'da da sürdürür. "İstanbul sokaklarını arşınlaması, bu yetmeyince bir kayığa atlayarak Marmara üzerinde genişliğine ve derinliğine dolaşması, en olmayacak saat-

(35) a.g.m., s.12.

(36) Tahir Alangu, Sait Faik İçin, İst., 1956, s.12.

(37) Sabri Esat Siyavuşgil, a.g.m., s.13.

lerde bir balıkçı kahvesinde, tava kokan dumanlı bir meyhanede veya kadınlı bir kale kovuğu içinde boy göstermesi, Grenoble'da başlayan o bitmez tükenmez keşif seyahatlerinin bir devamı olsa gerekir." (38)

Artık bir iş sahibi olması gerekmektedir. Önce Halıcıoğlu'ndaki Ermeni Yetim Mektebinde Türkçe gurup derslerini vermek üzere öğretmenliğe başlar. Bu, ona göre bir iş değildir. Her zaman derse geç kaldığı gibi, sınıfta hakimiyeti de sağlayamaz. Bu durumu kendisi şöyle ifade eder: "Anladım ki, öğretmenlik benim harcım değil." (39) Altı ay kadar memuriyeti tecrübe ettikten sonra, istifasını verir.

Bu arada karşısına askerlik meselesi çıkar. Sait Faik'in askere gitmemek için rapor aldığını Yaşar Nâbi belirtmektedir:

"Askerlik yapmamıştım. Rûh hastası olduğuna dair asabiyecilerin verdikleri bir rapor askerlikten ihracını temin etmiş. Bir tıbbî gerekçeye dayanıyor muydu, bu rapor, yoksa hatır için mi verilmiş? bilmiyorum." dedikten sonra, bu olaya şöyle bir açıklama getirmektedir: "Onu herkesten ayıran bir takım rûhî belirtileri olsa bile her halde bu, pek çok kimse de görülen bir mani sınırını aşmazdı. (...) Belki de, eserinin o herkesten ayrılan derinlik ve kudretini bu marazî hâle borçluyuzdur. Askerlik etmemenin yollarını aramış olması biraz da ürkek tabiatından ileri gelmiştir, sanıyorum. Gece yarıları en şüpheli batakhanelere gitmekten zerre kadar yılmadığı halde üniformadan ürken bir hâli vardı." (40)

Askerlik yapmadığına dair, kendisi ve annesi hiç bir açıklamada bulunmamıştır. Aile albümünde görülen ve ölümünden sonra da Vadlık dergisinde çıkmış olan, üzerinde askerî pantolon ve ayaklarında askerî bot bulunan bir fotoğrafı Sait Faik'in kısa bir süre de olsa, üniversitede bulunduğu yıllarda,

(38) a.g.m., s.13.

(39) O.T. Özmez, "Sait Faik'le Son Konuşma", Mavi d., Haziran 1954, N.20, s.4.

(40) Yaşar Nâbi, "Sait Faik İçin Notlar", Varlık d., 1 Ağustos 1954, N.409, s.12.



belki rapor alma işlemleri devam ederken askerî kışlaya gittiğini göstermektedir. ⁽⁴¹⁾

1936'ya gelindiğinde babası Mehmet Faik Bey, oğluna sorumluluğunu yükleyeceği bir işyeri açması için sermaye verir ve bir ortak bulur. Varlık dergisinde yayımlanan Sait Faik'e ait bir mektubun başlığında bu işyerinin anteti bulunmaktadır. ⁽⁴²⁾

Bir yere bağlanıp kalmak onun için çok zor bir olaydır. İşleyle ilgilenmez. Canı sıkılır. İsteddiği zaman gezmek, eğlenme yerlerini dolaşmak onda bir tutkudur. O yıllarda ticaretten çok hikâyeyle ilgilenir. Varlık dergisine hikâyeler göndermekte; dostlarından biri geldiğinde günün hangi saati olursa olsun işyerini kapatıp gezmeye çıkmaktadır. ⁽⁴³⁾ Ticaretle uğraştığı sıralarda o, konusu haksız kazanç olan "Beyaz Altın" adlı hikâyeyi yazmaktadır. Reaksiyon duyduğu ve mizacına uymayan bu işi uzun zaman yürütemez. Altı ay içerisinde, iflasla neticelenen ticaret safhasını da kapatır.

Bundan sonra, bir yerde uzun süre kalmaksızın sürekli gezmekte ve hikâyeler yazmaktadır. Her gün bir başka muhitte bulunmaktan hoşlanır. Aynı yıl ilk kitabı "Semaver"i yayımlar. 1937 Eylülünde ikinci defa Avrupa seyahatine karar verir. Pasaportundaki meslek sütununa, ısrarına rağmen, "yazıcı" kaydını koyduramadığı bu seyahatten, Marsilyaya kadar gittikten sonra, vaz geçer. On sekiz gün üzerine İstanbul'a döner. Yazar olarak kabul edilmemesi, unutamadığı acı bir hatıra olarak kalmıştır. Daha sonraki yıllar her vesileyle bu olaya değinmiş, üzüldüğünü açıkça ifade etmiştir. ⁽⁴⁴⁾

Bu tarihten bir yıl sonra, 29 Ekim 1938'de Mehmet Faik Bey'in ölümü aile için büyük bir sarsıntı olur. Baba-oğul arasındaki ilişkilerde anne vasıta olsa da ⁽⁴⁵⁾ Mehmet Faik

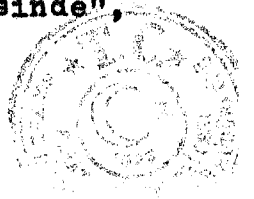
(41) Varlık d., 1 Mayıs 1955, N.418, s.11.

(42) Varlık d., 1 Ekim 1954, N.411, s.7.

(43) Samet Ağaoğlu, "Sait Faik", Varlık d., 1 Ağustos 1954, N.409, s.6.

(44) Sait Faik Abasıyanık, "Yazıcılığın Yirminci Senesinde", Yeditepe d., 16 Mayıs 1950, s.11.

(45) Azize Erten, a.g.m., s.11.



Bey, oğlunun bu avâre yaşayışına pek karışmıyor ve harçlığını eksik etmiyordu. Babasının ölümünden sonra Sait Faik, zamanının çoğunu adada geçirmeye başlar. Geceleri hikâye yazarak, gündüzleri ya kırlarda tek başına dolaşarak, ya da balıkçı dostlarıyla balığa çıkarak yaşamaktadır.

1940, sanatkârın hayatında yeni bir dönemin başlangıcını teşkil eder. 1937'de "Kurun" gazetesinde yayınlanan "Çelme" adlı hikâyesi 15 Haziran 1940'ta "Varlık" dergisinde ikinci defa neşredilir. Yazar, hikâyenin konusundan dolayı askerî mahkemeye verilir. Mahkeme beraatla neticelense de, Sait Faik ve annesinin korkulu dakikalar geçirmelerine sebep olmuştur.⁽⁴⁶⁾ Bu olayın etkisiyle bir müddet yeni hikâyeler yayınlamaz. 28 Nisan 1942-31 Mayıs 1942 tarihleri arasında, "bir uğraş olsun diye"⁽⁴⁷⁾ "Haber -Akşam Postası-" adlı gazetede muhabir-gazeteci olarak çalışmıştır. Aşağı yukarı her gün biri yayınlanması sûretiyle, bu süre içinde yirmi sekiz mahkeme röportajı yayınlanmıştır. Ancak, bu işe de sadece bir ay dayanabilmiştir. Çevresindekilere sürekli iş aradığını söylemesine rağmen, devamlı çalışacağı bir işe girmemiştir. İş arama olayı, "samimi olmadığı bir heves"⁽⁴⁸⁾ ten başka bir şey değildir. "Sait Faik'i en çok üzen şey, ne yalnızlık, ne bireycilik bunalımı... Sait'in en üzüldüğü, annesinin kendisine işsiz adam gözüyle bakması korkusuydu."⁽⁴⁹⁾ diyen Rifat Ilgaz, Şerif Hulûsi'nin çıkaracağı bir dergi için Sait Faik'ten yazı istediğini, yazarlar için para vermeyeceğini öğrenince Sait Faik'in: "Ulan sizin gibiler yüzünden anamın yüzüne bakamaz oldum, adımız işsize çıktı memlekette."⁽⁵⁰⁾ sözlerini nakleder. Hikâyelerinden kendine yetecek para alamadığı için sürekli annesinden para istemek zorunda kalıyor. Bu da onu rahatsız ediyordu. İş arama arzusu, bu husustaki psikolojik huzursuzluğunu gider-

(46) Azize Erten, a.g.m., s.11.

(47) Muzaffer Uyguner, Sait Faik Abasıyanık, Ank., 1983, s.19.

(48) Yaşar Nabi, "Sait Faik İçin Notlar", Varlık d., 1 Temmuz 1954, N.408, s.8.

(49) Rifat Ilgaz, "Son Yıllarda Sait Faik'in Dert Ortağı Durumundaydım", Milliyet Sanat d., 17 Mayıs 1974, N.80, s.4.

(50) a.g.m., s.4.

meşe yönelik olsa gerek.

Parasızlıktan devamlı şikâyet etmesine rağmen, "parayı sevmiyor, eline geçeni nefes nefese tüketiyor, bitirince rahatlıyordu." diyen Samet Ağaoğlu, sanatkârın bu tutumunu şu şekilde yorumlamaktadır:

"Evet, parayı sevmiyordu. Ama burada da aklıyla rûhu garip çelişmelere uğruyor, aklı onu sonsuz enginliğe sahip rûhuyla bağdaşmayacak darlıkta hasisliğe sürüklüyordu. Bahış vermek işkenceydi onun için. Sabah karar verdiğinden bir santim fazlasını harcamış olmak daha büyük işkence. (...) Parayı sevmediği için anasının verdikleriyle yetinerek babadan kalanın zerresine dokunmadı. Hasisliğiyle aklının bir fantezisinden ibâret kaldı yalnız."⁽⁵¹⁾

Sait Faik'in rûhuyla aklı arasındaki bu çelişki hayatı boyunca onu huzursuz ve kararsız etmiştir. 1944'e gelindiğinde yazar, ikinci defa mahkemeye verilme korkusuyla tedirgin olur. Bu tarihte, "Medarı Maişet Motoru" adlı romanını kendi parasıyla "Yokuş Kitabevinde" yayımlatmıştır. Bir ihbâr üzerine kitap toplatılır. O günlerde karşılaştığı Ömer Faruk Toprak'a: "Yazmayacağım artık. Emek veriyorsun yazıyorsun, paranla bastırıyorsun, toplatıp atıyorlar bir kenara. Yazmayacağım."⁽⁵²⁾ sözleriyle kızgınlığını ifâde ederken, "gitti bizim paralar" diyerek işin para yönünü de düşünmeden geçemez. Kitaptan sadece doksan dokuz tanesi satılmış, diğerleri toplatılmıştır. O zaman Yokuş Kitabevi'nin yöneticisi olan Burhan Arpad, elli tanesini bir süre sakladığını, fakat Sait Faik'in bunları alıp götürmeye cesaret edemediğini, onun bu yönüyle alakalı bir hatıra olarak, belirtmektedir.⁽⁵³⁾ "Medarı Maişet Motoru"ndan dolayı mahkemeye verilip sıkıyönetimde kovuşturma başladığı bu sene içinde yazar, sıkıntılı günler

(51) Samet Ağaoğlu, "Âşina Yüzler", Meydan d., 29 Haziran 1965, N.24, s.18.

(52) Ömer Faruk Toprak, "Bir Sait Faik Yaşamıştı", Yön d., 13 Mayıs 1966, N.163, s.14.

(53) Burhan Arpad, "Çeşitli Yönleriyle Sait Faik Abasıyanık", Milliyet Sanat d., 17 Mayıs 1974, N.80, s.6.

geçirmektedir. O günlerde hapisten yeni çıkmış olan Rifat Ilgaz'dan cezaevinin yemekten yatağa, ziyaretçi kabul edilip edilmediğine dair her türlü durumunu sorar. Rifat Ilgaz: "Bütün arkadaşlarımdan benden çekinip kaçmalarına karşın, Sait peşimi bırakmazdı." dedikten sonra onun şu sözlerini nakleder: "...İçerden yatmaktan korkmuyorum. Dayağından, falakasından da... Canım sıkılır benim içerde canım! Hani şöyle yarım saat, bir saat dolaşıp gelsem arada sırada, (...) Sittin sene yatarım." (54)

1945'in ilk aylarında Sait Faik için henüz içki yasağı konulmamıştır. "Kitabına yasak konmuştu ama içki henüz Sait için serbestti. Bol bol içiyordu." (55) diyen Rifat Ilgaz, bu tarihte yazarla beraber olduğunu, onun içkiye devam ettiğini bir hatırasına bağlı olarak anlatmaktadır. Böylece, Sait Faik'in hayatında çok önemli bir yeri olan "hastalık" ve "içki yasağı" olaylarının başlangıcı 1945 yılı ortalarına rastlamaktadır.

İç dünyası çelişkilerle dolu olan Sait Faik için hastalık yeni bir sıkıntının kaynağı olmuştur. Bu olay onu iyice yalnızlığa sürüklemiş, daha çok uyumsuzlaştırmıştır. Alıştığı Beyoğlu çevresine de girmemesi gerekmektedir. Çoğu zamanını Burgazada'da geçirmekte, nâdiren İstanbul'a inmektedir. Bu dönemde yazdığı hikâyelerde daha bir özgün yapı dikkati çeker. Tamamen kendi dünyasına yönelmiş, dış dünyayı daha ferdi bir tarzda yorumlamaya başlamıştır. Sağlığı için dikkat etmek zorunda olduğu perhiz onu iyice sıkıntılı bir insan haline getirmiştir.

Çocukluğundanberi kavgacı, hemen kızan bir yapıya sahip olan yazar, beklenmedik bir anda sinirlenir, işi kavgaya kadar götürür olmuştur. Hastalığı sirozdur. Tam bir tedâvî yapılamamaktadır. Ancak, perhiz ve ilaçla hastalığın seyrini yavaşlatmak söz konusudur. 1951 yılına gelindiğinde, tedâvî

(54) Rifat Ilgaz, a.g.m., s.4.

(55) a.g.m., s.4.



için Paris'e gitmeğe karar verir. Bütün hazırlığını tamamlar, hatta Profösör Kâzım İsmail'den Paris'teki doktor Besançon için bir tavsiye mektubu da almış olarak yolculuğa çıkar.⁽⁵⁶⁾ 31.01.1951'de başlayan yurt dışı macerası beş gün sonra geri dönüşle noktalanır. Sait Faik, bu yolculuk için gerekli dövizini temin eden ve o sıralarda bakan olan Samet Ağaoğlu'na, olayı şu şekilde anlatmıştır:

"...Gittim, o canım Paris'i göreceğim diye. Titreyen kalbimin tayyareden iner inmez garip bir lakaydi ile, hatta pişmanlıkla dolduğunu hissettim. Büyük şehri yirmi dört saat dolaştım. Her taraf bana tatsız geldi. Anladım ki, ne Paris benim bıraktığım şehirdir, ne ben o zamanki Sait Faik'im. Daha fazla duramadım, yine tayyareye atladım ve geldim."⁽⁵⁷⁾

Sait Faik, 21.01.1951'de aldığı pasaportla⁽⁵⁸⁾ 31.01.1951'de yurt dışına çıkış yapar. Çiğerinden parça alınması gerektiği kendisine bildirilince korkuya kapılır. O zamanlar Paris'te bulunan Naim Tirali ve diğer Türk arkadaşlarına gidişinin üçüncü günü, İstanbul'a dönmekten bahsetmeye başlar. Arkadaşlarının ısrarlarına rağmen o, hiç kimseye haber vermeden, beşinci gün İstanbul'a geri döner. Paris'te Naim Tirali için imzaladığı "Havada Bulut" adlı hikâye kitabının ilk sayfasına: "Yaptığım deliliğe ne zaman âh vâh diyeceğimi bir kestirebilsem, o zaman Paris'te beş günün romanına başlardım. 4.2.1951 (imza)"⁽⁵⁹⁾ kaydını koymayı da ihmâl etmez.

Bir hafta sonra Sait Faik, İstanbul'dan Paris'teki arkadaşı Naim Tirali'ye şu kartı gönderir: "Ne halt ettim de hemen döndüm. Annem kızdı. Siz orada yaşıyorsunuz. Ama yaşadığınız farkında değiyisiniz. Boş verin eğlenmenize bakın. gözlerinizden öperim." Bu âni dönüşten pişman olmuştur. Annesinin de isteğiyle yeniden Paris'e gitmek arzusunun dâima muhafaza etmiş, hatta bu olaydan sonra, Naim Tirali'yle İstanbul

(56) Naim Tirali, "Sait Faik'in Paris'teki Bilinmeyen Beş Günü", Milliyet Sanat d., 16 Mayıs 1975, N.132, s.7.

(57) Samet Ağaoğlu, "Sait Faik", Varlık d., 1 Ağustos 1954, N.409, s.6.

(58) "Sait Faik Abasıyanık Müzesi", 125 numaralı belge.

(59) Naim Tirali, a.g.m., s.7.

bul'da karşılaştıklarında: "Artık bir daha göklerden Cadet'-deki otele düşmeyeceğimi (...) sanma. Ölmezsem, sen nasıl ol-
sa oraya gidersin, ben de seni bulurum."⁽⁶⁰⁾ sözleriyle bu düşüncesini ifâde eder. 26.01.1953'te Paris'i yeniden görmek arzusuyla alınan pasaportu⁽⁶¹⁾ kullanmamıştır. Bu pasaporta da: "Sanatı: Yok" yazılmıştır. Bu durumun sanatkârın üzerindeki etkisini Sabri Esat Siyavuşgil şu şekilde ortaya koymaktadır:

"O filigranlı resmî kağıda kondurulan "mesleksiz ve sıfatsız" kaydının acılığını Sait Faik'e 1953'te Amerika'daki "Mark Twain Cemiyeti"ne üye seçildiği haberi dahi unutturamayacaktır. Lüzumsuz adam olduğu şüphesini rûhuna iyice damgalayan bu kayıt, onun bu dünyadan göçerken yediği son darbe olacaktır."⁽⁶²⁾

1953'te "Mark Twain Cemiyeti" şeref üyeliğine seçilir. Böyle bir üyeliğin ilk defa bir Türk hikâyecisine verilmiş olması Sait Faik için öğünç vesilesi olmaz. "Bu bir yandan bazı kimseler arasında kıskançlıklar doğururken, bir yandan da halk arasında ününün yayılmasında geniş ölçüde etki yapmıştır."⁽⁶³⁾ Bu üyeliği kabul eder ve olaya şu şekilde bir açıklama getirir: "Demek ki şimdiden sonra dünya çapında bir hikâyeciyi anmak için kurulmuş bir cemiyete dünyanın dört bucağından kendi halinde hikâyeciler de seçilecek."⁽⁶⁴⁾

Hastalık devam etmekte, zaman zaman gelen krizler onu iyice sarsmaktadır. Sirozun kendisini ölüme götüreceği âdetâ bir fikr-i sabit gibi devamlı kafasındadır.⁽⁶⁵⁾ Son iki yıl içinde yazdığı bazı hikâyelerin konusu, hastalık, yahut hastaneyle ilgilidir. İçki perhizine de riayet etmemeye başlamıştır. 5 Mayıs 1954 günü yeni bir kriz gelir. Yemek boru-

(60) a.g.m., s.7.

(61) "Sait Faik Abasıyanık Müzesi" 125 numaralı belge.

(62) Sabri Esat Siyavuşgil, a.g.m., s.16.

(63) Tahir Alangu, Sait Faik İçin, İst.1956, s.15.

(64) Yaşar Kemal, "Sait Faik'le Görüşme", Cumhuriyet g. Mart 1953, (Sait Faik, Bütün Eserleri:10, Ank.1984, s.147-148.)

(65) Muzaffer Uyguner, a.g.e., s.21.

su (ozofagus) kanaması sebebiyle Marmara Kliniğine kaldırılır. Önce komaya girer. Altı gün devam eden bu koma halinden kurtulamayarak 11 Mayıs 1954 günü saat 2.35'te ölür.

"Dünya nimetlerine" o kadar bağlı, içi o kadar "yaşama hırsıyla" dolu olduğu halde yaklaşık kırk sekiz yaşında ölen Sait Faik'in cenazesi "Öyle Bir Hikâye"deki gibi yağmurlu bir gün olan 12 Mayıs 1954'te hastaneden alınarak Şişli Camiinde kılınan cenaze namazından sonra, evinin önünden geçirilip Zincirlikuyu mezarlığında toprağa verilmiştir.

B. Fizikî ve Psikolojik Yapısı

Her sanatkarın eserlerinin vücûd bulmasında ayrı ayrı sebepler bulunabilir. Aynı şekilde, her sanatkarın eserinde şahsiyetinin izlerini bulmak mümkündür. Eser, yazarından ayrı düşünüldüğünde metnin edebî yönü ve kıymeti üzerinde durulur. Her eser, sanatkarın dışında var olsa da, ondan izler taşır. Hele bir sanatkar, Sait Faik gibi, eseriyle kişiliği arasındaki ilişkiyi hissettirecek ölçüde bir özellik taşıyorsa, arada bir bağın kurulması daha da önem kazanmaktadır.

Sait Faik, hayatının bütün safhalarında çevresiyle uyumsuzluk gösteren bir yapıya sahiptir. Bu uyumsuzluğun temel sebepleri psikolojik olmakla beraber fizikî yapının da bunda etkisi vardır. Uyumsuzluk onda her şeyden şikâyetçi olan bir kişilik meydana getirmiştir, diyebiliriz. İyi görüldüğü, her şeyi iyi ve güzel gördüğü zamanları pek az olmuştur. Hikâyelerindeki kahramanlarında olumsuz taraf aramamış olması, onların daima iyi yanlarını bulup o yönleriyle ele alması, onun ideale ulaşma düşüncesini yansıtır. Yoksa kendisi hayatı hep güzel gören biri değildir.

Her şeyden şikâyet onu kendinden razı olmamaya kadar götürmüştür. Çevresindekiler bu memnuniyetsizliğini sezdikleri gibi, kendisi de sözleriyle bu durumu açığa vurmuştur. Sabahattin Batur, yazarla arkadaşlıklarının geçtiği bir devreyi Sait Faik'in dur durak bilmeksizin yaşadığı günlerle ilgili

bir hatırasını anlatırken, onun sevdiği kıza yaklaşma çabalarını belirttikten sonra, Sait Faik'in: "Yani, ben evlenilmeyecek kadar çirkinmiyim."⁽⁶⁶⁾ dediğini belirtir. Bu söz, belki onun zaman zaman zihninden geçen bir düşünce de olmuştur. Evlenmemesinin sebepleri arasında, bir kompleks halini alan bu duygunun tesirini de görmek mümkündür.

Sait Faik'in psikolojik yapısına dair bir çok şey söylenmiş, fakat, fizikî yapısı üzerinde pek durulmamıştır. Muzaffer Uyguner, bir yazısında, hikâyelerindeki kahramanlardan hareketle, Sait Faik'in fizikî yapısını ortaya koymaya çalışmıştır.⁽⁶⁷⁾ Ancak, kahramanları arasında bulunan ve yazarın fizikî özelliklerine uygun çizilen şahıslarla yazar arasındaki benzerliği itiyatla karşılamak gerekiyor. Biz, hikâye kahramanlarının vücûd yapısında Sait Faik'i aramak yerine, sanatkârı tanıyanların ifâdelerine dayanarak dış görünüşünü çizmeye çalışacağız. Onun fizikî yapısının rûh dünyasında da etkilerinin görüldüğünü, bunun eserlerine kadar sirâyet ettiğini söylemek daha uygun olacaktır.

Sait Faik'in lise yıllarında hocası olan Hakkı Süha (Gezgin), 1940'ta "Edebî Portreler" arasında yer verdiği sanatkârı şu cümlelerle tanıtmaktadır:

"Uzun bir boy, endamlı bir yapı, şişkin şakaklar üstünde kabarıklığı çoğalan sarı saçlar. Galiba her rastladığı berbere girdiği için, bu saçlar hiç bir zaman iyi kesilmez. Şapkasının markası ne olursa olsun, başında iyi durduğu görülmemiştir.

Çıkkık elmacıklı Türkmen yüzünde açık mavi gözleri, birer hülya penceresini andırır. Akları hemen daima kanlıdır. Öyle dalgı bakarlar ki, yüzünüze saplandıkları vakitlerde de, sizi görüp görmediklerini pek kestiremezsiniz.

Geniş ağzında dudak yok, gülüş vardır. Medhe güler,

(66) Sabahattin Batur, "Sait Faik'in Ölüm Haberi", Yenilik d., Haziran 1954, N.6, s.271.

(67) Muzaffer Uyguner, "Yapıtlarına Göre Sait Faik'te Vücut Yapısı", Varlık d., 1 Mayıs 1968, N.717, s.11.

iltifata güler, hiddete, **siteme**, tenkide güler."(68)

Maddî bakımdan her türlü imkâna sâhip olduğu halde, kıyafetine ehemmiyet vermeyen Sait Faik, oldukça sâde giymekten hoşlanır. Giyim hususunda kendisini zorlamaz. Hayatının her safhasında tekellüften hoşlanmamış, lüks yerlerde bulunmak onu sıkmış, hikâyelerinin kahramanlarını seçtiği kişiler arasında kendini rahat hissetmiş ve onlar gibi giyinmiştir.

Burgazada'da balıkçılar, Beyoğlu'nda taksi şöförleri onu alâlede kıyafetle tanıdıkları için, bir sanatkâr ve önemli bir sima olduğunu, öldüğü zaman yapılan törende anlamışlardır.

Annesi oğlunun ölümünden dört ay sonra, kendisiyle yapılan bir röportajda onun bu özelliğine işâret ederek: "Sait tanıdığım insanların hiç birine benzemezdi. Şatafattan nefret ederdi. Dolabında altın kol düğmesinden en lüks eşyaya kadar her şeyi bulunduğu ve ailevî durumumuz iyi olduğu halde, ekseriya başına bir kasket, ayağına da bir pantolon geçirip balıkçılarla, arkadaşlarıyla veya çamlıklarda gününü gün ederdi."(69) diye anlatır.

Sait Faik'te bu özellik çocukluktan beri vardır. Şatafattan hoşlanmamak, maddî durumu iyi olmayan ailelerin çocuklarından farklı gözükmek onun mizacının bir parçası halinde başlıca özelliği olmuş ve bütün hayatı boyunca da aynı kalmıştır.

"Aristokrat değildi. (...) Halktan üstün görünmeye çalışandan hiç hoşlanmazdı. Öğrendiğimize göre, yedi sekiz yaşlarındayken babasının aldığı bir bahriyeli elbisesini, başka çocuklar böyle şey giymiyor diye, dünyada giymeye yanaşmamış. Demek ki bu, herkes gibi olmak, herkese uymak isteği onda sonradan edinilmiş bir his değildir, doğuştan gelme bir tabiattır."(70)

(68) Hakkı Süha, "Sait Faik", Yeni Mecmua, 2 Ağustos 1940, N.66, s.5.

(69) Metin Ergin, "Sait Faik'in Annesi Oğlunu Anlatıyor", Cumhuriyet g., 19 Eylül 1954, s.5.

(70) Yaşar Nabi, "Sait Faik İçin Notlar", Varlık d., 1 Temmuz 1954, N.408, s.8.

Diyyen Yaşar Nâbi de onun bu yönünü vurgulamaktadır.

Kıyafetindeki bu sâdelik, oturup kalktığı yerlerde de kendini gösterir. Abdulhak Şinasi Hisar'ın ısrarıyla Tokatliyan'a girse de rahat oturamaz. Bir sandalyeye ilişir ve sadece yarım saat kalabilir.⁽⁷¹⁾ Kıyafeti, davranışı ve bulunduğu çevre birbirini tamamlamaktadır. İstanbul'da basit kıraathaneler, koltuk meyhaneleri, Burgazada'da balıkçı kahveleri, yalnız kalmak istediği zamanların dışında, bulunduğu yerlerdir. Onu görmek isteyenler, Beyoğlunun bu basit meyhanelerinde, yahut Burgazada'da balıkçı kahvesi veya sütçü dükânında bulurlar. Şunu da belirtelim ki, Sait Faik buralara hikâyelerine kahraman seçmek için değil, oralardaki yaşantıdan ve tabii olandan hoşlandığı için gitmektedir.

Sanatkârın son zamanlarında, fizikî görünümünün yaşından daha çok gösteren bir hali vardır. Bu erken çöküşte yaşantısındaki düzensizlik kadar, hastalığının da etkisi olmuştur. Ölümünden birkaç yıl önceki dış görünüşünü bir başka arkadaşı şu şekilde çizmektedir:

"Geniş beyaz yüzünde açılmış iri, biraz patlak yeşil gözleri, birkaç tutamı alnına düşmüş dağınık saçları, hafif yapılı yürüyüşüyle savaştan yeni gelmiş bir vikinge benziyor. Yorgun bir adam. Sesi de öyle. Kısık, nefes nefese. Yüz çizgileri, bakışları yaşına uymuyor. Daha ihtiyar bunlar. Ama dudaklarında çocuk gülümsemeler, çocuk kahkahalar."⁽⁷²⁾

Uzun boyu, mavi gözleri ve dağınık sarı saçlarıyla çirkin sayılmayacak bir görünüşün arkasındaki problem iç çatışmasıdır. Güneşin bir oyunuyla, Samet Ağaoğlu mavi gözlere yeşil dese de, gözlerindeki mavilik dededen toruna geçmiş bir renktir.

Sait Faik'in psikolojik yapısına gelince, Onun psikolojik özelliklerine dair bir deneme yazan Fikret Ürgüp, dün-

(71) a.g.m., s.8.

(72) Samet Ağaoğlu, "Aşinâ Yüzler: Fakat Hikâyeleriyle Kendi Kişiliğini Birleştiren, Bir Roman Çıkıyor Ortaya", Meydan d., 29 Haziran 1965, N.24, s.18.



yadan göçmüş bir insanın psikolojik tahlilini yapmaya hakkımızın olup olmadığı sorusuyla yazısına başlar.⁽⁷³⁾ Annesine göre, "tanındığı insanlardan hiç birine benzemeyen", arkadaş çevresine göre, "kendisini çok yabancı hisseder, (...) başkalarıyla münasebete girmez" bir rûh haline sahip olan veya "kıyafeti, yürüyüşü, bakışları ve insana sokuluşları ve insandan birdenbire uzaklaşmalarıyla..."⁽⁷⁴⁾ bu farklılığı açığa vuran bir sanatkar olursa ve bütün bu özellikler eserlerindeki orijinaliteyi doğurursa, "bunun sebebini araştırmak ihtiyacını duyar ve o zaman onun hayatındaki psikodinamik faktörleri incelemeye hakkımız olur."⁽⁷⁵⁾

Hikâyeci Sait Faik, altı yedi yaşlarında iken, annesiyle babası arasındaki geçimsizliğe şahit olmuştur. Arkasından üç buçuk yıl süren ayrılıklarında, haftada sadece bir gün annesini görebilmiştir. Diğer zamanlarda babasının yanında, daha ziyâde babaanne ve dedenin ihtimamlarıyla büyümüştür. Her şeyi idrak ettiği bir çağında ve ilköğretime başladığı zamanda meydana gelen bu ailevî problemin onu sarstığı muhakkaktır. Okula ve derslere ilgisizlikte bu ayrılığın payı vardır. Anneden ayrı olmanın ezikliği, dedenin himâyeci ve şımartıcı davranışlarıyla giderilmeye çalışılırken küçük Sait'te meydana gelen intibaksızlık, çevresiyle uyuşamama ve hırçınlık rûhunun ilk tezâhürleri halini alır. Bu hal onu arkadaşlarına karşı kırıcı yapar. Davranışlarındaki tutarsızlık onu âni değişmelere sevketmiş, basit sebeplerden dolayı kavga çıkarmış ve arkadaş çevresinin antipati sini toplamıştır. Onun için, "son derece yaramaz, haşarı, arkadaşlarıyla devamlı çatışan, bir yerde kavgacı bir rûha sahip" olmuştur. Bu kavgacı rûh dolayısıyla, "arkadaşları kendisini "Abasızın Manço"ko" diye kızdır(malarına)"⁽⁷⁶⁾ sebep teşkil etmiştir. "Manço"nun

(73) Fikret Ürgüp, "Sait Faik'in Psikolojik Yapısı Üzerine Bir Deneme", Yeditepe d., Nisan 1964, N.96, s.6.

(74) Sabri Esat Siyavuşgil, a.g.m., s.8.

(75) Fikret Ürgüp, a.g.m., s.6.

(76) Adnan Özyalçın, a.g.m., s.90.

mânâsı yörede de bilinmemekte, fakat küçük Sait'i kızdırmaya kâfi gelmektedir.

Birbirine ters iki hayat tarzının etkisi altında geçen çocukluk, Sait Faik'te bir iç çatışma meydana getirmiştir. Varlığı daima görülecek olan bu iç çatışma ferdî duygularla hayat arasında yaşanan bir olgu olarak devam etmiştir. Bir süre için de olsa anneden ayrılış, onu anneye daha çok bağlı hâle getirmiş, "kendi âleminde, hoş meşrep, fakat oğluna destek olmayan"⁽⁷⁷⁾ babanın küçük Sait üzerinde sadece menfî etkisi görülmüştür. "Çekingen, kendisini çevresinden de kendi sinden de gizleyen, anlamak ve anlaşılmaq istemeyen"⁽⁷⁸⁾ bir kişiliğe doğru yol alırken, babadan çok anneye yakınlık duyan biri olmuştur.

Sanatçıyla uzun zaman beraber olmuş, onun hayatının her devrinde koruyucusu durumundaki annesinin değerlendirmeleri de Sait Faik'in psikolojik yönüne açıklık kazandırmaktadır. Oğlunu, tanıdığı "insanların hiç birine" benzetemeyen anne, onun çocukluğu hakkında şunları söyler:

"Oğlumuz garip ruhlu bir çocuktur. Yaramazlığından ötürü ondan yaka silkiyorduk. (...) Sait ne istediğini, ne düşündüğünü, neler hissettiğini, büyük bir inatla hepimizden saklıyordu. (...) Beni çok severdi, ama hiç belli etmez, benim için üzüldüğünü, kaba hareketlerinden dolayı pişmanlık duyduğunu hep saklardı."⁽⁷⁹⁾ Öfkesi ve neş'esi belli olmayan, sakın bir görünümün arkasından gelen âni sertlikler, bağırma-lar onun rûhî yapısının değişken, bir birine zıt tezâhürleridir. Sanatkâr, yaşının ilerleyen dönemlerinde de babasından dâima uzak durmuş, ondan isteklerinde annesini araya vasıta olarak koymuştur. Makbûle Hanım, Sait Faik'in Avrupa'ya gitme işinde de eşini ikna ettiğini, oğlunun böylece gidebildiğini belirtmektedir.⁽⁸⁰⁾

Anne ve baba arasındaki bu zıddiyetin ve anneye yakın-

(77) Fikret Urgüp, a.g.m., s.6.

(78) a.g.m., s.6.

(79) Azize Erten, a.g.m., s.11.

(80) a.g.m., s.11.

lıgın sanatkârın üzerindeki olumsuz etkisi çok yönlü olmuştur. Babasının destek olmamasına mukâbil, "annesini endişeli, otoriter, Sait'i hayatı boyunca korurken, onun kendine güveninin gelişmesine engel olmuş ve depandan, yani, başkasının bağıllılığıyla yardımcı olmadan yaşayamayan bir şahsiyet olmasında rol oynamıştır. Annesinin de karşılıklı bir depandan ihtiyacı olabilir ve oğlunun kâhil çağa geçmesini önlediği düşünülebilir." (81)

Esas itibariyle, erkek çocuk erkeklik hüviyetini babasından alır. Babanın umursamazlığı ve annenin depandan ihtiyacı Sait Faik'in rûhî çelişkilerine sebep olmuştur.

Sait Faik'i en çok anlayan ve koruyan annesi olduğu için, kadınlara karşı korku, hürmet ve bağımlılık hislerini bir arada duymuştur. Bu duygu, onun kadını hem çok iyi hem de çok kötü görmesi demektir. Bunun için, "kadınla denk münasebete" girişememiş. Erkeklerle daha iyi anlaşmıştır. Ancak, bu anlaşma da sürekli olamamış. Hem cinslerinden üstün görünmek ve onları alt etmek arzusu, kendini isbat etme zorunluluğunu duyması onu uyumsuzluğa götürmüştür. Neticede "kendi iç-tepkilerinden kuvvet alarak, haşin, kavgacı, isyankar" olmuş, hiç kimseye inanmadığı ve güvenmediği gibi, insanlarla uzun dostluklar kuramamıştır. Böylece, "hayatta sürekli sevgisi sadece tabiata, çocuklara, annesine karşıydı. Sürekli korkuyu da yalnız annesinden duydu. Kalan herkes ve her şey akıntılı bir nehrin birbirini kovalayan dalgalarından ibâret..." (82) olmuştur.

"Dünyaya hayretle bakmaya doğmuş" (II-2/135) olma düşüncesi veya "Lüzumsuz adam" imajı ferdin iç dünyası ile çevresi arasındaki uyumsuzluğun ifâdesidir. Bu uyumsuzluğu çözemediği yıllarda, "her şeyden olduğu gibi, kendinden de hoşnud olmayan bir insan" (83) karşımıza çıkar. Tenkide tahammülü yoktur. "Kendi hakkında verilen hükümlere olduğu kadar, dine,

(81) Fikret Ürgüp, a.g.m., s.6.

(82) Samet Ağaoğlu, a.g.m., s.18

(83) Yaşar Nabi, "Namuslu Edebiyatçı", Varlık d., 1 Mayıs 1955 N. 418, s.3.

siyasete, insanlara hem inanır, hem inanmazdı."⁽⁸⁴⁾ cümlesinde belirtilen tezat, sanatkârın kendi kendiyile de çatışan rûh halini yansıtmaktadır. İnsanları daima şüpheyile karşıladığı için hakkındaki iyi sözlere de reaksiyon duymuş, methin ise arkasında bir hafife alma şüphesi içine düşmüştür. Depandan özelliğinden dolayı kendine güvenmemekte, sanatından emin olmayan bir tutum içine girmektedir. Aynı sebeplerin onu hem mutlu ettiğini, hem de acı verdiğini belirten Sabahattin Kudret, "Sanatında da erişilmez yanını çok kere kusuru saymıştır."⁽⁸⁵⁾ der. Bu da, sanatkârdaki çatışmanın varlığını dikkatlere sunan diğer bir örnektir.

Bir sanatkâra ait olan rûh halinin, diğer bir ifâdeyle, psikodramatik vaziyetin yaşantısına olduğu gibi, sanatına da tesiri olmuştur. Edebî metin, doğrudan yazarın hayatını yansıtmasa da, içinde yazarın hayatına ışık tutacak mahiyette ipuçları taşır. Sanatında belli bir görüşe bağlanmayan, içinden gelen sese uyan Sait Faik'in hikâyelerinde yaşama biçimi ve rûh dünyası hakkında, kesin olmazsa bile, bir kısım işaretiler bulunmaktadır.

Eserlerine, özellikle hikâyelerine "yazar-eser" münasebeti çerçevesinde baktığımızda, hikâyelerin kahraman anlatıcılarını sanatkârın değişik zamanlardaki rûh halini yansıtan tipler olarak görmek mümkündür. "Uçurtmalar"ın kahraman anlatıcısından başlamak üzere her birinde yazarın hayatıyla alakalı enstantaneler tesbit edebiliriz.

Sait Faik'in yaşadığı zamana ve içinde bulunduğu cemiyete intibak zorluğu çektiğini yukarıda belirtmiştik. Bu intibaksızlığın tezâhürlerinden biri de geçmişi yaşama tutkusudur. "Sevmek Korkusu" adlı hikâyenin kahramanına halde geçmiş hatırlatırken; "Ben Ne Yapayım"da yazarın hikâyesini yayınlamadan sekiz yıl önce başından geçen bir ticaret olayını kahramanına yeniden yaşatması, aynı şekilde diğer kahramanların hayatlarında yazarın yaşantısından kesitlerin yer alması

(84) Fikret Ürgüp, a.g.m., s.6.

(85) Sabahattin Kudret Aksal, "Sait Faik İçin", Varlık d.,

1 Mayıs 1955, N.418, s.6.



bu alâkayı ortaya koyucu mahiyyettedir. "Çarşıya İnemem", "Bilmem Neden Böyle Yapıyorum" v.s.'de olduğu gibi.

Hikâyelerinin konularını ve kahramanlarını muhitinden seçen Sait Faik'in kendine de şahıs kadrosu arasında yer vermesi, iç sıkıntılarını, bunalımlarını ve yalnızlığını "Ben" in ifâdeleriyle dikkatlere sunması veya olay örgüsünü kesip ferdî durumunu sezdirici söz guruplarına yer vermesiyle de "yazar-eser" arasındaki râbıtanın varlığı dikkati çekmektedir. "İp Meselesi" ve "Eftalikus'un Kahvesi"ndeki gibi. Hattâ, Sait ismini bile açıkça kullanan sanatkâr, rûh hallerini, zaman içindeki psikolojik vaziyetini hikâyeye yoluyla açığa vurmuş gibidir. "Robenson", "Su Basması" ve Eftalikus'un Kahvesi" adlı hikâyelerde olduğu gibi.⁽⁸⁶⁾

Sait Faik'in rûh dünyasını şekillendiren olaylardan biri içinde yaşadığı toplumun gerçeklerine intibak edememektir. Kaçış ise bunun neticesi olarak karşımıza çıkar. Çevresinden sürekli kaçmıştır. İnsanlara karşı güveni yoktur. Hakkında söylenen her türlü söz onu rahatsız etmiş, övgünün de yerginin de karşısında olmuştur. 1936 yılına ait, yazarla ilgili bir hatırasını nakleden Şerif Hulûsi'ye "yazıları üzerinde konuşulmasından rahatsız olur" hükmünü verdirmesine sebep olan, yazarın hikâyeciliğinden söz açılınca işi kavgaya kadar götürmesi, bulunduğu yeri hemen terk etmesi gibi davranışlarıdır.⁽⁸⁷⁾ Bütün bunlar ise , sanatkâra ait uyumsuzluğun dışa yansımalarıdır.

Dış gerçeği olduğu gibi kabullenmeme ve yaşadığı çevreden kaçış yazarı hangi noktaya götürmüştür? Bu konu üzerinde durmak istiyoruz. Dış gerçek dediğimiz olaylar karşısında tedirgin olan Sait Faik, "ben"ine ait iç gerçekleri dış gerçeğin üstüne çıkarmaya çalışmıştır. Bu , ilk bakışta, bir sanatkâr için ideal olanı ortaya koyma, şeklinde düşünülebilir.

(86) Hikâyede gerçek hayatı arama yolunda değiliz. Sadece hayat tecrübelerinin edebî metne yansımalarına dikkat çekmek istiyoruz.

(87) Şerif Hulûsi, "Sait Faik'le Birlikte Geçen Günler: Edebiyat Üzerine Konuşma", Yeditepe d., 15 Mayıs 1956, N.107, s.2.

Ancak, Sait Faik'te bu durum sanat endişesinden kaynaklanmış değildir. "Dış gerçekleri inkâr edip kendi iç gerçeklerini dış gerçek"⁽⁸⁸⁾lerin yerine koymaktan ibâret kalmıştır. Eser vasıtasıyla ortaya koyduğu olayların seçiminde kendi içgüdüleri, istekleri, inançları en önemli rolü oynamıştır. Dış ve iç gerçekleri olduğu gibi değil, olmasını istediği gibi değerlendirmiştir.

Yazarımızın sergilediği bu rûh hâli onu yalnızlığa ve iç sıkıntısına sürüklemiştir. Kendinden bahsedilmesinden hoşnud olmayan sanatkâr, iç gerçek olarak gördüğü şeyleri dışa vurma ihtiyacını hikâyeye yoluyla gidermeğe çalışmıştır. Onun için, Sait Faik'in hikâyelerinde değişik rûh hallerini birlikte yaşayan kahraman tipiyle sık sık karşılaşırız. "Lüzumsuz Adam", "Çatışma" v.s.'de olduğu gibi.

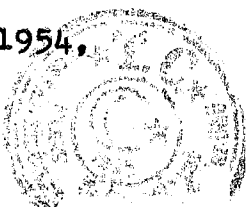
Yazarı tanıyan arkadaşları da ondaki iç sıkıntılarına işaret etmişlerdir. "Sait Faik, dünyada her sahada görülmüş, romanların, piyeslerin, psikanaliz tecrübelerinin mevzuu olmuş canı sıkılan insanlardan biridir. Bu hal onda zaman zaman büyük ızdıraplara kadar varıyor. Onu bir çok defa, fikirlerinden âdetlerine, yaşayış tarzına kadar sirayet eden değişiklikler içinde bırakıyordu. (...) Uzun kayboluşları ile durup dururken çıkardığı kavgaların sebebi bu can sıkıntısıdır."⁽⁸⁹⁾ diyen Ağaoğlu, onun hayatta bir iş tutmamasını, kadınlardan kaçmasını, hatta hastalıklarını da aynı sebebe bağlamıştır. Zira, Sait Faik, yaşamayı sevdiği halde, hârici sebeplerin veya sebepsiz iç sıkıntılarının baskısı altında kalmıştır.

"İlkel iç-tepkilerini tatmin ettiği, yediği, içtiği, seviştiği zaman kendini gerçekte var olarak hissederdi." diyen Fikret Ürgüp, Sait Faik'in cemiyetle çelişkili taraflarını cemiyetin genel kabul gören değerlerine bir reaksiyon olarak niteler ve bu durumu şöyle izâh eder:

"Münakaşalı durumlarda, ilkel iç-tepkilerden kuvvet

(88) Gökçe Cansever, İçindeki Ben: Freud Görüşünün Açıklanması, İst., 1976, s.122.

(89) Samet Ağaoğlu, "Sait Faik", Varlık d., 1 Ağustos 1954, N.409, s.6.



alarak haşin, kavgacı, isyankâr olur ve kimseye inanmadığını belli ederdi. İnsanlara ve topluma inanmadığı için, kendisi gibi geleneklere isyan edip, o zamana kadar kabul edilmemiş hırsızları, cinsel sapıkları, toplumun içinden attığı kimse-leri anlayıp onlarda yaşama hakkının savunan yazarları sever ve okurdu. (Gide ve Jean Genêt gibi)"⁽⁹⁰⁾

Sait Faik'in kişiliğiyle hikâyeleri birleştirildiği zaman, "çelişmeler içinde bir adamın hayatı"ndan ibâret bir roman ortaya çıkar. "Bu çelişmelerin en esrarlısı maddî yaşamın çeşitli bağlarıyla rûhun sonsuz hürriyeti arasında" dır, diyen Samet Ağaoğlunun da belirttiği gibi, "dünyada pek az sanatçı kendisini bir yandan bu kadar bağlı, bir yandan bu hafiflikte serazat bulmuştur."⁽⁹¹⁾

İç dünyasına ait ferdî duyguların mahremiyetine başkalarının girmesini istemeyen yazar, bundan dolayı, ne düşündüğünü, neler hissettiğini açıkça söylememiş ve kendine göre sır olarak kabul ettiği duygularını insanlarla paylaşmak istemiştir. Aynı şekilde, "bir yabancı elin o açık renkli gözlerden içine sinen imajlar dünyasına dalabileceği korkusuyla"⁽⁹²⁾ herkesten kaçmış, yalnızlığı tercih etmiştir. Onun kalabalıklar arasından uzaklaşıp yalnızlığı tercih etmesini, "dış dünyayı tek başına ve şahitsiz seyretmek isteği..."⁽⁹³⁾ olarak değerlendirmek de, onun rûh yapısına uygundur.

Çocukluğundan itibaren her vesileyle ortaya çıkan bu rûh hâli, onu diğer sanatkârlardan ayıran özelliklerin kaynağını teşkil eder. Son zamanlarında uyumsuzluğunun ve çelişkilerinin farkına varan Sait Faik, bu durumunu kabullenmiş görünmektedir. "Realiteyle karşılaşmamak ihtiyacıyla ve temiz bir insan, bir çocuk saflığıyla insanları ve olayları kendi açısından, hayretle ve hasretle seyretmiş unutulmaz şahitliğini ya-

(90) Fikret Ürgüp, a.g.m., s.6.

(91) Samet Ağaoğlu, "Aşınâ Yüzler: Fakat Hikâyeleriyle Kendi Kişiliğini Birleştirince, Bir Roman Çıkıyor Ortaya", Meydan d., 29 Haziran 1965, N.24, s.19.

(92) Sabri Esat Siyavuşgil, "Sait Faik'i Anlamak"(Önsöz), Se-maver-Kumpanya, İst., 1965, s.10..

(93) a.g.m., s.10.

zıyla anlatmıştır."⁽⁹⁴⁾ Psikolojik çıkmazları neticede, şuuraltı gerçeklere yönelmesine sebep olmuş; Sürrealizme kayan bir çizgi takip etmiştir.

Sait Faik'in psikolojik özellikleri arasında yer alan birkaç hususu da belirterek konuyu noktalayalım.

Yazarımızın, kelimenin tam anlamıyla "avâre" biri olarak yaşadığını yukarıda belirtmiştik. Bu kelimenin Türkçemizde tam karşılığı bulunmamaktadır. Avârelik, davranış biçimi olarak, başıboşluk ve serseriliğe benzer bir görünüm arz etse de, bunlardan ayrı özellikleri de bulunmaktadır. Sait Faik'teki avârelik ise, "varlığını ancak sezdiği güzellikleri arayan, bulamadığı için hüznü, yine bulamadığı ve sadece bulmak ümidiyle yaşadığı için bahtiyar bir insanın rûh hâli."⁽⁹⁵⁾ olarak karşımıza çıkar. Bu özellikleri taşıyan avâre tipleri sanatkârın hikâyelerinde de tanırız. "Sarnıç", "Havada Bulut" v.s.'de olduğu gibi.

Sait Faik'in diğer bir özelliği de suçluluk duygusuna sâhip olmaktır. Hayatta bulduğu olumsuzluklar karşısında "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal" hikâyesinin kahraman anlatıcısını, "ben de mücrimim herkes gibi..."^(IV-1/26) hükmüne vardırıran yazarın lise yıllarında sınıfca cezalandırmalarına sebep olan, hocanın sandalyesine iğne koyma olayından dolayı uzun yıllar suçluluk duyduğunu, sınıf arkadaşı Hikmet Feridun Es'in sanatkârla ilgili bir hatırasından öğreniyoruz.⁽⁹⁶⁾

Bu iğne olayında Sait Faik'in rolünün ne olduğunu bilmiyoruz. Ancak aradan yıllar geçtikten sonra, Eyüpsulta'da karşılaştığı Salih Hoca, yahut Salih Hoca'ya benzettiği başka bir hocanın elini öpüp af talebinde bulunması ve: "Bir çocukluk yaramazlığının vicdan azabı içindeyim hoca efendi. Benzettiğim kimse olmasanız da zararı yok, onun namına beni affetmeniz de şu iş olup bitse."⁽⁹⁷⁾ demesi, yıllar sonra bir suçun

(94) Fikret Ürgüp, a.g.m., s.6.

(95) Samet Ağaoğlu, a.g.m., s.18.

(96) Oğuz Ahmet Barkın, "Lüzumsuz Adamla Tekrar Buluşma", Meydan d., 15 Haziran 1965, N.22, s.15.

(97) a.g.m., s.15.

mânevî yükünden kurtulmakla "hafiflediğini" sınıf arkadaşına itirafı, sanatkârın suçluluk psikolojisine düştüğünü açığa vuran bir örnek olarak dikkati çekmektedir.

Ayrıca, yazarımızdaki yeis, yalnızlık⁽⁹⁸⁾ ve sebepsiz korkularıyla, "sonsuz enginliğe sahip rûhuyla bağdaşmayacak darlıkta"⁽⁹⁹⁾ cimriliğini de bütün bu özelliklere ilâve edersek, onun çelişkilerle dolu rûh portresini ve karmaşık iç dünyasını biraz olsun tanımış oluruz.

II. SANATI

A. Edebî Hayatındaki Merhaleler

Sait Faik de, birçok sanatkâr gibi, edebiyata ve yazma işine şiirle başlamıştır. İlk kalem denemesi "Hamal" adlı bir şiir olup Adapazarındaki öğrencilik yıllarına aittir.⁽¹⁰⁰⁾ Yine Bursa Lisesindeki öğrencilik yıllarından iki hikâyeye hariç, 1929 tarihine kadar onun birtaç şiir denemesi daha yaptığını görüyoruz. Bunlardan üç tanesini 1928 yılında "Meşâle" dergisine göndermiş, fakat burada yayımlanmamıştır. Dönemin etkileri açıkça belli olan bu şiirler yazarın ölümünden sonra "Varlık" dergisinde çıkmıştır.⁽¹⁰¹⁾ Daha önce yazılmış olan "Hamal" adlı şiirin ise 1932'de "Mektep" dergisinde yayınlandığını görüyoruz.⁽¹⁰²⁾

Sait Faik, sanat faaliyetine şiir ile başlasa da, asıl edebî kişiliğini hikâyeye alanında göstermiştir. Şiirden hikâyeye geçiş uzun sürmemiştir. Öğrencilik yıllarının mahsulü olan "İpekli Mendil" ve "Zemberek" adlı hikâyelerini 1925 ve 1926 senelerinde yazdığı halde, uzun süre muhafaza ettikten sonra, "İpekli Mendil"i 1934'te "Varlık" dergisinde, "Zemberek" adlı

(98) Tahir Alangu, "Sait Faik'te Yeis ve Yalnızlık", Yeditepe d., 1 Mayıs 1956, N.106, s.5.

(99) Samet Ağaoğlu, a.g.m., s.18.

(100) Cavit Yamaç, "Dövünme", Yeditepe d., 1 Haziran 1954, N.62, s.4.

(101) Varlık d., 1 Temmuz 1954, N.408, s.4.

(102) Mektep d., 21 Ocak 1932, N.6, s.4.

hikâyesini ise 1939 senesinde "Vakit" gazetesinin edebî ilâvesinde yayımlamıştır. (103)

Sait Faik, kendisiyle yapılan bir röportajda, "hikâye yazmaya ilk ne zaman başladınız?" sorusuna şu cevabı verir:

"Bursa Lisesinde 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. İkinci olarak "Zemberek"i yazdım. Sonra İstanbul'a gelip Edebiyat Fakültesine girdim. Orada rahmetli Kenan Hulûsi'nin verdiği cesaretle hikâye yazmağa devam ettim." (104)

Liseyi Bursa'da bitirip İstanbul'a döndükten sonra, Sait Faik'in düzenli olarak yazma faaliyetine girdiğini görüyoruz. 1929'a kadar şiir ve hikâye denemelerinde bulunmuş, yazdığı şiirler yayınlanmayınca, kendiside şiirden çok hikâyeye istidâdı olduğunu kabul etmiş olacak ki, edebî çalışmalarını nesir alanına kaydirmiştir.

Sanatkâr, İstanbul Edebiyat Fakültesine devam ettiği yıllarda bir yandan da hikâyeler yazar. "Uçurtmalar" adlı ilk hikâyesini, kendisine bu yönde cesaret veren Kenan Hulûsi'nin aracılığıyla 9 Aralık 1929'da "Milliyet" gazetesinde yayınlar. Bu, Sait Faik'in basılan ilk yazısıdır. 13 Ocak 1930'da yine aynı gazetede "Uçurtmalar"ın devamı mahiyetindeki "Yağma"yı neşreder. 1930 yılının Eylül'üne kadar yeni bir yazısı dergi ve gazetelerde görülmez. 9 Eylül 1930-23 Eylül 1930 tarihleri arasında "Hür Gazete"de on tanesi hikâye olmak üzere on bir yazısı yayınlanır. Bunlar, Sait Faik'in sanat hayatının ilk

(103) "İpekli Mendil", Varlık d., 15 Nisan 1934, N.19, s.301-302; "Zemberek", Vakit g., 30 Temmuz 1939, s.5.

(104) Gülen Erdal, "Sait Faik'le Son Röportaj", İzlerimiz d., 1954, s.77.

ürünleridir. Yazar, bunları sağlığında kitaplarına almamış olsa da, sanat yolundaki ilk örnekler olmaları itibariyle önemlidir. Böylece, "Hür Gazete"nin yazar kadrosu arasında yer alan Sait Faik, hikâyeci olarak, sanat çevrelerinde yer almaya başlar. Artık bu yıllardan itibaren, Hüsamettin Bozok'un ifâdesiyle, "genç hikâyeci damgasını son günlerine kadar, acı bir gülümsemeyle üzerinde"⁽¹⁰⁵⁾ taşıyacaktır.

Bu döneme kadar yazıp yayınladığı ve daha önce yazdığı, fakat daha sonra yayınlayacağı "İpekli Mendil" ve "Zemberek" adlı hikâyelerde bir etkilenme olayının varlığı tabiidir. Bu etkilenmeyi olağan gören Muzaffer Uyguner, bu hikâyelerde Resat Nuri, Ömer Seyfettin ve Refik Halit v.s. hikâyecilerimizin izlerinin olduğunu belirtir ve şu değerlendirmede bulunur:

"Öykünün bir başka düğüm noktası, acılı ve şaşırtıcı sonu görülür. Fransız öykücüsü Guy de Maupassant'ın kişileri dramatik bir yoğunluk içinde vermeye dönük anlatıcılığının öykücülüğümüzdeki etkisini de buluruz bu ilk öykülerde."⁽¹⁰⁶⁾

Bu hüküm, başlangıç için doğru olabilir. Ancak Sait Faik, bu çizgide kalmamış, "hayatını kendi kişilerinin hayatıyla iyice karıştırmış", özgün hikâyeleriyle modern Türk hikâyesinin öncü sanatkârı olarak edebiyatımızda yerini almıştır.

Yazarımız, 1930 yılında başlayan ve dört yıl süren yurt dışı süresinde de sanatla, özellikle hikâyeyle ilişkisini kesmemiştir. "Benimle Beraber Seyahatten Dönenler" adını verdiği ve ilk kitabı "Semaver"e aldığı beş hikâye, ("Louvre'dan Çaldığım Heykel", Bir Vapur", "Robenson", "Sevmek Korkusu" ve "İhtiyar Talebe") ile "Sonbahar" ve "Bir Başka İstanbul" adlı hikâyeleri yurt dışındaki gözlemleri ve hatıraları olarak egzotik mekânların mahsulüdür. Bu hikâyeler, sanat değeri açısından, gözlemci-gerçekçi anlayışa göre ortaya konulmuştur. Tahir Alangu'nun yorumuyla, bunlar Samet Ağaoğlu'nun " "Strassburg Hikâyeliri" ile yarışan "Grenoble Hikâyeleri" dir."⁽¹⁰⁷⁾

(105) Hüsamettin Bozok, "Allahaismarladık Sait", Yeditepe d., 1 Haziran 1954, N.62, s.1.

(106) Muzaffer Uyguner, Sait Faik Abasıyanık, Ank., 1983, s.23.

(107) Tahir Alangu, Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, İst., 1965, C.II, s.114.

"Hızlı, değişik ve canlı bir anlayışla yazdığı hikâyelerindeki çekici yabancılık, örneği az olmakla beraber, onun, istediği zaman çeşitli çevrelerin, insanların yaşamalarına rahatça inebildiğini"⁽¹⁰⁸⁾ gösteren bu hikâyeler, aynı zamanda Strassburg'da talebe olan Samet Ağaoğlu buraya dair hatıralarını yazdığı gibi, Sait Faik de: "Ben de Grenoble'da idim, o halde ben de yazarım,"⁽¹⁰⁹⁾ düşüncesiyle Grenoble ait gözlemlere dayalı hikâyelerine başlar.

1934'te yurt dışından dönen Sait Faik'i başladığı eğitimi bitirmemiş, fakat orada hikâyeye alakası artmış olarak buluruz. İlk eskizlerini Grenoble'da çizdiği hikâyelerle yeni yazdığı parçaları bu tarihten itibaren ard arda yayınlamaya başlar.

Başta "Varlık" dergisi olmak üzere, muhtelif gazete ve dergilerde sürdürdüğü yoğun bir yazma ve yayın faaliyetlerine girişen sanatkâr yolunu çizmiştir. "Adalı"⁽¹¹⁰⁾ "S.F."⁽¹¹¹⁾ rumuzlarıyla da hikâyeler yazan Sait Faik, zaman zaman Batı'dan yaptığı çeviriler ve tenkid yazıları da yayınlamaktadır. İlk çevirisi Andre Gidé'dendir. İlk yayımladığı tenkid makalesi ise şiir hakkındadır.⁽¹¹²⁾ Yazdığı hikâyeler gittikçe artıyor, bir kitap bastırma tasarıları başlıyordu. İlk hikâyeleri dışında, Grenoble dönüşünden itibaren yayımladıklarını bir araya getirmek suretiyle ilk kitabı "Semaver"i Nisan 1936'da Varlık yayınları arasında çıkarır. Bu ilk kitabının basındaki akisleri değişik olmuştur. "Semaver"e en olumsuz yaklaşanlar bile, eserin Türk hikâyesine getirdiği yeni havayı belirtmeden geçememişlerdir. Bir kısmı, sanatkârın hikâyeyi kuruş tarzına değil, konularına itiraz ederken, bazıları ise alışılmışın dışında buluyor, "ben"inden kurtulamama-

(108) a.g.e., s.114.

(109) Samet Ağaoğlu, İlk Köşe, İst., 1978, s.91-92.

(110) Ağac d., 21 Mart 1936, N.2, s.14-15, "Kalorifer ve Bahar" adlı hikâyede.

(111) Kurun g., 4 Nisan 1938, s.7, "Paşa Hazretleri" adlı hikâyede.

(112) André Gide, "Son Turfandalar", Varlık d., 1 Ocak 1936, N.60, s.185; Sait Faik Abasıyanık, "Hececiler Yok! Suların Durulmasını Bekleyelim", Kurun g., 24 Mart 1936, s.6.

sından dolayı tenkid ederler. (113)

Sait Faik, bu dönemde yazdığı hikâyelerinde, Sadri Ertem'in çevresinde yer alan, Sabahattin Ali'yle gelişen "Toplucu-Gerçekçilik" akımının tesiri altında kalmış, fakat kısa bir zaman sonra, "yeni insanı arama, onun değerleriyle yeni bir düzen kurma" (114) eğiliminden vaz geçerek, "bulduğu ile yetinen, dış görünüşü ile kaba, davranışları ve yaşayışları ile sevimli, kaderine razı küçük kişilere" (115) yönelmiştir.

Sanatkâr, hikâyede kendi yolunu bulmuş, alışılmışın dışında, yapı endişesinden uzak bir anlatıma geçmiştir. O, "hikâyeyi "edebiyat yapan"ların elinden kurtarmağa geldiği" (116) gibi, "içine kişisel nedenlerle düştüğü yalnızlığını bu insanı arama çabalarıyla kurtardı. Ölümüne kadar hep bu "yeni yaşamalara katılmanın sarhoşluğu" içinde yüzdü. Onun hikâyesine geniş ölçüde yansıyan bu yeni tutumu, bir bakıma da "artistçe kendi üslûbunda yaşama" olarak nitelenebilir. İlk hikâyelerinde yer yer beliren bu davranış, sonradan bütün hayatını kaplıyarak, kendisini yadırgayanlara sürekli bir çatışma ve sanatı da bu çatışmaların ifâdesi..." (117) haline getirmiştir. Toplumla çatışma, çevreye intibaksızlık onun kişiliğine ait önemli rûh problemidir. Sanatına ise bu problemler değişik biçimlerde yansımıştır. Herkesçe kabul edilen ortak anlayışın karşısında yer alırken daha iyi ve daha güzel bir dünyanın varlığını ortaya koymaya çalışmış, kalabalıklar arasında bulduğu küçük insanın daha çok mutlu olması için hayalle gerçek arası tasarımlara yönelmiştir. Böylece, gerçeği kendine göre değiştirip yeniden yorumlamaya gitmiştir. Özlediği yaşama biçimini, "kendi hayatına getirmediyse de hikâye-

(113) Zahir Güvemli, "Semaver", Servet-i Fünûn d., 13 Ağustos-8 Ekim 1936, N.2086/401, s.180; 2090/405, s.244; 2091/406, s.260; 2093/408, s.292; 2094/409, s.308.

(114) Tahir Alangu, "Sait Faik'in Hikâye Anlayışında Gelişmeler", Atac d., 1 Mayıs 1964, N.25, s.3.

(115) Tahir Alangu, Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, İst., 1965, C.II, s.112.

(116) a.g.e., s.110.

(117) Tahir Alangu, "Sait Faik'in Hikâye Anlayışında Gelişmeler", Atac d., 1 Mayıs 1964, N.25, s.3-4.



lerinde böyle bir dünyayı kurmayı denemiştir."⁽¹¹⁸⁾ Bu anlayış Sait Faik'te şaşırtıcı bir havaya bürünmüş, Tahir Alangu'nun da belirttiği gibi, "onun dört elle "küçük adam"a sarılışı yanlış bir düşünce uyandırmış, onun aktif güdümlü bir sanat anlayışına yöneldiğini zannettirmiştir."⁽¹¹⁹⁾ İşte, "Sarnıç"ta bir araya gelen yazılarda bir yandan onu kendi kuşağındaki yazarlara bağlayan türde hikâyeler yer alırken ("Beyaz Altın" gibi), diğer taraftan, alışılmışın dışında, başkalarının hayallerine kadar uzanan bir anlatım görülür. ("Kalorifer ve Bahar"da olduğu gibi.)

1936-1939 arasında dergi ve gazetelerde yayımladığı hikâyeleri "Sarnıç"ta toplayan sanatkâr, edebiyat çevrelerinde kendisinden daha çok söz ettirmeyi başarır. Peyami Safa bu kitaptaki hikâyelerle ilgili olarak: "Onun hiç bir hikâyesinde muayyen vak'a, tahlil, tip aramayınız. Onun her hikâyesi bir hatıralar sarnıcına rast gele daldırılmış bir avuştur."⁽¹²⁰⁾ ifadesiyle sanatkârın, edebiyatımız için önemli bir yenilik getirdiğini belirtmektedir.

1940'ta basılan "Şahmerdan", yine 1935-1940 arasında yazılıp yayımlanan hikâyelerden ibarettir. İlk kitabıyla toplumcu-gerçekçiliğe yakın olan yazar, "Çelme" ve "Şahmerdan" hikâyeleriyle, bir yandan "Semaver"i hatırlatan özellikte konulara yer verirken, diğer taraftan ferdî anlayışına uygun, tasvirici-gözlemci anlatımdan, tahlilci-gözlemci anlatıma yönelmiştir. ("Ormanda Uyku", "Krallık", "Alt Kamara" v.s.'deki gibi.)

Gözlem, Sait Faik'in hikâyelerini yapan en önemli unsurdur. Harici âleme ait görüntü, daima onun hareket noktası olmuştur. Ayrıca, konularını Bursa ve Adapazarı'ndan seçtiği hikâyelerinde "toplumcu-gerçekçi"liğin etkisinde kalmıştır. ("Çelme", "Mahpus", "Köy Hocası ile Sığırtaç"ta olduğu gibi.)

(118) Tahir Alangu, Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, İst., 1965, C.II, s.124.

(119) a.g.e., s.125.

(120) Peyami Safa, "Sait Faik'in Hikâyeleri", Cumhuriyet g., 9 Mayıs 1939, s.3.

İstanbul ve sur dışını anlattıklarında ise gözlemlerine ferdî yorumunu da katmıştır. "Sait Faik, ne zaman İstanbul dışından bir hikâye anlatmağa davransa, konuları ve anıları onu daima "eski hikâye"ye götürmüştür."⁽¹²¹⁾ diyen Tahir Alangu da bu içiçeliğe dikkat çekmektedir. Bir yanda yeni arayışlar, hikâyede yeni bir form arama çabaları, diğer tarafta o gün için revaçta bulunan toplum çatışmalarını anlatan hikâyeler bu devrenin mahsulüdür.

"Semaver" yazarı, "Lüzumsuz Adam"dan itibaren bu içiçelikten kurtulmaya başlar. Kendine göre oturtmaya çalıştığı "toplumsal çatışmaların, sınır kavgalarının dışında"⁽¹²²⁾ yeni anlayışına uygun eserler verme devrine girer.

1940-1948 tarihleri arasında Sait Faik hikâye kitabı yayımlamaz. Bu arada, "İnkılapçı Gençlik", "Yürüyüş", "Servet-i Fünûn", "Büyük Doğu" dergilerinde hikâyeler yazmaya devam eder. 1940'ta "Çelme" adlı hikâyesinden dolayı mahkemeye verilmesi; 1944'te "Medarı Maişet Motoru" adlı romanının Bakanlar Kurulu kararıyla toplatılması, babasının ölümü (1938 sonlarında) gibi sebepler, "Lüzumsuz Adam"ın yazarı üzerinde olumsuz tesirler bırakmıştır. Bu olayların, yazarın sanatı üzerinde de etkileri olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemde kaleme alınan hikâyelerde ferdî tahassüsler ön plâna çıkmış, bohem hayatı anlatan hikâyelerin sayısı çoğalmıştır. "Olgunluk devrinin" eserlerini "Lüzumsuz Adam" adlı kitabında toplamıştır. Ancak, 1940-1948 arasında yazılanlardan Beyoğlu bohem hayatından alınmış hikâyeler "Havada Bulut"ta birleştirilmiş ve seri hikâyeler biçiminde birbirine bağlanmıştır. Bu yüzden adı geçen kitaba roman diyenler de olmuştur.⁽¹²³⁾

"Lüzumsuz Adam" imajı etrafında küçük şeylerle kurulmuş yaşama biçimini anlatan Sait Faik, kendi formunu bulmuştur. "Halkın yaşamasındaki bu soylu ve güzel "tasarı yaşama"

(121) Tahir Alangu, "Sait Faik'in Hikâye Anlayışında Gelişmeler", Ataç d., 1 Mayıs 1964, N.25, s.5.

(122) Muzaffer Uyguner, Sait Faik Abasıyanık, Ank., 1983, s.24.

(123) Tahir Alangu, Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, İst., 1965, s.132.

düzenini kişi kişi, çevre çevre derleyerek eserlerinde bir mozaik restore edercesine yeniden kurmuştur. Sanatı, son günlerinin gerçeküstü, korkularla kararmış gelişmelerine kadar, hep bu düzeyde gelişmiştir."⁽¹²⁴⁾

Bu dönemden itibaren "küçük insan"ın ekmek kavgası, yahut toplumun değişik kesimlerine mensup insanlar arasındaki çatışma değil, küçük insanın kendi hayalleriyle süslediği basit yaşama tarzının anlatıldığı hikâyeler vardır. Bu tarz, sanatkârı insanın gerçeği üzerinde düşündürmüş, ferdî hayatta teferruat sayılacak olayların önemine parmak bastırmıştır. Fert hayatında başkalarının fark etmediği taraflar, onun hikâyelerinde belirtilir olmuştur.

1940 yılında "Haber-Akşam Postası" gazetesinde (23-30 Ocak 1940) altı adet tenkid yazısı, 6 Mayıs 1942'den itibaren Mayıs sonuna kadar yayımladığı yirmi altı röportaj, onun sanatının iki ayrı uzantısı olarak dikkati çeker. Tenkid yazılarında, devrin yıkıcı tenkid anlayışına reaksiyon duyan hikâyeci, röportajlarında türü hikâyeye yaklaştıran bir anlatım özelliği gösterir. Ölümünden sonra "Mahkeme Kapısı" adlı kitapta toplanan bu röportajlardan başka, muhtelif zamanlarda yayımladığı, türe ait yazıları elliye aşmaktadır.

Sait Faik'in 1944'te kendi parasıyla bastırıldığı "Medarı Maişet Motoru" adlı romanı, sanatına yeni bir boyut kazandırmamış; yazarın bir roman denemesi olarak kalmıştır. 1953'te yayımladığı "Kayıp Aranıyor" adlı roman da yarım kalmış bir eser hüviyetiyle yazarını bu türde aradığı başarıya ulaştırmaktan uzaktır.

1952'de yayımladığı "Havuz Başı" ve "Son Kuşlar"daki hikâyeler, Sait Faik'in 1940'dan sonra ortaya koyduğu türde, değişik cepheleriyle "Lüzumsuz Adam"a bağlanan metinlerden ibarettir. Bu kitaplardaki hikâyelerde, yazara ait ferdî duygular daha çok yer almakta, vak'ayı en alt seviyeye indirmek suretiyle veya vak'a bölünüp harice ait intibalarla olay,

(124) Tahir Alangu, "Sait Faik Abasıyanık", Yön d., 14 Mayıs 1965, N.111, s.15.

şahsî bir tarzda yorumlanmaktadır.

"Lüzumsuz Adam"la başlayıp "Havada Bulut", "Havuz Başı" ve "Son Kuşlar"la devam eden çizgi, "Alemdağda Var Bir Yılan"la yeni bir boyut kazanmıştır. Bu da, gerçeğin his hallerine göre yeniden kurulması olarak düşünülebilir. Sait Faik'te, gerçek hayatın üzücü tarafları olduğu gibi yer almıştır. Ancak bunlar insanı kötümser etmemekte, ierdin iç gerçekleri olarak algılanmaktadır. "Alemdağda Var Bir Yılan"da yer alan "Öyle Bir Hikâye", "Yalnızlığın Yarattığı İnsan", "Panco'nun Rüyası" v.s.'de, **şuuraltına** itilmiş duygu ve arzuların egemenliği ön plâna çıkmaktadır. Sait Faik'in "korkunç bir yalnızlık, huzursuzluk, barışsızlık içinde. Sadece sevgi..." ile ayakta durduğunu belirten Fikret Ürgüp, hikâyecimizin sağlığında yayımladığı son kitabındaki hikâyelerle ilgili olarak şunları söyler: " 'Alemdağda Var Bir Yılan' isimli son çıkan hikâye kitabındaki on yedi hikâye, artık o eski kalıplardan kurtulmuş hikâyelerdir. Bunlara sürrealist demek yerinde olur ve Sait Faik'in bütünlüğü bu hikâyelere aksetmiştir. (...) Bu hikâyelerde Sait Faik'in realitesini bulmamıza şaşmamak lâzım; çünkü Sait'te rüya ile hayat birbirine karışmıştı. (...) Rüyanın ve realitenin ilhamlarını birlikte kullanarak kendini anlamağa çalışmakla geçmiştir hayatı." (125)

Sait Faik, son zamanlarında (1953-1954) denediği sürrealist tarzla sanatında şuuraltı olaylara yönelmiş, tedaiden tedaiye atlayan, "zekâ sınırlarını aşan" (126) bir anlatımı yeğlemiştir. Böylece, kendi gerçeğini ve çatışmalarını da daha net bir biçimde ortaya koymuştur. Bu, sanatkârın ulaştığı üçüncü bir merhale olarak karşımıza çıkmaktadır. "Semaver"le başlayan realizm, "Lüzumsuz Adam"la dış gerçeklerin, yerini iç gerçeklere bırakmasıyla yeni bir yola girilmiş ve "Alemdağda Var Bir Yılan"la da sürrealizme geçilmiştir.

(125) Fikret Ürgüp, "Sait Faik'in Realitesi", Varlık d., 1 Haziran 1954, N.407, s.7.

(126) Ercüment Tuncalp, "Sait Faik ve Sürrealizm", Yeditepe d., 1 Haziran 1954, N.62, s.62.

B. Hikâyeciliği

Türk edebiyatında batılı anlamda hikâye, diğer edebî türlere kıyasla, daha geç benimsenmiştir. Bunda, hikâyeyi basit telakki edenlerin yanında, türün bizdeki ilk örneklerinin, özellikle halk hikâyesi geleneğinin iyi yorumlanmamasının da payı olmuştur.

Edebiyatımızda Sait Faik'in hikâyeleri, türün belli bir forma ulaştığı 1930'lu yıllarda ortaya çıkar. Ömer Seyfettin, Refik Hâlid, Yakup Kadri v.s. sanatkârlarımız, geçen asrın sonlarındaki hikâyeleriyle türün edebiyatımızda seviye kazanmasını sağlamışlardır.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, cemiyetin geçirdiği bunalımlı günler, edebî zevkin değişmesi, her gün binlerce dramatik vaziyetin yaşanması sanatkârları karşılarında buldukları malzeme yığınlarından yeni ve cazip konular aramaya sevk etmiştir. İşte böyle bir ortamda Sait Faik de konularını gözlem yoluyla seçmiş ve onları ferdî anlayışına göre düzenlemiştir.

Sait Faik, hikâye yazmadan önce, hikâyesini yazacağı insanların hayatını tanımaya çalışmıştır. 1949'da bir mülâkatta buna işaret eder:

"... Cemiyetimizde ahlâk telakkileri değişiyor. Bugün "eskiler" diye adlandırılan yaşlı muharrirler, hayata, cemiyete yukardan bakıyorlardı. Hâlâ da öyledirler. Hayata karışmıyorlar, yalnız tepeden seslenerek cemiyeti düzeltmek sevdasındalar. Bize gelince: Cemiyeti düzeltmek hususunda hiç bir iddiamız yok. Biz cemiyette, insanlarımızla birlikte aynı hayatı yaşamak istiyoruz." (127)

(127) Sadettin Gökçepınar, "Muharrir Neden Yetişmiyor? Sait Faik Diyor ki", Aksam g., 11 Kasım 1949, s.5.



"Bir hikâyeciden ziyâde bir şâirin rûh yapısı ile dünyaya"⁽¹²⁸⁾ gelen Sait Faik için Peyami Safa: "Sait bütün istek ve iddialarına rağmen bir şarklı idi, şairdi ve aristokrattı. Bunun için halka inemedi. Bir milletin, hatta bir sınıfın değil, bohem ve artist bir çevrenin sevdiği adam olarak kaldı."⁽¹²⁹⁾ demektedir. Peyami Safa'nın bu değerlendirmesinin bir bölümü doğru olabilir. Mehmet Kaplan'ın da dediği gibi, "Sait'in mizacında şiir cevheri galipti. Fakat bunun bir kusur olduğunu sanmıyorum. Modern hikâye, vak'asız ve tezsizdir. Zengin ve karışık hayat intibalarına dayanır; şiiriyet, bu tarz hikâyenin tabii bir unsurudur."⁽¹³⁰⁾ Şair mizaçlı ve şarklı olması hikâyeci için bir kusur değildir. Kendisi de "hikâye gibi şiir yazacağım yerde şiir gibi hikâye"⁽¹³¹⁾ yazmayı tercih etmiştir. Ancak, Peyami Safa'nın "halka inemedi" tezi, Sait Faik'in bu yoldaki çabalarına uymamaktadır. Ölümünden birkaç ay evvel gittiği Bursa'dan dönüşündeki neşeli oluşunun sebebini soran annesine: "Anne, beni kasketle görünce herkes usta! usta! diye çağırdı... Çok hoşuma gitti..."⁽¹³²⁾ diyen bir insanın halka inememesi söz konusu olamaz. Hikâyelerinin kahramanları, hayatlarını tanıdığı ve onlar gibi yaşadığı kişiler olmuştur. Zira, Mehmet Kaplan'ın benzetmesiyle:

"Sait mizacı itibariyle de bir "rind" idi. "Rind" şarkın yetiştirdiği olgun adam tipidir. O, bu garip, güzel ve anlaşılmaz dünyada kalbi iştihakla dolu, avâre dolaşır.(...) Sait'in anlatma tarzı garplı, yaşayış tarzı ve hayat felsefesi şarklıdır. Onda çok modernleşmiş bir şeklin içinde Mevlânâ'dan, Yûnus'tan, Bağdatlı Ruhî'den bir şeyler vardır."⁽¹³³⁾

1940'da sanatkâra dair bir tanıtma yazısı neşreden

(128) Peyami Safa, "Sait Faik İçin", Varlık d., 1 Haziran 1954, N.407, s.5.

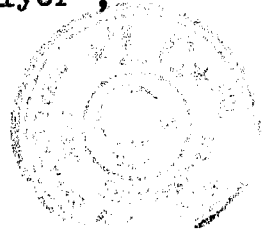
(129) a.g.m., s.5.

(130) Edibe Dolu, "Sait Faik İçin Bir Anket", Türk Düşüncesi d., Haziran 1954, N.7, s.73.

(131) Burhan Arpad, "Birtakım İnsanların Yazarı", Yeditepe d., Haziran 1964, N.98, s.2.

(132) Metin Ergin, "Sait Faik'in Annesi Oğlunu Anlatıyor", Cumhuriyet g., 19 Eylül 1954, s.5.

(133) Edibe Dolu, a.g.m., s.72.



hocası Hakkı Süha, "genç neslin kuvvetli hikâyecilerinden" biri olarak nitelendirdiği Sait Faik için şu değerlendirmede bulunur: "Sait, Avrupa'ya gitmiş, iklim ve muhit değiştirmiş, bilgisini genişletmişti, ama Frengistan onun rûhündeki ana çizgilere dokunmamıştı. Bu seciye sağlamlığı da ayrıca hoşuma gitti."(134)

"Şatafattan hoşlanmayan ve elindeki imkânlardan istifade etmeyen" Sait Faik'te halka yönelme tabii bir halde ve yapmacıktan uzaktır. Mizacı itibariyle şâir ruhlu, düşünce itibariyle cemiyete tepeden bakmayan, insanları düzeltme gibi bir iddiası olmayan, kendi insanıyla aynı hayatı yaşamak isteyen sanatkâr, hikâyelerinde düşünce ve mizacına ait özelliklere bağlı kalmıştır.

Hikâyeye lise onuncu sınıfta, edebiyat hocasının verdiği bir vazife ile başlayan Sait Faik, belli aşamalardan sonra kendi çizgisine ulaşmıştır. Başlangıçta tasvirici-gözlemci bir sanatkârdır. Olayları müşahadeye göre tasvir etmek suretiyle realiteye uygun bir vak'a vücuda getirmeyi amaçlamıştır. Duygu, bu gözlemci sanatkârın hemen her hikâyesinin içinde yer almaktadır. "İpekli Mendil"de olaya duygusal bir sebep bulduğu gibi, "Uçurtmalar"da benzer bir duygu ile çocukların oyunlarını seyreden bir kahraman vardır. Bu hikâyede gerilimi, vak'ada bir duygu atmosferi vücuda getirmek suretiyle temin etmiştir. Bu dönemde Sait Faik'in kahramanları geneli yansıtıcı tiplerdir. "Semaver"in Ali'si, yahut "Bir Küçük Satıcı"daki çocuk, toplumdaki benzerleri arasından seçilmiştir. Hikâyede tanıdığımız bu tipler, çevrede her zaman karşılaşacağımız kimseler arasında **benzerlik** bulabiliriz. Bu özellikler onu, bir taraftan Ömer Seyfettin, Yakup Kadri ve Refik Hâlid gibi hikâye sanatının usta yazarlarına bağlarken, diğer taraftan "toplumun alt katlarından" insanlar seçtiği için "Sadri Ertem-Sabahattin Ali'nin öncülüğünü yaptıkları sosyal-gerçekçiliğe"(135) yönelen sanatçılar arasına sokmuştur.

(134) Hakkı Süha, "Sait Faik", Yeni Mecmua, 2 Ağustos 1940, N.66, s.5.

(135) Tahir Alangu, Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, Ist., 1965, C.II, s.114-115.



"küçük insan" ın problemlerine yönelme, onları tanıma ve tanıtmaya "Sarnıç" yazarının temel meselesi olmuştur. Ancak, kahramanlarını "küçük insan"lardan seçmek, onu "toplumcu-gerçekçiliğe" bağlamak için yeterli değildir. Her şeyden önce o, küçük insanın ekmek kavgasına, yahut sınıf çatışmalarına yönelik ideolojik sanat anlayışının dışında kalmış, kavgasız, hayatından şikâyet etmeyen küçük insanın kendi dışındaki hayata bakışını vermek istemiştir. "Eskilerin varlıklarından bile haberli olmadıkları, "küçük adamları" edebiyatımıza ilk getiren o olmadıysa da, iyice yerleştiren, bilinmeyen yönlerini gösteren, güçlü bir akım haline getiren, en güzel hikâyelerini yazan o olmuştur." (136)

Sait Faik'in hikâyeyi bir ideolojiye bağlı olarak yazmadığını, içinden geldiği gibi ve içten doğan bir arzuyla kaleme aldığını 1936 tarihinde arkadaşlarıyla edebiyat üzerine yaptıkları bir sohbetteki sözlerinden de çıkarabiliriz. (137)

Sanatkâr, "Semaver"deki hikâyeleriyle, tamamen şahsına bağlanacak bir özellik göstermez. Gözlemlediği olayları çevre tasviriyle zenginleştirmek sûretiyle ortaya koyduğu bu hikâyelerde, mevcut geleneğe dokunmamıştır. Fahir Onger'in yazdığı "bu devreye kadar mazbut ve derli toplu..." (138) olarak nitelendirmesi, daha sonraki dönemde, onun alışılmışın dışına çıkmasından olsa gerek.

"Sarnıç"la, yer yer alışılmışın dışına çıkmaya çalışan Sait Faik, bu kitabındaki hikâyelerinden itibaren, hayatıyla sanatını birleştirme yolunda bir mesâfe alır. Sadece dışa değil, insanın "ben"ine ve hayâllerine ulaşmağa çalışır. "Sarnıç" ve "Bir Karpuz Sergisi"nde küçük insanın hayâllerini çözümler. Yine kahramanlarını "küçük insanlar" arasından seçer. Ancak, içe yönelen, şuurlarına nüfuz etmeye çalışan bir sanatkar hassasiyetiyle ve ferdin küçük dünyasındaki olayların ar-

(136) Tahir Alangu, "Sait Faik'in Hikâye Anlayışında Gelişmeler", Ataç d., 1 Mayıs 1964, N.25, s.4.

(137) Şerif Hulûsi, "Sait Faik'le Birlikte Geçen Günler: Edebiyat Üzerine Konuşma", Yeditepe d., 1 Mayıs 1956, N.106, s.4.

(138) Fahir Onger, "Sait Faik'e Dair", Yaratış d., 1 Mart 1946, N.9, s.3.

kasındaki sebepleri açığa çıkarmak arzusuyla bu kimselere yaklaşır. Hariçte vücut bulan vak'aların yerini hayâl ve hatıralar almıştır. Temel felsefesi insana "sevgi" ile yaklaşmak olan "Şahmerdan" yazarı, sevdiği insanların dünyalarını tanımak için sürekli gezer. İnsanı içinde bulunduğu ortamda tanıdıktan sonra onu anlamaya çalışır. 1939'a kadar yazdığı hikâyelerden hareketle, Peyami Safa "Sarıç"ın yayınlanması münasebetiyle yazdığı makalesinde, "bizi de kendisinin bir rüya anı içinde" yaşattığını belirttikten sonra, "fakat bu kadarı bile Sait Faik ismini yoksul edebiyat tarihimizde ebedileştirmeye yetecek büyük kıymetlerle dolu."⁽¹³⁹⁾ olduğunu belirtir.

"Sarıç"taki bir kısım hikâyelerde karşımıza çıkan vak'ayı ikinci plâna atma temâyülü "Şahmerdan"da da yer yer devam eder. "Lüzumsuz Adam"dan itibaren ise onun "yeni hikâye"ye yöneldiğini görüyoruz. 1940'lı yıllarda kaleme aldığı hikâyeler bu değişimin varlığını iyice açığa çıkarmıştır. Hikâyede kendine has bir çizgi tutturma temâyülü, hayatında meydana gelen değişmelerle güçlenerek yeni tarza yönelmesini hazırlamıştır. Hatıra ve hayâllerde yaşama şeklinde olan bu tarz, Sait Faik'in hikâyeciliğinin ikinci dönemini teşkil etmektedir. Sanatkâr, hariçten seçtiği olayları kendi içinde yeniden yaşar. Vedat Günyol'un dediği gibi, "işte bu yaşantıdan yeni bir hayat kazanan olaylar, hikâyeciden okuyucuya aktarılır."⁽¹⁴⁰⁾

Olay örgüsünün içinde "ben" ve bene ait rûh hallerinin yansması vardır. Yazar kendini dışarda tutamaz. Başka bir ifadeyle, kendi "ben"ini olay örgüsünün dışında tutmaya gerek de görmez. "İyice tanımadığı bir insanı anlatmaya kalkmadığı gibi, bilmediği heyecanlardan, duygulardan söz açmaz. Bütün yazılarında kendini anlatır gibi bir eda varsa eğer, bu, her halde sadece kendi bildiğini, kendi duyduğunu, kendi hayâl ettiğini anlatmak istemesinden."⁽¹⁴¹⁾ kaynaklanmaktadır. Bu,

(139) Peyami Safa, "Sait Faik'in Hikâyeleri", Cumhuriyet g., 9 Mayıs 1939, s.3.

(140) Vedat Günyol, Dile Gelseler, İst., 1966, s.54.

(141) Sabahattin Kudret Aksal, "Bir Yazar, Bir Kitap", Türk Dili d., Eylül 1953, C.II, N.24, s.822.

"kendi hayâl ettiğini anlatmak" ifâdesine, kahramanlarının hayâllerini çözmek isteğini de ilâve edersek sanatkârın hikâye anlayışının diğer boyutunu da tesbit etmiş oluruz. Onun kahramanlarının iki belirgin özelliği vardır: Bunlardan birincisi, geçmişi yaşama, ikincisi de, hayâl gücü. "Hikâyelerinin bütününde Sait Faik'in insanını bugünden çok geçmişte, yâni anılarda, anılarda olduğu kadar da, özlenilen bir dünya düşünde yaşar görmekteyiz."⁽¹⁴²⁾ diyen Vedat Günyol da buna işâret etmektedir. Şunu da belirtelim ki, onun kahramanlarının hayâlleri, yoksul olmalarına rağmen, maddî hırslar değildir. İyi ve güzel olanı bulabilecekleri bir dünya hayâli kurarlar. Zira Sait Faik'in hikâyelerinde, hile ve aldatmanın olmadığı bir cemiyette, az şeylerle mutlu olabilen insanlar vardır.

Sanatkâr, bu anlayışı "küçük insan"da bulduğu için, kahramanlarını onlar arasından seçmiştir, diyebiliriz. Az sayıda da olsa şahıs kadrosu arasında yer verdiği zengin ve bürokrat tip, sadece "küçük insan"ın iyi ve güzel dünyasının karşısında contraste'ı oluşturacak kişiler olarak yer almıştır. "Düşlerini yaşayarak ayakta durabilen insanların büyük şehri dolduran "küçük adamlar" arasında çok bulunduğunu Sait Faik görmüştür."⁽¹⁴³⁾ diyen Tahir Alangu bu fikrini şu şekilde genelleştirmektedir:

"Halk tabakası aydınlar kadar gerçeğe bağlı olsaydı, XX. yüzyılın ortasında sanat zevkleriyle "epike" basamaklarında kalmazlardı. Onların kafa ve rûh yapıları, çözümleyici gerçeği sert ve çetin, tatsız ve yorucu gerçeği kavramaya değil, düşlerle avunmaya daha elverişliydi."⁽¹⁴⁴⁾

Sait Faik'in kahramanları ise, genellikle hatıra ve hayâllerıyla yaşamaktan vazgeçemedikleri için, çevrelerine uyum sağlayamamışlardır. Gerçekten kaçış ve çevreye intibaksızlık onun kahramanlarının genel temâyülüdür. Bu da, "Sait

(142) Vedat Günyol, a.g.e., s.56.

(143) Tahir Alangu, a.g.m., s.6.

(144) a.g.m., s.6-7.

Faik'in kişilerini, çağrışımlarla geçmişe ve hayal gücüyle de bir düşler dünyasını götürüyor."⁽¹⁴⁵⁾ Mesela, "Hancının Karısı" adlı hikâyede, kahramanın kırdaki gördüğü ıhlamur ağacı, onun çocukluk günlerini hatırlamasına ve tedâî unsuru olarak, kahramanın geçmişe yönelmesine yetmiştir. (I-2/156)

Sait Faik, 1948 tarihinden itibaren, alışılmışın dışına iyice çıkmış, "özgün hikâye" diyebileceğimiz bir yola girmiştir. Başkalarının etkisinde kalmadan yazma eğilimi, gerçeğin sınırlarını bir ölçüde zorlama, geçmişi yeniden yaşama ve hayâlî olan tasarıları onu gerçeküstü bir anlatıma yöneltmiştir. "Küçük insan"ın dünyasını kendine özgü bir tarzda, yeniden yorumlarken içgüdülerin, şuuraltına itilmiş isteklerin dışa yansıtılmasını denemeye başlamıştır. Vedat Günyol'un da belirttiği gibi, "hayâl gücünün başıboş, mantıkla ilişkisini kesmiş görüldüğü yerde gerçeküstü"⁽¹⁴⁶⁾ anlatıma geçilmiştir. İnsanlar alışılanın dışında davranmakta, eşya farklı şekil ve özellikler sahip olabilmektedir. Su tür anlatımı ilk defa "Kırlangıç Yuvasındaki Kadın" adlı hikâyede deneyen yazar, "burada henüz, bilinçaltı dünyasının sırlarına erememiş"⁽¹⁴⁷⁾ olsa da, bilinçaltının kapılarını aralamaya başlamıştır.

Sait Faik'in son merhâle olarak sürrealizme geçişi "Alemdağda Var Bir Yılan" adlı kitabıyladır. Sürrealistlerin bütün özelliklerini, belki onda bulamayız. "Sait Faik, sürrealizme, içe tepilmiş isteklerini düşsel bir dünyada gerçek görme isteğinin verdiği dayanılmaz, ama o ölçüde olağan bir tutkuyla düpedüz, kendiliğinden kayıvermiştir."⁽¹⁴⁸⁾ Fikret Ürgüp, adı geçen kitaptaki hikâyeleri, "artık o eski kalıplardan kurtulmuş hikâyelerdir. Bunlara sürrealist demek yerinde olur."⁽¹⁴⁹⁾ ifâdesiyle aynı doğrultudaki kanaatlerini belirtmektedir.

Hikâyeci Sait Faik, "tasvirici-gözlemci" bir anlayışla

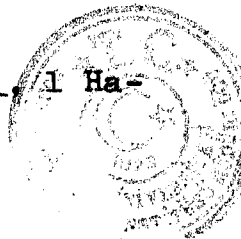
(145) Vedat Günyol, a.g.e., s.57.

(146) a.g.e., s.72.

(147) a.g.e., s.73.

(148) a.g.e., s.73.

(149) Fikret Ürgüp, "Sait Faik'in Realitesi", Varlık d., 1 Haziran 1954, N.407, s.7.



başladığı yazı hayatında, belli bir süre, "gerçekçi" tarzda hikâyeler yazmıştır. Daha sonra, müşahadeyi, "gördüklerini kendine çekmek"⁽¹⁵⁰⁾ için bir vasıta olarak kullanmış, hariçteki varlık ve olayları "hususî bir görüşle" yeniden yorumlamıştır. Böylece, "tasvirci-gözlemci" anlayıştan "tahlilci-gözlemci"liğe geçmiştir, diyebiliriz. Sanatkâr, bulunduğu noktada kalmamış, zamanla "mantık silsilesine sırt çevirip tedâiden tedâiye"⁽¹⁵¹⁾ atlayan bir tarzı benimsemiştir. Sürrealime yöneldiği son dönemde bile, "hikâyenin başka çeşitlerine ne kadar kolay kayıveren"⁽¹⁵²⁾ bir nitelik gösterdiğini de belirtmeliyiz. "Hişt, Hişt!.." ve "G..." adlı hikâyelerde içten dışa yönelen bir sanatkârın sezişiyle karşılaşırız. "Hişt, Hişt!.."te, tabiattaki âhenge kulak veren sanatkâr, "G..."de ayrılmak istemediği bu dünyanın içine yeniden dalmış gibidir. Bütün bu özellikler, onun kimseyi taklid etmeyen, kendine has hikâye anlayışının neticesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sait Faik, hikâyelerinde işlediği konular itibariyle de zengin bir muhtevaya sahiptir. Onun hikâyelerinde tek tiplik olmadığı gibi, belirli konularla da sınırlı kalmamıştır. Yazarın hikâyelerini, konularına göre, insan ve toplum, insan ve tabiat, psikolojik konular olmak üzere üç grupta toplayan Olcay ÖnerToy: "Sait Faik'in hikâyelerinde ilk göze çarpan özellik konu çeşitliliğidir."⁽¹⁵³⁾ demektedir. Bu çeşitlilik konularda olduğu gibi, anlatımda da kendini göstermektedir.

İnsanı anlamak ve anlatmak Sait Faik'in temel meselesi olmuştur. Edebiyatımızda bir kısım sanatkârlar cemiyet meselelerine yönelirken o, "insanı ele almış sanatkârların safında"⁽¹⁵⁴⁾ yer almıştır. İnsan, yaşama biçimi, arzuları, endişeleri, korkuları ve mutluluklarıyla onun hikâyelerine girer.

(150) Vedat Günyol, a.g.e., s.36.

(151) İhsan Akay, "Sait Faik Üzerine Bir Deneme II:Sait Faik'in Yaratıcı Kaynakları", Varlık d., 1 Haziran 1955, N.419, s.9.

(152) Tahir Alangu, Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, İst., 1965, C.II, s.129.

(153) Olcay ÖnerToy, "Bir İstanbul Hikâyecisi: Sait Faik", Hisar d., Mayıs 1966, N.29, s.12.

(154) Samet Ağaoğlu, "Sait Faik", Varlık d., 1 Ağustos 1954, N.409, s.7.

Sanatkârlarımızın büyük bir çoğunluğu tarafından, roman ve hikâyelerinde ele aldıkları, "sınıf tezatlarından, harp hatıralarına kadar çok kolay işlenebilir cemiyet mevzuları"⁽¹⁵⁵⁾ Ömer Seyfettin, Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali v.s. yazarların rağbet ettikleri konular olduğu halde, Sait Faik cemiyetin değil, ferdin cemiyet içindeki problemlerine yönelmiştir. Sait Faik, kendinden öncekileri, bir ölçüde de cemiyet meselelerini işleyen sanatçıları, "hayata karışmamak" ve "tepeden seslenerek cemiyeti düzeltmek" gibi tutumlarından dolayı eleştirmekte, kendisinin ise böyle bir iddiasının olmadığını, sadece "insanlarımızla birlikte, aynı hayatı yaşamak"⁽¹⁵⁶⁾ arzusunda olduğunu belirtmektedir. Esasen Sait Faik'te cemiyet meselelerine yön vermek olmadığı gibi, onun kahramanları kaderlerine de isyan etmezler. "O, tamamen subjektif bir sanat adamı. İnsanı alıyor, hayatı alıyor. İnsanı belki bugünkü haliyle değil de olmasını istediği, olmasını beklediği haliyle aldığı oluyor, ama tek insanı, tek ferdi alıyor."⁽¹⁵⁷⁾ İnsanı anlatmak için, cemiyeti bir fon, bir dekor olarak kullanan yazar, ferdi hayatı anlatmayı esas alır.

Sait Faik'in insana yaklaşımı ise sevgiyledir. "küçük insan"ları sevdiği için hayatlarını tanımaya ve anlatmaya çalışır. "Kibar zümreyi hiç kaleme almazsınız, niçin?" sorusuna, "kibar zümreyi hiç sevmem de ondan. Bana öyle gelir ki, onlar yaşamaktan hiç zevk almazlar. Yaşamaktan zevk alanları severim ben."⁽¹⁵⁸⁾ diyen sanatkâr, yaşamamanın zevkini "küçük insan"lar arasında bulmuştur. Bu insanların hayatlarındaki tabiiyet de yazarı onlara yönelten başka bir sebeptir. Ayrıca, "kendini gördüğü ve duyduğu şeyin dışına koyamamaktan gelen bir eğilim"⁽¹⁵⁹⁾ le bu insanlara daha yakın olmuştur. Aynı zamanda, Sait

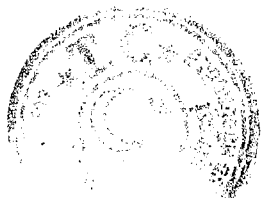
(155) a.g.m., s.7.

(156) Sadettin Gökçepınar, "Muharrir Neden Yetişmiyor? Sait Faik Diyor ki", Aksam g., 11 Kasım 1949, s.5.

(157) Muhtar Körükçü, "Ölümünden Sonra Çıkan İki Kitabı", Varlık d., 1 Haziran 1955, N.419, s.30.

(158) Gülen Erdal, "Sait Faik'le Son Röportaj", İzlerimiz d., 1954, s.78.

(159) Vedat Günyol, a.g.e., s.54.



Faik sevgide evrenseli yakalamıştır. Dil, din ve milliyet farkı gözetmeksizin hikâyelerinde her insana aynı duyarlılıkla yaklaşmıştır. Mustafa Kutlu'nun da belirttiği gibi, "kendi hayatı ile kahramanlarının hayatı iç içe verilmiş ve bu yoldan evrensele varan noktalar yakalanmıştır."⁽¹⁶⁰⁾

Netice itibariyle, modern Türk hikâyeciliğinin öncülerinden diyebileceğimiz Sait Faik, getirdiği yeniliklerle "kökü kendisinde olan"⁽¹⁶¹⁾ bir sanatkârimızdır. "Klasik hikâye tekniğini yıkarak, eski hikâyeciliğimizde olduğu üzere teşhir, düğüm, âkibet ve entrig gibi edebiyat oyunlarına iltifat etmeyip tabiatı ve insanları sade, yapmacıksız, olduğu gibi, kötü ve iyi taraflarıyla, fakat usta ve şiirli bir dille vermiş"⁽¹⁶²⁾ tir. Edebiyatımızda, özellikle Cumhuriyet'ten sonra yenilik getiren sanatkârların hemen hepsi Batıdaki gelişmelere bağlı kalmışlardır. Sait Faik ise sanat hayatının hiç bir döneminde hiç bir edebî anlayışın etkisinde kalmamıştır. Belli bir tarzın takipçisi olmaması, bunun bir sonucudur.

Hikâyeciliğimizin gelişme çizgisinde Sait Faik'in payı önemlidir. 1950-1960 arasında iki tür hikâyenin geliştiğini görüyoruz. Birincisi, toplumcu sanatkârların geliştirdiği hikâye. İkincisi ise, ferdiyetçi anlayışa bağlı, ferdin iç zenginliklerine açılan hikâye. Sait Faik, anlatım incelikleriyle süslü, biçim kaygısından uzak ikinci kanadın öncü şahsiyeti olarak edebiyatımızdaki yerini almıştır.⁽¹⁶³⁾

Sait Faik'in birçok hikâyeleri türün edebiyatımızdaki en başarılı örnekleridir. Onun "sanat gücü en çok kendi gerçeklerini anlatmasından"⁽¹⁶⁴⁾ gelmektedir. Hikâye yazmayı:

-
- (160) Mustafa Kutlu, Sait Faik'in Hikâye Dünyası, İst.(1.baskı), s.13.
 (161) Tahsin Yücel, "Sait Faik", Varlık d., 1 Aralık 1954, N.413, s.7.
 (162) Baki Süha Ediboğlu, "Modern Türk Hikâyesinin Kurucusu Sait Faik", Resimli Yirminci Asır d., 20 Mayıs 1954, N.92, s.7.
 (163) Feyza Hepçilingirler, "Bir Sevgi İhtilâlcisi Sait Faik", Hürriyet-Gösteri d., Haziran 1986, N.67, s.24.
 (164) Cemal Aykın, "Sait Faik'in Hikâyeciliği", Dost d., Mayıs 1960, C.VII, N.32, s.18.



"Yaşamın küçüklü büyüklü parçalarını birer öykü halinde canlandırmak. İçimizden, dışımızdan geçenleri, ileriye başkalarına bir bütün olarak ulaştırmak."⁽¹⁶⁵⁾ olarak tanımlayan Oktay Akbal, kendi hikâyeciliği için: "... Sonra Ömer Seyfettin'den kopuş, Sabahattin Ali, Sait Faik öykücülüğünün etkileri. Öykü derken ille de başı sonu belli bir olayı anlatmak inancı değişmiş. Kendimi, kendim sandığım birini, bir insanı gündelik, basit, iç yaşamıyla vermek denemeleri. Meydan, semt, köprü gibi semt görünüşlerini vermek istekleri, ilk köklü sevgilerin belirtileri..."⁽¹⁶⁶⁾ derken, geldiği son çizgiyi Sait Faik'le birleştirmiştir. Bu da, Sait Faik'in kendi kuşağına ve sonraki kuşaklara etkisini ifâde etmektedir.

C. Romancılığı

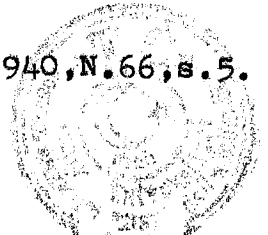
Sait Faik, edebiyatımızdaki yerini hikâyeleriyle kazanmıştır. 1940'a kadar yazdığı hikâyelerinin büyük bir kısmını üç ayrı kitapta toplamıştır. Bu tarihten itibaren onu roman denemesi içinde görüyoruz. 4 Ekim 1940 tarihinde "Yeni Mecmua"da ilk romanı "Medarı Maişet Motoru"nun tefrikasını yapmaya başlar. Romanını on dokuz bölüm halinde burada yayımlamıştır. Böylece, sanatkâr hikâye, şiir ve tenkid türündeki yazılarına bir yenisini de ilâve etmiş olur.

Sait Faik'te "medarı maişet" ismine ilk defa "Vakit" gazetesinde 9 Ocak 1940'ta çıkan "Bir Balık Avı Hikâyesi"nde rastlıyoruz. Bu isim yazara bazı şeyler tedâi ettirmiş olacak ki, ismin etrafında bir hayat tarzını vermek istemiştir. 1940 yılında "dilinden düşürmediği" bu isimle alakalı olarak yazarla aralarında geçen bir konuşmayı nakleden Hakkı Süha, Sait Faik'in "bu motor mihveri etrafında bir hayat kurmak"⁽¹⁶⁷⁾ istediğini belirtmektedir.

(165) Oktay Akbal, "Öyküler Yazmalı", Valık d., 1 Eylül 1966, N.677, s.5.

(166) a.g.m., s.5.

(167) Hakkı Süha, "Sait Faik", Yeni Mecmua, 2 Ağustos 1940, N.66, s.5.



Bu ilk roman denemesiyle "motor mihveri etrafında" bir hayat kurma hususunda sanatkâr ne ölçüde başarılı olmuştur? Roman, hikâyeye göre, uzun soluklu bir türdür. Başarılı roman büyük "inşa kabiliyeti" gerektirmektedir. Roman, ancak uzun süreli ve dikkatli bir çalışma sonucu bütünlüğe kavuşabilir. Hikâyeye, bir "durum değerlendirmesi" olduğu için vücut bulması da sınırlı zamana bağlıdır. Sait Faik, mizacı itibarıyla, bir konu üzerinde uzun zaman dikkatini toplayacak biri değildir. Tek olay üzerinde sürekli kalış yerine, muhtelif hayat tezâhürlerine topyekun nüfuz etmeyitercih eden yazarın bu ilk romanı bir denemeden öteye geçememiştir.

Her birinin farklı dünyaları olan kahramanları bir mekânda karşılaştırmak sûretiyle kurulmaya çalışılan romanın yapısı tesâdüfî ilişkilere göre düzenlenmiştir. Ayrı dünyaların insanları olan Fahri'yle Melek arasındaki ilişkiyi kurmak için Fahri'ye uzun bir yolculuk yaptırıldıktan sonra, adada iki kahramanın kısa bir süre için karşılaştırılması, kahramanların olay örgüsündeki etkinliklerinin birinden diğerine aktarılması romanın bütünlüğünü bozmaktadır. Böylece, dört bölüm olarak düzenlenmiş olan "Medarı Maişet Moturu"nun her bölümü diğerinden mustakil bir yapı arz etmektedir. Ayrıca, yazarın "Kaşıkadası'nda" ve "Krallık" adlı hikâyelerini roman kahramanlarında Hikmet ve Kondos Ali'ye bağlayarak buraya da almış olduğunu belirtmeliyiz. (s.46, 51)

Sait Faik'in aynı konu üzerinde uzun süre dikkatini tutamamasına diğer bir örnek de, romanın kahramanlarından Fahri'nin üçüncü bölümde Necmi olmasını gösterebiliriz. (Bu yanlışlık ikinci baskıdan itibaren düzeltilmiştir.) Bütün bunlar, "şâir mizacın büyük inşa kabiliyetinden mahrum"⁽¹⁶⁸⁾ olduğunu söyleyenleri haklı çıkarmaktadır.

"Medarı Maişet Romanı" için Tahir Alangu: "Aynı çevreye bağlı, zaman zaman karşılaşan kişilerin kopuk hikayelerinin bir roman bütünlüğünü vermeyecek kadar zayıf bağlantı-

(168) Edibe Dolu, "Sait Faik İçin Bir Anket", Türk Düşüncesi d., Haziran 1954, N.7, s.74.



larla bir araya getirilmesinden meydana gelmiş bir taslak." (169) olarak değerlendirirken, Vedat Günyol: "Sait Faik'in "Medarı Maişet Moturu" adlı romanı yüzünü fazlasıyla ağartacak bir deneme sayılmaz. Roman "birbirini ancak tutan sahnelerden" kurulu. Roman, kişilerinden Fahri'nin hayatı gibi "bir takım kopuk, yarım şeritlerden" meydana gelmiş." (170) demektedir. Muzaffer Uyguner ise, anlatımdaki dağınıklığından ve olayların birbirini tutmamasından dolayı başarılı bir roman olarak bulmaz. (171)

Sait Faik, edebî eserde şekle bağlı olamamıştır. Hatta, kurallara sıkı sıkıya bağlanmayı kıran bir özelliğe sahiptir, diyebiliriz. Bu da onun romanın "büyük nizâmına" uyamaması demektir. Olayları yer yer kesip okuyucuyu daha çok duyguya doğru çektiği için, olay örgüsünde de bütünlüğü sağlayamamıştır.

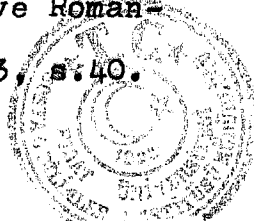
1940'ta başladığı roman denemesini, 1944 tarihinde kitap olarak da yayınlayan Sait Faik, bu kitabının toplatılmasının da etkisiyle, 1953'e kadar yeni bir roman yazmaz. Ancak, 28 Haziran 1953'te Hürriyet gazetesinde yeni bir romanını tefrikaya başlar. Aynı yıl kitap olarak da çıkan "Kayıp Aranıyor" adlı roman Sait Faik'in bu türdeki ikinci roman denemesi olmuştur.

"Kayıp Aranıyor", birinci romanına kıyasla, Sait Faik'in sanatını daha çok yansıtmaktadır. Yazar, hikâyelerinde ortaya koyduğu temel düşüncelerine burada da yer vermiştir. Roman anlatım özelliği bakımından oturmuş bir yapı arz etmektedir. Nevin ve Cemal vasıtasıyla iki ayrı yaşama biçimini duygusal bir ilişki etrafında birleştiren sanatkâr, yeni bir hayat tarzının özlemini dile getirmektedir. İyi ve kötülerin bir arada yaşadıkları dünyada, iyilerin mutlu olmalarını engelleyenler daima ağır basmışlardır. Romanın kahramanlarından olan

(169) Tahir Alangu, Cumhuriyetten Sora Hikâye ve Roman, İst. 1965, C.II, s.132.

(170) Vedat Günyol, "Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliği ve Roman-cılığı", Yücel d., Mayıs 1945, N.103, s.82.

(171) Muzaffer Uyguner, Sait Faik Abasıyanık, Ank.1983, s.40.



Navin ise, bu engelleri yıkmaya çalışan bir kadın hüvviyetiyle karşımıza çıkarılmıştır.

Sait Faik'in birkaç hikâyesinde görülen ("Meserret Oteli" ve "Projektörcü"de olduğu gibi.) kahramanlarının çift kişilik taşımaları bu romanda da vardır. Nevin'in Ayşe kişiliği olduğu da vurgulanır, fakat ikinci kişilik yaşanmadan eser biter. Ayrıca, Nevin'de kadın olma özelliklerinin belirlenmeyip erkek çizgilerine daha çok yer verilmesi, roman için bir eksikliktir.

"Kayıp Aranıyor", Sait Faik'in romancılığı için bir aşama niteliğinde olsa bile, onun "romancı" olmasına yetmez. Yarım kalmış bir eser olma özelliğini taşıdığı için, iddialı bir yere gelememiştir. Roman, çok çalışmayı gerektiren bir "zaman" sanatıdır. Yazarın ise buna ne vakti, ne de tahammülü vardır. Hikâyedeki başarısını romanda gösteremeyen Sait Faik'in "roman denemeleri, hikâyelerinin uzamasından başka bir şey değildir." (172)

D. Şâirliği

Sait Faik şâir mizaca sahip bir sanatkârdır. O, hayata, eşyaya ve insana hep bir şâir gözüyle bakmış ve bir şâire has biçimde yorumlamıştır. Hikâyelerinde şiiri anlatımla birleştiren sanatkâr "şiirli hikâye"leriyle şiirin imkânlarıyla ifade edilebilecek duyguları hikâyede ortaya koyuştur. "En yakın dostlarına bile edebiyat yolundaki ilk heveslilik çağından söz açmaya hemen hiç yanaşmamış olan" sanatkâr, şiirle yazı hayatına başlamıştır. İlk şiiri olan "Hamal", Adapazarı'ndaki öğrencilik yıllarının bir denemesidir. Bu şiir, 21 Ocak 1932'de "Mektep" dergisinde (N.6, s.4) yayınlanmıştır. 1924'ten önce yazılıp 1932'de yayınlanan şiirle ilgili olarak Cavit Yamaç'ın anlattığı bir hatıra, yazarın daha sonra bu şiiri benimsemediğini göstermektedir. Olay, Sait Faik'in ilk

(172) Edibe Dolu, "Sait Faik İçin Bir Anket", Türk Düşüncesi d., Haziran 1954, N.7, s.73.

eserine bakışını gösterdiği için buraya alıyoruz. Cavit Yamaç olayı şöyle anlatıyor:

"Bir gün Sabahattin Kudret'le, Sait Faik'in neşrettiği ilk şiirini keşfetmiştik. "Hamal" adında bir şiirdi ve Sait onu Adapazarı'nda yazmıştı. O akşam birkaç defa bu şiiri okumuştuk. (...)

Baştan şiiri bizimle beraber okuyan Sait, birden bire kızdı ve ikimizi birden dövmeye kalktı. O âni infialli yüzünden onunla tam bir hafta konuşmadık..."(173)

Sait Faik'in, "edebiyatın bir heves, bir arzudan çok bir iç ihtilâlinin fışkırması olduğunu bilmez değilim, fakat her heveskâr gibi ben de içimde bir ihtilâl varmış gibi yazı yazdım..."

Bugün size gönderdiğim, şu yazılar da o günlerin atılmayan yırtılmayan mahsulü."(174) dediği mektubundan anlaşıldığına göre, 1928'den önce yazıp bu tarihte "Meş'ale" dergisine gönderdiği üç şiir de onun ilk yazdıkları arasında bulunmaktadır. Bunlar, şekil ve muhteva itibarıyla, devrinin özelliklerini yansıtmaktadır. Hece vezniyle yazılmış olan bu şiirler, zamanın tanınmış şâirlerinin eserlerini taklid yoluyla yazılmış intibainı vermektedir. Faruk Nafiz ve Necip Fazıl'ın tesirleri açıkça belli olmaktadır. O zaman yayınlanmamış olan "Evime Dönüyorum I", "Evime Dönüyorum II" ve "Hasretin Bittiği ve Başladığı Yer" adlı şiirler, yazarın ölümünden sonra "Varlık" dergisinde çıkmıştır.(175) Sait Faik'in, "o günlerin atılmayan yırtılmayan mahsulü." sözlerinden, başka denemelerinin de olduğu, fakat sadece birkaçını saklanmaya değer bulduğu anlaşılmaktadır.

Sanatkâr, bu ilk hevesten sonra şiire ara vermiş, hikâyeye yönelmiştir. Ancak, bir "iç ihtilâl" şeklinde olmasa da, içinde bulunan şiir kıvılcımıyla, zaman zaman dörtlükler, ya

(173) Cavit Yamaç, "Dövünme", Yeditepe d., 1 Haziran 1954, N. 62, s.2.

(174) Yaşar Nabi, "Sait Faik'in İlk Şiirleri", Varlık d., 1 Temmuz 1954, N.408, s.9.

(175) Varlık d., 1 Temmuz 1954, N.408, s.9



da, mısralar yazar. Mesela, Grenoble'dan babasına yazdığı bir mektupta bulunan dörtlük, yazarın ilk şiirinin başka bir örneğidir. (176)

Burada, şiirlerin şekil ve muhteva yönünden incelenmesine girmeyecek, sadece sanatkârın "iç ihtilâli"nin ilk ürünleri olduklarını belirtmekle yetineceğiz. Dış etkilenmeyle vücûd bulmuş bu şiirlerin Sait Faik'in daha sonraki yıllarda kaleme alacağı şiirlerle ilişkisi de bulunmamaktadır.

1936'ya gelindiğinde, Sait Faik ilk tenkid yazısını şiir hakkında yazar. (177) Burada, ilk hevesle yazdığı hece veznindeki şiirlerini reddedercesine, Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya v.s. heceyle şiirlerini yazan şâirleri eleştirmekte ve "Hececiler"i "garip bir edebî nesil" olarak nitelendirmektedir.

Aradan geçen zaman içerisinde şiire dair düşünceleri değişen Sait Faik, uzun süre şiir yayınlamaz. 1939 tarihine kadar ara verdiği şiire bu tarihte yeniden başlar. 5 Ocak 1939'da "Yeni Ses" dergisinde "Bir Zamanlar" adlı ilk serbest şiirini yayınlar. (N.2, s.5) 1940' ta yine aynı dergide, "Arkadaş" (N.3, s.5) ve "Şarap İçerek" (N.4, s.8) adlı iki şiiri daha çıkar. Her üç şiirde de kendini anlatan yalnız bir insanın ifadelerini buluruz. "Marikula Doğur" (15 Temmuz 1940, N.169, s.11) ve "Köprü" (1 Ağustos 1940, N.170, s.35-36) adlı şiirleri Varlık dergisinde, yine aynı yıl "Deli Çay" şiiri Servet-i Fünûn'da (N.2268/583, s.183) yayınlanır. 1941'de Yeni Mecmua'da "Bizim İskele" (N.94, s.10) çıkar. 1941 yılında bir şiir yayınlamısına mukabil, 1942 yılında üç şiiri daha dergilerde görülür. "Kırda Öğle Uykusu" (N.56/55, s.2) ve "yeis" (N.56/64, s.2) İnkılapçı Gençlik dergisinde, "Mektup" şiiri ise (N.10, s.15) Yürüyüş dergisi yayınlanır. 1943'te Sait Faik'in dergi ve gazetelerde yayınladığı şiirini göremiyoruz. 1944'te ise sadece bir tane "Söyleyemiyorum" adlı şiiri İşte

(176) Varlık d., 15 Mayıs 1966, N.670, s.11.

(177) Sait Faik Abasıyanık, "Hececiler Yok! Suların Durulmasını Bekleyelim", Kurun g., 24 Mart 1936, s.6.



dergisinde çıkar. Bu tarihten sonra Sait Faik, Oktay Akbal'ın da belirttiği gibi, "ölüm beklentisi içinde öyküler yazmayı sürdürdü. Ama bir daha şiir yazmadı, ya da yayımlamadı."⁽¹⁷⁸⁾ Sanatkârın sağlığında süreli yayınlarda çıkan en son şiiri "Şimdi Sevişme Vakti" (1 Haziran 1951, N.1, s.3) Yeni Yeditepe dergisinde yayınlanmıştır.

Sanatkâr, tek şiir kitabı olan "Şimdi Sevişme Vakti" adlı kitabını 1953 yılında yayımlar. Yazar tarafından düzenlenen ilk baskıya şiirleri arasından seçme yaparak on altı tanesinin alındığını görüyoruz.

Sait Faik, şiirlerini kitap haline getirinceye kadar, "Hamal" adlı şiirin dışında, on iki tanesini muhtelif dergilerde yayımlamıştır. Hiç bir yerde yayınlanmayıp "Şimdi Sevişme Vakti"nin son baskısında bulunanlarla beraber toplam otuz sekiz şiiri bulunan yazarımızın bir şâir olarak edebiyatımızda yer alması için bunlar yeterli midir? Sanatkârın edebiyatla ilk teması şiirle olduğu halde, sadece 1939-1944 tarihleri arası düzenli şiir yayımladığı da göz önüne alındığında, kişiliğindeki şiir cevherine rağmen, bu alanda iddialı olmadığını söyleyebiliriz.

Birçok edebiyatçı yazı hayatına şiirle başlar. Daha sonra, bir kısmı şâir olarak sanatını devam ettirirken, bazıları da, ilgi alanlarına göre, hikâyeye, romana veya başka bir edebî türe geçerler. Hikâyede belli bir seviye tutturmuş, özgün çizgiye ulaşmış bir sanatkâr için, sanat hayatının belli bir döneminde şiire dönmesini ve şiir kitabı yayınlamasının tehlikeli bir teşebbüs olabileceğini belirten Mehmet Kaplan, Sait Faik'in bu geçişte başarılı olduğuna dikkati çeker ve "şiirlerinde de, o orijinal şahsiyetinden hiç bir şey keybetmemiş, bilâkis daha fazla kendi kendisi olmuş. Burada onu en öz tarafıyla karşımızda buluyoruz,"⁽¹⁷⁹⁾ der. Zira, hikâyelerinde olduğu gibi, yazarın şiirini yapan unsurlarla kişiliği ara-

(178) Oktay Akbal, "Şiirlerinde Sait Faik", Cumhuriyet g., 12 Mayıs 1985, s.5.

(179) Mehmet Kaplan, "Şimdi Sevişme Vakti", İstanbul d., Kasım 1953, N.1, s.15.

sında ilişkiler bulunmaktadır. "Büyük bir duygu ve hayâl adamı"⁽¹⁸⁰⁾ olan Sait Faik, az sayıda şiir yazmış ve şiirle sürekli ilgilenmemiştir. Ancak, yazdıklarıyla sanat bütünlüğünü bozmamıştır.

Yazarın ilk şiirlerinin "Meş'ale" dergisinde yayınlanmaması onun lehine bir olay şeklinde düşünülse de,⁽¹⁸¹⁾ serbest tarzdaki şiirleriyle yeni bir şey getirmemiştir. Muhteva itibarıyla, "orijinal şahsiyeti"ni şiirine yansıtmada hususunda başarılı olmuştur. Fakat, şekil bakımından, Orhan Veli gibi çağdaşı şâirlerin "serbest şiir" anlayışlarının etkisi altında kalmıştır.

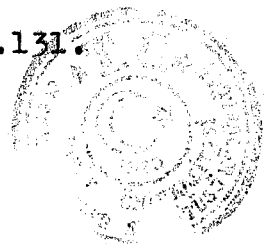
III. ESERLERİ

Sait Faik, başta hikâye olmak üzere, roman, şiir, röportaj ve tenkid türlerinde yazılar kaleme almış, eserler vermiştir. Gerek sayı bakımından, gerekse eğilimleri açısından sanatkârın en çok üzerinde durduğu tür hikâye olmuş ve edebiyatımızda Sait Faik, bir hikâyeci olarak yerini almıştır.

Öğrencilik yıllarından itibaren başladığı yazma faaliyetine, Avrupa dönüşünden sonra, daha düzenli bir şekilde devam eden yazar, 1936 tarihinden itibaren kitap yayımlamaya başlamıştır. Ölümünden önce, on hikâye, iki roman ve bir şiir kitabı yayımlayan Sait Faik, bir kısım kitaplarının ikinci baskılarını da yaptırmıştır. Yazarın ölümünden sonra, içlerinde röportajların da yer aldığı iki hikâye kitabı ve 1942'de "Haber-Akşam Postası" adlı gazete için yaptığı mahkeme röportajlarından meydana gelen bir kitabı daha çıkmıştır. Böylece, on iki hikâye, iki roman, bir şiir ve bir röportaj kitabıyla toplam on altı eseri yayımlanmıştır.

(180) Oktay Akbal, Şâir Dostlarım, İst., 1964, s.15.

(181) Rauf Mutluay, Bende Yasayanlar, İst., 1977, s.131.



Sait Faik'in yazdıkları bunlardan ibaret değildir. 1965'e kadar tek olarak basılan kitapların bu tarihte Varlık yayınları arasında ikişerlik baskıları yapılmıştır. 1970'den itibaren yayın hakları Bilgi Yayınevi tarafından alınan "Sait Faik'in Bütün eserleri" yeni bir düzenleme ile tekrar basılmış, yazarın dergi ve gazetelerde kalan yazıları da ilâve edilerek on dört ciltte tamamlanmıştır. (182)

Hikâyelerin kronolojik listesinde her bir hikâyenin hangi tarihte kitaba alındığını göstermiş bulunuyoruz. Burada, her kitabın bugüne kadar yapılan baskılarını, varsa baskılar arasındaki değişiklikleri belirteceğiz.

Sait Faik'in eserlerini, konularını dikkate alarak şu şekilde sıralayabiliriz:

A. Hikâye Kitapları

1. Semaver

Birinci Baskı: İst., 1936, 160 s., Remzi Kitabevi.

İkinci Baskı: İst., 1951, 112 s., Varlık yayınları. (183)

(182) 1970 yılından itibaren, Bilgi Yayınevi adına sahibi Ahmet Tevfik Küflü ile Sait Faik'in eserlerinin telif hakkına sahip olan Darüşşafaka Cemiyeti arasında yapılan bir mukavele ile eserlerin yayım hakkı Bilgi Yayınevine verilmiştir. En son olarak 10.12.1988 tarihinde yürürlüğe giren üç yıllık bir anlaşma yapılmıştır. Anlaşmanın 5. maddesine, "Yayınevi üç yıl (1989-1991) içinde Sait Faik'in hikâye, makale ve diğer eserlerinden oluşacak bir kitabın İngilizce olarak yayımını gerçekleştirecektir." hükmü konulmuştur. Anlaşmayı, yayınevi adına Ahmet Tevfik Küflü, cemiyet adına genel sekreter Metin Taran ve yönetim kurulu üyesi Alpaslan Onay imzalamıştır.

(183) İkinci baskıda, "Garson" ve "Birtakım İnsanlar" adlı iki hikâye Sahmerdan'dan çıkarılıp Semaver'e konulmuştur. Birinci baskıda Semaver'de bulunan "Bir Kadın" adlı hikâye ise Sahmerdan'a aktarılmıştır. Bundan sonraki baskılarda ikinci baskı esas alınmıştır. Böylece ilk baskıda on sekiz hikâye varken, ikinci baskıdan itibaren on dokuz olmuştur.

Üçüncü Baskı: İst., 1955, 112 s., Varlık yayınları.
 Dördüncü Baskı: İst., 1965, s.21-169, Varlık yayınları.
 Beşinci Baskı: Ank., 1970, s.7-129, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1973, s.7-112, Bilgi yayınları.
 Yedinci Baskı: Ank., 1976, s.7-112, Bilgi yayınları.
 Sekizinci Baskı: Ank., 1980, s.7-112, Bilgi yayınları.
 Dokuzuncu Baskı: Ank., 1981, s.7-112, Bilgi yayınları.
Onuncu Baskı: Ank., 1983, s.7-112, Bilgi yayınları.

2. Sarnıç

Birinci Baskı: İst., 1939, 112 s., Çığır Kitabevi.
 İkinci Baskı: İst., 1950, 109 s., Varlık yayınları.
 Üçüncü Baskı: İst., 1954, 109 s., Varlık yayınları.
 Dördüncü Baskı: İst., 1965, s.5-143, Varlık yayınları.
 Beşinci Baskı: Ank., 1970, s.131-247, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1973, s.113-214, Bilgi yayınları.
 Yedinci Baskı: Ank., 1976, s.113-214, Bilgi yayınları.
 Sekizinci Baskı: Ank., 1980, s.113-214, Bilgi yayınları.
 Dokuzuncu Baskı: Ank., 1981, s.113-214, Bilgi yayınları.
Onuncu Baskı: Ank., 1983, s.113-214, Bilgi yayınları.

3. Şahmerdan

Birinci Baskı: İst., 1940, 140 s., Çığır Kitabevi.
 İkinci Baskı: İst., 1951, 112 s., Varlık yayınları. (184)
 Üçüncü Baskı: İst., 1955, 112 s., Varlık yayınları.
 Dördüncü Baskı: İst., 1965, s.5-153, Varlık yayınları.
 Beşinci Baskı: Ank., 1970, s.7-131, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1974, s.5-106, Bilgi yayınları.
 Yedinci Baskı: Ank., 1977, s.5-106, Bilgi yayınları.
 Sekizinci Baskı: Ank., 1980, s.5-106, Bilgi yayınları.
 Dokuzuncu Baskı: Ank., 1982, s.5-106, Bilgi yayınları.
Onuncu Baskı: Ank., 1984, s.5-106, Bilgi yayınları.

(184) İkinci baskıya "Bir Kadın" girmiş, "Garson" ve "Birtakım İnsanlar" çıkarılmıştır. "Kriz" hikâyesi ise Kumpanya adlı kitaba aktarılmıştır. Diğer baskılarda ikinci baskı esas alınmıştır.

4. Lüzumsuz Adam

- Birinci Baskı: İst., 1948, 125 s., Varlık yayınları.
 İkinci Baskı: İst., 1954, 112 s., Varlık yayınları.
 Üçüncü Baskı: İst., 1965, s.5-125, Varlık yayınları.
 Dördüncü Baskı: Ank., 1970, s.133-236, Bilgi yayınları.
 Beşinci Baskı: Ank., 1974, s.107-190, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1977, s.107-190, Bilgi yayınları.
 Yedinci Baskı: Ank., 1980, s.107-190, Bilgi yayınları.
 Sekizinci Baskı: Ank., 1982, s.107-190, Bilgi yayınları.
Dokuzuncu Baskı: Ank., 1984, s.107-190, Bilgi yayınları.

5. Mahalle Kahvesi

- Birinci Baskı: İst., 1950, 112 s., Varlık yayınları.
 İkinci Baskı: İst., 1954, 112 s., Varlık yayınları.
 Üçüncü Baskı: İst., 1965, s.5-152, Varlık yayınları.
 Dördüncü Baskı: Ank., 1970, s.7-141, Bilgi yayınları. (185)
 Beşinci Baskı: Ank., 1974, s.7-118, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1980, s.7-118, Bilgi yayınları.
 Yedinci Baskı: Ank., 1982, s.7-118, Bilgi yayınları.
Sekizinci Baskı: Ank., 1985, s.7-118, Bilgi yayınları.

6. Havada Bulut

- Birinci Baskı: İst., 1951, 101 s., Varlık yayınları.
 İkinci Baskı: İst., 1955, 96 s., Varlık yayınları.
 Üçüncü Baskı: İst., 1965, s.155-285, Varlık yayınları.
 Dördüncü Baskı: Ank., 1970, s.143-253, Bilgi yayınları.
 Beşinci Baskı: Ank., 1974, s.119-207, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1980, s.119-207, Bilgi yayınları.
 Yedinci Baskı: Ank., 1982, s.119-207, Bilgi yayınları.
Sekizinci Baskı: Ank., 1985, s.119-207, Bilgi yayınları.

(185) Daha önce Alemdağda Var Bir Yılan adlı kitapta bulunan "İki Kişiye Bir Hikâye" buraya alınmıştır. Bu hikâye, "Ermeni Balıkçı ile Topal Martı"nın yeniden yazılmış şekli olduğu için, her iki hikâye de bu kitapta bir araya getirilmiştir.



7. Kumpanya

- Birinci Baskı: İst., 1951, 108 s., Varlık yayınları. (186)
 İkinci Baskı: İst., 1965, s.171-321, Varlık yayınları.
 Üçüncü Baskı: Ank., 1970, s.7-132, Bilgi yayınları.
 Dördüncü Baskı: Ank., 1975, s.7-132, Bilgi yayınları.
 Beşinci Baskı: Ank., 1980, s.7-132, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1982, s.7-132, Bilgi yayınları.
Yedinci Baskı: Ank., 1984, s.7-132, Bilgi yayınları.

8. Havuz Başı

- Birinci Baskı: İst., 1952, 110 s., Varlık yayınları.
 İkinci Baskı: İst., 1957, 92 s., Varlık yayınları.
 Üçüncü Baskı: İst., 1965, s.5-150, Varlık yayınları.
 Dördüncü Baskı: Ank., 1970, s.7-130, Bilgi yayınları.
 Beşinci Baskı: Ank., 1975, s.7-110, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1979, s.7-110, Bilgi yayınları.
 Yedinci Baskı: Ank., 1980, s.7-110, Bilgi yayınları.
 Sekizinci Baskı: Ank., 1983, s.7-110, Bilgi yayınları.
Dokuzuncu Baskı: Ank., 1985, s.7-110, Bilgi yayınları.

9. Son Kuşlar

- Birinci Baskı: İst., 1952, 112 s., Varlık yayınları. (187)
 İkinci Baskı: İst., 1956, 88 s., Varlık yayınları.
 Üçüncü Baskı: İst., 1965, s.5-145, Varlık yayınları.
 Dördüncü Baskı: Ank., 1970, s.131-251, Bilgi yayınları.
 Beşinci Baskı: Ank., 1975, s.111-207, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1979, s.111-207, Bilgi yayınları.
 Yedinci Baskı: Ank., 1980, s.111-207, Bilgi yayınları.
 Sekizinci Baskı: Ank., 1983, s.111-207, Bilgi yayınları.
Dokuzuncu Baskı: Ank., 1985, s.111-207, Bilgi yayınları.

(186) "Kriz" hikâyesi Sahmerdan'dan buraya aktarılmıştır. "Kriz", "Gauthar Cambazhanesi" ve "Kumpanya" şeklinde sıralanmış; ikinci baskıdan itibaren "Kumpanya" başa alınmıştır.

(187) "Korentli Bir Hikâye", bütün baskılara girmiş olmakla beraber uyarlama bir hikâyedir.



10. Alemdağda Var Bir Yılan

- Birinci Baskı: İst., 1954, 111 s., Varlık yayınları.
 İkinci Baskı: İst., 1957, 90 s., Varlık yayınları.
 Üçüncü Baskı: İst., 1965, s.151-283, Varlık yayınları.
 Dördüncü Baskı: Ank., 1970, s.7-108, Bilgi yayınları. (188)
 Beşinci Baskı: Ank., 1976, s.7-108, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1980, s.7-108, Bilgi yayınları.
 Yedinci Baskı: Ank., 1982, s.7-108, Bilgi yayınları.
Sekizinci Baskı: Ank., 1985, s.7-108, Bilgi yayınları.

11. Az Şekerli

- Birinci Baskı: İst., 1954, 108 s., Varlık yayınları.
 İkinci Baskı: İst., 1965, s.127-235, Varlık yayınları.
 Üçüncü Baskı: Ank., 1970, s.109-208, Bilgi yayınları. (189)
 Dördüncü Baskı: Ank., 1976, s.109-208, Bilgi yayınları.
 Beşinci Baskı: Ank., 1980, s.109-208, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1982, s.109-208, Bilgi yayınları.
Yedinci Baskı: Ank., 1985, s.109-208, Bilgi yayınları.

12. Tüneldeki Çocuk

- Birinci Baskı: İst., 1955, 112 s., Varlık yayınları. (190)
 İkinci Baskı: İst., 1965, s.153-269, Varlık yayınları.
 Üçüncü Baskı: Ank., 1970, s.7-105, Bilgi yayınları.
 Dördüncü Baskı: Ank., 1976, s.7-87, Bilgi yayınları.

- (188) Önceki baskılarda yer alan "İki Kişiye Bir Hikâye", bu baskıdan itibaren Mahalle Kahvesi'ne aktarılmıştır.
 (189) Birinci ve ikinci baskılarda "Son Hikâyeleri" ve "Eski Hikâyelerinden Birkaçı ve Bir İki Röportajı" adlarıyla iki bölüm olarak düzenlenmiştir. Üçüncü baskıdan itibaren "Hikâyeler" ve "Röportajlar" diye ikiye ayrılmıştır. Ayrıca, üçüncü baskıda hikâyelerin sırası değiştirilmiştir. Bütün baskılarda hikâyeler bölümüne "Müthiş Bir Tren" ve "Gümüş Saat" adlı iki uyarılama hikâye konulmuştur. Üçüncü ve daha sonraki baskılarda "Bir Başka İstanbul", "Bardaklar", "Bekleyen Adamın Üç Hali", "İlk Okuyucu Mektubu", "Kıraathaneler" ve "Şöhrete Dair" adlı altı hikâyeye de Röportajlar bölümüne alınmıştır.
 (190) Bütün baskılarda aynı sıra takip edilmiş olup, dokuz hikâye ve sekiz röportaj bir arada yer almıştır.



Beşinci Baskı: Ank., 1980, s.7-87, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1982, s.7-87, Bilgi yayınları.
Yedinci Baskı: Ank., 1984, s.7-87, Bilgi yayınları.

13. Balıkçının Ölümü

Birinci Baskı: Ank., 1977, s.15-90, Bilgi yayınları. (191)
 İkinci Baskı: Ank., 1981, s.15-90, Bilgi yayınları.
 Üçüncü Baskı: Ank., 1982, s.15-90, Bilgi yayınları.
Dördüncü Baskı: Ank., 1985, s.15-90, Bilgi yayınları.

14. Yaşasın Edebiyat

Birinci Baskı: Ank., 1977, s.91-195, Bilgi yayınları. (192)
 İkinci Baskı: Ank., 1981, s.91-195, Bilgi yayınları.
 Üçüncü Baskı: Ank., 1982, s.91-195, Bilgi yayınları.
Dördüncü Baskı: Ank., 1983, s.91-195, Bilgi yayınları.

15. Müthiş Bir Tren

Birinci Baskı: Ank., 1981, s.147-188, Bilgi yayınları. (193)
 İkinci Baskı: Ank., 1983, s.147-188, Bilgi yayınları.

- (191) Yazarın dergilerde yayınlayıp sağlığında kitaplarına almadığı on beş hikâye bulunmaktadır. Bunlardan üç tanesi "Yalnızlık", "Sevgiliye Mektup" ve "Şöpar Hüseyin" adlı hikâyeler olup, sırasıyla "Kendi Kendime", "Birinci Mektup" ve "Mürüvvet" adlarıyla önceki kitaplara girmiş, diğer on ikisi ise, süreli yayınlardan alınarak Hikâyeler alt başlığıyla bir araya getirilmiştir.
- (192) Yazılar alt başlığıyla bir araya getirilen otuz müstakil metinden ibarettir. Bunlardan on dokuz tanesi değişik konulardaki yazılar, on tanesi kitaplarına almadığı hikâyeler, kalan bir tanesi ise "Mikropsuz Hastalıklardan" adlı hikâye olup daha önce "Bir Hastalık" adıyla Alemdağda Var Bir Yılan adlı kitaba giren hikâyeden ibarettir.
- (193) 2-25 Mayıs 1948 tarihleri arasında Hürriyet gazetesinde yayınlanan dokuz uyarlama öyküden ibarettir. "Ecel Atı", "Saadet", "Bir Eşek Hikâyesi", "Diş Ağrısı", "Çiviler", "Ana", "Gümüş Saat", "Venüs'ün Sevgilisi", "Müthiş Bir Tren" sırasıyla yayınlanan uyarlama hikâyelerden "Müthiş Bir Tren" ve "Gümüş Saat", Sait Faik'in hikâyeleri olarak daha önce Az Şekerli adlı kitabın bütün baskılarına girmiş; Bilgi yayınları arasında önce yazarın hikâyeleri olarak gösterilmiş; 1981'den itibaren hem "uyarlama öyküler" arasında, hem de kendi hikâyeleri olarak verilmiştir. =



16. Sevgiliye Mektup

Birinci Baskı: Ank., 1987, s.13-55, Bilgi yayınları. (194)

B. Romanları

1. Medarı Maişet Motoru

- Birinci Baskı: İst., 1944, 184 s., Ahmet İhsan Basımevi.
 İkinci Baskı: İst., 1952, 142 s., Varlık yayınları. (195)
 Üçüncü Baskı: İst., 1965, s.5-228, Varlık yayınları.
 Dördüncü Baskı: Ank., 1970, 253 s., Bilgi yayınları.
 Beşinci Baskı: Ank., 1975, 212 s., Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1980, 212 s., Bilgi yayınları.
 Yedinci Baskı: Ank., 1982, 212 s., Bilgi yayınları.
Sekizinci Baskı: Ank., 1985, 212 s., Bilgi yayınları.

2. Kayıp Aranıyor

- Birinci Baskı: İst., 1953, 103 s., Varlık yayınları.
 İkinci Baskı: İst., 1958, 77 s., Varlık yayınları.
 Üçüncü Baskı: İst., 1965, s.145-276, Varlık yayınları.
 Dördüncü Baskı: Ank., 1970, s.133-240, Bilgi yayınları.

"Korentli Bir Hikâye" ile beraber Sait Faik'in toplam on tane uyarlama öyküsü olduğunu görüyoruz. "Venüsün Sevgilisi"nin bir efsane olarak Kayıp Aranıyor adlı romana, değişik bir anlatımla alındığını belirtmeliyiz. (V-2/172-177).

- (194) Yazarın dokuz hikâyesi de burada yer almıştır. Sırayla: "Fitnat'ın Ayrılık Hikâyesi", "Halime'yi Samanlıkta", "Karapürçek", "Kireç Ocağı", "Köye Gelen Vali", "16,15...", "Sevgiliye Mektup", "Sır" ve "Tavşanla Kuzu". Bunlardan "16, 15..." ve "Sevgiliye Mektup" hariç, diğerleri yazarın müsveddeleri arasından Muzaffer Uyguner tarafından tesbit edilmiştir (XIV-1/8). "Sevgiliye Mektup", "Birinci Mektup" adlı hikâyenin, az farkla, yeniden yazılmış şeklidir. "16, 15..." ise 23 Şubat 1946'da Cumartesi d., N.2'de yayınlanmıştır.
- (195) İkinci ve üçüncü baskılarda romanın adı, Birtakım İnsanlar olarak değiştirilmiş; dördüncü baskıdan itibaren yine Medarı Maişet Motoru olmuştur. Eser ilk defa Yeni Mecmua'da, (4 Ekim 1940-21 Şubat 1941, N.75-95) yayınlanmıştır.

Beşinci Baskı: Ank., 1975, s.133-240, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1980, s.133-240, Bilgi yayınları.
 Yedinci Baskı: Ank., 1982, s.133-240, Bilgi yayınları.
Sekizinci Baskı: Ank., 1984, s.133-240, Bilgi yayınları.

C. Röportajları

1. Mahkeme Kapısı

Birinci Baskı: İst., 1956, 91 s., Varlık yayınları. (196)
 İkinci Baskı: İst., 1965, s.147-286, Varlık yayınları.
 Üçüncü Baskı: Ank., 1970, s.108-229, Bilgi yayınları.
 Dördüncü Baskı: Ank., 1976, s.89-186, Bilgi yayınları.
 Beşinci Baskı: Ank., 1980, s.89-186, Bilgi yayınları.
 Altıncı Baskı: Ank., 1982, s.89-186, Bilgi yayınları.
 Yedinci Baskı: Ank., 1984, s.89-186, Bilgi yayınları.

2. Tüneldeki Çocuk

(Bu kitabın baskıları, "Hikâye Kitapları" bölümünde belirtil-
 di.) (197)

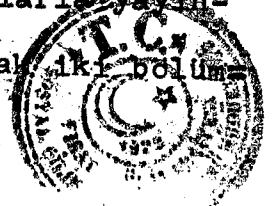
3. Açık Hava Oteli -Konuşmalar Mektuplar-

Birinci Baskı: Ank., 1980, s.3-90, Bilgi yayınları. (198)

(196) 6-31 Mayıs 1942 tarihleri arasında Haber-Aksam Postası gazetesinde yayınlanan yirmi altı röportaj, yayım sırasına uygun olarak bir araya getirilmiştir. Bütün baskılarda sıralama aynı şekildedir. Yalnız, 28 Mayıs 1942'de çıkan röportajın adı: "Davacıya Göre Bir Muharebe" iken kitaplara "Bir Muharebe" olarak geçmiştir.

(197) Kitabın içerisinde dokuz hikâye ve sekiz röportaj bulunmaktadır. Bu röportajlar: "İnsanlığın Haline Doğru" (VIII-1/25-38), "Ayağıma Dolanışan Röportaj" (VIII-1/54-57), "Dış ve Dış Ağrısı Nedir Bilmeyen Adam" (VIII-1/58-62), "Güzeller Seçiliyor" (VIII-1/63-67), "Kraliçenin Evinde" (VIII-1/67-72), "'D' Grubu Sergisi" (VIII-1/73-76), "Rakı Şişesinde Balık Olmak İsteyen Şâir" (VIII-1/77-82) ve "Uzun Ömer" (VIII-1/83-87)dir. Bunlar, 2 Şubat-21 Aralık 1947 tarihleri arasında, Yedigün d.'de aralıklarla yayınlanmış röportajların bir kısmından ibarettir.

(198) Bu kitap, röportajlar ve tenkit yazıları olarak iki bölüm



İkinci Baskı: Ank., 1981, s.3-90, Bilgi yayınları.

Üçüncü Baskı: Ank., 1984, s.3-90, Bilgi yayınları.

D. Şiir Kitabı

Şimdi Sevişme Vakti

Birinci Baskı: İst., 1953, 56 s., Yenilik yayınları. (199)

İkinci Baskı: İst., 1958, 54 s., Varlık yayınları.

Üçüncü Baskı: İst., 1965, s.229-273, Varlık yayınları.

Dördüncü Baskı: Ank., 1970, s.209-244, Bilgi yayınları.

Beşinci Baskı: Ank., 1976, s.209-244, Bilgi yayınları.

Altıncı Baskı: Ank., 1980, s.209-244, Bilgi yayınları.

Yedinci Baskı: Ank., 1986, 112 s., Bilgi yayınları.

=halinde düzenlenmiştir. Röportajlar bölümünde, on dört röportaj ve bir hikâye ("Haydarpasa" (X-1/87)) bulunmaktadır. Bunlardan on biri, Yedigün d.'nin 8 Aralık 1946-14 Aralık 1947 tarihleri arasında yayınlanan röportajlardan, ikisi yine Yedigün d.'nin 10 Nisan-10 Temmuz 1948 tarihli sayılarında, "Beyoğlu" adlı röportaj ise Resimli İstanbul Haftası'ndan (25 Nisan 1953, N.1, s.12) alınmıştır. "Haydarpasa" da, Resimli İstanbul Haftası'nda: (Sait Faik'in Bir Röportajı), (9 Mayıs 1953, N.3, s.7) çıkmıştır. Daha sonra Yeni Hikâveler d.'nde "Hikâye Peşinde" adıyla yayınlanıp, bu adla yazarın ölümünden sonra basılan Az Şekerli adlı kitabına girmiştir. (199) Birinci baskıda on altı şiir bulunmaktadır. İkinci baskıya "Napoli" ve "Yarı Belimiz" adlı iki şiir eklenmiştir. 1986'da yapılan yedinci baskıda Şimdi Sevişme Vakti, müstakil bir kitap olarak üç bölüm halinde düzenlenmiştir. Birinci bölüm, Şimdi Sevişme Vakti adıyla ve daha önce kitaplaşan şiirler, ikinci ve daha sonra yapılan baskılardaki sıraya göre verilmiştir. Ancak, "Yarı Belimiz" adlı şiir alınmamıştır. Bu şiir, ilk olarak İstanbul d.'nde (Haziran 1954, N.8) çıkmıştır. İkinci bölüm, Sait Faik'in daha önce kitaplara girmemiş, dergi ve gazetelerde yayınlanmış şiirlerinden ibarettir. Üçüncü bölüm, daha önce yayınlanmamış, Muzaffer Uyguner tarafından yazarın müsveddeleri taranarak tesbit edilmiş olan şiirlerden oluşmaktadır.



E. Tercümeleri

1. Müthiş Bir Tren

(Bu kitabın baskıları, "Hikâye Kitapları" bölümünde belirtil-
di.)(200)

2. Yaşamak Hırsı

Birinci Baskı: İst., 1954, 159 s., İstanbul yayınları. (201)

İkinci Baskı: Ank., 1982, 196 s., Bilgi yayınları.

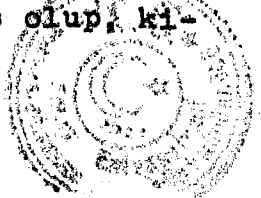
Üçüncü Baskı: Ank., 1985, 196 s., Bilgi yayınları.

F. Diğer Yazılarının Bulunduğu Kitaplar

1. Yaşasın Edebiyat

(Bu kitabın baskıları, "Hikâye Kitapları" bölümündedir.) (202)

-
- (200) "Son Turfandalar" (André Gidé), Varlık d., 1 Ocak 1936, N.60, s.185; "Uykuda Cinayet" (Claude Houghton), Yedigün d., 7 Ağustos-2 Ekim 1948, N.21-29; "Fülüt Çalan Adam" (Liam O'Flaherty), Yedigün d., 16-23 Ekim 1948, N.33-35; "Kuyruklu Pişano Adası" (Samivel-Paul Gayet-Tancred), 13 Kasım-18 Aralık 1948, N.35-40 (36. sayı hariç); "Pomega" (Manhood), 25 Aralık 1948-8 Ocak 1949, N.41-43; "Meslek Kazası" (Bir İtalyan Hikâyesi), Resimli İstanbul Haftası d., 23 Mayıs 1953, N.5, s.13-15. Görüldüğü gibi, daha önce tercüme edilip dergilerde kalan beş hikâye ve "Uykuda Cinayet" adlı uzun hikâye, 1981'de (s.19-146) kitap haline getirilmiştir.
- (201) Georges Simenon'un L'homme qui Regarde Passe les Trains adlı romanını Gece Yarısı Trenleri olarak çeviren Sait Faik, 1 Aralık 1949-27 Temmuz 1950 (N.XVII/38-XVIII/72) tarihleri arasında Yedigün d.'nde yayınlamıştır. 1954'te Yaşamak Hırsı olarak değiştirilmiş ve bütün baskılarda bu adla çıkmıştır.
- (202) Hikâyelerin dışında kalan, yazarın değişik konulardaki on dokuz yazısı da bulunmaktadır. Burada, 1939 tarihinden itibaren muhtelif dergi ve gazetelerde bulunan yazılar toplanmıştır. Bunlar, kitap tanıtımından, sanat ve edebiyat anlayışına kadar değişik konularda yazılmış olup, kitapta kronolojik sıra ile yer almıştır.



2. Açık Hava Oteli -Konuşmalar Mektuplar-

(Bu kitabın baskıları, "Röportajları" bölümündedir.)(203)

3. Sevgiliye Mektup

(Bu kitabın baskısı, "Hikâye Kitapları" bölümündedir.)(204)

Sait Faik'in bütün yazıları, yayınlanmayan müsveddeler de dahil olmak üzere, Bilgi Yayınevi tarafından toplanmış ve on dört cilt halinde tamamlanmıştır. İlk kitabını Remzi Kitabevi'nde bastıran Sait Faik, ikinci ve üçüncü kitaplarını Çığır Kitabevi'ne yayınlattmıştır. Dördüncü kitabı "Lüzumsuz Adam"dan itibaren Varlık Yayınlarının, sanatkârın eserlerine el attığını görüyoruz. 1944'te "Medarı Maişet Motoru" adlı romanını Ahmet İhsan Basımevine, 1953'te "Şimdi Sevişme Vakti" adlı şiir kitabını Yenilik yayınları arasında bastıran Sait Faik, tercüme romanı "Yaşamak Hırsı"nın da ilk baskısını İstanbul Yayınlarına yaptırmıştır. Diğerlerini ise 1970'e kadar Varlık Yayınları, 1970'ten itibaren Bilgi Yayınevi basmıştır. Yazar hayatı iken yayımladığı son kitabı olan "Alemdağda Var Bir Yılan"ı Mart 1954'te çıkarmıştır. Kitabın ilk baskısının "Alemdağda Var Bir Yılan" şeklinde çıktığını, bunun Sait Faik tarafından "Alemdağda Var Bir Yılan" olarak düzeltilildiğini Yaşar Nabi belirtmektedir. (205) Yazarın ölümünden sonra yayımlanan

(203) Kitabın 91-123. sayfalarındaki sekiz yazı, sanatkârın 1936-1942 tarihleri arasında dergilerde çıkan tenkitleri; 125-161. sayfalardaki yazılar, Sait Faik'in değişik konulardaki anketlere cevapları; 163-182. sayfalar arasında yer alanlar ise, değişik tarihlerde yazdığı mektuplarıdır.

(204) Sait Faik'in birkaçı hariç, hiçbir yerde yayımlanmamış on altı yazısı ve dergilerde kalmış üç yazısı: "Gölgelemler Gölgede Kaldı", (Cumartesi d., 30 Mart 1946, N.7); "Ne Can Sıkıcı Şu Freud", (Yeditepe g., Mayıs 1955, N.84); "Sovyet Rejiminde İctimâî Sigortalar", (Gün d., 16 Şubat 1946, N.5) bulunmaktadır. Bu yazıların yayınlanmak üzere kaleme alındığını, kitabı yayına hazırlayan Muzaffer Uyguner eserin önsözünde belirtmektedir. (Sevgiliye Mektup, Ank., 1987, s.9.) Yazılar, sanatkârın estetik ("Aşk Üzerine", s.59) ve tenkit ("Varlık Üzerine", s.112) konularındaki düşüncelerinden ibarettir.

(205) "Sait Faik İçin Notlar", Varlık d., 1 Temmuz 1954, N.408, s.8.

ilk eseri "Az Şekerli" adlı hikâye kitabı olup, Aralık 1954'te basılmıştır. Sait Faik sağlığında sadece "Semaver", "Sarnıç" ve "Şahmerdan"ın ikinci baskılarını yaptırabilmiştir. Diğer eserlerinin ikinci ve daha sonraki baskıları ise ölümünden sonra yapılmıştır.

Netice itibarıyla, 206 hikâye, 2 roman, 51 röportaj, 10 uyarlama hikâye, 9 müsveddeler arasında kalmış hikâye, 38 şiir, 44 muhtelif konularda makale ve tenkit yazısı, 1 tercüme roman, ve 6 tercüme hikâyesiyle Sait Faik, edebiyatımızda yer almış önemli bir sanatkârdır. Bilgi Yayınevi tarafından yapılan son derlemelerle yazarın bütün eserleri tamamlanmıştır.

Sait Faik'in bir kısım hikâyelerinin Fransızca, İngilizce ve Rumca'ya çevirileri de bulunmaktadır. Sabri Esat Siyavuşgil'in "Un Point Sur la Carte" adıyla Fransızca'ya çevirdiği 41 hikâye⁽²⁰⁶⁾, (Leyden (Pay Bas), 1962, A.W., Sythoof, 330 s.) ile "Specterum" (Amerikan Koleji'nin dergisi) ve "Prisos" (İstanbul'da yayımlanan Rumca dergi)ta İngilizce ve Rumca'ya çevrilen hikâyeleri vardır.

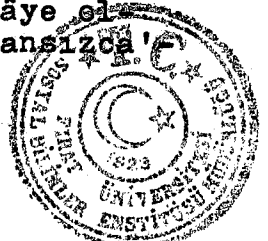
Eserlerin Varlık ve Bilgi yayınevleri tarafından yapılan ikişerlik baskılarında, sıralama bakımından birlik bulunmamaktadır. Sayfa düzeninde karışıklığa meydan vermemek ve okuyucuya kolaylık sağlamak amacıyla, her iki yayınevinin yaptığı ikişerlik baskılardaki sıralamayı aşağıdaki şekilde belirtmenin faydalı olacağı düşüncesindeyiz.

Varlık Yayınları arasında 1965'te çıkan ikişerlik baskılar şu şekilde sıralanmıştır:

Bütün Eserleri: 1 1-2 Semaver-Kumpanya

Bütün Eserleri: 2 3-4 Sarnıç-Kayıp Aranıyor

(206) Oktay Akbal, "Bir Yanlışlık", Varlık d., 1 Mart 1966, N.665, s.4'te: ("Müthiş Bir Tren" in uyarlama hikâye olduğu halde, Fransızca'ya bir yanlışlıkla çevrildiğini belirtir.) Ayrıca, "Gümüş Saat" da uyarlama hikâye olduğu halde, Sabri Esat Siyavuşgil tarafından Fransızca'ya çevrilmiştir.



Bütün Eserleri: 3	5-6	Şahmerdan-Havada Bulut
Bütün Eserleri: 4	7-8	Lüzumsuz Adam-Az Şekerli
Bütün Eserleri: 5	9-10	Mahalle Kahvesi-Tüneldeki Çocuk
Bütün Eserleri: 6	11-12	Son Kuşlar-Mahkeme Kapısı
Bütün Eserleri: 7	13-14	Havuz Başı-Alemdağda Var Bir Yılan
Bütün Eserleri: 8	15-16	Birtakım İnsanlar-Şimdi Sevişme Vakti

Bilgi Yayınevi tarafından 1970'ten itibaren çıkarılan
ikişerlik baskılar da şu şekilde sıralanmıştır:

Bütün Eserleri: 1	(1-2)	Semaver-Sarnıç
Bütün Eserleri: 2	(1-2)	Şahmerdan-Lüzumsuz Adam
Bütün Eserleri: 3		Medarı Maişet Motoru
Bütün Eserleri: 4	(1-2)	Mahalle Kahvesi-Havada Bulut
Bütün Eserleri: 5	(1-2)	Kumpanya-Kayıp Aranıyor
Bütün Eserleri: 6	(1-2)	Havuz Başı-Son Kuşlar
Bütün Eserleri: 7	(1-2)	Alemdağda Var Bir Yılan-Az Şekerli
Bütün Eserleri: 8	(1-2)	Tüneldeki Çocuk-Mahkeme Kapısı
Bütün Eserleri: 9	(1-2)	Balıkçının Ölümü-Yaşasın Edebiyat
Bütün Eserleri:10	(1-2)	Açık Hava Oteli-Konuşmalar, Mektuplar
Bütün Eserleri:11	(1-2)	Müthiş Bir Tren (Çeviriler-Uyarlamalar)
Bütün Eserleri:12		Yaşamak Hırsı (Roman, Georges Simenon'- dan çeviri)
Bütün Eserleri:13		Şimdi Sevişme Vakti (Şiirler)(207)
Bütün Eserleri:14		Sevgiliye Mektup (Hikâyeler-Yazılar- Mektuplar-Konuşmalar)

(207) Bilgi yayınlarının 1970, 1976 ve 1980 tarihli baskılarında, "Bütün Eserleri: 7 Alemdağda Var Bir Yılan-Az Şekerli" nin sonuna eklenmiştir. 1986'daki yedinci baskıda ise müstakil bir kitap halinde çıkmıştır.



İ K İ N C İ B Ö L Ü M

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN HİKÂYELERİNİN TEMATİK İNCELENMESİ
(TEMA - FİKİR - MUHTEVA)



I. TEMA-FİKİR-MUHTEVA HAKKINDA

Her yazar, değişik zamanlara ait, hârici âlemden edindiği tedâilere, şahsî duyuş tarzını da katarak eserine vücut vermiştir. Tam bir anlam ifâde eden edebî metin, ne harice, ne de yazarın zihnî ve hissî tarafına bağlıdır. Eser, bütünlüğe kavuştuktan sonra, okuyucu fiktif (itibârî) bir âlemle yüz yüze gelmiş olur. Bu âlem, yazarın muhayyilesine göre şekillenmiş, tamamlandıktan sonra ayrı bir yapıya kavuşmuştur.

Edebî eser, hariçten müstakil, mesajı kendi içinde olan bir bütündür. Onda bu bütünlüğü sağlayan, fenomen'e ait unsurların esere vücut veren şahıs tarafından ferdî duyuş tarzına göre algılanıp yorumlanmasıdır. Bu durum, edebî eseri ortaya çıkaran muharrik gücün ne olduğu sorusunu akla getirmektedir. Bir sanatkâr hârici âlemi model olarak almayıp kendi iç dünyasına yönelmekle de edebî bir metin ortaya koyabilir. Muharrik unsur, sanatkârın içinde gizli olan ve eserle varlığı dikkatlere sunulan güçtür. Bir eserdeki edebîliğin ilk tezâhürü, yazarın gizli duygu ve düşüncelerini dışa vurma isteği ve "anlatıcının naklettiği vak'ayı, ona bağlı olarak şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri ve mekânı dil vasıtasıyla tesbit ederken bir haz"⁽¹⁾ duymasıdır. Yazar aradan çıkınca, okuyucu eserle karşılaşır. Eser, her okuyucuya bazı şeyler verir. Eserin niçin yazıldığı, amacının ne olduğu gibi sorular tema mevzuunu gündeme getirir.

Tema hakkında değişik tarifler bulunmaktadır. Türk Dil Kurumu'nun "Türkçe Sözlük"ünde; "Tema: Bir sanat yapıtında işlenen konu, düşünce, görüş, ana konu."⁽²⁾ olarak verilirken,

(1) Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Ank., 1984, s.120.

(2) TDK, Türkçe Sözlük, Ank., 1981, s.779.



Mehmet Doğan; "Bir esere hâkim olan fikir ve his."⁽³⁾ şeklinde belirtir. Bir başka kaynakta ise; "Bir yazı, bir müzik parçasında işlenen, geliştirilen bir buluş, bir görüş, bir düşünüş... Ana fikir. Karşıdakine aşlamak için işlenen, geliştirilen duygu, eserin belli başlı motifi."⁽⁴⁾ olarak tarif edilir.

Yukarıda verdiğimiz üç ayrı tarifta de tema, konu, fikir, ana fikir, bir düşünce, bir duygu olarak belirtilmiş ve aynı mânâda kullanılmıştır. Temayla konuyu birlikte ele alan Gennadiy N. Pospelov; "Konu (tema), bilginin temelidir, bir başka deyişle bilginin nesnesidir." dedikten sonra, "işlenmek üzere öne konulan" diye tarif ederek kapsamını genişletmiştir. Yazar, tematik'i ise şu şekilde açıklamıştır: "Bir eserdeki ya da bir yazarın yaratışındaki konuların (temaların) bütünüdür. Bunlar belli bir ifâde veya bir makale içinde, ya da bir sanat eserinde -özellikle sanatsal edebiyatta- yansıtılan yaşam görüngüleridir."⁽⁵⁾ Henry James ise temanın değişebileceğini belirtir. "Romanda ifâde edilen beşerî, ferdî tecrübenin evrensel, objektif mutlak ve değişmez olmadığı artık şüphe götürmez bir şekilde eleştirinin temel ilkelerinden biri olmuştur." dedikten sonra, temayı "bir ilgi ve değerlendirme" olarak görmüş. "Eserin bütününe dayalı, (...) her hangi bir durum veya bölüme uygun bulduğumuz bir addır."⁽⁶⁾ der ve bir yorum meselesi olarak kabul eder.

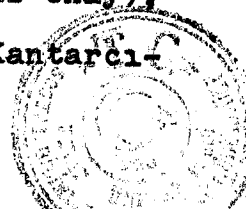
Bazı yazarlar da temayı, bir eserin muhtevası olarak kabul ederler. Aynı konu etrafında birçok eser yazılabilir. O halde, "konu, eser yazılmadan önce var olduğuna göre eserin değeri ile bir ilişkisi yoktur. Eser kendinde var olan bir şeyle değerlendirilebilir ve bundan ötürü henüz esere girmemiş, işlenmemiş haliyle ham konu, değerlendirilmede işe karıştırılamaz." ifadeleriyle Anglo-Amerikan Biçimcileri'nin görüş-

(3) D. Mehmet Doğan, Büyük Türkçe Sözlük, Ank., 1981, s.966.

(4) Seyit Kemal Karaalioğlu, Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü, İst., 1978, s.731.

(5) Gennadiy N. Pospelov, Edebiyat Bilimi I, (Çev. Yılmaz Onay), Ank., 1984, s.116.

(6) Philip Stevick, Roman Teorisi, (Çev. Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Ank. 1988, s.60.



lerini anlatan Berna Moran: "Bu anlamdaki konunun yanı sıra bir de eserin içindeki konu vardır ki, buna "içerik" diyelim. içerik, ham konunun eserin içinde aldığı haldir. Yani, sanatçının elinde işlenmiş hali."⁽⁷⁾ olarak değerlendirir. Böylece bir konu, edebî eser vasıtasıyla dikkatlere sunulduğu zaman, eserin temasını teşkil eder. Dolayısıyla temayı konunun içinde ve ondan daha küçük bir unsur olarak düşünebiliriz.

Tam bir mânâ ifade eden cümleden en büyük vak'a zincirine kadar her seviyede söz gurupları birden çok fonksiyonuyla karşımıza çıkabilir. Fonksiyona bağlı olarak temada da değişme mümkündür. Yazar, tek konu içinde birkaç temayı verebilir. Meseleye bu açıdan yaklaştığımız zaman, temaya bir duygu halinin ifadesi, diyebiliriz. Verici veya yönlendirici durumda olan yazarın eserine kattığı duygu haline uygun olarak metne yaklaşıldığı nisbette eserin çekirdeğine inilmiş olur. Bu durumda tema, yazarla eser arasındaki rabıtayı da ortaya koyar. Okuyucu, eserdeki hususları yazarın rûh hallerine göre tesbit eder. Böylece, edebî metin yoluyla verilmek istenilen düşünce daha iyi çözümlenmiş olur.

Nelerin tema olup nelerin olamayacağı hususunda farklı anlayışlar bulunmaktadır. Yukarıda işaret ettiğimiz gibi, bazıları temayı bir duygu haliyle sınırlı tutarken, bir kısım yazarlar daha geniş görmüşlerdir. Bir duygu nalinden başka şeyler de tema olamaz mı? Mesela, insanın problemleri, sosyal ilişkiler, cemiyet meseleleriyle alakalı ve ferdî duyuşla sınırlı bir metnin teması nedir? Bütün bunlar, temanın sınırlarını daha kapsamlı olarak ele almamızı gerektiriyor.

Sait Faik'in hikâyelerinde tema, fikir ve muhtevayı yukarıda işaret ettiğimiz esaslar doğrultusunda vermeye çalışacağız. Ayrıca, tema, fikir ve muhtevadan biri kesin tercihe gidilmedi. Hikâyelerin temaları anlatılırken, metnin muhtevasını ve yazarın fikirlerini açıklamaya çalıştık.

Edebiyatın birçok türünde eserler vermiş olan Sait

(7) Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İst. 1983, s. 157.

Faik, edebiyat tarihimize hikâyeci olarak girmiştir. 1929 tarihinden itibaren yazma faaliyetinde bulunan sanatkâr, birkaç yıl aradan sonra, hikâye türünde sürekli bir çalışma göstermiştir. 1934'ten sonra ise her yıl yazdıklarını düzenli bir şekilde yayımlamıştır. Onun yirmi dört yıllık yazı hayatında ortaya koyduğu hikâyeleri tema-fikir-muhteva itibarıyla ele aldığımızda sanatkârın hangi meseleleri yöneldiğini ve zaman içinde takip ettiği çizgiyi daha iyi görmüş oluruz.

Her hikâye de en az bir tema vardır. Vak'ayı oluşturan kahramanlar arasındaki basit ilişkilerin ötesinde, her hikâyenin bir derinliği bulunmaktadır. Hikâyede sanatkâr tarafından verilmek istenen de budur. Okuyucu metnin çekirdeğini, olay örgüsünü oluşturan şahıs ilişkilerinden soyutlayarak algılamak durumundadır.

Hikâyelerinin bir kısmında kahramanlarına isim bile vermeyen Sait Faik, bunlardan ya cinsiyetlerine, "bir kadın", "bir kız", "bir adam" veya yaşlarına göre, "bir genç", "nine", "yaşlı bir adam", "bir çocuk" ifadeleriyle bahsetmiştir. Burada, sanatkârın kahramanı ön plâna almadığını, fertlerin ötesinde, asıl vurgulamak istediği bir problemin varlığını dikatlere sunma endişesinden kaynaklanmaktadır.

II. HİKAYELERİN TEMALARI

A. İnsanın Problemleri

Sait Faik, insanı konu olarak ele almış yazarlarımızın safında yer almış bir sanatkârdır. Birkaç hikâyesi hariç, genellikle ya "ben"in cemiyet karşısındaki durumunu veya başka insanların yaşama biçimlerini bir hikâyenin imkanları içinde ortaya koymuştur.

"İnsanın Problemler" adını verdiğimiz tema-fikir-muhtevayla alakalı hususlar, yazarın insanın problemlerine yaklaşımlarını yansıtmaktadır. Gözlemlerinde, vak'ayı en alt seviyeye indiren yazar, ferdi içinde yaşadığı şartlara bağlı

olarak ortaya koyarken şahsa değil, fikre ve muhtevaya önem vermiştir. Onun için, bu başlık altında inceleyeceğimiz hikâyelerde insana şahıs olarak değil, hikâyenin mesajı açısından yaklaşmaktayız.

Sait Faik, küçük insanı ele almıştır. O, çevresinde gördüğü her insanı değil, zor şartlarda hayatını sürdürmeğe çalışan kimselerin problemlerine yönelmiştir. "Küçük insan" olarak nitelendirdiğimiz bu kimseler, "alt tabaka" denilen ve günlük kazançlarıyla geçinmek zorunda olan yoksul kişilerdir. Bu insanlara yönelme Sait Faik'te sonradan ortaya çıkmıştır; doğuştan var olan ve mizacıyla alakalı bir husustur. "Birtakım İnsanlar"ın yazarı, "küçük insanların büyük dostu" olma hususunda başkalarına da örnek olmuştur. Haldun Taner, onun hayatında ve sanatında bütünlük gösteren bu özelliğine işâret ederek, "küçük insanla ilgilenmeyi, küçük insanı sevmeyi pek çok kimse onun yoluyla"⁽⁸⁾ öğrendi, demektedir. Aynı zamanda, bu insanların problemlerine dışardan seyirci bir gözle bakmamıştır. Sokaktaki insanla dertleşen, yoksul balıkçıyla balığa çıkan bir sanatkâr hüvviyetiyle karşımıza çıkmaktadır.

Sait Faik'in hikâyelerinde yer verdiği küçük insanlar değişik guruplara mensup kimselerdir. Her bir gurubun problemleri ise kendine özgü bir nitelik arz eder. Bunlar, yazarın gözlem yoluyla tanıdığı ve hayatlarını düşündüğü tiplerdir. Sanatkâr, bir olaya bağlı olarak, kahramanlarına ait hayatın bir yönünü ve bu insanların cemiyet içindeki durumlarını dikkatlere sunmuştur. Kahramanlarını İstanbul'un muhtelif semtlerinden seçmiştir. Kahramanlarının yaşantılarıyla alakalı olarak, yakinen müşahade ettiği olayların arkasındaki asıl sebebe yönelmiştir.

Yetmiş civarındaki hikâyede "küçük insan"ın çeşitli hayat tezâhürlerini görmekteyiz. Bunlardan altmış bir tanesinde bu kesimin problemlerine yer verilmiştir. Bu insanları şu guruplarda toplayabiliriz.

(8) Haldun Taner, "Küçük İnsanların Büyük Dostu" Varlık d., 1 Mayıs 1955, N.418, s.7.

1. Fakir Semt ve Gecekondu Oturanlar

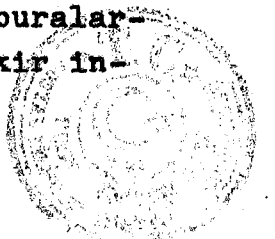
İstanbul'un kenar mahallelerinde bulunan, şehir hayatına yabancı, fakir kimselerin hayatlarına muhtelif zamanlarda kaleme alınan hikâyelerde yer verilmiştir. Yirmi altı hikâyede bu kesime mensup insanların anlatıldığını görüyoruz. Bunlardan yirmi birinde fakir semt insanı ve maddî problemleri, beşinde gecekondu çevresine ait problemler anlatılmıştır.

Fakir semt ve insanlarıyla alakalı hikâyelerden altısında muhit genel görünümüyle, buralarda yaşayanlar toplu halde verilmiştir. "Kartal", Tüneldeki Çocuk", "İkinci Mektup", "Yorgiya'nın Mahallesi", "Menekşeli Vadi" ve "Mahalle Kahvesi" adlı hikâyelerde olduğu gibi.

Yazarın ilk hikâyelerinden olan "Kartal'da insanların mütevekkil halleri semtin pis ve kötü görünümüyle birleştirilerek dikkatlere sunulurken, "Tüneldeki Çocuk'ta elektriksiz bir nahiye'nin durumu, insanların ihmal edilişleri ve şehir insanının bunlara kayıtsızlığı belirtilmiştir. Bu insanları küçük gören ve kayıtsızlığını söz ve davranışlarıyla açığa vuran birine hitaben: "Şu insanlara hiç bir şey çok değildir..." (V-1/9) diyen anlatıcı, yazarın temsilcisi olarak fakir semt insanlarından yana olduğunu ifâde etmiştir. Cahili, köylüsü ve aydınıyla aynı toplumun üyeleri olarak, herkesin birbirini kabul etmesi gerektiğine dikkat çekilmiştir.

"Yorgiya'nın Mahallesi", iğreti yapıları ve yoksul insanlarıyla, "Menekşeli Vadi", kenar mahalle insanının şehrin ışıklarına ve cazibesine kapılışıyla dikkatlere sunulur. "Mahalle Kahvesi" ise kenar mahallenin fakir, içine kapalı, birbirini gözetken insanların toplandığı yer olarak ortaya konur. "İkinci Mektup'ta, Anadolu'nun zelzeleye uğramış bir köyü ve burada yaşayan insanların durumu bir vakaya bağlı olarak anlatılmıştır.

Belli aralıklarla kaleme alınmış olan bu altı hikâyeyi birbirine bağlayan, sanatkârın fakir semtlere ve buralarda yaşayan insanlara yaklaşım tarzıdır. Hepsinde, fakir in-



sanlar gurup halinde, cemiyetin diğer kesimlerine mensup şahıs, yahut şahıslar da onların karşılarında gösterilmişlerdir. Hikâyeler, fakir semtlerin kötü görünümelerini ve buralardaki insanların mağduriyetlerini yansıtıcı biçimde düzenlenmiştir.

"Semaver", "Alt Kamara", "Satılık Dünya", "Kestaneci Dostum", "Ketenhelvacı", "Karidesçi'nin Evi" ve "Mürüvvet" adlı yedi hikâyede ise, değişik muhitlere mensup, farklı işler yapan fakir semt insanları anlatılmıştır. Her biri kendi sosyal çevresini temsil eden şahıslarla alakalı hususlar hikâyeye türüne uygun bir anlatımla ortaya konulmuştur.

"Semaver"ın kahramanı Ali, fakir bir mahallenin mütevazı görünümlü bir evinde annesiyle birlikte oturmaktadır. Fabrikadaki işinden memnun, küçük yuvasında mutludur. Zira, küçük şeyler onu mutlu etmeye yetmektedir. Fakat, annasının ölümü onun mutluluğunu ve sıcak yuvanın rahatlığını alıp götürmüştür. "Alt Kamara"nın yaşlı kahramanı, "derin bir of çekti. Fakat bu of, hayat yükünü kaldıramayan insanların ofundan ziyade, bu sıcak yaz gününde, İstanbul denilen bu harikulâde şehrin pis ve güzel sokaklarından ucuz şeyler arayıp da yorulmuş insanların sesiydi."(II-1/73) ifadeleriyle tanıtılır. Ses, hareket ve görünüşten hareketle fakir semt insanının hayatı verilmiştir. "Satılık Dünya" hikâyesinin kahramanı Emin, maddî sıkıntı sebebiyle üç defa hırsızlık yapmayı düşünmüş, fakat her üçünde de buna cesaret edememiştir. Onun hayatında üç önemli vak'a olarak sıralanan evlenme, hanımının ölümü ve yedi yaşındaki çocuğunun ölümünde maddî ihtiyaç onu bu düşünceye sevk etmiş olarak gösterilmiştir. Hasta çocuğunu ilaç alacak parası olmayan baba, evine "hiç bilmediği, tasavvur etmediği refah havasını doldurur vermek"(II-1/75) için hırsızlık hayalleri kurmuştur. Emin, bu hayâlini gerçekleştirdiği zaman aklî muvazenesini de bozmuş olarak karşımıza çıkarılır. Onun bütün dünyayı satın almak hayaliyle teşebbüs ettiği bu olay, maddî sıkıntıya bağlanmak suretiyle, fakir semt insanının zor şartlarına dikkat çekilmiştir.

"Kestaneci Dostum", "Ketenhelvacı", "Karidesçi'nin Evi"



ve "Mürüvvet" hikâyelerindeki kahramanlar fakir semtin yoksul, yaşamak için çok çalışmak zorunda olan fertleridir. Kestaneci Ahmet yirmi dört yaşına gelinceye kadar değişik işlerde çalışmış, kimseye muhtaç olmadan geçimini temin etmiş, fakat zabıta kestanecilik yapmasını yasaklayınca eroin satmaya kalkışmıştır. Onu bu yanlışa sevk eden şey, cemiyetin yasakçı tutumu olarak gösterilmiştir. Günlük kazancıyla geçimini temin etmek durumundaki fakir insanın engellenmesi, normal kazanç yolunun bırakılmaması, onu kötü davranışa sevk edici olduğuna dikkat çekilmiştir.

Karidesçi ise, fakir semte mensup farklı bir tip olarak karşımıza çıkarılmıştır. O, geçimini temin edemediği için evinin randevuevi olmasına ses çıkaramaz. Günlük kazandığıyla yetinmek zorunda olan kimsedir. Bu gayr-i meşru iş yapan insanlar suçlu olarak nitelendirilmez, sadece teşhir edilir ve maddî problemlere bağlı marazî davranışlar olarak dikkatle sunulur. "Mürüvvet" hikâyesinin kahramanı Şopar Hüseyin ise, biraz para alabilmek için elini makineye kaptıran farklı bir tip olarak karşımıza çıkarılmıştır. Maddî problem onu vücudundan fedakârlığa kadar götürmüştür. "Ketenhelvacı"da, geleneksel meslek olan ketenhelvacılık ve çok çalışıp buna mukabil az kazanan diğer bir fakir semt insanı olan ketenhelvacı tanıtılmıştır. Bu hikâyelerdeki kahramanların ortak tarafları, fakir mahallenin insanları olmaları ve maddî bakımdan sıkıntı içinde bulunmalarıdır.

Bir kısım hikâyelerde fakir semt insanları, zengin kimselerle bir arada ele alınmıştır. Böylece bu iki kesim arasındaki farklı hayat tarzına dikkat çekilmiştir. "İki Kişi Arasında" adlı hikâyede mektup yoluyla sevgilisine bir olayı aktaran anlatıcı, bir vapurda, acından baygınlık geçiren bir kadınla, "gıda maddelerinin fiyatlarıyla oynayan", daha çok kazanmak için fiyatları yükselten esnafı, tezadı açığa çıkarıcı tarzda, karşı karşıya getirmiştir. Böylece yoksul insanın dramatik vaziyetine dikkat çekilmiştir. "İzmir'e" adlı hikâyede, yol parası temin etmek için bir çift tavşanı satmağa çalışan,



"hüznün faciasının büyüklüğü"(II-1/74) yüzüne aksetmiş olan, "temizlik, müsamaha, iç bekâretiyle ihtiyarlayan iyi kadınları"(II-1/75-76) hatırlatan yaşlı bir kadın ve "Birbirinin ekmeğini kapanlar"(II-1/78) birlikte ele alınmıştır. Hikâyede fakir insanın problemi anlatılırken bu kimselerin yüzlerinde bir "asâlet"in bulunmasına karşılık, cemiyetin başka kesimlerinde bu vasfın bulunmadığına işâret edilir.(II-1/74) Cemiyetteki kötü kimselerin hayatı çekilmez hale getirmelerine mukâbil, iyilerin de bulunduğuna ve bunların da fakir semt insanları olduğuna dikkat çekilir. "Önündeki Kış", "İp Meselesi", "İyilik Unutulmaz", "Hallaç" ve "Yani Usta" adlı hikâyelerin de aynı tarzda vücut bulduğunu görüyoruz. Bir tarafta sadece kendi manfaatlarını düşünen insanlar, diğer tarafta günlük kazançlarıyla geçinmek zorunda olan fakir kimseler. Adı geçen hikâyelerde, cemiyet olumsuz yönleriyle yansıtılırken, fakir insanlar çalışkan ve iyi kimseler olarak gösterilmiştir.

Birkaç hikâyede de gecekondü muhuti ve burada yaşayanların hayat tarzları ele alınmıştır. "Kalorifer ve Bahar", "Beyez Pantolon", "Sur Dışında Hayat", "Kaçamak, Papağan, Karabiber" ve "Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye"de olduğu gibi. Bu hikâyelerde, küçük insanların kendi muhitlerindeki durumuyla beraber, büyük şehre, başka insanların yaşama biçimlerine nasıl baktıklarını da buluruz.

Bir gecekondü semtinin tasviriyle başlanılan, "Kalorifer ve Bahar"da, şehrin ışıklarına yabancı, yapılarını büyük, sinemalarını karanlık bir yer olarak değerlendiren insanlar ve onların şehre bakışları anlatılmıştır. Burada oturanlar, çocuğuyla, büyüğüyle, yaşlısıyla, genciyle, kadını ve erkeğiyle küçük insanlardır. "Bu mahalleden şehrin merkezine gitmek İstanbul'dan Ankaraya gidip gelmekten zordur.(...) Hapishaneye buradan askere gidilir gibi gidilirdi. Kendi aralarında din farkı gözetmeksizin kız bile alıp veren bu insanların başlıca düşmanı, daha doğrusu sevgilisi, bir tepeye çıkıldığı zaman görülen şehrin merkezidir."(I-2/121-122) Şehre ve



birbirlerinden başka her şeye yabancı olan bu insanlar, kendi içlerine kapalı, hayatları dar bir çerçeve içinde ve büyük hayâller peşinde geçer. Burada yaşayan insanlar toplu halde şu şekilde tanıtılır:

"Kadınlar bu mahallede doğarlar, gene aynı mahallede, fakat bir başka sefil kulübede ölürlerd. Erkekler bu mahallede doğarlardı ama, katiyen bu mahallede ölmezlerdi. Kimi hapishanede, kimi bir dibinde, bir cami avlusunda, ne bileyem başka yerlerde, kendi doğdukları yerden başka yerlerde ölürlerd." (I-2/122)

"Sur Dışında Hayat" ve "Kaçamak, Papağan, Karabiber" adlı hikâyelerde de olduğu gibi, burada gecekondlu muhitinin dışındaki hayat, bu muhitte yetişmiş Capon ve benzerlerinin algılarına göre verilmiş, küçük insanın hayatı yaşadığı mekân-daki durumuyla mekâna ait hususiyetler birleştirilerek ortaya konulmuştur.

Bu üç hikâyenin yayım tarihleri, "Kalorifer ve Bahar" 1936, "Sur Dışında Hayat" 1947 ve "Kaçamak Papağan, Karabiber" 1948'dir. Her üç hikâyede de gecekondlu insanının problemlerine yaklaşım farklı bir yönüyle ele alınmıştır. "Kalorifer ve Bahar"da yabancıları olduğu şehre yönelen gecekondlu insanı şehrin ışık ve yapılarıyla hayranlığıyla dikkatlere sunulurken, "Sur Dışında Hayat" ve "Kaçamak, Papağan, Karabiber"de gecekondlu insanı kendi yaşama biçimine adapte olmuş bir şekilde karşımıza çıkarılır. Son iki hikâyede, gecekondludan, doğup büyüdüğü bu yerlerden şehre gidenler, zaman zaman gelip muhitlerini ve eski dostlarını görmekten ve onlarla beraber olmaktan özel bir zevk duyarlar.

"Beyaz Pantolon"da gecekondlu insanı, kendi muhitinin dışındaki haliyle tanıtılır. Çiroz işi için gurup olarak adaya gelmiş, toplu halde çalışıp az kazanan bu insanların aile yaşantıları ve ahlâk telakkileri anlatılır. Nişanlısı Zehra'yı para mukabili vücudundan fedakârlığa zorlayan Rüstem, para ve beyaz pantolon için Rüstem'i öldüren diğer çirozcu genç u-yumsuz ve normal dışı davranışlarıyla dikkatlere sunulmuşlardır. Bu insanlar, başkalarının "cebinden çıkan her şeyi arzu-

layan..."(II-1/96) halleriyle yaşantılarını zorluk ve yokluk içinde devam ettiren kimselerdir.

Gecekondu insanının ele alındığı son hikâye "Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye"dir. Bu, yukarıda bahsi geçen dört hikâyeden farklı bir tarzda düzenlenmiştir. Diğerlerinde, hayatın içinden gözlem yoluyla tesbit edilen olaylardan hareketle gecekondu insanının problemlerine işaret edilirken, bu hikâyede gecekondu oturan insanın hayatı hayâl edilmiştir. Maşa ve sandalye tedâî unsuru olarak anlatıcıya, onları yapan ve satan insanları düşündürmüştür. Maşayı satan çingene gelini Kehlibar, kendi muhitinde ve küçük barakasındaki haliyle dikkatlere sunulmuştur.

2. Sokaktaki İşsiz İnsanlar

On yedi hikâyede sokaktaki insan anlatılmıştır. Bu kimseler, yapacak belli bir işleri olmayan, zor şartlarda yaşayan kesimden seçilmiştir.

Bu hikâyelerden bir kısmında anlatıcılar, gözleme bağlı olarak bu insanların maddî sebeplere bağlı davranış bozukluklarını tesbit ederler. "Gece İşi", "Park" ve "Bir Külhanbey Hikâyesi"nde olduğu gibi. Bu üç hikâyede de sokaktaki başıboş insanlar vardır. Hırsızlık ve benzeri davranışlarıyla cemiyet-teki marazî uzuv olarak nitelendirilebilecek insanların hayat tarzı ortaya konulmuştur. "Gece İşi"nde Ömer çevresindekileri kötülüğe sürükleyen biridir. "Park" hikâyesinde Dilber ve Sedat parazit tipler olarak tanıtılırlar. Başkalarının sırtından geçinmeye çalışan insanları temsil ederler. "Bir Külhanbey Hikâyesi"ndeki külhanbey ise, küçük insanlar arasında, başkalarının verdikleriyle hayatını devam ettiren alkolik bir tip olarak karşımıza çıkarılmıştır.

"1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir", "Kriz", "Francala mı Ekmek mi?", "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal", "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi", "Balıkçısını Bulan Olta" ve "Dondurma-

cının Çırağı" adlı hikâyelerde sokaktaki çocukların problemlerine yer verilmiştir.

Çöp ve su birikintisi bulunan boş alanda, her biri değişik çevrelerden kadın, erkek, yaşlı ve gençlerden ibaret, ortak yanları fakirlik olan insanların tanıtıldığı "1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir"de hamal çocuklar dikkati çeken tipler olarak seçilmiştir. Bu çocuklar, "bir kuruşla dünyanın en mesudu..."(VIII-1/21) olan kimselerdir. Hamallıkla kazandıklarına biraz daha ilâve etmek için birbirleriyle kumar oynarlar. Çevredeki zengin esnafın hor gördükleri, umursamadıkları bu çocukları sevindirmek, kahraman-anlatıcının yaptığı gibi, 1476 nikel kuruşu sokağa saçmakla mümkündür. Çünkü, hayat o çocuklar için, "nikel kuruşların tırtıllı ucunda parlıyordu."(VIII-1/21) Bu çocukların her halleri maddî problemlerini yansıtıcı tarzda belirtilmiştir.

"Kriz"deki muhacir çocuk ve Rıdvan da giydikleri elbiselerinin pejmürde ve eski oluşlarıyla kahraman-anlatıcının dikkatini çekmiş iki çocuk olarak hikâyede yer almışlardır. Bunlar giyecek elbiseleri ve kitap alacak paraları bulunmadığı için okula gidemeyen, hamallık yaparak geçimlerini sağlama-ya çalışan iki ayrı örnek olarak dikkatlere sunulmuşlardır.

"Francala mı, Ekmek mi?" hikâyesinin Çarpık Ahmed'i, başkalarının yardımlarıyla yaşayan, hamallık, manav çıraklığı yaparak geçimini sağlayan biri olarak tanıtılmıştır. Piyango-dan çıkan parayla, o ana kadar hasretini çektiği francala yemek ve üzerine giyecek bir şeyler almak arzusu çözümlenen Çarpık Ahmed, tabii ihtiyaçlarını bile karşılamayan problemleriyle dikkatlere sunulmuştur.

"Uyuz Hastalığı Arkasındaki Hayal"de, yara bere içindeki dilenen çocuk, aynı problemi yaşayan Ahmed'in başka şartlarda karşımıza çıkan bir benzeridir. "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi" adlı hikâyedeki parkta geceleyen çocuklar, "Balıkçısını Bulan Olta"daki, eline bir olta geçince balık tutmadaki maharetini gösteren çocuk, "Dondurmacının Çırağı"ndaki az ücret-

le çok iş yaptırılan çocuk, aynı tür problemi yaşayan, değişik çevrelerden seçilmiş tiplerdir. Bu çocukların olumsuz şartlardaki yaşama mücadeleleri, sokaktaki işsiz insanın problemleri olup, müşahadeye bağlı bir tarzda anlatılmıştır. Cemiyet bu çocuklara karşı duyarsız olarak vurgulanmıştır. Cemiyeti tenkid ve hayatın olumsuz yanlarını tesbit, hikâyelerin iki mühim özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Bir Karpuz Sergisi", "Kim Kime", "Birtakım İnsanlar", "Bacakları Olsaydı", Hayvanca Gülen Adam", "Kumarbaz Hayri Efendi" ve "Şöhrete Dair" adlı hikâyelerde ise yapacak belli bir işleri olmayan insanların durumu anlatılmıştır. Cemiyetin alt tabakasını oluşturan, başkaları tarafından fark edilmeyen sili tipler bu hikâyelerin kahramanlarıdır.

"Bir Karpuz Sergisi"nde, Beyazıt Camii avlusunda bulunan kahramanın hayâllerine uzanılmış, bir karpuz sergisi açması için yardım edilirse hayatının değişeceğine dikkat çekilmiştir. "Kim Kime" adlı hikâyede, komşuları ve çevresi tarafından fark edilmeyen yoksul ailenin dramı ortaya konulurken, "Birtakım İnsanlar"da, soğuk bir kış gecesinde, "ne paltosu, ne şapkası, ne de ayakkabıları vardı. Buna mukâbil, sırtında mor pamukları yer yer, parça parça dökülen bir hırkası, belinde ipi, ayağında yazlık tüy gibi bir pantolunu ve ayaklarında da yine iplerle bağlanmış çuvalı..."(I-1/72) olan insanların durumu anlatılmıştır. "Bacakları Olsaydı" hikâyesinde Yüksekaldırım'daki dilenciye; "Hayvanca Gülen Adam"da, "öyle iki ay değil, iki sene gözükmese, değil kunduracı, öz kardeşleri bile farkında olmayacak"(II-2/186) bir insana yer verilmiştir. "Kumarbaz Hayri Efendi" hikâyesinin kahramanı Hayri Efendi, hiç bir işi olmayan, kumar oynayan, fakat bu haliyle başkalarına zararı da dokunmayan biri olarak; "Şöhrete Dair"de ise, "yırtık cebi yine sarı iplikle dikili, (...) Pantolonu otuz sene evvel eskiciden nasıl alınmışsa öyle."(VII-2/190) olan Voyvo, çocuklara bayrak ve "fırıldak" satan biri olarak, sokaktaki işsiz insanın bütün özelliklerini yansıttıcı tarzda hikâyelerin kahramanları olmuşlardır. Kumarbaz Hayri Efendi-



nin en büyük problemi, çevrenin ona kötü insan gözüyle bakmasıdır. Anlatıcıya göre o, karaborsa yoluyla kısa zamanda zengin olmadığı, bunu vicdanına sığdıramadığı için kumarci olarak kalmış ve bu haliyle de kötü görülen biri olmuştur. Voyvo ise, sahte şöhret sahiplerinin çoğaldığı cemiyette farkına varılmayan, değer verilmeyen biri olarak karşımıza çıkmıştır.

3. Anadolu'da İstanbul'a Gelenler

Sait Faik, Anadolu insanını İstanbul'da tanımış ve buradaki durumuyla hikâyelerinde ele almıştır. Büyük şehre ümit dolu olarak gelen kimselerin karşılaştıkları problemlere dokuz hikâyede yer verilmiştir.

"Çöpçü Ahmet", "Köye Gönderilen Eşek", "Şeytanminaresi", "Şahmerdan", "Mavnalar", "Birtakım İnsanlar", "Yüksekaldırım" ve "Fındık" adlı hikâyelerde tanıdığımız kahramanlar Anadolu'nun değişik şehirlerinden İstanbul'a gelmişlerdir. Hepsi de işçi, çöpçü, hamal veya çımacıdır.

"Çöpçü Ahmet"te Ahmet, "bu kalabalık içinde aç kalma" (II-1/59) korkusuyla çöpçü olmuştur. Çevresinde gördüğü şeylere bir mânâ veremez. İzmaritlerini, çöplerini temizlediği, caddelerini temizlediği büyük şehrin insanlarının fark etmediği "küçük insan"ların temsilcilerinden biri olan Ahmet, büyük hayâl ve umutla geldiği bu şehirde yorgunluktan bayıldığı zaman, etrafındakiler ona acıyarak bakmaktan öte bir şey yapamazlar. "Bir giyotine" benzetilen "Şahmerdan"daki insanlar da Ahmet gibi zor şartlarda çalışan kimselerdir. "Köye Gönderilen Eşek" hikâyesinde Ramo, "Şeytanminâresi"nde Mehmet, "Mavnalar"da amele ve çımacı, "Birtakım İnsanlar"daki hamallar, "Fındık" hikâyesindeki çöpçü Ahmet, aynı özelliklere sahip, rütubet yerlerde barınan, kazandıkları ihtiyaçlarına yeterli olmayan, birbirine benzer hayat tarzlarını paylaşan insanlardır. Kendi muhitlerinde göremedikleri değişik şey-



lerin cazibesiyle büyük şehri terk edemezler. "Köye Gönderilen Eşek" hikâyesinde olduğu gibi.

Anadolu'dan İstanbul'a gelmiş olan bu insanların eğlence imkânları da "Yüksekkaldırım" hikâyesinde anlatılmıştır. Ucuza eğlenmek için bu insanların tek seçenekleri Yüksekaldırım'daki basit gösterileri izlemektir.

Anlatıcı, "Şeytanminâresi"nde, Anadolu insanının değişmez kaderinin böyle olduğuna da işaret eder. Mehmet'in oğlu Eminin de gelecekte, aynı şekiyde iş bulmak ve para kazanmak umuduyla İstanbul'a geleceği hayâl edilir. Böylece tipik vak'alara bağlı olarak Anadolu insanının yaşama biçimi ve İstanbul'daki hayatı ve buraya yönelişinin sebepleri hikâyenin imkânları içinde sezdirilmiş olur.

4. Balıkçılar

Sait Faik'in birçok hikâyesinde balıkçılara yer verilmiştir. Balıkçılarla alakalı bir fikre, bir düşünceye, başka bir konunun işlendiği hikâyelerde bile temas edilmiştir. Mesela, "Papaz Efendi" adlı hikâyede Papazın dinî vazifelerinden çok toprağa bağlı oluşu anlatılırken araya balıkçılar girer. Yazar, kahramanı Papaz vasıtasıyla balıkçılara dair düşüncesini aktarır. "Ben, dünyada balıkçıları, toprakla uğraşan rençberleri severim. Yalnız onları... O kadar..."(II-2/172) diyen Papaz, yazarın temsilcisi olarak konuşmaktadır. Aynı şekilde, "İzmir'e" hikâyesinin kahraman anlatıcısına: "Kendileri balıkçı olmayıp da balık satan esnafı da severim: Geçimini oltasıyla kazanan balıkçılardan daha az elbet."(IV-1/74) sözlerini söyleten yazardan başkası değildir.

Balıkçıların yaşama şartlarıyla ilgili problemlerin anlatıldığı hikâyeler ise şunlardır: "Stelyanos Hrisopulos Gemisi", "Krallık", "Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür", "İki Kişiye Bir Hikâye", "Ağıt", "Bir Kaya Parçası Gibi", "Pay" "Yaşayacak", "Haritada Bir Nokta" ve "Balıkçının Ölümü". Bu hikâ-

yelerde değişik vak'alara bağlı olarak, balıkçılık yapan insanların çalışma şartları ve maddî durumları ele alınmıştır.

Balıkçılar ve denizle ilgili ilk hikâye "Stelyanos Hrisopulos Gemisi"dir. Burada yetmiş yaşındaki dede Hrisopulos ve torunu Trifon birlikte tanıtılmıştır. Hrisopulos, ilerleyen yaşına rağmen balığa çıkması gerekmektedir. "Biraz gazyağı, bir parça şeker, Trifon'a bir pantolon, bir yün yelek, kendisine bir kasket...."(I-1/15) alabilmesi için bütün ümidi denizde olan bir insandır. Stelyanos'un oturduğu ev, onun yaşama biçimini açıklayıcı tarzda çizilmiştir:

"Aşağıda, zeminden üç merdivenle inilen (...) Küçük odanın tavanı insan boyundan yüksek olmasına rağmen, insanı eğilmeye mecbur bırakan bir karanlık..."(I-1/17)

"Krallık" hikâyesinde de yıllarca balıkçılık yapan Ali Rıza, rütubetsiz bir evde yaşamının hasretini çekmektedir. "Ekşi bir yemek ve insan kokusu" (II-1/55)nun içerisini doldurduğu "bodrum katında" yaşamaktadır.

"Kırık bir masa, iki testi, bir testere, bir yorgan, bir mangal, bir sürahi, bir büyük şarap şişesi, bir nargile marpucu, bir kurşun boru, bir kopuk balık ağı, sekiz on sardalya kutusu..." (II-1/55)

Balıkçı Ali Rıza'nın kulübesinde bulunan bu eşyalar, onun maddi durumunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Birkaç kırık dökük parça eşyasını Kaşıkadası'nda terkedilmiş bir odaya taşıdıktan sonra iki çocuğuyla beraber, "içi tertemiz deniz kokan, duvarı bahar levhali odada ilk defa olarak serin rüyalı bir uyku" (II-1/57) uyurlar.

"Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür"de balıkçıların çalışma tarzı anlatılır. Sabahın dördünde başlayan işleri geceye kadar sürer. "Konuşmağa mecalleri" olmayan tayfaların bir günlük kazançları sadece "elli beş kuruş" (II-2/150)tur. Bütün bir gün çalışmanın yorgunluğuna az pay almanın kırıklığı da eklenince tek umutları "yarın sabahta" (II-2/150) olan

balıkçılar, çok çalışıp az kazanan ve günlük ihtiyaçlarını zorlukla temin eden kimseler olarak tanıtılır.

"İki Kişiyeye Bir Hikâye"de, balıkçı Barba, fakir haline rağmen, insanî değerlere sahip, içi sevgiyle dolu bir kişi olarak tanıtılır. O, sert mizaçlı bir tiptir. Bu sertlik, ona vakûr bir balıkçı görünümü kazandırmaktadır. İnsanlarla konuşmayı sevmediği halde topal martısı için yas tutan, onun için ağlayabilen, iç dünyası zengin biridir. "Ağıt" adlı hikâyede ise, "yalnız ağıyla yaşamıştı. Yalnız ağlarıyla yetmiş beş sene aç açık kalmamış, nâmerde muhtaç olmamış" (VI-2/151) başka bir balıkçıdan söz edilir. Barba Apostol, istakoz ağını elleriyle hazırlayan, tuttuğu istakozları ise "kıymetinden ötürü" (VI-2/150) yemeyip "insanoğlunun zengin kısmı" (VI-2/150)na satarak ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmıştır. "Bir Kaya Parçası Gibi"deki Barba Vasili de Barba Apostol'un benzeridir. Denizin içini tanıyan, bütün hayatı denizde geçmiş bir balıkçıdır. Onun hayatı da aynı zorluklar içinde geçmektedir.

"Pay", "Yaşayacak" ve "Haritada Bir Nokta"da ise balıkçıların çalışma şartlarıyla beraber, elde edilen dağılımındaki haksızlığa değinilmiştir. Bazıları çalışmadan çok pay alırken, bir kısmına haksızlık yapıldığı vurgulanmıştır.

"Pay"da, reis denilen şahsın ve yakınlarının balıktan daha fazla pay almalarına mukabil, tayfalara az pay verilmesi müşahadeye bağlı bir olayla dikkatlere sunulmuştur. Aynı şekilde "Yaşayacak" adlı hikâyede, "ben denizi, balığı, balık tutanı, ekmeğini denizden çıkaran insanı çok severim." (VI-2/127) diyen anlatıcı, gördüğü aksaklıkları da vurgulamadan geçemez. "Balıkçı ismine derin bir sevgi ve saygı" (VI-2/128) duysa da, "voli parası" denilen ve "tayfa hakkından çıkarılan paylara işaret edilir. "Namuslu insanlar arasında" (VI-2/163) yaşamak arzusuyla bir adaya gelen "Haritada Bir Nokta" hikâyesinin anlatıcısı da, pay hususundaki haksızlığa yer vermiştir. Çalışmasının karşılığını alamayan bir tayfa yapılan haksızlık, balıkçıların maddî problemlerini ve yaşama şart-



larını ortaya koyacak bir tarzda anlatılmıştır.

Son hikâyelerden biri olan "Balıkçının Ölümü"nde, bütün balıkçıların yaşama mücadeleleri, yokluk içinde yaşayıp yokluk içinde ölmeleri geneli yansıtıcı bir şekilde ortaya konulmuştur. "Bu dünya kime kalmış ki balıkçıya kalsın" (IX-1/89) diyen "bir daha açmamak üzere" (IX-1/89) gözlerini kapayan balıkçı olmasa bile, onun ve benzerlerinin problemlerini bilen bir anlatıcıdır.

Balıkçıların yaşama şartlarıyla ilgili bu hikâyelerin ortak yanı, onların sıkıntı içindeki durumlarını açığa çıkaracak biçimde düzenlenmeleridir. Hepsinde çok çalışıp az kazanan, bütün hayatı denizde geçen, hakkı verilmeyen veya son nefesini sandalında veren balıkçılar anlatılmıştır. Şahıs ve mekân tasvirleri, onların dramatik vaziyetlerini yansıtıcı tarzda çizilmiştir. Yazarın çok sevdiği balıkçılar yoksul, problemleri olan kişilerden seçilmiştir.

B. Sevgi

Sait Faik'in hikâyelerinde işlediği temalardan biri de sevgidir. Esasen küçük insanın insanın problemlerine yer verirken de onlara duyduğu sevgiyi ifade etmiştir. Kahramanına "sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey" (VII-1/31-32) dedirten yazar, bu duyguyu sanatının ve hayatının merkezi yapmış, en olumsuz davranış biçimi sergileyen insanlarda bile sevillecek bir taraf bulmağa çalışmıştır. "Biz o iyi tarafı bulmağa, ondan istifade etmeğe mahkûmuz, mecburuz" (I-1/72) düşüncesi, onun insana bakışının eksenini teşkil etmektedir.

"Yaşamının bütün güzelliğini, sırrını sevgide"⁽⁹⁾ bulan Sait Faik'te bu tema, sadece insanla sınırlı değildir. Çocuk büyük ayırımı yapmadan bütün insanlara sevgiyle baktığı gibi, hayvanlara, tabiata ve sanata da aynı duyguyla yönel-

(9) Bekir Sıtkı Kunt, "Sev Azizim Sev", Varlık d., 1 Haziran 1954, N.407, s.11.



miştir. Bu itibarla onun hikâyelerinde sevgi temasını dört bölüm halinde ortaya koymak mümkündür. Altmış iki hikâyede bulunan sevgi temasından yirmi dokuzunda insan, on birinde hayvan, on beşinde tabiat, yedisinde ise sanat sevgisine yer verilmiştir.

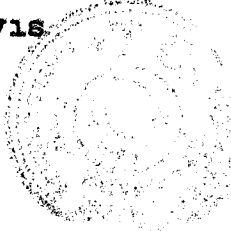
1. İnsan Sevgisi

Hayatın mânâsını sevgiyle bütünleştiren yazar, bu konuda insana öncelik verir. "Her şeyin ölçüsü insandır" anlayışından hareketle, kahramanları vasıtasıyla bu düşüncesini belirtir. "Kendi Kendime" hikâyesinin kahramanı, insanın bulunmadığı, fakat tabii güzelliğin bol olduğu bir mekândaki duygularını şu şekilde açığa vurur:

"İnsansız hiç bir şeyin güzelliği yok.
Her şey onun sayesinde, onunla güzel. Bu daki-
kada bugünün güzelliği, gökte ay, uzakta güne-
şin bir billur bahçe gibi pırıltısı; hiç bir
şey değil... Bütün bunlar kötü resimler gibi..."
(VI-2/134)

Hikâyelerinde ferdi esas alan Sait Faik, "insanoğlunun ortak dertlerini, ortak zaafalarını, ortak kederini ve sevincini" araştıran ve onları "oldukları gibi değil, (...) olacakları gibi sevmek" (10) prensibine bağlı bir sanatkârdır. İnsana "insan" olduğu için değer vermiş, sosyal statü ayırımına gitmemiş, insandaki eksik ve kötü olarak nitelendirilecek tarafları cemiyete mal etmiştir. "Olduğu" hale sosyal problem açısından yaklaşmış, insanın "olacağı" halini ise onun yüce tarafında görmüş ve göstermiştir. Diğer bir ifadeyle, insanın kıymetini iç dünyasındaki tabii zenginliğiyle izah etmiştir. Sait Faik'te sevginin dinle, ırkla, milliyetle hiç bir ilişkisi yoktur. Bütün insanlığı içine alan evrensel sevgiye ulaşmış bir sanatkârdır.

(10) İhsan Akay, "Sait Faik'te İnsan", Varlık d., 1 Mayıs 1955, N.418, s.10.



İnsan sevgisiyle ilgili temayı üç bölümde inceleyebiliriz:

- a. Çocuk Sevgisi
- b. Yetişkin İnsan Sevgisi
- c. Çalışkan İnsan Sevgisi

a. Çocuk Sevgisi

Çocuk sevgisi, Sait Faik'in hikâyelerinde önemli bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. "Kriz" hikâyesinin kahramanı Necmi'ye, "hayâlinde mendilini çıkarıp muhacir çocuğun burnunu" sildiren, "küçük Arabın sıcak gibi gözüken buz gibi yanaklarından ve bir kebab kestane kokusu gelen gözlerinden" öptüren Sait Faik, kahramanı vasıtasıyla şahsi temâyüllerini ortaya koyar. Bu çocuklara karşı içinde derin bir alâka duyan Necmi, "insanları bütün şefkat ve samimiyetiyle sevecektir. Küçük Arap çocuğu ile çizgili mintanlı ve hırkalı muhacir çocuğuna beşer, onar ve ellışer yaş fasıla ile her yerde tesadüf edecektir." (V-1/9)

Bu cümlede ifadesini bulan sevgi, bütün insanlara yöneliktir. Ancak, fakir küçük çocuklar ve durumları itibariyle onlara benzeyen kişiler önce gelmektedir. Çünkü onlarla "beşer, onar ve ellışer yaş fasıla ile" her yerde karşılaşacaktır. Bu insanlar, sevgi ve ilgiye herkesten daha çok muhtaçtır.

Samet Ağaoğlu, Sait Faik'in ölümünden sonra, onunla ilgili bir hatırasında, "Sait Faik çocukları seviyordu. Onun bu hisleri çocuklarda müşahade ettiği safiyetten doğmuştur", diyor. Bu sevginin sebebini soran Ağaoğlu'na Sait Faik şu cevabı vermiştir: "İnsanlar büyüdükları zaman iğrenç oluyorlar. Ruh ve beden safiyetini yalnız çocuklarda buluyorum. Hele erkek çocuğun mütemadiyen arayan, her şeyi merak eden ayna gibi pırıl pırıl zekâsı bana tarif edemediğim, hiç bir zaman ta-



rif edemeyeceğim bir sevinç veriyor!"⁽¹¹⁾

Sait Faik, on beş hikâyede çocuk sevgisine yer vermiştir. "Uçurtmalar", "Yağma", "Salıncakçı" ve "Bir Kıyının Dört Hikâyesi"nde bir semtin bütün çocuklarını ve bunların oyunlarına anlatıcının sevgiyle bakışını buluruz.

"Uçurtmalar"da, çocukların oyunlarını seyrederken onlara yakın olma arzusunu duyan anlatıcı, bunu "ben bir kuş olsaydım taşlar gibi seker, uçurtma sahiplerinin (...) göğüslerine girer (...) oradan seyrederdim." (IX-1/94) cümlesiyle ifade eder. "Yağma"da ise anlatıcı, uçurtması yağmalanan çocuğun içine "ok gibi dokunan acıyı" (IX-1/97) kendisi de duymuştur. Böylece yazar, olay örgüsünü kuran anlatıcıları vasıtasıyla çocuk sevgisinin ilk örneklerini ortaya koymuştur.

* "Salıncakçı"da ise, bayram günlerinde çocukları sevin-dirmek isteyen salıncakçının bu hareketinin güzelliğiyle, ona mâni olan belediye reisinin yanlış davranışı cantraste metoduyla bir araya getirilmiş, olay çocuklar açısından ele alınmıştır. Aynı şekilde yıllar sonra kaleme alınan "Son Kuşlar" hikâyesinde de, çocuklara yeşil bir dünya bırakmamanın kötülüğüne, tabiatı tahrip ve kuşları telef eden insanların yanlış davranışlarına işaret edilecektir. "Bir Kıyının Dört Hikâyesi"nde tanıtılan çocuklar kahramanın dostudur. Onlarla sohbet etmekten mutluluk duymaktadır.

"Babamın İkinci Evi"nde Emin, çocuk safiyetinin bütün güzelliğine sahip "oya gibi gözleri" (I-1/37) olan bir köy çocuğunu temsil ederken, "Kaşıkadası"nda Odisya, sonradan kaybettiği çocukluk günlerinin safiyetiyle hatırlanmıştır.

"Bir Küçük Satıcı", "Tüneldeki Çocuk", "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayat", "Balıkçısını Bulan Olta", "Serseri Çocukla Köpek", "Yandan Çarklı" ve "Dondurmacının Çırağı" hikâyelerinde toplumun belli kesimlerinden seçilmiş çocuklar anlatılmaktadır.

(11) Samet Ağaoğlu, "Sait Faik", Varlık d., 1 Ağustos 1954, N.409, s.6.



"Bir Küçük Satıcı" ve "Yandan Çarklı"da seyyar satıcılık yapan iki çocuk tanırız. İkisi de yaşıtları oynayıp eğlenirken çalışmağa mecbur kalmış kimselerdir. "Bir Küçük Satıcı"daki çocuğa, yaptığı işin büyüklüğünü takdir ifadesi olarak "amca" lakabını uygun bulan anlatıcı, belediye çavuşunun ona karşı gösterdiği acımasız davranıştan rahatsızlık duymaktadır. "Yandan Çarklı"daki çocuk için, "ne kocaman kafası vardı keratanın.(...) Çoktan uyumuş olmalıydı. Çoktan kediye koynuna alarak uyumuş." (VI-2/184) diyerek her çocuğun uyuduğu saatte onun çalışmağa mecbur oluşuna dikkati çeker.

"Tüneldeki Çocuk"ta fakir bir çocuğa duyulan samimi ilgiyi buluruz. Kalabalık arasındaki bu çocuğun tünele binmekten dolayı duyduğu sevinci anlatıcıdan başka kimse fark etmemiştir. Diğer yolcular kendi âlemlerinde gülüp konuşurken bu çocuk, ayağında ayakkabı olmadığını gizlemeye, sevincini bile belli etmemeye çalışmaktadır. Ondaki bu durum hikâyede şu şekilde anlatılır:

"Tünele binmek sevincini bu on iki yaşındaki çocukta bulabilmek hoş. (...) Halbuki o bunu belli etmeye çalışıyor." (VIII-1/11)

Bu çocuğa sevgisini ve cemiyetin ona karşı alâkasızlığını ise;

"Eğer bugün biz tünel kayışı yapamıyorsa, bunun en büyük sebebi tünele ilk binen ve sevinen çocuğu sevmememizdir." (VIII-1/12)

cümlesiyle ifade eden anlatıcı, bir taraftan insanların tutumunu, diğer taraftan da şahsî duygusunu ortaya koymuştur.

Yine cemiyetin bu umursamaz tavrı ve elleri yara bere içindeki çocuğa duyulan ilgi, "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayâl"de, "bir insan o akşam sinemaya gitmemegi düşünse... (...) Şişman madam bilet almayıverse, bu çocuk üç gün içinde pirüpâk olurdu..." (IV-1/25) ifadesiyle belirtilmiştir. "Elli kuruşluk bir kükürtlü ilaçla yarası tamamdı." (IV-1/25) dediği bu çocuk için, herkes gibi kendisinin de fedakârlıkta bulunmadığını, "ben de mücrimim herkes gibi..." (IV-1/26) ifadesiyle vurgu-



layan anlatıcı, kendini de fedakârlık beklediği kişilerden ayırmamıştır.

Kahraman anlatıcı, bu çocuğu nereden tanıdığını kendi kendine sorar. "Belki de hiç bir yerden... Belki de her yerden... Sokakta böyle çocuklar yüzlerce; bir iki değil..." (IV-1/24) der. Olay genelleştirilmiş, böyle çocukların çokluğuna ve ilgiye ihtiyaçlarının olduğuna değinilmiştir. Herkesin dokunmaktan çekindiği bu çocuk, "büyük, sarı elâ gözleri, aslında beyaz olduğu halde yer yer morarmış bir derinin içinde, baharda badem ağacı güzelliğiyle..." (IV-1/24) sevimli ve sevgiye lâyık biridir.

"Balıkçısını Bulan Olta"da, çocukların başarılı olması için, kabiliyetleri istikametinde desteklenmelerinin gereğine işaret edilir. Anlatıcı, oltası olmayan bir çocuğun ona sahip olunca balık tutuşu karşısındaki hayranlığını; "Serseri Çocukla Köpek" hikâyesinde ise bir çocuğun köpekle kurduğu sevgi bağına değinilir. Burada, çocuklarda bulunan safiyet öne çıkmaktadır.

"Dondurmacının Çırağı" adlı hikâyede sosyal bir problemle parmak basılır. Az ücretle çok çalıştırılan çocuklardan bahsedilen bu hikâyede, işyerinden izin alamadığı için kaçan çocuk aç kaldığı için ceketini satmak zorunda kalmıştır. Annesini görmek gibi makul bir sebebi olan bu çocuğa karşı işyeri sahibinin yanlış davranışı, açıkça olmasa bile, vak'anın ortaya konuluş tarzıyla hissettirilmiştir.

Bu hikâyelerin dışında, değişik konuların anlatıldığı metinlerde de çocuklara yer verilmiştir. Bu çocukların hemen hepsi fakir, kimsesiz, sokakta, yatacak yerleri bulunmadığı için parkta, bir kahvehanenin köşesinde veya bir sandalda uyumaya mecbur kalmış kimseler olarak karşımıza çıkarlar. Ayrıca, "Çatışma" adlı hikâyede bir çocuk sahibi olma arzusunun buluruz. "Kırlara çıkar, bir kadın ve bir çocukla akşamlara dek uğraşır dururdum." (VI-1/25) ifadesiyle kahraman, hayalinde bir çocuğun varlığını kurar. Burada, çocuk sevgisinin

farklı bir tarzda dikkatlere sunulduğunu görüyoruz.

Sait Faik'te çocuk sevgisinin erken başlamış bir duygu olduğunu söyleyebiliriz. İlk hikâyelerinden itibaren çocuklara karşı alâkasını gözlemleriyle ortaya koymuştur. Zaman içerisinde ondaki bu duygu daha belirgin hâle gelmiş, genelden özele doğru bir yönelme çizgisi takip etmiştir. Hikâyelerinin çocuk kahramanları genellikle erkektir. Kendisi bunu çocuktaki ruh safiyetine, özellikle erkek çocuklardaki araştırma ve her şeyi merak eden bir zekâyâ sahip olmağa bağlamıştır.

1940'a kadar yazdığı hikâyelerinde çocukları genel olarak ele alan yazar, bu tarihten sonrakilerde sevgiye muhtaç olan, toplum içinde sahipsiz ve kimsesiz örnek tipler seçerek, yer yer de benzerlerinin bulunduğunu belirterek anlatır.

Çocuk, yardıma, korunmaya, ilgiye herkesten daha çok muhtaçtır. Bu konuda toplumda genel kabul gören bu hususları benimseyen Sait Faik, şahsî bakışıyla ortak kanaatin üstüne çıkmıştır. İlgi ve şefkati sadece kendi çocuğuna gösteren insana, her çocuğa karşı aynı sevginin duyulmasını öğretmek istemiştir.

Sait Faik'in hikâyelerinde dikkati çeken diğer bir husus da, cemiyet içinde çocuğun mağduriyetidir. Onun için cemiyet daima karşı güç olarak gösterilmektedir. İlk hikâyelerinden olan "Bir Küçük Satıcı"da çocuğun seyyar satıcılık yapmasına engel olan belediye çavuşu, cemiyetin olumsuz tarafını temsil etmektedir. Aynı şekilde daha sonraki dönemlerde kaleme alınan "Tüneldeki Çocuk", "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal" ve "Dondurmacının Çırağı" hikâyelerinde cemiyetin çocuklara ilgisizliği dikkatlere sunulmaktadır.

Netice itibarıyla, başlangıçta var olan tabii sevgi, onun hikâyelerinde mecrasını bulan bir nehir gibi belli çocuklar üzerinde yoğunlaşmıştır. Her gördüğü yerde onlara dikkat etmiş, duyduğu sevgiyi kahramanları vasıtasıyla okuyucuya ulaştırmıştır.

b. Yetişkin İnsan Sevgisi

Sait Faik'te insan sevgisi sadece çocuklarla sınırlı değildir. Onda sevgi, evrensel bir mânâya sahip ve bütün insanlara şâmindir. İnsana, insan olduğu için değer verir ve sever.

On hikâyede insan sevgisi evrensel boyutlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Bunlar: "Şehri Unutan Adam", "Kriz", "Kendi Kendime", "Sonu", "Havada Bulut", "Dört Zait", "İzmir'e", "Yandan Çarklı", "Yılan Uykusu" ve "Alemdağda Var Bir Yılan" hikâyeleridir.

"Şehri Unutan Adam", hikâyesine, "çoktan beri şehre inmemiştim. O gün insanları sevebilmek arzusuyla otelin kapısını açtığım zaman, karşıma ilk çıkan insan bir küfeci çocuğu oldu." (I-1/57) cümlesiyle başlar. Kahraman, içinde duyduğu arzusunun "insanları sevebilmek" olduğunu belirtir. İnsanlar kendini anlamasalar da, onlarla olmaktan mutluluk duyan anlatıcı,

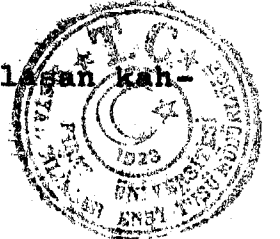
"İnsanlar beni bir mıknatıs hızıyla kendilerine çekiyorlardı. Dünyayı ve şehri riyasız kucaklamak istiyordum." (I-1/60)

der. Oadaki bu sevgi bütün insanlara yöneliktir. Hiç bir ayırım yapmadan herkesi sevmektedir. Zira, "Kendi Kendime" hikâyesinde, tabiatı bütün güzelliğiyle karşısında bulan anlatıcı, onun insansız bir değeri olmadığını, güzelliğinin eksik kaldığını,

"İnsansız hiç bir şeyin güzelliği yok. Her şey onun sayesinde, onunla güzel. Bu dakika, bugünün güzelliği, gökte ay, uzakta güneşin bir billur bahçe gibi pırıltısı; hiç bir şey değil... Bütün bunlar kötü resimler gibi..." (VI-2/134)

diyerek insana verdiği değeri anlatır.

"Havada Bulut"ta insanlardan uzak, yalnız dolan kah-



ramanın bu durumu şu şekilde ortaya konur:

"Bu adamın köpekle konuşması, insanları sevdiği halde onlarla konuşamamasından, hatta nasıl diyeyim, insanlarla rûhî alış verişinde onlara çok düşkünlüğünden, insanları merak edip bir türlü öğrenememesinden..." (IV-2/124-125)

"Sonu" adlı hikâyede aynı yalnız aram sevgisini açığa vurmuştur:

"Baktım durdum insanların yüzüne. Hani hikâyeye yazmak, onlara dair düşünmek için sanma! Sevmek için. Yüzlerine bakarak sevmek için."
(IV-2/204)

diyerek, sadece sevgiyle insana yöneldiğini anlatmıştır.

Aynı şekilde, yıllar sonra kaleme alınan "Alemdağda Var Bir Yılan" hikâyesinde de insanları sevdiği halde onlara yaklaşamayan, "sevmek, bir insanı sevmekle başlar her şey." (VII-1/31-32) diyen kahraman, mukâbil sevgiyi başkalarında bulamamanın rahatsızlığını hisseder. "Yandan Çarklı"da ise, insanlara bağlılık ve sevgi aşk derecesine yükseltilmiştir:

"Her şey fakir elbiseleri gibi lime lime, nem almış sıvalar gibi parça parça döküldüğü zaman yalnız sen varsın insan. Yalnız sen varsın. (...) Sana, yalnız sana âşığım." (VI-2/183-184)

dedikten sonra:

"Kafamın içindeki tenhaliği, halimdeki yalnızlığı, karaciğerimdeki hastalığı, canımdaki kudretsizliği, sinirlerimdeki derin derin uykuyu ihtiyacını bahane edebilir; sana da gider ayak lânet şarkıları yazmağa çalışırım. Kimbilir belki de güzel bulanlar olur. Olur, olur ama, gönlüm hâlâ sendedir, sende. (...) Hiç bir şey seni sevmekten beni alıkoyamaz." (VI-2/184)

ifâdesiyle içinde bulunduğu durumun kötülüğüne rağmen, hiç bir sebep onu insana sevgi ile yönelmekten alıkoyamamıştır. Anlatıcı, burada insanı ilâhlaştıran bir bakışa sahiptir.

Ferde ait olan bu duygu, başkalarıyla paylaşılmak arzusuyla, herkesin birbirini sevmesi istenilir. "Tanı tanı kendini tanı! İşe başla bir kere bu yönden. Sonra onu da anlayacaksın." (VII-2/105) denilen "Yılan Uykusu" adlı hikâyede bir



insanın kendini karşısındakinde bulup böylece sevebileceği anlatılır.

Bütün insanları ortak bir sevgi teması etrafında birleştiren Sait Faik, "Kriz", "Dört Zait" ve "İzmir'e" hikâyelerinde ise, sevdiği insanlardan bazılarına yer vermiştir. "Kriz"de, yazarın temsilcisi olan Necmi, Üsküdar iskelesindeki iki ameleye karşı büyük bir alâka duyar. O andan sonraki hayatında Necmi, karnını soğan ekmekle doyuran ameleye, yüzü yaralı fakire ve benzerlerine karşı, içinde daima bir sevgi yaşatacaktır. "Dört Zait"te ise, fakir kimselerin, köyden şehire yeni gelmiş, henüz büyük şehrin hayatına intibak edememiş, samimi ve içten pazarlıksız halleriyle sevgiye layık oldukları anlatılır. "İzmir'e" hikâyesinde cemiyetteki kompleks yapının insanı rahatsız ettiğine, ancak bir kısım iyi insanların da bu yapı içinde yer almasıyla hayatın güzelleştiğine dikkat çekilmiştir. Adı geçen hikâyede, ümitlerini kaybetmeyenler, tavşanlarını satmaya çalışan nine, kuzularını şehirde satan köylü ve "kendileri balıkçı olmayıp da balık satan esnaf." (IV-1/74) iyi insanlar olarak görülür ve "geçimini oltasıyla kazanan balıkçılardan daha az..." (IV-1/74) olsa da, sevgiye layık bulunurlar.

Sait Faik'te bütün insanları kapsayan sevgi, başlangıçta, "insanları sevmek arzusu" şeklinde karşımıza çıkar. 1935 tarihinde yayınladığı "Şehri Unutan Adam"da bu arzu ifade edildiği halde, daha sonraki hikâyelerde sevginin derecesi yükseltilmiş ve iki yönde geliştirilmiştir. Bir kısmında, her kesimden insanlar seçilmiş, onların sevgiye layık oldukları vurgulanmıştır. Diğerlerinde ise, sevgiye evrensel bir boyut kazandırılmıştır. Son dönemde yazılan hikâyelerde evrensel sevgi teması ile karşılaşırız. Anlatıcıların en çok rahatsız oldukları şey de, cemiyette bu duygunun azlığı ve sevgilerine karşılık bulamamalarıdır. En son hikâyelerden biri olan "Alemdağda Var Bir Yılan"da bu şikâyet açık bir şekilde dile getirilir.

Netice itibariyle şunu belirtelim ki, diğer temaların işlendiği hikâyelerde de anlatıcılar, sevgi konusunda telkin-



ci bir anlatıma sahiptirler. "Sev" diye bütün insanlara seslenirler. Herkesin kalbine sevgi tohumu ekmek isterler.

c. Çalışkan İnsan Sevgisi

Sait Faik, dört hikâyesinde çalışkan insana olan sevgiyi işlemiştir. Her birinde, ayrı meslek guruplarına mensup tipler seçilmiş ve onlara duyulan takdir hisleri anlatılmıştır. Bunlar: "Papaz Efendi", "Hallaç", "Karanfiller ve Domates Suyu" ve "Yaşayacak" adlı hikâyelerdir.

"Papaz Efendi"de, toprağa hayran olan, hayatın ve nimetin kaynağı olarak toprağı gören papazın bu davranışından sevgiyle söz edilir. Onun toprağı çapaladığı zamanki görünümünü bir amele kadar sevimli bulur:

"Yüzünden o Bizanslı Ortodoks mânâ uçurmuştu. Yemek yiyen bir amele kadar güzeldi şimdi. Bütün kilise havasını bir maske gibi çıkarıp atmıştı sanki." (II-2/168)

Çalışkan insana duyulan sevgi, papazın davranışına bağlı olarak dile getirilmiştir.

"Hallaç" hikâyesinde ekmeğini, kimseye muhtaç olmadan kazanmak için, kapı kapı dolaşan hallaca duyulan sevgiyi buluruz. "Karanfiller ve Domates Suyu"nda ise,

"Kitaplar bir zaman bana, insanları sevmek lâzım geldiğini, insanları sevince tabiatın, tabiatı sevince dünyanın sevileceğini, orada yaşama sevinci duyulacağını öğretmişler. Hayır, şimdi insanları kitapların öğrettiği şekilde sevmiyorum." (IV-1/42)

diyen anlatıcı, sevgiyi idealiyle birleştirmiştir. Bu ideal, çalışkan insanların gayretiyle ortaya çıkacak bir dünya idealidir. Böyle bir dünyaya ancak, çalışkan insanlarla ulaşılabilecektir. Onun için, çalışkan insana sevgi, daha anlamlı olarak görülmüştür.

"İzmir'e" hikâyesinde, "geçimini oltasıyla kazanan balıkçılar..." (IV-1/74) sevimli bulunurken, "Karanfiller

ve Domates Suyu"nda, "sabahleyin altı buçukta tabiatla kavga için sokağa..." (IV-1/42) çıkan kimseler olarak belirtilir. Gece ve gündüz çalışarak deniz kıyısındaki vahşi tabiat parçasına hükmeden, onu ıslah edip karanfil ve domates yetiştiren Kör Mustafa, sevgiye layık biridir. Onun için anlatıcı, "gördüm mü toparlanıyor, hayret, sevgi ve saygı ile bakıyorum." (IV-1/45) diyor.

"Yaşayacak" adlı hikâyede de, Kör Mustafa'ya karşı duyulan sevgi ve saygının bir benzerine yer verilmiştir. Burada sevgi ve saygıya layık bulunan bir balıkçıdır. "Ben,denizi, balığı, balık tutanı, ekmeğini denizden çıkaran insanı çok severim." (VI-2/127) diyen anlatıcı, balıkçılardan da, "sabahın dördünde denizle alış-verişe, daha doğrusu kavgaya girişen..." (VI-2/127) kimseler olarak bahseder. Elli yaşındaki İmroz'lu Rum tayfaya karşı takdir hisleri şu şekilde ifade edilir:

"Saçı dökülmüş kafasından, alâlede boyu posundan umulmayan bir ustalıkla çalışıyordu. Adamı hayranlıkla seyretmemeye imkan yoktu. Çalıştıkça açıldı, gelişti. Çalıştıkça bir kudret heykeli hali aldı." (VI-2/130-131)

Sait Faik'in hikâyelerinde, bütün balıkçılara karşı hayranlık ve sevgi duyulmamıştır. Balıkçılar arasında payda hile yapan ve az çalışıp çok pay alanlara karşı sevginin yerini nefret almış gibidir. "Pay", "Haritada Bir Nokta" hikâyelerinde olduğu gibi. Balıkçıların aşırıya varan taşkınlıkları da hoş karşılanmamıştır. Balığın çok tutulduğu zamanlardaki davranışlarını "sevimsiz" olarak niteleyen "Yaşayacak" hikâyesinin anlatıcısı, "nerede o balığın çıkmadığı günkü kayığın uzaktan görünüşü. Vekâr, sükûn, temkin baştan kıça, kürekten ipe, ağdan mantara kadar için için işlemiştir." (VI-2/129) sözleriyle, sevilen balıkçının hangi tip olduğunu da belirtmiştir.

Adı geçen hikâyelerde, çalışkanlıklarıyla anlatılan bu insanların ortak yanları, yaşlı olmaları ve ellerinin emeğiyle kazanmayı başka işlere tercih etmeleridir. Papaz Efendi ve Hallaç, yahut Kör Mustafa ve İmrozlu Rum örnek insanlar olarak çalışkanlıklarıyla tanıtılmışlardır.



2. Hayvan Sevgisi

Yazarın hikâyelerinde hayvanlar da önemli bir yer tutmuştur. Ancak, bir kısım hikâyelerde dekoratif, fonu tamamlayan varlık olarak bulunduğu halde, bazı hikâyelerde doğrudan yönelilen, alaka duyulan canlı olarak dikkatlere sunulmuştur.

Sait Faik'te insana yönelik bu duygu hali, zaman zaman istikâmetini değiştirir. Hayvanların ön plâna çıktığı hikâyelerde, cemiyet karşı güç olarak olay örgüsü içinde yer almıştır. Cemiyetteki olumsuzluklara karşı reaksiyon hayvanlar vasıtasıyla anlatıldığı gibi, insanlardan bazı kimselerin hayvanlara karşı acımasız davranışları da dikkatlere sunulmuştur.

İnsan sevgisine yer verildiği bir kısım hikâyelerde, ferdin karşısında cemiyet ilgisiz ve duyarsızlığıyla karşı gücü oluşturduğunu yukarıda belirtmiştik. Burada da cemiyet benzer olumsuz fonksiyonuyla karşımıza çıkmaktadır. Toplumdaki aykırılıklara intibak edemeyen Sait Faik, hayvanları sembolik olarak kullanır. Böylece, toplumdaki yanlış davranış biçimlerini açığa çıkarır. "Sinağrit Baba" ve "Dülger Balığının Ölümü" hikâyelerinde olduğu gibi. Bir Kısım hikâyelerde de, hayvanlara sevgi duyan kahramanların ve bunların duygularının anlatıldığını görürüz. "Köy Hocası ile Sığirtmac", "Fındık", "Son Kuşlar" ve "Sivriada Geceleri"nde olduğu gibi.

Burada, hayvan sevgisinin ortaya konulduğu on bir hikâyeyi ele alacağız. Bunlar: "Solugan Beygir ve İhtiyar Av Köpeği", "Karabaşın Hakkını Yediler", "Bir Kıyının Dört Hikâyesi", "Köy Hocası ile Sığirtmac", "Bir Sonbahar Akşamı", "Serseri Çocukla Köpek", "Fındık", "Son Kuşlar", "Sivriada Geceleri", "Kılangıç Yuvasındaki Kadın" ve "Dülger Balığının Ölümü" adlı hikâyelerdir.

1930'da yayımlanan ilk hikâyelerden olan "Solugan Beygir



ve İhtiyar Av Köpeği" adlı hikâyeye, "insan tipleri bana usanç verdi artık. Hepsinde aynı zevksiz, tatsız arzular, hırslar... İncir çekirdeğini doldurmayan fikirler, hisler..." (IX-2/109) söz gurubuyla başlanır. Burada, cemiyette görülen olumsuz davranışlardan dolayı hayvanlara ilgi duyulduğunu görüyoruz. Yüz çizgilerinde bir mâna olmayan, mesut görünümlü insan çehrelerinden hoşlanmadığını belirten anlatıcı, hayvanlara karşı alâkasını, "ben mesut insan çehrelerinden hiç hoşlanmam, fakat hayvanların mesut başlarını severim." (IX-2/110) sözleriyle ortaya koyar.

"Karabaşın Hakkını Yediler", "Serseri Çocukla Köpek" ve "Fındık" adlı hikâyelerde de anlatıcılar, aynı tür temâyüllerini ifade etmişlerdir. İlk ikisinde, hayvanlara içten gelen sevgiyle bağlanan kişilerin davranışlarındaki samimiyete dikkat çekilirken, "Fındık"ta:

"Bu kadar sevilme ihtiyacı ile kendine yaklaşan bir hayvanı reddedebilmek için insanın ömründe hiç âşık olmaması (...), kalp yumuşaklığı nedir bilmemesi lâzım gelir. Böyle insan da olmaz diyebiliriz." (VII-2/128)

ifadesiyle, hayvanlara karşı acımasız davranışlara tepkiyi buluruz. "Köy Hocası ile Sığrtmaç" hikâyesinde ise, bu tepki köy öğretmeni vasıtasıyla dile getirilmiştir. Köydeki hayatını ve çocukların eğitime karşı isteksiz oluşlarını belirten öğretmen hayvanlara karşı şahsî temâyülünü:

"Muhtarın oğlu bu hasta köpeklere düşman olduğu gündenberi bütün zekâsı ve temizliğine rağmen gözümünden düştü." (II-1/81)

şeklinde belirtmiştir.

"Serseri Çocukla Köpek"te, insanoğluna en yakın hayvan olarak köpek gösterilmiş, "hayvanların içinde insanoğlunun dilini en anlayan, anlar görünen köpektir" (VI-1/84), sözleriyle belirtilmiştir.

Köpekten başka, kuş, balık ve kedi sevgisinin de bir kısım hikâyelerde işlendiğini görüyoruz.

"Bir Sobahar Akşamı"nda, bildiricinin kuşuna duyulan sevgi

anlatılmıştır. Sonbahar mevsimi gelince, bildircinleri hatırladığını belirten kahraman-anlatıcı, bu duygularını şöyle ifade etmiştir:

"Ben serçeleri de, atmacaları da, saka, florya, isketeleri de severim; hatta uzak memleket kuşlarını rüyalarımda görür, bazan şiir yazacak gibi olduğum zamanlarda, papağan, tavuslar, cennet kuşları da görür gibi olurum. Ama bildircin!..

Sen, bizim göklerimizde muhacir kuşu! Seni sevdiğim, sana yakın olduğum kadar, ne (...) kırlangıçları, ne de (...) leyleği sana tercih ederim." (VI-1/31-32)

Çocukluğundanberi bildircin kuşuna karşı sevgi duyduğunu belirten anlatıcı, "küçüklüğümde onun tüylerinin kokusunu, çok zaman sevgilimin saçlarında koklamışım." (VI-1/32) sözleriyle bu duygusunun çok eskiye dayandığını belirttikten sonra, bildircin kuşunun "güzel insan"ı temsil ettiği vurgulanarak kuş yüceltilmiştir.

Kuşlara duyulan alâka, "Son Kuşlar" adlı hikâyede şiir sevgisiyle birleştirilmiştir. Sonbaharın diğer mevsimlere tercih edilmesinin arkasında, kuşlara duyulan sevginin olduğu belirtilmiştir. "Fındık"ta, sevgiyle insana yaklaşan köpeğe karşı acımasız davranan kişiye, "insan da olmaz" denildiği gibi, burada "bir tabiat harikası!" (VI-2/115) olan kuşlara karşı acımasız davranan insanların gelecek kuşaklara kötülük ettikleri anlatılır.

"Vaktiyle bu Ada'ya bu zamanda kuşlar uğrardı. Cıvı, cıvı öterlerdi. Küme küme bir ağaçtan ötekine konarlardı." (VI-2/114)

diyen anlatıcı, artık gelmedikleri için üzülmemektedir:

"Günün birinde gökyüzünde güz mevsiminde artık esmer lekeler göremiyeceksiniz. Bizim için değil, ama çocuklar sizin için kötü olacak." (VI-2/117)

Böylece, kuşların tabiatın dengesini temin ettikleri ve gelecek için önemli oldukları belirtilmektedir.

"Sivriada Geceleri"nde, kahramanlardan birinin ölmek



üzere olan bir martı karşısındaki hassasiyetini buluruz. Gruptaki arkadaşları kuşun ölümüyle ilgilenmezken, yazarın temsilcisi durumunda olan anlatıcı kuşun ölümünden büyük bir üzüntü duymaktadır. "Kırlangıç Yuvasındaki Kadın"da da belirtildiği gibi, iyi insan olmanın özelliklerinden biri de, hayvanlara sevgi göstermektir. Bu düşünce şu şekilde ifade edilmektedir:

"Dünyada iyi insanlar da olmazsa, kırlangıç yuvasını tutup yerine tutkalla yapıştırır, altına da bir tahtacık oturturlar mı?" (VI-2/197)

Bir hikâyede de kedi sevgisi anlatılmıştır. "Bir Kıynın Dört Hikâyesi: Kediler"de, "kedilerle ahbablığım şu şekilde başladı." (I-1/31) diyen anlatıcı, özellikle sahipsiz kedilerin denizin dalgalarına kapılıp ölmelerinden duyduğu üzüntüyü belirtmiştir. Bu duygusunu şu şekilde belirtir:

"Bu vak'alar gece yarısından sonra olduğu için çok üzüldüm. Belki onları kurtarmak mümkün olurdu." (I-1/32)

Sait Faik'in hikâyelerinde balık sevgisine de önemli ölçüde yer verilmiştir. "Yaşayacak" adlı hikâyenin kahraman anlatıcısı, "Ben denizi, balığı, balık tutanı, ekmeğini denizden çıkaran insanı çok severim." (VI-2/127) derken, balık, deniz ve insan sevgisini birlikte ele almıştır. "Dülger Balığının Ölümü"nde balıklar şu şekilde tanıtılır:

"Hepsinin gözleri güzeldir. Hepsinin canlıyken pulları kadın elbiselerine, kadın kulaklarına, kadın göğüslerine takılmaya değer." (VII-1/76)

Sait Faik'in hikâyelerinde yer verdiği başlıca hayvanlar, köpek, kuş, balık, kedi ve beygirdir. Balık, kuş ve köpeklerle duyulan sevgi, değişik vesilelerle ortaya konulmuştur. Bu arada, cemiyetin hayvanlara karşı acımasız davranışları ise haşın ve zalimce olarak nitelendirilmiştir. Bu hikâyelerde, yanlış davranış ferde yüklenmemiştir. Sadece cemiyette var olan bir realite olarak gösterilmiştir.

İlk dönem hikâyelerinde, köpek, beygir ve kedilere yer verilirken, daha sonraki yıllarda kaleme alınanlarda, kuş ve



balıklara ilgi duyulduğunu görüyoruz. Hayvan sevgisinin işlendiği hikâyeler, zaman bakımından da dengeli bir dağılım göstermektedir. Sanatkârın yazı hayatının ilk ve ikinci dönemlerinde bu duygunun var olduğunu görüyoruz.

3. Tabiat Sevgisi

Sait Faik'te tabiat, insanın huzur bulduğu, hayatın doyasıya yaşanacağı bir mekân olarak dikkatlere sunulmuştur. Bir kısım hikâyelerin kahramanları, yaşama arzularını yitirdikleri, insanlarla beraber olmaktan sıkıldıkları zamanlar tabiata sığınmış ve orada hayatı yeniden sevmeye başlamışlardır. Bu konunun işlendiği hikâyelerde, tabiat sevgisiyle hayata bağlılık birbirini tamamlamaktadır.

Onun hikâyelerinde tabiat, alelâde bir meken ve anlatıcı, mekâna dair güzellikleri tasvir eden biri olarak değil, tabiat karşısında intibalarını, ferdî duyusunu ortaya koyan biridir. On beş hikâyede bu temaya yer verilmiştir. Bunlardan başka, bir kısım hikâyelerde de tabiat sevgisine, doğrudan olmazsa da, dolaylı olarak değinilmiştir.

Tabiat sevgisinin bulunduğu hikâyelerden her birinde tabiat bir başka özelliğiyle verilmiştir. Bazılarında Şehir-tabiat mukayesesini de yapılarak tabiatın daha mükemmel olduğuna dikkat çekilmiştir.

Tabiatla yalnız olmaktan zevk duyan bir mizaca sahip olan kahramanlar, bu on beş hikâyeden beşinde tabii çevreye ait intibalarını vermişlerdir. Bunlar: "Orman ve Ev", "Şeytanminaresi", "Bekâr", "Menekşeli Vadi" ve "Bir Bahçe" adlı hikâyelerdir.

"Orman ve Ev" hikâyesinde, "Heleplizâdelerin ormanı bir denizdir; içi Marmara denizinden daha zengin, daha kesif, fakat daha keşfedilmemiştir." (I-1/51) sözleriyle anlatılan tabii çevre, kahraman tarafından, şahsî temâyül ve algılarına uygun olarak çizilmiştir. Aynı şekilde, "Şeytanminaresi"nde,



tabiatın ve denizin güzelliği ve çekiciliği tabii haliyle dikkatlere sunulurken; "Bekâr"da, tabiattaki hadiselerin âhenkli bir tarzda vücut bulduğu anlatılmıştır. İnsanoğlu tabiatı taklid ettiği zaman, olayları kompoze bir şekilde meydana getirdiği için, onu ürpertici olarak gösterdiğini belirlen anlatıcı bunu şöyle açıklar:

"Hiç bir zaman, dışarda, tabiatın içinde aynı rüzgârı, o tiyatrodaki sun'i rüzgârı, o koltukta duyduğumuz korkuyu ve iç ezilmesini duymayız." (II-1/89)

Tabiattan "hiç bir zaman bir tiyatro intibâı..." (II-1/88) almadığını belirten anlatıcı, kırların ve tabii çevrenin daha sevimli olduğunu vurgular.

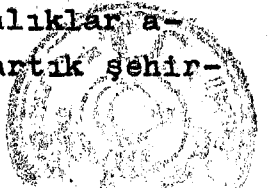
"Menekşeli Vadi" hikâyesinde, bir Şubat ayında uğradığı vadiyi, "hâlâ menekşe kokuyordu. Kereviz kokusu da ne keskin, ne güzeldi." (II-2/143) ifadesiyle tasvir eden anlatıcı, tabiatın insanı daha dinç ve sağlıklı yaptığını, buna mukâbil, şehrin yıpratıldığını, hikâyenin kahramanı olan Bayramın vadi-deki dinçliğini şehirde kaybedişini belirtmek suretiyle ortaya koymuştur.

"Bir Bahçe"de ise, güzel bir manzara karşısında, hayatı yeniden seven kahramanın duygularını buluruz. Yalnız olduğu ve yaşama arzusunu yitirdiği bir zamanda, kahramanı yeniden hayata bağlayan ve yaşamayı sevdiren tabiat olmuştur. Hikâyenin kahramanı durumunu şu şekilde anlatmıştır:

"Yanımda birisi olsaydı, ağlayacak kadar mesut olurdum. (....) Halbuki buraya girmeden evvel her şeyden tiksiniş, çok uzakta da olsa bir intihar havası koklamıştım." (IV-1/83)

"Baharı Aramak", "Sur Dışında Hayat", "Son Kuşlar", "Sivriada Geceleri" ve "Haritada Bir Nokta" hikâyelerinde ise, kahramanların arzu ettikleri yaşama biçimini buluruz.

Adı geçen hikâyelerde kahramanlar, tabiatla iç içe yaşamağı, şehrin gürültülü hayatına tercih etmişlerdir. "Baharı Aramak"ta, insanların baharı yaşayamadıkları, kalabalıklar arasında baharın bulunmadığı belirtilmiştir. "Bahar artık şehir-



lerde bir realite değildir. Bir hayâldir." (IX-1/49) diyen anlatıcı, baharı şehrin dışında arar. Ancak, insanoğlunun ulaşabildiği bu yerler de teneke yığınları ve pislik içinde olunca, "baharı aramak değil, baharı getirmek lâzımdır." (IX-1/53) düşüncesine dönüler. İnsanların çevrelerinde bulamadıkları baharı içlerinde arayabilecekleri, temizlik ve gayretle ona ulaşabilecekleri belirtilir. Baharı bulmayı, "Sur Dışında Hayat" hikâyesinde yine şehrin dışında düşünen kahraman, şehirden kurtulmağı, "kendi kendinden kurtulmak" (VI-1/76) olarak niteler. Huzurun tabiatıta olduğu düşüncesine de yer verilerek şöyle ifade edelir:

"Kötülüklerimiz, sefaletimiz, realitemiz hep şehrin içinde kaldı. (...) İşte kara, sarı kırkızı, yağlı, arık, bereketli toprak. Yat cevizlerin gölgesine! Vur beline tekme! derdin!..." (VI-1/76)

"Son Kuşlar"da ise, tabiat sevgisi hayvan sevgisinden sonra işlenmiş ikinci bir temadır. Kuşların öldürülmesine duyulan reaksiyonun, tabiat için de gösterilmiştir. "Günün birinde yol kenarlarında, toprak anamızın koyu yeşil saçlarını da göremiyeceksiniz. (...) Çocuklar sizin için kötü olacak..." (VI-2/117) diyen kahraman, duygusunu teşbih unsurlarından da yararlanmak suretiyle anlatmaktadır.

"Sivriada Geceleri" hikâyesinde, martının ölümü, deniz kıyısında yakılan ateş, adaya doğru gelen geminin suya vuran ışıklarının meydana getirdiği parıltı kahramana eski zaman insanının tabiatıdaki yaşama biçimini düşündürmüştü. Böyle bir hayatın içinde, çalışan insanların hüznü ve sevinçlerini dile getiren bir ozan olma hayâlini kurmuştur. Kahramanın böyle bir hayatı hayâl etmesi, onun tabiatıta yaşama arzusunun bir ifadesidir "Haritada Bir Nokta"da, arzu edilen hayat bir ada hayâliyle birleştirilmiştir. Tabiat şu şekilde anlatılır:

"Tabiat çoğunca dosttur. Düşman gibi gözüktüğü zaman bile insanoğluna kudretini ve kuvvetini tecrübe imkânları veren yüzvermez bir babadır; fırtınada kayığını batırdığı zaman yüzmesini, rüzgârda kulübenin damını uçurduğu zaman saha sağlamı, daha hünerliyi bulmayı öğretiyor



canavarlarıyla karşı karşıya bıraktığı zaman adele kuvvetini sınıyordu." (VI-2/160)

Denizi, "yüz vermez bir anne" (VI-2/162) olarak niteleyen, tabiatın en vahşi halinde bile dostluk bulan kahraman, tabii çevrede yaşamağı daha çok sevdiğini belirtmiştir.

Bir kısım hikâyelerde ise, tabiat insanı hayata bağlayan unsur olarak karşımıza çıkar. "Papaz Efendi"de, "ben toprağa ilâhi okuyorum." (II-2/172) diyen papaz yazarın toprağa bağlı tarafını temsil eder. "Balıkçısını Bulan Olta"da, deniz içinde hazine bulunan kaynak olarak gösterilirken, "İzmir'e" hikâyesinde, içi sıkıntılı ve huzursuz olan kahraman, "hayvanlar, insanlar, bahçeler, ıssız deniz kenarları bulurum.. Yeniden doğarım." (IV-1/74) ifadesiyle, hayatı sevdiği halde içinin huzursuz olduğu zamanlarda tabiata yöneldiğini, "delice sevdiği hayata" tabiatı "yeniden doğduğunu" belirtmektedir.

"Hişt, Hişt!.." adlı hikâyede, yaşamanın güzel olduğu, bir sesin, bir hareketin insana yaşadığını haber verdiği, tabiatın bulunduğu hal ve rengiyle var olmasının önemi vurgulanır:

"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..." (VII-1/75)

Burada, "yeryüzü nimetlerine bağlı", hayatı ve tabiatı seven bir şahsın düşüncelerini buluruz. Ferdî sıkıntıların unutulduğu, huzurun bulunduğu mekân olarak tabiat gösterilmiştir.

"Öyle Bir Hikâye"de, huzur duyulacak ve mutlu olunacak bir âlem fikriyle karşılaşırız. Bu âlem, dostluk ve vazife duygusuna sahip insanların yaşadıkları, tabii güzelliklerin bol olduğu bir yer olarak tasvir edilmiştir. Adı geçen hikâyenin kahraman-anlatıcısı bunu şu şekilde ifade etmektedir:

"Günün birinde, dostluklardan, insanlardan ve hayvanlardan, ağaçlardan ve kuşlardan ve çimenlerden yapılmış vazife hissi ile çarpan yüreklerle dolu bir âlemde yaşayacağımızı düşünelim." (VII-1/16-17)



Netice itibariyle, tabiat sevgisinin işlendiği hikâyelerden 1945 öncesine ait olanlarda, tabiattan edinilen intibalar ortaya konulduğu halde, bu tarihten sonra yayınlananlarda tabiat, yaşama arzusunun kaynağı olarak gösterilmiştir.

4. Sanat Sevgisi

Sait Faik, insan emeğinin ürünü kalıcı eserlere önem veren bir yazardır. Çalışan insana duyduğu sevginin bir benzerini de sanatkâra göstermiştir.

Yedi hikâyede sanat eseri ve sanatçı anlatılmıştır. Hepsinde de, eserde kalıcılık, faydalı olma ve emeğin değerinin göz önünde tutulmuş olduğunu görüyoruz. Bunlar: "Louvre'dan Çaldığım Heykel", "Meserret Oteli", "Gramafon ve Yazı Makinesi", "Sur Dışında Hayat", "Kumpanya", "Barba Antimos" ve "Gün Ola Harman Ola" hikâyeleridir.

"Louvre'dan Çaldığım Heykel", ilk hikâyelerden biridir. Burada, kahramanın sanat eserine karşı içinde duyduğu sevgiyi buluruz. "Joconde'u sevmiştim. Onu zekâ denilen şeyi sever gibi sevmiştim." (I-1/81) diyen kahramanı asıl celbeden "Pecheur Napolitaine" heykeli olmuştur. "Napolili balıkçının baharını yakalayan artisti kıskanıyorum" (I-1/82) sözleriyle duygularını belirten anlatıcı: "Ben omuzuma, pankardından sıyrarak, Napolili Balıkçıyı yüklemiştim. Louvre'un bekçileri, bu, sırtımda götürdüğüm koca heykeli görmediler." (I-1/82) demektedir. Burada, kahramanın sanata karşı duyarlı yaklaşımını görüyoruz. "Meserret Oteli"nde ise, ölümünden birkaç saat evvel aynadan kendi resmini yapan bir ressam kızın eserini buluruz.

Yukarıdaki iki hikâyede, kahramanlar sanat eserine duydukları sevgiyi dile getirmişlerdir. Diğer hikâyelerde ise, sanatkârın şahsiyetine değinilmiş, eserden müessire giden bir yol takip edilmiştir.

"Sur Dışında Hayat"ta, kahraman-anlatıcının karşılaştığı insanlardan biri de ressam Hasan'dır. Hasan'ı yaptığı resim-

lerinden ve çizgilerinden dolayı tanırız. On iki yaşındaki bu çocuğun koşu arabaları üzerine çizdiği resimler karşısında anlatıcı duygularını şu şekilde ifade eder:

"Ressamlarımıza benden haber vermek:
Araba ressamı on iki yaşındaki Hasan'la boy
ölçüşebilecek olanlar varsa..." (VI-1/81)

"Barba Antimos" adlı hikâyenin kahramanı yaşlı duvar ustası Barba Antimos'un ise, yaptığı her ev güzel, sağlam ve ondan bir hatıra taşımaktadır. Anlatıcı, onun ustalığına, sanatına ve eserlerine saygı duyar ve saygı duyulmasını ister. Barba Antimos'un eserleri karşısındaki mütevâzi halini seven anlatıcı ondan şu şekilde söz eder:

"Bilmem kendisi de bu elinin her şeyi
güzel ettiğinin farkında mıydı? Farkında ol-
mazsa bu kadar mütevâzi olur muydu hiç?"
(VI-2/159)

Burada da, ressam Hasan'ın tanıtıldığı hikâyede görüldüğü gibi, sanatından dolayı sanatkârın büyüklüğüne işâret edilir. Onun büyüklüğü ise mütevâzi oluşuyla izâh edilmiştir.

Aynı şekilde, "Gün Ola Harman Ola" hikâyesinde, yine sanatkârın üstün kişiliğini ve sanat eseri karşısında anlatıcının duygularını buluruz. Sanatkâra karşı duyulan sevgi, onun eserine bağlanmıştır. Anlatıcı hikâyeye:

"Siz bir adamı hiç görmeden, iki dakika
evvel öyle bir adamın İstanbul ilinde yaşadığını
bile bilmeden, birdenbire, zanaatından ve
adından seviverdiniz mi? (...) Hiç içinize taş
gibi, ağır bir su gibi bir sevgi oturdu mu?
Oturmamışsa Allahâşkına vazgeçin bu yazımı oku-
maktan." (VI-2/144)

ifadesiyle başlamıştır. Daha sonra, sanatından hareketle Mercan Usta anlatılmış, sanatın insanı yücelten bir değer oluşuna dikkat çekilmiştir. Sanata ve sanatkâra verilen değer, Mercan Usta'ya duyulan saygıyla gösterilirken, sosyal bir realite olan sanata ilgisizlik de yerilmiştir. Sait Faik'in kahramanları, sanat, yahut zanaata sevgi ve saygıyla bakarlar. İnsan elinin emeği ve zekânın ürünü olduğu için kıymet verirler.

Cemiyetin sanata ilgisizliği karşısında duyulan reaksiyon ise şu şekilde ortaya konulmuştur:

"Ne Mercan Usta'ya, ne kilimleri dokuyan ellere, ne yazmaları boyayanlara, ne kalıpları dökenlere, ne çeşmibülbülleri üfleyenlere saygı duyduk. Saygı duymadık da ne oldu? Dünyayı birbirine kattık işte... Sofralarımızı, kapılarımızı, gönlümüzü kapadık. Kapadık da ne ettik? Dünyayı birbirine kattık." (VI-2/146)

Böylece, insan, hayvan, tabiat ve sanat söz konusu olduğunda, Sait Faik'in hikâyelerindeki kahraman anlatıcıların telkinci bir anlatıma sahip oldukları görülmüyor. Burada da, sanat, bütün insanların ortak bir değeri olduğu, bundan dolayı, herkesin sanatı sevmesi gerektiği belirtilmiştir. Kim tarafından ortaya konulursa konulsun, sanat kutsal, sanatkâr hürmete layık kimse olarak görülmüştür.

"Gramafon ve Yazı Makinesi" adlı hikâyede de, sanatın başka bir türü olan teknik âletlere dair düşünceleri buluruz. Yazı makinesi, "harflerin imzası" (IV-1/62), gramafon "başlı başına bir fikir" (IV-1/63) olarak yorumlanmıştır. Bu âletlerde, "insanların iyi yanlarına hizmet eden" özellikler bulunduğu için sevilmişlerdir. "Kumpanya"da ise, bir sanat etkinliği olan tiyatrodan söz edilmektedir. Sanatkârların maddî sıkıntı içinde çalışmalarını sürdürme çabaları takdire şayan bir davranış biçimi olarak ortaya konulmuştur.

Netice itibarıyla şunu belirtelim ki, birinci döneme ait (1945'e kadar yayınlanan) hikâyelerde, sanat eseri karşısında ferdî tahassüslere yer verilirken, ikinci denemde (1945 sonrası), sanatkâra öncelik verilmiş, esere vücut veren insan anlatılmıştır. Yine, başlangıçta absre sanat hikâyesinin çekirdeğini oluşturduğu halde, daha sonraki dönemde, Ressam Hasan, Barba Antimos, Mercan Usta eserleriye takdir edilmiş, eser vasıtasıyla insan öne çıkarılmıştır. Yazar, insanı esas aldığı için, hikâyelerinin ana yapısını oluşturan temalar da ferdin ilgi alanları çerçevesinde şekillenmiştir. İnsan sevgisi genele yönelik olduğu gibi, sanat da insanların ortak değeri olarak belirtilmiştir.

C. Yalnızlık

Bundan önce ele aldığımız iki temada, değişik kahramanlar vasıtasıyla fert ve cemiyet karşısında şahsî duygular ortaya konulmuştur. Yalnızlık temasının işlendiği hikâyelerde ise, kahramanların ferdî durumları dikkate sunulmuştur. Bu kahramanlarda yalnızlık genellikle iç sıkıntısından kaynaklanmaktadır. İç sıkıntısı, yalnızlık arzusu, muhayyel âlem, uzaklara özlem ve hayale yönelme şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Yetmiş iki hikâyenin kahramanlarında bu duygu, bir vak'aya bağlı olarak, yahut vak'a en alt seviyeye indirilmek suretiyle ortaya konulmuştur. Bu kahramanlara ait ortak özellikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Toplumun yapısına uyum sağlayamadıkları için yalnızlığı arzu ederler.
2. İnsanların ikiyüzlü davranışlarından şikâyet ederler. bunun için toplumdan kaçarlar.
3. İdeal bir toplumda yaşamak isterler. Bunun için muhayyel bir âlem tasarlarlar.
4. İç dünyaları boştur. Bunu değişik yollardan telâfi etmeğe çalışırlar. Huzur ve mutluluğu ararlar.
5. Hayâle yönelirler, küçük hayâllerle teselli bulmağa çalışırlar.

Hikâyelerin kahramanlarına ait bu özellikleri dikkate alarak "yalnızlık" ve ona bağlı temaları beş bölüm halinde inceleyebiliriz:

1. Yalnızlık Arzusu
2. Muhayyel Âlem ve Uzaklara Özlem
3. İç Sıkıntısı ve Geceye Sığınma
4. İç Huzuru Arama
5. Hayâle Yönelme



1. Yalnızlık Arzusu

İki yüz altı hikâyeden yirmi dördünde bu tema işlenmiştir. Hemen hepsinde yalnızlık, bir olayın ötesinde, bir arzu şeklinde karşımıza çıkar. Bu duygunun ilk hikâyelerden itibaren var oluşunda, yazarın mizacının da önemli rol oynadığını söyleyebiliriz. Ayrıca, şahsî anlayışa göre yanlış bulunan davranışlar kahramanları şehirden ve insanlardan uzaklaşmağa itmiştir. Haksızlığın, kötülüğün bulunduğu ortamda rahatsız olmuş, kalabalıkları terk ederek yalnızlığı tercih etmişlerdir.

Kahramanlardaki ferdî problemlerin "Yalnızlık Arzusu" şeklinde yansıdığı hikâyeleri üç grupta ele alabiliriz:

- a. Yalnız Kalma Arzusu
- b. İnsanlardan Kaçış
- c. Yalnız İnsanın Durumu

a. Yalnız Kalma Arzusu

Hemen ilk hikâyelerden itibaren bu arzu karşımıza çıkmaktadır. Beş hikâyede, yalnızlık tabii bir istek olarak belirtilmiş, neticede kaçış veya muhayyel bir âlem düşüncesine bağlanmıştır.

İlk olarak "Uçurtmalar" adlı hikâyede gördüğümüz yalnız kalma arzusu, çocuk sevgisinden sonra gelen ikinci bir temadır. Uçurtmalarıyla oynayan çocuklardan sevgiyle söz eden anlatıcı, kendi durumunu ise şu şekilde ortaya koymaktadır:

"Bir aralıktan çocuk gölgeleri yağmaya koşarken benim yolum da, alacası içinde ipi kesilmiş mor bir uçurtma gibi büklüm kıvrılarak uzaklara, uzaklara (...) doğru düşüyordu." (IX-1/94)

"Çelme" adlı hikâyede bu arzu şöyle ifâde edilir:



"Bırakın beni harpler... Kadınlar... Çocuklar... Açlar. Yürümek. Şoseden ayrılan yoldan bir cennete doğru yürümeye bırakın." (II-1/15)

Burada kahraman, yalnız kalma arzusunu insanlardan kaçış ve yalnız kalabileceği, hiç kimsenin bulunmadığı bir yerde tek başına olma şeklinde ortaya koymuştur.

"Alt Kamara"da ise, bütün yolcuların vapurun güvertesinde seyahat etmelerine mukâbil, alt kamarayı tercih eden kahraman, yalnızlığı arzu eden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. "Bir Aşk Hikâyesi"nde konu aşk olduğu halde kahraman, "hayır ben aşka dair konuşmamalıyım. Yalnızlık kuyuma taş düşmemeli." (VII-2/119) diyor. Aşkın çekiciliğine duyulan ilgiye rağmen, bu ifâde kahramanın yalnızlığı tercih eden kişiliğini görüyoruz. Nitekim, "Haritada Bir Nokta" hikâyesinde yalnız kalma arzusu, tabii bir istek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu hikâyelerde kahramanlar, yalnız kalma isteklerini bir sebebe bağlamamışlardır. Bu arzu, sadece anlatıcı durumunda olan kahramanın rûh hali olarak metnin içerisine yerleştirilmiştir.

b. İnsanlardan Kaçış

Bir kısım hikâyelerde ise, bu arzunun sebepleri de ortaya konulmuştur. Bu da, kahramanların şehir ve insanlardan kaçma temâyülleri olarak gösterilmiştir. "Solugan Beygir ve İhtiyar Av Köpeği"nde:

"İnsan tipleri bana usanç verdi artık. Hepimizde aynı zevksiz, tatsız arzular, hırslar...
İncir çekirdeğini doldurmayan fikirler, hisler..."
(IX-2/109)

diyen kahraman, "insanlardan usanç" duyduğu için yalnızlığı tercih etmiştir.

"Hancının Karısı" hikâyesinde kahramanın, "kimi zekâma, kimi hırşıma, kimi maddeme, kimi rûhuma sataşıyor." (I-2/155) diye tanımladığı ve kendisine karşı olduklarını düşündüğü insanlardan kaçışı söz konusudur. Burada kaçış, çevredeki

insanların davranışlarına bağlanmıştır. Hancının kahramana hitaben, "demek ki, dar-ı dünyada, (...) bundan başka sana yâr kalmadı." (I-2/157) diyerek, köpeğini göstermesi yalnızlığın boyutunu vurgulamak içindir. "Ormanda Uyku"da, "tam iki senedir insanlardan kaçıyorum." (I-2/165) diyen kahraman, kaçışını bir başlangıç zamanına bağlamıştır. Bu hikâyenin yayımından yedi yıl sonra, yalnızlık teması "Ay Işığı" adlı hikâyeden itibaren bir kısım metinlerin çekirdeğini oluşturmuş, kahramanların rûh hali olarak hikâyeye yansımıştır.

"Ay Işığı"nda, kendini insanlara anlatamayan, ihanet gördüğünü düşünen, sevdiği insanlardan karşılık bulamayan Ahmet Bey, yazarın toplum karşısındaki durumunu temsil etmektedir. Aynı duyguların etkisiyle, "Lüzumsuz Adam", "Sur Dışında Hayat" hikâyelerinde de insanlardan kaçış kahramanların bir özelliği olarak karşımıza çıkar. "Ben acayip oldum. Gözüm kimseyi görmüyor. Kimsenin kapımı çalmasını istemiyorum." (II-2/109) ifâdesiyle "ben" in yalnızlığının anlatıldığı "Lüzumsuz Adam"da, sıkıldığı kalabalıktan kurtulmak için kendisini sâkin ve تنها bir yerden denize atıp ölmeği düşünen insanın rûhî bunalımı verilmiş; "Sur Dışında Hayat"ta ise, "şehrin dışına çıkmak kendi kendinden kurtulmak gibi bir şey." (VI-1/76) olarak görülmüştür. İnsanlardan kaçış ferdin kendinden de kurtulmasıyla birleştirilerek bu yöndeki temâyül ileri seviyeye yükseltilmiştir.

Son dönemde yayınlanan hikâyelerde kahramanların birlikte yaşadıkları kimselerden kaçma arzuları daha belirgin bir biçimde ortaya konulmuştur. Bu kaçış "kendinden kurtulma" şeklinde değil, hayat tarzlarına intibak edemediği insanlardan uzaklaşıp idealindeki toplumda yaşama biçimini almıştır.

"Türk Ülkesi" adlı hikâyede, kahraman içinde yaşadığı toplumla uyuşmayan tarafıyla karşımıza çıkarılmıştır. Her türlü sesin ve insanın birbirine karıştığı bir ortamdan uzaklaşıp şehrin dışına çıkan ve Anadolu insanının sazı ve sesiyle karşılaşınca, "Türk ülkesini bir anda kavramış gibi oldum. (...) Şehir denen bina, insan, iş-güç (...), sinema, tiyatro



(...) âleminden öte bir başka Türk varlığını (...) rûhumla duydum. (...) Yârabbi ne güzeldi bu Türk sesi..." (VI-2/182) diyen kahraman, "bir garip tabiat zevki ve insan zevksizliği ile uçup giden.. (...) Bu kadar anasının gözü bir gecede yalnız..." (VI-2/179) lüğünü Türk varlığında ve Türk sesinde gidermeğe çalışmıştır. Zevksizliğin yaşandığı cemiyetten kurtulup kendine uygun hayatı bulma arzusu daima ön plâna çıkmaktadır.

"Dondurmacının Çırağı"nda ise,

"Bu yazlık insan kalabalığının veçhesiz, mânâsız, gösterişli, zevksiz, dostsuz, riyakâr ve sevgisiz hayatına katlanmak epey zor olacak bana." (VI-2/203)

diyen anlatıcı, dostluğun yerini riyakârlığa, sevginin yerini sevgisiz hayata, güzel ve tabii zevklerin yerini zevksiz ve gösterişli bir tarza bıraktığı toplumda yaşamının zorluğunu hissetmektedir. "Öyle Bir Hikâye"de bu zorluk, kahramana gündüzleri görmek istemediği şehirde gece ve yalnız dolaşmağı tercih ettirir. "Dostluk, vazife hissi ve yüce bir ahlak.." (VII-1/16-17) bulamadığı şehir ve insanlar ona daha güzel "bir âlemin hayâlini" (VII-1/16) kurdurmaktadır.

c. Yalnız İnsanın Durumu

On hikâyede yalnız insanın durumu anlatılmıştır. Bunlar: "Havada Bulut", "Önündeki Kış", "Havuz Başı", "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi", "İzmir'e", "Kış Akşamı Maşa ve Sandalye", "Sinagrit Baba", "Şehrâyin", "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" ve "Alemdağda Var Bir Yılan" adlı hikâyelerdir.

"Havada Bulut"ta Ahmet Bey'in, bir sonraki "Ay Işığı" adlı hikâyede sebebi anlatılan durumu verilmiştir. Ahmet Bey, adanın تنها yerlerinde dolaşmakta, köpeğinden başka hiç kimseyle konuşmamaktadır. Diğer hikâyelerde de, kahramanların yalnızlıkları, ayrı zamanlardaki yaşantılarına bağlı olarak ortaya konulmuştur. Bu şahıslar, toplumda bulamadıkları iyi



şeyleri hayâllerinde kurmaya çalışırlar. "Önündeki Kış"ta, dışarda kar yağdığı bir gündeki yalnızlığını, "Havuz Başı"nda, sevgilisini beklerken onunla beraber olacağı günlerin hayâlini anlatan kahramanları tanırız. "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi"nde, insanın kendini yalnız hissettiği anlarının olduğunu, böyle zamanlarda hayâller kurduğunu belirten kahraman bu durumunu şu şekilde anlatmaktadır:

"Milyonluk şehirde de yaşasa, insanoğlunun içinde yalnızlık, kendi içine çekilme, sinme günleri doludur. Bitişik doğmadığımızı göre, içimizdeki sevinçleri, kederleri başkalarıyla her an paylaşmamıza imkân mı vardır? En yakınlarımızdan bile bucak bucak kaçtığımız, derdimizi kimselere söylemediğimiz günlerimiz olmaz mı?" (VI-1/92)

"İzmir'e" hikâyesinin kahramanı, "öyle zamanlarımız olmamasına imkân mı vardır?" (IV-1/72) sözleriyle aynı duyguyu anlatmıştır. Yalnız zamanlarında hayâl kuran ve hayâlle-riyle avunmayı "sergüzeşt tablosu" (IV-1/79) olarak nitelendirdiği şehirden uzakta yaşamağa tercih eden "Kış Akşamı, Maşa ve Sandalye" hikâyesinin anlatıcısı da aynı duyguların adamı olarak karşımıza çıkar. "Havuz Başı"nın kahraman anlatıcısında olduğu gibi, hakikatte insanlarla kuramadığı ilişkiyi hayâlinde canlandıрмаğa çalışan "Şehrâyin" hikâyesinin kahramanı, "düşüncesinin resmini" (VI-1/107) camda çizerken Eleni ile birlikte olmanın hayâlini kurar. "Sinağrit Baba" hikâyesindeki balık, yalnızlığına iştirak edecek bir kimse bulamayan insanı temsil etmektedir. Hikâyede balık şu şekilde tanıtılır:

"Sinağrit Baba, ömründe konuşmamış, ömrü boyunca evlenmemiş, ömrü boyunca yalnız yaşamıştır."
(IV-2/115)

Burada, kendi hayatına ait özellikleri bir balıkta gösteren anlatıcı, yalnızlığını da insandan bir parça olarak onda ifade etmiştir.

Son döneme ait iki hikâyede ise yalnızlıktan sıkılan, bunalan şahsın sözleriyle karşılaşırız. "Yalnızlığın Yarattığı İnsan"da, "yalnızlık güzel, güzel değil. Kavun acısı" (VII-1/25-26) olarak nitelendirilir. "Alemdağda Var Bir Yılan"da

ise, "yalnızlık dünyayı doldurmuştur." (VII-1/31) Birincide yalnızlıktan dolayı duyduğu acıdan ölümle kurtulacağını belirten kahramana; ikincide kendini dünyanın dışında veya dünyayı ötelerde düşünen kahramana ait duygulardan söz edilmektedir.

2. Muhayyel Âlem ve Uzaklara Özlem

Yalnızlık, bir arzu şeklinde karşımıza çıkar. Bu arzunun arkasından ise, "Muhayyel Bir Âlem" düşüncesi gelir. İçinde yaşadığı toplumdaki uzaklaşma kahramanı hayâl kurmaya götürür. Hayâli kurulan âlem, kahramanların gerçekte bulamadıkları iyilik ve güzelliklerin var olduğu bir mekân, sevgiliyle başbaşa olunan yer veya hiç bir kötülüğün bulunmadığı bir âlemdir. "Uçurtmalar" hikâyesindeki "sessiz bahçelik" (IX-1/94) veya "Çelme"deki "bir cennet..." (II-1/15) olarak tasvir edilen mekân gibi.

"Uçurtmalar" ve "Çelme" hikâyelerinde kahramanlar, yalnız kalma arzusuyla bu mekânlara yönelmişlerdir. Bunların dışındaki dokuz hikâyede ise, tasarlanmış bir mekân ve ikinci ve birinciye göre farklı bir hayatın yaşanması mümkün olan âlem hayâli vardır. Bunlar: "Gece ve At", "Robenson", "Stelyanos Hrisopulos Gemisi", "Bekâr", "Baharı Aramak", "Kendi Kendime", "Kurabiye", "Süt" ve "Yandan Çarklı" adlı hikâyelerdir.

"Gece ve At"a, "Gece ile beraber nal sesleri geliyor. İnsana kaçmak ve uzaklaşmak arzuları doğuran nal sesleri..." (IX-2/115) sözleriye başlanır. Karanlığın içinde devam eden sesin çağrışımlarıyla muhayyel bir âlem düşünülür. Burası, "Bekâr" adlı hikâyede ölümlerin yaşadığı mekân, "Baharı Aramak"ta sevgiliyle berâber aynı havanın teneffüs edildiği yer olarak belirtilmiştir. "Bekâr"da, "ölüm, belki bir memlekettir. Işıkları söndürülmüş Paris kadar güzel..." (II-1/93) olarak düşünülmektedir. Ölüm yokluk değil, daha güzel bir hayatın yaşandığı âlem şeklinde değerlendirilmektedir. "Kendi Kendime"deki

âlem ise, kötülüğün olmadığı, güzelliğın insanla tamamlandığı bir kara parçasıdır. Tıpkı "Kurabiye"deki, güzelliğini sevgilisinin hayaliyle tamamladığı ev gibi. Kahramanın hayalindeki bu ev, "Baharı Aramak"taki sevgiliyle birlikte yaşanan yerle aynı özelliklere sahiptir. "Süt" adlı hikâyede de, kahramanın yaşamak istediğı ideal bir mekândır. O, bu ideal mekânı çevresinde bulamamıştır. "Görülmemiş, işitilmemiş, yazılmamış, yaşanmamış..." (IV-1/61) bir yer tasavvur etmekte, geçmiş silmek ve "yeniden doğmuşçasına" (IV-1/60) yaşamak istemektedir.

Yukarıda ele aldığımız altı hikâyede "Muhayyel Âlem" bulunmaktadır. Konuyla alâkalı dokuz hikâyeden üçünde ise, insanoglunun ayrı çevrelere yönelme, uzak diyarları görme isteğı dile getirilmiştir. Bunlardan ikisi yazarın ilk hikâyelerindendir. "Robenson" ve "Stelyanos Hrisopulos Gemisi" adlarıyla yayınlanan bu hikâyelerde, deniz kıyısında yaşayan kahramanların dünyanın başka yerlerini görme, denizlerin ötesindeki kara parçalarına ve oralardaki insanlara ulaşma özlemleri anlatılmıştır. Robenson,

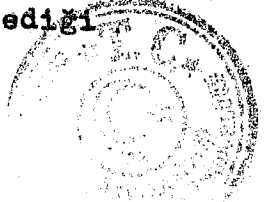
"Yuvarlak dünyanın üstünde, isimlerini bilmediğimiz fiyorlar, kanallar ve limanlar; gece olunca sakın denize bakan tek fener, bazen sağnaklı ışıklar döküp yürüterek bu yuvarlak dünyanın üstünde bir vücûd gibi sinirli ve hareketli yaşarlar." (I-1/83)

ifadesiyle tanımlanan yerlere gider. Farklı yer ve insanları tanıma arzusuna ulaştığı haber verilerek hikâyeye tamamlanır.

"Stelyanos Hrisopulos Gemisi"nde hikâyenin kahramanlarından olan Trifon'un duyguları şu şekilde çözümlenmiştir:

"Onun bir gemisi olsaydı, (...) Hiç bir şehirde üç saatten fazla kalmadan, büyük şehirlerin gece ışıklarını dört mil mesâfeden son hızla geçip gider... (...) Şehirden şehire, denizlerden denizlere, insanlardan insanlara, yurtlardan yurtlara..." (I-1/20)

Böylece onun bulunduğu yerden uzaklaşmak ve değişik çevrelere yönelmek arzusuyla dolu olduğu vurgulanır. Gitmek istediğı mekânlar ise, bilmediğı, tanımadığı yerlerdir.



Yukarıda adı geçen hikâyelerin yayınlanmasından uzun zaman sonra aynı özlemi "Yandan Çarklı"nın kahramanında tekrar buluruz. "Ölesiye yalnız, ölesiye mesudum. İçim kalabalık çekiyor. İnsanlar çekiyor. (...) Seyahatlar çekiyor içim. Dünya yüzündeki tuzlu sularda ışıklı vapurların gittiği..."(VI-2/183)şeklinde belirtilen muhayyel mekân, kahramanı yalnızlıktan kurtulacak bir yerdir.

"Yandan Çarklı" hikâyesinin kahramanı, yalnızlıktan buhranlar geçirecek derecede acı duyduğu halde, "ölesiye yalnız, ölesiye mesudum" derken çelişkili bir durum sergilemektedir. Bu, birbirinden farklı iki düşüncenin aynı cümlede bir araya getirilmesi, kahramanın iç dünyasının tezatlarla dolu olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum, yalnızlıktan dolayı duyulan mutluluk değil, içinde uzaklara özlem duyan bir kimsenin rûh hali ile izah edilebilir.

Bu hikâyelerde muhayyel âlem, genel vasıfları itibarıyla, ölümün memleketi, sevgiliyle başbaşa yaşanan yer, yahut "yaşanmamış" bir âlem olarak nitelendirilmiştir. Ölümün memleketi, yine insanlarla dolu, fakat kötülüğün olmadığı bir mekândır. Sevgiliyle başbaşa yaşanan yer ise, sadece iki insanın birlikte olabileceği dar mekânla sınırlandırılmıştır. Hayâl edilen bu âlemlere kahramanları "tuzlu sulardaki ışıklı vapurlar" götürecektir. Adı geçen hikâyelerin hepsinde de hayâl edilen ve özlemi duyulan yerler çok uzaklarda ve denizlerin ötesindedir.

3. İç Sıkıntısı ve Geceye Sığınma

İç sıkıntısı, her insanın yaşayabileceği bir duygu halidir. Sait Faik, bir kısım hikâyelerinde insanı tabii yaşantısı içinde ele alırken ondaki iç sıkıntısına da yer vermiştir. Onun kahramanlarının en önemli vasıflarından biri de, zengin ve karmaşık iç dünyalarının olmasıdır. Bu karmaşık rûh hali, şahıslardan her birinde, ayrı bir vak'aya bağlı olarak açığa

çıkar. Bazı hikâyelerde kahramana ait iç sıkıntısı hiç bir sebebe bağlanmadığı halde, bir kısmında harici sebeplere bağlanmıştır. Bu harici sebepler, esas itibariyle çevre-insan veya fert-cemiyet uyumsuzluğundan kaynaklanmaktadır. Bir de, kahramanların kendi şartlarından kaynaklanan iç sıkıntıları vardır. Kahraman, idealindeki toplumu bulamayınca, yahut hastalık gibi fizikî şartlardan kaynaklanan iç sıkıntısına düşer. On yedi hikâyede bulunan bu durumu, yukarıda belirttiğimiz esaslar çerçevesinde üç bölümde inceleyebiliriz:

a. Sebebi Belli Olmayan İç Sıkıntısı

Üç hikâyede iç sıkıntısı her hangi bir sebebe bağlanmamıştır. Bunlarda iç sıkıntısı, kahramanların rûh hali olarak metnin içerisinde yer almıştır. Bunlar: "Kriz", "Bir Bahçe", "Hikâye Peşinde" adlı hikâyelerdir.

1939'da yayınlanan "Kriz"e kadar, doğrudan iç sıkıntısı ile alâkalı bir hikâyeyle karşılaşmıyoruz. Bu tarihten itibaren bu duygu değişik biçimlerde metne yansır. "Kriz"in kahramanı Necmi şu sözlerle tanıtılır:

"Devam ettiği üniversitede hiç bir dersle alakadar olmuyor; içini kemiren bir acayip rahatsızlıkla İstanbul sokaklarını dolaşıp duruyordu. Bu hastalık bir şey yapabilmek hastalığıdır. Mesela, birdenbire zengin olmak gibi, mesela birdenbire meşhur olmak, birdenbire bir şey keşfetmek gibi..." (V-1/91)

Ondaki "içini kemiren acayip rahatsızlık" hiç bir sebeple izah edilmemiştir. Hiç bir şeyle tatmin olmayan, ne yapacağına karar veremeyen Necmi'ye yaşadığı değişiklikler, farklı yaşama biçimleri de usanç vermiştir. O, aradığını bulamamanın rahatsızlığını, "her hazzın hakiki bir saadet olmadığını..." (V-1/109) anlayıncaya kadar yaşamıştır.

"Bir Bahçe" hikâyesinde de, yine sebebi belli olmayan bir iç sıkıntısının varlığı söz konusudur. Burada kahramanın sıkıntılarının muhteşem bir manzara karşısında kaybolduğu



belirtilmiş, fakat sıkıntının sebebi açıklanmamıştır. Kahraman bu halini şu şekilde açıklamaktadır:

"Halbuki buraya girmeden evvel her şeyden, çok uzakta da olsa bir intihar havası koklamıştım."
(IV-1/83)

"Hikâye Peşinde"de ise, aynı tür sıkıntıya sahip kararsız avâre insan tipini buluruz. Evine gitmek üzere iken vaz geçip karşılaştığı taşralı bir aile gurubunun peşine takılan kahraman anlatıcı, ne yapacağına karar verememiş biri olarak karşımıza çıkar.

b. Harici Sebeplere Bağlı İç Sıkıntısı

Dokuz hikâyede iç sıkıntısı harici sebeplere bağlanmıştır. Bunlardan bir tanesinde manevî boşluk, diğerlerinde ise, ya insanların davranışları veya tabii çevrenin pis ve kötü görünümü iç sıkıntısının sebebi olarak gösterilmiştir.

"Sonu" adlı hikâyenin kahramanı Ahmet Bey, iç sıkıntılarını anlattığı mektubunda, bu durumunu,

"Kökü daha çok derinlerde olduğunu bildiğim manevî boşluğun, yokluğun, kaderin yanında bu maddî araz çocukça şeylermiş gibi çekip gittiler." (IV-2/203)

cümlesiyle izah eder."Havada Bulut" adlı kitapta yer alan seri hikâyelerin kahramanı olan Ahmet Bey, bütün sıkıntılarının sebebini maddî şeylerin ötesinde manevî boşluğa bağlamıştır. Bu hikâyelerde yazarın temsilcisi durumunda olan Ahmet Bey'in hayatındaki iniş ve çıkışlar, buhran ve yalnızlık iç sıkıntısını yansıtmakta olup bu durum, aynı zamanda manevî boşlukla irtibatlandırılmıştır.

"Bekleyen Adamın Uç Hali", "İp Meselesi", "Lüzumsuz Adam", "İzmir'e", "Balıkçısını Bulan Olta", "Bilmem Neden Böyle Yapıyorum", "Şehrin Sabahları ve Adamlarından Biri" ve "Söylendim Durdum" hikâyelerinde ise iç sıkıntısının sebebi insanlar ve çevredir.



"Bekleyen Adamın Üç Halî"nde kahraman, sevgilisini beklerken duyduğu iç sıkıntısını anlatmıştır. Gelmeyen sevgili onu kedere düşürmüştür. Kahraman sıkıntısını gidermek için iki teselli kaynağı bulmuştur: Sigara ve şarap. Onlara:"Şimdidenden sonra yalnız sizinle mesud olacağım. (...) İkinizin de yeri dudaklarımın arasıdır." (VII-2/175) diye seslenir. Sigara ve şarap için, "sizin bana şu dakikada gösterdiğiniz dosluğu kimse göstermedi." (VII-2/175) ifadesiyle sıkıntısının sebebi insanların dost olmadıklarıyla izah eder.

"İp Meselesi", "Lüzumsuz Adam" ve "İzmir'e" hikâyelerinde kahramanların iç sıkıntısı harici sebeple doğrudan irtibatlandırılmıştır. "İp Meselesi"nde şehrin, "şaşırtıcı müthiş bir kalabalıkla kaynıyor" (II-2/133) olması, insanların onu "hiç bir şeye lâayık..." (II-2/135) görmemesi bu sıkıntının sebepleridir. Anlatıcı reaksiyonunu, "şehri bırakıp gitmeliydi. (...) Şehirli görünce yol değiştirip koş a koş a kaçmalı..." (II-2/137) söz gurubuyla belirtir. Anlatıcı kendi durumunu, üçüncü şahsın ifâdeleriyle, şu şekilde tanıtır:

"O dünyaya hayretle bakmaya doğmuştur. Başını alıp yollarda dolaşmaya, insanlar neler yapıyor diye görmeğe, göstermeğe gelmiştir."
(II-2/135)

Böylece, hikâyenin anlatıcısı durumunda olan kahraman ile şahıs kadrosu arasında bulunan hamalın iç sıkıntısının sebebi birleştirilmiştir.

"Lüzumsuz Adam" hikâyesinde, şehirden ve şehir insanından kaçan kahraman, şehri ve şehir insanını şöyle tanımlar:

"Bu koca şehir, ne kadar birbirine yabancı insanlarla dolu. Sevişmeyecek olduktan sonra neden insanlar böyle birbirine içine giren şehirler yapmışlar? (...) Birbirini küçük görmeğe, boğazlaşmağa, kandırmağa mı? Nasıl birbirinden bu kadar ayrı, birbirini bu kadar tanımayan insanlar bir şehirde yaşıyor?"
(II-2/115)

Yukarıdaki ifadede de anlaşıldığı gibi, şehrin kalabalık oluşu ve insanların sevgi duygusuna sahip olmamaları kahramanın iç sıkıntısının sebebi olmuştur.

İç sıkıntısını insanların dost olmamalarına, şehirle-



rin kalabalık oluşuna ve kötü davranışlarına bağlayan kahramanlar, cemiyetteki bu dramatik vaziyetten şikayetçidirler. "İzmir'e" hikâyesinde belirtildiği gibi,

"Düşmanlıklar, iftiralar, yalanlar, ekmek parama göz dikenler, gidip sevgilime beni yerenler...." (IV-1/73)

bu cemiyeti oluşturduğuna göre, stresten kurtulmağı kırdada do-laşmakta, güzel şeyler aramakta, sigara ve şaraba bağımlılıkta, yahut geceye sığınmakta bulmuşlardır.

Sait Faik'in kahramanları sıkıntıyı an içinde yaşarlar. Kısa bir süreyle sınırlı olan iç sıkıntıları her bir hikâyeye değişik biçimde yansımıştır. "İzmir'e" hikâyesinde,

"Bu hal insanın çok akıllı olduğu an değil. Aptallık, delilik anıdır da diyemiyorum. Bu an, usturanın üzerinde durma anıdır. Bir nevi sırat köprüsü." (IV-1/73)

olarak görülürken, "Şehrin Sabahları ve AdamlarındanBiri"nde,

"O üzüntü berdenbire gelir. Hava yağmurludur. Bir sonu gelmeyecek başlangıç. Böyle sürüp gidecek gibidir her şey. Öyle ki, çocuklar bile çirkindir. (...) Ah! Gündüz, bu pis ışık bir bitse de kararverse ortalık, ışıklar bir yansa..." (VI-1/103)

ifadesiyle ortaya konulmuştur. Çevrenin kötü görünümü, en çok sevilen çocukları bile çirkin göstermiştir. Bu durum karşısında, "işte yalnız iki umut var: Akşam ve lamba." (VI-1/103) O anda, "insanların hepsi kötüdür. Yaşamak boştur. Sevmek aptallıktır" (IV-1/46), "Bilmem Neden Böyle Yapıyorum?" hikâyesinin kahraman-anlatıcısının gözünde. "Söylendim Durdum"da, aynı şeyler tekrar edilmiştir. Zenginleri şımarık ve umursamaz, fakirleri sahtekâr ve çürük mal satan, iyiliğin kıymet bulmadığı, şehrin bakımsız, her tarafın pislik içinde olduğu bir yerde yaşamak kahraman için sıkıcıdır.

Bir kısım hikâyelerde sıkıntıdan kurtulmak için çareler teklif edilir. "Balıkçısını Bulan Olta"nın kahramanı: "Ben bir yazıcı idim. Yazı yazmak canım istemiyordu. Yazı yazmam için bana çiçek, kuş hürriyetâ değil, içimdeki aşkın, deliliğin,

oturamaz düşüncenin hürriyeti lâzım. Küçük hürriyetler değil, alabildiğine yüz verilmiş bir çocuk hürriyeti istiyorum." (VI-2/153) diyor. Bütün olaylar onu sıkmakta, çevre ve insanlar hürriyetini kısıtlamaktadır. Bu sıkıntılarda kurtulmanın yolu "Bilmem Neden Böyle Yapıyorum?"da şöyle bulunmuştur:

"Kalabalık bir caddenin oldukça sevimsiz bir kahvesine akşamları çıkıyor, camın önündeki masaların hemen arkasındaki yere oturup kalıyorum. Saatlerce gelip geçenleri seyrediyorum. Sıkılmıyor muyum? Aksine, müthiş eğleniyorum. (...) Ölümü düşünüyorum, yeni harpleri düşünüyorum... Aklıma ne kadar kötü şeyler hücum ederse o kadar eğleniyorum." (IV-1/46)

Burada cemiyetten öç alma derecesine yükselmiş bir reaksiyon söz konusudur. Sıkıntıyı doğuran sebepler karşısında ölümü, harpleri düşünen bir insanın rûhî durumunu açığa çıkaran bu tarz hikâyeye kahramanının hâkim temâyülü olmuştur.

Bu sıkıntılardan kurtulma, ölüme kadar uzanan bir çizgi takip eder. İçki ve sigara, hürriyet arayışı, geceye sığınma, şehirden ve insanlardan uzaklaşma da çare olamamış, ölüm bir kurtuluş olarak görülmüştür. Mesela, "Lüzumsuz Adam", "Bir Bahçe" hikâyelerinde intiharı bile düşünen kahramanların itiraflarıyla karşılaşırız.

c. Hastalığa Bağlı İç Sıkıntısı

Bir kısım hikâyelerin kahramanlarında iç sıkıntısı hastalıktan kaynaklanmaktadır. Tezatlarla dolu mizaca sahip olan bu şahıslarda hastalık, iç sıkıntısının derecesini bir kat daha artırmıştır. Son dönem hikâyelerinden beş tanesinde bu durum, sıkıntının esas sebebi durumuna yükselmiştir. "Çarşıya İnemem" hikâyesinde olduğu gibi, hayatı seven, yeryüzü nimetlerine bağlı, doyasıya yaşamak isteyen bir kahramanın hergün kendisini biraz daha ölüme yaklaştıran bir hastalık karşısında tedirgin olmaması mümkün değildir.

Sıkıntılarının olduğunu haber vererek başladığı "Çar-

şıya İnemem" hikâyesinde,

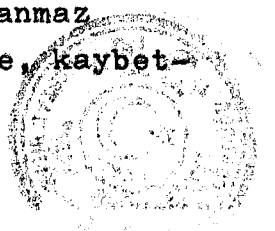
"Şu sarı bakkal kağıdına karşı sıkıntıdan oturduğumu itiraf etmeliyim. Sıkıntının cinsi ne olursa olsun, onu geçirmenin başka çareleri varken bu sıkıntıdan daha sıkıntılı işe neden giriştiğimi bulmaya çalışıyorum."
(VII-1/86)

sözleriyle şahsî durumunu belirten kahraman, birçok sıkıcı sebebin çevresinde bulunduğuna işaret eder. Ancak, bütün bunların ötesinde asıl sıkıntının otuz dokuz dereceye yükselen ateşli hastalığından kaynaklandığını, bundan dolayı da çarşıya inemediğini bildirir. Bu fizikî durum ona hayatın ve insanların olumsuz yönlerini göstermiş, reaksiyonunu daha da artırmıştır.

"Yalnızlığın Yarattığı İnsan", "Alemdağda Var Bir Yılan", "Panco'nun Rüyası" ve "G..." adlı hikâyelerin kahramanları da, hastalığın burkuntusunu içlerinde duyan kimseler olarak karşımıza çıkarlar.

hastalık, "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" ve "Alemdağda Var Bir Yılan"da kahramanların kendinden bile kurtulmak derecesinde bir kaçıışı hazırlamıştır. "Panco'nun Rüyası"nda ise, her şeyin yerli yerinde olmasına rağmen, hastalığın etkisiyle değişen "hava" anlatıcıyı bunalıtmaktadır. "G..."de, hastalığın verdiği sıkıntıyla çevreyi kötü, insanları sevimsiz, herkesi kederli bir rûh hali içinde gören kahraman, ölümü bekleyen bir insanın duyabileceği huzursuzluğu yaşar. "Kaç saat var ölüme? Bir sene mi? İki sene mi? Yoksa daha mı az?..." (VII-2/145) sözleriyle bunalımını ortaya koyar.

Sait Faik'in kahramanlarında sebepsiz sıkıntı halinde başlayan bu duygu, cemiyete ve çevreye bağlı olarak gelişmiş, son dönem hikâyelerinde ise, fizikî rahatsızlığın etkisiyle gittikçe şiddetini artıran bir rûh hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun kahramanları mutlu oldukları zaman, her insanı iyi, her mekânı güzel gördükleri halde, sıkıntılı anlarında, bütün insanları kötü ve her yeri pis ve yaşanmaz bulurlar. Hatta, hayat bile mânâsını, onların gözünde, kaybetmiş olur.



4. İç Huzuru Arama

Sait Faik'in hikâyeleri bir arayışı ifade eder. Hikâyelerin kahramanları daima bir arayış içinde olmuş, buldukları ile yetinmemiş kimselerdir. İçinde yaşadıkları çevre onları tatmin etmemiştir. Bir vak'a etrafında vücut bulan hikâyelerde değişik temaların iç içe bulunması kahramanlardaki bu arayışın tezâhürüdür.

Yazarın kahramanları zaman zaman yaşamaya karşı isteksiz görünseler de, hayatı sevmektedirler. İnsanlardan kaçış onlarda ayrı bir problemdir. Bu kaçışın arkasında, daha iyi ve güzel olanı arama vardır. Huzursuzluğun kaynağına tepki, onları iç huzuru aramağa yöneltmiştir. Kahramanlar iç dünyalarındaki boşluktan dolayı huzursuzdurlar. Bu boşluğun giderilmesi ile huzura kavuşacaklarını düşünürler.

Sait Faik'in kahramanları bütün insanlar için düşündükleri iyi ve güzelin "İç Huzuru"nda olduğunu bilmektedirler. Bu bilgi, iç huzuru arama ve mutlu olma arzusu şeklinde hikâyelere yansımıştır. Bu arzu, kahraman-anlatıcıların ifadeleri olarak metinde karşımıza çıkar. Şunu da belirtelim ki, "İç Sıkıntısı" ve "Yalnızlık Arzusu" gibi temaların hâkim olduğu hikâyelerde bile huzuru aramanın izleri bulunmaktadır. Biz burada sadece on iki hikâyeyi ele alacak ve bunlardan hareketle kahramanlarda bu duygu halinin nasıl olduğunu belirlemeğe çalışacağız.

İlk döneme ait hikâyelerde, zevkin ve mutluluğun mânâsını tayin etmemiş olan kahramanlar, henüz bir arayış şeklinde bu duygularını ifade ederler. "Bir Vapur"un kahramanı sahip olduğu şeylerden çabuk bıkan bir rûh hali sergiler. "Artık insan çehreleri bana usanç verdi." (IX-2/109) der. İlk defa bu hikâyede zevkin ve iç huzurun kapısı aralanır. "Bir Vapur'da papazın şu sözlerine yer verilir:



"Zevk, (...) en uçucu şeydir. En hurdebini delikten kaçan bir gazdır. Onun için değil midir ki, zevki mütemâdiyen değiştirmek lâzımdır. Fakat her değiştirişin sonundaki bu melâle, hüzne, ıstıra-batahammül edilir mi? Evlâdım yegâne saadet Allah'tır." (I-1/110-111)

Burada anlatıcı, onun vasıtası ile "yegâne huzurun" Allah düşünceğinde olduğunu ifade etmektedir. Henüz kristalize olmuş ve belirsiz durumdaki bu sözlerden tatmin olmayan kahraman, iç huzuru karanlıkta ve yalnızlıkta bulacağını düşünmektedir. Papazın teklifi ona yeni bir teselli kaynağı olarak görünmüş, fakat bunun üzerinde uzun süre durabilecek iç derinliği kendinde bulamamıştır. "Sonra karanlıktan ve kimsesizlikten beklediğim teselliği bir papazdan aldığım için kızardım." (I-1/11) sözleriyle kararsızlığını açığa vurmuştur. Diğer hikâyelerin kahramanları ise, iç huzurunu başka yönlerde arayacaklardır.

İnsanların mutluluğu para kazanarak elde edeceklerini zannettikleri, bunun ise imkâsız olduğu vurgulanan "1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir"de, "ben dükkanımı bir daha açmamak üzere kapıyorum. On kilo nikel satın aldığım mesut bir delilikle sokaklarda dolaşıyorum." (VIII-1/24) diyen kahraman, paraya kıymet vermiyerek ve başkalarının mutluluğuna çalışarak huzurun bulunabileceğini belirtir. Burada, maddeye bağımlı insanın mutlu olamayacağı ortaya konulduğu gibi, "Kriz" ve "Bekleyen Adamın Üç Hali" hikâyelerinin kahramanları maddî hazların peşine düştükleri için huzursuzdurlar. "Kriz"in kahramanı Necmi, saadeti arayan biridir. İçini bin türlü rahatsızlık kemirmektedir. Başvurduğu içki, kumar, kadın gibi maddî hazlar "bir hastalık" olan iç huzursuzluğunu giderememiştir. Onda bu durum, "her hazzın hakiki bir saadet olmadığını..." (V-1/109) anlayıncaya kadar sürüp gider. "Bekleyen Adamın Üç Hali"nde kahraman kederini şarap ve sigara ile gidermeğe çalışmaktadır. Bunların bağımlılığı artırmaktan öte, sıkıntıya çare olmadıkları "Süt" hikâyesinde vurgulanmıştır. İçki, sigara, kumar ve diğer geçici tutkular cemiyeti saran hastalıklardır. "Kriz" hikâyesinde işaret edilen bu durum, "Süt"te yeni bir hayat

arayışıyla ortaya konulmuştur. "Yağmurlu Hava" hikâyesinde, "ben mesuttum. (...) İlk defa çingiraklı çember alınmış bir çocuk kadar." (IX-1/60) diyen kahramanın mesut olmasının sebebi, kendini dinleyen, iç sıkıntılarını anlayan birini bulmasından dolayıdır. Bu hikâyede kahraman, sıkıntılı bir andaki durumuyla karşımıza çıkar. Artık kısa süreli mutlulukla yetinmektedir. Bir kızın yüzüne bakmadan sözlerini dinlemesi ona yetmiştir. "Bekleyen Adamın Üç hali"nde sevgilisini beklediği sürede kederli olan kahraman, onun geldiğini hayâl ederken huzur bulur. "Battaniye" hikâyesinde de sevgiliyle geçirilen kısa mutluluk anları dile getirilmiştir. Onu atlatmayan, söz verip gelen sevgili, bir an için de olsa bütün sıkıntılarını unutturmağa yetmiştir. Başka teselli kaynağı bulamayan kahramanın hali, "Bir saadet denizi içinde felâketlerden kurtulmuş perişan bir sandal" (VII-2/140)a benzetilmiştir.

Huzur, iki hikâyede tabiatta, birinde de kendi ülkesinde olmakta aranmıştır. "Bir Başka İstanbul" yurt dışında kalem alınmıştır. Burada daüssıla duygusunun yanında, "ben, İstanbul'dan daha güzel İstanbul'u bir metre karın üzerine bina ettiğim zaman mesudum" (VII-2/166) diyen kahramanın hayâlini buluruz. "Sur Dışında Hayat" ve "İzmir'e" adlı hikâyelerde huzuru yalnızlıkta ve şehrin dışında arayan, kalabalıktan kaçıp tabiata sığınan insanın rûh hali ortaya konulmuştur.

Yukarıda adı geçen hikâyelerde kahramanların huzur arayışları sürekliidir. Tutundukları şeylerden çabuk bıkan halleri ile daima yeni çarelere yönelmişlerdir. "Bilmem Neden Böyle Yapıyorum" hikâyesinde beklenmedik davranış biçimleri sergileyen kahraman, duygularındaki çelişkiyi şu şekilde ortaya koyar:

"Ölümü düşünüyorum, ihtiyarlığı düşünüyorum, yeni harpleri düşünüyorum. Aklıma ne kadar kötü şeyler hücum ederse o kadar eğleniyorum."(IV-1/46)

Kötü olarak nitelendirilebilecek şeylerle eğlenebilmek esasen mümkün değildir. Ancak burada kahraman sıkıntılarının boyutunu vurgulamış, çare arayışını ihsas etmiştir. Bu ifadelerde, bütün arayışları boşa çıkmış bir insanın iç dünyası da sezdirilmiştir.



Hiç bir şeyin insanı mutlu etmeğe yetmediği bir dünyada, sadece emeği ile ekmeğini kazanan insanın mutlu olabileceğini "Bir Kaya Parçası Gibi" hikâyesinde, "Kendimi (...) Ekmek parası için dünyanın, İstanbul'un bir kayasının, denizinin bir sandal parçasında saydıklarım gibi mesut buldum."(VI-2/143) diyen kahraman-anlatıcı, küçük insanın yaşama biçiminde huzuru bulur.

Netice olarak, hayatları boyunca huzuru aramış, mutlu olmanın farklı yollarını denemiş, fakat geçici hazların hiç birinde aradıkları huzuru bulamamış kahramanların çabaları hikâyelerin çekirdeğini teşkil etmiştir. İç huzuru arayan bu kahramanlar arzularına ulaşamamışlardır. Sadece, "Bir Kaya Parçası Gibi" ve "Battaniye" hikâyelerinde kahraman-anlatıcılar, kısa mutluluk anları ile teselli bulmağa çalışmışlardır. Yahut "Yağmurlu Hava" ve yine "Battaniye"de olduğu gibi, bir kadının yakınında bulunmaktan mutluluk duyulmuştur.

5. Hayâle Yönelme

Hayâle yönelme Türk edebiyatında önemli temalardan biridir. Servet-i Fünûn edebiyatında hayâle sığınma, devrin problemi olarak daima gündemde kalmış, dergi etrafında bir araya gelenlerin ortak kanaatlerinden birini teşkil etmiştir. Onlar da, daha iyi bir dünyada, düşüncelerine uygun bir ortamda yaşamak arzusu duymuş, gerçekleştiremedikleri bu hayatı, hayâllerinde yaşamağa çalışmışlardır.

Sait Faik'te ise bu konu, devrinin ortak bir düşünce yapısı olarak değil, tamamen şahsî bir özellik arz etmektedir. Bu, onun mizacından kaynaklanmıştır. Realitenin sert oluşundan şikayet etmiş, muhayyilenin ılık iklimine yönelmiştir. İsteddiği yaşama biçimi onun daima hayallerini süslemiş, yaşadığı hayat karşısında, pasif de olsa, direniş göstermiştir. Onun bu konudaki temâyülllerini on bir hikâyede buluruz. Bunlar: "Büyük Hülyalar Kuralım", "Havuz Başı", "Meyhanedeki Adam",

"Kumarbaz Hayri Efendi", "Bulamayan", "Sivriada Sabahı", "Kırlangıç Yuvasındaki Kadın", "Yılan Uykusu", "Kalinikhta", "Öyle Bir Hikâye" ve "Alemdağda Var Bir Yılan" adlı hikâyelerdir. Ancak hepsinde hayaller aynı derecede değildir. Bir kısmında, hakikat olabilecek hayâller anlatılırken, bazılarında gerçeğin sınırları zorlanmış, yaratılışı değiştirme derecesine vardırılmıştır. Ayrıca, yayınlanışları itibarıyla, 1945 tarihinden sonraya ait oluşları dikkate alındığında, bu duygunun yazarda sonradan var olduğu söylenilebilir. Hikâyelerdeki hayâle yönelme olayını 1945-1952 arası ve 1952-1954'e kadar yayınlananlar olmak üzere iki grupta toplayabiliriz.

1945-1952 tarihleri arasındaki yedi hikâyede hakikat olabilecek hayâller buluruz. Bunlar, arzu edilen yaşama biçimi, bir sevgili hayâli ve kahramanın hayâlindeki hayat tarzını yaşaması şeklindedir.

"Büyük Hülyalar Kuralım"da, kahramanın hayâlleri şöyle ifade edilir:

"Öyle hayâller kurardı ki, hakikat olmamaları için hiç bir sebep yoktur. Kendi kendine derdi ki: -Bu kurduklarımı hakikat yapmak için insanların biraz daha iyi olması yetmez mi?..."(IV-2/146)

Hikâyenin kahramanı her çağında ayrı hayâllere sahiptir. Çocukluğunda çiftlik sahibi, biraz büyüünce arazi sahibi olmağı, daha sonra bir bakkal dükkanı açmağı, lise yıllarında arkadaşlarıyla dost olabilmegi, üniversitede kahveci olmağı hayâl etmiştir. "İşte bu hayal, hakikat olamayacak kadar büyük bir hayal midir?" (IV-2/149) diyen kahramanın, "yine de hayal hakikatten daha kolay,..." IV-2/149) olduğu için bu yolu seçtiği belirtilmiştir.

Hakikat olmazsa, gerçekleşmesi zor olsa da, insanların önem verdiği bazı hayallerinin olduğu, kendi kurdukları hayallerine hakikatmiş gibi bağlandıkları, "Bulamayan" adlı hikâyede anlatılmakta ve bütün insanların, hayâllerinin gerçekleşmesi umuduyla yaşadıklarına dikkat çekilmektedir. Bu umutla küçük hayâller kuran kahramanlar, sevdiği bir kadınla birlikte olmayı hayâl ederler. Mesela, "Havuz Başı"nda gelmeyen



sevgiliyle kolkola gezmenin; "Bir Sarhoşluk"ta ise, sevdiği kızı gidip babasından istemenin hayali kurulmuştur.

"Birahanedeki Adam" adlı hikâyede, yukarıdaki hikâyelerde bulunan hayâl kurma biçininden farklı bir şekilde tasarlanan hayâlî bir olayla karşılaşırız. Burada anlatıcı, birahane de karşılaştığı bir adamın dış görünüşünden hareketle kişiliğini ve yaşantısını hayâl eder. Bu durum şu şekilde ifade edilir:

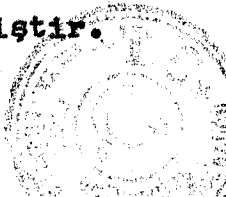
"Ben işin daha ötesine, faciasına, komedisine gitmeğe niyetliyim. Adamın peşini bırakmayacağım. Evine gireceğim. Küçük dertlerini, büyük meselelerini öğreneceğim. Daha doğrusu önumde bira, hayal kuracağım." (II-2/124)

Burada görüldüğü gibi, kahraman-anlatıcı "ben"den başka şahıslara dair hayaller kurmaktadır. "Kumarbaz Hayri Efendi" adlı hikâyede de anlatıcı, Kumarbaz Hayri Efendi için, üç ayda büyük bir zengin olduğunun hayalini kurar. Bu hikâyede hayâl, "kendi hayatına dalma" (VI-1/14), reel hayatı fark etmeme olarak değerlendirilmiştir. Böylece, Kumarbaz Hayri Efendi'nin hayatıyla, onun adına kurulan hayâl birleştirilmiştir. "Sivriada Sabahı"nda ise, hayalci insanla, gerçeğin temsilcisi olanlar karşılaştırılır. Hayatın gerçeğine uyan Kala fat ve Sotiri'nin karşısında, kahramanlardan biri olan anlatıcı hayalci bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır.

1952-1954 yılları arasında yayınlanan hikâyelerden üçünde, gerçeğin sınırları zorlanmıştır. "Kırlangıç Yuvasındaki Kadın" hikâyesinde bu durum şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

"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 dudurmuş. Ne zararı var size? Varsın, bir de öylesi bulunsun, hiç değilse bir Abasıyanak'ın yazısında. Baktım doğrusu artık, oturup insanoglunun çektiğini, çekmediğini anlatmaktan." (VI-2/198)

Burada yazarın temsilcisi durumunda olan kahraman-anlatıcı, realiteden bıkmış, gerçeküstü bir anlatıma yönelmiştir.



"Yılan Uykusu"nda, bir rüya hali, bir hayâl gerçeğe yakın, olabilir şey gibi anlatılmıştır. Arzularına uygun bir yaşama biçimine ulaşamamış kahramanın hayalinde bunu gerçekleştirmeye çalışması söz konusudur. Böylece, gerçeğe çatışan hayâlî bir yaşama biçimi tasarlanmıştır. "Kalinikhta"da ise, eşyayı ve varlığı bulunduğu halin ötesinde düşünen anlatıcı,

"Ağaçlar suları yıkıyordu. Hayvanlar in sanları öpüyordu. Köpekler konuşuyor, insanlar havlıyordu. Gökyüzü sarıydı." (VII-2/158)

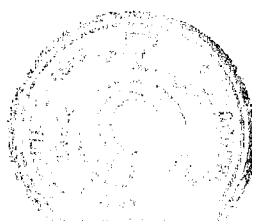
sözleriyle varlığı değişik bir tarzda algıladığını ortaya koymuştur. Varlığa değişik bir kimlik kazandırılmakla daha düzenli bir hayatın olabileceği hayâl edilmiştir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, hayâle yönelme ikinci döneme, yani 1945 sonrasına ait bir özelliktir. Birinci dönemdeki hikâyelerde hayâl ile hakikat contracte olarak verilirken, bu dönemde hakikatın sınırı zorlanmış, hayâl ön plâna çıkarılmıştır. 1952-1954 yılları arasında yayınlanan hikâyelerde ise, hayâl unsurunun ağırlık kazanması, kahramanların hayata ve insanlara bakışlarıyla da alakalı bir durumdur. Bu dönemde, harici alemden alınan intibalar kahramanları ilgilendirmemektedir. Artık onlar, kendi dünyalarında yaşamak isterler. Onların dünyaları ise, "tabiatla etkileşim sonucu ortaya çıkan"⁽¹²⁾ izlenimlerin dışında, "tabii temâyüllere" göre şekillenmiş bir yerdir. "Muhayyel Âlem"ler düşünen kahramanlar reel dünyanın bir benzerini kuruyor, yeni bir âlem fikrini yansıtıyorlardı.

"Kırlangıç Yuvasındaki Kadın", "Yılan Uykusu", "Kalinikhta", "Öyle Bir Hikâye", "Alemdağda Var Bir Yılan" adlı hikâyelerde ise, "imaajların bütün karmaşık şekillerinde gerçekçi bir açıklamaya"⁽¹³⁾ gerek duyulmaz. Kahramanlar tamamen kendi "kurgu" dünyalarında yaşarlar. Bu da, ulaşılan "gerçeküstücü" anlayışın bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

(12) Lucyna Antonowicz-Bauer, "Sait Faik Abasıyanık", Besinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi-Tebliğler II Türk Edebiyatı, İst., 1985, C.I, s.30.

(13) a.g.m., s.30.



D. Sosyal İlişkiler

Sait Faik, hikâyelerinde ferdi esas almış ve her şeyi onun hayat şartları etrafında değerlendirmiştir. Onun kahramanları cemiyet içinde pasif, suskun ve hayattan büyük beklentileri olmayan kimselerdir. Genelde içlerine kapalı tipler oldukları için, ilişkiler bakımından, aralarında sıkı bir bağ da bulunmamaktadır. Kaderlerine razı olmuş halleriyle okuyucunun karşısına çıkarılırlar. İçinde yaşadıkları cemiyetin bir parçası olduklarından müstesna bir yaşantıları da yoktur. Her zaman karşılaşılabılır tiplerdir. Onun hikâyelerinde cemiyet içindeki fert, yaşadığı ortamda bulunduğu haliyle tanıtılmıştır. Bu insanlar her hangi bir ideolojinin temsilcisi değildirler. Her biri kalabalıklar arasındaki ferdin durumunu yansıtırılar.

Sait Faik'te sosyal ilişkilerden daha çok ilişki kuramamaktan doğan problemler vardır. Büyük şehrin insanları arasında iyi ilişkilerden ziyâde çözülmenin olduğuna dikkat çekilmiştir. "Bir Kıyının Dört Hikâyesi: Soğan Kayığı", "1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir", "Kim Kime", "Hayvanca Gülen Adam", "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal", "Önündeki Kış" ve "İp Meselesi" adlı hikâyelerde olduğu gibi.

"Bir Kıyının Dört Hikâyesi: Soğan Kayığı"nda, adaya gelen genç ile ada kadınları arasında kurulamayan ilişkiden söz edilir. Denizde yüzerken kendisine yakınlık gösteren kadınların adanın çarşı ve sokaklarında bu genci tanımazlıktan gelmeleri anlatılırken ferdi duyguların anlaşılmasında üzerinde durulur. "1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir"de, "nikel kuruşlarla kumar oynayan mesut çocuklarla, sattığı yetmiş çuval fasulyenin kazığı ile meyus..." (VIII-1/22) komisiyoncu ayrı dünyaların insanları olarak bir araya getirilmiştir. Bu insanlar arasında birbirlerine bakış açıları farklı olduğu için, ilişki kurulamamıştır. Komisiyoncu, paradan başka değerlerin var

olduğunu düşünmez. Sokaktaki hamal çocukları kötü gören komisyoncu, onların da insan olarak güzel taraflarının bulunduğunu aklına getirmez, sadece o çocuklara kızar. Buruda bahsedilen komisyoncu, "Ben Ne Yapayım" hikâyesinde anlatılan komisyoncuların bir benzeridir. Bu kesime mensup olanlar, genel durumları itibarıyla, "kocaman bıyıklı, yağlı vücudlu, yalnız evini, oğlunu, zevkini, kızının çeyizini düşünen" (II-2/120) adamlar oldukları için cemiyette çözülme vardır.

"Ben Ne Yapayım" adlı hikâyede işlendiği gibi, bir kısım insanların bencil oluşları, kendilerinden başkasını düşünmemeleri cemiyet yapısında görülen çözülmenin sebebidir. "Kim Kime"de çevredeki insanların ilgilenmedikleri bir aile anlatılır. Karı, koca ve bir çocuktan ibaret olan aile fertlerine karşı ilgisizlik çözülmenin başka bir örneğini oluşturur. Kocasını ölen kadın başvurduğu insanlardan yardım görmeyince ölüyü denize atar. Kendisi ve küçük kızı da denize atlayıp boğulurlar. Ölümün tercih edilmesi, toplumdaki çözülmenin acı bir neticesi olarak vurgulanır.

"Hayvanca Gülen Adam"da, içinde yaşadığı toplumun varlığından haberdar olmadığı biri anlatılırken, "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal"de yara bere içindeki bir çocuğun cemiyet tarafından ihmal edilmesini buluruz. Büyük şehirde benzerlerinin binlerce olduğuna işaret edilen bu çocuğun, "bir insan o akşam sinemaya gitmemesi düşünse" (IV-1/25), yahut "şişman madam билет almayıverse..." (IV-1/25) iyileşeceği düşüncesi bir vak'a'ya bağlı olarak ortaya konur. Böylece, "beyaz derisi parlar, siyah tüyleri fışkırır, gözünün solmuş elâsı lacivertleşir, morluklar uçar, güzel bir kırmızılık, büyük, güzel, çalışkan eller..." (IV-1/25) iyiliğe ve dostluğa açılır. Ancak, insanlar elli kuruslarından fedakârlık edemedikleri, sadece kendilerini düşündükleri için bu çocuk sokakta, elleri yara bere içinde ve dilenci olmuştur.

"Önündeki Kış" hikâyesinde ise, zengin ve fakir kimse-lerin iç içe yaşadığı bir toplumda, "şehrin zenginleri sandık sandık şekerleriyle bulgurları, pirinçleri, odun ve kömürle-

riyle bu büyük taş evlerine kapanmış..." (VIII-1/18) olarak gösterilirken fakirlerin mağdur oluşlarına dikkat çekilmiştir. Zengin kimselerin "taş evlerine kapanmaları", başkalarının durumuna sırt çevirmeği de ifade edecek tarzda seçilmiştir. "İp Meselesi"nde de, "şaşırtıcı, müthiş bir kalabalıkla" (II-2/133) kaynayan şehir korkutucu olarak nitelendirildikten sonra, hamalın ipini sahiplenmek isteyen bir kadınla hamal karşı karşıya getirilir. Kadın, hamalın "ekmek parasını" getiren ipini alıp gittikten sonra hamalın "şehri bırakıp gitme" (II-2/137) düşüncesinde olduğu vurgulanır.

Sait Faik'in hikâyelerinde fert ile cemiyetin karşı karşıya getirildiğini görüyoruz. Mağdur olan, bunalan fert ile maddenin ötesinde hiç bir değere bağlı olmayan cemiyet metnin içinde contracte teşkil edecek biçimde sıralanır. Ferdî problemlerin sebebini cemiyete bağlayan yazar, sosyal ilişkinin güçlü olmadığı, çözülmenin yaşandığı bir toplumun panoramik yapısını dikkatlere sunar. "Lüzumsuz Adam"da, "bu koca şehir, ne kadar birbirine yabancı insanlarla dolu. Sevişmeyecek olduktan sonra neden insanlar böyle birbirinin içine giren şehirler yapmışlar. (...) Birbirini küçük görmeğe, boğazlamağa, kandırmağa mı?" (II-2/115) sözleriyle şehirlerdeki sosyal ilişkinin çözümlülüğünün ne ölçülere vardığı belirtilir. "İzmir'e"de aynı rahatsızlık, cemiyette bulunan çeşekli durum, iyi ve kötülerin karşılaştırması yapılarak ortaya konulur (IV-1/78).

Sanatkâr, büyük şehirdeki hayatı, cemiyetin ferdi ezen yapısına dikkati çekerken bazı hayvan figürlerine yer vermiştir. Bir kısım hikâyelerde cemiyetin olumsuz yapısına balıklar vasıtasıyla değinilmiştir. "Sinağrit Baba" ve "Dülger Balığının Ölümü" hikâyelerinde olduğu gibi. "Sinağrit Baba" bir semboldür. Ferdin cemiyet içinde yok olup gitmesini temsil eder. "Bir kişinin aklı ile hiç bir şeyin halledilemeyeceği" (IV-1/117) fikrinden hareketle, sosyal ilişkinin sağlam olması, aynı duygu ve düşünce etrafında insanların birleşmesi gerektiği üzerinde durulmuştur. Adı geçen hikâyede bu durum şu şe-



kilde anlatılmıştır:

"Ancak bütün balıklar oltaya tutulan hemcinslerini kurtarmanın tek çaresini koşup o yakamoz yapan ipi koparmak olduğunu akıl ettikleri zaman, bu hareketin bir neticesi ve faydası olabiliirdi. Yoksa, gidip Sinağrit Baba oltayı kesmiş, biraz sonra Sinağrit Baba tutulduğu zaman kim kesecek? Kim akıl edecek yakamozu dişlemeği?..." (IV-1/117)

Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi, sosyal ilişki kolektif bir şuur haline geldiği zaman bir mânâ ifade edecektir.

"Dülger Balığının Ölümü" sanatkârın son hikâyelerinden biridir. Burada da, cemiyetle çatışma içinde olan bir ferдин şikayetlerini buluruz. Hikâyede dülger balığı, uysal ve iyi bir insanı temsil etmektedir. Cemiyet ise tam zıddı özellikleriyle ortaya konulmuştur. Cemiyet içindeki ferдин dramatik vaziyeti şu sözlerle belirtilir:

"Onu atmosferimize, suyumuzla alıştırdığımız gün, bayramlar edeceğiz. Elimize görünüşü dehşetli, korkunç, çirkin ama aslında küser huylu, pek sakın, pek korkak, pek hassas, iyi yürekli, tatlı ve korkak bakışlı bir yaratık geçirdiğimizden böbürlenerek onu üzme için elimizden geleni yapacağız. Bir gün hassaslığını, ertesi gün sevgisini, üçüncü gün korkaklığını, sükûnunu kötüleyecek, canından bezdireceğiz. İçinde ne kadar güzel şey varsa hepsini birer birer söküp atacak. Acı acı sırtarak İsa'nın tuttuğu belinin ortasındaki parmak izi yerlerini, mahmuzları, kerpeteni, egesi, testeresi ve balta-sıyla kazıyacak. İlk çağlardaki canavar halini bulacak.

Bir kere suyumuzla alışmayagörsün. Onu canavar haline getirmek için hiç bir fırsatı kaçırmayacağız." (VII-1/80)

Bir kısım hikâyelerde de, yalnız insanın arkadaşı, onu tek anlayanı bir hayvan olmuştur. "Havada Bulut"un kahramanı Ahmet Bey'in sırlarını ve yalnızlığını köpeğiyle paylaşması; yahut "Hişt, Hişt!..." hikâyesinin kahramanına bir kuş sesinin yalnızlığını unutturması gibi...

Sait Faik'in hikâyelerinde, iyi ilişkilerin örneğini fakir semt ve gecekondu muhitlerinde görürüz. Bu çevrelerde

yaşayanları birbirlerinin sıkıntılarına ortak olan, mutluluklarını paylaşan kimseler olarak tanırız. "Mahalle Kahvesi", "Kaçamak, Papağan, Karabiber" adlı hikâyelerde olduğu gibi. "Mahalle Kahvesi"nde, arabacı Kâmil Ağa'nın hastalığıyla bütün komşuları ilgilenmektedir. "Kaçamak, Papağan, Karabiber"de ise, şehrin merkezine taşınan Fatma'nın muhitinden kopamadığı, gecekonduda yaşayan insanların birbirine bağlı taraflarını vurgulayıcı tarzda metne yerleştirilmiştir.

E. Kültür Farklılığı ve Yabancılaşma

Sait Faik, yabancılaşmayı, kendi değerlerine ve kültürüne ters düşmeyi hoş karşılamaz. Kültürü evrensel boyutlarıyla ele alsa da, kişiliği sağlayan temel değerlere de bağlı kalınmasından yanadır.

Birinci dönem hikayelerden olup yazarın sağlığında kitaplarına girmeyen "Bağda", "Madam ve Mösyö" adlı hikâyelerde yabancılaşma olayı, somut halde dikkatlere sunulur. İnsanın olduğundan başka türlü görünme çabalarına ve çevreye uymayan, aşırı özentiyile ortaya çıkan davranış biçimlerine işaret edilir. "Madam ve Mösyö"deki kahramanların piknikteki davranışları, eğlenme tarzları, zoraki gülüşleri, tabii olanın dışına çıkmış her türlü hareketleri yabancılaşmanın tipik örneği olarak vurgulanmıştır.

1938 yılında yayınlanan "Plaj İnsanları"nda dört insan tanıtılmıştır. Bunlardan ikisi Türk, ikisi azınlıklardandır. Özellikle Türk olan kız ve oğlanın kendi toplumuna yabancılaşmaları, kıyafetlerinden davranışlarına kadar, başka toplumların yaşama biçimlerini örnek almaları, mensubu oldukları cemiyetin insanlarından üstün görünme çabaları hoş karşılanmayan davranışlar olarak hikâyeye yansımıştır. Sekiz sayfalık metnin beş sayfasını şahısların dış görünüş ve davranışlarını tesbite ayıran anlatıcı, yabancılaşmayı daha belirgin halde dikkatlere sunmak için teferruat sayılabacak tasvirlerle kadar inmiştir.



Hikâyede, bu şahısların davranışları, cemiyetin diğer bir kesimini oluşturan balıkçı ve sandalcılar ile mukayese edilmek suretiyle yabancılaştırmanın kötü insan tipi meydana getirdiğine dikkat çekilmiştir. Burada, iki Türk gencinin yabancılaştırılmasında en önemli sebep olarak kültür farklılığı gösterilmiştir. Yabancı kültürlerin etkisinde kalan insanımızın temsilcisi olarak karşımıza çıkarılmışlardır. Aynı şekilde, "Baba-Oğul" adlı hikâyede de, kendi toplumunun dışına çıkmış, okuyup doktor olduktan sonra ailesinden kopan, onları düğününde uzak akraba olarak arkadaşlarına tanıtan bir gencin davranış bozukluğuna dikkat çekilmiştir. "Doktor oldu ama adam olmadı. (...) Ölsün ondan bir şey istemem." (III-1/41) diyen baba, oğlunun ailesinden kopması karşısında duyduğu infiâli dile getirir.

"Türk Ülkesi"nde, kültür farklılığı ve yabancılaştırma olayı, iki türlü yaşama biçimi bir araya getirilmek suretiyle ortaya konulmuştur. Her türlü sesin, oyunun, insanın birbirine karıştığı manzara, "bir tabiat zevki ve insan zevksizliği" (VI-2 /179) olarak nitelendirilir. Bu manzara, farklı kültürü, anlatıcının kendi değerlerine uymayan yabancı bir hayatı yansıtmaktadır. İç dünyasında, "şehir denen bina, insan, iş-güç (...), sinema, tiyatro (...) âleminden öte bir başka Türk varlığını, ..." (VI-2/182) duyan kahraman millî benliğini, Anadandan gelip İstanbul'da bir inşaat barakasında yaşayan, kendi türkülerıyla eğlenen, ezgilerinin sesiyle dinlenen insanlar arasında bulur. Bu, aynı zamanda, yabancılaştırmanın karşısında kendi değerlerine yönelmenin bir ifadesidir.

Bir kısım hikâyelerde de, kültür farklılığı mevzuuna değişik bir şekilde bakıldığını görüyoruz. "Köy Hocası ile Sığırtmacı" hikâyesinde, köy insanının okuma ve öğrenmeye karşı alakasızlığı, diğer bir ifadeyle kültür boşluğu, köy öğretmeni ile sığırtmacı çocuk arasındaki bir tür macera çerçevesinde anlatılır. "Havuz Başı"nda ise, taşralı bir şahsın İstanbul'a bakışı, tecessüsü, eksik bilgisi ortaya konulur. Bu hikâyelerde toplumumuzdaki kültür farklılığı, aydın-halk arasındaki



kopukluğa ve insanımıza ulaşamamağa bağlanır. "Sakarya Balıkçısı"nda, köy ve kasaba insanımızın değişime ayak uyduramaması, alıştığı tarzın dışına çıkmak istememeleri, aydının halka ulaşamamasına bağlanır. "İyilik Unutulmaz" adlı hikâyede de, kasabadan seçilmiş bir olayla karşılaşırız. Burada da, köylünün, çarşının çamur içinde kaldığı gerekçesiyle, kasabaya sokulmaması, aydının politik davranışıyla açıklanır.

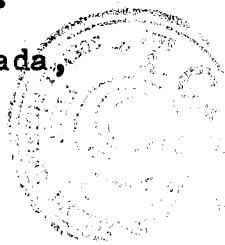
Kültür farklılığının işlendiği bu hikâyelerde, iki ayrı insan tipi bir vak'ada karşı karşıya getirilmek suretiyle ortaya konulmuştur. Bu hikâyelerde anlatıcılar, şahsî yaklaşımlarını da belirtmişlerdir.

F. Bürokrasi

Bir kısım hikâyelerde bürokrasi ele alınmıştır. Bürokrasi, doğrudan hikâyenin konusu olarak değil, hayatın içinden alınmış her hangi bir olay anlatılırken, olay örgüsünün içerisinde müstakil bir halka olarak yerleştirilmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece, değişik temalar olayla irtibatlandırılmak suretiyle hikâyenin atmosferine yerleştirilmiştir. Bu hikâyelerde yer verilen bürokrat insan tipi, genellikle sokaktaki insana yasaklar getiren, yaptırımcı davranışlar sergileyen kimselerdir.

Yazarın sağlığında kitaplarına almadığı "Salıncakçı" ve "Vilâyetin Hikâyesi"nde bürokrasiye yaklaşımın ilk izlerini buluruz. "Salıncakçı"da, çocukları bayram günleri sevindirmek için salıncak kuran şahsa mâni olan belediye reisi engelleyici bürokrat tipi olarak tanıtılır. "Vilâyetin Hikâyesi"nde ise, bir şehrin vâlisinden diğer devlet görevlilerine kadar her kademedeki memurlar, bir çay partisinde toplu olarak okuyucunun karşısına çıkarılır. Her kademedeki memurun yaptığı iş, sahnede yeniden kendisine yaşatılır. Böylece, bürokrasideki aksaklık, ironiyle karışık olarak dikkatlere sunulur.

1940 yılında "Birtakım İnsanlar" yayınlanır. Burada,



evsiz barksız, gündüzleri hamallık yaparak geçimlerini temin eden insanların gecelerini bir sabahçı kahvesinde geçirmelerine dikkat çekilir. Sabahçı kahveleri kapatılınca bu insanlar açıkta kalmışlardır. Sabahçı kahvelerinde geceleyen insanlar ve bunların durumları düşünülmeden alınan kararların yanlışlığı üzerinde durulur.

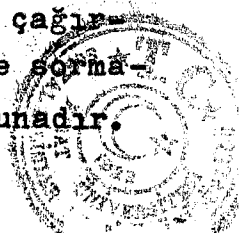
"Kestaneci Dostum", "İyilik Unutulmaz" ve "Fındık" hikâyelerinde belediye reislerinin yasakçı uygulamaları sebebiyle sokaktaki işsiz insanların, seyyar satıcıların mağdur duruma düşürülmeleri işlenmiştir.

"Kestaneci Dostum"da Ahmet, değişik işler yapmış, uzun süre garson olarak çalışmış, son olarak kestanecilik yapmaktadır. Belediye görevlileri onun mangal ve terazisini sokağa atıp kestanecilik yapmasına mâni olmuşlardır. Bu yasakçı anlayış Ahmet'in eroin satıcısı olmasına sebep olarak gösterilmiştir. "İyilik Unutulmaz"da ise, bir kasaba belediye başkanının, mahsülünü kasabaya getiren köylülerin arabalarını kasaba merkezine sokmaması ve bu davranışın kasaba esnafınca olumlu karşılanması anlatılırken, bürokratik yanlışlığa dikkat çekilmiştir. Anlatıcı, bu uygulamaya karşı aksülâmelini şu şekilde ifade eder:

"Şehrin bugünkü refahının, parkının, asfaltının bu arabalar, bu sarı, kırmızı; kumlu, killi çamurlar yüzünden olduğunu...(.)"

Yine kimse aklına bu şehri yapıp edenin, daha da yapıp edecek olanın şu beğenmedikleri öküz arabaları olduğu, onların paltolarına, eteklerine sıçrattıkları sarı, kırmızı, kara çamuru öpmeleri, süpürmeleri lâzım geldiğini düşünemedi." (VI-1/29-30)

"Fındık" hikâyesinde, hayvan sevgisinin yanında, köpekleri öldürtmek için emir veren bürokratin yerildiğini görürüz. Anlatıcı, zehirciyi değil, ona zehirleme emrini veren bürokrati suçlu bulur. "Zehirci emir kulu olduğu için, Allah katında günahı olmadığını uzun uzun düşünmüştür. Şöyle bir muhakeme yürütmüştür. Allah cellatları ruzimahşerde yanına çağıracağı zaman, herhalde onlara, bu herifi neden astın diye soracaktır. Onun günahı cemiyetin, vebâli hepimizin boynunadır.



Haksız yere asılmışsa hâkimindir." (VII-2/129-130)

"İnsanlar, Türküler, Masallar" hikâyesinde bürokrasiyi temsil eden müteahhiti, "İkinci Mektup"ta yeniden karşımızda buluruz. Burada da aynı vasıflara sahip müteahhitin kasabalılara yaptığı haksızlık söz konusudur. Müteahhit, depremde evleri yıkılmış şahısların evlerini yapmaktadır. Ancak, işte eksiklik, malzemede hile, insanımıza karşı yapılan bir haksızlık olarak belirtilmektedir. Burada işlenen konunun bir benzerini de "Çelme" adlı hikâyede okuruz. Bu hikâyede de, kasabalının problemlerine çözüm getirmeyen bürokratin yaşama şekli söz konusu edilmiştir. Bürokrasiyi temsil edenler gününü gün edip piknik yaparken, kasabalı kadınlar biraz un temin etmek için değirmenin önünde sıra beklemektedirler. Bu durum, bürokrat ile halk arasındaki farkı belirtici tarzda karşı karşıya getirilmiştir.

Sait Faik'in kahramanlarına göre, engelleyici ve yaptırımcı bürokrasi insanı değiştirmeye yetmediği gibi, hiç bir kötülüğü de önleyememektedir. "İnsan Gibi Bir Şey: Huy" hikâyesinde bu düşünce, kahraman tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

"Kötülük, kötülük diyorsunuz (...). Böylece asıl kötülüğü maskeleyişinizi, asıl kötülüğü bunlarla kurduğunuzu ne zaman anlayacaksınız?"
(VI-1/64)

Netice itibarıyla, adı geçen hikâyelerde yer alan bürokrasi, engelleyici ve yasakçı özellikleriyle yer almıştır. Bu tarz bürokrasi ise fayda yerine zarar vermiştir. Bundan dolayı küçük insanın zararına işleyen brokrasinin karşısında olunmuştur.

G. Haksız Kazanç

Sait Faik, insan emeğine değer veren bir sanatkârdır. Bunu, değişik zamanlarda kaleme aldığı hikâyelerinde, bir vak'a-ya bağlı olarak ortaya koymuştur. Haksız kazanca reaksiyon

duyan, ticarî hayatta gördüğü haksızlıkları dile getiren bir insan hassasiyetini göstermiştir.

Haksız kazanç, başkalarının emeğini sömürmek, hakkı olmayanı almaktır. Bu temanın işlendiği hikâyelerin sayısı on tanedir. "Bir Genç Erkek", "Beyaz Altın", "İki Kişi Arasında", "Ketenhelvacı", "İkinci Mektup", "Simitle Çay", "On Milyonerle On Metresi", "Rıza Milyon-er", "Dondurmacının Çırağı" ve "Çarşıya İnemem" adlı hikâyelerde, ya doğrudan haksız kazanç konusu hikâyenin çekirdeğini oluşturmakta, ya da bir yaşama biçimi dikkatlere sunulurken bu konuya da değinilmektedir.

"Bir Genç Erkek"te, köyde çiftlikleri olduğundan bahseden bir genç anlatılmıştır. Bu genç, çiftlikte çalışanları küçük görmektedir. Fakat bu şahıs küçük gördüğü insanların zorlukla kazandıklarını harcamaktadır.

Diğer dokuz hikâyeden üçünde karaborsa yoluyla kısa sürede zengin olmuş kimselerden bahsedilmiştir. "Beyaz Altın"da, harbin getirdiği sıkıntılı günlerde, halk ekmeği karneyle alırken, mükellef sofralar hazırlatan, yakınlarıyla hergün ziyafetler düzenleyen Eskicizade, eksik tartı ile mal alıp, fahiş fiyatla sattığı için kısa sürede zengin olmuş bir kasaba tâciri- dir. Aynı şekilde, aşırı kâr sağlayarak kısa sürede zengin olmuş on milyonerin çılgınlık derecesine varan yaşantılarından bir kesit verilerek haksız kazanç sağlayanların yaşantılarının dikkatlere sunulduğu "On Milyonerle On Metresi" adlı hikâyede bu insanların karaborsadan kazanç temin ettikleri belirtiltikten sonra, işlerini yapma biçimleri şöyle anlatılır:

"İşlerini kimseyi tâciz etmeden, usturuplu, icabedene yardım ederek, hediyeler takdim ederek, görmüşlerdi." (VI-1/51)

Böylece, sosyal bir problem olan karaborsa dikkatlere sunulmuş. Bu arada toplumun bu olay karşısındaki duyarsızlığına da, "şehir en küçüğünden en büyüğüne kadar haksız para kazanmayı ayıp saymıyordu" (VI-1/51) sözleriyle temas edilmiştir.

"Rıza Milyon-er"de ise, aniden ölen Rıza Bey'in geçmişi hikâyenin imkanları içinde verilmiştir. Rıza Bey, milyoner

olmak için harbin çıkmasını isteyen, kendinden başkasını düşünmeyen, patates ve buğday sitoklarının nasıl zamlanacağını hesap eden biri olarak tanıtılır.

Altı hikâyede ise, fakir ve zengin insanlar karşılaştırılmış. Bir kısım zenginlerin haksızlık yaptıklarına, fakir kimselerin maduriyetlerinin onlar sebebiyle devam ettiğine dikkat çekilmiştir.

"İki Kişi Arasında" adlı hikâyede, vapurda acından baygınlık geçiren bir kadının durumu belirtildikten sonra, vapurdaki yolculardan birçoğunun, gıda maddelerinin fiyatlarını artıran esnaf olduğundan bahsedilir. Bir tarafta acından bayılan kadın; karşısında daha fazla kâr elde etmek için fiyatları yükselten esnaf yer alır. Cotracte olarak bir araya getirilen bu insanlar karşısında anlatıcının değerlendirmesi şu şekildedir:

"Aç ve tok her şeydedir. Hem maddemizde, hem rûhumuzda! İkisinin de ekmeğe ihtiyacı vardır.

Vapur halkının bir kısmı peynirin fiyatını, bir kısmı zeytinyağının; bir kısmı şununkini bununkini fırlatanlarla doluydu. Evlerinde güzel çocukları vardı. O aç kadın anlayamadılar. Ürkek ürkek bakıp gazetelere koştular." (VIII-1/46)

"Ketenhelvacı" hikâyesinde, "dışarda harbin, İstanbul'da ihtikârın alıp yürüdüğü bedbaht senelerde, ketenhelvacının sesi insanı nelere, ne düşüncelere götürmüyor..." (VIII-1/13) diyen anlatıcı, haksız kazancın hangi zamanlarda ortaya çıktığını ve bu "bedbaht senelerde" insanların çektikleri sıkıntıya işaret eder. Harp zamanlarında sosyal hayat alt üst olmuştur. Bir tarafta ihtikârla zenginleşenler, diğer yanda sefalet içinde bulunanlar, yahut az kazanan, kazandıkları ile yetinen kimseler cemiyetteki bozulmuşluğun bir örneği olarak esere yansımıştır. Hikâyede, ketenhelvacı az kazançla yetinen biri olarak tanıtılır. Çünkü, "ögle uykularına yatmış sayfiyenin mavi gözlü, Fransızca konuşan çocukları şimdilik daha çikolata biliyorlar, ketenhelvayı ne edecekler?" (VIII-1/13)

"Simitle Çay" hikâyesinde ise, kolay para kazananların



az gelirli insanların hayat tarzından habersiz oluşları anlatılır. Simit ve çay ile yapılan kahvaltı zenginlerin mükellef sofralarına tercih edilir. "Dondurmacının Çırağı"nda, esnafın küçük çocukları az ücretle çalıştırmaları, hakkettikleri parayı vermemeleri, haksız kazancın diğer bir örneği olarak karşımıza çıkar. "Çarşıya İnemem" hikâyesinde kahraman anlatıcı ferdî durumunu, çevreye ve insanlara bakışını ortaya koyar. Onun esnafa dair intibalarından biri de haksız kazanç konusudur. Çarşı esnafının hakkindan daha çok kazanma hırsı, yanlış ve kötü bir davranış biçimi olarak metne yansımıştır.

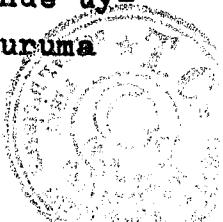
Haksız kazanç konusuyla ilgili olarak hikâyelerde bazan topyekun, bazan ferdî hayat tezahürlerinden hareketle toplumdaki aksaklıklar dile getirilmiştir. Haksız kazançla yönelenlerin yanı sıra mağdur kimselere de yer verilerek aynı cemiyetin ayrı kesimlerini oluşturan iki insan tipi aynı metin tabakası içinde tanıtılmıştır. Böylece, haksız kazançla yönelenler kötü insan tipi olarak tanıtılırken, haksızlığa uğrayan şahısların mağduriyetine de dikkat çekilmiştir.

Sait Faik, yazı hayatının her döneminde haksız kazanç olayı karşısında aynı hassasiyeti göstermiştir. Zaman zaman ele alınan bu konuya sanatkârın bakışı aynı tarzda olmuştur. Haksız kazançla karşı çıkan yazar, mülkiyete saygılıdır. "Bir Ev Sahibi" adlı hikâyede belirtildiği gibi, şahsî mülkiyete müdahale hoş karşılanmaz.

H. Evlilik

Altı hikâyede evlilik teması işlenmiştir. Ancak bu hikâyelerde de evlilik, toplumdaki çekirdek yapıyı oluşturan temel unsur olarak ele alınmamıştır. Sadece duygusal bir ilişki olarak görülmüştür.

Evlilik konusuna yer verilen hikâyelerden dört tanesinde uygunsuz evlilik üzerinde durulmuştur. Bunlardan üçünde uygunsuzluk yaş ve kültür faktörüne, birinde ise sosyal duruma



bağlanmıştır.

"Kıskançlık" adlı hikâyede, otuz beş yaşındaki köy öğretmenine vazife yaptığı köyden on yedi yaşındaki Fadime'yi verirler. Öğretmen onu kendine uygun bulmaz. Köyün çobanı Hüseyin ile aynı yaşta olan Fadime'nin daha uyumlu bir çift olacaklarını düşünür. Fakat, onları el ele görünce de kıskançlık duygusuyla sarsılır. Fadime, "gel diyince gelen, git diyince giden" biridir. Yaş ve kültür farklılığından dolayı uyumsuz bir evlilik söz konusudur. Bu hikâyede olduğu gibi, "Düğün Gecesi"nde de, köyde meydana gelen uyumsuz evlilik, başka bir vak'aya bağlı olarak anlatılmıştır. Önceki hikâyede kızın küçük oluşu ve kültür farklılığı uyumsuz evliliğin sebebi olarak belirtilirken, burada erkeğin küçük oluşundan dolayı dengesiz bir evliliğin meydana geldiğine dikkat çekilmiştir. Ahmet, aile sorumluluğunu taşıyacak yaş ve olgunluğa ulaşmadığı gibi, kendinden on yaş büyük kızla uyumlu bir evlilik kuramayacağından söz edilir.

"Düğün Gecesi" adlı hikâyeden on üç yıl sonra yayınlanan "Ayten"de de, yine yaş faktörüne bağlanan uyumsuz evlilik üzerinde durulmuştur. Diğer iki hikâyenin konusu köy hayatına göre düzenlendiği halde, burada İstanbul'da geçen bir vak'a olarak karşımıza çıkar. Yedi yaşında Kırşehir'den İstanbul'a getirilen Ayten, on üç yaşında iken kırk beş yaşındaki bahçıvan ile evlendirilmiştir. Ayten yirmi yaşına kadar kocasını aldatmamış, yirmi yaşına geldiğinde evini, kocasını terk edip kaçmıştır. Aytenin kaçıışı yaş farkına bağlandığı gibi, onun bir gazonoda çerez dağıtırken kendi yaşında bir erkekle ilişkisi kurduğu da belirtilerek, uyumlu bir evliliğin yaş itibarıyla, denk insanlar arasında kurulabileceğine dikkat çekilmiştir.

İlk defa "Bir Mektep Arkadaşı" adı ile Varlık dergisinde yayınlanan, ikinci olarak Kurun gazetesinde "Sarnıç" olarak değiştirilen ve kitaplara da bu adla alınan hikâyede, sosyal farklılık sebebi ile devam edemeyen evlilik konusu üzerinde durulmuştur. Orta seviyede bir memur olan kahraman-anlatıcı, eşini mutlu edebilmek için imkânları nisbetinde gayret göster-

rır. Ancak, eşini bir akşam ağlar bulunca, sebebini sorar. Kadın, babasının evine gitmek istediğini belirtir. Aradan bir yıl geçtiği halde kahramanın eşi geri dönmemiştir. Bu noktada, kadının arzu ettiği tarzda yaşayamaması, maddî imkâna bağlı yaşama biçimine sahip olamaması bu evliliğin yürütülmemesinde en büyük etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Falci Matmazel Todori" ve "Çatışma" adlı hikâyelerde de evlilik konusuyla ilgili düşüncelere yer verilmiştir. "Falci Matmazel Todori"de, evlilik olayı aşk ve sevgiye bağlanmıştır. Bu takdirde saadet ifade edeceği belirtilerek şöyle denir:

"Her insan kendi hissesine düşen, biri iki kişilik saadet payı için kavga etmeli. Hiç olmazsa bu kavgayı yapmalı ki, asıl hakikat dünyasını bulsun." (IV-2/189)

Böylece, evlilik bağı ile bir araya gelen iki insanın "saadet payı için" mücadele etmeleri, saadeti birbirlerinde aramaları ve mutluluklarına mâni olacak şeylere birlikte karşı koymaları işlenmiştir.

"Çatışma"da ise, evliliğe duyulan özlem anlatılır. Aşk ve sevgi ile bütünleşen, aynı zamanda sevginin karşılıklı olması ile gelişen mutluluğun mânâsı evliliğe bağlanmıştır.

Adı geçen hikâyelere kronolojik olarak baktığımız zaman, ilk döneme ait hikâyelerde uyumsuz evlilik olayına dikkat çekilirken; daha sonra kaleme alınan hikâyelerde olayın fikrî tarafı söz konusu edilmiştir. Bu bağlamda evliliğe, sosyal problem açısından ve duygu hâli olarak bakılmıştır, diyebiliriz.

İ. Aşk

Sait Faik'te aşk teması, şahsî bir duyuş tarzı olarak hikâyelerine girmiştir. "Yeryüzü nimetlerine bağlı" olan bir şahsın aşka dair detaylı düşünmesi, aşkın estetik tarafıyla ilgilenmesi ikinci, hatta üçüncü derecede kalan bir husustur.



Onun için, yazarımızda beşerî duygunun ötesine yükselen bir aşk düşüncesini bulamıyoruz. Hikâyelerinde olduğu gibi, romanlarındaki aşk teması da beşerî zaafılara ve hissî alakaya dayanmaktadır.

Aşk, iki insanın karşılıklı olarak aynı rûh halini yaşamasıdır. Yahut bir insanın yüce bir duygu ile karşısındakine bağlanmasıdır. Sanatkârın kahramanları ise, duygusal olarak konuya yaklaştıkları için, sevgilerini haz duygusunun ötesine, platonik seviyeye yükseltmemişlerdir.

On altı hikâyede, şahsî düşünce, felsefî yorum ve müşahhas olaylara bağlı olarak aşk teması işlenmiştir.

İlk hikâyelerden biri olan "İpekli Mendil"de aşk, bir fedakârlık, canın tehlikeye atılması, sevgilinin isteğini yerine getirmek için ölümü göze almak şeklinde karşımıza çıkmaktadır. "Sevmek Korkusu" ve "Bohça"da ise, haldeki ve çocukluk çağına ait aşka yer verilmiştir. "Sevmek Korkusu"nda, yıllar sonra ilk sevgilisini hatırlayan anlatıcının çocukluk aşkını buluruz. Çocukluk duygusu olarak karşımıza çıkan hatıralar, değişik zamanlara ait güçlü bir duygu olarak ifade edilmiştir. "Bohça"da anlatıcı, yıllar sonra hatırladığı çocukluk sevgilisinden bahsetmektedir. Burada aşk, rüya motifi ile birleştirilmek suretiyle derinlik kazanmıştır. Aşk, iki insan arasında açıkça söylenmeden duyulan, hissedilen saf ve samimi bir alaka olarak işlenmiştir. Tamamen çocukluk safiyetine bağlanmıştır. Yıllar sonra, bıldırcın kuşunun tüylerinin kokusunu, "sevdiğimin saçlarında koklamışım" (VI-1/32) diyen "Bir Sonbahar Akşamı" hikâyesinin kahramanı benzer bir duyguyu ifade etmektedir.

Yazarın ilk dönem hikâyelerinden olup sağlığında kitaplarına almadığı "Tahtacılar"a da asıl vak'a içerisine bir aşk hikâyesi yerleştirilmiştir. Olay, halk hikâyelerini hatırlatıcı mahiyettedir. Bir görmede âşık olma, yerini yurdunu terk edip sevdiği kızın peşinden gitme, yarı meczup dolaşma, evine geri dönmeme ve kaybolma gibi hususların hemen hepsi halk hikâyelerine mahsus özellikler olarak hikâyeye yansımıştır.

"İhtiyar Talebe" ve "Mahpus"ta ise, tek taraflı bir aşktan söz edilmektedir. "İhtiyar Talebe"de aşk, bir macera çerçevesinde ortaya konulmuştur. Burada, seven bir erkeğin sevdiği kız tarafından istismar edilmesi, aldatılması ve duyguları ile oynanması anlatılmıştır. Olay, erkeğin hastaneye düşmesiyle neticelenmiştir. "Mahpus"ta ise, bir köylü genç olan Ahmet'in samimi ve içten sevgisini görürüz. Ayşe'ye âşık olduğu için onu kaçırmış, fakat Ayşe kendisini sevmediğinden onu geri götürmüş. Ayşe ise yine karşılık bulamadığı Mümtazı sevdiği halde onun tarafından aldatılmıştır. Ahmet, karşılık bulamadığı halde, Ayşe'yi korur. Ayşe'yi kirlettiği için Mümtaz'ı yaralar, Mümtaz'ın babası Soğancızade'yi de öldürür. Hikâyede Ahmet'in saf ve samimi duygularına dikkat çekilmesinin yanı sıra, karşılıksız aşkın vehim neticesi de vurgulanmıştır.

Bundan sonraki hikâyelerde, kahramanların aşka dair düşüncelerini, konuyla ilgili duyuş tarzlarını buluruz. "Falci Matmazel Todori"de, "muhakkak âşık olmak arzusunu kitaplardan kaptım" (IV-2/189), diyen kahraman aşkın saadet denen şeye giden bir yol olduğunu belirtir. "Kınalıada'da Bir Ev"de kahraman, kendisine "bir defa gülmüş" (IV-1/57) olan bir kıızı sevmektedir. Her zaman merak ettiği Kınalıada'nın evlerini görme kahraman için bir tutku olmuştur. Bir gülüşüne âşık olduğu kızın orada oturması bu tutkunun sebebi olarak gösterilmiştir. "Kendi Kendime"de ise, kahraman sevgilisinin bulunduğu yerin cennet olduğunu düşünür. Birine âşık olan şahsın onun mekânına bakışı bir cennet dekoru ile bütünleştirilmiştir. "Bekleyen Adamın Üç Hali"nde kahraman-anlatıcı, bu konudaki duygularını şu cümle ile ifade eder:

"Benim meziyetlerim de varmış, hiç bilmediğim, aklıma getirmediğim, kendimden bir başkasını sevebilirmişim." (VII-2/171)

"Sevgiliye Mektup" adlı hikâyede aşk, her şeyin ötesinde, bir güzellik olarak nitelendirilmiştir. Bu hikâyede kahraman-anlatıcı aşka şu şekilde yorum getirmektedir:

"Belki her şey hakikattir. Belki her kavga bir hak, bir haklı ve bir haksız vardır.Fa-

kat aşkta ne hak, ne haklı, ne haksız, hattâ ne de bir hakikat vardır. Onda yalnız bütün bunların yokluğundan var olan bir şey, güzellik vardır." (VIII-1/49)

Bu, mücerret bir duygu haline şahsî yaklaşımın bir ifadesidir. Aynı hikâyede, güzelliğin de var olduğuna inanmadığını belirten anlatıcı, aşkı izâfî bir kavram olarak görmüş, hakikatte olmayan bir mefhum, tasavvur edilen bir güzellik şeklinde nitelmiştir. "İkinci Mektup"ta, "aşkın ilk tezâhürü hayranlıktır," (IV-2/195) cümlesi yer alır. Hakikatte var olmayan, varlığın ötesinde bir güzelliğin anlatıcıya göre ilk tezâhürü hayranlık şeklinde kendisini gösterir. Yine "ben" in ifadesiyle, bu hikâyede şahsi durum şu sözlerle açığa vurulur:

"Ben bu hayranlığı duymak için otuz beş sene bekledim. (...) Ben bu güzel dakikayı doğuramadım. Hayran olmayı doğuramadım." (IV-2/195)

"Bir Aşk Hikâyesi"nde, yukarıdaki mektup tarzındaki hikâyeden altı yıl sonra, aşka dair düşüncelerde müşahhasa doğru yönelme görülür. "İnsanların en mühim, en büyük icadı", var olup olmadığının belirsizliği vurgulandıktan sonra, şöyle denir:

"Her şeyin tadı onunla tadıldığına göre, her şeye, her hoşlandığın şeye, her ihtiyacın olan şeye onu benzetebilirsin." (VII-2/119)

Benzetilebilecek şeyler ise şu şekilde sıralanmıştır:

"Ekmek, tuz, yemiş, su. Sayabildiğin kadar... 'Korku, gece, gündüz, yaz, kış, uyku, döşek' de, korkma söyle." (VII-2/119)

"Ay Işığı", "Büyük Hülyalar Kuralım" gibi bir kısım hikâyelerde, aşk etrafında vücut bulmuş olaylar anlatılmıştır. "Ay Işığı"nda, âşık olduğu kızla berâber olmak için bütün sevdiklerini terk eden yalnız adamın duygularını öğreniriz. Yalnız adam şöyle diyor:

"Muhakkak, evvelâ, seveceğimden biraz yüz görmeliyim. Sonrası kolaydır. İkinci yüz verişte yakalandığımı hisseder, kaçınmaya çalışırım. Üçüncüde her şey bitmiştir. Artık deli gibi âşıkımdır." (IV-2/132)



Bir kadından gördüğü yakınlık âşık olmasına yeten yalnız adam, aşkın insan üzerindeki etkisini şu şekilde yorumlar:

"Bilir misiniz, mehtapta aşka ait duygular hem iyiye, hem kötüye çalar. Mehtap altında intihar eden bir âşık düşünün! Saadet dolu bir âşık... Ölümde saadet bulabilecek kadar bahtsız ... Fakat ölümdaki saadet kadar da mesut..."
(IV-2/133)

"Büyük Hülyalar Kuralım"da ise anlatıcı, sevgisinin saf ve samimi olmasına rağmen, sevdiği kızın tutarsızlığı, sevgiyi gönül işi olmaktan çıkarıp dış sebeplere ve maddî meselelere bağlamasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir.

Bütün bunlar, Sait Faik'in kahramanlarının, aşka farklı zamanlardaki değişik yaklaşımının bir ifadesi olarak karşımıza çıkarlar. Hikâyelerdeki genel yansıması itibariyle aşk, belli bir arınma ve netliğe ulaşmamış, zaman zaman yaklaşılan, zaman zaman uzak düşülen bir duygu hali olarak değerlendirilir.

J. İçgüdü ve Arzular

Sait Faik'in hikâyelerinde insan, tabii duygularıyla da ele alınmıştır. Hayatın devamı için zaruri olan yeme ve içme gibi fizikî temâyüllerin dışında, duygusal tarafın da bulunduğu gözardı edilmemiştir. Hikâyenin imkânları içinde tanıtilen kahraman tek yönüyle değil, birçok özellikleri bulunan biri olarak dikkatlere sunulmuştur. İnsan, fizikî ihtiyaçları ile olduğu kadar, duygu yönüyle de irdelenmiştir. Bu, insanı bütün olarak kavramağa yönelik bir anlayıştır. Bir kısım hikâyelerde aşk, basit ilişkilere bağlı olarak, yani duygu ile alakalı tarafıyla ele alındığı gibi, içgüdülerin bu ilişkilerde etkili olduğuna da yer verilmiştir. Bir insan, hangi şartlar altında hayatını sürdürürse sürdürsün, arzuları vardır. Bunları tatmin hayatın bir gereği olarak dikkatlere sunulmuştur. "Bir Kıyının Dört Hikâyesi: Soğan Kayığı" ve "Lohusa"da olduğu gibi.



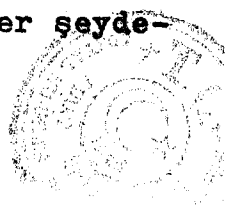
"Bir Kıyının Dört Hikâyesi: Soğan Kayığı"nda, köyden adaya gelen kayıkçı gencin adalı kadınlara gösterdiği alâka içgüdünün tezâhürü olarak karşımıza çıkar. Aynı şekilde, "Lo-husa" hikâyesinde, yetmiş beş yaşındaki Hasan Ağa'nın boşnak kızı Zehra'yı alma olayı içgüdüye bağlanmıştır.

"Hancının Karısı", "Davudun Anası", "Ormanda Uyku", "Kriz", "Kurabiye", "Hayvanca Gülen Adam", "Bir İlkbahar Hikâyesi", "Plajdaki Ayna", "İnsan Gibi Bir Şey: Huy" ve "Battaniye" hikâyelerinde hep içgüdünün insan üzerindeki etkilerini buluruz.

"Hancının Karısı"nda kahraman uzun süre yatağında uyuyamamasının sebebini, yıllar sonra birini beklemeye bağlar. Beklenen, hancıya göre daha genç olan karısıdır. Bu, içgüdünün hikâyeye yansımalarının bir ifadesidir. "Davudun Anası"nda Ali'nin Ruhiye Hanımı; "Ormanda Uyku"da kahraman anlatıcının plajda gördüğü kızı hayâl etmesi; "Kriz"de Necmi'nin saadeti içgüdülerini tatminde araması; "Kurabiye"de kahramanın gerçek sevgilisi olmadığı zamanlarda, muhayyel bir sevgili hayâlini kurması; "Hayvanca Gülen Adam"da, hiç kimsenin varlığını fark etmediği, önem vermediği gencin, ormanın iç kısımlarında gördüğü sevgililer karşısında yüzüne korkunç bir şekil veren gülüşü; "Bir İlkbahar Hikâyesi"nde çocuklukta geçen bir oyunu hatırlayan kahramanın yıllar sonra, bu aynayla ışık oyununu her hatırlayıp, aynı heyecanı yeniden duyması; "Plajdaki Ayna" hikâyesinde, kahramanın iğrenç bulmasına rağmen, davet eden bir kadının kulübesine sürüklenişi; "İnsan Gibi Bir Şey: Huy"da, yasaklar konulsa da insanın bazı tutkuların esiri oluşu; "Battaniye"de, hasta ve umutsuz olan insanı bir kadının mutlu edebileceği veya bir kadının vereceği mutluluğa insanın kalan ömrünü feda edebileceği düşüncesi; tamamen içgüdüye bağlanmış, insanın tabii arzu ve temâyülü olarak belirtilmiştir.

Yukarıdaki on hikâyeden dokuzunda, kahraman anlatıcılara ait arzu ve içgüdü, birinde gözleme bağlı olarak başka bir şahsa ait içgüdü ortaya konulmuştur.

"İki Kişi Arasında" adlı hikâyede, "aç ve tok her şeyde-



dir. Hem maddemizde, hem ruhumuzda!" (VIII-1/46) diyen anlatıcı, rûhun açlığını arzu ve içgüdülere bağlar.

"Köye Gönderilen Eşek", "Şeytanminaresi" ve "Yüksekkaldırım" adlı hikâyelerde taşradan İstanbul'a gelen insanların durumu anlatılırken onların içgüdülerine de temas edilmiştir. "Köye Gönderilen Eşek"te Ramo, en ağır yükleri sırtında taşıyarak biriktirdiği birkaç kuruşu gizlice gittiği Rum kadına yedirmiş, çalışmadığı günlerde ise parasız kalmıştır. Onun hamallıkla kazandığı parayı bir kadına yedirmesi içgüdüyle açıklanabilir bir olaydır. "Şeytanminaresi"nde ise, rüyaların daki hislenmelerinden dolayı denizde yıkanan bir taşralı; "Yüksekkaldırım"da ucuza eğlenmeğe çalışan taşralılar vardır. Her iki hikâyede de, kahramanların bir kısım davranışları içgüdülerinin gereği olarak dikkatlere sunulur.

Aynı şekilde, "Ayten" hikâyesinde Ayten'in evinden kaçıp, yaşına uygun bir gençle ilişki kurması; "Bayan Gülseren"-de Gülseren'in berber Rıza'ya yakınlık duyması içgüdüye bağlanmıştır. Yazarın bu hikâyelerde hareket noktası içgüdü ve tabii arzular olup, değişik vak'alara bağlanmak sûretiyle ortaya konulmuştur. Bu tema, değişik zamanlarda kaleme alınan hikâyelerin çekirdeğini teşkil eder. Aynı zamanda yazı hayatının her döneminde işlenen bir konu olduğunu da görüyoruz.

K. Güzellik

Sait Faik'in hikâyelerinde güzellik teması estetik intibâler şeklinde yer almaktadır. Birkaçında güzellik fayda ile birleştirilir. Genelde ise estetik duygu intibalara bağlı olarak gelişir. Tabiattan alınan ihsaslar estetik açıdan önemli yer tutar. Teması güzellik olan hikâyeler uzun zaman aralıklarıyla kaleme alındığı için farklı yaklaşımlar dikkati çeker. Tek değişmeyen, hikâyeler arasında ilişki imkânını bize veren yazardır. Yazarın ayrı zamanlarda ve farklı olaylar karşısındaki duygulanmaları ise, bizi soyut bir kavram olan güzellik hakkındaki değişik yaklaşımlara götürmektedir.

Güzellik, muhtelif konular içinde ortaya konulmuş ikinci, hatta üçüncü derecede bir tema olarak Sait Faik'in hikâyelerinde yer almıştır, diyebiliriz. Bu temada, ân içinde vücut bulan duyguların yansıtılması söz konusudur. Onun için aynı, yahut farklı tedâî unsurları hikâyelere farklı biçimlerde yansımıştır.

Sanat eserlerinde estetik bir değer bulan yazar, sanatı insanlığın ortak taraflarından biri olarak görür. Çünkü sanat eseri, insanoğlunun güzellik anlayışının da bir ölçüsü olarak görülür. "Louvre'dan Çaldığım Heykel"deki "Joconde" ve "Pecher Napolitaine" heykellerine kahramanın duyduğu sevgi, güzelliğe duyulan hayranlığın bir ifadesidir. "Bardaklar" hikâyesinde, doğup büyüdüğü kasabadaki bir kır kahvesini ve bu kahvehane- nin önündeki bataklık üzerinde yapılan köprüyü hatırlayan kahraman bu köprüde, "basit insanın içindeki güzelliğin ve güzel telâkkisinin bir örneği..." (VII-2/169) ni bulduğunu belirttikten sonra, duygularını şu şekilde anlatır:

"Onuncu bardak bana hiç bir şeyden bahsetmese de; büyük çaptaki eserlerin iptidâî ve basit temelleri bulunduğuna kanaat getirip, büyük camilerin, katedrallerin, heykellerin, âbidelerin yanında dünya yüzüne ve küçük kır kahvesine güzel bir köprü kurmuş bir sanatkâr kasaba kahvecisini hatırlatıyor." (VII-2/170)

"Gün Ola Harman Ola" hikâyesindeki Mercan Usta'yı tanımadan, görmeden hasta anlatıcıya sevdiren, zanaattır. Zanaat, küçük insanın içindeki güzellik duygusunu dışa vurma vasıtasıdır. "Pecher Napolitaine", ne kadar sanatın güzelliğini taşıyorsa, Mercan Usta'nın zanaatı da aynı unsurları taşıdığı için sevilmeğe değer bulunur. Bu hikâyede, zanaat insan emeğinin ve güzellik anlayışının yansıtıcısı olarak görülür. Mercan Usta'nın yaptığı şeyler, onun estetik ve güzellik telâkkisinin örnekleri olarak tanıtılır.

"Menekşeli Vadi", "Bir Bahçe" ve "Sur Dışında Hayat" adlı hikâyelerde de güzellik duygusu tabiattan alınan intibalar olarak dikkatlere sunulur. Bu intibalar, kahraman anlatıcıların ifadeleriyle hikâyelere girmişlerdir. "Menekşeli Vadi"



de, tabii olanın güzel olduğuna, buna mukâbil sun'i olanın güzellik açısından değersiz olduğuna işaret edilir. Bu durum, Bayram'ın şehirde bulduğu sun'i güzellikler ile menekşeli vadedeki yaşantısı mukayese edilmek suretiyle ortaya konur. "Bir Bahçe"de, güzel bir tabiat peyzajı karşısında kendinden geçercesine mutlu olan insanı buluruz. Bu insana, güzellik duygusu hayatı yeniden sevdirmiştir. "Sur Dışında Hayat"ta şehirde bunalan kahramanın tabiata açılması, güzelliği orada bulmasındandır. Burada bulduğu değişik hayat tezâhürlerinden biri de, ressam küçük Hasan'ın koşu arabalarına yaptığı resimlerdir. Güzellik duygusunu yakaladığı bu çocuğu da, Mercan Usta gibi, görmeden ve tanımadan seven kahraman da sanat eserine insan elinin emeği olduğu için yönelmekte ve güzellik açısından değerlendirmektedir.

Yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, insan, mekân, hatta hayvan tabii haliyle güzel bulunmuştur. Sanatta da tabii olan güzel bulunduğu için, "Bardaklar"da kahvecinin köprüsü, küçük Hasan'ın, "Sur Dışında Hayat"da anlatılan koşu arabaları üzerine çizdiği resimler, tabii olan güzelliği yansıtıcı olarak gösterilmiştir. Kadınlar tabii halleri ile güzel bulundukları halde, "Türkçeye Tercüme Edilemeyen Kitap" adlı hikâyede, kahvehaneden içeri giren kadın sun'i olarak güzel görünmeğe çalıştığı için, şu şekilde tanıtılmıştır:

"Pastaneye kaşları yukarda, suratı bir gayri tabii zevkle boyalı, süslü, ilk beşeri ve tabii manaları uçmakla beraber, yerine zekâ, moda ve kadınlık çok şeyler bırakmış -insanın tabii arzularını değil, anormal hislerini ayaklandıran- genç bir kadın girdi. Güzeldi. Güzelliğin ne olduğunu bilmeyenler için harikulâdeydi."

(VIII-1/52)

Bir kısım hikâyelerde de güzellik fayda ile birleştirilmiştir. "Gramofon ve Yazı Makinesi"nde, bu iki âlet insanların iyi taraflarına hizmet ettikleri için; "Kıraathaneler" adlı hikâyede kahvehanelerin sosyal fonksiyonları olduğu, insanların "derdini, zevkini, bilgisini, dirayetini, zekâsını" (VII-2/187) temsil ettikleri için güzel oldukları belirtilmiştir. "İyilik Unutulmaz"da da, eski ile yeni olanın muka-

yesesini yapan kahraman, bir şeyin yeni olduğu için güzel, eski olduğundan dolayı çirkin olamayacağını, faydalı şeylerde güzelliğin de bulunduğu işaret edilmiştir.

Netice itibarıyla, yazarımızda güzellik bir duyuş tarzıdır. Hariçte bulamadığı güzelliği hayâlinde de kurmağa çalışmış, güzellik telâkkisini mânevî bir haz olarak da nitelmiştir. Estetik olanı, maddî yapının üstünde görmüş, güzelliği maddenin ötesinde, maddî şeylere şekil veren rûh olarak değerlendirmiştir. "Bir Başka İstanbul" hikâyesi gerçek olandan daha güzelini hayâlinde kurmanın ifadesidir. Balıktaki güzellik, Sinağrit Baba'nın tavırlarında, dülger balığının halinde görülmüş ve gösterilmiştir.

Sait Faik'te bu duygunun zıddı olan çirkinlik duygusu yoktur. O, en kötü görünümün altındaki iyi ve güzel tarafa görmeğe ve bulmağa yönelmiş bir sanatkârdır. En olumsuz davranış ve kötülükleri bile çirkin tarafları ile ele almamış, cemiyet bulunan bir realite olarak belirtmiştir.

Güzellik varlığın içindeki özdür. Bu öz dışa nasıl yansır, yansısın; sanat veya zanaat olarak karşımıza çıktığında insan emeği olarak telâkki edilmiştir. Tabiat ise, intibaların, güzel duyguların kaynağı olarak görülmüştür. Yalnızlık ve bunalım zamanlarında tabiata yönelen kahramanlar, orada insanı teselli ve mutlu eden, kötülükleri unutturan güzellikler bulmuşlardır. Bu güzellik, belki görünenin ötesindeki iç güzellik, âhenk ve rûha tesiri itibarıyla. Bu bakımdan Sait Faik'te ayırmacı bir güzellik anlayışı da yoktur. Güzelliği derecelere de ayırmamıştır. Rûha etki eden değerler olarak görmüş ve nesnelere karşı aynı tür yaklaşımını da hikâyelerinin kahramanları vasıtasıyla ortaya koymuştur.

L. Dostluk

Dostluk, insanların birbirlerine karşı samimi davranmalarıdır. Sait Faik'in sürekli aradığı, görmek istediği bir

davranış biçimi olarak hikâyelerinde karşımıza çıkar. Hayatında onu rahatsız ve huzursuz eden insanların ikiye bölünmüş davranışları, samimi olmamalarıdır. Bunun için, karşılaştığı her insana şüphe ile bakmıştır. Bu tedirginlik, hikâyelerinde de etkili olmuştur, diyebiliriz.

Yazarın hikâyelerinde dostluk teması bir olaya bağlı olarak verilmiştir. İnsanların davranışlarında meydana gelen gelişki, zaman içinde meydana gelen değişme özellikle vurgulanmıştır. "Kaşıkadası'nda" adlı hikâyedeki Odisya'nın çocuklukta safiyetini kaybetmesi, dostluğun yerini sahte davranışlara bırakması şeklinde yorumlanmıştır. İnsanların çocuklukta saf ve temiz taraflarını hayatlarının bütün dönemlerinde görmek isteyen anlatıcı, dostluk duygusunu kaybetmesinden dolayı Odisya'nın bozulduğuna işaret etmiştir.

"Sevgiliye Mektup" ve "Dört Zait" hikâyeleri muhayyel bir sevgiliye mektup tarzında yazılmıştır. "Sevgiliye Mektup"ta, felâket günlerinin insanları birbirine daha çok yaklaştırdığına, böyle zamanlarda dostluğa ihtiyaç, her zamandan daha fazla duyulduğuna değinilir. "Dört Zait"te ise, insanların cemiyet içinde daima dost bir çehre bulma isteklerine dikkat çekilir. Hikâyenin kahraman-anlatıcısı: "Üstü başı muntazam, halli tavrı pek şehrili birinin benden cigara yakmasını sevmem.", dedikten sonra, "buna karşılık, hiç düşünmeden, hesap etmeden yol soran köylü, saf, psikoloji ve fizyonomi cahili olanlardan hoşlanırım." (IV-1/30) demektedir. Bu ifadede de anlaşıldığı gibi, kahraman-anlatıcı, saf ve samimi kimseleri beğenmektedir. Çünkü onlarda gösterişten uzak bir davranış ve dostluk bulur.

"Haritada Bir Nokta", kahramanın hayatının kalan kısmını kötülüklerden uzak geçirmeye tasarladığı, kaybettiği değerleri bulacağı, arzu ettiği iyi insanları göreceği bir mekân olarak düşünülmüştür. Onu bu adaya çeken, içindeki "dostluklar, sevgiler" (VI-2/160) dir. "Tabiat çoğunca dost" olarak görülen bu adada kahraman, "sağlam dostluklar, sağlam adaleter, namuslu günler ve gecelerle birbirine sokulmalarını,

yardımlaşmalarını buyuran rüzgârlar, fırtınalar,..."(VI-2/160) düşünmektedir.

"Yani Usta" adlı hikâyede, elli yaşındaki kahraman-anlatıcı, bir inşaat ustası olan yirmi yaşındaki Yani'yi kendisine dost olarak seçmiştir. Yaşlar arasındaki farka rağmen, iki insanın dost olabileceği, sevgi ve samimiyete dayalı bir dostluğun kurulabileceği, ayrı dünyaları olan iki insanın birbiriyle iyi ilişki kurabilecekleri belirtilmiştir. "Kalinikhta" hikayesinde de işaret edildiği gibi, "Yani Usta"da dostluğun karşılıklı olması gereği üzerinde durulur. Dostlukta evrenselliğe taraftar olan kahraman-anlatıcı, dost olarak Yani'yi, Panço'yu, yasemenli Aspasya'yı ve Barba Stanco'yu hatırlıyor. Onların da kendisini hatırlamalarını istiyor.

"Öyle Bir Hikâye"de anlatıcı bu konudaki duygu ve arzularını şu cümlelerle ifade eder:

"Ne yapalım? Günün birinde dostluklardan, insanlardan ve hayvanlardan ve ağaçlardan ve kuşlardan ve çimenlerden yapılmış vazife hissi ile çarpan yürüklerle dolu bir âlemdede yaşayacağımızı düşünelim. Bir ahlâkımız olacak ki, hiç bir kitap daha yazmadı. Bir ahlâkımız, bugün yaptıklarımıza, yapacaklarımıza, düşündüklerimize, düşüneceklerimize hayretler içinde bakan bir ahlâkımız. O zaman seninle daha uzun dostluklar ederiz patlak göz. O zaman hiç merak etme. Dostum Panco da bana hak verecektir. Kilise ahlâkından söz açmayacak. Dostluğun olağanüstü güzelliğini çocuklarına anlatacaktır." (VII-1/16-17)

Burada dostluk, vazife hissi ve yüce bir ahlâk telakki-si, arzu edilen davranış biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Netice itibariyle, dostluk bir düşünce biçimi, bir duygu hali olarak hikâyelerde yer almıştır. Bu tema, kahraman-anlatıcılar tarafından, bir vak'a'ya bağlı olarak dikkatlere sunulan ideal bir düşünce ve yüce bir duygudur. Dostluk, yüce bir ahlâk anlayışı ile birleştirilmiş ve evrensel boyutlarıyla ele alınmıştır. Kahramanlar, çevrelerinde bulamadıkları dostluğun düşüncesini ortaya koymuş, herkese karşı açık yürekli olma ve bütün insanları dost görme isteklerini dile getirmişlerdir.



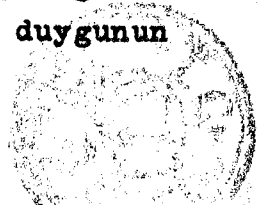
M. Geçmişe Özlem

Çocukluk günleri her sanatkârın, daha genel bir ifade ile her insanın zaman zaman hatırladığı, güzel taraflarını yeniden yaşama arzusu duyduğu geçmişidir. Bu, daha ziyâde haldeki yaşantısında mutsuz olan kimselerde sıkça rastlanan bir psikolojik keyfiyet olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Babamın İkinci Evi"nin yazarında bu durum, değişik sebeplere bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Geçmişe özlem, genellikle hikâyelerin atmosferine çağrışım unsurlarına bağlı olarak girmiştir. Bunlar, geçmişini hatırlama veya geçmişini halde yeniden yaşama olarak değerlendirilebilir. "Sevmek Korkusu", "Bohça", "Hancının Karısı" ve "Sarnıç" hikâyelerinde olduğu gibi, Hali sıkıcı bulan kahramanlar, geçmişini daha iyi bulmaktadırlar. Bir kısım hikâyelerde, halde yaşanan olaylardaki benzerlik kahramanı geçmişe götürmektedir. Böylece, tedâî unsuru olarak bir eçya, yahut bir davranış biçimi vasıtasıyla geçmiş hale taşınmaktadır. Bazı hikâyelerde ise, kahramanların içinde yaşadıkları topluma karşı duydukları reaksiyon, haksızlıklar karşısında gösterdikleri tepki, geçmişini güzel tarafları ile hatırlama şeklinde tezâhür etmiştir.

"Babamın İkinci Evi" adlı hikâyede kahraman, "dertli ve kimsesiz, otelin penceresinden, geçen tramvaylara bakarken" (I-1/35) çocukluk günlerini hatırlar. Babası ile beraber gidip misafir oldukları köydeki ev halkının hepsi iyi ve cana yakın kimseler olarak hatırlanmıştır. Hatta "dostluğunu esirgeyen Emin" bile "oya gibi gözleri" ile güzeldir. "Dertli ve kimsesiz" kahramanı sıkıcı bir halet-i rûhiye içinde iken geçmişe götüren, o günlere ait çekici bulunan şeylerdir.

"Bir İlkbahar Hikâyesi"nde, otuz yıl önceye ait çocukluk hatırasına yer veren kahraman-anlatıcı, bir kız çocuğunun aynayla ışık yansıtma olayını hatırlamış, bu çocukca duygunun



kalbinde doğurduğu heyecana yer vermiştir. Bu duygusunu zamana taşıyan kahraman güçlü olarak nitelediği bu olayı halde de aynı heyecanla hissettiğini belirtmiştir:

"O zamandan bu zamana tam otuz sene geçti. kimsenin yüzüne ayna tutmadım. Kimse yüzüme ayna tutmadı. Ama kazara bir ışık, bir ilkbaharda, odamdan parlak bir kırlangıç gibi geçiverse, o gün ne ettiğimi bilmem." (IV-1/88)

"Kış Akşamı Maşa ve Sandalye"de de, kahramanı kış ve karın tedâisi ile çocukluk günlerinde kızılçık ağacının altına kurduğu tuzağı hatırlayıp o günleri anarken buluruz. Çocukluğunu mutlu geçiren bir şahsın halde kötü gördüğü kış geçmişte güzel olarak hatırlanmıştır. Onun için geçmiş, özlenen bir hayat biçimi şeklinde düşünülmüş ve halin içerisine yerleştirilmiştir.

"G..." adlı hikâyede kahraman tahlil için gittiği hastanedeki iki gününü anlatmıştır. O, tahlil için alınan kanın çağrışımlarıyla çocukluk yıllarını hatırlar. O yıllarda bir arkadaş ile kan kardeş oluşlarını hatırlayarak, asıl vak'ayla alakası olmayan bu olayı metnin içine yerleştirir. Kahraman, halde hastalığın verdiği sıkıntıdan bunalmasına ve hayatı kötü görmesine rağmen, geçmiş zamanı güzel ve özlenen günler olarak değerlendirmiştir.

Bu hikâyelerde görüldüğü gibi, Sait Faik'in kahramanları geçmiş, kendilerini yalnız ve huzursuz hissettiklerinde düşünmüşlerdir. Mutsuz ve yalnız olduklarında karşılarında bulunan nesneler vasıtasıyla geçmişlerini hatırlamışlardır. Geçmiş, genelde kahramanların çocukluk ve gençlik çağlarıdır. Bu dönemler, mutlu olunan zaman dilimleri olarak halin içerisine yerleştirilmiştir. "Ne güzel günlerdi", "o günleri yeniden yaşamak isterim" gibi söz gurupları ile bu özlem dile getirilmezse de, halde yaşanan vak'a içinde geçmişin nesnel unsurlardan yararlanarak zamana taşınması kahramanların çocukluklarına duydukları özlemin bir ifâdesi olarak hikâyeler girmiştir.

Geçmiş Özlem temasının hikâyelerde yer almasında, sanat-kârın mizacının da etkili olduğunu söyleyebiliriz.



N. İnanç

Sait Faik, itibârî bir âleme ait olan edebî esere, fenomene has nesnel unsurları kullanarak vücut vermiş; ancak gerek reel âlemde bulunan yaşanmış şeyleri hikâyeleştirmede, gerekse şahsî duyuş tarzını ortaya koymada çağdaşı yazarlara göre daha özgün ve rahat bir anlatıma sahip olmuştur. Daha önce de işaret ettiğimiz gibi, tek metin halkasında değişik düşüncelere yer vermesi ve şahsiyetini gizlemeğe gerek duymaması onun özelliklerindendir.

İnanç temasına gelince, bir kısım hikâyelerde doğrudan veya dolaylı olarak işlenmiştir. Hikâyelerin kahramanları, bir vak'aya bağlı olarak bu konuya yöneldikleri gibi, şahsî kanaatlerini de belirtmişlerdir. Genel anlamıyla inanmak bir ihtiyaçtır. İnsanın dünyevi ve bedeni zevklerinin dışında, bir de rûhî tarafı vardır. İnsanı bu yönüyle de tanımaya çalışan yazarımız, İnanç temasına değişik zamanlarda kaleme aldığı hikâyelerinde yer vermiştir.

Bu konuya ilk defa "Bir Vapur" adlı hikâyede temas edildiğini görüyoruz. Burada, değişik milletlere mensup insanlarla beraber olduğu bir seyahatini anlatan kahraman-anlatıcı, suskun ve kederli hâli karşısında, yolcular arasında bulunan bir papazın kendisine hitaben, "Evlâdım, yegâne saadet Allah'tır." (I-1/111) sözlerinden etkilenmiştir. Saadeti arayan, rûh huzuruna ihtiyacı olan kahraman bu telkinin verdiği rahatlıkla, "Allah'a güvenerek" sıkıntılarından kurtulduğunu hisseder. Bu telkini bir papazdan duyması karşısında kızardığını da belirterek, inanma duygusunun kendinde önceden bulunması lâzım gelen bir düşünce olduğunu vurgular.

"Sarnıç" yazarında dinî inancın verdiği teselli aynı şekilde devam etmez. İnançsızlığa doğru bir gidiş, diğer bir ifadeyle, başka değerleri inancın yerine koyma ön plâna çıkar.

"Sevgiliye Mektup" adlı hikâyede, güzellik ve aşk dinî inancın yerine konulmuştur. Bunu kahraman şu sözleriyle artaya koymaktadır:

"Hiç bir şeye inanmıyorum, sevgilim. Yalnız senin ve güzelliğin -senin güzelliğin değil, o tamamen ayrı bir şey- büyük harflerle bir Güzellik var olduğuna inanmıyorum. Buna da inanmak denmez, çünkü bütün gazeteler, bütün mecmualar, çünkü bütün dünya bize bıyık altından gülümüyor. Bize "inanmayanlar!" diyorlar." (VIII-1/49)

İnanç duygusunun yerine başka şeyleri koyma gayreti, şahsın iç boşluğunu ve arayışını göstermektedir. Zira, "Havada Bulut"un mektup tarzındaki "Sonu" hikâyesinin kahramanı Ahmet Beyi, diğer vasfı yalnız adamı, manevî bir boşluğa düşmüş insan olarak tanırız. Neticede, Ahmet Beyin durumunu yine kendi ifadesi ile okuyucu öğrenmiş olur. Huzuru bulmak için değişik çarelere başvurmuş olan Ahmet Bey, hayatındaki bu tatarsızlığı manevî boşluğa bağlar. Ancak, bu boşluğunu gidermek yerine, sokaklarda dolaşmağı tercih eder. Bunu kahraman Ahmet Bey'in itirafları olarak, metnin içinde buluruz:

"Buhran adamakıllı ciddi idi. Bir ara başım döndü. Tâ derimde hissettiğim bir karıncalanma, bir, nasıl söyleyeyim, iğne batırılma gibi bir şeyler duydum. Hemen bu halin akabinde de kendisini -maddî manada diyebileceğim- duyuran bir yeis, bir boşluk; sadece bir baş dönmesi şeklinde bana balta oldu. Ama kökü daha çok derinlerde olduğunu bildiğim manevî boşluğun, yokluğun, kaderin yanında bu maddî âraz çocukça şeylermiş gibi çekilip gittiler. Bir sigara yakmağa vakit bulabildim. Alt kamaradan güverteye fırladım. Sonracıma, İstanbul sokaklarına bir vuruş vurdum kendimi ki sorma!" (IV-2/203)

Aradan geçen zaman içinde, "Lüzumsuz Adam"ın yazarının kahramanlarında inanç duygusunun zayıfladığını, insana inananın bunun yerini aldığını, manevî boşluğun zihnî bir yönde giderilmeğe çalışıldığını görüyoruz.

Allah fikrinin yerine insan sevgisini ve tabiatı koyan kahramanlardan biri "Papaz Efendi" hikâyesinin kahramanı papazdır. Bu hikâyenin anlatıcısı kiliseyi şöyle tarif eder: "Rum kalfanın Ortodoks ve cahil kafasından restore edilmiş, kiliseden çok, bir Bizans derebeyinin evine behzeyen bir bi-

nıdır." (II-2/167)

Kilisedeki dinî vazifesinin dışında, toprakla uğraşan papaz ise şu şekilde tanıtılır:

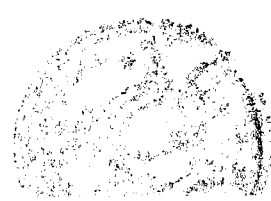
"İki sıra, sadakor gömleği gibi beyaz diş, siyah sakalının arasında parlayıverince, yüzünden o Bizanslı, Ortodoks mana uçuvermişti. Yemek yiyen bir amele kadar güzeldi şimdi. Bütün kilise havasını bir maske gibi çıkarıp atmıştı sanki." (II-2/168)

Hikâyenin anlatıcısı, toprağa bağlı ve çalışkan insanı güzel bulur. Papazın yüzündeki Ortodoks mânânın "uçuvermiş" olmasından dolayı memnun olduğunu belirtir. Papaz, dinî görevi olduğu halde inancı zayıf biri şeklinde tanıtılır. Papazın dinî şüphesini kendi ifadesinden öğreniriz: "Allah varsa, bizi yaşamak için yaratır. ..." (II-2/168) diyor. Bu düşünce, dünya nimetlerine bağlı olan bir insanın nihilist tarafını yansıtmaktadır. Dinî hayata değil, toprağa bağlı olan papaz, inancın yerine başka değerleri koymağa çalışan biri olarak karşımıza çıkar.

"Karanfiller ve Domates Suyu" hikâyesinin kahraman-anlatıcısı şöyle diyor:

"Kitaplar, bir zaman bana, insanları sevmek lâzım geldiğini, insanları sevince tabiatın, tabiatı sevince dünyanın sevilleceğini, orada yaşama sevinci duyulacağını öğretmiştir. Hayır, şimdi insanları, kitapların öğrettiği şekilde sevmiyorum. Kitaplar dediğime bakıp da büyük ilmi kitaplar, yahut da dört meşhur kitaptan birisini okuyup iman ettiğim sanılmasın." (IV-1/42)

Burada, insan sevgisini inanç duygusunun yerine koyan bir şahsın düşünceleriyle karşılaşırız. Hikâyelerin kahramanlarında, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, inanç teması zaman içinde zayıflayan, inançtan inanmamağa doğru bir çizgi takip etmektedir. "Allah varsa" deyip Allah'ın varlığından şüpheye düşen, "dört meşhur kitaptan birisini okuyup iman ettiğim sanılmasın" diyen hikâye kahramanlarına "Söylendim Durdum"un kahraman-anlatıcısı da iştirak eder. Şehrin pis, insanların sahtekâr olması karşısında, kahramanın düştüğü sıkıntı bir insan şeklini almıştır. Bunu şu sözlerle ifade eder:



"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." (IV-1/102)

"Türk Ülkesi" hikâyesinin kahramanı "bir dinsiz insan olarak" (VI-2/181) kendisini tanıtmaktadır.

Sait Faik'in kahramanları bedbin, sıkıntılı, bunalımları olan ve huzursuz tiplerdir. İlk hikâyelerden itibaren onun şahıs kadrosu rûhî bunalım içindedir. Bu rahatsızlık beraberinde teselli arayışını getirmiştir. Bunu ise, değişik şeylerde aramışlardır. Camii dışından güzel bulan kahramanlardan hiç birini caminin içerisinde göremiyoruz. "Havuz Başı" adlı hikâyede olduğu gibi, cami dışında kalmışlardır. Kilise ise dışından da kaba bulunmuştur. "Papaz Efendi" hikâyesinde olduğu gibi. Sıkıntı, rûhî bunalım hikâyelerin kahramanlarında inkâra doğru bir temâyül gösterir. "Türk Ülkesi" adlı hikâyeden sonra inanç konusu üzerinde durulmamıştır.

Ö. Korku ve Ölüm

Sait Faik, kahramanlarında korku haline bir tema olarak ve özel bir yer vermemiştir. Bu duygu, bir vak'a'ya bağlı ve kahramanın rûh hali olarak belirtilmiştir.

Bir hikâyede korkuyu, ona tam tezat bir duygu olan sevgi ile birlikte buluruz. Hikâyenin adı da, her ikisini çağrıştıracak mahiyette konulmuştur: "Sevmek Korkusu". Bu hikâyede korkunun kahramanda "bir behimî zevk..." (I-1/78) olarak var olduğuna işaret edilmektedir. Ayrıca kahraman anlatıcı, sevgi ile korku hallerinin kendisinde çocukluktan beri içiçe bulunduğunu, sevmekten korktuğunu özellikle vurgulamaktadır. Beklenen sevgilinin gelmemesi onu korkuttuğu gibi, bağlanılan sevgilinin terk etme ihtimali de kahramana korku vermektedir. Gelen sevgili ayrıldıktan sonra, kahraman yalnız kalınca içini kemiren bir korkudan rahatsız olduğunu, "asabiyetsiz bir ânı" (I-1/80) bulunmadığını ve korkunun kendisine suçluluk duygusu

verdiğini belirtir.

Bir kısım hikâyelerde korku, ölüm duygusu ile birlikte vardır. Ölüm temasının bulunduğu hikâyelerde ölümden korkma ön plâna çıkmaktadır.

Ölüm temasının işlendiği hikâyeleri iki kısımda ele alabiliriz:

1. Ölüm Vak'ası
2. Ölüm Korkusu

1. Ölüm Vak'ası

Bazı hikâyelerde ölüm, ya doğrudan asıl konuyu veya ikinci derecedeki metin halkasını teşkil eder. On altı hikâyede bunu görmekteyiz.

"İpekli Mendil", "Sonbahar" ve "Semaver" adlı hikâyelerde ölüm, dramatik bir hadise ve ikinci derecede metin halkası olarak karşımıza çıkar. "İpekli Mendil"de, ölmek pahasına bir ipekli mendile sahip olmak isteyen çocuk, sevgilisine söz verip alamadığı mendili çaldıktan sonra kaçarken ölür. "Sonbahar"da ise, anlatıcı ölen arkadaşına ait hatırasını nakleder. "Semaver"de de, Ali'nin annesinin âni ölümü onun hayatının akışını değiştirir. Burada ölüm olayı, vak'anın akışını değiştirecek tarzda ortaya konur.

"Beyaz Altın" ve "Rıza Milyon-Er" adlı iki hikâyede de, haksız kazanç olayı üzerinde durulmuştur. Her iki hikâyenin kahramanları, daha çok kazanmak için her türlü hileyi yapan kimseler olarak tanıtılmıştır. "Beyaz Altın"da Eskicizâde öldükten sonra mezarı soyulmuş ve ağzındaki altın dişler alınmıştır. "Rıza Milyon-Er"de ise Rıza, harbin çıkmasını ardiyesindeki mahsûlün daha yüksek fiyata satmak için bir fırsat olarak düşündüğü akşamın akabinde ölmüştür. Her iki hikâyede de ölüm, olumsuz davranışın karşıtını oluşturmaktadır.

"İnsanlar, Türküler, Masallar" ve "Şahmerdan"da, zor şartlarda çalışıp, bu zorluğa tahammül edemeyip ölen kimsele-

rin durumu dikkatlere sunulmuştur. "Hallaç", "Ağıt" ve "Barba Antimos" hikâyelerinin kahramanları da ekmeklerini zor şartlarda kazanan, ölünceye kadar çalışıp kimseye muhtaç olmadan yaşamış kimseler olarak tanıtılmışlardır. Kapı kapı dolaşan hallaç, ekmeğini denizden çıkaran ve öldüğünde kayığında ağlara sarılı olarak bulunan Barba Apostol, bütün gücünü kaybetmiş, ölümü bekleyen, fakat adanın her binasında hatırası yaşayacak olan duvar ustası Barba Antimos, ölen veya ölümü bekleyen kimseler olarak tanıtılırlar. Güzel bir gün, hallaç babanın ölümü ile, anlatıcının gözünde, güzelliğini kaybeder. Ölümü, beklenen bir olay, şeklinde değerlendiren "Barba Antimos" hikâyesinin anlatıcısı şöyle der:

"Seneler öylesine vefasızdır ki, yalnız dışarıda lodos, poyraz, karayel değışe değışe eser. Halbuki insan günleri hiç değışmemecesine sürüklenmektedir. Ama değışecektir. Bir gün Barba Antimos ölecek." (VI-2/156-157)

"Bir Define Arayıcısı", "Kim Kime", "Satılık Dünya", "Falcı Matmazel Todori", "Eleni ile Katina", "Mahalle Kahvesi", ve "Kaçamak, Papağan, Karabiber" adlı hikâyelerde de ölüm, ikinci derecede bir metin halkası olarak yer almıştır. Bu yedi hikâyenin kahramanları da, maddî yokluk ve sıkıntı içindedirler. "Bir Define Arayıcısı"nda birçok işe girip çıkmış olan Fındık Ali, define bulduğu idiası ile öldürülür. "Kim Kime"de, çevredeki insanların fakir bir ailenin ölen kocası ile ilgilenmemesi; kadın ve çocuğun da vapurdan suya atlayıp ölmeleri; "Satılık Dünya"da, eşinin ve çocuğunun öldüğü zamanlarda çaresiz kalan Emin'in durumu; "Mahalle Kahvesi"nde, arabacı Kâmil Ağa'nın ölümü, yoksul insanların dramatik sonları olarak dikkatlere sunulmuştur.

Falcı Matmazel Todori" hikâyesinin kahramanı ihtişam ve güzelliğini kaybetmiş, oturduğu odanın kirasını ödeyemez duruma düşmüş, öldüğü zaman ise alâlede bir tören ile cenazesi kaldırılmıştır. "Eleni ile Katina"da, Katina herkesin dostu ve kendinden fedakârlık eden biri olarak tanıtılır. Fakat, ölünce dostu olduğunu söyleyenler bile onu hatırlamaz olmuştur. "Kaçamak, Papağan, Karabiber" adlı hikâye ise, Papağan Rıza'nın



Kaçamak Fatma'yı öldürmesi ile sona ermiştir.

Yukarıda bahsettiğimiz on yedi hikâyede ölüm olayı, çekirdek vak'anın acı sonu olarak karşımıza çıkar. Bu hikâyelerde ölüme dair yorum yer almaz. Sadece ölümler vardır. Anlatıcılar, olayları acı bir neticeye bağlamışlardır. Seçilen kahramanlar ise, fakir muhite mensup ve dar gelirli kimselerdir. Ölüm olayı karşısında cemiyetin duyarsızlığına da dikkat çekilmiştir. Değişik çevrelerden seçilen bu vak'aların ölümle neticelenmesi, bir sosyal tenkidi de beraberinde getirmektedir.

2. Ölüm Korkusu

Sait Faik, ölüm hakkındaki düşüncelerini "Ölüm Korkusu"nun işlendiği hikâyelerde ortaya koymuştur. Bu hikâyelerde ölüme metafizik açıdan yaklaşıldığını, yorumlar yapıldığını ve şahsî düşüncenin belirtildiğini görüyoruz. Ölüm, yazarımızda devrin anlayışını oluşturan "yok olma" şeklinde düşünülmemiş, yeryüzü nimetlerinden ayrılma biçiminde ele alınmıştır. Yazarın kahramanları, dünyayı ve cemiyetin içinde bulunmayı istememelerine, gördükleri bütün olumsuzluklara rağmen, ölmek istemezler. Bu insanlarda ölüm, gelmeden önce korkusu duyulan bir keyfiyettir.

Ölüm korkusu ile ilk temasa gelen "Bir Kıyının Dört Hikâyesi: Ve Ölü" adlı hikâyenin kahraman-anlatıcısıdır. Burada ceset karşısında bir tikslenme hali anlatılır. Ancak, kahraman ölümün felsefî yorumunu da yapar. "Ölüye kendi cesedini seyrettirme" veya ölen şahsın kendi cesedini seyretmesi anlatıcının ölüm karşısındaki hayâlidir. Ölünün etrafında bulunan kalabalık olaya dışından bakarken, kahraman ölüye değil, ölüm olayına yönelir.

"Lüzumsuz Adam"ın kahramanında ölmek bir arzudur. Bu, aynı zamanda, bir kaçışı ve kurtuluşu ifade etmektedir. Ölüme duyulan arzu, kişinin marazî tarafını yansıtmaktadır. Ancak, akıldan geçen ölüm, dünya nimetlerinden kahramanı ayıracağı,



için vaz geçilen bir duygu hali olarak karşımıza çıkar. Ölüm arzusunu engelleyen korku daha etkili olmuştur.

"Kameryeli Mezar"da, "niye bana üzüntü vermedi bugün ölüm?" (II-2/184) diyen kahraman anlatıcı, bu sözleri ile ölümün kendisine üzüntü verdiğini de belirtir. Birbirini seven iki insandan birinin ölmesi ve yanında da eşine yer ayrılması anlatıcıya câzip gelmiştir. Mezarların ölüm korkusunu verişi-ne mukâbil, insanların bunu düşünebilecek dikkatte olmamaları da tenkid edilmiştir.

"Dülger Balığının Ölümü" adlı hikâyenin kahraman-anlatıcısı, müşahadeye bağlı bir korku duymaktadır. Bunu, "içimde dülger balığının yüreğini dolduran korkuyu duydum. Bu, hepimizin bildiği bir korku idi: Ölüm korkusu." (VII-2/79) şeklinde ifade etmektedir. "Bekâr" hikâyesinde ise, kahraman ölüm olayına şöyle bir yorum getirmiştir:

"Ölüm belki de bir memlekettir. Işıkları söndürülmüş bir Paris kadar güzel, teyyare korkusundan ışıkları söndürülmüş bi 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. (...) Ölüm memleketi belki böyledir..." (II-1/93)

"Bilmem Neden Böyle Yapıyorum" hikâyesinin kahramanı bunalım ve sıkıntı içindedir. Vakit geçirmek için çaba sarfettmektedir. Aklına kötü şeyler getirerek eğlendiğini söyler. Bu kötü şeylerden biri de ölümdür. Kahraman bu duygularını şu sözlerle dile getirmiştir:

"Ölümü düşünüyorum. İhtiyarlığı düşünüyorum., yeni harpleri düşünüyorum... Aklıma ne kadar kötü şeyler hücum ederse, o kadar eğleniyorum." (IV-1/46)

Daha sonra, kahramanı ölüme çare arayışı içinde buluruz. "Ölmeyecekmiş gibi" düşünmekle bu çareyi bulduğunu belirtir. Bütün bunlar, ölüm korkusu duyan bir şahsın rûh halini yansıtıcı tarzda düzenlenmiş ifadelerdir.

"Hişt, Hişt!...", "G..." ve "Yalnızlığın Yarattığı İnsan"

adlı uç hikâyesinin de kahraman anlatıcısında dünya nimetlerinden ayrılma karşısında duyulan endişe vardır. "Hişt, Hişt...te, hayatta olmanın, canlılarla içiçe yaşamının güzelliği, insanın etrafında duyduğu ses ve gördüğü şeylerden hareketle, yaşamının güzel olduğuna işaret edilir. Bütün bunları hayatın habercisi olarak niteleyen kahraman, "Bir hişt hişt sesi gelmedi mi fena ", derken hayatta olmamanın korkusunu da dile getirir. "G..." de, "Kaç saat var ölüme? Bir sene mi? İki sene mi? Yoksam daha mı az? Beklenir..." (VII-2/145) şeklinde düşünen kahramanın endişesi de diğerlerinden farklı değildir. İçinde duyduğu ölüm korkusunu, çevresindeki insanların iç dünyalarında da bulur. "Yalnızlığın Yarattığı İnsan"da ise, ölümün felsefî yorumunu buluruz. "Bir Kıyının Dört Hikâyesi: Ve ölü"de, ölen kimsenin kendi cesedini seyretmesi düşüncesi, bu hikâyede kahramanın kendi kafasında "küçük bir delik" açması şeklini alır. Burada ölüm korkunç olmaktan çıkmış, yalnızlıktan kurtulmanın çaresi gibi düşünülmüştür. Yalnızlık ve acı içindeki kahramanın ölüme bakışı farklı görünse de, ölüm olayının dehşet ve ürperti verici bir tarzda çizilmesi, kahramanın korkusunu göstermektedir.

Netice olarak, Sait Faik'in ölüm temasına, bir kısım hikâyelerinde işaret ettiğini görüyoruz. Ölüm vak'alarına gözlem yolu ile yer verilen hikâyelerde, özellikle fakir ve zor şartlarda çalışan insanlara ve fakir çevrelere ait olaylar anlatılmıştır. İkinci grupta incelediğimiz hikâyelerde ise, ölüm karşısında duyulan korku dile getirilmektedir. Bu hikâyelerde, genellikle hayatın güzel olduğu ve ölümün korkutuculuğu üzerinde durulmuştur.

Prensip itibarıyla hayata bağlı ve yaşamak arzusu ile dolu olan yazar, ölüm karşısındaki tedirginliğini, kahramanları vasıtası ile hikâyelerine yansıtmıştır, diyebiliriz.



U Ç U N C U B Ö L Ü M

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN HİKÂYELERİNİN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ



I. VAK'A

Sait Faik'in hikâyelerinde vak'a değişken bir yapı arz eder. İlk yazdıklarında tek boyutlu, düz bir çizgi takip eden yalın vak'alar vardır. Sosyal ilişkileri bu vak'anın tertibinden çıkarabiliriz. Zaman içinde hikâye anlayışında belli bir değişme olmuş ve yazdıkları da bu değişmeye uygun olarak yeni boyutlar kazanmıştır.

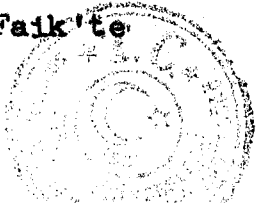
Başlangıçta metnin vücut bulması tahkiyeye bağlı olarak gelişirken, son dönemlerde hikâye, kahramana ait bir his halinin ifadesi olmuştur. Bunu vak'a kurma tekniği olarak ele aldığımızda, teknik değişme olarak niteleyebiliriz.

A. Vak'a İcad Etme Tarzı

Vak'a tiplerini vermeden önce, vak'a icad etme tarzları üzerinde durmak istiyoruz.

Yirmi beş yılda iki yüz altı hikâye kaleme almış olan yazar, bunların her birini ayrı duygu atmosferi içinde işlemiştir. Benzer olaylara az yer vermiş, her bir hikâyeyi değişik çevrelerden seçmiştir. Ortaya konulan vak'alarda ferdî hayat ile sosyal yapı birlikte düşünülmüştür. Kalabalıklar arasındaki fert, daima hikâyenin merkezini teşkil etmiş. Hikâyede zaman ve mekân gibi yapı unsurları belirtilerek yaşanmışlık boyutu gözden uzak tutulmamış, vak'a belirtilmeden önce veya olay örgüsünün her hangi bir yerinde zamanı ve mekânı ifade eden kelime ve kelime guruplarına yer verilmiştir.

Bütün hikâyeleri göz önünde bulundurarak, Sait Faik'te



dört tür vak'a icad etme tarzının olduğunu söyleyebiliriz.

1. Gözleme Bağlı Hikâyeler

Yaklaşık yetmiş hikâye, gözlem süresi ile sınırlı, belli bir zaman içinde müşâhade edilen olaylardan seçme, ayıklama ve düzenleme yoluyla ortaya konulmuştur. Bu hikâyelerde vak'a, gözlem sınırlarının dışına taşmaz. Gerçek hayatta görülen yaşama biçimi, her insanın yaşayabileceği, yahut görebileceği türden olanın bir benzeri yeniden icad edilmek sureti ile hikâyenin vak'asını oluşturur. Bu tür hikâyelerin süresi kısadır. En uzun bir gün içinde yaşanmış bir olaydan ibarettir. Bu hikâyelerde müşahadenin yanında muhayyilenin de fonksiyonu olduğunu görmekteyiz. Bunlar bir his halini ifade eden veya tamamen muhayyileye göre vücut bulan hikâyelerin kaynağını teşkil etmektedir. "Uçurtmalar" ile başlayan ve yazarın sağlığında kitaplara almadığı hikâyelerinde bulunan bu yapı, onun özellikle 1945 ve sonrası hikâyelerinde görülen, muhayyileye bağlı bir gelişme çizgisi takip eden eserlerinin ilk örneklerini vermektedir. Bunların bir kısmı, "Uçurtmalar", "Bağda" ve "Kartal" gibi fanteziden hikâyeye geçişi hazırlayan yazılar mahiyetinde olsa da, yazarın vak'a icad etme tarzının ilk nümuneleri olduğu için hikâye olarak mütalaa edildi. Bunlar aynı zamanda, sanatkârın yazma tarzının başlangıcını ortaya koyan metinlerdir.

Gözleme bağlı hikâyelerden yazarın sağlığında kitaplara aldıklarında da, yine bir günlük olaylar aktarılmıştır. Bunlarda, kahramanlar cemiyet içinden birer tip olarak seçilmiş ve onlara ait hayattan bir kesit sunulmuştur. Böylece, ferdin cemiyet içindeki durumuna dikkat çekilmiştir. Çoğu zaman da, fert cemiyetle karşı karşıya getirilir. "İpekli Mendil", "Kıskançlık", "Bir Kadın", "Meserret Oteli", "Orman ve Ev", "Marsilya Limanı", "Gece İş", "Çelme", "Hancının Karısı", "Hal-laç" v.s.'yi bu konuda ele alabiliriz. Konuyu uzatmamak için, birkaç örnek vermekle yetineceğiz.

"İpekli Mendil"de, ipek fabrikasından mendil çalma; "Kıskançlık"ta, köy öğretmenin bir günlük kır gezintisi; "Gece İşi"nde, gecenin yarısından sonra bir araya gelip soygun hazırlığı yapan insanlar; "Çelme"de, pikniğe giden gurup ve un almak için değirmenin önünde sıra bekleyen köy kadınları karşı karşıya getirilmek suretiyle şekillenmiş vak'a gözleme ve basit ilişkilere göre düzenlenmiştir.

Gözleme bağlı hikâyelerde diğer bir ortak özellik de, anlatıcının en az bir veya daha fazla paragrafta olayın çerçevesini hazırlamasıdır. Önce zaman ve mekân gibi yapıyı oluşturan parçaları, sonra anlatıcının şahsî yaklaşımını ve sosyal olaylara bakışını, daha sonra vak'ayı öğreniriz. Vak'alar, genellikle cemiyet hayatının çarpık taraflarından seçilmiştir.

Anlatıcı, "Çelme" hikâyesinde, kırdan geçen bir gününü dikkatlere sunar. Karşılaştığı asker ile konuşur ve sorular yöneltir. Daha sonra: "Halbuki ben daha ona sual sormadan her şeyi hatırlamıştım:..." (II-1/16) cümlesiyle vak'aya geçer. "İp Meselesi"nde, sosyal hayatın çarpık yanlarını genel olarak veren anlatıcı, çekirdek vak'aya: "Bir kadın, hamalın birini yakalamış yakasından polise götürüyordu. Arkalarından gitti. Mesele şuydu:..." (II-2/136) ifadesiyle döner. "İkinci Mektup"ta, duygularını muhayyel bir sevgiliye anlatan kahraman-anlatıcı, "şimdi memleketimdeyim" diyerek bulunduğu mekânı haber verdikten sonra asıl vak'aya: "Sevgilim efendim, mesele şu:..." (IV-2/196) sözleri ile başlar. Aynı şekilde "Kafa ve Şişe"de "ben" in iç dünyası, sıkıntıları hikâyenin ilk bölümünde anlatılır; arkasından: "Dün akşam bir kavgaya şahid oldum. Onu anlatmak istiyorum..." (VII-1/81) denildikten sonra olay anlatılır. Bu örnekleri çoğaltabiliriz. Sanatkârın ayrı zamanlarda kaleme aldığı hikâyelerde aynı özelliği koruduğunu görmekteyiz.

Gözleme bağlı hikâyeler aynı zamanda, sosyal tenkid mahiyetinde olup, çatışmanın varlığını ortaya koyucu biçimde düzenlenmiştir. "Gece İşi"nde fertler, dar mekândaki davranışları ile okuyucunun karşısına çıkarılırlar. Dış görünüş ve konuşmalarından tanıdığımız kahramanların karakterlerini de öğ-

renmiş oluruz. "İnsanlar, Türküler, Masallar" ve "Çelme"de ise, cemiyetin iki ayrı kesiminden seçilmiş tiplerin davranış biçimleri gösterilmek suretiyle vak'a teşkil edilmiştir. İki kesim arasındaki sosyal farklılık, o insanları karşılaştırmak biçiminde ortaya konulmaktadır.

2. Gözlemle Tesbit Edilen Olayların Geçmişe Bağlandığı Hikâyeler

Bu tarz, Sait Faik'in en çok örneğini verdiği vak'a yaratma biçimidir. Müşahade ile tesbit edilen veya seçilen malzeme kahramanlara bağlandıktan sonra, şahıslara ait hayat geçmişle irtibatlandırılarak ortaya konulur. "Semaver", "Beyaz Altın", "Kalorifer ve Bahar", "Lohusa", "Sarnıç", "Davud'un Anası", "Francala mı Ekmek mi?", "Krallık", "Mahpus" "Kumarbaz Hayri Efendi" ve "Mahalle Kahvesi" adlı hikâyeleri bu grupta mütalaa edebiliriz.

"Semaver"de Ali'nin annesinin âni ölümü kahramanın yaşama biçimini değiştiren önemli bir olaydır. Bunun öncesi ve sonrasındaki değişiklik ölüm etrafında şekillenmiştir. Hikâyede, evvela bu olayın öncesi üzerinde durulur. Ali'nin işsiz olduğu günleri, yeni iş bulduğu, henüz mutluluğu tatmağa başladığı anlatıldıktan sonra, hale dönülür. Böylece hal geçmiş ile bütünleştirilmiştir. Diğerlerinde de, aynı şekilde geçmiş halin içerisine yerleştirilmek suretiyle vak'a hazırlanmıştır. "Beyaz Altın"da, halde yaşanan vak'a olan Eskicizâde'nin ölüp, dişlerinin mezarında soyulması verilmeden, onun nasıl zengin olduğu, geçmişteki yaşantısı anlatılır. Böylece okuyucu, hikâyenin dar çerçevesi içinde bir veya birkaç kişiye ait geçmiş de öğrenir.

Anlatıcılar, merkezdeki vak'ayı geçmiş ile bütünleştirirken geniş bir atmosfer de vücuda getirmeğe özen gösterirler. "Kalorifer ve Bahar"da, okuyucu geniş bir muhit ve kalabalık bir kadroyla karşılaşır. Olay, sadece Capon'a bağlı oldu-

ğu halde, onun muhiti ve aynı sosyal sınıfa mensup olan kesim toplu olarak anlatılmıştır. Basit sayılabilecek bir vak'a etrafında geniş bir sosyal yapı hikâyesinin imkânları içinde ortaya konulmuştur. "Lohusa", "Sarnıç", "Davud'un Anası", "Francala mı, Ekmek mi?", "Krallık" ve "Mahpus"ta da kahramanların geçmişleri haldeki vak'a halkasına bağlanmak suretiyle verilir.

3. Gözlemle Tesbit Edilen Olayların Geleceğe Bağlandığı Hikâyeler

Bir kısım hikâyelerde de yapı, anlatıcıların halden geleceğe uzanarak ortaya koydukları bir tarzda düzenlenmiştir. Bunların sayısı az olmakla beraber, yazarın vak'a kurma tarzının bir özelliği olarak dikkati çeker. "Birahanedeki Adam", "Bekleyen Adamın Üç Hali", "Bilmem Neden Böyle Yapıyorum" vb. hikâyelerde bu hususiyeti görebiliriz. Anlatım probleminin dışında, metin halkalarının birbirine bağlanmasıyla alakalı olan bu husus, anlatıcıların muhayyilesinin de olayların düzenlenmesinde katkı sağladığını göstermektedir. "Birahanedeki Adam" adlı hikâyede, birahane gördüğü adamın görünüş ve davranışlarından hareket ederek okuyucuya tanıtan kahraman-anlatıcı, büyük bir dikkatle şahsı gözlemler. Onu kendince çözümledikten sonra, devam eden yaşantısının hayalini kurar.

Anlatıcı adı geçen hikâyede olayın meyhaneden sonraki kısmını şu sözlerle ortaya koyar:

"Ben işin daha ötesine; faciasına, komedisine gitmeğe niyetliyim. Adamın peşini bırakmayacağım. Evine gideceğim. Küçük dertlerini, büyük meselelerini öğreneceğim. Daha doğrusu önümde bira, hayal kuracağım." (II-2/124)

Burada, olayın geleceğe nasıl bağlandığı sezdirildiği gibi, vak'a kurma biçimi de belirtilmiştir. Diğer hikâyelerden geleceğe bağlananlarda da durum aynıdır. "Bekleyen Adamın Üç Hali", "Bilmem Neden Böyle Yapıyorum" ve "Alt Kamara"da olduğu gibi.



4. An İçindeki Duygu Hallerinin Ortaya Konulduğu Hikâyeler

Sait Faik'te bu tür anlatım tarzı önemli yer tutmaktadır. Özellikle son döneme ait hikâyelerinde an içindeki rûh hallerinin verildiğini görmekteyiz. "Baharı Aramak" adlı hikâyede bunun ilk örneğini buluruz. Burada anlatıcı bahara karşı duyduğu özlemi dile getirir. Şehirde bulamadığı baharı şehrin dışında arar. Tabiatda da aradığı baharı bulamaz. Onu, insanın içinde duyması gerektiği düşüncesini ortaya koyar. "Kendi Kendime", "Şehrâyin", "Güğüm", "Büyük Hülyalar Kuralım", "Havuz Başı", "Kameryeli Mezar", "Ormanda Uyku", "Şehrin Sabahları ve Adamlarından Biri", "Serseri Çocukla Köpek", "Dülger Balığının Ölümü", "Panco'nun Rüyası", "Kalinikhta", "Yalnızlığın Yarattığı İnsan", "Çarşıya İnemem" ve "Alemdağda Var Bir Yılan" adlı hikâyeler an içinde var olan his ve hayâllerle göre gelişen bir çizgi takip etmektedir.

Bu hikâyelerde anlatıcılar, daima "Ben"in hallerini, çevre ile ilişkilerini ve reaksiyonlarını dile getirirler. Bu tür hikâyelerde başı sonu hazırlanmış, çarpıcı bir vak'a bulunmamaktadır. Anlatıcının duyguları hangi istikamete yönelmişse anlatım o şekilde bir çizgi takip eder. Birbirine zıt duygular hikâyelerde adetâ çarpışır. Bunlar, ferdin rûh hallerinin dışı vurulduğu, iç çatışmaların tartışıldığı metinlerdir. Kahramanların kendilerini anlatmaları ile vak'alar vücut bulmuş olur.

Netice itibariyle, vak'a icad etme tarzları ile alakalı şu hususları da belirtelim. Her bir vak'anın hikâye halinde vücut bulması, öncelikle vak'a unsurlarının bir araya getirilmesine bağlıdır. Malzeme yığınları arasında seçme, düzenleme yapan anlatıcılar, ele aldıkları malzemeye kendilerinden kattıkları değerlerle yeni boyutlar kazandırırılar. Böylece, malzemelerin çerçevesi genişler, yahut daralır. Bu durumda, vak'ada

darlaşma veya genişleme meydana gelir. Hikâyeci, her şeyden önce, küçük birimciklere bağlı olarak üzerine şekil vermiştir. Bu birimcikleri algılama tarzı, hikâyeyi benzerlerinden ayırdığı gibi, onu yazarına da bağlar. Aristo'nun hikâye veya destan için söylediği üç unsurun değişik terkipler halinde bir araya gelmesiyle binlerce ayrı eserin yazılması, bu üç unsurun sanatkâr tarafından kullanımıyla alakalıdır. Nesne, araç ve taklid tarzı denilen bu unsurlar zaman içinde değişik vak'aların ayrı biçimlerde var olmasını sağlamıştır.⁽¹⁾

"Semaver" yazarı hikâyelerinin vak'asını çevresinden seçmiştir. Bunları şahsî algılama ve yorumlama tarzıyla yeni bir terkibe kavuşturmuştur. Bunu hikâyelerde kullandığı mekânların hep kendi yaşadığı belli yerlerden seçilmiş olmasından da çıkarabiliyoruz.

Yazarın vak'a seçiminde en mühim iki özelliği dikkati çekmektedir. Başkalarının her gün görüp önem vermediği şeylerden vak'alar çıkarması; diğer bir özelliği de, "ben"in temâyüllerini açığa vurmasıdır. Onun için gözlem, vak'anın ilk çekirdeğini oluşturmaktadır. Gözlemle elde edilen bilgi muhayyileye "ben"in iştirak edeceği yeni çağrışımlar kazandırır. Artık, nesnel âleme yeni yorumlar getirecek olan sanatkâr, olayları doğrudan şahsî kavrayışı ile yansıtır. Gözlemlediği olaylara ferdin içinde bulunduğu durumu, cemiyetin bu olaylardaki fonksiyonu gibi boyutları da katarak geniş bir perspektiften meseleyi yakalamak ister. Uzun soluklu bir terkibe ve uzun zaman dikkatini tek konu etrafında yoğunlaştırmaya tahammül gösteremeyen "Lüzumsuz Adam"ın yazarı, hikâyenin atmosferini daraltmaya başlar. Sosyal ve ferdî problemleri tek vak'aya bağlayıp hikâyesini tamamlar. Böylece, onun hikâyelerinde daralan vak'anın içerisine birçok duygunun yerleştirildiğini, tedâiden tedâieye geçildiğini görüyoruz. Hariçten alınan unsurlar sanatkârın muhayyilesinin katkısıyla, edebî metnin imkânlarına uygun olarak dikkatlere sunulur.

(1) Aristoteles, Poetika, (Çev. İsmail Tunalı), İst., 1983, s.11-14.

B. Vak'a Tipleri

Yukarıda işaret ettiğimiz tarzda hikâyelerine vücut veren yazarın hangi tür vak'alar seçtiğine de kısaca temas ettikten sonra, vak'a tiplerine geçebiliriz.

İlk hikâyelerinden itibaren metin tabakalarının bir kısmının gözleme bağlı olduğunu yukarıda belirtmiştik. Hareketli bir cemiyet yapısı içinde, gözlemlenen kesim, genelde yazarın hayatlarına önem verdiği kimselerdir. Bunların başında ise çocuklar ve fakir insanlar gelmektedir. O, sokakta binlerce insan arasında tek olanı ele almış, ferdin cemiyetle arasındaki mesafeye bir olay çerçevesinde işaret etmiştir. Başlangıçta, doğrudan vak'ayı anlatmaya başlayan yazarımız, hikâyeye ait klasik yapı unsurlarını tabii bir olay örgüsü içinde bir araya getirmek suretiyle eserinin çerçevesini tamamlamaktaydı. Ancak, zamanla yazarın olaylara yönelmesinde bir değişme olmuş, şâkulî bakışın yerini ufkî bakış almıştır. Böylece, edebî bir tür olan hikâyeye fikrî yoğunluk da kazandırılmıştır.

"Şahmerdan" yazarı hacim itibarıyla küçük hikâyeler kaleme almıştır. "Kriz", "Gauthaur Cambazhanesi" ve "Kumpanya"-nın dışında diğerleri kısa olup yaklaşık üç ile on iki sayfa arasındadır. İki yüz altı hikâyenin hemen hepsinin vak'a yönünden güçlü olduğunu da söyleyemeyiz. Başlangıçta yazıp sağlığında kitaplarına almadıklarının dışında konu ve teknik bakımından zayıf olan hikâyeleri de bulunmaktadır. Sait Faik'in zamanla güçlü bir tekniğe ulaştığını, gittikçe gelişen bir çizgi takip ettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Yazarın hikâyelerini vak'a tipleri bakımından üç grupta toplayabiliriz:

1. Tek metin halkasından ibâret hikâyeler
2. İki veya daha çok metin halkasından ibâret hikâyeler
3. İççe metin halkalarından ibâret hikâyeler

1. Tek Metin Halkasından İbâret Hikâyeler

Bunların sayısı oldukça çoktur. Yaklaşık yüz otuz iki hikâyeye tek metin halkasından ibârettir. Bunlar zaman itibariyle değişiklik gösterir. İçlerinde bir günden daha az bir sürede vak'ası başlayıp bitenler olduğu gibi, uzun bir zamana yayılanlar da vardır. Ancak, zamana yayılmış olarak vücut bulan bu tür hikâyelerde aynı konunun zaman içindeki durumu ortaya konulduğu için farklı bir metin halkası ile karşılaşmayız. Bununla birlikte, gerek kısa, gerekse uzun zamanlı hikâyelerde bakış açısı ve anlatıcı da değişmediği için ikinci metin halkası veya daha küçük mânâ birimleri bulunmamaktadır. Bütün bunlara ilâve olarak şunu da belirtelim ki, bir kısım hikâyelerdeki kopukluklar, ayrı bir vak'aya geçiş değil, yazarın türe ait tasarrufudur. Anlatıcı veya kahramanlardan biri vasıtasıyla vak'anın akışı kesilip şahsî düşünceye yer verilir. Edebiyatımızda Ahmet Mithat Efendi'nin tarzına yakın olan bu şekil, Sait Faik'te farklılık arz eder. Vak'aya bu tür müdahale tamamen kahramanın iç dünyasıyla alâkalıdır.

Vak'ası tek metin halkasından ibâret olan bu yüz otuz iki hikâyenin hepsi aynı kategoride düşünülecek mahiyette değildir. Bazan sanatkâr, gözleme bağlı kalır. Kahramanı vasıtasıyla müşahadeyi hikâyeleştirir. Bazan ise kahraman, hayalindeki bir vak'a parçasını dikkatlere sunar. Bu hikâyelerin başlangıç ve bitişleri de farklılık arz etmektedir. Anlatıcı önce vak'aya bir çerçeve hazırlar. Adetâ okuyucunun zihnini düşünmeğe yönlendirir. Daha sonra, bir olay nakledilerek hikâyeye tamamlanır. İnsan "ben"inin yorumundan ibâret olan ferdin rûh hâli de çekirdek vak'ayı oluşturur. Bütün bunlar, fert-cemiyet bağlamında ortaya konulan hayat tezâhürleridir.

Sait Faik, üç ayrı vak'a tipine de aynı dönemde yayınladığı hikâyelerde yer vermiştir. Mesela, "Benimle Beraber Seyahatten Dönenler" üst başlığıyla yayımlanan beş hikâyeden "Louvre'dan Çaldığım Heykel", "Bir Vapur", "Robenson"da tek metin halkasından ibâret vak'a varken, "Sevmek Korkusu" içiçe

metin halkalarından, "İhtiyar Talebe" ise, iki zincirli bir metnin tabakasından oluşmuştur. 1934-1935'te yayınlanan ve birbirine yakın zamanda ortaya konulmuş hikâyelerdeki üç ayrı vak'a tipine temâyül, yazarın değişik vak'a tiplerini bir dönem hikâyelerinde yer verdiğini göstermektedir. Bu durum da daha sonra kaleme alınmış metinlerde üç tip vak'anın da bulunacağını göstermektedir.

Bu açıklamadan sonra, vak'a itibariyle tek metin halkasından meydana gelen hikâyeleri belli guruplar halinde, tip yönünden birleştirebiliriz.

a. Gözlem Süresine Bağlı Hikâyeler

Bir kısım hikâyelerde vak'a gözlem süresiyle sınırlı tutulmuştur. Olay örgüsü gözlemin sınırlarını aşmaz. Edebî metin yoluyla dikkatlere sunulan olay, hariçten edinilen intibayla başlar ve biter. Anlatıcı, çağrışımlarla başka metin halkalarını vak'a içerisine yerleştirmez. Böylece, tek metin halkasından ibâret olan bu tür hikâyeler, bir şahsın hayatına ait parçadan ibârettir.

Yazarın ilk dönem hikâyelerinin çoğunu bu tür vak'alar teşkil etmektedir. "Uçurtmalar"da, çocukların bir günlük oyunları anlatıcının duygularına bağlı olarak verilmiş, yaşanan olayın kahramana yansıyan tarafları hikâyede vak'anın merkezini oluşturmuştur. "Yağma", "Sıcak ve Dondurma", "Bir Gerç Erkek", "Kartal" ve "Salıncakçı" da benzeri bir vak'a kurma tekniğiyle ortaya konulmuştur. Yine ilk hikâyelerden olan "İpekli Mendil", "Kıskançlık" ve "Semaver"de de tek metin halkasından ibâret vak'a tipleri bulunmaktadır. "İpekli Mendil" ve "Kıskançlık"ta bir mekâna ait müşahadeye bağlı olay anlatılırken "Semaver"de, bir şahsa ait üç ayrı mekânda yaşanan hayat tarzı tek vak'ada birleştirilmiştir.

"Üçüncü Mevki", "Bir Kıyının Dört Hikâyesi", "Gece İş", "Bir Karpuz Sergisi", "Türkçeye Tercüme Edilemeyen Kitap", "Köy Hocası ile Sığirtmacı", "Şahmerdan", "Zemberek", "Proje-törcü" ve "Bir Balık Avı Hikâyesi" adlı hikâyelerin vak'ası



kahramanlar arasındaki ilişkilerin ard arda sıralanması şeklindedir.

"Üçüncü Mevki", bir yolculuk münasebetiyle aynı kompartımanda bulunan sekiz kişinin karşılıklı ilişkilerinden ibârettir. Vak'a gözlemle sınırlı tutulmuş, bu süre içindeki davranışlar tarafsız bir anlatıcının tesbitleri olarak verilmiştir. Şehir, kasaba ve köy insanı bir araya getirildikten sonra, şahıs ve mekân tasvirleri ile çekirdek vak'a genişletilmiştir. Üç ayrı muhite mensup kahramanlar, kendi mekânlarına ait özellikler taşır. Olay, kahramanların karşılıklı konuşmaları ile sürdürülür.

"Bir Kıyının Dört Hikâyesi: Soğan Kayığı"na anlatıcı: "Bir gün, Adanın sahilinde bir soğan yüklü kayık gelip demirledi" (I-1/29) cümlesiyle başlar. İkinci cümleden itibaren ada esnafı ve kayıkçı tanıtılır. Kayıkçıyla adalılar arasındaki ilişkide anlatıcı, özellikle bu gencin davranışlarını gözlem yolu ile aktarır. Genç kayıkçının kadınlara karşı alâkası ve farklı çevrelerin insanların birbirlerini anlama zorluğu etrafında bir metin halkası oluşturulur. Aynı şekilde "Kediler", "Çocuklar", "Ve ölü" adlı diğer hikâyelerin de vak'aları ferdin çevreyle ilişkilerine göre kurulmuştur. "Bir Karpuz Sergisi", "Türkçeye Tercüme Edilemeyen Kitap", "Köy Hocası ile Sığirtmaç", "Şahmerdan" ve "Zemberek" hikâyelerinin vak'aları da hayatları, anlayışları ve kişilikleri ile birbirlerine uymayan kahramanların bir araya getirilmesi suretiyle düzenlenmiştir. "Bir Karpuz Sergisi"nde, kendisine para yardımı yapılan bir insanın karpuz sergisi açma çabaları anlatılır. Vak'a, yardım edenle yardım alan kişilerin bu sergiyi nasıl açacaklarını tasarlamalarından ibârettir. Bir arada yaşayan insanların dikkate değer ilişkileri verilirken, kahramanlar arasındaki tezat, çekirdek vak'ayı hazırlar. "Türkçeye Tercüme Edilemeyen Kitap" hikâyesindeki şişman gençle esmer adam; "Köy Hocası ile Sığirtmaç"ta öğretmen ile sığirtmaç çocuk; "Şahmerdan"da Salih ile Abdurrahman; "Zemberek"te Celil ile sınıf arkadaşları arasında olduğu gibi. Vak'alar, bu insanların birbirleriyle ilişkilerinde gözlenen uyumsuzluğa dayanır. Meselâ, Salih ile Ab-

durrahman taşradan İstanbul'a gelmiş, aynı işi yapmakta, aynı yaşama biçimini paylaşmaktadırlar. Abdurrahman bütün gücüyle çalışmasına rağmen, Salih yükü arkadaşına bırakmakta, iş yapar gözükmektedir. Ölümle sonuçlanan olayda, bu dramatik vaziyet ilişkilerdeki bozukluğa bağlanmıştır.

"Projektörcü" ve "Bir Balık Hikâyesi"nin vak'aları denizde geçer. Projektörcü, toplumun gizli yanlarına ışık tutmak için seçilmiş bir tiptir. Onun yaşı ile görünüşü arasındaki uyumsuzluk gibi, toplumun dışa yansımayan gizli yanlarının olduğuna dikkat çekilir. "Bir Balık Avı Hikâyesi"nde, sandalcının arkadaşına haksızlık yapmıştır. Böylece, iki insanın birkaç saatlik ilişkileri hikâyenin atmosferini oluşturmuştur.

Aynı şekilde, "Gece İş", "Park", "Bir Külhanbey Hikâyesi" ve "Kafa ve Şişe"de, sokaktaki küçük insanın problemleri tematik güç olarak vak'ayı teşkil eder. Ömer ve çevresine, yahut külhanbeyine ait hayat tarzları toplumun marazî taraflarını açığa çıkarıcı olarak verilmiştir. Şahıs ve mekân tasvirleriyle çekirdek vak'alar genişletilmiş, kahramanların yanlış davranışları ile mekânların kötü görünümü birbirine tamamlar mahiyette birleştirilmiştir. "Birtakım İnsanlar", "Bacakları Olsaydı", "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal", "Yüksek Kaldırım", "Sur Dışında Hayat", "Hallaç", "Mahalle Kahvesi", "Jimlastik Yapan Adam", "Cezayir Mahallesi", "Bir Kaya Parçası Gibi", "Pay", "Dolapdere" ve "Dülger Balığının Ölümü" adlı hikâyeler de gözlem süresiyle sınırlı vak'alardan ibarettir.

Adı geçen hikâyelerde, çekirdek vak'ayı küçük insanın problemleri teşkil eder. Her birinde ayrı muhitten seçilmiş kahramanlar, kendi hayat tarzları içinde gösterilmiştir. Anlatıcılar, olayları gözleme dayalı olarak verirken ferdî yorumlarını da katmışlardır. "Bacakları Olsaydı" ve "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal"de olduğu gibi. Bir kısmında ise, belli bir mekân ve gurup halinde insanlar vardır. Bunlarda kahramanların davranışları, karşılıklı konuşmaları nakledilmek ve mekâna dair özellikler belirtilmek suretiyle vak'a kurulmuştur. "Yüksek Kaldırım", "Sur Dışında Hayat", "Mahalle Kahvesi", "Cezayir Mahallesi" ve "Dolapdere"de olduğu gibi. Bu hikâye-

lerde anlatıcılar, kendi durumlarını vurgulamanın dışında yorumlarını da katmış, olay örgüsünü ise gözlemleriyle sınırlandırmışlardır.

"Marsilya Limanı", "Birahanedeki Adam", "Hallaç", "Jimnastik Yapan Adam", "Bir Kaya Parçası Gibi" "Pay" ve "Dülger Balığının Ölümü"nde, hariçte vücut bulan olayların nakledilmesinden ibaret vak'alar bulunmaktadır. Her birinde, hayatlarına önem verilen insanlar ele alınmıştır. Meselâ, "Birahanedeki Adam"da kahramanın dış görünüşü etrafında hayatı, yaşama şartları anlatıcının tasarıları ile birleştirilerek vak'a teşkil edilmiştir. Diğerlerinde de aynı yapı bulunmaktadır. Ferdî hayat, mekân tasvirleri ve anlatıcıların yorumları ile birleştirilerek metin halkası oluşturulmuştur. "Pay" ve "Dülger Balığının Ölümü"nde farklı olarak, fert-cemiyet contracte'ını teşkil eden bir yapı bulunmaktadır. "Pay"da, vak'a hak ve haksızlık üzerine kurulmuştur. Ücreti eksik ödenen tayfa ile gemici ve gurubu arasında cereyan eden münakaşanın verildiği hikâyede, tayfa ile gurup arasındaki çatışma olay örgüsünü hazırlamıştır. "Dülger Balığının Ölümü"nde ise, bir balığın denizden çıkarıldıktan sonra ağaca asılı hâli anlatılır. Dikkatli bir gözlemlerle, iki saat süren ölüm olayı, her geçen dakikada balıkta meydana gelen değişme tasvir edilir. Burada, balık bir sembol olarak seçilmiş, onun vasıtasıyla toplumun olumsuz yanlarına dikkat çekilmiştir. Böylece, hikâyede insanların önce kendilerine alıştırdıkları bir varlığa karşı acımasız davranmalarına dikkat çekilmiştir.

Tek metin halkalarından ibâret ve gözlem süresiyle sınırlı olan hikâyelerden bir kısmının vak'ası ise, hariçten edinilen intibalar etrafında kurulmuştur. "Şehri Unutan Adam", "Hancının Karısı", "Bir Başka İstanbul", "Yağmurlu Hava", "Millet Bahçesi", "Kınalıada", "Dört Zait", "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi" ve "Barometre"de olduğu gibi.

"Şehri Unutan Adam"a, "Çoktan beri şehre inmemiştim. O gün, insanları sevebilmek arzusuyla otelin kapısını açtığım zaman, karşıma ilk çıkan insan, bir küfeci çocuğu oldu." (I-



1/57) cümlesiyle başlayan anlatıcı, o gün gördüklerini, karşılaştığı insanları, çevrenin görünümünü anlatmakla hikâyesini tamamlar. "Hancının Karısı", "Yağmurlu Hava" ve "Dört Zait"-te de vak'a aynı tarzda kurulmuştur. Hikâyelerin olay örgüleri mekân tasvirleri ve anlatıcının başka insanlarla yaptığı kısa konuşmalarla genişletilmiştir. Ayrıca "Dört Zait" mektup tarzında olup, anlatıcı gördüğü şeylerin çağrıştırmasıyla bir kısım duygu ve düşüncelerine de yer vermiştir. Daha sonra, sağlık raporunu okutmak için kendisine evrakını gösteren bir şahsın durumunu belirterek metni tamamlar. "Millet Bahçesi", "Kınalıada" ve "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi" hikâyelerinin vak'asını ise, mekân-insan arasındaki ilişki oluşturmıştır. Mekânların ayrı zamanlardaki durumu ve insan üzerindeki etkileri anlatılmıştır. "Millet Bahçesi"nde, değişik renkte ışıklarla aydınlatılmış bahçe; "Kınalıada"da, adanın uzaktan görünüşü; anlatıcıların bir sevgili hayâli kurmalarına yetmiştir. "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi"nde ise, üç ayrı zamanda farklı insanların doldurduğu parkın değişen manzarısı dikkatli bir gözlemle aktarılmıştır. "Dolapdere", İstanbul'un sisli bir gününde tesadüfen karşılaşan üç insanın diyaloglarından ibarettir.

b. Hatıralara Bağlı Hikâyeler

Tek metin halkasından ibâret olan hikâyelerden bir kısmı, kahraman anlatıcılara veya başka şahıslara ait hatıraların nakledilmesi şeklindedir. Bu hikâyelerde vak'a geçmişe aittir. Geçmiş zamanda yaşanan, yahut müşahade edilen şeyler olay örgüsünü oluşturur. Anlatıcı, kendi geçmişinden bir kesit aktarmak suretiyle vak'ayı ortaya koyduğu gibi, başkalarına ait bir hatırayı anlatarak da, kısa bir metnin imkânları içinde değişik bir hayat tarzına işaret etmiş olur.

"Babamın İkinci Evi", "Orman ve Ev", "Bohça", "1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir", "Kaşıkadası'da", "Baba-Oğul", "Papaz Efendi", "Bir Aşk Hikâyesi", "Sivriada Geceleri", "Sivriada Sabahı" ve "Barba Antimos" adlı hikâyelerde kahramanların



hatıralarına bağlı tek metin halkasından ibaret vak'alar bulunmaktadır.

"Babamın İkinci Evi", "Orman ve Ev", "Bohça", "Sivriada Geceleri", "Sivriada Sabahı" adlı hikâyelerde kahraman-anlatıcılar, çocukluklarından hatırladıkları yaşanmış şeylerle olay örgüsünü kurmuşlardır. "Babamın İkinci Evi", yıllar sonra, bir otelin penceresinden dışarıyı seyreden kahramanın çocukluğundaki bir günlük yaşantısını hatırlamasıyla başlar. Kahraman-anlatıcının babasıyla birlikte yaptığı seyahat ve köy evinde geçirilen bir gecede olaylar hikâyenin çekirdeğini teşkil eder. Mekân ve köyde görülen insanlara dair tasvirler ile vak'anın çerçevesi genişletilmiş, geçmişin çocuk zihninde kalan güzel taraflarıyla olay örgüsü kurulmuştur.

"Orman ve Ev", "Bohça", "Kaşıkadası'nda", "Sivriada Geceleri", "Sivriada Sabahı" hikâyeleri de aynı şekilde, kahraman-anlatıcıların çocukluk hatıraları etrafında şekillenmiştir. "Orman ve Ev", kasabadan seçilmiş bir orman ve eve ait özelliklerin dikkatlere sunulmasından ibârettir. Bu iki mekânı birleştiren aynı ailenin olmalarıdır. Anlatıcı, çocukluğunda gördüğü bu iki mekânın üzerinde bıraktığı etkiyi dikkatlere sunmuştur. "Bohça'da, evlerine gelen hizmetçi kıza duyduğu alâkayı çocukluğuna ait ilk duygular olarak sıralayan anlatıcı, olay örgüsünü rüya motifi ile genişletmiştir. "Kaşıkadası'nda", "Sivriada Geceleri" ve "Sivriada Sabahı'nda ise, anlatıcıların çocukluklarındaki birer günlük hatıraları vardır. Her birinin olay örgüsü arkadaş ilişkilerini yansıtıcı tarzda düzenlenmiştir. "1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir" ise kahraman-anlatıcının olgunluk dönemine ait tek halkalı bir hikâyesidir. İçinden geldiği gibi yaşamak isteyen bir insanın ticareti nasıl bıraktığı anlatılmıştır.

Tek metin halkasından ibâret ve hatıralara bağlı hikâyeler, sadece kahraman anlatıcıların çocukluklarına dair değildir. Bir kısmı da başka şahıslar dediğimiz anlatıcının dışındaki vak'a kahramanlarına ait hatıralar olarak karşımıza çıkmaktadır. "Baba-Oğul", "Papaz Efendi", "Bir Aşk Hikâyesi"

ve "Barba Antimos"ta olduğu gibi. Hikâye kahramanlarının geçmişlerine ait bir olay, hikâye vasıtası ile ortaya konur. "Baba-Oğul"da, müvezziliği oğluna devreden babanın küçük ticareti; "Papaz Efendi"de, ölen papazın bahçedeki çalışması; "Bir Aşk Hikâyesi"nde, Sevim'in geçmişteki ilişkileri; "Barba Antimos"ta, yaşlı duvar ustası Barba Antimos'un sanatı; geçmişlerinden birer kesit olarak verilir. Diyalog ve tahkiye içiçe sıralanmak suretiyle metin halkaları teşekkül etmiştir.

c. An İçindeki Rûh Çözömlmelerine Bağlı Hikâyeler

Tek metin halkasından meydana gelen hikâyeler, hariçte vücut bulan yaşama biçimlerinin aktarılmasından ibaret olduğu gibi, ferdin iç dünyasının yansıtılması şeklinde de kurulabilir. Sait Faik'in iç çözömlleme yöntemiyle dikkatlere sunduğu hikâyelerin bir kısmı tek metin halkasından meydana gelmiştir. "Ormanda Uyku", "Önüdeki Kış", "Bir Sarhoşluk", "Lüzumsuz Adam", "Bir Bahçe", "Şehrin Sabahları ve Adamlarından Biri", "Çatışma", "Yandan Çarklı", "Şehrâyin", "Güğüm", "Çarşıya İnemem" ve "Yılan Uykusu" adlı hikâyeleri bu grupta ele alabiliriz.

Bu hikâyelerin her biri, farklı bir duygu ve düşüncenin etrafında şekillenmiştir. Meselâ, "Ormanda Uyku" duygusal bir rüyanın metin haline gelmesidir. Anlatıcı, birlikte olmayı hayâl ettiği kızla rüyada birlikte oluşunu anlatır. "Bir Sarhoşluk", "Bir Bahçe", "Şehrâyin" ve "Güğüm"de de, kahraman-anlatıcılar rûh hallerini ve hayâllerini yansıtırılar. Dördünde de sarhoş bir insanın dış dünyayı değişik biçimde algılaması vak'aların çekirdeğini oluşturmuştur. "Önüdeki Kış"ta, eşyanın tedâisi ile o eşyaları yapan insanların yaşantıları hayâl edilir. Maşayı yapan ve satan Kehlibar ile kocasına ait hayâller anlatıcı tarafından kurulur. "Lüzumsuz Adam"da yalnızlıktan bunalmış birinin yedi yıla yayılmış değişmez yaşama biçimi tek metin tabakasına sıkıştırılırken; "Şehrin Sabahları ve Adamlarından Biri", "Yandan Çarklı" ve "Çarşıya İnemem"de canı sıkılan

insanların tasarıları vak'ayı oluşturmıştır. "Şehrin Sabahları ve Adamların Biri", "Gündüz, bu pis ışık bir bitse de kararı-verse ortalık, ışıklar bir yansa..." (VI-1/103) düşüncesi etrafında canı sıkılan insanın bir günü; "Yandan Çarklı", "Ölesiye yalnız, ölesiye mesudum." (VI-2/183) çelişkisi içindeki şahsın yolculuğu; "Çarşıya İnemem", umutsuz hasta olan bir şahsın odasında çevre ve insanlara dair düşünceleri anlatılmak suretiyle vücut bulmuş hikâyelerdir.

"Çatışma" ve "Yılan Uykusu" ise, tasavvur edilen gerçeküstü olaylar etrafında şekillenmiştir.

An içindeki rûh çözümlemelerine bağlı bu hikâyelerde vak'a en alt seviyeye indirilmiştir. Metni bir vak'adan ziyade, tasarılar oluşturur. Yaşanan hayatın bir benzeri anlatma, gösterme ve tasvi yolu ile ortaya konulmamış; anlatıcıların içinde bulundukları rûh hallerine ve hayâllerine göre metinler teşekkül etmiştir. Anlatılanların gerçeklik değeri üzerinde durulmamıştır.

2. İki veya Daha Çok Metin Halkasından İbaret Hikâyeler

Yazarın eli hikâyesi de iki veya daha çok metin halkasından oluşmuştur.

"Sonbahar" adlı hikâyede ilk olarak gördüğümüz bu durum, yazarın bütün hikâyeleri içinde, yaklaşık dört tanesinden birinde başvurduğu bir vak'a tipidir. "Sonbahar"da, kahraman ve anlatıcı değişmediği, hatta metin halkaları arasına uzun bir zaman boşluğu girmediği halde, vak'ayı iki metin halkası teşkil etmiştir. Bir İsveç'li gence ait sonbahara dair düşünceleri alıntı tekniği ile hikâyenin müstakil bir metin halkasını meydana getirirken, aynı kahramanın hayatından bir kesit-ikinci metin halkası olarak hikâyeye girmiştir. Anlatıcı, kahramanı vasıtasıyla bu iki halkayı birleştirmektedir. Aynı şekilde, "Düğün Gecesi"nde, çekirdek vak'a bir köy düğünüdür. Ancak kahramanların geçmişleri ve köydeki yaşama biçimi ikinci

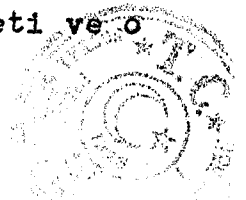


halkayı oluşturmıştır. Böylece, ikinci derecedeki bir olaya yer verilmek suretiyle iki metin halkasından ibaret bir metin tabakası meydana gelmiştir.

"İhtiyar Talebe", "Meserret Oteli", "Kalorifer ve Bahar", "Gauthaur Cambazhanesi", "İnsanlar, Türküler, Masallar" adlı hikâyeler de "Düğün Gecesi"ne benzer tarzda düzenlenmiştir. "İhtiyar Talebe"de, kahramanın haldeki hayatı ile on beş yıl önce yaşadığı olay birleştirilmek suretiyle iki ayrı metin tabakası olarak dikkatlere sunulmuştur. Diğerlerinde ise iki ayrı kesime mensup kahramanlar önce, kendi muhitlerindeki yaşama biçimleri ile ortaya konulmuş. Daha sonra, bu insanlar bir araya getirilerek iki metin halkası birleştirilmiştir.

Yazarın bu tür hikâyelerinde değişmeyen bir tutumu vardır. Zaman itibariyle olayların değişiklik gösterdiğine dikkati çeker. Çekirdeği oluşturan vak'a halde yaşanır. Ancak, anlatıcı kahramanın geçmişine yönelerek olay örgüsünün atmosferini genişletir. Böylece, zamana yayılmış olan, kahramanlara ait değişik hayat tezâhürleri seçilerek vak'a vücut bulmuş olur. Her kahramanın küçük dünyasından alınan kesitler neticeyi izah edici tarzda düzenlendiği için, bu şekilde kahramanları daha net bir biçimde tanırız. Bu tür vak'aların hemen hepsinde, hal-den geçmişe giden ve tekrar halde tamamlanan bir yapı söz konusudur. "Kriz", "Bir Define Arayıcısı", "Kim Kime", "Mahpus", "Kestaneci Dostum", "Ketenhelvacı", "Falci Matmazel Todori", "On Milyonerle On Metresi", "Mürüvvet", "Büyük Hülyalar Kurallım", "Ayten", "Kumarbaz Hayri Efendi", "İyilik Unutulmaz", "İlk Okuyucu Mektubu" ve "Ben Ne Yapayım" adlı hikâyelerde olduğu gibi. Bunlarda, geçmişe ve hâle ait olaylar müstakil metin halkaları olup, birleştirilmek suretiyle hikâyelerin olay örgüleri kurulmuştur.

Bunlardan başka, gerek vak'alarının zamana yayılması, gerekse kahramanların ayrı zamanlardaki farklı yaşantılarının bir araya getirilmesi sebebiyle "Satılık Dünya" ve "Francala mı Ekmek mi?" hikâyeleri de iki metin halkasından teşekkül etmiştir. "Satılık Dünya"da, Emin'in geçmişteki memuriyeti ve o



günlerde çektiği sıkıntılar ile haldeki delilik durumu ayrı metin halkaları olarak dikkatlere sunulmuştur. "Francala mı Ekmek mi?"de ise, Çarpık Ahmet'in geçmiş yaşantısı ve hafıza kaybına uğramasıyla alakalı olayların her biri müstakil metinler halinde birleştirildiği gibi, büfeci Ahmet Recaî Efendi'nin geçmiş ve haldeki yaşantısı da ayrı bir metin halkasını teşkil etmiştir.

Son döneme ait hikâyelerden on ikisinde de, iki metin halkasından ibaret vak'alar bulunmaktadır. Bunlar: "Türk Ülkesi", "Ağıt", "İnsan Gibi Bir Şey: Huy", "Radyoaktiviteli Röportajlı Hikâye", "Rıza Milyon-Er", "Dondurmacının Çırağı", "Yani Usta", "Az Şekerli", "Battaniye", "Hikâye Peşinde", "Melâhat Heykeli" ve "G..."dir.

Bu hikâyelerden bir kısmında, kahramana ait farklı iki yaşama biçimi vak'anın ayrı metin halkaları olarak birleştirilmiştir. "Türk Ülkesi", "İnsan Gibi Bir Şey: Huy", "Rıza Milyon-Er" ve "Dondurmacının Çırağı"nda olduğu gibi. "Türk Ülkesi"nde kahramanın şehirde ve şehrin dışında bulduğu hayat, mukayeseli olarak verilmek suretiyle değişik olaylar bir metin tabakasına yerleştirilmiştir. "İnsan Gibi Bir Şey: Huy", bir insanın alışkanlıkları ve alışkanlıklarına karışı engelleyici tedbirleri; "Rıza Milyon-Er", Rıza Efendi'nin fakir ve zengin olduğu zamanları; "Dondurmacının Çırağı", çırağın pastanede çalıştığı ve işten ayrılıp İstanbul'da aç ve mağdur kaldığı günleri; ayrı metin halkaları olarak bir araya getirilmiştir.

Diğerlerinde ise, ayrı şahıslara ait yaşama biçimleri ard arda sıralanarak iki ayrı metin halkası bir metin tabakasını tamamlamıştır.

3. İç İç Metin Halkalarından İbaret Hikâyeler

Bir kısım hikâyeler ise iç içe metin halkaları şeklindedir. Bunlarda, her metin halkası diğerinin içerisinde bulunduğu gibi, biri diğerinin çekirdeğini de teşkil edebilir. Bu

tip hikâyelerde, iki veya daha çok metin halkasından ibaret olanlardaki gibi, zaman bakımından öncelik ve sonralık söz konusu değildir. Vak'a, anlatıcının zihninde tasarlanmış olarak iç içe sıralanmıştır. Yazarın bu tarz hikâyelerinde kahramanların da değişmesi mümkündür. Bazan birinci derecede kahramanın farklı şahıslar ile ilişkileri iç içe halkalar olarak hikâye metninde yer alırken, bir kısım hikâyelerde de, ikinci üçüncü derecedeki şahıslar ön plâna çıkarlar. Sanatkârın yirmi dört hikâyesinde bu tip vak'alar ile karşılaşmaktayız. İlk olarak "Sevmek Korkusu"nda böyle bir vak'a kurulmuştur. Burada asıl vak'a egzotiktir. Ancak, kahramana ait duygu hali, benzer duyguları yaşadığı dönemleri hatırlamasına sebep olur. Asıl vak'a, geçmişte yaşanan benzer olayların merkezini teşkil etmektedir. Aynı şekilde, yazarımızın ilk dönem hikâyelerinden olan "Bir Kadın", "Tahtacılar", "Beyaz Altın", "Sarnıç", "Çelme", "Paşa Hazretleri", "Davud'un Anası", aynı tarzda kurulmuş iç içe metin halkalarından meydana gelmiş değişik vak'alara ait metinlerdir. "Şeytanminaresi"nde de, kahramanın hayatına ait gözlem onun taşradaki muhitine ve aile fertlerine kadar uzanan yeni metin halkaları ile zenginleştirilmiş bir şekilde verilmiştir. Denizde yıkanırken okuyucuya tanıtılan Mehmet'in taşralı ve tuğla fabrikasında işçi olduğunu öğreniriz. Anlatıcı olayı bu noktada bırakmaz. Geleceğe taşır. Mehmet'in aile çevresini, babasını, eşini ve oğlu Emin'i tanırız. Emin'in, babasına benzeyen kaderini çizer. O da büyüyünce, babası gibi gurbetçi olacaktır. Taşralı insanların dramı, kuşaklar arası değişmeyen hayatları bir hikâyede yoğunlaştırılmış metin halkaları olarak ortaya konulur.

"Bardaklar", "İkinci Mektup", "Sonu", "Havada Bulut" ve "Ay Işığı" adlı hikâyelerde kahramanlara ait hayat tezâhürleri, değişik zamanlardan seçilmiş metin halkaları birleştirilmek suretiyle birbiri içinde anlatılır.

"Su Basması", "İp Meselesi", Menekşeli Vadi", "Sakarya Balıkçısı" ve "Kameriyeli Mezar" adlı hikâyelerde de gördüğümüz bu tip vak'alar, yazarımızın son dönem hikâyelerinden "Kalkınışta", "Öyle Bir Hikâye", "Yalnızlığın Yarattığı İnsan"



"Alemdağda Var Bir Yılan" ve "Panco'nun Rüyası"nda devam eder.

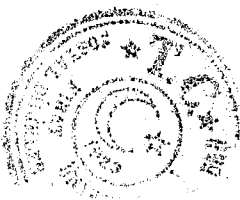
İki metin halkasından ibaret hikâyeler ile iç içe metin halkalarından müteşekkil olanlar arasında, vak'a tipi itibariyle, yapı bakımından farkı ortaya koymak için, birer örnek vererek açıklamaya çalışalım.

Yazarın son dönem hikâyelerinden olan "Melahat Heykeli" iki metin halkasından ibaret bir vak'adır. Burada iki kahraman ayrı ayrı tanıtıldıktan sonra, bir araya getirilmek suretiyle tek olay örgüsünde birleştirilmiştir. Bu hikâye ile aynı zamanda kaleme alınmış olan "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" da ise iç içe düzenlenmiş metin halkaları daha girift ve birbirinin içinde yer almıştır. Kahramana ait geçmiş zamandaki hastalık nöbetleri, haldeki benzer durumun yaşanması ile hatırlanır. Hastalık ve yalnızlık duygusu içiçe sıralanmıştır. Zamanı ait boşluk ortadan kalkmış; geçmiş, halin içine yerleştirilmek suretiyle değişik rûh hallerini yansıtan davranış ve düşünceler birlikte aktarılmıştır. Yine aynı döneme ait "Mektup" adlı hikâyede, bunların aksine tek metin halkası vak'anın bütününi teşkil etmektedir. Bu da, Sait Faik'in üç vak'a tipini de yazarlık hayatının her döneminde denediğini, hiç birini diğerine tercih etmediğini, ele aldığı konunun gerektirdiği biçimde hikâye metnini kurduğunu göstermektedir.

II. ZAMAN

Edebî bir tür olan hikâyenin yapı unsurlarından biri de zamandır. Seviyesi ne olursa olsun her edebî metin, "olayların zaman sırasına dizilerek anlatılması" ⁽²⁾ olduğuna göre, eserin anlaşılması için zamanın belirlenmesine ihtiyaç vardır. Tamamlanmış bir metinde anlatılan şeyler yaşanmış veya tasarlanmış olaylardır. Bunların vücut bulması belli bir zamana bağlıdır. Eserde ilişkilerin ortaya çıktığı ve devam ettiği süre-

(2) E. M. Forster, Roman Sanatı, Ank., 1982, s.65.



lerin tesbiti zaman problemi ile alakalıdır. Dolayısıyla zaman, bir metnin ne zaman, ne kadar sürede ve nasıl var olduğunu belirten yapı unsurudur, diyebiliriz.

Her sanatkârın zamanı ortaya koyma tarzı farklıdır. Yazarla eser arasındaki rabıta en alt seviyeye indirilerek, esere dair hususiyetler, itibârî bir âleme ait hayat tezâhürleri olarak dikkatlere sunulur. Yazar, kendi zamanına ait olayları, bir ölçüde de olsa, şahsi yorumuna göre belirtir. Tamamlanmış bir metnin zamanı kendi içindedir. Metinde bulunan zamanı bildiren ifâdeler bize eserin zamanına dair ipuçları vermektedir.

İnsan davranışları, zaman içinde sürülen hayat ve değerlere göre sürülen hayattan birine bağlıdır. Hikâyede ise zaman içinde sürülen hayat anlatılmıştır.⁽³⁾ Ancak, bu zaman uzun değil, seçilmiş bir parça olup, nev'in imkânlarına göre aktarılmıştır.

Eserine belli bir vak'a etrafında vücut veren sanatkâr, onu bir mekânla sınırladığı gibi, zaman kavramını da belirgin veya dolaylı olarak eserin içerisine yerleştirir. Gennadiy N. Pospelov'un dediği gibi, edebiyat "her şeyden önce zaman içinde geçen, akan yaşam görüngülerini; yani, yaşantılar, düşünceler, niyetler, edimler ve olaylar zinciri ile bağlı insan eylemlerini yeniden yaratmaktır."⁽⁴⁾ Burada iki ayrı zaman kavramı ile karşı karşıya bulunuyoruz. İlki, olaylar zincirine bağlı zaman, buna vak'a zamanı; ikincisi, "kahramanın dünyasında, muhayyilesinde çeşitli sebeplerden dolayı bir araya gelen farklı zamanlara ait hayat tezâhürleri"⁽⁵⁾ nin nakledildiği zaman, buna da anlatma zamanı diyoruz. Yazar, bu iki zamanı eserinde değişik ifâde kalıpları ile ortaya koyar. Eser, ayrı zaman dilimlerinde vücut bulmuş metin halkaları seviyesinde ele alınıp incelendiğinde zaman problemi daha iyi çözümlenmiş olur. Ayrıca, "eserde karşılaştığımız itibârî vak'anın, yine aynı vasıftaki zamanıyla gerçek zaman, yani yaşanmış zaman arasındaki

(3) a.g.e., s.67.

(4) Gennadiy N. Pospelov, Edebiyat Bilimi I, Ank.,1984, s.102.

(5) Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Ank.,1984, s.119.

benzerlikler..."⁽⁶⁾ kronolojik zaman diye ifade edeceğimiz yeni bir zaman çerçevesiyle karşılaşmamız demektir. Bir sanatkârda kronolojik zaman, hangi ölçüler içinde varlığını hissettiriyor, bunun da tesbiti zaman probleminin, vak'a ve anlatma zamanının dışında, yeni bir boyutunu teşkil etmektedir.

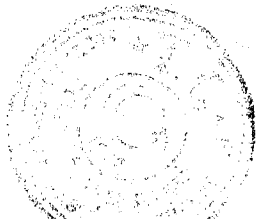
Sait Faik, iki yüz altı hikâyesinde değişik zaman unsurlarını kullanmıştır. Bu konuda da ferdî tarzı onu başkalarından ayıran bir özelliğidir. Hikâyelerin zamanı meselesine geçmeden önce yazarın bu konuya yaklaşımını kısaca vermek istiyoruz.

A. Zamanı Belirtme Tarzı

Sanatkâr, hikâyelerinde zamanı belirten ifadeleri değişik şekillerde kullanmıştır. Bunu, hikâyelerin bütününden hareketle birkaç kısma ayırarak tesbit edebiliriz.

Bir kısım hikâyeler, zamanı ifade eden söz guruplarıyla başlar. "Şehri Unutan Adam"da: "Çoktan beri şehre inmemiştim." (I-1/54), "Stelyanos Hrisopulos Gemisi"nde: "Kış adanın sahillerine lodoslarla beraber gelirdi." (I-1/14), "Bir Kıyının Dört Hikâyesi"nde: "Bir gün adanın sahiline bir soğan yüklü kayak gelip demirledi." (I-1/29) gibi. Zamanı sezdiren söz gurupları hikâyenin muhtelif yerlerine yayılmış olarak da karşımıza çıkar. Sait Faik, belli bir zaman içinde vücut bulmuş olayın çağrışımla benzer vak'aları aynı hikâyede sıralarken, bunları zaman ifade eden cümlelerle birbirinden ayırır. "Sevmek Korkusu"nda, olgunluk çağı sevgilisinden bahsederken çocukluğunu hatırlayan anlatıcı, geçmişe ait duygularını da zamana taşır. Bu duyguların geçmiş zamanda duyulduğunu da belirtir (I-1/77). Yine aynı hikâyede, yazarın zamanı belirtme tarzıyla ilgili olarak, önemli vak'a zamanlarının seçilip anlatıldığını, diğer zamanların dışarda tutulduğunu belirten ifade kalıplarıyla da karşılaşırız: "Gelmediği günlerden bahsedecek

(6) a.g.e., s.120.



değilim. (...) Beklenen gelmek için iyi havaları seçerdi." (I-1/78-79) diyerek seçilmiş zamanlarda vücut bulan olaylara yer verdiğini vurgular.

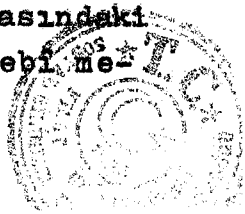
Sait Faik'in ilk hikâyelerinde geçmiş ile hal iç içe verilmiş, daha sonrakilerde gelecek de muhayyileye bağlı olarak esere yerleştirilmiştir. "Birahanedeki Adam"da zaman hal-den geleceğe uzanan bir çizgi takip eder. Anlatıcıya ait kısa süreli gözlem yeterli olmuş, kahramanın devam eden hayatı ise hayâl edilmiştir. Aynı özellik "Şeytanminaresi" ve bir kısım hikâyelerde de bulunmaktadır.

Bir kısım hikâyelerde ise zaman belirgin olarak verilmemiştir. Olay örgüsü, zaman kavramının dışına çıkmamak süretiyle hangi zamanın söz konusu olduğu belli edilmemiştir. Özellikle son döneme ait hikâyelerde bu durumu tesbit edebiliriz. "Yılan Uykusu", "Alemdağda Var Bir Yılan", "Öyle Bir Hikâye", "Panco'nun Rüyası" v.s.'de zaman, belli bir olaydan söz edilmediği için, belirsizleşmiştir. Ancak, bu tür hikâyeler bir his halini, reel âlemin dışında, hayâli bir yapıyı dikkatlere sunduğu için, burada "ben" in değişik his hallerinin iç içe sıralandığı zamandan bahsedebiliriz. Bunlarda eserde belirtilmemiş; "Ampülün ışığı buza girip çıktı." (VII-1/105), "Sabaha kadar kuşun kanat seslerini, onun mışıl mışıl uykusunu duydum." (VII-1/108) ifadeleriyle, rüya halinde yaşanan zaman sezdirilmiştir.

B. Hikâyelerin Zamanı

1. Kronolojik Zaman

Edebî eserde kronolojik zaman, asgari seviyede de olsa, varlığından haberdar olduğumuz bir zaman dilimidir. Yazar, itibâri olan zamanın dışında, yaşanmış zaman veya gerçek zamana ait bazı hayat tezâhürlerini doğrudan veya dolaylı olarak esere yansıtmış olabilir. İtibâri zamanla gerçek zaman arasındaki benzerlik bizi bu konuda düşünmeğe sevk etmektedir. Edebî



tinde yaşanmış zamana ait izler, itibâri vak'ada, yine aynı vasıftaki zamana tesir etmiş ve değişik şekillerde metin hallerine girmiştir.

Sait Faik'in hikâyelerinde kronolojik zaman vak'a zamanı ile yer yer çakışır. Hatta vak'a ve anlatma zamanları kronolojik zamanın üzerine oturabilir. Bu tür hikâyeler az da olsa, karşımıza çıkan bir hususiyettir. Biz burada kronolojiye bağlı zaman üzerinde durmak istiyoruz. Bir kısım hikâyelerde vak'anın bir tarihle sınırlı tutulması, yazarın zamanı tasarruf tarzı olarak da değerlendirilebilir.

Bu tür hikâyelerde kronolojik zaman değişik şekillerde ifade edilir. Yirminci yüzyılın ilk yarısına ait hayat tezâhürleri onun hikâyelerinde kesitler halinde karşımıza çıkar. Burada kronolojik zamanın özellikle belirtildiği hikâyeler ve belirtilme şekilleri üzerinde duracağız.

Yazarın dört hikâyesinde kronolojik zaman Birinci Cihan Harbi yıllarıdır. Bunlar: "Beyaz Altın", "Çelme", "Bir Hastalık" ve "İlk Okuyucu Mektubu"dur.

"Beyaz Altın" hikâyesinde, önce kronolojik zaman üzerinde durulmuştur. Harp zengini olan kahramanın durumu ve ölümüne kadar geçen süre, önemli vak'a anlarına göre verilmeden önce, harp yıllarına ait gerçek zaman: "Ama o zamanlar, bir okka karışksız un, bir yirmi yaşındaki köylü çocuğundan daha kıymetli idi." (I-2/130) ve: "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 devirde, bir Eskicizade'nin yazıhanesinde öğle yemeği yemenin ne kadar mühim bir şey olduğunu; bana bu ikrâmı eden Eskicizade de biliyordu." (I-2/131) cümleleri ile ortaya konulmuştur. Böylece, vak'a zamanı Birinci Cihan Harbi yılları olup, itibâri vak'anın zamanı bu kronolojik zamandan, diğer bir ifadeyle, yaşanmış zamandan seçmek suretiyle alınmıştır. "Çelme"de ise, çekirdek vak'ayı teşkil eden bir günlük olay dikkatlere sunulurken, "harbin bize gelip gelmeyeceğinden..." (II-1/15) bahseden insanlardan

söz edilir. Bu ifadeyle, vak'anın anlatma zamanı kronolojik zamanın çerçevesine yerleştirildiğini görüyoruz. Vak'a zamanı ise geçmişe ait ve "Seferberlikteydi..." (II-1/16) denilerek Birinci Cihan Harbi yıllarından seçilmiş olduğu belirtilmiştir. "Bir Hastalık"ta yine Birinci Cihan Harbi yılları ile Vak'a zamanının sonu çakışmaktadır. Bu hikâyede, "Otuz yedi, otuz sekiz sene önce..." (VII-1/98)ye ait bir olayın anlatıldığı belirtilmiştir. Ayrıca:

"Onun hastalığının başlanıncısına ben rastlamadım. Pek küçükmüşüm. Benim yetiştiğim zamanlar Birinci Cihan Harbi patlamıştı. Harbin içinde idik." (VII-1/99)

Görüldüğü gibi, burada kronolojik zaman açıkça belirtilmiştir. Kahramanın hayatı, İstiklâl Harbi ve Cumhuriyet döneminin ilk yıllarıyla da birleştirilerek gerçek zamana işaret edilmiştir. Aynı şekilde, "İlk Okuyucu Mektubu"nda, 1919-1922 tarihleri arasında yaşanan olaylardan mütâreke ve İstiklâl Harbindeki hadiselerle metnin vak'ası irtibatlandırılarak anlatılmıştır. Böylece, yaşanmış intibâını veren olaylar itibâri metne ait ifade kalıplarına dökülürken gerçek zamana dair ipuçları da verilmektedir.

Yazarın "ben"in ifade kalıplarıyla ortaya konulan bir kısım hikâyelerde de kronolojik zamanı tesbit edebiliriz. Meselâ, "Bir İlkbahar Hikâyesi"ndeki: "Tam otuz sene evvel on iki yaşındaydım...." (V-1/86) cümlesinden yazarın temsilcisi durumunda olan anlatıcının kırk iki yaşında olduğunu, bunun da 1918 tarihine tekâbül ettiğini söyleyebiliriz. Bütün bu tesbitler bizi anlatıcı problemine götürüyor ve anlatıcı ile hikâye yazarını birleştirmeyi zorluyor.

Üç hikâyenin kronolojik zamanı da İkinci Cihan Harbi yıllarıdır. "Kurabiye" hikâyesinde gerçek zaman şu şekilde belirtilmiştir:

"İşte 1942 senesinin 21 Haziranının gece yarısından sonra saat üç buçukta uyanık, beyaz şimşeklerin çaktığı yağmurlu bir gece..." (IV-2/172)

Burada vak'a zamanı, belirtilen zamandan seçilmiş ve

gerçek zamana bağlanmıştır. "On Milyonerle On Metresi"nde ise, seçilen vak'a zamanı 1940-1943 yıllarına ait hayattan alınmıştır. İkinci Cihan Harbi'nin getirdiği bunalımlı günler kronolojik zamanı belirtici tarzda verilmiştir. Aynı şekilde, "Büyük Hülyalar Kuralım"daki, "harp zamanındaydı..." (IV-2/151) cümlesiyle, kronolojik zamanın İkinci Cihan Harbi yılları olduğu sezdirilmiştir.

Sait Faik, son dönemde kaleme aldığı hikâyelerinde de kronolojik zamanı değişik biçimlerde okuyucuya aktarmıştır. "Dolapdere"de, mekânın yirminci yüzyılda geçirdiği değişimler, uzun bir zaman çemberinden geçirilmiş ve 1953'teki durumu ortaya konulmuştur. "Rıza Milyon-Er", "Çarşıya İnemem" ve "Melâhat Heykeli"nde de, kronolojik zaman anlatıcıların zaman bildiren söz guruplarıyla hikâyelere girmiştir. "Rıza Milyon-Er"de vak'a zamanını 1937 tarihinden başlatıp on altı yıl sonrasına ait durumla devam ettirerek; "Melâhat Heykeli"nde yine 1940 tarihinin olayın başlangıç zamanı olduğunu belirterek; "Çarşıya İnemem"de yazarın temsilcisi olan anlatıcı, ona ait son durumu kronolojik zamana bağlayarak; anlatıcılar hikâyelerde gerçek zamanı vurgulamıştır.

Bu örneklerde görüldüğü gibi, yazar kronolojik zamanı değişik biçimlerde yansıtarak hikâyede gerçek zamana yer vermiştir. Bir kısım hikâyelerde tarih belirtilerek, vak'a zamanının ondan seçilmiş dilimler olduğu sezdirilirken, bazılarında değişik ifade kalıpları kullanılmıştır. "Beyaz Altın"daki, "o zamanlar bir okka karışksız un, bir yirmi yaşandaki köylü çocuğundan daha kıymetli idi." (I-2/130) cümlesinde olduğu gibi.

Bütün bunlar, yazarın vak'alarını yaşanmış olaylardan veya zaman içindeki şahsî durumunu dikkatlere sunmaya yönelik seçme arzusundan kaynaklanmaktadır. Vak'ayı kronolojik zamandan seçilmiş olaylara bağlayan sanatkâr, yaşanmış veya hissedilmiş metin halkalarının gerçeklik değerini böylece artırmış olmaktadır. Bu anlayış yazarın içinde yaşadığı sosyal yapıya kayıtsız olmadığını da göstermektedir.



2. Vak'a Zamanı

Edebî eserde vak'a, belli bir sürede cereyan eder. Vak'-anın ortaya konulması için bir zamana bağlanması gerekmektedir. İtibârî bir vak'-anın zamanı da aynı vasıfta olup metin halkalarının sıralanışına göre zaman da vak'-anın değişme çizgisine bağlı olarak devam eder.

Sanat eserlerinde zaman, yoğunlaştırılmış veya genişletilmiş olarak karşımıza çıkabilir. Gennadiy N. Pospelov, bunu şu şekilde belirtir: "Yazarlar, gösterdikleri olay ve eylemin süresini "yayarlar" veya "yoğunlaştırırlar". Bu anlamda, bir sanatsal zamandan söz edilebilir."⁽⁷⁾ Uzun bir zamanda vücut bulan olay, kısa bir zaman dilimine sığdırılmak sûretiyle dikkatlere sunulabilir. Bu durumda, vak'a zamanı "anlatma zamanı içine yerleştirilmiştir."⁽⁸⁾ Süre itibariyle, kısa bir zamanda vücut bulmuş olayın, bu süreden daha uzun bir zamanda ortaya konulması halinde ise zamanda genişleme meydana gelmiş olur. Böylece, "belirli bir kısa zaman kesitinin ayrıntılı ve her şeyiyle tam çakışan bir tasviri de yapılabilir."⁽⁹⁾ Bunu Sait Faik'in "Havuz Başı" hikâyesinde görebiliriz. Kahraman-anlatıcı, dört beş saniye içinde birkaç günde yaşanabilecek olayı hayâl eder. Dört beş saniyelik hayâlin tasviri daha uzun zamanda yapılır.(VI-1/10).

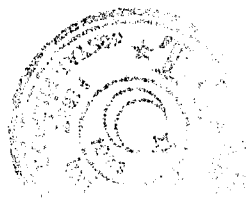
Edebî metinlerde yoğunlaştırılmış zaman, genişletilmiş zamana nisbetle daha çoktur. Yani, "vak'a zamanı, anlatma zamanının içinde bütüne ait hususilikler ifade edilecek tarzda daraltılarak yerleştirilebilir."⁽¹⁰⁾ Malzemesi dil olan edebî eserlerdeki vak'a zamanı ile resim, heykel gibi sanat eserlerinin boyutları arasında bir karşılaştırma yapılırsa, daraltılmış zaman ve daraltılmış ölçü birimlerinin sanat eserlerine yansımaları aynı mantıkla izah edilebilir. Sanatkârın "Lüzumsuz

(7) Gennadiy N. Pospelov, Edebiyat Bilimi I, Ank., 1984, s.102-103.

(8) Şerif Aktaş, a.g.e., s.116.

(9) Gennadiy N. Pospelov, a.g.e., s.102.

(10) Şerif Aktaş, a.g.e., s.116.



Adam" hikâyesinde yedi sene devam eden bir vak'a zamanıyla karşılaşırız. Ancak, benzer yaşama biçimlerinin en tipik olanı seçilerek vak'a zamanı daraltılmıştır. Ressamın veya heykeltıraşın yaptığı eserin boyutları daha küçük bir zemine yerleştirildiğinde, resmi veya heykeli seyreden boyutların daha büyük bir varlığa ait olduğunu anladığı gibi, okuyucu da edebî metinde daralan vak'a zamanını muhayyilesinde canlandırır.

Bu genel değerlendirmenin ışığında, Sait Faik'in hikâyelerindeki zaman problemini art-zamanlı ve eş-zamanlı olmak üzere iki bölümde ele alabiliriz.

a. Art-zamanlı Hikâyeler

Yazarın bir kısım hikâyeleri art-zamanlıdır. Bu hikâyelerde vak'a zamanı yoğunlaştırılmış olarak anlatma zamanının içerisine yerleştirilmiştir. Uzak geçmişe ait olaylar, zaman itibâriyle değişiklik göstermektedir. Bazı hikâyelerde bir güne ait olay aktarılırken, bir kısmında zamandan atlamalar yapılmış önemli vak'a zamanları seçilmek suretiyle dikkatlere sunulmuştur. Bir de, bazı art-zamanlı hikâyelerde süre, saat ve günle sınırlandırıldığı halde, bir kısmında uzun bir zamana ait olayların aktarıldığı sezdirilmektedir.

Art-zamanlı hikâyelerde, geçmiş zamanda vücut bulmuş olan hayat tezâhürleri halden geriye dönüşle ortaya konulmuştur. Her hikâye vak'a bakımından farklı olduğu gibi; zaman ve mekân bakımından da ayrılır. Ancak burada, zaman açısından benzer olanları bir araya getirmek suretiyle ele alacağız.

Sait Faik'in 1945 tarihine kadar kaleme aldığı hikâyelerden kırk tanesinde art-zamanlı vak'alarla karşılaşırız. Bunlardan bir kısmında hal-geçmiş-hal şeklinde bir zaman tablosu vardır. Haldeki olay örgüsü geçmişe taşınır, Devam eden olay haldeki durumun haber verilmesiyle tamamlanır. Bunun ilk örneğini "Kıskançlık" adlı hikâyede görüyoruz. Anlatıcı, halde yaşadığı bir gününü belirttikten sonra, "Elin fakir çocuğu Fadime'yi ağalar zorla nikâh ediverdiler." (I-1/44) ifadesiyle geç-

miŖe d6ner. B6ylece hali ait duyguların ge7miŖle baēlantısı yapılır. Anlatıcının haldeki duygularının 76z6mlenmesi ge7miŖin bilinmesiyle m6mk6nd6r. Bunun i7in, ge7miŖ zamana ait bir olay halin i7erisine yerleŖtirilmiŖtir. Arkasından k6y6n 7obanı H6srev ile anlatıcının eŖi Fadime'nin hale ait konuŖmaları belirtilerek vak'a tamamlanır. "Bir Kadın", "Sevmek Korkusu", "Bir Kadın", "Babamın İkinci Evi", "Meserret Oteli", "Tahtacılar", "İhtiyar Talebe", "Stelyanos Hrisopulos Gemisi", "Beyaz Altın", "Lohusa", "İnsanlar, T6rk6ler, Masallar", "Sarnı7", "7elme", "PaŖa Hazretleri", "Davud'un Anası", "Bir Define Arayıcısı", "Ŗeytanminaresi", "PaŖazade", "Mahpus", "Bardaklar", "İki KiŖi Arasında", "İkinci Mektup", "Sonu", "Kestaneçi Dostum", "Bir Sonbahar AkŖamı", "Falçı Matmazel Todori" ve "Eleni ile Katina" adlı hik6yelerde de vak'a zamanı hal-ge7miŖ-hal veya hal-ge7miŖ Ŗeklinde karŖımıza 7ıkmaktadır.

"Bir Vapur" hik6yesine zamanı belirten if6deyle baŖlanır. "D6n ona Galata rıhtımında rastladım." (I-1/109) D6n, halle ait bir zaman dilimini belirtmektedir. Daha sonra "o" denilen Tadla vapuruyla yapılan ge7miŖe ait bir yolculuk anlatılır. B6ylece ge7miŖte yaŖanan bir g6nl6k olay, halden geriye d6n6Ŗle verilmiŖtir. Aynı Ŗekilde yukarıda adı ge7en hik6yelerde benzer vak'a par7alarının ted6isiyle ayrı zamanlarda v6cud bulmuŖ olaylar anlatıcıların zihinlerindeki sıralanıŖa g6re metin halkasına konulmuŖtur. "Sevmek Korkusu"nda, sevgilisiyle iliŖkilirini anlatan kahraman kendi uzak ge7miŖine de yer verir. Ayrıca, zamanda belli bir tasarruf yapıyarak se7ilmiŖ zamanlar ve o zamanlara ait olaylar anlatılır. Bu hik6yede, "beklediēimin gelmediēi g6nlerden bahsedecek deēilim." (I-1/78) gibi Ŗ6z guruplarıyla zamanda yapılan se7me a7ık7a belirtilmiŖtir. Meydana gelen bu bozulma ve kronolojik zaman akıŖındaki kesintiler vak'aya baēlı olarak yapılmıŖtır. "İhtiyar Talebe"de ise vak'a, eŖ-zamanlı olarak devam ettirilirken. metnin dokuzuncu b6l6m6nde kahramanın on beŖ sene 6ncesine ait hayatına d6n6l6r. B6ylece, geriye d6n6Ŗ tekniēiyle ikinci bir zaman metin halkasına yerleŖtirilir. "Meserret Oteli"nde zaman, istasyon ile otel arası yolculuk s6resi kadardır. Ancak, kahramanın ak-

linden geçenler ikinci bir zamanda yaşanmış olaylar şeklinde esere girmiştir. Bunu, "kısa zaman süresine, "geriye dönüş" tekniğiyle ikinci bir zaman alanını yedirme, romanda yılları, bazan bir insan ömrünü içine alabilen ikinci bir zaman katmanı yaratma eğilimi..."⁽¹¹⁾ olarak görüyoruz. "Stelyanos Hrisopulos Gemisi"nde de ikinci bir zaman katmanı metne yerleştirilmiştir. Hal, dede Stelyanos'un çaparı hazırladığı ve Trifon'un kulübenin içinde uyuduğu zamandır. Olay, haldeki durumun haber verilmesi ile başlar. Daha sonra, Trifon'un ölen anne ve babası tanıtılır. Böylece, dört yıl önceye ait olaylar haldeki zamanın içerisine yerleştirilir. Geçmiş zamandan seçme yapıldığı gibi, uzun zaman parçaları anlatma zamanının içinde yoğunlaştırılmış olarak verilir. Aynı şekilde, "Bir Kadın" hikâyesinde haldeki bir günlük olayın içerisine geçmişte vücut bulmuş başka bir olay yerleştirilmek sûretiyle art zamana dönüş, kadının geçmişteki ilişkilerine yer verilmiştir. Uzun geçmiş yoğunlaştırılmış olarak anlatma zamanının içerisine yerleştirilmiştir.

Bir Kısım hikâyelerde de zaman geçmişteki bir olayla sınırlıdır. Ancak, olay örgüsünün dikkatlere sunulmasında geçmişe ait bir olay eş-zamanlı olarak değil, zamandan seçmeler yapılarak ve haldeki ayrı bir vak'a da metin halkasına yerleştirilmek sûretiyle verilmiştir. "Düğün Gecesi", "Robenson", "Bir Kütüphânenin Hikâyesi", "Kaşıkadası'nda", "Garson" ve "Satılık Dünya" adlı hikâyelerde olduğu gibi.

"Düğün Gecesi"nde haldeki olay verilmeden geçmiş aktarılmıştır. Kahramanın nüfusa kaydedilmediği, sayımda saklandığı zaman geçmişe aittir. Bu olayın meydana geldiği zaman dilimi verildikten sonra halde ve bir akşamla sınırlı olay anlatılmıştır. Asıl vak'a hâle ait olup, kahramanın geçmişi de belirtilmiştir. Böylece, olay örgüsünün çerçevesi genişletilmiştir. "Robenson"da, kahramanın geçmiş zamandaki hayalleri çözümlenmiş, bir liman şehrinde aylarca başka yörelere gitme ha-

(11) Gürsel Aytaç, "Bugünkü Türk Romanının Anlatım Tekniği", Yazko-Edebiyat d., Kasım 1982, N.25, s.89.

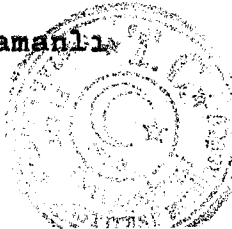


yalleri kurduğu anlatıldıktan sonra haldeki yolculuğu verilmiş. Bu durum, geçmişe ait uzun zamandan seçmeler yapılarak anlatma zamanının içine yerleştirilmiştir. Daha sonra, kahramanın arzusuna ulaştığı "kış günlerinden bir gün"deki olay anlatılarak hikâye metni tamamlanmıştır. "Kaşıkadası'nda" Sotori, "Garson"da Emin, "Satılık Dünya"da yine Emin, geçmiş ve haldeki durumları ile ortaya konulur. Sotori'nin çocukluk günlerindeki safiyeti bir günlük olaya bağılı olarak verilir. Bu safiyetin kaybolduğunun belirtildiğı satırlar ise birkaç yıl sonraya ait tesbitlerdir. Böylece vak'a zamanında atlamalarla ortaya konulur. Geçmişe ve hale ait birer günlük olaylar anlatılırken zamanının akışı da hissettirilir. "Kaşıkadası'nda" olduğu gibi. "Garson" ve "Satılık Dünya"da da önemli olayların yaşandığı zaman dilimleri vardır. Zaman, konuya bağılı olarak seçilir. Böylece, zamanın değıştirici fonksiyonu hikâyelerin vak'alarını şekillendirmiş olmaktadır.

"Garson" hikâyesinde geçmiş zaman kahramanın yirmi yaşında olduğu dönemidir. Halde ise, yaşı kırkı bulmuştur. Garsonluk yaptığı yıllar, bir deniz kıyısında sahibi olduğu bir çay ocağını çalıştırdığı zaman ve yeniden garsonluğa dönüş. Bütün bu olayların bir zamana bağılı olarak vücut bulduğunu ve zamanın akışını kahramanın yaşından tesbit ediyoruz. Bu ayrı zamanlarda yaşanmış olaylardan seçmeler metin halkalarını oluşturur. "Satılık Dünya"da ise, olay dokuz yıl öncesinden başlatılır. Üç ayrı zamandaki üç vak'anın geçmişe ait olduğu belirtildikten sonra, "İşte kahvenin bir köşesinde bu perişan, saçıbaşı birbirine karışmış, iki yüzlü insan, dünyayı satın almak isteyen adamdır." (II-1/79) ifadesiyle kahramanın haldeki durumu verilerek hikâye tamamlanır.

1945 tarihine kadar yayımlanan art zamanlı hikâyelerde, zaman unsuru olay örgüsünün akışını belirleyici bir unsur durumundadır. Konuya bağılı olarak zamandan seçmeler yapılmakta, geçmiş zaman kahramanların haldeki durumlarını aydınlattığı ölçüde yer verilmektedir.

1945'ten sonra yayımlanan kırk hikâyede de art-zamanlı



vak'alar bulunmaktadır. Bunlarda da, birinci döneme ait hikâyelerde olduğu gibi vak'a, ya halden geriye dönüşle veya geçmiş ve hale ait olaylarda zaman unsurunda atlamalar yapılmak sûretiyle ortaya konulmuştur. "Mürüvvet", "Gramofon ve Yazı Makinesi", "Su Basması", "Menekşeli Vâdi", "Sakarya Balıkçısı", "Lüzumsuz Adam", "Kameryeli Mezar", "Ayten", "Kumarbaz Hayri Efendi", "Baba-Oğul", "Bir Ev Sahibi", "Mahalle Kahvesi", "Süt", "Karanfiller ve Domates Suyu", "Son Kuşlar", "Hikâye Peşinde", "Sarmaşıklı Ev", "Melahat Heykeli" ve "Panco'nun Rüyası" adlı hikâyelerde de halde başlayıp geçmişe yönelilen metin halkalarından ibâret vak'alar bulunmaktadır.

"Mürüvvet"te vak'a halde başlar. Anlatıcı haldeki durumunu ve arkadaşını tanıttıktan sonra geçmişe, "Şunları anlattı:..." (II-2/127) söz gurubuyla döner. Asıl vak'a geçmişe aittir. Geçmiş halin içerisine yerleştirilmek sûretiyle ortaya konulmuştur. "Gramofon ve Yazı Makinesi" ve "Su Basması"nda da kahramanın hale ait düşüncelerini belirttikten sonra, geçmişte yaşanan bir olay aktarılır. "Gramofon ve Yazı Makinesi"nde: "Bir zamanlar erkek arkadaşlar buluşur, tepinir, rakı içer, dövüş eder, senfoni, saksafon, zurna dinlerdik." (IV-1/67) cümlesiyle geriye dönülerek geçmiş zamana ait olaylar sıralanır. "Su Basması"nda ise, "Sana anlatacağım hikâye, bir ilkbahar su taşmasının hikâyesi oğul." (VI-1/70) ifadesiyle art-zamana dönülür. "Menekşeli Vadi"de kahramanın haldeki durumu ile vak'a başlar. Arkasından yedi sene öncesine dönülür ve geçmişten seçilmiş olaylara yer verilir.

"Yedi sene evvel bir sabah evden çıktım
-dedi-. Tam yirmi bir yaşındaydım. Bir Şubat ayı
idi." (II-2/140)

Görüldüğü gibi, zamanı ifade eden söz gurupları geçmiş-i belirtici olarak verilmiştir. Gerek hal ve gerek geçmişten önemli vak'aların geçtiği zamanlar özellikle vurgulanmıştır.

"Sakarya Balıkçısı"nda, haldeki olay çerçeveyi oluştururken asıl vak'anın geçmişten seçildiğini; "Lüzumsuz Adam"da, halden yedi yıl öncesine dönüldüğünü; "Ayten"de, geçmiş zamanı belirten ifadelerle yer verildiğini görüyoruz. Ayrıca,

yukarıda adlarını belirttiğimiz diğer hikâyeler de, aynı şekilde halden geriye dönüşle vücut bulmuş, çerçeve zaman olan kısa süreye ondan daha uzun geçmiş zaman yerleştirilmek suretiyle vak'alar ortaya konulmuştur. Bazan zaman ifade eden kelime guruplarıyla geçmişe dönülür. "Baba-Oğul"daki "Yirmi sene oluyor..." (IV-1/40-41) cümlesinde olduğu gibi. Bir kısım hikâyelerde de, anlatılan olayın geçmişi belirtilerek art-zamana geçilir. "Karanfiller ve Domates Suyu"ndaki, "Kör Mustafa nasıl becerdi bilmem..." (IV-1/43) yorumdan sonra, geçmiş zamanda "Bütün bir yaz, bütün bir kış" çalıştığı günlerden söz edilir.

"On Milyonerle On Metresi", "Yorgiya'nın Mahallesi", "Havada Bulut", "Büyük Hülyalar Kuralım", "Hayvanca Gülen Adam", "İyilik Unutulmaz", "Jimnastik Yapan Adam", "Bir İlkbahar Hikâyesi", "Bir Hastalık", "İlk Okuyucu Mektubu", "Şöhrette Dair", "Bulamayan", "Ben Ne Yapayım", "Kaçamak, Papağan, Karabiber", "Çatışma", "Ağıt", "Barba Antimos", "Haritada Bir Nokta" ve "Rıza Milyon-Er" adlı hikâyelerde de geçmiş zamana ait olaylar dikkatlere sunulmuştur.

Zaman, olayın geçmişte ve ne kadar sürede meydana geldiğini belirtici olarak kullanılmıştır. "On Milyonerle On Metresi"nde, olayın geçmişe ait olduğu, "Harp başlamadan evvel" (VI-1/51) cülesi ile ortaya konulmuş, "Üç senede milyoner olmuşlar." (VI-1/51) ifadesiyle de süre belirtilmiştir. Böylece, uzun geçmiş yoğunlaştırılarak anlatma zamanının içerisine yerleştirilmiştir. Bu hikâyelerde kahramanların aralarında düzenledikleri toplu eğlence plânlarının süresi de, "Dört beş ay sürecektir..." (VI-1/54) denilerek ortaya konulmuştur. Uzun geçmişe ait zaman, hikâyenin imkanlarına göre önemli vak'lara bağlı olarak seçilmek suretiyle esere yansıtılmıştır. Belirli zaman dilimleri vak'aya atmosfer de temin edici olarak vurgulanmış; hali ifade eden söz guruplarına yer verilirken, olayın geçmişe ait oluşuna da dikkat çekilmiştir. "Ah ne güzeldi o günler!" (VI-1/58) gibi.

Diğer hikâyelerde de, olayların geçmişe ait olduğu ve

zamandan seçmeler yapılmak sūretiyle ortaya konulduğunu görüyoruz. Anlatıcılar, olayı geçmişe bağlarken zamandan atlama-lar yapmış, belli zaman dilimlerini almışlardır. "Büyük Hül-yalar Kuralım", "İyilik Unutulmaz", "Bir İlkbahar Hikâyesi", "Bir Hastalık", "İlk Okuşucu Mektubu" ve "Rıza Milyon-Er" ad-lı hikâyelerde olduğu gibi.

"Yorgiya'nın Mahallesi", "Havada Bulut", "Hayvanca Gü-len Adam", "Şöhrete Dair", "Bulamayan", "Ben Ne Yapayım", "A-ğıt", "Barba Antimos" ve "Haritada Bir Nokta"da ise, geçmiş za-mana ait önemli vak'alar anlatılırken zamanda geri dönme ve i-lerlemeler yapılmıştır. Zamanda meydana gelen bozulmalar olay örgüsüne bağlı olarak meydana gelmiş; benzer olaylar, ayrı za-manlarda yaşandığı halde birleştirilmiş; daha sonra başka bir zaman dilimine ait olaylara geçilmiştir. Gece, gündüz, sabah, akşam gibi zaman bildiren ifadeler ise, hikâyeye atmosfer ka-zandırmak için baş vurulmuştur. "Haritada Bir Nokta"daki: "Bir gece, ansızın bir motor katranlı bir iskeleye yanaşır." (VI-2/161) cümlesinde belirtildiği gibi. Zamanda meydana gelen bo-zulmaya "Rıza Milyon-Er"i örnek olarak gösterebiliriz. Burada, 1937 tarihinden on altı yıl sonrası kronolojik zaman olarak belirtilerek hikâyeye başlanır. Rıza Efendi'nin yoksul olduğu günler, zengin oluşu vs., her bir döneme ait önemli vak'a za-manları değişmeler verilip 1937'den on altı yıl sonrası olan 1953'teki, yani başlangıçta belirtilen tarihteki olayın haber verilmesiyle olay örgüsü tamamlanır. Böylece, zamanda geri gi-diş ve ilerlemelerle hikâyenin metni kurulmuştur. Aynı şekil-de, "Haritada Bir Nokta" hikâyesinde de, kahramanın çocukluk hayalleri ile daha sonraya ait olaylar iç içe sıralanmış; ha-yâllerle olayların zamanları değiştirilerek verilmiştir.

Görüldüğü gibi, vak'a zamanı hal-geçmiş-hal, hal-geç-miş, yahut geçmiş-hal şeklinde düzenlenmiş hikâyeler art-zaman-lıdır. Bunlarda muhtelif zamanlardan seçilmiş olaylar bulun-maktadır. Zamanı belirten cümleler veya söz gurupları metin-lerin muhtelif yerlerine konulmak sūretiyle olayların zamanı belirtildiği gibi, kipler vasıtasıyla da zaman tayin edilebi-lir. Zamanda darlaşma da art-zamanlı metinlerin önemli vasıf-



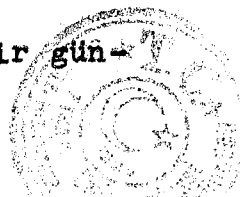
larından birisidir. Uzun zaman parçaları yoğunlaştırılarak anlatma zamanının içerisinde yerleştirilir. Olaya bağlı olarak zamanda da değişimler bulunmaktadır. Böylece, muhtelif zamanlarda vücut bulmuş metinler vak'ayı oluşturmuştur.

b. Eş-zamanlı Hikâyeler

Art-zamanlı hikâyelerin dışında kalan, yaklaşık yüz yirmi tanesi de eş-zamanlıdır. Bunlar genelde kısa süreli hikâyelerdir. Bir gün, bir gece, birkaç saatte vücut bulmuş olaylardan ibâret oldukları gibi, bir ay, bir yıl ve daha fazla bir süreye de bağlı olanları vardır.

Eş-zamanlı hikâyelerde, zamanın akışı hissettirilir. Sürenin kısa veya uzun oluşu belirtilen zaman çerçevesinde ortaya konulmuştur. Bu hikâyelerden bir kısmı gözlem süresiyle sınırlı tutulmuştur. "Uçurtmalar", "Yağma", "Lıcak ve Dondurma", "Kartal", "Salıncakçı", "Bağda", "Madam ve Mösyö", "İpekli Mendil", "Karabaşın Hakkını Yediler", "Grenolle'de İtalyan Mahallesi", "Üçüncü Mevki", "Gece İş", "Hancının Karısı", "Türkçeye Tercüme Edilemeyen Kitap", "Park", "Plaj İnsanları", "Şahmerdan", "Bir Balık Avı Hikâyesi", "Birtakım İnsanlar", "Millet Bahçesi", "Tüneldeki Çocuk", "Yüksek Kaldırım", "Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür", "Sur Dışında Hayat", "Dört Zait", "Birahanedeki Adam", "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi", "İzmir'e", "Balıkçısını Bulan Olta", "Barometre", "Hallaç", "Ser-seri Çocukla Köpek", "Plajdaki Ayna", "Eftalikus'un Kahvesi", "Şehrin Sabahları ve Adamlarından Biri", "Czayır Mahallesi", "Bir Kaya Parçası Gibi", "Pay", "Kırlangıç Yuvasındaki Kadın", "Yaşayacak", "Radyoaktiviteli Röportajlı Hikâye", "Dülger Balığının Ölümü", "Kafa ve Şişe" adlı hikâyelerde olay eş-zamanlı ve gözlem süresiyle sınırlıdır. Birkaç saatten birkaç güne kadar değişen zaman içinde vücut bulmuşlardır. Vak'a içerisinde zamanın geçişi hissettirilmiş ve metin halkaları o zaman ile sınırlandırılmıştır.

Bir kısım hikâyelerde de vak'a, kahramanların bir gün-



lük veya belli bir süredeki hayatları kronolojik olarak anlatılmıştır. "Louvre'dan Çaldığım Heykel", "Semaver", "Şehri Unutan Adam", "Bir Kiyının Dört Hikâyesi", "Marsilya Limanı", "Gauthar Cambazhanesi", "Bir Karpuz Sergisi", "Gaz Sobası", "Ormanda Uyku", "Köy Hocası ile Sığirtmaç", "Beyaz Pantolon", "Zemberek", "Projehtërcü", "Bekâr", "Mavnalar", "Kim Kime", "Krallık", "Alt Kamara", "Sevgiliye Mektup", "Kınalıada'da Bir Ev", "Kendi Kendime", "Bekleyen Adamın Uç Hali", "Keten-helvaci", "Korkunç Bir Pastane", "Bacakları Olsaydı", "Uyuz Haztallığı Arkasından Hayal", "Önündeki Kış", "Havuz Başı", "Bir Sarhoşluk", "İp Meselesi", "Bir Bahçe", "Papaz Efendi", "Bayan Gülseren", "Tiyatro Kumpanyası", "Fındık", "Sinağrit Baba", "İki Kişiyeye Bir Hikâye", "Türk Ülkesi", "Sivdiada Geceleri", "Sivriada Sabahı", "Gün Ola Harman Ola", "Dondurmacının Çırağı", "Hişt, Hişt!...", "Yani Usta", "Yılan Uykusu", "Az Şekerli" ve "G..." adli hikâyelerde olduğı gibi. Bu hikâyelerde kahramanların birkaç günlük yaşantılar ortaya konulmuştur.

Bazı hikâyelerde ise, an içindeki ruh hallerinin ortaya konulduğunu görüyoruz. "Söylendim Durdum", "Şehrâyin", "Güğüm", "Çarşıya İnemem", "Öyle Bir Hikâye", "Battaniye", "Yalnızlığın Yarattığı İnsan", "Alemdağda Var Bir Yılan" ve "Panco'nun Rüyası"nda olduğı gibi.

Yukarıda adı geçen hikâyelerdeki zaman problemini birkaç örnekle açıklamaya çalışalım.

"İpekli Mendil"e, "İpek fabrikasının geniş cephesi, ay-la ışıldadı." (I-1/39) cümlesiyle başlanır. Bu ifade zamanı belirticidir. Böylece, ayın ışıldadığı zamanda başlayan hikâye bir gece içerisinde tamamlanmıştır.

"Louvre'dan Çaldığım Heykel"de ise kahramanın "soğuk bir kış günü" ve sabahın erken vaktinden başlayıp akşama kadar süren bir günlük yaşantısı hikâyenin zamanını teşkil etmektedir. "Semaver"de de, bir sabah vakti başladığı haber verilen hikâyede birbirini takip eden birkaç günde yaşanan olaylar sıralanmış ve ölümün geldiğı gün ile birkaç gün sonrası anı-



tilmiştir. "Şehri Unutan Adam"ve "Ormanda Uyku"da, bir günden daha az sürede yaşanan olaylara yer verilirken; "Gaz Sobası", "Gauthar Cambazhanesi", "Köy Hocası ile Sığirtmac" hikâyelerinde vak'a, bir günden daha uzun bir zamandan seçilmiş ve eş-zamanlı olarak ortaya konulmuştur.

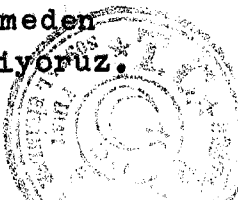
Bir kısım hikâyelerde de zaman bir andan ibârettir. Bunlarda "gece" metin halkasına atmosfer kazandırmak için özellikle belirtilmiştir. "Söylendim Durdum"da, "uyuyan şehir" (IV-1/101) ifadesiyle; "Şehrâyin"de, "Meyhaneden çıktım. Şimdi ahşap evlerin son ışıklarını seyir için bir kanepeye oturdum." (VI-1/106) cümlesiyle zamanın gece olduğu belirtilmiştir. Aynı şekilde, diğer hikâyelerde de eş-zaman benzer tarzda verilmiş ve asıl vak'a ise an içindeki hayâller olarak ard arda sıralanmıştır.

Yazarda eş-zamanlı hikâyeler, temelde iki şekilde vücut bulmuştur. Birincisi, gözlem süresi içerisinde veya birkaç günden bir yıla yakın bir zaman diliminde, geriye dönüşler olmaksızın, olay örgüsü zamanın akışıyla beraber yürür. İkincisi, an ile sınırlı bir zamanın varlığını tesbit edebiliriz. İlkinde zaman, bir günden daha az, gözlem süresiyle sınırlı veya bir sene civarında olsa da vak'a zamanları yoğunlaştırılmış olarak karşımıza çıkar. İkinci tip hikâyelerde ise, vak'a zamanı anlatma zamanının süresiyle sınırlıdır.

III. MEKÂN

Edebî eserde vak'anın gerçek veya muhayyel bir mekâna ihtiyacı vardır. Yazarlar, vak'a ve şahısları dikkatlere sunarken mekân unsurundan farklı şekillerde yararlanırlar. Bir kısım metinlerde olay örgüsüne atmosfer kazandırmak için mekân unsurundan istifade edilmiştir. Eserin gerçeği yansıttığı veya gerçeğe yakın bir şekilde cereyan ettiğini göstermek için mekândan yararlanılmıştır.

Sait Faik'in hikâyelerindeki mekân bahsine geçmeden önce, mekânı belirtme tarzı üzerinde kısaca durmak istiyoruz.



A. Mekânı Belirtme Tarzı

Sanatkâr, vücut verdiği itibârî vak'aya uygun bir mekân seçer. Mekâna ait hususiyetler, "hârici âlemi aksettirme endişesiyle tanıtılıyor ve tasvir ediliyorsa "mimesis"e bağlı yapma ve yaratma tarzına uygun bir esere vücut veriliyor demektir. "Tecrid" esası çevresinde kaleme alınan metinlerde ise, mekâna ait hususiyetler, bir intibayı sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur." (12) Böylece, "itibârî mekan", ya gerçeği yansıtıcı tarzda metin içerisinde yer alır, veya hariçten alınan intibalara göre düzenlenir.

Sait Faik, hikâyelerine atmosfer kazandırmak için mekân unsurundan önemli ölçüde istifade etmiştir. Onun, yukarıda belirttiğimiz, her iki tarza da bağlı eserler ortaya koyduğunu görüyoruz. Bundan dolayı, gerek "mimesis"e, gerekse "tecrid"e bağlı metinlerde de mekân unsuruna önem vermiştir. Onun hikâyelerinde mekân, hârici âlemi aksettirici tarzda metne girdiğinde tasvir edilir. R. Wellek'in de belirttiği gibi, "Bir eserde olayların geçtiği yer, onun çevresi demektir ve çevre, özellikle bir evin içi, karakterin mecazî olarak anlatılışı şeklinde düşünülebilir. Bir kimsenin evi, onun bir parçasıdır; evini anlatırsanız sahibini de anlatmış olursunuz." (13) Yazarımız kahramanlarını bulunduğu mekânın özellikleriyle bütünleştirerek vermeğe özen göstermiştir. Eserlerinde gördüğümüz "fizikî çevre", vak'anın gerçeğe yakın bir tarzda cereyan ettiğini vurgulamanın yanı sıra, kahramanların kişiliklerini ve yaşama biçimlerini de ortaya koyar.

"Bir intibâl sezdirecek tarzda" metinlerin içerisinde yer alan mekânlar ise "fizikî çevre"nin değil, iç gerçeğin dikkatlere sunulmasına vasıta olur. Bu durumda, "mekân unsuru" "dekoratif" (somut) olmaktan ziyâde, "tecridî" (soyut) bir özellik kazanmaktadır." (14) Böylece, mekân olay örgüsü için gerekli atmosferin oluşturulması ve kişinin psiko-sosyal duru-

(12) Şerif Aktaş, a.g.e., s.125

(13) R.Wellek-A.Warren, Edebiyat Biliminin Temelleri, Ank.1983, s.304.

(14) Mehmet Tekin, Peyami Safa'nın Romanlarının Yapı ve Anlatım Teknikleri Bakımından İncelenmesi, (Basılmamış doktora tezi) Erz., 1984, s.297.

munun açığa çıkarılması yönünde kullanılır. Sait Faik'in son dönem hikâyelerinde mekân, tecridî mahiyyettedir. Kahramanların iç gerçeklerini yansıtıcı tarzda çizilmiştir.

B. Hikâyelerin Mekânı

Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyelerinde mekân konusuna gelince, çeşitli zamanlarda kaleme alınan metinlerde, vak'aya bir atmosfer kazandırmak, yahut gerçeğe yakın bir tarzda cereyan ettiğini vurgulamak için mekân unsurundan yararlanılmıştır.

Bir kısım hikâyelerde şahıs kadrosunda yer alan fertlerden biriyle mekân arasında çok yönlü ilişki kurulduğu için, mekân kahramanlardan birisi haline getirilmiştir. "Kartal", "Bağda", "Grenoble'de İtalyan Mahallesi", "Meserret Oteli", "Orman ve Ev", "Marsilya Limanı", "Bir Başka İstanbul", "Millet Bahçesi", "Yüksek Kaldırım", "Kıraathaneler" ve "Dolapdere" adlı hikâyelerde olduğu gibi. Bunlarda mekâna dair hususiyetler metni teşkil etmektedir. Kahramanlarla mekânlar arasındaki ilişki, "fiziki çevre" ile orada yaşayan insanların benzerliği üzerine kurulmuştur.

"Burası köy değil, nahiye değil, kaza merkezi: Koskoca bir kaymakamlık..." (IX-2/100) cümlesiyle başlanılan "Kartal" hikâyesinde mekânın özellikleri sıralanır: "Kapılarının önüne tütünlerini dizmiş muhacir evlerinin içini göremezsiniz. Karanlık o evlerin içinde pupa yelken..." (IX-2/100)dir. Karanlık ve "zifir kokulu evler"i, toz ve pislik içinde sokakları ile Kartal semti, tasvir edildikten sonra, burada yaşayan insanlar, "pislikten, tozdan âdeta nefesleri, sesleri tutulmuşa benzeyen zavallı..." (IX-2/101) kimseler olarak gösterilir. Böylece, mekân-insan arasındaki ilişki dikkatlere sunulur.

Aynı şekilde, yukarıda adları geçen on hikâyede de mekân, fonksiyon itibariyle, asıl kahraman durumundadır. Metnin içerisinde yer alan diğer şahıslar ise alıcı, yönlendirici,



yardımcı, yahut karşı güç olarak yer alırlar. "Meserret Otel" hariç, diğerlerinde mekân anlatıcıların algılama tarzlarına göre ortaya konulmuştur. "Grenoble'de İtalyan Mahallesi" gece, "saat ondan sonra uzaktan gitar sesleri gelen vahşi bir ada" (I-2/208); "Orman ve Ev", "tam bin dört yüz metreye çıkan bir dağın tepesindeki kırmızı derili kayalara varıncaya kadar bu orman bir deniz..." (I-1/50); "Marsilya Limanı", "dış bir balık kadar kaygan; iç, bir deniz içi gibi zehirli" (I-2/210); "Bir Başka İstanbul", "İstanbul'dan daha güzel bir İstanbul..." (VII-2/166); "Millet Bahçesi", "Bahçe bütün ışıklarını yakmış. (...) Yıkanmış ve taze yapraklı ışıklara yeşil projektör ışıkları düşmüş, yapraklar parıl parıl..." (IX-1/63); "Dolapdere", "Sefil evler, kaldırımsız, eski sahtiyan, amonyak, insan fabrikasının küşmesi, kokulu sokaklar..." (VIII-1/95) olarak dikkatlere sunulur. Bu hikâyelerde belli bir vak'a yoktur. Ancak, mekâna dair tesbitler orada yaşayanların kimliklerini sezdirici tarzda düzenlenmiştir.

Sait Faik'in hikâyelerinde mekân, fonksiyonu bakımından önemlidir. İnsanlara ait hayat tezahürleri verilirken onların yaşadıkları "fiziki çevre" üzerinde durulmuştur. Mekân, insanların kişiliklerini yansıttığı için kahramanlara ait tasvirlerden çok, bulundukları yerler tanıtılmıştır. Okuyucu, "Stelyanos Hrisopulos Gemisi"nde, kahramanların yaşadıkları mekânı, "Zeminden üç merdivenle inilen (...) küçük odanın tavanı insan boyundan yüksek olmasına rağmen, insanı eğilmeye mecbur bırakan bir karanlık..." (I-1/17) olarak tanıyınca, orada yaşayan insanların hayat tarzlarını da sezmiş olur.

Fakir semt ve gecekondu muhitlerine ait gözlemle dikkatlere sunulan hikâyelerde, çevrenin genel görünümü verilmeden geçilmez. Buralarda yaşayan kimselere ait evler tasvir edilmek suretiyle vak'aya atmosfer kazandırılır. "Kalorifer ve Bahar" hikâyesine şöyle başlanır:

"Şehrin şimaliyle şarkı arasında surlar... Surların üstünde ve etrafında sefil kulübeler, bostanlar, kenar mahalleler..." (I-2/121)



Semt tasviri yapıldıktan sonra, "sefil kulübe" olarak nitelendirilen evler ve insanlar tanıtılır. Vak'a, tanıtılan bu çevreden seçilmek suretiyle ele alınır. Aynı şekilde, "Tüneldeki Çocuk", "Sur Dışında Hayat", "Kaçamak, Papağan, Karabiber" adlı hikâyelerde de gecekondlu muhiti genel olarak tasvir edilmiş, hikâyenin vak'ası bu çevreden seçilmiştir.

Yazar, vak'ayı belli bir mekâna bağlamadan olay örgüsünü ortaya koymaz. Dar ve geniş mekânlar, olayın vücut bulduğu yerler olarak, daima belirtilir. Hikâyede kahramanlar sürekli yer değiştirir, belli bir mekâna bağlı kalmaz. Bu tür hikâyelerde genellikle dar ve geniş mekân birlikte bulunur. Dar mekânda başlayan vak'a, geniş mekâna taşınır. Her iki mekâna ait hususiyetler sezdirilmek suretiyle mekânın karakteri yansıtıcı yönlerinden istifade edilir.

"Şehri Unutan Adam" hikâyesinde kahramanın bulunduğu dar mekânı şu şekilde tanıırız:

"Dört duvar, bir pencere, bir valiz içinde birkaç kitap ve bir demir karyola,... Hasılı mukaddes bir hapishane olan oda..." (I-1/57)

Dar mekânın sıkıcılığından kurtulmak için geniş mekân tercih edilir. Kalabalıklara karışmak, sokaklarda yürümek, "dünyayı ve şehri riyasız kucaklamak" (I-1/60) arzusu duyulur ve geniş mekânda kahraman kendini "mesut" hisseder. "Louvre'dan Çaldığım Heykel", "Sevmek Korkusu", "Sarnıç", "Davud'un Anası", "Çöpçü Ahmet", "Şeytanminaresi", "Mavnalar", "Krallık", "Bekleyen Adamın Uç Hali", "Falci Matmazel Todorî" ve "Lüzumsuz Adam" adlı hikâyelerde de dar ve geniş mekân birlikte geçmektedir. Dar mekânların sıkıcılığına mukabil, geniş mekânların insanı daha çok mutlu ettiği vurgulanır. Onun hikâyelerinde geniş mekânın, diğer bir ifadeyle tabiatın ayrı bir önemi vardır. Bunalar, yaşama coşkusunu yitiren kahramanlar tabiata açılmakla hayatı yeniden sevmeye başlarlar.

Mekâna ait hususiyetler etrafında vücut bulmuş hikâyeler, yukarıda belirttiğimiz gibi, sadece harici âlemi aksettirici tarzda düzenlenmemiştir. İnsanı hayata bağlayan en önemli

sebepler, tabiatın çekiciliği ve güzelliği olarak da gösterilmiştir. "Baharı Aramak", "Bir Bahçe", "Bir İlkbahar Hikâyesi"nde olduğu gibi.

"Bahar artık şehirlerde bir realite değil, (...) Bir hayal..." (IX-1/49) olduğu için ve "şehirden yüz metre uzaklaşır uzaklaşmaz" başlayan bahara ait güzellikler "Baharı Aramak" hikâyesinin konusunu teşkil etmektedir. Burada kahramanın özlediği şey, şehirde değil, şehrin dışındadır. Tabiat, güzelliğin, temizliğin olduğu, insana hayatı sevdiren mekân şeklinde tanımlanır. "Bir Bahçe" hikâyesinin kahramanını hayata bağlayan, yeniden yaşama umudu veren, tabiat olmuştur. "Kimsesiz, terkedilmiş, işsiz, serseriydim" diyen kahraman, "Şimdi geçmiş ağustos öğleleri, akşamları, mavi deniz, karpuz kokuları duyuyordum. Halbuki buraya girmeden evvel her şeyden tiksiniş, çok uzakta da olsa bir intihar havası koklamıştım." (IV-1/83) ifadesiyle durumunu ortaya koyar. Görüldüğü gibi, tabiatta bulunan güzellikler, kahramanların intibaları olarak metin halkasına girmiştir. Tıpkı "Bir İlkbahar Hikâyesi"nde tabiatın, "bir bayram, bir uyanış, bir mucize, bir çılgınlık, olmayacak gibi duran bir şeyin oluşu..." (IV-1/86) şeklinde yorumlandığı gibi.

Bu hikâyelerde mekânın, kahramanın bakışıyla dikkatlere sunulduğunu görüyoruz. Kahramanlar, tabiata dair intibalarını sıralamışlardır. Şahsın o andaki ruh halini, mekânla ilgili yorumlarından tesbit etmek mümkündür. Geniş mekâna ait intibalar, bütün hikâyelerde hep aynı tarzda gelişmez. Bazen mekân ve mekânda bulunan aksesuar, kahramana muhayyel bir yeri çağrıştırır. "Serseri Çocukla Köpek", "Sivriada Geceleri", "Şehrâyin" ve "Güğüm" hikâyelerinde bulunan mekânlar gibi.

"Serseri Çocukla Köpek"te, "Beyoğlu, sabah olmak üzere olan bir Ortaçağ şehrine" (VI-1/83) benzetilir. "Sivriada Geceleri"nde, kahraman, ilkçağın hayalini kurar ve kendisini o zamanlarda yaşanan bir mekânda tasavvur eder. "Şehrâyin" ve "Güğüm"de de benzer hayallerle karşılaşırız.

Bir kısım hikâyelerde mekânın hariçte bulunduğu hali-

nin ötesinde, kahramanın intibaları şeklinde metin halkasında yer aldığını yukarıda belirttik. Ayrıca, hayalî mekânlar ve kahramanın ruh haline göre değiştirilen mekânlar da bulunmaktadır. "Şehrin Sabahları ve Adamlarından Biri"nde, şehir pis, sokaklar çamurlu olduğu için kahraman sıkılmaktadır. Dar mekân, sıkıcı ve bunaltıcı özelliğiyle diğer hikâyelerde yer alırken, burada geniş mekân bunaltıcı olarak gösterilmiş ve dar mekân tercih edilmiştir:

"Sokağın çamuru, bu her tarafı kaplayan; gökyüzünden ağaca, ağaçtan duvara, duvardan denize, denizden vapura, vapurdan çımacıya, çımacıdan kaptana, ondan tekrar denize, yine karaya, yine ağaca ve duvara, duvardan yoldan geçene vuran bir rengin en koyusudur. Ah! Gündüz, bu pis ışık bir bitse de kararverse ortalık, ışıklar bir yansa...

İşte yalnız iki umut vardır: Akşam ve lamba..." (VI-1/103)

Böyle bir mekân kahramanı rahatsız etmektedir. Aynı zamanda mekân, kahramanın psiko-sosyal durumunu açığa çıkarıcı tarzda düzenlenmiştir.

"Söylendim Durdum" adlı hikâyede de mekân, kahramanın intibaları şeklindedir. "Şehri Unutan Adam" ve "Lüzumsuz Adam"da güzel ve çekici bulunan şehir, burada sıkıcı, pis ve kötü gösterilmiştir:

"Pis şehir bu. Alabildiğine pis şehir. Bit gezmemiş kanepeler, sümk sürülmemiş, tükürülmemiş, balgam atılmamış hiç bir yeri yok. Yakamızdaki kir, fabrika dumanından değil, pislikten, tozdan, mikroptan." (IV-1/101)

Sait Faik'in hikâyelerinin çoğu İstanbul ve Burgazada'ya ait mekânları aksettirmektedir. "Grenoble'de İtalyan Mahallesi", "Louvre'dan Çaldığım Heykel", "Bir Vapur", "Sonbahar", "Robenson", "Sevmek Korkusu", "Bir Kadın", "İhtiyar Talebe", "Marsilya Limanı" ve "Gauthar Cambazhanesi" adlı on hikâyede ise mekân egzotiktir. Bunların yazılış tarihleriyle yazarın yurtdışında bulunduğu yılların aynı döneme rastlaması gözönüne alındığında, onun hikâyelerini, bulunduğu ve tanıdığı çev-

relerden seçtiği rahatlıkla söylenebilir. İstanbul'un muhtelif semtlerinde geçen hikâyelerde de aynı özelliği buluruz. Salah Birsell'in dediği gibi, "Beyazıt'ta tünemişse 'Havuz Başı'nı, Boğaza sarkmışsa 'Menekşeli Vadi'yi, Yedikule'den dışarı çıkmışsa 'Sur Dışında Hayat'ı yazar." (15) Kendisi de bu durumu zaman zaman ifade etmektedir. Anadolu'ya açılmasını isteyen bir arkadaşına: "...Bırak ben İstanbul'u yazayım. İstanbul bir yazara yeter de artar bile." (16)

Yazarın Anadolu'yu anlatan hikâyelerinin sayısı azdır. Bunlar da Adapazarı ve Bursa ile sınırlı kalmıştır. "Uçurtmalar" ve "Yağma"da Bursa "Emirsultan", "Yeşil" ve "Pınarbaşı" tasvir edilmeden vak'anın geçtiği mekânlar olarak belirtilir. "Beyaz Altın", "Çelme", "Davud'un Anası", "Mahpus", "Bardaklar", "İyilik Unutulmaz", "Bir Hastalık", "İlk Okuyucu Mektubu", "Rıza Milyon-Er" ve "Melahat Heykeli" adlı hikâyelerde ise mekân Adapazarı'dır. Bir kasaba olan Adapazarı, bu hikâyelerde vak'a zamanındaki görünümüyle dikkatlere sunulmuştur. "Kıskançlık", "Düğün Gecesi", "Babamın İkinci Evi", "Lohusa", "Gaz Sobası", "Köy Hocası ile Sığirtmaç", "Sakarya Balıkçısı", "Su Basması" ve "Radyoaktiviteli Röportajlı Hikâye"de de mekân olarak köyler seçilmiştir. Bu hikâyelerin hemen hepsinde, mekânda belirlilik söz konusudur.

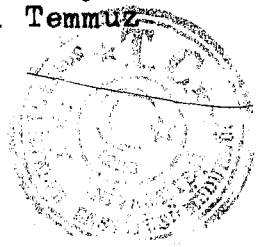
"Beyaz Altın" hikâyesine, mekâna dair özelliklerin belirtilmesiyle başlanır:

"Şimdiki Fırka binaları ile sinemanın bulunduğu yerde servileri, baldıranları ve ısırgan otları arasında kocaman kavuklar, mermer püsküllü fesler yükselen, kara yosun tutmuş mermerlerin üstünde hüvelbakiler okunan; otları bulutlara karışmış, ağaçları eflâke çıkmış bir mezarlık vardı. (...)

İşte tam o mezarlığın karşısında Eskicizade Nedim'in sıra sıra taş yüzlü ardiyeleri ve ardiyelerin arkasında dört beş metre enliliğinde,

(15) Salah Birsell, Ah Beyoğlu. Vah Beyoğlu, Ank., 1983, s.193.

(16) Ceyhun Atıf Kansu, "Sait Faik İçin", Varlık d., 1 Temmuz 1954, N.408, s.7.



otuz metre derinliğinde bir ticarethanesi vardı. Enliliğin üç metresi bir yazıhane için bölünmüştü." (I-2/130)

Görüldüğü gibi, geniş ve dar mekân ard arda sıralanmak sürütiyle vak'anın vücut bulduğu atmosfer ortaya konulmuştur.

"Çelme" hikâyesi, "Hemen on dakika yürüyünce kasaba haricine çıkılır." (II-1/14) cümlesiyle başlar. "Değirmenbaşı" denilen ve gerçek mekândan seçilmiş bir olay nakledilir. "Mahpus"a ise, "Ogün kasabanın hapishanesi önünde müthiş bir kala balık vardı." (II-1/29) ifadesiyle hikâyenin mekânı haber verilerek başlanmıştır. "İyilik Unutulmaz"da, "kasaba deniz kenarına yığılmış evleriyle dar sokaklardan ibaret..." (VI-1/27) bir yer olarak tanıtılır. "Bir Hastalık" hikâyesinin anlatıcısı, olay hakkında genel bir giriş yaptıktan sonra, mekâna dair söz guruplarına yer verir. Burada da mekân şu şekilde anlatılmıştır:

"Doğduğum şehrin bazı köyleri kasabaya pek yakındır. Hemen bir tarla aşıldıktan sonra kocaman köye, yani bizim kasabaya girilir." (VII-1/98)

"İlk Okuyucu Mektubu"nda, Adapazarı ve Geyve boğazı tarihi olayların mekânı olarak hikâyede yer alır. "Melahat Heykeli"nde de, kasabadaki bir tüccarın ticarethanesinin tasvirini buluruz.

Vak'aları köye ait olan hikâyelerde mekân, Anadolu'daki köylerin genel yapısını aksettirici tarzda metin halkasında yer almıştır. "Babamın İkinci Evi" adlı hikâyede köy evi şu şekilde tanıtılmıştır:

"Köy evnin içine ayak basar basmaz, elbette bir saman ve hafif tezek kokusu duyulur." (I-1/36)

Burada mekân, geneli yansıtıcı biçimde çizilmiştir. Sadece yapıları, "mesanelerine kadar işlemiş" kokuları ile evler, çamurlu yol ve sokakları ile dış mekânlar dikkatlere sunulmuştur. Fakir semt ve gecekondu muhitlerinin anlatıldığı hikâyelerde belirttiğimiz gibi, kasaba ve köylerde de mekân, orada yaşayanları ve yaşama biçimlerini yansıtıcı özelliğiyle de metne girmiştir.

Sait Faik, hayatın içinden seçtiği olayların bir benze-

rini edebî metin vasıtasıyla yeniden ortaya koyarken gözlem-
den çok istifade etmiştir. Hârici âlemi model olarak aldığı
hikâyelerde mekâna ait detayların olay örgüsü içerisinde ayrı
bir önemi vardır. Bu, aynı zamanda bakış açısı ile de alakalı
bir durumdur. Onun hikâyelerinde mekân tasviri ve aksesuar,
vak'anın niceliğini de açığa çıkarıcı fonksiyona sahiptir. Ba-
zı hikâyelerde, vak'anın ortaya çıkmasına sebep olan şahıslar
sadece fert olarak belirtilirler. Kendilerine bir isim veril-
mez. Fakat, mekânın neresi olduğu açıkça ortaya konur. Sanat-
kârın anlayışına göre, Galata köprüsünden denizi seyreden iki
şahsa isim bulmak gerekmiyor. Buna mukâbil, köprü, suya vuran
ışıklar, halice giren mavnalar ve görüntüye ait detaylar daha
önemli görülüyor. "Mavnalar" adlı hikâyede olduğu gibi. Böy-
lece mekân, vak'anın ortaya çıkmasında önemli bir unsur olarak
sanatkârın hikâyelerinde yer almaktadır. Mekâna ait detaylar,
yazara göre önemlidir. "Fizikî çevre"nin kahramanların karek-
terlerini ve yaşama biçimlerini yansıtmaya da bu detaylarda
aranmıştır. "Falcı Matmazel Todorî"de olduğu gibi. Mekâna dair
intiba, anlatıcı veya kahramanlardan biri tarafından sıralanır.
Olay örgüsünde mekân-insan ilişkisi hikâyenin kökünü (etymon)
teşkil eder.

Sanatkârın birinci dönem hikâyelerinde mekân, genellik-
le hârici âlemi belirtici şekilde yer almıştır. Bu durum, vak'-
anın gerçeğe uygun veya gerçeğe yakın bir şekilde cereyan et-
tiğini vurgulamak endişesinden kaynaklandığı gibi, vak'aya bir
atmosfer oluşturmak ve kahramanların kişiliklerini açığa çı-
karmak düşüncesine de bağlanabilir. Şunu da belirtelim ki, Sa-
it Faik'in hikâyelerinde mekân birkaç fonksiyonuyla karşımıza
çıkılmaktadır. Dar mekân, hikâye kahramanının içerisinde yaşadığı
yer olmaktan başka, onun hayat tarzını da yansıtır.

İkinci dönem dediğimiz 1945'ten sonraki hikâyelerde, me-
kândan intibalar bulunmaktadır. Mekân dış gerçeğin değil, iç
gerçeğin ve psiko-sosyal durumun yansıtılmasına vasıta olur.
Hatta, bir kısım metinlerde de, gerçeküstü, tasarlanmış yer-
ler olarak karşımıza çıkar. "Yılan Uykusu", "Kalinikhta", "Öy-
le Bir Hikâye" ve "Alemdağda Var Bir Yılan"da olduğu gibi.

IV. ŞAHİS KADROSU

Tam bir anlam ifade eden her edebî metin, belli unsurların bir araya gelmesi ile teşekkül etmiştir. Bu unsurlardan bir tanesi de şahıs kadrosu dediğimiz insan, yahut varlıklardır. Vak'a, en az iki kişi veya varlığın karşılıklı münasebetlerinin tezâhürü olduğuna göre, vak'anın vücud bulması için, her şeyden önce şahıs kadrosuna ihtiyaç vardır. Bir sanatkârın eserlerindeki şahıs kadrosunun tesbiti, metnin kime veya neye yönelik olduğunun cevabıdır. Böylece modelini hariçten alan sanatkâr, benzerlerine vücud vereceği şahıslar vasıtasıyla temâyüllerini de ortaya koymuş olur.

Sait Faik, iki yüz altı hikâyesinde hemen her türlü insan, yahut varlığa yer vermiştir, denilebilir. O, toplumun her kesiminden insanlar tanımış, sanatını da onların hayat tarzını vermeğe tahsis etmiştir.

Yazarımızın şahıs kadrosunu belli guruplara ayırmak sûretiyle inceleyebiliriz.

A. Yaş ve Cinsiyetlerine Göre

1. Yaşlarına Göre

a. Çocuklar

"Semaver" yazarı yirmi dokuz hikâyesinde çocuklardan bahsetmiştir. Birkaçı müstesna, hemen hemen bu çocukların tamamı erkektir. Sanatkâr, ilk hikâyelerinden itibaren çocuklara yönelmiş, onların oyunlarını, keder ve sevinçlerini gözlem



yoluyla aktarmıştır. İlk iki hikâyesi "Uçurtmalar ve "Bağda"-da gurup halinde çocuklar vardır. Onlara dair kullanılan ifadeler sevgiyle dolu bir anlatıcının sözleridir. "Yağma"da, Pınarbaşıllı "sekiz tane bıçkın" çocuğa kızamaz anlatıcı. Sadace, uçurtması yağmalanan "kıvrık saçlı" çocuğa "bir şeytan uçurtması" yapma arzusu duyar.

"Salıncakçı" hikâyesinde, çocukları mutlu etmek arzusu ile salıncaklar yapmak isteyen kahraman da benzer duyguya sahiptir. 1936 tarihinde yayımlanan "Bir Kıyının Dört Hikâyesi: Çocuklar"da da, gurup halinde çocuklar ve onların oyunlarına iştirak etmekten hoşlanan kahraman-anlatıcı, yazarın bu temâyülünü gösteren diğer bir örnektir. Aynı şekilde, "1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir"de, gurup halinde çocuklar bulunmaktadır. Hepsi de fakir ve sırtlarında küfeleri olan kimselelerdir. Kazandıkları para ile boş arsada birbirleriyle kumar oynarken okuyucunun karşısına çıkarılırlar. Kıyafetlerindeki pejmürdelik, duyarlı bir şahsın gözlemleri olarak hikâyeye yansımıştır.

Diğer hikâyelerde yazarın çocuk kahramanları ferdifleştirmiştir. Tek tek çocuklar seçilmiş, onlara ait hayat tezâhürleri anlatılmıştır. "Bir Küçük Satıcı", "İpekli Mendil", "Kalorifer ve Bahar" vs.'de olduğu gibi.

"Bir Küçük Satıcı"da, semtin tek küçük satıcısı olan on iki yaşında, "kara, kuru; fakat sipsivri bir zekâ sahibi..." (IX-1/21) çocuk anlatılır. Bu çocuğun bütün sıkıntısı belediyeye memurundandır. "Ekmeğini taştan çıkaracak" kabiliyet ve gayretine rağmen, olumsuz bir bürokrat tipi ona mâni olmaktadır. "Salıncakçı"da, salıncak kurulmasını engelleyen belediye reisi gibi, memur da çocuklara karşı duyarsızdır. Yazarın temsilcisi durumundaki anlatıcılar ise çocukların yanında yer almıştır.

"Babamın İkinci Evi"nde Emin, "Tahtacılar"da Osman, "Köy Hocası ile Sığirtmacı"ta sığirtmacı çocuk, "Davud'un Anası"nda Davud, köylü çocuğu temsil ederler. Emin, "ufak, oya gibi bir köy çocuğu" (I-1/35)dur. "Su kenarında yaz sığınağı"ka

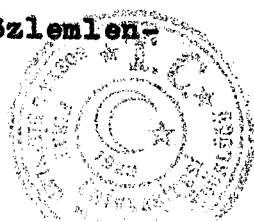


dar ılık" (I-1/37) olan Emin ve benzerleri saf ve temizdirler. Kendi dünyalarında yaşamağa alışmış olarak hikâyelerde yer alırlar.

Sait Faik'in kalabalıklar arasından seçtiği çocuklar, genellikle fakir, kimsesiz, hasta, ekmek parası için çalışmak zorunda olan, gecekonduda oturan ve kıyafetleri perişan durumda kimselerdir. "İpekli Mendil"de mendil çalan çocuk, "Şehri Unutan Adam"da küfeci çocuk, "Stelyanos Hrisopulos Gemisi"nde Trifon, "Gece İş"nde sokak çocukları, "Kalorifer ve Bahar"da Capon ve gecekondu semtinin diğer çocukları, "1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir"de hamal ve seyyar satıcı çocuklar, "Kriz"de muhacir çocuk ve Rıdvan, "Kim Kime"de fakir ailenin küçük kızı, "Francala mı, Ekmek mi?"de Çarpık Ahmet, "Tüneldeki Çocuk"ta çocuk, "Karidesçinin Evi"nde karidesçinin çocukları, "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal"de uyuz olmuş çocuk, "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi"nde parkta yatan çocuklar, "Balıkçısını Bulan Olta", "Serseri Çocukla Köpek" ve "Plajdaki Ayna"da bulunan çocuklar, "Yandan Çarklı"da satıcı çocuk, "Dondurmacının Çırağı"nda garson çocuk vs. benzer özelliklere sahiptir.

Fakir ve hayatlarını zor şartlarda sürdüren bu çocuklara karşı toplumun duyarsızlığının da yerildiği bu hikâyelerde, çocukların kabiliyetleri istikametinde desteklendikleri takdirde, topluma kazandırılacaklarına ve faydalı birer insan olacaklarına işaret edilmiştir. "Sur Dışında Hayat" ve "Balıkçısını Bulan Olta"da olduğu gibi.

Yazar, ferdî duygu ve düşüncelerini emanet ettiği kahramanları vasıtasıyla, çocuklara karşı ilgisini belirtmiş, kötü davranışlarını bile yermemiş, onların yanlış sapmalarında, çevre ve toplumun ilgisizliğini sebep olarak göstermiştir. "İpekli Mendil"de, mendil çalmak isteyen çocuğun bu davranışına makul bir sebep bulunarak olay, gönül macerasına bağlanmıştır. Ayrıca, "1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir"de, kumar oynayan çocukların bu davranışlarındaki yanlışlığa değil, çevredeki esnaf tarafından horlanmalarına dikkat çekilmiş ve bu çocukların birkaç kuruş parayla nasıl mutlu oldukları gözlemlenmiştir.



"Kalorifer ve Bahar"da Capon, şehrin büyük ve ışıklı binalarına hayran olan gecekondu muhitindeki çocukların bir temsilcisidir. Burada, gecekondu semtindeki çocuklar şu şekilde tanıtılır:

"Bu mahallede çocukların bazan başparmakları yoktu. Bu, çok hususî bir sanata şimdiden alışmaları için mahalle operatörleri tarafından yapılan bir ameliyat neticesiydi. Bazı çocukların da ayakları yoktu. Topuğundan, bileğinden, baldırından, dizkapağından ve kasiğinden itibaren kopmuş ayaklı, mavi gözlü, koşamamaktan doğan kinlerini tekrar tramvay ve otobüslerden alan çocuklar." (I-2/122)

"Kriz" hikâyesinde Necmi, insanlar arasında iki çocuğa takılır. O andan itibaren bu çocuklar ve onlar gibi olanlar ile ilgilenmeğe karar verir. Gördüğü iki çocuk da okula gide-memiş, aileleri yoksul olduğu için boyacılık ve satıcılık yapmaktadırlar. Necmi, "bütün şefkat ve samimiyetiyle" sevmeğe karar verdiği bu çocukları şu şekilde tanıtır:

Muhacir çocuğu,

"Bunlardan biri on iki yaşlarında gözüken bir çocuktur. Muhacir olduğu evvelâ mintanından belliydi. Sonra potorundan..." (V-1/99)

Rıdvan'ı ise,

"biraz daha dikkatle bakınca, büyük, iğreti bir ihtiyar ceketinin altında hiç bir şeyi olmadığı anlaşılıyordu. Ceketinin yakaları kaldırılmış ve bir çengel iğne ile boynu hizasına iğnelenmişti; tâ göbeğinde olan ilk düğme kopmuştu. İşte buradan tatlı, sıcak derisi gözüküyordu." (V-1/99)

"Francala mı Ekmek mi?"de Çarpık Ahmet, semt ahalisinin yardımıyla geçimini temin eden, zenginlerin filelerini taşıyıp, karşılığında aldığı parayla yaşayan bir çocuktur. Onun tek arzusu, parası olunca, "üstündeki paçavraları" atmak ve bir "francala" yemektir. Mağduriyeti, piyango bileetine çıkan parayla da son bulmamış, daha kötü bir neticeye sürüklenmiştir. "...Çırılçıplak tam altı ay francala mı, ekmek mi? diye düşünen çocuğun" (II-1/50) son durumu ikinci dramatik vaziyet olarak dikkatlere sunulmuştur.

"Tüneldeki Çocuk" hikâyesinde de, on iki yaşında olduğu belirtilen bir çocuk tanıtılmıştır. Bütün hareketleri gözlemlenen çocuğun, tünele binmekten dolayı duyduğu haz çözümlenmiştir. Diğer insanların, bu çocuğun varlığını fark etmemeleri karşısında reaksiyon duyan anlatıcı: "Eğer bugün biz tünel kayışı yapamıyorsak, bunun en büyük sebebi Tünele ilk binen ve sevinen çocuğu sevmememizdir..." (VIII-1/12) demektedir. Bu insanlar için hiç bir şeyin çok olmadığını da vurgulayan anlatıcı, ayakkabısı olmayan, sevincini bile belli etmekten çekinen çocuğu ve ailesini şu cümlelerle tanıtır:

"Edirnekapı'da bu akşam, bir ana bir çocuğun Tünele nasıl bindiği hikâyesini dinleyecek. Çocuk, 'kocaman gözlü bir adam bana baktı da, iyice sevinemedim' diyecek. Yabancılarla gülemediği, beyaz dişlerini gösteremediği, duyduğu şeyleri, söyleyemediği şeyleri bu anaya söyleyecek, onlar da Tünele binmiş kadar sevinecekler." (VIII-1/12)

1945 sonrası, "Hayvanca Gülen Adam", "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal", "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi", "Balıkçısını Bulan Olta", "Serseri Çocukla Köpek", "Plajdaki Ayna", "Yandan Çarklı" ve "Dondurmacının Çırağı" adlı sekiz hikâyede de, yukarıda ele aldığımız çocukların benzerleri anlatılmıştır.

"Hayvanca Gülen Adam"da yetim kalmış dört kardeş vardır. Kendi hallerinde, gündelik işlerle geçimlerini sağlamağa çalışan bu çocukların varlıklarından çevre habersiz gibidir. "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal"deki çocuğu ise şu cümleler ile tanırız:

"Uyuzluya bir sinemanın kapısında rastladım. Ayakları çıplaktı. Büyük, sarı elâ gözleri, aslında beyaz olduğu halde yer yer morarmış bir derinin içinden baharda bâdem ağacı güzelliğiyle bakıyordu." (IV-1/24)

Bu çocuk, sokaktaki binlerce benzerinden birisidir. "Bu çocuğu nereden tanıyorum" diye kendi kendine soran anlatıcı: "Bilmem... Belki de hiç bir yerden... Belki de her yerden... Sokakta böyle çocuklar yüzlerce, bir iki değil... Her gün bütün caddelerde, köprüünün üstünde altında, çok defa bir sinema-



nın kapısında üçer beşer, Sirkeci'nin her köftecisi, her işkembecisi önünde, bu, yalnız gözleri kalmış mahlûkat görülmüyor." (IV-1/24) ifadeleriyle de geneli yansıtır. Diğer hikâyelerdeki çocuklar da bundan farksızdır. Hepsi de sokakta, perişan görünümlü, ya bir dilenci, "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal"deki gibi; ya seyyar satıcı, "Yandan Çarklı"daki gibi; veya parklarda geceleleyen kimselerdir, "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi"ndeki gibi.

Bir kısım hikâyelerde de, anlatıcıların kendi çocukluklarını buluruz. "Sevmek Korkusu", "Bohça", "Tahtacılar", "Babamın İkinci Evi", "Kaşıkadası'nda" ve "Bir İlkbahar Hikâyesi"ndeki gibi. "Sevmek Korkusu", "Bohça" ve "Bir İlkbahar Hikâyesi"nde çocukluk aşklarını hatırlayan kahramanlar ve sevgilileri; "Tahtacılar", "Babamın İkinci Evi", "Kaşıkadası'nda" ise, çocukluk arkadaşlarıyla ilişkileri hatırlanmış, vak'a zamanındaki durumlarına uygun olarak hikâyede yer almışlardır.

Yazarımızın hikâyelerinde dört tip çocuk bulunmaktadır:

1. Yoksul, sakat ve gecekonduda oturan çocuklar. "Stelanos Hrisopulos Gemisi"nde Trifon, "Kalorifer ve Bahar"da Campon, "Francala mı, Ekmek mi?"de Çarpık Ahmet, "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal"deki çocuk gibi.

2. Köylü çocuklar. "Babamın İkinci Evi"ndeki Emin, "Köy Hocası ile Sığırtaç"taki sığırtaç çocuk gibi.

3. Anlatıcının kendi çocukluğu. "Bohça", "Bir İlkbahar Hikâyesi" ve "Kaşıkadası'nda" olduğu gibi.

4. Bunların dışında kalanlar. "Uçurtmalar", "Yağma" ve "Bir Kıyının Dört Hikâyesi: Çocuklar"daki gurup halinde, yahut "Şöhrete Dair" ve "Bulamayan"daki dekoratif olarak yer alan çocuklar gibi.

Bunlar arasında yoksul ve gecekonduda oturanlar ilk sırayı alır. Yazar, ırk ve din farkı gözetmeksizin çocuk kahramanlar seçmiştir. Yazarın temsilcisi durumunda olan anlatıcılar ise, hepsine karşı aynı duyarlılıkla yaklaşmışlardır.

Bu hikâyelerin bir kısmında çocuklar, fonksiyonları

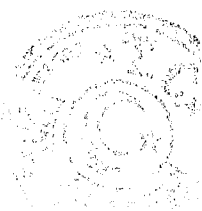


itibariyle vak'anın asıl kahramanı durumundadırlar. "İpekli Mendil", "Kalorifer ve Bahar", "Francala mı, Ekmek mi?", "Tüneldeki Çocuk", "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal" ve "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi" hikâyelerinde olduğu gibi. Bazılarında ise, başka kahramanlara ait hayat tezâhürleri dikkatlere sunulurken çocuk yüzlerine de yer verilmiştir. "Gece İşı", "Davud'un Anası", "Kim Kime", "Karidesçinin Evi" ve "Plajdaki Ayna"da olduğu gibi. "Gece İşı" adlı hikâyede Ömer ve çevresindekiler anlatılırken dikkatli bir gözleme sahip olan anlatıcı, kahvede bir köşede bir köşde uyumakta olan çocukları da görür. Böylece, yarıçıplak ve kalacak yerleri olmadığı için kahvehane-ye sığınmış çocukların da geleceği Ömer'in çevresinde bulunanlardan farksız olacağı sezdirilmektedir. Aynı vasıftaki anlatıcı, "Yandan Çarklı"da başka bir metin halkası içerisinde seyyar satıcı çocuğa yer verir.

Netice itibariyle, 1945 tarihine kadar yayımlanan hikâyelerden yirmi birinde çocuklar birinci, yahut ikinci derecede şahıslar olarak ele alındığı halde, ikinci dönem dediğimiz 1945 sonrası yüz altı hikâyede bu rakam sekize düşmüştür. Birinci dönemde, her beş hikâyeden birinde çocuk bulunmasına mukabil, ikinci dönemde bu oran on üçte bir kadardır. Konuyla ilgili olarak şunu da belirtelim ki, bu düşüşten çocuklara ilginin azaldığı manasını çıkarmamak lâzım. Belki ikinci dönemde, ferdî rûh halinin ağırlık kazanması buna imkan vermemiştir.

b. Gençler

Kalabalıklar arasından seçici bir dikkatle kahramanlarını tesbit eden ve uygun bulduğu kimselerin benzerlerini hikâye vasıtası ile dikkatlere sunan Sait Faik, genç dediğimiz kesim ~~18 yaş üzeri kahramanları tercih etmiştir~~ "Sosyal ve Meslekî" bakımdan hikâyelerin kahramanı olan gençleri ilgili bahiste inceleyeceğimiz için, burada sosyal ve meslekî özellikleri ile değil, gençlik duyguları ile hikâyelerde yer alan kahramanları ele alacağız.



"Grenoble'de İtalyan Mahallesi", "Sonbahar", "İhtiyar Talebe" ve "Gauthar Cambazhanesi" adlı dört hekâyede egzotik mekândan seçilmiş gençler anlatılmıştır. "Grenoble'de İtalyan Mahallesi"nde gurup halinde gençler vardır. Kızlar cinsî câzibe, erkekler ürkütücü halleriyle hikâyede yer alırlar. "Sonbahar" ve "İhtiyar Talebe"deki gençleri, ölüm, aşk ve hastalık gibi vak'aların kahramanları olarak tanırız. "İhtiyar Talebe"de bulunan geniş kadro, öğrencilerin okul dışında, pansiyon, gazino ve yemekhanedeki yaşama biçimlerini yansıtır. "Gauthar Cambazhanesi"nde üç genç vardır: George, Hristo ve İsoldé. Bunlar arasındaki ilişki, yine aynı yaşta birisi tarafından anlatılmıştır. İsoldé'nin George ve Hristo ile ilişkileri, kızın kendisini seven George'u değil diğerini tercih edişi ile meydana gelen gerilim, olay örgüsünü hazırlamıştır.

"Bir Genç Erkek", "Plaj İnsanları", "Robenson", "Kriz", "Beyaz Pantolon", "Zemberek", "Mahalle Kahvesi" ve "Az Şekirli" adlı hikâyelerde ise kahramanlar yerlidir. Ancak, her birisi farklı sosyal çevreye mensuptur. "Bir Genç Erkek" ve "Plaj İnsanları"nda züppe tipler anlatılmıştır. "Bir Genç Erkek"teki "Uzun sarı saçları (olan), uzun boylu, kırmızı yüzlü..."(IX-2/104) genç, Fransız mektebinde okumuş, kendi toplumuna tepeden bakan alafranga tipi çanlandırır. Bu hikâyeden sekiz yıl sonra (1938) yayımlanan "Plaj İnsanları"ndaki gençler de özelliklidir. Aradan geçen zamanda, bu tiplere bakışta bir değişme olmamıştır. Özellikle guruptaki Türk olan iki gencin davranışlarındaki bozukluk ve Batıya özenmeleri hoş karşılanmamıştır. Bu tipteki kahramanları, daha sonraki senelerde yayımlanan hikâyelerde göremeyiz.

"Robenson"daki Robenson, insanın içindeki uzak yerleri görme, değişik insanları tanıma arzusunu temsil eder. "Zemberek"teki Celil ve çevresi, öğrencilik dönemlerinin gözlemlerine bağlı olarak tanıtılmıştır. "Kriz" hikâyesinin kahramanı Necmi, kararsız bir gençtir. Okumak onu sıkar. Kumar ve kadınlarda da aradığı sükûneti bulamaz. Avâre bir tiptir. Hayatına bir düzen verememiştir. Neticede insan sevgisi, özellikle ço-

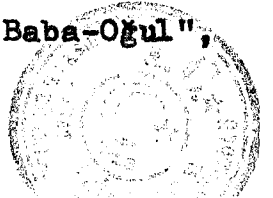
cuklara duyulan sevgi Necmi'yi Rûhî sükûna kavuşturur. Anlatıcı: "Ertesi gün Necmi, Üniversitedeki derslere rahat ve huzurlu yeniden başlamıştı." (V-1/110) ifadesiyle hikâyesini bitirir. Böylece, teğişik olayları iç içe yaşayan yuvarlak bir tipin iç çatışmalarını Necmi'de buluruz. "Az Şekerli"de ise, olduğundan farklı görünme arzusu içindeki bir genç anlatılır. Çevredeki insanların kendisini daha büyük görmelerini isteyen genci böyle davranmağa sevk eden duygularıdır.

"Beyaz Pantolon"da, çirozcuların gençleri Zehra, Rüstem ve Hüseyin; "Mahalle Kahvesi"nde, arabacı Kâmil Ağa'nın oğlu; dağ muhite mensup gençlerdir. Duygusal ve maddî sebepler bu gençlerde ahlâkî değerleri hiçe sayan etkenlerdir. Zehra, parakarşılığında vücudundan fedakârlık eder. Rüstem Zehra ile nişanlı olduğu halde, onun yabancı erkeklerle buluşmasına aracı olmaktadır. Hüseyin ise, bir beyaz pantolon ve para için Rüstem'i öldürür. "Mahalle Kahvesi"ndeki genç ise kız kardeşini kötülüğe sevk ettiği için babası tarafından evden kovulmuş ve çevresi tarafından da dışlanmış birisi olarak karşımıza çıkarılmıştır.

c. Yaşlılar

Sait Faik'in hikâyelerinde yaşlılar önemli yer tutar. Çocuk ve gençlerin anlatıldığı hikâyelerin çoğu birinci dönem dediğimiz 1945 öncesine ait oldukları halde, yaşlı kahramanlarla, daha çok 1945 sonrası hikâyelerde karşılaşırız. Yazara ait yaş faktörü, şahıs kadrosunu tesbitte mühim bir etken olarak görülmektedir. Gözlem yoluyla tanıdığı, aralarında bulunduğu insanların benzerlerine yer vermesi, sanatkârın şahsî bir özelliğidir.

Yirmi civarındaki hikâyede bulunan yaşlılar, ya kahramanlardan birinin annesi, babası veya ilerlemiş yaşına rağmen elinin emeği ile geçimini sağlayan hamal, balıkçı, duvar ustası, zanaat sahibi kimselerdir. Birkaç hikâyede ise, kavehane- de oturan yaşlılar, dekoratif olarak bulunmaktadır. "Baba-Oğul",



"Mahalle Kahvesi" ve "Cezayir Mahallesi"ndeki gibi.

"Semaver", "Paşazâde", "Sur Dışında Hayat", "İzmir'e", "Bir Külhanbey Hikâyesi"nde yaşlı kadınlar ikinci derecede şahıslar olarak yer alırlar. "Semaver"de, ölümün bile yüzündeki "müşfik" ve "mülâyım" görünüşü silemediği anneden söz edilir. "Paşazâde"de de Recai'nin annesi, "Hüsamettin Paşa'nın gelini" olmakla övünen, "bin sekiz yüz seksen iki modası" (II-1/51) elbisiler giyen, değişmeği kabullenmeyen bir anne olarak tanıtılır. "İzmir'e" hikâyesinde ise:

"Yüzü, beyazın maviden pembeye doğru kaçan başka başka renkleriyle doluydu. Yanaklara doğru beyaz pembeye kaçıyor, gözaltlarına doğru mavileşiyor, ancak sütte görülebilen bu beyazlık oyunları içinde, yüze temiz, ihtiyar bir mana veriyordu ki, insan ister istemez ninesini, bir zamanların temizlik, müsamaha, iç bekâretiyle ihtiyarlayan iyi kadınları hatırlıyordu." (IV-1/75-76)

ifadesiyle tanıtılan "temizlik", "müsamaha" örneği, "iyi kadınları hatırlatan" yaşlı bir nine vardır. "Sur Dışında Hayat"ta, "Sur haricinin her şeyi mi iyi, yoksa ben mi değiştim?" (VI-1/76) diyen anlatıcı, "İki tane donuk, korkunç diş ile..." (VI-1/76) yüzüne bakan yaşlı kadını, korkunç dişlerine rağmen, masalların içinden çıkmış birisi olarak yorumlar. "Bir Külhanbey Hikâyesi"nde ise, "Dimdik, erkek gibi" konuşan külhanbey anası, "mağrur" ve kişilik sahibi bir "ana" olarak yer alır. Aynı şekilde, "Babamın İkinci Evi" ve "Su Basması" adlı hikâyelerde de, bakışları şefkat dolu ve sevimli yaşlı köy kadınları bulunmaktadır.

"Falci Matmazel Todori" hariç, diğerleri "nur yüzlü", "vakur" anne veya ninelerdir. Falci Matmazel Todori ise, gençlik ve güzelliğini harcamış, yaşlılığında zavallı birisi durumuna düşmüş kadın örneğini oluşturmaktadır.

Sait Faik Abasıyanık'ın yaşlı erkek kahramanları ise, ilerlemiş yaşlarına rağmen çalışkan kimselerdir. Kahvehanede bulunan ve hikâyelerde dekoratif şahıslar olarak yer alanlar hariç, diğerlerini çalışan insanlar olarak tanırız. "Stelyanos Hrisopulos Gemisi", "Ağır", "Papaz Efendi", "Hallaç" vs.'de

olduğu gibi.

"Stelyanos Hrisopulos Gemisi"nde, Stelyanos yaşlı bir balıkçıdır. Aile fertlerini kaybetmiş, tek yakını torunu Trifon ile yaşamaktadır. "Stelyanos'u evinin önünde "çaparı" hazırlarken karşımıza çıkaran anlatıcı, onun bütün arzusunun Trifon'a hediyeler almak olduğunu belirtir. Yaşlı Stelyanos şu şekilde tanıtılır:

"Bir balıkçı ne kadar ihtiyar olursa olsun, derisi ne kadar buruşuk bulunursa bulunsun, her zaman kafası genç, dinç; boynu sağlam ve diktir."
(I-1/17)

Onun en dikkate değer yeri, "kafasıyla vücudu arasında yükselen bu garip sütun sert, dik kararmış, âdeta nasırlı ve sinirli..." (I-1/17) boynudur.

"Ağıt"ta, Barba Apostol yetmiş beş yaşında bir istakoz avcısıdır. O da ağını hazırlayıp istakoz avına çıkar. Kimseye muhtaç olmamak için çalışır. Öldüğünde de işini yaptığı belirtilmektedir. Anlatıcı onunla çıktığı istakoz avından birini naklederek, bir olay etrafında kahramanını tanıtır. "O yalnız ağıyla yaşamıştı. Yalnız ağlarıyla yetmiş beş sene aç kalmamış, nâmerde muhtaç olmamıştı." (VI-2/151) denilen Barba Apostol'un benzerlerini de Sait Faik'in hikâyelerinde buluruz. "Bir Kaya Parçası"ndaki "beyaz sakalı" ifadesiyle yaşlı olduğu belirtilen balık avcısı Barba Vasili; "Yaşayacak" adlı hikâyedeki, "saçı dökülmüş, elli yaşındaki bu adalenin kudreti, çalışma denilen şeyin sevgisiyle yaş denilen insan uydurması bir anlayışı bir hamlede..." (VI-2/131) siliveren İmrozlu Rum; "Balıkçının Ölümü"nde ölen balıkçı; "Papaz Efendi"de seksen yaşındaki Balıkçı Antimos gibi.

Yazarımızın hikâyelerinde yaşlı balıkçılardan başka, değişik işlerde çalışan yaşlı kimseler de tanırız. "Papaz Efendi"deki Papaz altmış beş yaşında, kilisede görevi olmasına rağmen toprağa bağlı, çalışmaktan zevk duyan birisidir. Papaz Aleksandros'u bahçede çalışırken gösteren anlatıcı şöyle der:

"Yüzünden o Bizanslı Ortodoks manâ uçuver-

mişti. Yemek yiyen bir amele kadar güzeldi şimdi."
(II-2/168)

Böylece, bahçede çalışan papaz, kilisedeki halinden daha güzel olarak karşımıza çıkar.

"Hallaç" hikâyesinde hallaç, "Barba Antimos"ta Barba Antimos, "Gün Ola Harman Ola"da Mercan Usta, "Sarmaşıklı Ev"-de Mihal Usta ve yaşlı hamal aynı şekilde tanıtılırlar.

"Üstünden başından, bıyığından saçından hâlâ bir Enver Paşalık (akan) (...) hâlâ tokmak (sallayan) (...) gökyüzü renginde mavi gözleriyle dünyamızda namuslu Hallaç Baba masalını gezdiriyordu." (IV-1/33-34)

şeklinde tanıtılan hallaç yetmiş beş yaşını aşkındır. Akşama kadar pamuk atmış, evine dönmek için iskelede beklerken on beş dakika içerisinde ölmüş olan hallaç, anlatıcının o gün şehirde bulduğu güzelliği de alıp götürmüştür.

Adanın her binasında, her duvarında elinin izleri bulunan seksen yaşındaki Barba Antimos ise, çalışmakla geçirdiği "namuslu seksen senesi"nden sonra, artık ölümü beklemektedir.

"Barba Antimos yılmak bilmeyenlerdendi. Kıt kanaat geçinirdi. Kolunda kuvvet kaldıkça elini neye sürse güzel eyledi durdu." (VI-2/159)

ifadesiyle tanıtılan Barba Apostol, çalışan yaşlıların diğer bir örneğini teşkil eder.

"Gün Ola Harman Ola"da Mercan Usta, görülmeden sevilmiş, hangi millete mensup olursa olsun zanaatı sebebi ile hürmete layık yaşlı bir sanatkârdır. "Sarmaşıklı Ev"de ise kahraman-anlatıcının karşılaştığı Mihal Usta ve yetmiş beş yaşındaki hamal, elindeki inşaat malzemesi ve sırtındaki dengiyle okuyucunun karşısına çıkarılır. Köşkünün balkonunda, elli yaşındaki "göbekli" adama da dikkati çeken anlatıcı, yetmiş beş yaşındaki hamalla contracte teşkil edecek şekilde ikisini bir araya getirir.

Bir kısım hikâyelerde de, farklı özelliklere sahip yaşlı kahramanlar bulunmaktadır. "Lohusa"da, yetmiş beş yaşında iken üçüncü karısı öldüğü için, yetmiş dokuz yaşında boşnak

kızı Zehra ile evlenen "Kumköy"lü Hasan Ağa; "Kriz"de Necmi'nin babası Ali Rıza; "Teşekkür"de elli dokuz yaşındaki hasta baba; "Su Basmalı"nda Sakarya nehrinin taşmasını anlatan köylü ihtiyar; "Baba-Oğul"daki müvezzilikle çocuklarını büyüten baba; "Jimnastik Yapan Adam"da elli yaşındaki yabancı uyruklu adam; "İlk Okuyucu Mektubu"nda kasabayı düşman işgal ettiği zaman evini terk etmeyen dede. Her birisi yaşlı bir baba veya cesur bir ihtiyar olarak hikâyelere girmişlerdir.

Sait Faik'in yaşlı kahramanları çalışkan ve kişilik sahibidirler. Bu insanların özellikle yaşları belirtilir. Genellikle ellinin üzerinde, yahut yetmiş beş, seksen oldukları vurgulanmıştır. Bu kahramanlar, değişik din ve millete mensup olup, fark gözetilmeden anlatılmıştır.

2. Cinsiyetlerine Göre

a. Erkekler

Sait Faik'in hikâyelerine erkek kahramanlar açısından baktığımızda, geniş bir şahıs kadrosu ile karşılaşırız. Değişik sosyal guruplara mensup olan erkekler kadınlardan daha çoktur. Bunlar, genellikle balıkçı, seyyar satıcı, garson, esnaf ve sokaktaki işsiz insanlardır. Bir kısım hikâyelerde zengin kesime mensup erkekler bulunsa da, özellikle kolay para kazananlar seçilmiştir. Orta ve aşağı tabakadan olan kahramanların hemen hepsi İstanbul'da yaşamaktadır. Köy ve kasabadan buraya gelmiş kimselerden başka, kendi muhitindeki özellikleriyle hikâyelerde yer alanların sayısı azdır.

Bütün bu şahıs kadrosu, içi merhamet duygusuyla dolu, yazarın duygu ve düşüncelerini temsil eden anlatıcıların gözlem ve yorumuyla tanıtılmışlardır.

Vak'asını, şahıs kadrosunun meslekî ve sosyal durumları teşkil eden hikâylerdeki erkek kahramanları ilgili bölümde ele aldık. Burada, sosyal ve meslekî konumlarının dışındaki özel-

likleriye karşımıza çıkanları belirtmekle yetineceğiz.

Genç ve yaşlı kesimin dışında, orta yaştaki erkeklerden bir kısmı gurup halinde karşımıza çıkarlar. "Düğün Gecesi" adlı hikâyedeki Abdi, Rüstem Ağa ve düğüne iştirak eden kalabalık; "Üçüncü Mevki"de, tren yolculuğunda bir araya getirilen sekiz kişi; "Gaz Sobası", "Mahalle Kahvesi", "Cezayir Mahallesi" vs.'de bulunan kahvehane müşterilerini sayabiliriz. Bunlar, vak'anın vücut bulmasında ikinci, üçüncü derecede, bir kısmı da dekoratif şahıs durumundadırlar.

Bazı hikâyelerde de gurup halinde değil, fertler bulunmaktadır. Bunlar, "Madam ve Mösyö"deki erkek; "Meserret Otelindeki iki erkek ve otelci; "Gece İşindeki kırk beş yaşındaki adam; "Beyaz Altın"daki kâtip ve arabacı Ali; "Hancının Karısı"ndaki hancı; "Lohusa"da Hasan Ağa'nın oğlu Rüstem ve eniştesi; "Bayan Gülseren"de Rıza; "Baba-Oğul"da terleyen adam; "Kıraathaneler"de Rıza Efendi; "Eftalikus'un Kahvesi"ndeki Mehmet Bey, Sadık Efendi vs.'de fert olarak hikâyelerde yer alan şahıslardır. Hepsi de ikinci derecede şahıslar olarak karşımıza çıkarlar.

b. Kadınlar

Sait Faik'in hikâyelerinde üç tip kadın vardır. Bir kısmı kahramanlardan birisinin sevgilisi, bazıları da düşkün kadınlardır. Bunların dışında kalanlar, ya yaşlı bir kadın, bir nine, yahut küçük bir kızdır. Her iki gurupta olanlar, yazarın birinci ve ikinci döneme ait hikâyelerinde de geçmekte, dönemler arasında dengeli bir dağılım bulunmaktadır. Üçüncü gurupta evli kadınlar olup, ikinci veya üçüncü derecede şahıslar olarak vak'a içerisinde yer alırlar.

İlk olarak, 1934'te yayınlanan "Sevmek Korkusu" adlı hikâyede, "Gelmek için iyi havaları seçen" (I-1/79) bir sevgiliden bahsedilir. Bu sevgili, yanında korkunun unutulduğu birisidir. O gidince, camda yansıyan her şekil, sokaktaki ağaç-

ların çıkardığı sesler kahramanda korku duygusunu uyandırır. Böylece sevgili, yanında güven duyulan bir insan olarak hikâyede yer almıştır. "Bohça" ve "Bir İlkbahar Hikâyesi"nde de, anlatıcılar olgunluk dönemlerinde, çocukluk devresine ait ilk sevgilileri hatırlarlar. "Sevmek Korkusu"ndaki beklenen ve gelmesiyle mutlu olunan sevgililer, "Bekleyen Adamın Uç Hali", "Havuz Başı" ve "Battaniye" adlı hikâyelerde de karşımıza çıkar.

"Bekleyen Adamın Uç Hali"nde, sevgilinin gelmediği zamanlar sıkıntı, geldikten sonra "...büyük saadet..." (VII-2/176)e dönüşür. "Havuz Başı"nda birlikte olmanın hayâli kurulan sevgili vardır. Kahraman-anlatıcı: "Ben neler düşünüyorum. Kapıdan çıkıyorsunuz. Koşa koşa yanıma geliyorsunuz. Kolunuza bile giriyorum" (VI-1/13) şeklinde hayâlini kurduğu sevgilisiyle birlikte olmaktan dolayı duyacağı mutluluğu ifade etmektedir. "Battaniye"de, "Hastalıklı, umutsuz, şüpheler içinde kararsız, yalnız rüyalar ve acılarla dolu..." olan kahraman sevgilisinin gelmesiyle "saadet" içindedir. (VII-2/140)

"İki Kişi Aarsında", "Sevgiliye Mektup", "Birinci Mektup" ve "Mektup" adlı hikâyeler ile yine mektup tarzında yazılan fakat muhteva bakımından farklı konuların anlatıldığı "İkinci Mektup" ve "Sonu" hikâyelerinde kahramanlar hayâl ettikleri sevgililere duygularını, yahut paylaşılmasını istedikleri bir olayı nakletmişlerdir.

"Şehri Unutan Adam", "Davud'un Anası", "Ormanda Uyku", "Kriz", "Yağmurlu Hava", "Kınalıada", "Ay Işığı" ve "Çatışma" adlı hikâyelerde baskı altında tutulan içgüdüler bir sevgili vasıtasıyla dışa vurulmuştur. Bu hikâyelerdeki sevgili arzu edilen, istenen bir kadındır. "Şehri Unutan Adam", sokakta gördüğü iki kızı takip eder. "Şakrak" davranmaları kahramana cesaret vermiştir. "Davud'un Anası"nda Rukiye ve Saime; "Ormanda Uyku"da plajda görülüp hoşlanılan kız; "Kriz"de Necminin sevgilisi Leman; "Yağmurlu Hava"da kahramanın içindeki sıkıntıları anlattığı kız; "Kınalıada"da kahramana, "bir defa gülmüş olan..." (IV-1/57) kız; "Ay Işığı" ve "Çatışma"da

aynı duygunun etkisiyle karşımıza çıkarılan kadınlar; sevgili hüvviyeti ile hikâyelerde yer almışlardır.

"Bir Kadın", "Tahkacılar", "İhtiyar Talebe", "Paşazâde", "Mahpus" adlı hikâyelerde değişik sevgili tipleriyle karşılaşırız. "Bir Kadın"da anlatıcının evine misafi olduğu kadın; "Tahtacılar"da, masallara ait bir hususiyetle, bir görüşte âşık olunan kız; "İhtiyar Talebe"de bir erkeğin felâketine sebep olan iki kız; "Paşazâde"de, Recai'nin sevdiği Ayşe; "Mahpus"ta Ahmet'in sevgilisi Ayşe gibi.

Yazarımızın hikâyelerinde düşkün kadınlar da önemli bir yer tutmaktadır. Bir barda, yahut randevuevinde çalışan bu kadınlar, bu yerlere değişik sebeplerden dolayı düşmüşlerdir. Bir kısmı da, parkta veya bir kulübe de görülmüş oralardan seçilmiştir.

"Park"ta Dilber; "Kriz"de Mahmûre; "Bir Define Arayıcısı"nda Sultan; "Köye Gönderilen Eşek"te Rum kadın; "Karidesçinin Evi"nde Yorgiya ve Sofya; "Kurabiye" ve "Havada Bulut"ta Yorgiya ve annesi; "Falci Matmazel Todorî"de Todorî, "Eleni ile Katina"da Eleni ve Katina, "On Milyonerle On Metresi"nde metres olan kadınlar; "Mürüvvet"te Mürüvvet; "Yorgiya'nın Mahallesi"nde Yorgiya ve Gülizar; "Korkunç Bir Pastane"deki kadınlar; "Menekşeli Vadi"de Seher; "Ayten"de Ayten ve Üsküdarlı Sevim, "Bir Aşk Hikâyesi"nde Üsküdarlı Sevim; "Plajdaki Ayna"da bir kadın, "Şehrâyin"de Eleni, "Melâhat Heykeli"nde Melâhat aynı vasıftaki kadınlar olarak yer alırlar. Bunlar arasında, Yorgiya, Ayten, Sevim, Katina ve Melâhat üzerinde en çok durulanlardır. Yorgiya, "Havada Bulut"taki altı hikâyenin değişmez kadın kahramanı olarak karşımıza çıkar. Çocukluk ve genç kızlık dönemlerinin de tanıtıldığı Yorgiya'nın düşkün bir kadın olması maddî sebeplere ve annesinin yanlış yönlendirmesine bağlanmıştır. Genç kızken erkeklerle sinemaya gitmeğe başlayan Yorgiya için ilk tehlikeli ilişkilerin başladığına dikkati çeken anlatıcı: "Gidecek elbette... Bundan bir şey çıkar mı?" dedikten sonra:

"Tabii bir şey çıkmaz, kızım! Evde baba

olursa, namına yatırılmış beş on kuruş bulunursa... Sende bu boy, bu bel, bu kaş-göz varken, bir deli gönül başını eğer, seni kabul değil, bağrına bile basar. Ama kulübe ile, bu ihtiyar çamaşırcı ana ile, sen de sokak süpürgesiye..." (IV-2/140)

ifadeleriyle Yorgiya'nın içinde bulunduğu şartları sezdirir. "Ömrünce kendinden genç delikanlıları ayartıp gezmiş kadın..." (IV-2/141) olarak tanıtılan anne, kızını evlendirmeyip, bir fahişe olmasına sebep olmuştur. Böyle bir duruma düşürülmüş olan Yorgiya, "Karidesçinin Evi" ve "Kurabiye" hikâyelerinde de erkeklerle para mukabili buluşan düşkün kadın olarak karşımıza çıkar.

Ayten, kendisinden otuz yaş büyük bahçıvan ile evlendirildiği; Sevim, gönül verdiği erkek tarafından terk edildiği için kötülüğe sürüklenmişlerdir.

"Ayten" adlı hikâyede, "bir sinema artisti kadar güzel" olarak nitelendirilen Sevim ile "Bir Aşk Hikâyesi"nde tekrar karşılaşırız. "Ayten"de: "Bakarsın hiç bir İstanbullu rejisörün tarif edemeyeceği kadar saf bir mahalle kızı haliyle insana zevk, hüznün, dostluk, karasevda aşılabilir..." (II-2/164) denilen Üsküdarlı Sevim, "Bir Aşk Hikâyesi"nde sevdiği erkek tarafından terk edildikten sonra, düşkün kadınlar arasında yer almıştır.

Düşkün kadınlardan Dilber, Sultana, Sofya, Gülizar, Mürüvvet ve "Plajdaki Ayna"da bir kadın olarak belirtilen hariç, diğerleri Beyoğlu'nun eğlence yerlerinden seçilmiştir. Sofya, Gülizar ve Yorgiya'nın fakir semente mensup kimseler oldukları da, ayrıacı vurgulanmıştır.

Bu kadınlar, her şeyden önce, bir insan olarak ele alınmış ve tanıtılmışlardır. Bir kısmı, "kendilerinden pek ufak gençler âşık zavallı fahişeler..." (IV-2/182), yahut, "bu kızların içinde çoğu pudra, allık ve emsâli için" oralar düşmüş olarak da gösterilmiştir. Bu kadınlar arasında, "Kriz"deki Mahmûre gibi, parayı her şeyin üstünde görenler çoğunlukta olmakla beraber, Katina gibi, başkalarının derdini dinlemekten sıkılmayan, onların derdine ortak olanı, yahut Melâhat gibi,

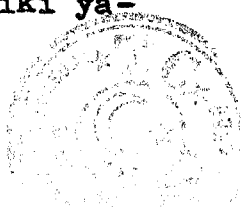
şişman genci sıkıntılarından kurtaranı da bulunmaktadır.

Anlatıcılar, bu kadınların gençlik ve çocukluk günlerine kadar uzanırlar. Yorgiya'dan başka, Matmazel Todori ve Katina'nın geçmişleri de sezdirilmiştir. Matmazel Todori'nin odasında bulunan fotoğraf ve duvar halısının çağrışımlıyla gençlik yılları hatırlatılır. Katina'nın on dokuz yaşandaki görünüşünden hareketle çocukluk ve yaşlılık dönemlerini hayâl eden anlatıcı kahramanının geçmiş ve geleceğini şu şekilde yorumlar:

"On iki yaşında evlerinin arkasındaki mezbelede ip atlarken pek nefis olduğunu şimdi söyleyen bu on dokuz yaş, aynı zamanda korkunç bir ihtiyarlığın kara haberini de beraber verir."
(IV-2/183)

Sait Faik'in hikâyelerinde ideal bir kadın tipi bulunmamaktadır. Kadınlar, kendisine hissî bir alaka ile bağlanılan varlıklar olarak hikâyelerde geçmiştir. İşçilik yaptırılan, uygunsuz şartlarda çalıştırılan kadınlar da yoktur. Ancak, gecekondu çevresinden olup, zorluk ve sıkıntı içerisinde hayatlarını sürdürenler, dekoratif şahıslar olarak metin halkasında yer alırlar. "Kalorifer ve Bahar"daki, "Kadınlar bu mahallede doğarlar, gene aynı mahallede fakat bir başka sefil kulübede ölürlerdî." (I-2/122) cümlesinde ifade edilen kadınlar gibi.

Mutlu bir aile yuvasına sahip kadınlar "Sarnıç" yazarının hikâyelerine girmemiştir. "Sarnıç"taki Fıtnat Hanım, ancak bir yıl evli kalabilmiştir. Memur olan kocası eşinin bütün ihtiyacını giderdiğine, istediği şeyleri alma hususunda çaba gösterdiğine inandığı halde, İstanbul'da bulunan babasının evine giden Fıtnat Hanım kocasına geri dönmemiştir. Kadınlar duygusal oldukları gibi, yazarın temsilcisi durumunda olan anlatıcıların da evlilik olayına bakışı duygusaldır. Kadınlarda dikkate sunulan ilk özellik cinsî câzibe ve güzelliğidir. Katina'nın bacakları, Sevim'in göz alıcı güzelliği veya hancının karısının dolgun bacakları ilk dikkate değer özellikleri olarak gösterilmiştir. Hatta "Ayten" hikâyesinin kahramanı Ayten'in yanlış evlilikten kaynaklanan durumu verilmeden önce, fizikî yapısı tasvir edilmiştir:



"Arkadan bakılınca ince bacakları, kalçasız, zayıf, hafifçe öne eğik vücudu, sonra kullanıla, kullanıla ip gibi olmuş siyah kurdela ile bağlı saçları ile çirkindir. Önünden bakılınca da pek ahim şahım değildir: O sutyensizdüşük göğsü, pek fena boyalı dudakları, hiç gülmeyen ince yüzü, dokunaklı, mahzun azıcık şehla gözleriyle kimseyi pek fazla sarmıyordu." (II-2/163)

Aynı şekilde, "Düğün Gecesi" adlı hikâyede gelin olan Gülsüm'ün Ahmet'ten on yaş büyüklüğü yanlış evlilik olarak belirtilirken, gelin odasına dolan, "gülbüz bir kadın kokusu" (I-1/55) bildirilmeden geçilmemiştir.

Üçüncü gurup olarak ele aldığımız kadınlar ise, yukarıda belirttiğimiz iki gurubun dışında kalanlardır. Bunlardan bir kısmı köy ve kasaba çevresinden seçilmiştir. "Babamın İkinci Evi"ndeki Fatma; "Çelme"deki kasabalı kadınlar ve onların karşısında yer alan bürokrat kesime mensup kadınlar; "Düğün Gecesi"ndeki köylü kadınlar; "Hancının Karısı" hikâyesindeki hancının karısı; "Radyoaktiviteli Röportajlı Hikâye"deki diğer bir köylü kadın gurubu; "Lohusa"daki boşnak kızı Zehra, Hasan Ağa'nın kızı ve gelini; "Şeytanminaresi"nde Mehmed'in hanımı; "Sakarya Balıkçısı"nda Muharrem'in Romen asıllı karısı gibi.

İstanbul çevresinden seçilen ve dekoratif olarak hikâyelerde yer alan kadınlar ise, birkaç hikâyede bulunmaktadır. "Garson"da Ahmet'in karısı; "İp Meselesi"nde bir kadın; "Lüzumsuz Adam"da kahvecilik yapan Yahudi kadın; "Kırlangıç Yuvasındaki Kadın"da yine kahvecilik yapan diğer bir kadın gibi.

Hikâyelerde ikinci ve üçüncü derecede, yahut dekoratif unsur olarak yer alan bu kadınlar, anlatıcıların kendi çevrelerinden tanıdıkları kimselerdir. Köy ve kasaba kadınları 1945 tarihinden önceki hikâyelerde bulunmaktadır. İstanbul ve çevresinden seçilenler ise, 1945 sonrası kaleme alınanlarda karşımıza çıkar. Bu, aynı zamanda, hikâyelerin vücut bulduğu mekân ile alâkalı bir durumdur. Mekâna ait özellikler ile kahramanların kişilikleri birbirini tamamlayacak şekilde düzenlenmiştir.



B. Sosyal ve Meslekî Durumlarına Göre

1. Sosyal Durumlarına Göre

a. Şehirli

Sait Faik, kahramanlarını genel olarak İstanbul ve adalardan seçmiştir. Onun köy ve kasaba çevresine mensup şahıs kadrosu, diğerlerine göre daha azdır. İstanbul ve adalardan seçilenler ise sosyal durumları itibariyle şehir hayatını yaşayan, şehir insanı özelliklerine sahip kimseler değildir. Bunlar genellikle taşradan gelmiş işçi, amele, yahut geçimini denizden sağlayan balıkçılardır. Şehirli özelliğine sahip olanlar ise, bu insanların karşısında yer alan, büyük binalarda ve lüks yerlerde yaşayanlardır. Bu kesime mensup olanlar, fonksiyonları itibariyle karşı güç olarak hikâyelerde yer almışlardır.

Yazarımızın şehirli kahramanlarını vermeden önce, şehre bakışı üzerinde kısaca duralım:

"Şehir birbiri üzerine yığılmış kat kat evler, ışıklar, karyolalar, örtüler sofralar, bardaklar, kadehler, pırlantalar, altınlar içinde korkunç bir hazine, canlı bir hazine gibi kapaklarını kaldırmış; muazzam şey! Korkutuyor insanı..." (II-2/135)

denilen bir yer olarak yorumlanır. "Şaşırtıcı müthiş bir kalabalıkla" kaynayan şehir "İp Meselesi" hikâyesinin anlatıcısını korkutmaktadır. "Söylendim Durdum" adlı hikâyenin kahraman-anlatıcısı da şehire ve şehirde yaşayanlara bakışını şu sözleriyle ortaya koyar:

"Pis şehir bu. Alabildiğine pis şehir: Bit gezmemiş kanepeler, sümkür sürülmemiş, tükürülmemiş, balgam atılmamış hiç bir yeri yok. (...)

Bu şehir lâubaliliğin, kötülüğün, ikiyüzlülüğün kaynaştığı bir şehir. İyi insanlar yok mu?

Dolu. Ama nasıl çekilmişler, nasıl ürkmüşler, nasıl kapanmışlar bir yere?..." (IV-1/101)

Büyük şehrin yabancısı olan kahramanların da buraya dair görüşlerini aktarmalarına imkân veren anlatıcılar, kenar mahalle ve gecekondu insanının büyük ve ışıklı binaların çekiçliliğine kapılıp şehre yöneldiklerini vurgularlar. "Kalorifer ve Bahar"da Capon'u, "Menekşeli Vadi"de Bayram'ı şehre yönelten hep bu ışık ve binalar olmuştur.

"Lüzumsuz Adam"ın yazarının şehirli tipleri ise, taşradan gelmiş, işçilik, hamallık ve seyyar satıcılık yapanların dışında, zengin ve orta halli esnaftır. Bunlardan başkasının hayatına önem vermeyen kimsler olarak söz edilmektedir.

"İnsanlar, Türküler, Masallar" adlı hikâyede yol amelelerinin karşısına, "köse sakallı, küçük cin gözlü, sarı bıyıklı, paltosu kürklü bir adam..." (VI-1/87) olarak tanıtılan yaşlı müteahhit çıkarılır. "Bu ihtiyar köse sakallı, kendisini yorulmadan para kazananlardan saydığı için yorulanların halini ..." (VI-1/89) bilmemektedir. Hasat mevsiminden sonra köylerinden gelmiş, "günlerce taş kırıp, türkü söyleyen, zeytin ekmekle doyan adamlar, ..." (VI-1/89)la yaşlı müteahhit contracte olarak bir araya getirilir. Zengin şehirlinin toprak yolda arabayla giderken bile rahatsız olması da vurgulanmak suretiyle şehirli insanın yaşama biçimine dikkat çekilmiştir. Bu hikâyeden altı yıl sonra yayımlanan "İkinci Mektup"ta da, zelzeleye uğramış köylüye ev yapan, inşaat malzemesini eksik kullanıp fazla para alan başka bir şehirli müteahhitle karşılaşırız. Her iki hikâyede de kolay para kazanmak şehirli insanın özelliği olarak belirtilmiştir.

Müteahhitlerden başka, ticaret ile uğraşan, kısa zamanda zengin olmuş esnaf kesimi de önemli bir yer tutar. Bunlar, haksız kazanç sağlayıp kısa zamanda çok kazanan, paradan başka şeylere değer vermeyen, çevresinde bulunan yoksulların farkına varmayan şehirli olarak tanıtılır.

"1476 Nikel Kurşun Hikâyesidir"de sokaktaki hamal ve yoksul çocuklara kızan komisyoncu; "On milyonerle On Metre-



si"nde harbin getirdiği sıkıntıdan istifadeyle "Üç senede milyon" (VI-1/51) olan kimseler; "Mürüvvet"te, elini makineye kaptıran Hüseyin'e tazminat ödemeyen fabrikatör; "Ben Ne Yapayım", "Söylendim Durdum", "Sarmaşıklı Ev", "Dondurmacının Çırağı" ve "Çarşıya İnemem"de ticaretinden başka şey düşünmeyen kimseler şehirli kimseler olarak karşımıza çıkarlar.

"İki Kişi Arasında" adıyla mektup tarzında yazılan hikâyede, "bir büyük şehirden bir büyük şehre gelen aç bir kadının" (VIII-1/46) nasıl bayıldığı anlatıldıktan sonra, vapurda bulunan şehirli tipler şu ifadelerle tanıtılır:

"Vapur halkının bir kısmı peynirin fiyatını, bir kısmı zeytinyağının; bir kısmı şununkini bununkini fırlatanlarla doluydu." (VIII-1/46)

Bunlar da, "Ben Ne Yapayım"daki, "yalnız evini, oğlunu, zevkini, kızının çeyizini düşünen..." (II-2/120) adamlardan farksızdır.

"Radyoaktiviteli, Röportajlı Hikâye"de, köy arazisinde çıkan kaynak suyuna el koyup tesis kuran ve bu tesisten köylülerin istifadesine, değişik yöntemlerle, mâni olan şehirliyi buluruz. Ayrıca, "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal", "Bayan Gülseren" ve "Tüneldeki Çocuk" hikâyelerinde de şehirli kadınları, fakat diğer hikâyelerdeki kadınlardan farklı olanlarını buluruz. Uyuz çocuğa dokunmamak, sulanmış yaraları görmemek için yüzünü çeviren kürklü bayan; her gün berberine giden ve sosyete mensup bayan Gülseren; fakir semt insanına, "Şu insanlara karanlık çok bile!" (VIII-1/9) diyen kadın birer şehirli tip olarak hikâyelerde yer alırlar.

Şunu da belirtelim ki, şehirli insanların hepsi aynı tipler olarak görülmez. İçlerinde iyileri de vardır. Ancak bunlar, kendi köşelerine çekildikleri için, şehrin rengini diğerleri tayin etmektedir. "Francala mı Ekmek mi?"de Ahmet Recaî Efendi; "Lüzumsuz Adam"da kahraman-anlatıcının mahallesindeki sütçü, marangoz, kahveci ve manav; "Baba-Oğul"daki müvezzilik yapan baba bunlardan bir kısmıdır. Bu şahıslar arasında da din ve ırk farkı gözetilmemiş, Ahmet Recaî'nin yanında Salamon da iyi şehirli olarak tanıtılmıştır.



b. Kasabalı

Kasaba, sosyal yapısı bakımından, köyle şehir arasında yer alan bir konumdur. Burada şehirli özelliğine sahip insanlar ile, köy hayatını yaşayanlar birlikte bulunurlar.

Sekiz hikâyede kasaba insanını kendi muhitinde tanırız. Kasabanın özelliklerini ve insanların, gözlemle tesbit eden anlatıcıların dikkatiyle tanırız. Bir kısmında ise, anlatıcı kahramanlardan birinin kasabaya ve orada yaşayanlara bakışını çözümlemek sûretiyle ortaya koyar. "Meserret Otel" adlı hikâyede olduğu gibi.

"Meserret Otel", bir Anadolu kasabasının tanıtıldığı ilk hikâyedir. Burada, batıda eğitim görmüş bir kadının Anadolu'ya ve Anadolu insanına bakışı yansıtılmıştır. Kadının bakışındaki çelişkiye dikkat çekilmek sûretiyle Anadolu insanına aydın kimselerin yaklaşımındaki yanlışlık vurgulanmıştır. Kadını ve arkadaşlarını istasyondan otele götüren arabacıyı, "Bütün bu sırt ve arka manzarasından, gözünün önüne bir kürek mahkumunun kül rengi kafası, gözleri, katil hayalîyeti geleceğine emindi." (I-1/25) cümlesinde belirtildiği şekilde düşünmesine rağmen, ikinci defa seslenen kadın, "hayalde yaratılan şeylerin hakikatteki aykırılığıyla karşılaşmaların ahmaklığıyla..." (I-1/25) susmuştur. Arabacıdan başka, otelci ve istasyondaki hamallar kasabadan seçilmiş şahıslar olarak hikâyeye girmişlerdir.

"Beyaz Altın", "İyilik Unutulmaz", "Rıza Milyon-Er" ve "Melahat Heykeli" adlı dört hikâyede de ticaretle uğraşan şehirli benzeri kasabalılar bulunmaktadır. "Beyaz Altın'da Eskicizâde Nedim, "İyilik Unutulmaz'da köylerden erzak getiren arabaları kasaba meydanına sokmayan belediye reisini destekleyen esnaf, "Rıza Milyon-Er'de Rıza Efendi, "Melahat Heykeli"nde "Kasabanın belli başlı ailelerinden birinin oğlu..." (VII-1/40) kasabalı tipler olarak karşımıza çıkar. Eksik tartıyla köylüden mal alıp "ardıye mahsulü" (I-2/136) diyen Nedim, harp çıkarsa ardıyesindeki malın birkaç kat pahalı satılacağını,

bunun için harbin çıkmasını isteyen Rıza ve "Melahat Heykeli"-nin obur genci, tipik kasabalılar olarak tanıtılırlar.

"Mahpus", "İkinci Mektup" ve "Bir Hastalık" hikâyelerinde kasaba insanları toplu halde şahıs kadrosunu oluştururlar. "Mahpus"ta, hapisten çıkacak Ahmed'i almak için gelen köylüler anlatıcıya kasabayı İstiklal Savaşı yıllarında kurtarmaya gelen köylüleri hatırlatırken, yine kasaba esnafının eksik tartı kullandığını, Murteza gibilerin kasabada oturup köylünün malını ucuza aldıkları vurgulanır. "İkinci Mektup"ta İsmail ve Kasım gibi veremden ölmüş yoksul kasabalı erkekler, hurafeye inanan kasabalı kadınlar vardır. "Bir Hastalık", tipik bir kasabalı insan örneği Rahmet Hoca etrafında şekillenmiş bir hikâyedir. Rahmet Hoca'nın şahsında kasaba insanının demokrasi anlayışını ve yönetime bakış tarzını buluruz.

c. Köylü

Sait Faik, bir kısım hikâyelerinde köyden seçilmiş kahramanlara da yer vermiştir. Bu insanlar ya köyündeki yaşama biçimi ile veya köyünden çıktıktan sonra, büyük şehirdeki hayatıyla dikkatlere sunulmaktadır. Büyük şehirde, kalabalıklar arasındaki köylü, sıkıntılı haliyle ele alınırken, köyünden çıkmamış kimseler de birbirleriyle ilişkilerine göre tanıtılmıştır.

"Kıskançlık" hikâyesinde Anadolu'nun bir köyüne öğretmen olarak gidin kahraman-anlatıcının bakışıyla köy insanını tanımaktayız. Kırılarda dolaşan köy öğretmenine Anadolu insanının yaklaşımı dostçadır. Ona yardımcı olmak ve ikramda bulunmak bu insanların bir vasfı olarak hikâyede yer alır. Yiyeceğini öğretmenle paylaşan çoban, kahvehanede içtiği çay parasını vermek hususunda birbirleriyle yarışan köylüler birer örnek tiptir.

"Davud'un Anası" ve "Köy Hocası ile Sığirtmacı"ta, yine öğretmen ve köylü bir araya getirilmiştir. Öğretmen kahramanlar ile köylüler arasında aydın-halk kopukluğu yoktur. "Da-

vud'un Anası"ndaki Ali, doğup büyüdüğü köyüne öğretmen olarak döner. Geçmişine ve hatıralarına bağlı kalan Ali, kendisinin bu insanlardan birisi olduğunu vurgular. "Köy Hocası ile Sığirtmacı"ta ise, öğretmenin bütün gayretine rağmen, burada köy insanının okumağa karşı isteksizliği, sığirtmacın davranışlarına bağlı olarak verilmiştir. Köy insanı öğretmenin tesbitleriyle: "Kışla beraber her şey saklanır, kimse kimsenin halini bilmez..." (II-1/82) olarak nitelendirilir. Bu, insanların birbirini umursamaması değil, herkesin kendi evine kapanması, yazdan biriktirdiğiyle kışı geçirme zorunda oluşlarını ifade etmektedir. Zira "Mahpus"ta, Ahmet'in hapisten çıktığı gün meydanı dolduran köylüler birbirlerine bağlılığın örneğini sergilerler.

Köy ve köy insanının hayatını onların muhiti içinde gözlemle dikkatlere sunan anlatıcılar, şehir ve kasaba insanından farklı olduklarına dikkat çekerler. Hikâyelerin köylü kahramanları arasında, "Lohusa"daki Hasan Ağa hariç, zengin kimse bulunmamaktadır. "Çelme"de, birazcık un temin etmek için değirmende günlerce bekleyen köy kadınları; "İnsanlar, Türküler, Masallar"da, "hasattan sonra ekin para etmediği" zamanlarda "doğacaklara beşik, kundak; ölenlere kefen satın alabilmek için, ..." (VI-1/90) yol yapmağa yelen ameleler; "Su Basması"nda, Sakarya nehri taşıdığı zaman ellerinde olan birkaç koyunu, sığırı da sele kaptıran köylüler anlatılmıştır.

Bu insanların içinde yaşadıkları evler de maddî refah seviyelerinin hangi ölçüde olduğunu belirleyici tarzda çizilmiştir. "Basık tavanlı oda...": "Düğün Gecesi" (I-1/55); "Çatılarına kiremit yerine ot konmuş, bahçelerinde kararmış bir ot yığını, balçık...": "İnsanlar, Türküler, Masallar" (VI-1/89); "Odanın mesamatına girmiş Türk köyü kokusu...": "Şeytanminaresi" (II-1/86) diye adlandırılan yerler bu insanların yaşadıkları mekânlar olarak tanıtılır.

"İyilik Unutulmaz"da şehirleri ve kasabaları güzelleştiren, buralarda yaşayan insanların yiyeceklerini yetiştiren köylüler olduğuna dikkat çekilir. Ancak, bu insanların üretim tarzında göreneğin dışına çıkmamalarına "Sakarya Balıkçısı"nda

işaret eden anlatıcı, bunu olumsuz bir davranış biçimi olarak göstermektedir.

Bir kısım hikâyelerde de köylü kendi ortamının dışındaki haliyle yer almıştır.

"Tahtacılar"da, köydeki işlerini bitirdikten sonra kasabada ikinci bir iş yapmak için gelen tahtacılar; "Bir Kıynın Dört Hikâyesi: Soğan Kayığı"nda adaya soğan getiren köylü; "Çöpçü Ahmet", "Köye Gönderilen Eşek", "Şeytanminaresi" ve "Fındık" adlı hikâyelerde, geçimlerini temin etmek için köylerinden büyük şehire gelip çöpçü, hamal ve fabrika işçisi olarak çalışırlar. Bu insanlar büyük şehirdeki yaşantıları ile karşımıza çıkarlar. Kötü şartlarda çalışmaya mecbur olan bu insanların, diğer bir özellikleri de intibak zorluğu çekmeleridir. "Üçüncü Mevki"de köy, şehir ve kasaba insanını bir tren yolculuğunda bir arada buluruz. Bunların içerisinde en çok köylülerden övgüyle söz edilir. Anlatıcıların müşahadeleriyle, görünüşlerinden kasabalı ve şehirli oldukları anlaşılanlar yiyeceklerini başkalarını davet etmeksizin yerken, köylünün çantasından çıkardığı şeyleri çevresindekilerle paylaşması, köylülerin bir meziyyeti olarak vurgulanır. Köylünün "Daha iyisi can sağlığı..." (I-1/64) sözlerine de yer verilmesiyle, bu insanların kaderlerine razı hallerine de dikkat çekilir.

"Havuz Başı", "Bilmem Neden Böyle Yapıyorum" ve "Hikâye Peşinde"de ise, köylünün büyük şehre bakışını buluruz. "Havuz Başı"nda Mustafa Çavuş ve Hacer Ana; "Hikâye Peşinde" Kemmerburgazlı aile; "Bilmem Neden Böyle Yapıyorum"da Vanlı olduğu tahmin edilen ihtiyar saf halleriyle köy insanının birer örneği olarak metin halkasına girerler.

d. Gecekonduda Oturanlar

Büyük şehrin bitişiğine kurulmuş, fakir kimselerin sığındıkları basit yapılar ve buralarda yaşayan insanlar da yazarımızın dikkatinden kaçmamıştır. Hikâyelerde anlatıcıların

dikkatiyle okuyucuya ulaşan gecekondü tasvirleri, insan ile mekân arasındaki ilişkiyi belirtici tarzda çizilmiştir. Anlatıcılar bu semtleri müşahadeyle dikkatlere sunar. Mekâna dair hususiyetler ve insanların yaşama biçimleri ilginç yönleriyle aktarılır. Bir kısım hikâyelerde gecekondü insanı, muhitinin dışında, büyük şehrin kalabalıkları arasında ürkek, mahcup hali ile karşımıza çıkarılırken, yaşama şartları anlatıcının hayâlindeki şekliyle ortaya konur.

Bazı hikâyelerde, mekâna ait hususiyeti ve insanların yaşama biçimleri bakımından yine aynı özelliklere sahip kenar mahalle anlatılır. 1930'da yayınlanan "Kartal", bir kenar mahallenin genel görünümünün ve burada yaşayanların durumunun ortaya konulduğu ilk hikâyedir. Toz, toprak ve pisliğin birbirine karıştığı Kartal'da, ihtiyarlar çamaşır sularının döküldüğü gölgeliklerde oturur. Sıvı dökülmüş muhacir evlerinin içine güneş girmez. "Kartal, bu pisliği içinde günün birinde değil yalnız evlerle, çocuklarla, merkeplerle, ihtiyarlarla toz haline gelecek." (IX-2/101) bir yer ve "Pislikten, tozdan adeta nefesleri, sesleri tutulmuşa benzeyen zavallı Kartal halkı..." (IX-2/101) tanıtılmıştır.

Bu hikâyeden altı yıl sonraya ait "Kalorifer ve Bahar"-da, yazarın benzer semt ve insanlarına bakışı değişmemiştir. "Kartal"a benzer yerler ve insanlar, aynı duyarlılıkla ele alınır. Ayrıca, 1953'te yayınlanan "Dolapdere", Kartal'ın diğer bir benzeri semt olarak ele alınır.

"Şehrin şimaliyle şarkı arasında surlar... Surların üstünde ve etrafında sefil kulübeler, bostanlar, kenar mahalleler... Kenar mahallelerin merkezde konuşulan dile göre yayık telaffuzlu kızları, çamurlu yüzlü, bazen de fazla zeki çocukları vardır." (I-2/121)

ifadesiyle "Kalorifer ve Bahar"a başlayan anlatıcı, mekânı ve insanları genel çizgileriyle verdikten sonra, içlerinden seçtiği birisi vasıtası ile bu insanların büyük şehre bakışlarını ele alır. Capon, mensubu olduğu toplumun temsilcisi ve geneli yansıtır. Buranın kadınları sefil kulübe-
rinde yaşamakta, erkekleri şehrin ışıklarına, büyük binalarına

koşmakta ve doğup büyüdüğüleri bu yerlere tekrar dönmemektedirler. "Hapishaneye askere gider gibi gidilen" (I-2/122) bu semtin erkeklerinin büyük şehirdeki hayatları da mahallelerinden farklı olmaz. Din ve ırk farkı gözetmeden birbirleriyle kız alıp veren bu insanlar, isimleriyle değil lakaplarıyla çağırıldıkları için kimin hangi millete ve dine mensup olduğu da belli değildir. Böylece, gecekondulu ve burada yaşayanlar bütün özellikleriyle bir hikâyenin çerçevesine yerleştirilmiştir. "Tüneldeki Çocuk", "Sur Dışında Hayat", "Kaçamak, Papağan, Karabiber" ve "Kış Akşamı Maşa ve Sandalye" hikâyelerinde de aynı özelliklere sahip mekân ve insanlar bulunmaktadır.

"Tüneldeki Çocuk"ta, tünele binmekten memnun olan çocuk, anlatıcıya Edirnekapı'da bir gecekonduyu hayal ettirecektir. "Kış Akşamı Maşa ve Sandalye"de de, maşanın çağrışımlıyla çingene gelini Kehlibar'ı kocasıyla birlikte ve kulübesindeki yaşantısıyla hayal eden anlatıcı, yaşanan bir olay veya bir eşyadan hareketle hayat tarzlarına dikkati çeker. "Sur Dışında Hayat"a: "Şehrin dışına çıkmak kendi kendinden kurtulmak gibi bir şey." (VI-1/76) cümlesiyle başlayan anlatıcı, sur dışındaki hayatı, karısı kaçan erkeği, yaşlı kadını ve değişik işler yapan hünerli insanları tanıtır. Gecekondulu muhitinde oturan kimselerin bir özelliği de başka çevrelere uyum sağlayamamaktır. "Kaçamak, Papağan, Karabiber"deki kaçamak Fatma örneğinde olduğu gibi.

Yukarıda adı geçen hikâyelerden başka, dört tanesinde de kenar mahalle ve orada yaşayanlar farklı bir tarzda dikkatlere sunulur. Bunlar: "Karidesçinin Evi", "Yorgiya'nın Mahallesi", "Menekşeli Vadi" ve "Mahalle Kahvesi"dir. "Karidesçinin Evi" ve "Yorgiya'nın Mahallesi" kenar mahallenin kötü yanlarını; diğer ikisi dar muhitin olumlu yönlerini belirleyici bir yapıdadır. İlk ikisinde mekânın kötü görünümü ve insanların yanlışlıklarını karanlık gizler. "Menekşeli Vadi"de şehrin soğukluğuna mukabil vadinin temiz ve çiçek kokulu havası, Bayram'ın ailesinin mütevazı hayatları; "Mahalle Kahvesi"nde ise, dar muhit insanının birbirine bağlılığı, kenar mahallenin iyi yanları olarak karşımıza çıkar.

Bu hikâyelerin mekân tasvirleriyle başlaması, insan-mekân arasındaki ilişkiye göre yapının kurulması ortak özellikleridir. Anlatıcılar, mekâna ve insanların dış görünüşlerine dair en küçük ayrıntıyı bile vermeden geçmezler.

2. Meslekî Durumlarına Göre

a. İşçiler

Sait Faik, daima küçük insan dediğimiz, toplumun alt kesiminde yer alan ve hayatını zorlukla kazanan kimselere ilgi duymuştur. Kahramanlarını toplumun değişik kesimlerinden seçerken, öncelikle küçük insanın yaşama biçimi, onun hikâyelerinin merkezini teşkil etmiştir. Zengin ve kolay para kazananlar ise, fonksiyonları itibariyle karşı gücü temsil ederler. Az gelirli ve zor para kazananlar da asıl kahraman hüviyetiyle hikâyelere girmiştir.

Meslekî durumlarına göre ele alacağımız şahıs kadrosu arasında işçiler çoğunluğu teşkil eder. Değişik iş kollarına mensup olan kahramanlar genellikle erkek ve on beş ile yetmiş yaşları arasındadır. Kadın işçiler daha az olup küçük işlerde çalışırlar. "Bir Define Arayıcısı"nda Sultana; "Lüzumsuz Adam"-da Kahveçi Frenkle gibi.

Yazarımızın işçi kahramanları, sırasıyla balıkçılar, belediye işçileri, hamallar, kahveciler, garsonlar, inşaat işçileri ve amelelerdir. Ayrıca, bir kısım seyyar satıcılar da bulabildikleri her türlü işi yapan kimseler oldukları için bu gruba ilâve edilebilir.

İşçi kahramanlar arasında balıkçılar ön sırada gelmektedir. Şahıs kadrosu balıkçı olmayan hikâyelerde bile kahramanlardan birinin balıkçılarla ilgili düşüncelerine yer verilir. Meselâ, "Papaz Efendi"de Papaz: "Ben dünyada balıkçıları, toprakla uğraşan rençberleri severim. Yalnız onları... O kadar..." (II-2/172) der. "İzmir'e"de ise kahraman anlatıcı: "Kendileri balıkçı olmayıp da balık satan esnafı da severim: Geçimini ol-

tasıyla kazanan balıkçıdan daha az elbet." (IV-1/74) cümlesi ile bunu ifade eder.

Birinci dönem dediğimiz 1945 öncesinde beş, 1945 sonrası ikinci dönemde on hikâyenin kahramanı balıkçıdır. Bunların hepsi fakir, ekmeğini denizden çıkaran, günlük kazançları ile geçimlerini sağlamaya çalışan kimselerdir.

1936'da yayımlanan "Stelyanos Hrisopulos Gemisi"ndeki yaşlı balıkçı Stelyanos'tan sonra, 1938'de "Paşa Hazretleri"nde başka bir balıkçı ile karşılaşırız. Anlatıcı, kahramanı Stelyanos'u kulübesinin önünde çaparı hazırlarken; İdris'i teknesinde balık tutarken okuyucu ile karşılaştırır. "Bir Define Arayıcısı"nda Fındık Ali; "Bir Balık Avı Hikâyesi"nde Mahmut; "Krallık"ta Ali Rıza ekmeğini denizden çıkaran, ilk dönem hikâyelerinin diğer kahramanlarıdır.

İkinci dönemde kaleme alınanlardan "Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür", "Sakarya Balıkçısı", "İki Kişiye Bir Hikâye", "Sivriada Geceleri", "Ağıt", "Bir Kaya Parçası Gibi", "Sivriada Sabahı", "Pay", "Haritada Bir Nokta", "Yaşayacak" ve "Balıkçının Ölümü" adlı hikâyelerde de balıkçılar anlatılmıştır. Her birinde bir balıkçı veya balıkçı grubu, değişik bir özelliğiyle hikâyenin kahramanı olmuştur.

"Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür"de, sabahın saat dördünde balığa çıkan bir grup balıkçı vardır. Burada, Karavokiri, Koço, Ahmet, Muharrem, İstelyo, İbrahim, Hristo, Hüseyin, Barba Niko'dan mürekkep tayfanın bir günlük çalışmaları anlatılır. Denize açılırken neşeyle işe başlayan bu insanlar, umduklarını bulamayıp ümitlerini yarına erteleyerek evlerine dönerler. Daha bol balık ve daha çok para umduyla yaşamak, balıkçıların ortak tarafı olarak dikkatlere sunulur. "İki Kişiye Bir Hikâye"de Barba; "Sivriada Geceleri"nde Kalafat; "Sakarya Balıkçısı"nda Muharrem; "Yaşayacak"ta İmrozlu Rum; "Ağıt"ta Barba Apostol; "Bir Kaya Parçası Gibi"de Barba Vasili çalışkan balıkçılar olarak tanıtılır. Anlatıcılar ise, denizi, balığı, balık tutan insanı severler. İçlerinde kötülerin de var olduğunu belirtmekle beraber, balıkçıların iyi olmaları lâzım geldiğini

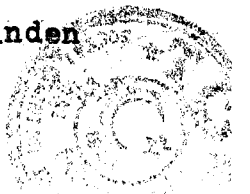
hayâl ederek severler.

Balıkçılar arasında pay hususundaki haksızlık, bu hikâyelerde en çok üzerinde durulan bir konudur. "Haritada Bir Nokta" hikâyesinin kahraman anlatıcısı, "Namuslu insanlar arasında sâkin, ölümü..." (VI-2/166) beklemek için geldiği adada, tekneyi temizleyen tayfaya pay verilmemesi karşısında duyduğu infiâli anlatmadan geçemez. "Pay" hikâyesinde çalışandan kesilip, çalışmaksızın paya ortak olanlar; "Yaşayacak"ta tekne sahibi ile reisin aldığı "voli hakkı" denilen pay, çalışan balıkçının emeğinin gasbı olarak görülür.

Sait Faik, balıkçı tipini ideal insan olarak çizer. Ağır başlı olmayan balıkçıya kızar. "Vakar, sükûn ve temkinin" bulunmasını arzu eder. (VI-2/129). Tayfanın bol balık çıktığı zamanlardaki karaya dönüşlerini beğenmez. Bunun için, onun fert olarak seçtiği balıkçı kahramanları, aynı zamanda ideal insan tipini yansıtmaktadır. Barba Yakamoz, Barba Vasili, Barba Apostol vs. gibi.

Yazarımızın balıkçıları genellikle adalardan oldukları gibi, diğer işçileri de Anadolu'nun muhtelif yerlerinden gelmiş kimselerdir. Bir kısmı ise kenar mahalle ve fakir semtlerden seçilmiştir. O, kahramanlarını sokakta tanımış ve oradaki haliyle okuyucunun karşısına çıkarmıştır. "Semaver" hikâyesinin kahramanı Ali'den başka fabrika işçisi bulunmamaktadır. Ancak, Ali'de bir tip olarak seçilmiş, fabrikadaki çalışmasından ziyâde, mahalle ve evindeki yaşantısı ile anlatılmıştır. Diğer işçiler, çöpçü, garson, hamal ve ameledir.

"Çöpçü Ahmet" hikâyesinin kahramanı taşralıdır. Para kazanıp köyündeki yakınlarına da göndermek için İstanbul'a gelmiştir. Anlatıcı, onun hayretle çevresine bakışını vurgular. Umutla geldiği büyük şehirdeki hayatı, çektiği zorluk, Ahmet'in sokak ortasında bayılmasıyla açıkça belirtilmiştir. "Köye Gönderilen Eşek"te Ramo ve hamal arkadaşları; "Şeytanminaresi"nde Mehmet; "Şahmerdan"da Salih, Abdurrahman, Şaban ve Ali; "Mavnalar"da gemi işçisi ve değirmende amele iki arkadaş; "Birtakım İnsanlar"daki amele grubu; "İp Meselesi"nde ipi elinden



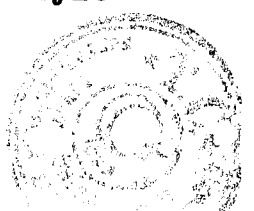
alınan hamal; "Fındık"ta çöpçü Ahmet; "Türk Ülkesi"nde inşaat ameleleri taşradan gelmiş işçilerdir. Çalışma şartlarının kötülüğü ve kalacak yerlerinin olmaması, yahut kötü şartları olan yerlerde kalmaları, kazandıkları ile zor geçinebilmeleri hepsinin ortak taraflarıdır.

"Sıcak ve Dondurma", "Salıncakçı", "İnsanlar, Türküler, Masallar", "Garson", "İkinci Mektup", "Kestaneci Dostum", "Ketenhelvacı", "Hallaç", "Karanfiller ve Domates Suyu", "Yani Usta" ve "Panco'nun Rüyası" adlı hikâyelerde de işçi, seyyar satıcı, garson kahramanlar bulunmaktadır. Hayatın zorluklarını göğüsleyen bu insanların çalışmaları karşısında anlatıcılar ferdî duygularına da yer vermeden geçmezler. Contracte metoduyla, karşı güçler olarak gösterilen bürokrat, memur, müteahhit vs.ile bu kesimin yaşama şartları bir arada verilir. Böylece işçilik ve seyyar satıcılık yapan kimselerin durumuna duygusal bir mahiyet kazandırılır.

Çalışan insan daima saygıya layık bulunmuş ve sevilmiştir. Vahşi tabiatı ıslaha muvaffak olan Kör Mustafa'ya, "hayret, sevgi ve saygıyla" (IV-1/45) bakılır. Garson Ahmet, Hallaç, Kestaneci Ahmet ve Yani Usta çalışkan insanlar olarak tanıtılır.

Balıkçılardan sonra, sevilen insanlar toprakla uğraşanlardır. Dört hikâyede toprakla uğraşanlar anlatılır. Bunlar, "Papaz Efendi"de papaz; "İnsanlar Türküler, Masallar"da köylerindeki mahsullerini toparladıktan sonra yol ameleliği yapan köylüler; "Karanfiller ve Domates Suyu"nda Kör Mustafa; "İyilik Unutulmaz"da mahsullerini kasabaya getiren köylülerdir. Toprakta çalışan işçilerin, şehirde değişik işler yapanlara göre az oluşunun, yazarın müşahade ile tanımadığı kimselerin benzerlerine hikâyelerinde yer vermemesinden kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Sait Faik'in kahramanları cemiyet içinden tanıdığı kimselerin benzerleridir. İşçilerde böyle olduğu gibi, diğer meslek gruplarında da aynı anlayışın söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.



b. Memurlar

Yazarımızın hikâyelerinde memur kahramanların sayısı azdır. O, büroda çalışan insanla ilgilenmemiştir. On dört hikâyede bulunan memurlar, farklı sosyal tabakalara mensup kişilerle ilişkileri nisbetinde ele alınmıştır. Bunlardan üçünün kahramanı öğretmendir. Her üçü de köy öğretmenliği yapmakta, köylüye olan yakınlıklarıyla dikkatlere sunulmaktadır.

"Kıskançlık", "Davud'un Anası" ve "Köy Hıcası ile Sığirtmaç" hikâyelerinde kahraman-anlatıcı olan öğretmenler, ferdi durumlarını ve köylü ile ilişkilerini anlatırlar. "Kıskançlık"ta öğretmen köyden bir kızla evlendirilir. "Davud'un Anası"nda Ali, doğup büyüdüğü köyüne otuz yol sonra, öğretmen olarak döner. "Köy Hıcası ile Sığirtmaç"ta, öğretmenin köylüye faydalı olma çabası vurgulanır. Hikâyelerin çatısını aydın-halk ilişkisi değil, yakınlığı oluşturmıştır. Köydeki öğretmen, ideal aydın tipini temsil etmektedir. Öğretmen köylüyü benimsemiş, köylü de öğretmene sahip çıkmıştır. "Bekâr" hikâyesinde ikinci derecede şahıs olarak yer alan köy öğretmeni ise, diğer üçünden farklıdır. Köylü ile uyuşmamış ve yalnız kalmış birisi olarak tanıtılmıştır.

"Üçüncü Mevki"de, İstanbul'un dışarısına çıkmamış ve Anadolu'yu tanımayan, Anadolu insanı hakkında yanlış düşünceleri olan bir memur tipi vardır. Anlatıcı, onu köylü ve kasabalılarla bir araya getirir. Köylünün karşısında tedirgin, Anadolu'nun bir şehrine görevli olarak gitmekten dolayı rahatsız olan birisi olarak dikkatlere sunar.

"Park"ta, memur emeklisi Ali Efendi bir aile yuvası kuramamış memur; "Plaj İnsanları"nda batıda eğitim görmüş, ülkesine ve kendi insanına faydalı olmak yerine, kıyafet ve davranışları ile batıya özenen memurlar şahıs kadrosunda yer almışlardır. "Teşekkür"de, hastası olan kahraman-anlatıcıya kolaylık sağlayan polis memuruna iyi memur tipi olarak yer verilirken; "Kim Kime"de ölmüş bir fakirin cenazesıyla ilgilenmeyen belediye doktoru kötü memurun tipik örneğini teşkil etmektedir.

"Sarnıç", "Son Paşazâde", "Satılık Dünya", "Birahane-deki Adam" ve "Bir Ev Sahibi" adlı beş hikâyenin de kahramanı memurdur. "Çarşıya İnmem"de, çarşıya inmemesini bazı varsayımlara bağlayan kahraman-anlatıcı, bunun bir sebebini de, orta halli bir memur olup, esnafa borcundan kaynaklanabileceğinin pekâla mümkün olduğunu belirtir (VII-1/87-88). Buradaki düşünceye uygun memur kahramanları yukarıdaki beş hikâyede buluruz. Hepsi de orta hallice, maaşlarıyla geçimlerini zorlukla sağlayan kimselerdir.

"Sarnıç"ta kazandığı bütün parasını eşini mutlu etmek için harcadığı halde, onu memnun edemeyen memur tanıtılır. Eşinin babası bir yıl sonra yazdığı mektupta kızının sefâlet çektiğini, bunun için geri dönmeyeceğini belirtir. "Son Paşazâde"nin memur kahramanı Recai de "Sarnıç" kahramanı gibi, çocukluğunu bolluk içerisinde geçirmiş, ancak olgunluk döneminde, kırk beş lira maaşla geçinmek zorunda kalan bir memur olarak karşımıza çıkar. "Satılık Dünya"da, memur olan Emin maddî sıkıntı içerisinde. Üç defa çalıştığı kurumdan para çalma düşüncesine kapılmış, sonuçta çaldığı parayla yakalandığı zaman, aklî dengesini kaybetmiş birisi olarak dikkatlere sunulur. "Birahanedeki Adam" ve "Bir Ev Sahibi"ndeki kahramanlar da, görünüşlerinden memur oldukları hükmüne varılan az gelirli kimseler olarak tanıtılır.

c. Bürokratlar

Sait Faik, hikâyelerinde bürokratları sefalet içindeki kahramanlarının karşısındaki davranışlarıyla ele almıştır. Bürokratlara, halka karşı müeyyideler koyan yasakçı tutumlarıyla şahıs kadrosu içinde yer vermiştir.

"Salıncakçı", "İyilik Unutulmaz" ve "Fındık" adlı hikâyelerde belediye başkanları; "Bir Küçük Satıcı" ve "Kestaneci Dostum"da belediye çavuşları bürokrasiyi temsil eder. "Solugan Beygir ve İhtiyar Av Köpeği"nde ise, Halk Fırkası ocak mütemedi bürokrasinin temsilcisidir. Ayrıca, "Vilâyetin Hikâye-

si", bürokrasiyi temsil eden insanların idâre ve çalışma tarzlarını bir sahnede yeniden canlandırmaktan ibârettir. Anlatıcı, vilâyetin her kademedeki görevlisini bir çay partisinde toplamış ve gerçek hayatta yaptıklarını kendilerine oynatmıştır. Kurulan sahne ve kullanılan söz guruplarıyla bürokratin eksik tarafları, işlerini erteleyen tutumları mizahî bir şekilde dikkatlere sunulmuştur.

"Çelme" ve "Radyoaktiviteli, Röportajlı Hikâye"de, halkın sıkıntı içerisinde olmalarına karşılık, bürokrasiye mensup kesimin bolluk içindeki halleri ve ayrıcalıklı durumları söz konusu edilmiştir.

Neticede şunu söyleyebiliriz ki, bütün bu hikâyelerde, az sayıda da olsa, bulunan bürokratlar, fonksiyonları itibarı ile karşı gücü temsil eder.

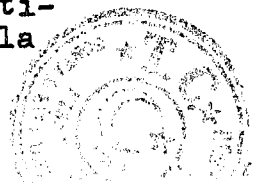
d. Esnaflar

Sosyal durumları bakımından şehirli kesimi oluşturan, şehir hayatının bütün imkanlarından yararlananların sanatkârın esnaf kahramanları olduğunu yukarıda belirttik. Burada, esnaf kesiminden seçilmiş kahramanları meslekî özellikleri itibarıyla ele alacağız.

Bir kısım hikâyelerin şahıs kadrosu arasında yer alan esnaflar da, bürokratlarda olduğu gibi, karşı gücü oluşturmalar. Onların hayatları dükkan, para, çek ve ticaretlerini artırma peşinde geçer. Sait Faik'in hikâyelerinde, iyilerin var olduğuna işaret edilse de ("Francala mı, Ekmek mi?"de Recai Efendi gibi), çoğunluğu haksız kazanç peşinde olan veya daha çok kazanma ihtirasıyla dolu kimselerdir ("Beyaz Altın" gibi).

Vapurda bir kadının aç olduğu için bayıldığını haber veren "İki Kişi Arasında" hikâyesinin anlatıcısı, şu sözleri ile esnafın genel durumunu belirtir:

"Vapur halkının bir kısmı peynirin fiyatını, bir kısmı zeytinyağının; (...) fırlatanlarla doluydu." (VIII-1/46)



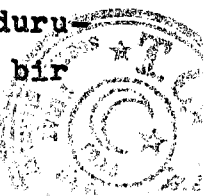
Diğer hikâyelerde de esnaf olarak yer alan kahramanların özelliklerini bu çerçevede bulabiliriz. "Beyaz Altın", "On Milyonerle On Metresi", "Rıza Milyon-Er"in kahramanları Eski-cizâde Nedim, on milyoner ve Rıza haksız kazanç sağlamalarıyla dikkate sunulurlar. Hatta, "1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir", "Ben Ne Yapayım" ve "Çarşıya İnemem" hikâyelerindeki esnaflar da yukardakilerden, iş anlayışları ve cemiyet içindeki tutumlarıyla farksızdırlar. "Francala mı, Ekmek mi?", "Lüzumsuz Adam", "Yüksek Kaldırım" ve "Baba-Oğul"da bahsi geçen esnaf ise diğerlerine benzemez. "Francala mı, Ekmek mi?"de Recai Efendi; "Lüzumsuz Adam"da mahalle esnafı; "Yüksek Kaldırım"ın orta hallice esnafı; "Baba-Oğul"un ticaretle uğraşan kahramanları ihtiraslı değildir. Başkalarına yardım eden ve kazançları sınırlı kimselerdir. Recai Efendi, zamanla ikinci bir büfe açabilmiştir. İnsanların, başkalarına zarar vermeden hakça kazanmalarına karşı çıkılmaz. Sadece haksız kazanç sahibi esnaf hoş karşılanmamıştır. Recai Efendi, "Lüzumsuz Adam"daki mahalle esnafı, "Baba-Oğul"un baba ve müvezzi oğlu, dürüst ve iyi insanlar olarak hikâyelerde yer almıştır.

e. İşsizler

"Lüzumsuz Adam"ın yazarı, sokaktaki küçük insanlar arasından seçtiği kahramanlarını anlamak ve onlara ulaşmak ister. Onun hikâyelerindeki küçük insanların bir kesimini de işsiz insanlar oluşturur.

"Gece İşi", "Park" ve "Bir Külhanbey Hikâyesi"ndeki kahramanlar, soygun plânı yapan, birisinin avucuna koyacağı para ile meyhaneye koşan, ve başkalarının sırtından geçinmek isteyen halleriyle tanıtılır. Ömer ve çevresindekiler, Sedat ve külhanbey işsiz sokak seraserileridir. Bu insanlar vasıtasıyla, cemiyetteki bir gerçeğe değinilmiştir.

"Bacakları Olsaydı"da bir dilenci; "Kumarbaz Hayri Efendi"de Hayri Efendi farklı konumlarıyla işsiz insanın durumunu yansıtır. "Bir Karpuz Sergisi" ve "Dört Zait"te, bir



sergi açmak, yahut iş bulmak gayreti içerisinde olan insanlar tanıtılır. Anlatıcılar, kahramanlarına isim vermez. Bir adam veya genç adam der. Böylece, kurulmuş bir vak'anın değil, bir hayat tarzının temsilcileri olarak hikâyelerde yer almışlardır. Hikâyelerin bir kısmında da kahvehanede oturan insanlar dekoratif olarak şahıs kadrosu içinde bulunurlar. Bunlar da işsiz kimseler olarak düşünülebilir. "Mahalle Kahvesi", "Cezayir Mahallesi" vs.'de olduğu gibi.

C. Tiplerine Göre

Sait Faik'in kahramanlarını cemiyetin her kesiminden seçtiğini yukarıda belirttik. Köylü, şehirli, kasabalı; esnafı, memuru, işçisi, bürokratı ve işsizlikle geniş bir şahıs kadrosu bulunmaktadır. Bunlar arasında, hangi kesime mensup olursa olsun "küçük insan" dediğimiz kimseler çoğunluğu teşkil eder. Küçük insanın dışında kalanlar ise cemiyetteki çelişkiyi açığa çıkarıcı fonksiyonlarıyla hikâyelerde yer alır.

Değişik insanlara ait küçük hayat parçalarının oluşturduğu hikâyelerde kahramanların çok yönlü kişiliklerini, yahut hayatlarının bütün özelliklerini metin içerisinde bulmak mümkün değildir. Bu itibarla okuyucu, kahramanı vurgulanan en belirgin yönüyle tanır. Cemiyetteki değişik kesimler arasından seçilerek, benzerlerine ait hayat tezâhürlerine yer veren yazar, gerek kahramanını seçişi ve gerekse anlatışı bakımından şahsî özelliklerini de ortaya koymuş olur. Eser içerisinde tanıdığımız şahıslar sanatkarın insana bakışını da yansıtır.

Sait Faik'in hikâyelerinde yer verdiği kahramanlarını tiplerine göre incelediğimizde, yalınkat (düz) tipler olduğunu görürüz. Roman kahramanlarını tip yönünden iki kısma ayıran E.M.Forster: "Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik, ya da düşünceden oluşur."⁽¹⁷⁾ diye tanımlamaktadır. Yazarımızın hikâyelerinde de kişiler tek fikrin sem-

(17) E.M.Forster, Roman Sanatı, Ank., 1982, s.108.



bolüdürler. Okuyucuyu şaşırtmazlar. Metnin tamamında aynı niteliklerini muhafaza ederler.

Karmaşık rûh halleri sergileyen "Kriz" himâyesinin kahramanı Necmi'nin fakülte'deki derslerini bırakıp, sokaklarda avâre dolaştığı zamanla, rûh sükûnuna ulaşp tekrar derslerine döndüğü zaman arasında, yüzeysel olanın dışında, hayata ve insana bakışında bir değişiklik olmamıştır. Aynı şekilde, "Kumarbaz Hayri Efendi"nin kahramanını tek metin tabakasında üç ayrı hayat tarzıyla okuyucunun karşısına çıkaran anlatıcı: "Sen öyle olamazdın" (VI-1/20) derken ondaki değişmez özelliğe işaret etmiştir.

Sait Faik'in kahramanlarının iki mühim özelliği vardır. Birincisi, vak'a içerisinde ortaya çıktıkları zaman kolayca tanınabilirler. İkincisi, aradan uzun bir süre geçse de okuyucu bu şahısları kolayca hatırlayabilir. Bu iki özelliği Forster, yalınkat kahramanların iyi tarafı olarak görmektedir.⁽¹⁸⁾ Sokakta görülen farklı sosyal tabakalara mensup insanlar, bize yazarın kahramanlarını hatırlatır. Bu, onun kahramanlarının yalınkat oluşlarından, diyebiliriz.

Olay içerisinde, "hesaba kitaba uymayan değişkenliğe sahip..."⁽¹⁹⁾ yuvarlak kişileri Sait Faik'in kahramanları arasında göremeyiz. Esasen buna, hikâyenin imkânları da müsait değildir. Hikâyede kişilere ait en belirgin nitelikler, genellikle aynı doğrultudadır. Okuyucuyu şaşırtan kahraman yoktur. Onun kahramanları, başı sonu tayin edilmiş bir olay örgüsünün içerisinde yer almazlar. Belki bir fikri, bir duyguyu temsil etmek için bulunurlar.

Şunu da belirtelim ki, kişilerin yalınkat oluşları "basit" olmaları demek değildir. Çünkü "hiç bir insan basit değildir."⁽²⁰⁾ Bu kişiler yazarımızın kahramanları olduğunda basit kalmazlar. Onun eserlerinde hayatın gerçeği ile insanın gerçeği iç içe sunulur. Fert, dış gerçeklerinin yanı sıra, iç gerçekleriyle de ele alınır.

(18) a.g.e., s.109.

(19) a.g.e., s.119.

(20) a.g.e., s.111.



V. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI

Bakış açısını, sanatkârın dış âlemi algılama tarzı, diğer bir ifadeyle, olay örgüsünü kuran unsurların kim tarafından ve ne şekilde birleştirildiğinin tesbiti olarak ele aldığımızda, tamamlanmış bir metnin uygun biçimde ayrılıp incelenmesi biçiminde düşünebiliriz. Fakat, "Her sanatkârın ancak bir itibarî âlem yaratabileceğini düşünürsek onun birden ziyâde eser vermesini bakış açısına ait değişikliklerle izâh edebiliriz." (21) cümlesinde ifadesini bulan, bir sanatkârın birden çok eseri söz konusu olduğunda, bu eserlere ait itibarî âlemler arasındaki farkın tesbiti, bakış açısıyla alakalı bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Her bir hikâyeye, "Roman gibi gelişmiş edebî eserler" (22) e kıyasla, vak'a zincirinden daha küçük metin halkalarından ibârettir.

Edebî metinlerin mânâlarının daha iyi anlaşılması için, metin halkalarının ayrımı, anlatıcının tesbiti gibi durumların incelenmesi lâzımdır. Burada, metnin seviyesi ne olursa olsun, teşekkül konumuzun dışında, yazara ait bir meseledir.

Hikâyelerdeki "Bakış Açısı ve Anlatıcı" bahsine geçmeden önce, her edebî eserde olduğu gibi, konumuz olan Sait Faik'in hikâyelerinde de itibarî kahramanlara ait hayat tezâhürlerinin, yine aynı vasıftaki anlatıcılar tarafından ortaya konulduğunu belirtelim. Metin halkalarından her birini anlatma, gösterme ve tasvir yöntemlerinden birisi, ikisi, yahut her üçüyle de dikkatlere sunan anlatıcılar farklıdır. Sanatkâr, metin halkalarına uygun bir anlatıcı vasıtasıyla olay örgüsünü kurmuştur. Bütün bu anlatıcıları ayıran, yahut birleştiren onların kimlikleri ve anlatım özellikleridir. Anlatıcının de-
ğiş-

(21) Şerif Aktas, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Ank., 1984, s.71.

(22) a.g.e., s.73.

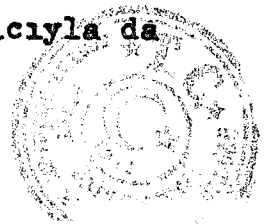
mesi ile metin halkaları birbirinden farklı teşekkül eder.

Bir yazarın eserlerine ait "Bakış Açısı ve Anlatıcı" meselesinin bütünden hareketle tesbiti, özellikle benzerlerinin bir araya getirilmesiyle mümkündür. Anlatıma dayalı edebî türlerden biri olan hikâyelerde de üç türlü bakış açısı ve anlatıcıdan söz edebiliriz. Edebî eserde göndergenin tesbiti, her şeyden önce mesajın kim tarafından idrak edildiğinin belirlenmesini gerektirir. Göndergesi kendi içerisinde olan eseri, harici sebeplere bağlamadan ele alabiliriz. Bu durumda, tamamlanmış bir metnin hâkim, müşahit veya kahraman anlatıcılardan birisinin dikkatiyle aktarıldığını görürüz. Hâkim anlatıcı her şeyi bilen bir güçle olay örgüsünü kurar. Yer yer diğer iki anlatıcının bakışlarından da yararlanır. Müşahit anlatıcı gözlemle sınırlı kalırken, kahraman distance'ı (mesafeyi) en alt seviyeye indirmek sûretiyle vak'a, zaman, mekân ve şahıs kadrosunu dikkatlere sunar.

Sait Faik Abasıyanık'ın toplam 206 hikâyesindeki "Bakış Açısı ve Anlatıcı" problemine toplu halde baktığımız zaman üç tür anlatıcı vasıtasıyla olay örgüsünün dikkatlere sunulduğunu görürüz. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Hâkim anlatıcı
2. Kahraman anlatıcı
3. Müşâhit anlatıcı

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, her hikâyenin anlatıcısı itibarî ve diğer anlatıcılardan farklıdır. Bu anlatıcılara ait farklılık her hikâyenin ayrı bir metin halkası veya birden çok metin halkası şeklinde vücut bulmasını sağlayan sebeplerden birisidir. Ancak, anlatıcıların olay örgüsünü okuyucuya sunma tarzları itibariyle de ortak vasfa sahip bulunmaları mümkündür. Anlatıcıları, takdim tarzları ve ortak vasıfları dikkate alınarak, anlatıcıya ait discours (söylem) muhafaza edilmek şartıyla, bir arada mütalaa edebiliriz. Böylece bir sanatkârın eserlerinde bütünlük sağlayan unsurlar da sezdirilmiş olur. Şunu da belirtelim ki, Sait Faik tek bakış açısına bağlı olmadığı gibi, bir kısım hikâyelerde tek anlatıcıyla da



yetinmemiştir. Aynı metinde anlatıcı değişmiş, vak'a yeni bir anlatıcı tarafından devam ettirilmiştir. Buna ilgi kuruldukça işaret edilecektir.

Yazarımızın 206 hikâyesinden 37'si hâkim, 147'si kahraman, 22'si müşâhit anlatıcıya has bakış açısına bağlı olarak vücut bulmuştur.

A. Hâkim Bakış Açısına Bağlı Hikâyeler

Otuz yedi hikâyenin hâkim bakış açısından dikkatlere sunulduğunu görüyoruz. Olay örgüsünü ilâhî bakış da dediğimiz açıdan ortaya koyan anlatıcı, aynı zamanda yazar-anlatıcı hüviyetiyle karşımıza çıkar. O, kahramanlardan birisi değil, bazan kahramanları kendi ifadeleriyle konuşturandır. Fakat, her halde, "İtibarî âleme has sosyal hayatın geniş bir bölümünü ifade edebilme gücü"⁽²³⁾ ne sahiptir. Bu itibarla yazar-anlatıcı, kahraman ve müşâhit anlatıcıdan daha çok imkanla donanmış olan birisidir. Zaman ve mekânla sınırlı olmayan yazar-anlatıcı, olay zamanının seçiminde, mekâna dair hususiyetlerin belirlenmesinde, kahramanların iç dünyalarını sezdirmede, en mahrem sırlarını bilmede insiyatifi elinde tutmaktadır.

Sait Faik'in hâkim bakış açısının imkanlarına sahip yazar anlatıcı vasıtasıyla ortaya koyduğu hikayeleri belli gruplara ayırmak sûretiyle inceleyebiliriz.

Yazar-anlatıcı, "zaman ve mekânla sınırlı" olmadığı, "nerede aranırsa orada hazır"⁽²⁴⁾ bulunduğu için kahramanların geçmişlerini bilmektedir. Şahısların geçmişteki hayatlarıyla alakalı bilgileri dikkatlere sunarken değişik yöntemler de kullanma imkanı vardır.

Çevre ve şahıslar hakkında bilgisi olan anlatıcı, doğrudan doğruya haldeki zamandan ferdin uzak geçmişine yönelir. Böylece, kahramanın geçmişine ait bilgisinin olduğunu gösterir. "Düğün Gecesi" adlı hikâyede olduğu gibi.

(23) a.g.e., s.84.

(24) a.g.e., s.84.

Bu hikâyede, düğün olayı ikinci plâna atılmış, şahsın geçmişi dikkatlere sunulmuştur. Bunu yazar-anlatıcının şu sözlerinden öğreniriz:

"Tahrir-i nüfusta onu samanlığa kapamışlardı. Onlar zannetmişlerdi ki, yeniden bir harp koptu. Bir tanecik çocukları Ahmet'i, on iki yaşına rağmen askere alacaklar. Sonradan iş anlaşılmıştı ama, ne çare ki Ahmet, Türk vatani çocukları meyanına dahil değildi. Ahmet'in babası Rüstem Ağa, neden sonra bu işin lüzumunu hissediyordu. Nüfus kâtibi,

-Yirmi yaşında var mı bu oğlan?-dedi.

Bin üçyüz otuz doğumlu nüfusa kaydedilen on altı yaşında Ahmet'i yirmi altı yaşında bin üç yüz otuz iki doğumlu bir kadınla evlendirmek i icap etmişti." (I-1/53)

Görüldüğü gibi, Ahmet'in nüfusa kaydedilmeme sebebini de bilen anlatıcı, "bütün hisleri(nin) gevşemiş çıkırıklar gibisi..." (I-1/55) olduğunu, baba Rüstem Ağanın hislerini, hatıta Ahmet'in yaşından büyük yazıldığını da bilmektedir.

"Kalorifer ve Bahar", "Lohusa", "İnsanlar, Türküler, Masallar", "Çöpçü Ahmet", "Bir Define Arayıcısı", "Köye Giden Eşek", "Beyaz Pantolon", "Francala mı, Ekmek mi?", "Garson", "Satılık Dünya", "Kestaneci Dostum" ve "Eleni ile Katina" adlı on üç hikâye de aynı şekilde, hâkim bakış açısıyla hariçten alınan hayat tezâhürlerine göre vücut bulmuştur.

Bunlardan bir kısmında mekânlara dair hususiyetler yazar anlatıcının hareket noktasını teşkil eder. "Kalorifer ve Bahar", "Lohusa", "İnsanlar, Türküler Masallar"daki gibi. Mekân contracte olarak dikkatlere sunulurken mekân-insan ilişkisi kurulmuştur. Gecekondu ve köylerdeki insanların yaşama biçimleri ile şehir ve şehirde yaşayanların durumu hâkim bakış açısından verilmek sûretiyle fark daha belirgin hâle getirilmiştir. Gecekondu ve köy yollarının durumu yazar-anlatıcının tasviriyle, şehir ve şehirli insanlar ise, o hayata yabancı olan kahramanlara söz verilmek suretiyle aktarılmıştır. Böylece, iki ayrı dünya insanların birbirlerinin muhitlerine bakışı, anlatıcının iç çözümleme yöntemiyle ortaya konulmuştur. Farklı mekânlara mensup olan kahramanlar geneli temsil

eden tipler olarak seçilmiştir. "Çöpçü Ahmet" ve "Köye Gönderilen Eşek" hikâyelerinde, kendi muhitlerinin dışındaki kahramanların İstanbul'da yaşama şartları, geçmişlerini ve iç dünyalarını bilen birisi tarafından ifade edilirken, Ahmet'in kendi kendine konuşmalarını duyan anlatıcı kahramanın mahalli söyleyişini de metne aktarır. "Meğersem...", "...bu pis zanatta edemice." (II-1/60-61) gibi. Aynı şekilde, Ramo'nun geçmişini ve gizlemek istediği davranışlarını dikkatlere sunan da bunları tesbit imkanına sahip bir anlatıcıdır.

Yukarıda ele aldığımız hikâyelerde görüldüğü gibi, sosyal yapı, mekân ve zamana dair hususiyetler, ferdi hayatın cemiyet içerisindeki problemlerini vugulayıcı tarzda çizilmiştir. Olumsuz şartlarla karşılaşan insanın dıramı, tip olarak seçilen kahramanlar vasıtasıyla verilmiştir. "Bir Define Arayıcısı"nda Ali'yi, "Beyaz Pantolon"da Zehra, Rüstem ve Hüseyin'i, "Francala mı, Ekmek mi?"de Çarpık Ahmet'i, "Garson"daki Ahmet'i "Alt Kamara"daki yaşlı memur emeklisini, "Satılık Dünya"da Emin'i, "Kestaneci Dostum"da Ahmet'i ve "Eleni ile Katina"da Katina'yı, hâkim bakışın imkanıyla tanıtan yazar-anlatıcılar, bu insanları muhitlerinin tipik temsilcileri olarak seçmişlerdir. Onların ilişkileri, çevreleri, geçmişleri ve iç dünyaları anlatıcıların bilgisi dahilindedir. Hayatlarının iyi ve kötü yanları, toplumla çelişki teşkil eden durumları üçüncü şahsın ifadeleriyle okuyucuya ulaşmıştır.

"Bir Define Arayıcısı"nda vak'a halkaları anlatıcı tarafından ayrılmıştır. Birinci halka, hâkim bakış açısına göre, geçmiş anlatma şeklinde vücut bulurken, ikinci halkada söz, kahramanlardan birine emanet edilir. Böylece, olay örgüsü zenginleştirildiği gibi, gerçeklik değeri de artırılmış olur. Bu hikâye, vak'a halkalarına bağlı olarak ayrıldığı halde, "Beyaz Pantolon" şahıs kadrosuna göre altı bölüm halinde sıralanır. Olay, mekan ve kişi tasvirleriyle genişletilirken gözlemci anlatıcının imkanlarından da yararlanılmıştır. "Francala mı, Ekmek mi?"de, iki şahsa ait yaşama biçimi bir olaya bağlı olarak verilirken, hâkim anlatıcının yorumuyla zenginleştirilir. "Garson", "Satılık Dünya" ve "Kestaneci Dostum"da ise,

tek kahramana ait ve muhtelif zamanlardan seçilmiş olaylar hâkim anlatıcının dikkatiyle sıralanır.

Hâkim bakış açısına sahip yazar-anlatıcılar, geçmişe ait olayları doğrudan doğruya naklettikleri gibi, bir kısım hikâyelerin aynı vasıftaki anlatıcıları ferdin uzak geçmişini kahramanlardan birisinin aracılığıyla da aktarırlar. "İhtiyar Talebe", "Stelyanos Hrisopulos Gemisi", "Beyaz Altın", "Gaz Sobası", "Kim Kime", "On Milyonerle On Metresi" ve "Rıza Milyon-Er"de olduğu gibi.

"İhtiyar Talebe"de, kahramanın hayatı başka şahısların da bilgilerinden yararlanılmak sûretiyle ortaya konur. Onun geçmişini aydınlatmak için, babası davak'aya sokulur. Ayrıca, arkadaş çevresinin anlattığı şeyler de şahsın tanınması ve çözümlenmesi için kullanılır. "Stelyanos Hrisopulos Gemisi"nde ise, ailenin geçmişini dede Stelyanos vasıtasıyla öğreniriz. Böylece, geçmiş kahramanlardan birisinin ifadeleriyle aktarıldığı gibi, kahramanların duygu ve düşünceleri, rüya ve hayalleri yazar-anlatıcının tesbitleri olarak metin halkasına girer. "Beyaz Altın"da da, birinci derecedeki kahramanın kişiliği kâ-tibi vasıtasıyla ortaya konur. "Gaz Sobası" ve "Kim Kime"de olay örgüsü aynı tarzda verilirken, "On Milyonerle On Metresi" ile "Rıza Milyon-Er"de montaj tekniğiyle vak'a genişletilir. İlkinde dekameron hikâyesine; ikincisinde bir gazete haberine yer verilir. Yazar-anlatıcılar, bu hikâyelerde kendi yorumlarıyla beraber, kişilerin karşılıklı konuşmalarına da belirtmek sûretiyle olay örgüsünü zenginleştirir.

Yazar-anlatıcı, iç çözümleme yöntemini de kullanır. Zira, ferdi hayatın gerçekleri haricte var olanlardan ibaret değildir. Bir kısım dış gerçeklerin asıl kaynağı kişilerin içlerinde saklıdır. Bazı yazarların dış gerçeklerle ilgilendikleri için başarılı olamadıklarını belirten Virginia Woolf, "Çağdaş romancının görevi, yeni anlatım yöntemleri deneyerek kişilerin iç dünyalarına yönelmektir. Çünkü insan yaşamının gerçekleri kişilerin içinde saklıdır." (25) demektedir. Sanatkârı başarı-

(25) E.M.Forster, Roman Sanatı, İst.,1982, s.21.



ya ulaştıran unsurlardan birisi de bakış açısıdır. Edebi eserin değeri, bir yönden bakış açısına bağlıdır. "İ Çözümleme" yöntemiyle kahramanların iç gerçeklerini dikkatlere sunduğu nisbette anlatıcı başarıya ulaşmış olur.

Sait Faik'in de çokca baş vurduğu bir yöntem olan iç çözümleme ile yazar-anlatıcılar, olayı nakletmenin ötesinde, insanın gerçeğini vermiş olurlar. Böylece, hariçte vücut bulan olayların mânâsı daha iyi anlaşılmış olur.

Doğrudan iç çözümlemeyle, yani ferdin duygu, düşünce ve hayallerinin aktarılmasıyla vücut bulan hikâyelere geçmeden önce, şunu da belirtelim ki, yukarıda bahsettiğimiz hikâyelerde yazar-anlatıcılar geçmişini anlatırken, yahut kahramanlardan birini, ferdin geçmişini dikkatlere sunmak için sözü emanet ederken bile, kişilerin iç çözümlemelerini yapmış; duygu, düşünce ve hayallerini aktarmıştır.

"İ çözümleme" yönteminin yazar-anlatıcı tarafından iki şekilde kullanıldığını görüyoruz. Bir kısım hikâyelerde doğrudan ferdin iç dünyası açığa çıkarılmak sűretiyle olay örgüsü kurulmuştur. "Semaver", "Meserret Oteli", "Marsilya Limanı", "Kriz", "Bekar", "Alt Kamara", "Büyük Hülyalar Kuralım", "Önündeki Kış", "İp Meselisi", "Bayan Gülseren" ve "Kumarbaz Hayri Efendi"de olduğu gibi.

"Semaver"de, vak'anın kahramanları haldeki durumlarıyla tanıtılır. Daha sonra, yazar-anlatıcı ilâhî bakış açısının imkanlarıyla Ali'nin rüyalarını ve annesinin duygularını anlatır. Böylece, halde yaşanan olayların yanı sıra, ferdin iç dünyası da özömlenir. Fabrikanın Halii ınlatan düdüğünün "onda arzular" uyandırdığını bilen hâkim anlatıcı, Ali'yi bir tip olarak çizmiş, "Biz, Ali, Mehmet, Hasan biraz böyleyizdir. Hepimizin gönlünde bir aslan yatar." (I-1/10) ifadesiyle onu genel çerçeveye sokmuştur. "Ali, semaveri, içinde ne ıstırap, ne grev, ne de kaza olan bir fabrikaya benzetirdi." (I-1/9) cümlmesini ikinci defa, (I-1/11) küçük bir farkla tekrar eden yazar-anlatıcı, bu leitmotive söz gurubuyla kahramanın düşüncelerine kadar uzanır.

"Meserret Oteli"nde de, "Semaver"de olduğu gibi, hali ifade eden cümle ile başlanılmıştır: "İstasyona iki erkekle bir kadın indi." (I-1/24) Daha sonra, yolculardan biri olan kadının çevreye ve o çevredeki insanlara bakışı, yolculuğun geçmişle ilişkisi, kahramanın iç dünyası çözümlenmek sűretiyle aktarılır. Bütün bunlar, insanın duygu ve düşüncelerini çözümlen hâkim anlatıcının dikkatiyle okuyucuya ulaşır.

"Marsilya Limanı", 1936'da yayınlanan hikâyelerden birisi olup, hayâlî olaylar yazar-anlatıcının fantezileri şeklinde sıralanmıştır. Anlatıcı, limana ait özellikleri, burayı dolduran kalabalıkların geçmişlerini, rűh hallerini bilmektedir. Muhayyileye göre vűcud bulmuş, olabilir şeyler, küçűk hikâye sayfalarına büyük bir haritanın, her renk ve dildeki insanların sıkıştırılmasından ibarettir. Anlatıcı, zamanı ve mekânı aşan, insanların iç dünyalarına nüfuz eden bir imkanla olay örgüsünü kurmuştur. Metnin discours'u (söylemi) özetlenemeyecek biçimde farklılık arz eder. Zira, birçok kişi ve görüntüler üst üste getirilmiştir.

Hikâye bir hayat macerasının çok önemli anlarından kesitler şeklinde de düzenlenir. Geneli tipik davranışlarla sergilemek topluma yöneliktir. Ferdî tekevvűn ise, yine ilâhî bakış açısına sahip bir anlatıcının tesbit ve iç iç çözümlenleriyle ortaya konur. "Kriz" ve "Bekar" hikâyelerinde olduğu gibi, ferdin iç dünyasındaki çatışmalar ve duygular metnin imkanlarıyla dikkatlere sunulur. "Kriz" hikâyesinin kahramanı Necmi'nin hayatının geçmiş ve hâle ait önemli zaman dilimleri aktarılmak sűretiyle kişiliği sezdirilirken, çevresi anlatıcının tesbitleri olarak belirtilir. Böylece onun duygusal değişimi geniş bir perspektiften verilir. Necmi'yi duyguları, dış dünyayı algılamaları, muhiti ve arzularıyla ortaya koyan yazar-anlatıcı, tasvir, anlatma ve gösterme yöntemlerini, kahramanın hayat macerasını kuşatıcı tarzda kullanmıştır. Necmi'nin tahsili, kumar tutkusu anlatma yöntemiyle belirtilirken; baba ve ođul arasındaki ilişki veya Necmi ile arkadaşlarının birlikte oldukları mekân, gösterme yöntemiyle dikkatlere sunulur. Anlatıcı, evde Necmi ile babasını yemek yerken, yine

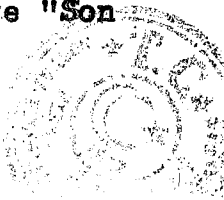
Necmi ve arkadaşlarını bir masa etrafında oturmuş sohbet ederken okuyucuya gösterir. Bu birlikte oluşların arkasından duygular ve arzular çözülür.

"Bekâr"da ise, ferdî macera, iç sıkıntısı ve korku duygularının çözülmesiyle ortaya konulmuştur. Kahramanın felsefi endişeleri, hissi tatminsizliği, tabiattan aldığı ihşaslarla vücut bulan fikirleri ve içinden geçirdiği düşünceleri hâkim anlatıcının ifadesidir. "Alt Kamara"da "o" denilen üçüncü şahsın duyguları ve hayalleri de şahsın iç dünyasına nüfuz eden anlatıcı tarafından çözülmiştir.

"Büyük Hülyalar Kuralım"a: "Öyle hayaller kurardı ki hakikat olmamaları için hiç bir sebep yoktur." (IV-2/146); "Önüdeki Kış"a: "Birdenbire yorganın altında ürperdiğini duydu." (VIII-1/17); "İp Meselesi"ne: "Arkasına şöyle bir bakınca epey yol almış olduğunu gördü." (II-2/133) söz guruplarıyla başlayan anlatıcılar, hâkim bakışla kahramanların rûh hallerini ve haldeki durumlarını vurgularlar. Hikâyelerin zamanı, mekânı, ve kahramanları ayrı olduğu kadar, anlatıcıları da farklıdır. Ancak, anlatım tekniği bunları birbirine yaklaştırmaktadır. "Büyük Hülyalar Kuralım"da kahramanın geçmişten hale kadar uzanan hayâlleri; "Önüdeki Kış"ın kahramanlarının iç-monologları; "İp Meselesi"ndeki kahramanın şuuraltı yazar-anlatıcıların dikkatiyle aktarılır.

"Bayan Gülseren" ve "Kumarbaz Hayri Efendi" adlı hikâyelerde ise, kahramanların iç dünyaları ve çevreleriyle olan ilişkileri anlatma yöntemiyle verilir. Ayrıca, fizikî görünüşleriyle rûh halleri arasında ilişki kurulmasında, başkalarının kahramanlar hakkındaki düşüncelerine de işaret edilir. Böylece, hâkim anlatıcı olay örgüsüne atmosfer kazandırır. Gülseren hakkında sosyete mensup kadınların düşündükleri ve Kumarbaz Hayri'ye insanların bakışları anlatıcının bilgisi dahilindedir.

Bir kısım hikâyelerin de yazar anlatıcıların yorumları ile zenginleştiğini görmekteyiz. "Eleni ile Katina", "İyilik Unutulmaz", "Fındık", "Şöhrete Dair", "Sinağrit Baba" ve "Son



Kuşlar" adlı hikâyelerde olduğu gibi. Bundan öncekilerde, hâkim bakış açısına sahip anlatıcılar yorum yapmıyorlardı. Bakış açılarının geniş imkanlarından istifadeyle vak'ayı dikkatlere sunar ve yorumu okuyucuya bırakırlar. Fakat, bu hikâyelerde anlatıcılar varlıklarını gizlememekte, hatta okuyucuyu yönlendirmektedirler. Muhteva itibariyle toplum problemlerinin ağır bastığı bu hikâyelerde acı bir ironi'nin varlığı dikkati çeker. Yazar-anlatıcılar, yanlış düşüncelere ve kararlara reaksiyonu, bir olay içerisinde ortaya koyarken, kendilerini vak'anın dışında tutamadıkları gibi, yorumlarını da katarlar.

"Eleni ile Katina"da, Katina'nın haldeki durumu, onun geçmişini ve geleceğini çağrıştırmacı tarzda değerlendirilmiştir. Burada geçmiş ve geleceğe ait ifadeler, anlatıcının yorumu olarak hikâyeye girer. "İyilik Unutulmaz"da da, kasaba esnafının davranışlarını anlatıcı yorumlar. "Son Kuşlar"da ise, aynı vasıftaki anlatıcı, mekânın önceki halini, insanların yıkıcı davranışlarını ve ferdî özlemlerini bir vak'aya bağlı olarak belirttikten sonra, okuyucuya yönelir ve vak'a halkasına kendi yorumunu da şu şekilde ilâve eder:

"Dünya değişiyor dostlarım. Günün birinde gökyüzünde, güz mevsiminde artık esmer lekeler göremiyeceksiniz. Günün birinde yol kenarlarında, toprak anamızın koyu yeşil saçlarını da göremiyeceksiniz. Bizim için değil ama, çocuklar, sizin için kötü olacak. Biz kuşları ve yeşillikleri çok gördük. Sizin için kötü olacak. Benden hikâyesi." (VI-2/117)

"Fındık" ve "Sinağrit Baba"da, bir köpek ve bir balığın sezgi gücü hâkim anlatıcı tarafından çözümlenmiştir. Hikâye, şiire has benzetme ve allegori ile örülmüş, sosyal problemler, insanların rûh tahlilleri davranışlarında sergilenmiştir.

"Kumpanya"da da, yazar-anlatıcı kahramanları bir masa etrafında toplanmış, kuracakları tiyatronun ismi ve malî kaynağın temini hususlarında münakaşa ederken okuyucuya gösterir. Anlatıcının tasvirleriyle beraber, kişilerin birbirlerine dair sözlerinden kahramanların değişik yönlerini tanıma imkanımız olur. Vak'anın akışı diyaloglarla devam ettirildiği gibi, tas-

vir, anlatma ve gösterme yöntemleri kullanılarak metnin gelişmesi sağlanmıştır. Müşahadeye ait imkânlar kullanıldığı gibi, kahramanların iç-monologları belirtilerek olay örgüsü zenginleştirilmiştir. Kör Halit'in iç-monologlarını çözümleyen hâkim anlatıcı bunu şöyle ifade eder:

"Eskiden böyle düşünmezdi. Kasabaya, vilâyetten vilâyete gezmeği tercih ederdi. Bakındı, ihtiyarlamıştı! Kendi kendine:
-Otuz sekiz diyoruz ama, yaş kırk idi. vay anasını!... Daha dün gibi her şey; vay anasını!" (V-1/28-29)

Hâkim anlatıcı, vak'ayı kronolojik olarak devam ettirir. Zaman akışını belli eder. Birinci bölüm olay örgüsünün kuruluşunu, alt bölümler ise zamana, mekâna ve şahıslara göre meydana gelen değişimleri vurgulayıcı şekilde düzenlenmiştir. İkinci bölümde vak'a değişik mekâna taşınır. Birinci bölüm İstanbul'un muhtelif semtlerinde geçen olaylara, ikinci bölüm ise yolculukta başlayan ve bir kasabada devam eden ilişkilere bağlanmıştır. Kahramanların ilişkileri belirtilirken, iç çözümlemeleri yapılırken ve geçmişleri sezdirilirken bütün inisiyatifin hâkim anlatıcının elinde olduğunu görüyoruz. Bir kısım hikâyelerde, mekân ve çevreye ait tesbitler kahramanlardan birisi vasıtasıyla verildiği halde, bu hikâyede şahısların bulundukları yerler hâkim anlatıcı tarafından belirtilir. Mese-lâ, Saffet Ferit'in bir kahvehanede duyduğu konuşmalar ve mekâna dair hususiyetler kahraman tarafından değil, aynı zamanda ayrı ayrı mekânlarda bulunan Halit ve Saffet Ferit'in durum-larını bilen yazar-anlatıcı tarafından ortaya konur. (V-1/38-39).

Görüldüğü gibi, hâkim bakış açısıyla dikkatlere sunulan hikâyelerde anlatıcılar geniş imkanlara sahiptir. Şunu tekrar belirtelim ki, aynı bakış açısını kullansalar da, her bir hikâyenin yazar-anlatıcısı farklıdır. Gerek yöntemleri ve gerekse vasıtaları itibarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Bir kısım hikâyelerde, kahramanlardan birine veya birkaçına söz emanet edilmek sûretiyle olay örgüsü genişletilirken, "İhtiyar Talebe"de olduğu gibi; bazılarında ise, yazar-anlatıcı, doğrudan kahramanın şuuraltına yönelir veya iç çözümlemesini yapar. "Meserret Oteli"nde olduğu gibi.

B. Kahraman Anlatıcıya Ait Bakış Açısına Bağlı Hikâyeler

206 hikâyeden 147'sinin kahraman anlatıcıya has bakış açısıyla ortaya konulduğunu yukarıda belirtmiştik. Bu rakam, %71'lik bir orana tekâbül etmektedir. Bu da sanatkârın mizacı ile alâkalıdır. Yazarımız için, "ben"ini sanatının merkezi yapmıştır, dersek mübalağa olmaz. "Yazarın muhayyilesindeki itibarî âleme yönelik dikkati dile ait unsurlarla birleştirerek..." (26) okuyucuya ulaştıran kahraman anlatıcı, yazarın dışında, fiktif bir varlıktır. "Ancak bu farklılık yazar ile 'kahraman anlatıcı' arasında bazı temel münasebetlerin kurulmasına mâni değildir." (27)

Edebî metin, kahramanlardan birisinin ifade ve değerlendirilmesiyle vücut bulduğu için, bu tarzda kaleme alınmış olan eserlere kahraman anlatıcının bakış açısına bağlı eserler diyoruz. Anlatıcının müşahade ve bilgisi metnin olay örgüsünü oluşturur. Ferdî geçmiş, yahut ilişkileri vak'aya en yakın insan tarafından otobiyografik olarak ortaya konulduğu için okuyucuda, diğer bakış açılarından daha güçlü bir gerçeklik duygusu uyandırır. (28)

Kahraman anlatıcının dikkatiyle okuyucuya ulaşan hikâyeleri 1945 tarihine kadar yayınlananlar ve sonrası olmak üzere ikiye ayırırsak, birinci devrede yüz hikâyeden altmış dördü, ikinci devrede ise yüz altı hikâyeden seksen üçü bu bakış açısıyla ortaya konulduğunu görürüz. Birinci dönemde oranın % 64 olmasına karşılık, ikinci dönemde % 78'in üzerine çıkmaktadır. Bu, sanatkarın "ben" merkezli anlatıma yöneldiğini göstermektedir.

(26) Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Ank., 1984, s.87.

(27) a.g.e., s.87-88.

(28) a.g.e., s.89.

Muhtelif dergilerde yayınlanıp, yazarın sağılığında kitaplara alınmayan hikâyeler ile beraber, kahraman anlatıcıya has duyuş ve ifadeyle metin haline gelmiş olan altmış dört hikâyede anlatıcılar "ben" in çevreyle ilişkilerini ve psikolojik durumlarını dikkatlere sunarlar.

"Uçurtmalar", "Yağma", "Sıcak ve Dondurma", "Salıncakçı", "Bağda", "Solugan Beygir ve İhtiyar Av Köpeğı" ve "Bir küçük satıcı" yazarın sağılığında kitaplarına almadığı hikâyeler olup "ben" in ifadeleriyle ortaya konulmuştur.

Bu hikâyelerde kahraman anlatıcı hâriçte vücut bulan olayları dikkatlere sunarken vak'a zamanındaki haliyle okuyucunun karşısına çıkar. "Uçurtmalar" da, anlatıcının arzuları gözlemlenen olay ile birleştirilir. "Yağma" da ise, anlatıcı kendisine bakan çocuğun içinden geçen arzuyu çözümler. "Bağda", ilk neşrinde fantezi alt başlığıyla yayınlanır. Burada, arkadaşlarıyla birlikte yaşadığı bir olayın kahramanda bıraktığı bir olayın etkisini buluruz. "Solugan Beygir ve İhtiyar Av Köpeğı", kahraman anlatıcıyla çevresi arasındaki çatışmaya göre düzenlenmiştir. "Ben" in arayışları, toplumla çatışma kahraman anlatıcının problemidir. "Sıcak ve Dondurma", "Salıncakçı" ve "Bir Küçük Satıcı" da aynı şekilde vücut bulmuştur.

Kahraman anlatıcıların ifade ve imkanlarıyla ortaya konulan hikâyeleri, anlatıcıların yaşama, değerlendirme ve ilişkilerine göre belli guruplar halinde ele alabiliriz.

Bir kısım hikâyelerde kahraman anlatıcı, başka şahıslara ait olayları anlatır. Yukarıda ele aldığımız hikâyelerde bunun ilk örneklerini buluruz. Daha sonra sırayla, "İpekli Mendil", "Sonbahar", "Bir Kadın", "Şeytanminaresi", "Zemberek", "Mahpus", "Tüneldeki Çocuk" ve "Falci Matmazel Todori" adlı sekiz hikâyeyi de bu grupta mütalaa edebiliriz.

"İpekli Mendil" de, anlatıcı olaya duygusal açıdan yaklaşıyor. On üç yaşındaki bir çocuğun hırsızlığa teşebbüsü esasen sosyal bir problemdir. Fakat, duygusal bir sebebe bağlanmıştır. Böylece, anlatıcıya ait, "sosyolojik ve psikolojik şart-

lar eserin yapı ve üslûbunda" (29) etkili olmuştur. Anlatıcı, olay örgüsünü vak'a zamanının dışına çıkarmaz. Çocuğa ait özellikler, kahraman anlatıcının bakışıyla esere yansımıştır. "Sonbahar" hikâyesinde, anlatıcı arkadaşını "ben" in dikkatiyle verirken, ona ait bir "tahrir vazifesini" montaj tekniğiyle alıp metin halkasına yerleştirmiştir. Burada "ben", başka şahıslara ait bir olayı nakledici durumdadır. "Zemberek"de Celil ve çevresindeki öğrenci gurubu, "Tüneldeki Çocuk"ta, çocuk ve çevredeki insanlar arasındaki çelişki, kahraman anlatıcıların dikkat ve yorumuyla birleşmiştir. "Zemberek"te olay örgüsü, Celil ile arkadaşları arasındaki karşılıklı konuşmalar şeklinde düzenlenirken; "Tüneldeki Çocuk"ta anlatıcının gözlem ve yorumuna bağlı olarak vak'a şekillenmiştir. Böylece, her ikisinde de, kahraman anlatıcılar vak'a zamanındaki tesbitlerine, anlatma zamanındaki yorumlarını katarak metni kurmuşlardır. Ayrıca, "Zemberek"te sınıftaki öğrenciler; "Tüneldeki Çocuk"ta toplum ve çocuğun ailesi ile her iki hikâyenin vak'asının başka mekânlara taşınmasıyla olay örgüsü genişletilmiştir. Cemiyet ve çevre contracte'ıyla da metinlere yeni boyut kazandırılmıştır.

"Bir Kadın" adlı hikâyede, "Sonbahar"da olduğu gibi, günlükten istifade edilmiş, hikâyenin kadın kahramanının yazdıkları montaj sûretiyle metin halkasına yerleştirilmiştir. Halde vücut bulan diğer olaylar ise kahraman anlatıcının gözlemleri olarak düzenlenmiştir. "Şeytanminaresi", "Mahpus", ve "Falcı Matmazel Todori"de de başka şahısların hayatı "ben" in dikkatiyle verilir. Her üç hikâyede, kahramanların geçmişi ve gelecekteki durumları anlatıcının hayâlleri olarak sıralanır. Burada, kahraman anlatıcı, hâkim anlatıcı gibi görünse de, esasen hikâyenin kahramanlarından birisi durumundadır. "Şeytanminaresi"de, kahraman anlatıcı, kendi bir gününü anlatarak hikâyesine başlar. Daha sonra çevreye yönelir ve gördüğü bir kişinin davranışlarına bağlı olarak, onun hakkında hayâller kurar. Anlatıcı, hayâl gücüyle kurduğu olayları geleceğe taşımak sûretiyle hikâyesine atmosfer kazandırır. Mehmed'e dair, anla-



tıcının hayâlleri şu şekilde karşımıza çıkar:

"Çankırı'nın ovasında sığır tezeği yakılan bir kulübenin içinde anası babası sağ ise neden mektup iletmezler? Oğlu Emin, çomak kadar çocuk eve mi bakar, şehirde yol mu süpürür, ne eder?"
(II-1/85)

Kahraman anlatıcı, hikâyesine kahraman olarak seçtiği Mehmet hakkındaki hayâllerle yetinmeyip, Mehmet'in babasının eşinin ve oğlu Emin'in duygularını da çözümlemek sûretiyle metnin içerisine yerleştirir. "Mahpus"ta ise, kahraman anlatıcı, başka şahıslara ait olay dikkatlere sunarken halden geçmişe dönerek, yirmi yıl öncesine ve kendi çocukluk günlerinde vücut bulmuş başka olaylara, müstakil metin halkası olarak işaret eder. Böylece anlatıcı, mekânın çağrışımıyla hatıralarına da olay örgüsü içerisinde yer verir. Aynı şekilde, "Falci Matmazel Todori" adlı hikâyede, "ben"e ait söz guruplarıyla vak'a dikkatlere sunulurken, Matmazel Todori'nin odasındaki eşyalar, onun geçmişini sezdirici tedâî unsuru olarak seçilmiştir.

Yukarıda bahsettiğimiz her üç hikâyede de, ("Şeytanminaresi", "Mahpus" ve "Falci Matmazel Todori"), çevre ve şahıslar kahraman anlatıcının ifadeleriyle metinlere yansımıştır. Kahramanlara ait özellikler ve onların geçmişleri anlatıcıların hayalleri olarak hikâyelere girer. Gözlem ve iç çözümleme yöntemleriyle metin halkalarını zenginleştiren anlatıcılar, ferdî yorumlarıyla da olay örgüsündeki yerlerini belli ederler. Hatta, "Falci Matmazel Todori"deki ikinci metin halkasını, kahraman anlatıcının güzellik ve aşka dair yorumu oluşturmaktadır.

Bu döneme ait on sekiz hikâyede de, yine kahraman anlatıcılar, çevre ve "ben"in dışındaki şahısları ferdî algılamalarına göre verirler. Bu on sekiz hikâyeyi yukarıdakilerden ayıran, mekâna dair hususiyetlerin daha geniş yer tutmasıdır.

"Grenoble'de İtalyan Mahallesi", "Bir Kütüphanenin Hikâyesi", "Park", "Millet Bahçesi", "Bardaklar", "Karidesçinin Evi" adlı hikâyelerde mekân tasviri, kahraman anlatıcıların duygularına göre çizilmiştir.

"Grenoble'de İtalyan Mahallesi"nde, belli kahramanlar değil, mekânın değişik zamanlardaki görünümü, burada yaşayan insanların genel durumu, kahraman anlatıcının algılarına göre yansıtılmıştır. "Napoli Beyaz Şehir" adlı şiir montaj tekniğiyle hikâyeye aktarılmış. Mekân tasviriyle mekân-insan ilişkisine dikkat çekilmiştir. Anlatıcıya ait ifade tarzı ve mekândan seçilen unsurlar onun duygularını açığa çıkarıcı biçimde belirtilmiştir. "Bir Kütüphanenin Hikâyesi"nde de bir vilâyetin geçmişi ve hali, anlatıcının yorumu ile verilirken mekâna kişilik kazandırılır. "Park" ve "Millet Bahçesi"nde ise, kahraman anlatıcıların ayrı zaman ve mekânlardaki izlenimleri olay örgülerini oluşturmaktadır. "Bardaklar" ve "Karidesçinin Evi"nde olduğu gibi, anlatıcılar kendi duygularını da katarlar. Dış dünyayı yansıtmalarında rûh hallerinin etkisi vardır. Böylece, çevreye ait tasvir ve mekândan seçilen unsurlar, anlatıcıların temâyülllerini de verecek biçimde düzenlenmiştir.

"Bir Kıyının Dört Hikâyesi: Kediler; Çocuklar", "Tahtacılar", "Gauthar Cambazhanesi", "Çelme", "Paşa Hazretleri", "Plaj İnsanları", "Bir Balık Avı Hikâyesi", "Birtakım İnsanlar", "Teşekkür", "Bekleyen Adamın Üç Hali", "Ketenhelvacı" ve "Kurabiye" adlı on iki hikâyede, kahraman anlatıcılar çevre tasviriyle beraber başka şahıslara ait olayları edebî metnin özelliğine uygun olarak dikkatlere sunarlar.

Kahraman anlatıcılara ait gözlem ve ilişki kurdukları insanlarla ilgili tesbitler hikâyelerin çekirdeğini teşkil eder. Anlatıcılar vak'anın dışında, bir seyirci gibi olaylara yaklaşırlar. "Plaj İnsanları" ve "Birtakım İnsanlar"da olduğu gibi. Bazen da anlatıcı şahıs kadrosunun içinde yer alır. Olayı kahramanlardan birisi olarak verirken sadece "ben"in yerini belirtir. "Bir Kıyının Dört Hikâyesi: Kediler; Çocuklar", "Tahtacılar", "Gauthar Cambazhanesi", "Bir Karpuz Sergisi", "Paşa Hazretleri", "Bir Balık Avı Hikâyesi"nde olduğu gibi. Bu hikâyeler, kahraman anlatıcılarla başka kişiler arasındaki ilişkilere bağlı olarak kurulmuştur. Yer yer söz, diğer şahıslardan birine emanet edilerek, onlara çevre ve geçmişlerini anlatma imkânı verilmiştir. Bunlar arasında "Gauthar Cambazhanesi" ya-

pı bakımından, daha geniş bir atmosfere sahiptir. Hikâye altı bölüm olarak düzenlenmiştir. İlk bölümde, mekân ve insanlara dair tasvir, okuyucuyu olaya hazırlayıcı mahiyettedir. Metin halkaları kahraman anlatıcı tarafından tesbit edilmiş, olay örgüsü diyaloglarla zenginleştirilmiştir. Kahramanların his halleri anlatıcı tarafından çözümlendiği gibi, şahıslar da kendi ifadeleriyle iç dünyalarını ortaya koyarlar.

Bir kısım hikâyelerde de, çevreye ait izlenimleriyle kendi rûh hallerini iç içe sıralarlar. Meselâ, "Çelme"de mekân tasviriyle vak'aya girilir. Mekân, "ben"in duygularına göre çizilir. Tabiat, anlatıcının içindeki cennet hayâline bağlanır. Mekâna fonksiyonu açısından baktığımız zaman, anlatıcının bakış açısını şekillendirmiştir, diyebiliriz. Asıl çekirdek vak'a mekânın hatırlatıcı fonksiyonuna bağlı olarak kurulur. Kahraman anlatıcı bulunduğu mekandan hareketle geçmişe dönüp çocukluğunda vücut bulmuş bir olayı nakleder. Onun hal içindeki rûh halini ise, iç-monologlarından öğreniriz. Anlatıcı durumunu şu şekilde ifade eder:

"Bırakın beni ey hakikatler! Yürümek istiyorum. Cennetlerin olduğu yere doğru. Ne açıkları, ne açları, ne beni kızına münasip görmeyen zengin tüccarı, hiç bir şeyi düşünmeyeceğim. Dertlerimden kime ne? ..." (II-1/14-15)

Görüldüğü gibi, anlatıcı, hayal ve sıkıntıların ortaya koymak suretiyle, ikinci bir metin halkasını teşekkül ettirir.

"Bekleyen Adamın Üç Hali", "Ketenhelvacı" ve "Kurabiye" adlı hikâyelerde de, "ben"in duygu ve hayalleri verilir. "Çelme"deki hatırlamayla vücut bulan metin halkasını dışarda tutmak şartıyla, kahraman anlatıcıların haldeki rûh durumlarını yansıtmak ve çevreyi yorumlama tarzları itibarıyla birbirlerine yaklaşırlar. "Bekleyen Adamın Üç Hali", anlatıcı tarafından üç bölüme ayrılmış. Her bölüm, farklı bir rûh halini sezdirici tarzda çizilmiştir. "Ketenhelvacı"da ise, kahraman anlatıcının hayâli ile hârici âlem arasındaki uyum metnin çekirdeğini oluşturur. Hayalini kurduğu ketenhelvacıyı gördüğü zaman, duygularının kendisini yanıltmadığını belirten anlatıcı, cemiyette-

ki genel durumla ketenhelvacı arasındaki kontraste'ı da ferdi temâyülünü vudgulatoryıcı tarzda düzenlemiştir. "Kurâbiye"de ise, olay, duygusal bir şekilde dikkatlere sunulmuştur. Hârici âlem, şahıslarla ilgili tanımlama, anlatıcının algıları ve hayâllerinin birleşmesinden ibârettir.

"Hatta ben kendi kendime gizli bir pencereden tabiatın içinde, açık sahneler çeviriyormuş da kimsenin haberi yokmuş hayaline düştüm."
(IV-2/173)

diyen kahraman anlatıcı hayâlini de şu şekilde belirtir:

"Şimdi genç kızla genç adam köşebaşında durmuş, konuşuyorlardı.

Ben, kafamda konuşmaya devam ediyordum.

Genç kız:

"-Şimdi gelemem, Eve geç kaldım. Yarın izinliyim. Buluşuruz. Anneme söyledim. 'Ne iş yapıyor?' dedi. 'Berber' dedim. 'İyi kazanıyor mu?' dedi. 'Eh, epeyce' dedim. sonunda 'Peki!' dedi.

Rumca konuştuklarını bile tahayyül ederek işittim." (IV-2/173)

1945-1954 yılları arasında ise seksen üç hikâyenin kahraman anlatıcının duyuş ve ifadesiyle vücut bulduğunu belirtmiştik. Bunlardan kırk altısında da, kahraman anlatıcılar tarafından başka şahıslara ait hayat tezâhürlerinin ortaya konulduğunu görüyoruz.

Bir kısmında anlatıcı, başkalarından dinlediği olayı "ben"in ifadeleriyle nakleder. Anlatıcı durumda olan şahsı tanıtip sözü ona emanet etmek sûretiyle olay örgüsünü kurar. "Mürüvvet", "Havada Bulut", "Yorgiya'nın Mahallesi", "Su Basması", "Menekşeli Vadi", "Sakarya Balıkçısı" ve "Kaçamak, Pağan, Karabiber" adlı hikâyelerde böyle bir anlatımla karşılaşıyoruz.

"Mürüvvet"te, çevre tasviriyle olaya başlayan kahraman anlatıcı, mekânı ve Osman Ağa'yı tanıttıktan sonra, sözü kahramanı Osman Ağa'ya bırakır. Böylece, Hüseyin'in başından geçenler Osman Ağa'nın ifadesiyle metne yansır. Hale ait olay ise, kahraman anlatıcı tarafından ortaya konur:

"Yanımıza yanaşan öylesine güzeldi ki,

Osman Ağa'ya baktım. Sararmıştı. Kıza dikkatle bakıyordu.

-Sen evli misin Mürüvvet kız? -dedi.

-Aah -dedi kız- Yoksa evlendirecen mi beni?

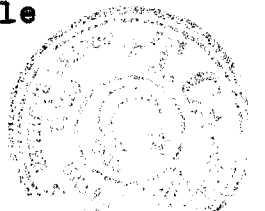
Almam o yanındakini. Sevmem patlak gözlü!

Salındı gitti. Osman Ağa düşünceye dalmıştı. Şunları anlattı:" (II-2/126-127)

Bundan sonrası Osman Ağa'nın ifadelerinden ibarettir. Hüseyin, patron ve diğer insanlar onun bakış açısına sadık kılınarak verilmiştir. "Havada Bulut" ve "Yorgiya'nın Mahallesi"nde Ahmet Bey; "Su Basması"nda ihtiyar köylü; "Menekşeli Vadi"de Bayram; "Sakarya Balıkçısı"nda Hüseyin Ağa; "Kaçamak, Papağan, Karabiber"de Karabiber Ahmet; aynı fonksiyona sahiptir. Bu hikâyelerde vak'ayı kahramanlardan birisine ait ifadeler ile devam ettiren anlatıcı, bu şahısların kullandıkları mahallî ifadeleri de verir. "Su Basması"nda ihtiyar köylünün kullandığı, "Sakari", "yalabuk", "habarsızca", "Allale", "görüyön" (VI-1/68,69,70) vs. gibi.

Kahraman anlatıcı, şahıs kadrosundan birisini konuşturmak sûretiyle olay örgüsünü kurduğu gibi, vak'a içerisinde de yer alabilir. Metin halkası içerisinde varlığından haberdar olduğumuz kahraman, yine başka şahıslara ait olayı anlatır. Bu tür hikâyelerde anlatıcı, çekirdek vak'anın şahıslarını gözlemlerine bağlı olarak verir. "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayâl", "Gramofon ve Yazı Makinesi", "Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür", "Ayten", "Sur Dışında Hayat", "Dört Zait", "Papaz Efendi", "İzmir'e", "Barometre", "Hallaç", "Jimnastik Yapan Adam", "Mahalle Kahvesi", "Bir Aşk Hikâyesi", "Karanfiller ve Domates Suyu", "Eftalikus'un Kahvesi", "İki Kişiye Bir Hikâye", "Türk Ülkesi", "Cezayir Mahallesi", "Ağır", "Bir Kaya Parçası Gibi", "Sivriada Sabahı", "Barba Antimos", "Radyoaktiviteli, Röportajlı Hikâye", "Gün Ola Harman Ola", "Kafa ve Şişe", "Sarmaşıklı Ev", "Dondurmacının Çırağı", "Yani Usta", "Hikâye Peşinde" ve "Melahat Heykeli" adlı hikâyelerde olduğu gibi.

"Uyuzluya bir sinemanın kapısında rastladım. Ayakları çıplaktı. Büyük sarı, elâ gözleri, aslında beyaz olduğu halde yer yer morarmış bir derinin içinden baharda badem ağacı güzelliğiyle bakıyordu.



Bu çocuğu nereden tanıyorum? Bilmem... Belki de hiç bir yerden... Belki de her yerden... Sokakta böyle çocuklar yüzlerce; bir iki değil..."
(IV-1/24)

Söz gurubuyla "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal" hikâyesine başlayan kahraman anlatıcı, sokaktaki çocuğun durumunu anlatırken, kendi hayâllerine de yer vermiştir. Güzeli hayalinde kurabilen anlatıcı, gerçeğin sert ve acımasız oluşunu kontraste teşkil edecek şekilde bir araya getirmiştir.

"Gramofon ve Yazı Makinesi"nde, ferdî durumuyla gözlemlerine birlikte yer veren anlatıcı, yazı makinesi-matbaa mukayesesıyla sosyal şartların ferdî hassasiyeti yok edişini vurgular. Aynı şekilde, "Ayten", "Sur Dışında Hayat", "Dört Zait", "Papaz Efendi", "İzmir'e", "Karanfiller ve Domates Suyu", "Türk Ülkesi" ve "Melahat Heykeli"nde de, gözlem ve çelişkili hayat tezâhürleri anlatıcıların bakış açılarını teşkil etmektedir. Gözlem ile dikkatlere sunulan olaylar yorumla zenginleştirilmiş, iki farklı yaşama biçimi tek metin halkasında birleştirilmiştir. "Türk Ülkesi"ndeki sazla tangonun iki hayat tarzını yansıttığı olarak bir araya getirilmesi gibi.

Bir kısım hikâyelerde de kahraman anlatıcı olay örgüsünü gözlemle sınırlandırmıştır. "Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür", "Hallaç", "Jimnastik Yapan Adam", "Mahalle Kahvesi", "Cezayir Mahallesi", "Kafa ve Şişe" ve "Dondurmacının Çırağı" adlı hikâyelerde olduğu gibi. Bunlarda, anlatıcılar ferdî rûh hallerini belirtici ifadelerle de yer vermişlerdir.

Bazı hikâyeler de gözlem ile sınırlı olmakla beraber, olayın ikinci şahısı olarak metin halkasında bulunanlardan birisi kahraman anlatıcı olarak karşımıza çıkar. "Eftalikus'un Kahvesi", "İki Kişiyi Bir Hikâye", "Bir Aşk Hikâyesi", "Sivriada Sabahı", "Radyoaktiviteli Röportajlı Hikâye", "Gün Ola Harman Ola", "Sarmaşıklı Ev", "Yani Usta" ve "Hikâye Peşinde"de olduğu gibi. Anlatıcılar, başka şahıslara ait hayattan bir kesiti kendileriyle ilişkileri çerçevesinde ortaya koymuşlardır. "Barometre", "Ağıt", "Bir Kaya Parçası Gibi", "Barba Antimos" ve "Balıkçının Ölümü"nde ise hariçte bulunan olaylar anla-

tıcıların duygularına göre verilmiştir. "Barba Antimos" ve "Yani Usta"da geçmişin hale taşınıp anlatma zamanına ait olaylarla birleştirilmesine rağmen, diğerleri haldeki olayla sınırlı tutulmuştur.

1945-1954 tarihleri arasındaki dokuz hikâyede de başka şahıs, yahut varlıklar anlatılmakla beraber, kahraman anlatıcılar, hayâl ve hatıralarına öncelik vermişlerdir. "Kameryeli Mezar", "Birahanedeki Adam", "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi", "Serseri Çocukla Köpek" ve "Kırlangıç Yuvasındaki Kadın" hikâyelerinde olduğu gibi.

"Kameryeli Mezar"da anlatıcı, bir mezar taşının üzerindeki kitâbeden hareketle ölen şahsı ve eşini hayalindeki halleriyle anlatmıştır. Olay örgüsü, anlatıcının tasarısı şekliyle kurulmuştur. "Birahanedeki Adam"da da, gözlemin hayal ile zenginleştirildiğini görüyoruz. Birahanedeki şahsın görünüşünden ve davranışlarından karakterine ve kimliğine ulaşmağa çalışan anlatıcı da, gözlemle hayali birleştirmek sûretiyle olayı kurmuştur. "Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi"nde:

"Gülhane parkında gecelermiş hayalî bir serseriye gece yarısı andığım zaman, ben Taksim Bahçesi'ndeydim..." (VI-1/93)

diyen kahraman anlatıcı olayı hayâlî bir yapıya bağladığını belirtir. Çekirdek vak'a iki gencin konuşmalarından ibarettir. Böylece, şahıslar kendi ifadeleriyle okuyucunun karşısına çıkarılır. Hayâlî olarak kurulan olay diyalogla geliştirilir.

"Serseri Çocukla Köpek" hikâyesinde kahraman anlatıcı, olay örgüsünü iki ayrı metin halkası şeklinde düzenler. Çocuk ve köpek gözlem ile mekâna yerleştirilirken, mekâna hayâlî olarak düzenlenmek sûretiyle ikinci bir halka teşkil edecek şekilde metne konulur. Bir gecede görülen reel mekân anlatıcıya ortacağ hayatını hayal ettirir. Anlatıcı iki halkayı birbirine bağlarken metni tasarılarına göre kurar. "Kırlangıç Yuvasındaki Kadın"da ise, müşahadeyle tesbit edilen görüntüler anlatıcıda hayâlî olaylar çağrıştırır.

"Kırlangıç yuvasındaki kadın sabahları

gözükürdü. Islak saman rengi saçları vardı. Tarar, durmadan, yorulmadan, saatlerce tarardı."(VI-2/198)

diyen anlatıcı, olayın hayâlî olduğunu da şu şekilde ifade etmektedir:

"Kırlangıç yuvasına kadın sığar mı? demeyin. İnsan aklına sığan şeyleri bir yol hayal buyurun. Kırlangıç yuvasına bir kadın sokmuşuz, ıslak saman rengi saçlarını tarar dururmuş. Ne zararı var size? Varsın, bir de öylesi bulunsun, hiç değilse bir Abasıyanık'ın yazısında. Bıktım doğrusu artık, oturup insanoğlunun çektiğini, çekmediğini anlatmaktan." (VI-2/198)

"Bir Hastalık", "İlk Okuyucu Mektubu", "Dolapdere" ve "Dülger Balığının Ölümü" adlı hikâyelerin ilk ikisinde kahraman anlatıcılar hatıralarına bağlı olarak olayı dikkatlere sunarlar. "Bir Hastalık", anlatıcının çocukluk müşahadeleriyle kahramanın tutkularını çözümlemesinden ibarettir. Bu arada, kahramanı Rahmet Hoca hakkında başkalarının söylediklerine de yer varen anlatıcı, değişik zamanlardaki metin halkalarını birleştirmek sûretiyle olay örgüsünü kurar. "İlk Okuyucu Mektubu"nda ise, kahraman anlatıcı ferdî müşahadelerini dikkatlere sunarken montaj tekniğiyle bir başka şahsa ait mektubu kullanmaktadır. Her ikisinde de olay geçmişte vücut bulmuş olup, vak'a zamanının şartlarına uygun olarak kurulur. Kahraman anlatıcılar ise, olayları anlatma zamanının dikkatıyla naklederler.

"Dolapdere"de mekân tasviri ve orada yaşayan insanlar "ben"in ifadeleriyle dikkatlere sunulurken, anlatıcı ferdî intibalarına da yer verir. "Dülger Balığının Ölümü", bir balığın sembol olarak seçilmesi ile şekillenmiştir. Kahraman anlatıcı, cemiyette bulduğu olumsuzlukları bu balık vasıtasıyla ortaya koyar. Balığın uysallaştırılmasıyla ilgili bir efsane, zıtasyon tekniğiyle metin halkasının içerisine yerleştirilir. Bu iki hikâyede de, anlatıcıların cemiyete, doğrudan veya sembol kullanarak panoramik bakışlarını buluruz.

Yukarıda bahsettiğimiz hikâyelerde, "ben"in ifadeleriyle, başka şahıslara ait yaşama biçimleri, varlık veya şahıslara dair tesbitler bulunmaktadır. Bunlarda kahraman anlatıcılar



yorum ve duygularını katmak sretiyle olayları genişletirler. Bazılarında da olaylar anlatıcıların hayalleri şeklinde gelişir. Böylece, objeler hariçte var oldukları şeklin dışına çıkarılır. Anlatıcıların algıları, varlık ve olaylara bakışını tayin eder.

Bir kısım hikâyelerde ise, kahraman anlatıcılar kendi hayatlarını, hayal ve arzularını ortaya koyarlar. Bu tür hikâyelerde anlatıcılar rh hallerini dikkatlere sunarlar. Bunlarda ferdî halin aktarımı söz konusu olduğu için, anlatıcının bakışı dışa değil, kendi içine yönelir.

1945 tarihine kadar yayınlanan dokuz hikâyede kahraman anlatıcılar çocukluk ve gençlik yıllarını aktarırlar. Bunlarda, geçmişte vücud bulmuş olaylar haldeki bilgi ve tecrübeye bağlı olarak verilir. "Bir Vapur", "Sevmek Korkusu", "Bohça", "Babamın İkinci Evi", "Orman ve Ev", "Sarnıç", "Kaşıkadası'nda", "İki Kişi Arasında" ve "Sevgiliye Mektup"ta olduğu gibi.

"Bir Vapur"da 'Tadla' vapuru; "Sevmek Korkusu"nda yıllar sonraya ait benzer bir olay kahraman anlatıcıların çocukluklarını hatırlamalarında tedâî unsuru olarak kullanılmıştır. "Bohça", "Babamın İkinci Evi", "Orman ve Ev" ve "Kaşıkadası'nda" adlı hikâyeler ise, çocukluk günlerinden hatırlanan şeylerin aktarılmasından ibarettir. "Babamın İkinci Evi"ne:

"Mutfağında kızarmış ördek, suyuna bulgur ve irmik helvası hazırlanmış köy evine niçin gittiğimizi o gün bilmiyordum. Bugün dertli ve kimsesiz otelin penceresinden, geçen tramvaylara bakarken, niçin bu köy evine bir akşam üstü sessiz sadasız, beklenmiyormuşuz gibi indiğimizin sebebini söylemeyeceğim." (I-1/35)

ifadesiyle başlayan kahraman anlatıcı, olay örgüsünü bir günde tamamlanmış hatıralar üzerine kurmuştur. "Bohça"da kendi çocukluğunu yargılayan kahraman rüya motifi ile hikâyesine masal atmosferi kazandırmıştır. Çocukluğa has duygular, diyalog ve anlatma yöntemiyle sürdürülür. "Orman ve Ev" ve "Kaşıkadası'nda" hikâyelerinde ise, anlatıcılar çocukluk günlerine ait ferdî müşahade ve yorumlarını dikkatlere sunmuşlardır.

"Sarnıç", hatıraların üst üste sıralandığı yerdir. Çocukluk ve gençlik yıllarına ait hatırlanan şeyler kahraman anlatıcının hayat tezâhürleri olarak verilir. Sokakta oynayan çocuklarda kendi çocukluğunu bulan anlatıcı, tedâî unsuru olarak hariçte bulduğu şeyleri olay örgüsünü kurmak için kullanır. Çocuklarda kendi çocukluğunu bulduğu gibi, gençlik yıllarına dair, kahramanın benliğine yer etmiş önemli hatıralar ard arda sıralanarak olay tamamlanır. "İki Kişi Arasında" ve "Sevgiliye Mektup"ta ise kahraman anlatıcılara ait ferdî duygular mektup tarzında verilir. Çocukluk ve gençlik hatıraları ise ikinci metin halkası olarak hikâyelerde yer alır.

Aynı döneme ait yirmi hikâyede de kahraman anlatıcılar duygu ve düşüncelerini, yaşama biçimlerini açığa çıkarıcı tarzda "ben"in bakış açısıyla ortaya koyarlar. Bu hikâyelerde anlatıcılar, mizacına dair hususiyetlere de yer verdikleri gibi, vak'a zamanındaki halleriyle de karşımıza çıkarlar. Ayrıca, olay örgüsünün birinci derecede kahramanı olduğu için, kendilerine ait iç çözümleme yapma imkanına sahip olan anlatıcılarla karşılaşırız. Değerlendirme ve iç çözümlemeler anlatıcılara ait olduğu için, okuyucu onların aktardığı bilgilerle sınırlıdır. Böylece, edebî eserler ferdî realiteye uygun olarak vücut bulmuş, anlatıcılara ait sosyal ve psikolojik şartlar metin bütünlüğünü oluşturur.

"Kıskançlık", "Davud'un Anası" ve "Köy Hocası ile Sığirtmaç" adlı üç hikâyede kahraman anlatıcılar, iç monolog yöntemiyle duygularını ve hayatlarını belirtirler. "Kıskançlık"ta olay, hariçte yaşanan ile duyguların çelişkisine göre kurulmuştur. "Davud'un Anası"nda Ali, üç dört saniye gibi kısa bir süreye, hayal etmek süretiyle, uzun bir geçmişi yerleştirir. "Kıskançlık", iç çatışmaya bağlı olarak kurulduğu halde; "Davud'un Anası", geçmiş ile hal arasındaki çatışmaya göre düzenlenmiştir. "Köy Hocası ile Sığirtmaç"ta ise, köy-şehir ve köylü-şehirli arasındaki çelişki olay örgüsünün hareket merkezini teşkil etmektedir. Bir öğretmen olarak karşımıza çıkan kahraman anlatıcı, tabiata ve hayvanlara olan ilgisini de dik-katlere sunarak vak'ayı genişletmiştir.

"Robenson"da Robenson, "Paşazâde"de Recai duygularını ve arzularını hikâyenin imkanları içerisinde dışa vururlar. Robensonda uzakları görme arzusu metnin çekirdeğini oluştururken, Recai'de eski ile yeni hayat tarzı arasında çatışmayı buluruz. Recai, değişen kıymet hüküne tâbi olurken, annesi geçmişin rüyasını görmektedir. İki ayrı yaşama arzusu Recai'nin bakışından ortaya konulur. Ferdî hayat ve arzular "ben"in ifadesiyle belirtildiği için distance en alt seviyeye iner.

"Louvre'dan Çaldığım Heykel", "Bir Başka İstanbul", "Ormanda Uyku" ve "Baharı Aramak" adlı hikâyelerde kahraman anlatıcılara ait duygu ve hayalleri iç içe buluruz. "Ben"in arzuları ideal olanı gerçekleştirme biçimindedir. Mekân ve eşya duygu süzgecinden geçmiş, dış yapı olduğu gibi değil, olması gerektiği şekilde esere yansır.

"Şehri Unutan Adam", "Hancının Karısı", "1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir", "Yağmurlu Hava", "Kınalıada'da Bir Ev", "Kendi Kendime" ve "Bir Sonbahar Akşamı" hikâyelerinde ise, kahramanların duygularıyla beraber, çevrenin iç dünyaları üzerindeki etkisi bakış açılarını teşkil eder. "Hancının Karısı"nda olay örgüsü yer yer bozulur. Anlatıcı, eşyanın tedâisiyle şuuraltında gizli kalan hatıralarına döner. "1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir"de, kahramanın duyguları ile çevresindeki olaylar birlikte metnin çekirdeğini teşkil etmektedir. Anlatıcı edebî metin vasıtasıyla hârice bakışını ortaya koyarken, dış dünyadaki çelişkili hayat tarzlarına da işaret etmeden geçmez. Diğerlerinde ise, kahraman anlatıcıların hayal ve tasarıları söz konusudur. Hariçte buldukları şeyler onların duygularını dışa vurmalarında sadece birer vasıta olarak kullanılır.

"Sevgiliye Mektup", "Birinci Mektup", "İkinci Mektup" ve "Sonu" hikâyeleri anlatıcıların duygularını ifade ettikleri mektuplardan ibarettir. Anlatıcılar, duygularına ortak olacak birine iç dünyalarını açma ihtiyacını duyarlar. İlk iki mektup tarzındaki hikâyelerin anlatıcıları yazarlık hakkındaki düşüncelerine, bir duygu halinin ifadesi olarak, metinde yer verirler. "İkinci Mektup"ta, kahraman anlatıcı, ikinci metin

halkası olarak, depreme uğramış bir köyün durumunu anlatır. Böylece, iç sıkıntıların hâriçteki sebepleri de sezdirilmiş olur. "Sonu" nda ise, kahraman anlatıcı, insanları ve tabiatı algılarına bağlı olarak dikkatlere sunar. Geleceğe ait arzuları da ikinci metin halkasını oluşturacak şekilde düzenlenmiştir.

Kahraman anlatıcılar vak'ayı yaşama ve değerlendirme imkanına sahiptirler. 1945-1954 tarihleri arasında yayınlanan yirmi yedi hikâyede de kahraman anlatıcılar bu vasıflarıyla karşımıza çıkarlar.

"Korkunç Bir Pastane", "Lüzumsuz Adam", "Plajdaki Ayna", "Simitle Çay", "Bilmem Neden Böyle Yapıyorum", "Şehrin Sabahları ve Adamlarından Biri", "Söylendim Durdum", "Yandan Çarklı", "Hişt, Hişt!.." hikâyelerinde kahraman anlatıcılar, "ben" in bir gününe veya daha uzun bir zamana ait rûh hallerini, çevreyle olan ilişkilerini psikolojik gerçekçiliğe uygun bir tarzda ortaya koymuşlardır.

"Korkunç Bir Pastane"de çevre gözlemlerle belirtilirken, anlatıcı kendi durumunu şu şekilde belirtmektedir:

"Sevgiliime dargındım. Onun havasını koklamak için mahallesinden ayrılmıyordum. Gezer dururdum. İnsanlar beni görür gülerlerdi. Bütün dünya tutkunluğumu öğrenmişti. Gülünç olmuştum millete. Akşamları bu korkunç pastaneye düşerdim."
(IV-2/182)

Burada, çevrenin özelliğiyle anlatıcının duyguları iç içe verildiğini görüyoruz.

"Lüzumsuz Adam"da: "Ben bir acayip oldum. Gözüm kimseyi görmüyor, kimsenin kapımı çalmasını istemiyorum..."(II-2/109) diyen anlatıcı ferdî durumunu belirten ifadeyle başlar. Okuyucu ilk cüleden itibaren duygusal bir atmosfere girer. Ferdî hayat iç çözümleme ile, çevre anlatıcının yorumuyla dikkatlere sunulur. Olay örgüsü "ben" in algılarına göre düzenlenmiştir. Bu hikâyede, yedi yıllık hayatın önemli vak'a zamanları ferdî duyguları yansıtıcı biçimde ortaya konulduğu halde, diğerlerinde daha kısa süreyle sınırlı duygu ve düşüncelerin bir

vak'aya bağlanmak sûretiyle işlendiğini görüyoruz. "Plajdaki Ayna", "Simitle Çay", "Şehrin Sabahları ve Adamlarından Biri" ve "Söylendim Durdum" hikâyelerinde cemiyet ve tabiatın insan ruhundaki olumsuz yansımaları; "Bilmem Neden Böyle Yapıyorum", "Yandan Çarklı" ve "Hişt, Hişt!.."te ise ferdin tabiata ve cemiyete koşuşu, insanın çevresiyle bütünleşmeğe olan ihtiyacı kahraman anlatıcıların hareket noktalarını teşkil etmektedir. "Plajdaki Ayna" ve "Söylendim Durdum"da fert-cemiyet arasındaki kontraste; "Simitle Çay"da fakir ve zengin kimselerin yaşama biçimlerindeki kontraste; "Şehrin Sabahları ve Adamlarından Biri"nde mekânın pis ve kötü görünümü; diğerlerinde kahraman anlatıcıların iç sıkıntılarından kurtulma arzusu vardır. Bütün bunlar, anlatıcıların dış dünyayı algılama tarzlarını ve psikolojik durumlarını dışa vurmalarından ibarettir. "Yandan Çarklı"da vapurun çağrışımıyla anlatıcı geçmişini hatırlar. Geçmiş, ikinci halka olarak haldeki olayın içerisine yerleştirilir. Diğerlerinde ise olay örgüsü tek zaman içinde vücut bulur.

"Havuz Başı", "Bir Sarhoşluk", "Bir Bahçe", "Süt", "Sivriada Geceleri", "Haritada Bir Nokta", "Şehrâyin", "Güğüm" hikâyelerinde kahraman anlatıcılar hakikatle hayallerini birleştirirler. Onlar gerçekte ulaşamadıkları arzularının hayalini kurarlar.

"Havuz Başı"nda anlatıcı bulunduğu mekânı haber vererek hikâyesine başlar. İkinci paragraftan itibaren hayallerini sıralar:

"Sizi bekliyorum. Sizi göreceğim; içimde bir şey koşacak. Siz görmeden geçeceksiniz. Ben kederle sevinci duyup dalacağım istediğim âleme. Dünyayı yeniden kederlerle kuracağım. Sonra çarşılardan çarşılarla, insan sesleri arasında, her şeyi sizinle kurulmuş bir şehirde dolaşacağım."

(VI-1/9)

Hayâlinden geçirdiklerini muhayyel sevgiliye hitap tarzında ortaya koyan kahramanın seçtiği kelimeler, psikolojik özelliklerini yansıtmaktadır. Hakikate sığmayacak birçok şeyi üç dört saniyede hayalinde canlandıran anlatıcı, karşısındaki karı koca taşralılara da cevap verirken sevgilisinin hayâliyle be-

raber olduğunu belirtir. Hayalle gerçek iç içe verilir.

"Süt" ve "Haritada Bir Nokta"da, hayal, hatıra ve arzuların dışa vurulması kahraman anlatıcıların bakış açılarına şekil verir. Geçmişten kurtulup ideallerindeki hayatı yaşama onların en büyük arzuları olarak karşımıza çıkar. Bunun için, "Süt"te iç monologlar; "Haritada Bir Nokta"da anlatma yöntemi anlatıcıların bakış açılarını tayin eder. "Süt"te, vak'a kahramanın geçmişiyile hesaplaşması şeklinde başlar ve biter. "Haritada Bir Nokta"da ise, ferî arzularla hâriçte vücûd bulan olaylar birleştirilir. "Namuslu insanlar arasında ...Ölümü beklemek..." (VI-2/163,164,166) kahramanın şuuraltını belirtici bir laitmotive'dir. Her iki hikâyede de mekân, iyi ve kötünün var olduğu iki ayrı yerdir. Meyhane-sütçü dükkanı; şehir-ada birbirleriyle çelişkili olan özellikleriyle bir araya getirilir.

Bu grupta ele aldığımız diğer hikâyelerde de, kahraman anlatıcıların hayâlini kurdukları mekânlar vardır. Çevrelerinde buldukları eşyalar onlara başka âlemleri hayâl ettirici olarak seçilmiştir. Anlatıcılara hayâllerindeki yerleri düşündüren nesneler "ben"lerinin gizli yanlarını açığa çıkarıcı unsurlardır. Ağaç, kuş ışık, parıltı gibi. Böylece, hesne-insan arasındaki ilişki metinlerin çekirdeğini teşkil eder.

"Çarşıya İnemem", "Yılan Uykusu", "Kalinikhta", "Öyle Bir Hikâye", "Battaniye", "Mektup", "Yalnızlığın Yarattığı İnsan", "Alemdağda Var Bir Yılan", "Panco'nun Rüyası" ve "G..." adlı on hikâye ise, ân içindeki düşüncelerin ard arda sıralanması şeklindedir.

"Çarşıya İnemem"de, ân içindeki düşünceyle yaşanan olay birlikte verilir. Yatakta ve 39^o ateş içinde, başına konulan sirkenin kokusunu duyan, annesinin "Okuma artık,yat"sesini duyan bir insanın gece sayıklamaları gibi, zihninde kurduklarını bilinç akımı yöntemiyle metin haline getirmesi söz konusudur. Cemiyette yaşanan olaylara dair yorumlar ve "ben"in ifadeleri anlatıcının iç dünyasını yansıtıcı mahiyette sıralanır.

"Yılan Uykusu", "Kalinikhta", "Öyle Bir Hikâye", "Yal-

nizliğin Yarattığı İnsan", "Alemdağda Var Bir Yılan", "Panco'-nun Rüyası" adlı hikâyelerin her birinde anlatıcılar bilinç akımı yöntemiyle olay örgüsünü kurarlar. Vak'aları rüyada yaşanan maceralar gibidir. Anlatma zamanına ait rûhî durum ortaya konur. Kahraman anlatıcılar, mekâna ve eşyaya hayallerinde tasarladıkları özellikleri verirler. Varlıklar gerçeküstü bir yapıyla metin halkalarında yer alır. Ağacın odaya girmesi, odaya kar yağması, kuşun konuşması vs. "Yılan Uykusu"nda gerçeküstü tasarımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. "Öyle Bir Hikâye"de, Hidayet'in paltonun cebine girmesi de aynı özelliktedir. Gerek diyaloglar, gerekse anlatım kahramanların muhayyilelerinde geliştirdikleri biçimiyle metne yansır. Hatta kahraman, "Alemdağda Var Bir Yılan"da:

"Günlerden cuma. Mektep tatil. Süleymaniye'-de Kirazlı Mescit sokağında oturuyoruz. Ben on yedi yaşlarındayım. Münir Paşa konağının çam ağacını hatırlıyorum. ..." (VII-1/31)

diyen kahraman anlatıcı hatıralarına da yer verir. Bu hikâyelerde kahramanlar bilinç akımı yöntemiyle, ferdî buhranlarını yansıttıklarını görüyoruz.

"Battaniye", duygusal doyum ve karşı cinsten görülen alâkanın vereceği mutluluğun dil yoluyla anlatımından ibarettir. "Mektup"ta ise, sevgiliye hitap tarzında yazılmış düşüncelere yer verilir. "G..." de, çevreyi gözlemlerine göre anlatan kahraman, ferdî durumunu bilinç akımıyla ortaya koyar. Anlatıcının aklından geçen şeylerle hariçte yaşanan olaylar ard arda sıralanır. Kahramanın bakış açısına fizikî rahatsızlık hâkimdir. İçindeki sıkıntıya bağlı olarak mekânı pis, çevresindeki bütün insanları da hasta görür. Çevre olduğu gibi değil, "ben"in iç gerçeğine göre çizilmiştir.

Kahraman anlatıcıların bakışıyla vücûd bulan ikinci döneme ait hikâyelerden beş tanesinde de anlatıcıların ferdî geçmişlerini haldeki tecrübelerine dayalı olarak ortaya koyduklarını görüyoruz. Bu hikâyelerde kahramanlar olay zamanındaki halleriyle karşımıza çıkarlar.

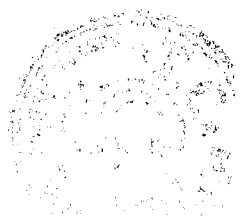
"Bir İlkbahar Hikâyesi"ne bahar mevsimine dair düşünce-

lerini belirterek başlayan kahraman: "Tam otuz sene evvel on iki yaşındaydım." (IV-1/86) diyerek çocukluğuna döner. Geçmişin şartlarına bağlı kalan anlatıcı, anlatma zamanının dikkatiyle metni kurmuştur. Bir kısım hikâyelerde de gördüğümüz gibi, burada da başka insanlar için önemli olamayacak bazı nesneler vasıtasıyla geçmişle hal arasında irtibat kurulur. Camda yansıyan bir ışığın veya bir yaylının kahramanı hatıralarına döndürmesi gibi.

"Ben Ne Yapayım"da haldeki durumunu belirterek hikâyesine başlayan kahraman, hali hazırlayan sebebi geçmişte arar. Bunun için geçmişte yaşanmış bir olayı dikkatlere sunar. Kahramanın cemiyete bakışı olumsuzdur. Olay, bu düşüncüyü isbat eder mahiyette çizilmiştir. Gerek "ben"iyle ve gerekse çevre ile alakalı hususlarda kahraman anlatıcının bildirdikleriyle sınırlıyız.

"Kış Akşamı Maşa ve Sandalye" ve "Çatışma"da, anlatıcılar halden geçmişe döner; yaşanmış olayları değil, hayalde canlandırılmış düşüncelerini anlatırlar. Hikâyelerin olay örgüsü olabilirlik ve ihtimal üzerine kurulur. "Kış Akşamı Maşa ve Sandalye"de odadaki maşa ve sandalyenin çağrışımıyla onları yapanları hayâl eden, yağan karla çocukluğunun geçtiği evdeki kızılıcak ağacını hatırlayan; "Çatışma"da ise, şuuraltında yer etmiş duygularını yansıtırken geçmişini sezdiren kahraman anlatıcılar, ferdî geçmişlerini anlatma zamanının imkânları ile naklederler. Aynı şekilde, "Bulamayan" hikâyesinin kahraman anlatıcısı da gençliğine ait bir müşahadesini yirmi yıl sonranın yorumuyla verir.

Bir kısım hikâyelerde ise kahraman anlatıcıların kendi hayatlarını başka bir şahsa atmış gibi ortaya koyduklarını görüyoruz. "Havada Bulut", "Ay Işığı", "Balıkçısını Bulan Olta" ve "İnsan Gibi Bir Şey:Huy" adlı dört hikâyede de anlatıcı "ben"e ait bir olayı üçüncü şahıs kipiyle anlatır. Birbirinin devamı mahiyetindeki "Havada Bulut" ve "Ay Işığı"nda, "...iç akrabalık..." (IV-2/123) tabiriyle anlatan ve kahramanın aynı şahıs olduğu sezdirilir.



"Balıkçısını Bulan Olta" hikâyesinde ikinci paragraf:

"Adama bir ışığın dibinde rastladım. Sırtını elektrik direğine, bir ayağını rıhtımın parmaklıklarının betonuna dayamış, cigara içiyordu. Kim olabilirdi? ..." (VI-2/152)

sözleriyle başlar. Dördüncü paragrafta:

"Evet dostlarım, bir ayağını parmaklıkların beton çıkmasına dayayıp cigara içen bendenizdim." (VI-2/153)

der. Böylece, ferdî durum ikinci bir şahsa bağlanmak sûretiyle ortaya konur. Bu durum metin içerisinde de açıkça belirtilir. "İnsan Gibi Bir Şey Huy"da da, "ben"ini ikinci bir şahıs olarak dikkatlere sunan diğer bir kahraman anlatıcı bulunmaktadır.

Bu hikâyelerde ortak özellik, kahraman anlatıcıların düalizme sahip olmalarıdır. Mücerred duygu ve düşünceler, iç monolog ve iç çözümleme yöntemleriyle müşahhas bir olay haline getirilir.

C. Müşahit Anlatıcıya Ait Bakış Açısına Bağlı Hikâyeler

Müşahit anlatıcı, hayatlarını anlattığı kahramanlardan daha az bilgiye sahip ve olayı belli bir mesafeden takip eden kimsedir. Müşahit anlatıcının dikkatiyle ortaya konulan eserler, anlatıcının gözlem süresiyle sınırlıdır. Kahramanların "geçmiş, ruh hâlleri hakkında bilgi vermeden yaptıklarını gözler önüne serer." Bununla beraber, "müşahadelerini kendisine göre değerlendirdiği gibi, bazı bilgi kaynaklarıyla da zenginleştirebilir." (30)

Yirmi iki hikâye müşahit anlatıcının dikkatiyle ortaya konulduğunu görüyoruz. Bunlardan on ikisi 1945 öncesine, on tanesi 1945 sonrasına aittir.

Psikolojik gerçekçiliğe yönelen, insanların duygu ve

düşüncelerine ulaşmaya çalışan bir sanatkârın müşahit anlatıcısıya ait bakış açısına çok yer vermemesi tabiidir. Esasen, gözlem Sait Faik'in muhayyile ve hatıralarını canlandırıcı bir unsur olduğu için, hâkim ve kahraman anlatıcıların da zaman zaman baş vurdukları bir yöntemdir. Gözlemci bakış açısına bağlı anlatıcılar, olayların dışında kalmış, vak'ayı en yakın mesafeden takip etmişlerdir. Bundan dolayı kahraman anlatıcıların gözlemleri, olayların dışında bulunan bir müşahitten daha çok olay örgüsünü şekillendirmiştir. Seksen civarındaki hikâyede kahraman anlatıcıların gözlem ve yorumları ile başka şahısları anlatmaları da bunu göstermektedir. Ayrıca, hâkim bakış açısıyla ele alınan hikâyelerdeki gözleme dayalı hususların bulunması, yazarın bu yönteme önemli bir ölçüde yer verdiğinin işaretidir. Diğer anlatıcılar göre daha sınırlı imkâna sahip olan müşahit anlatıcıların ifadeleri ile vücut bulmuş metin halkaları hâkim veya kahraman anlatıcıların bakışıyla dikkatlere sunulan olay örgüleri içerisinde yer alması, yazarın kahramanlardan daha az bilgiye sahip ve belli bir mesafeden vak'ayı takip eden müşahit anlatıcıya diğerlerini tercih ettiğini göstermektedir. Böylece, yöntem olarak gözleme yer veren sanatkâr, onu daha geniş imkana sahip anlatıcılar vasıtası ile gerçekleştirir.

Müşahit anlatıcının dikkatiyle ortaya konulan hikâyelerden yazarın sağlığında kitaplarında yer vermediği "Kartal", "Bir Genç Erkek", "Madam ve Mösyö", "Vilâyetin Hikâyesi" ve "Karabaşın Hakkını Yediler"de, müşahit anlatıcıların kısa süreyle sınırlı gözlemlerini buluruz. Olay örgüleri gözlemle kurulan bu hikâyelerde, vak'a kahramanları gözlem süresindeki halleriyle karşımıza çıkarlar. Geçmişleri ve görünüşlerinin ötesindeki rûh halleri anlatıcıların bilgileri dahilinde değildir. Metin halkaları müşahadenin sınırlarını aşmayacak tarzda ortaya konulmuştur.

Müşahit anlatıcının dikkatiyle aktarılan birinci döneme ait diğer hikâyeler de şunlardır: "Üçüncü Mevki", "Gece İşçi", "Türkçeye Tercüme Edilemeyen Kitap", "Şahmerdan", "Proje-tör-

cü", "Mavnalar" ve "Krallık".

Bunlarda da, kısa sürelerdeki gözlemle vak'a tamamlanır. "Üçüncü Mevki"de, bir yolculuk münasebetiyle bir araya gelmiş sekiz kişi vardır. Anlatıcı bunlardan biri, fakat belli bir mesafeden diğer yolcuları tanıtır. Bu insanlar, köylüsü, şehirli, esnafı, memuru ile mensubu oldukları toplumu temsil edici olarak bir araya getirilir. Konuşma ve davranışlarındaki farklılık kişiliklerini belirtici tarzda çizilmiştir. Sosyal statünün fert davranışlarına yansımaları tarafsız bir anlatıcının gözlemleri olarak eserde yer alır. Anlatıcı fertlere ait davranışları verir. Farklı tipleri cotraste'ı açığa çıkarıcı tarzda belirtir. "Gece İş", "Mavnalar" ve "Krallık"ta, vak'alar ikinci bir mekâna taşınsa da müşahit anlatıcılar, değişik yerlerde devam eden ilişkileri aktarmada kamera tarafsızlığı ile gözlemlerini sürdürmüşlerdir. "Türkçeye Tercüme Edilemeyen Kitap", "Şahmerdan" ve "Projeörücü"de ise, kahramanların karşılıklı konuşmalarına dayalı metin halkaları ile karşılaşırız. Bu insanları duyan anlatıcılar, kişilerin görünüşlerini tasvir ve birbirleriyle konuşmalarını nakletmek sûretiyle hikâyelerini tamamlarlar.

İkinci döneme ait (1945 sonrası) hikâyelerden müşahit anlatıcıların bakış açılarıyla ortaya konulmuş olanlar ise şunlardır: "Bacakları Olsaydı", "Hayvanca Gülen Adam", "Yüksek Kaldırım", "Baba-Oğul", "Bir Ev Sahibi", "Kıraathaneler", "Bir Külhanbey Hikâyesi", "Pay", "Yaşayacak" ve "Az Şekerli".

"Bacakları Olsaydı" ve "Kıraathaneler"de, anlatıcılar kendi varlıklarını haber verici söz guruplarından sonra, gözlemle belirledikleri asıl vak'aya geçerler. "Bacakları Olsaydı"ya:

"Bayılırım buraya ben. Herkes bilir bu yokuşu. Çoğu insan da sever. Kayıtsız olan da vardır, şöyle böyle hoşlanan da..." (II-2/159)

sözleri ile başlayan anlatıcı, "ben"in mekâna dair düşüncelerini aktardıktan sonra, gözlemlerine dayalı asıl vak'aya geçer. Kendi varlığını haber verdiği bölümü işaretle asıl vak'adan

ayırır. Asıl vak'a, bir bacağı olmayan dilenciye aittir. Tamamen olayı gözlemlerine bağlı olarak aktaran müşahit, ayrıca tesbitlerini kendine göre değerlendirir. Kahramanına ait hayat-tan, gözlem dışı olanlarda da bir simitçi çocuğu vasıta olarak kullanır. "Kıraathaneler"de de, anlatıcı varlığını açıkça belli ettikten sonra müşahadelerini sıralamıştır. Gözlemle tesbit edilen olay, anlatıcının yorumuyla geliştirilir. Aynı şekilde, diğer sekiz hikâyenin olay örgüleri, müşahit anlatıcıların tesbitlerinden ibarettir. Mekân ve şahıslara ait hususiyetler anlatıcıların ifadeleriyle verilir. "Baba-Oğul" ve "Bir Ev Sahibi"nde ise, bu özellikler kahramanların karşılıklı konuşmaları ile belirtilir.

Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyelerindeki bakış açılarını bir tablo halinde şu şekilde gösterebiliriz:

BAKIŞ AÇISI	BİRİNCİ DÖNEM		İKİNCİ DÖNEM		TOPLAM	
	Hikâye Sayısı	Yüzde	Hikâye Sayısı	Yüzde	Hikâye Sayısı	%
A Hâkim Anlatıcıya Ait Bakış Açısı	24	24	13	12	37	18
B Kahraman Anlatıcıya Ait Bakış Açısı	64	64	83	79	147	71
C Müşahit Anlatıcıya Ait Bakış Açısı	12	12	10	9	22	11
TOPLAM	100	100	106	100	206	100

Görüldüğü gibi, kahraman anlatıcının dikkatiyle ortaya konulan hikâyeler, diğerlerinin toplamının iki buçuk katını bulmaktadır. Hâkim bakış açısıyla kaleme alınanlar ikinci dönem yaklaşık yarıya düştüğü halde, kahraman anlatıcı tarafından ortaya konulanlarda artış vardır. Oran itibarıyla, müşahit anlatıcıya ait metinler en alt seviyede kalmıştır. Gerek hâkim, gerekse müşahit anlatıcılara has bakış açısındaki düşüşler kahraman anlatıcı lehinde bir gelişme olarak karşımıza çıkmaktadır.

VI. HİKÂYELERİN HİKÂYESİ

Gözlemi hikâyesinin hareket merkezi olarak alan sanat-kâr, hâriçte bulunan olayı, yahut görüntüyü metni için başlangıç noktası alır. Yazacağı şey, onun zihninde önceden seçilmiş değildir. O, çevresine bakıp, o ândaki rûh durumuna uygun bulunduğu görüntüyü veya yaşama biçimini hikâyelerine malzeme olarak, seçme, ayıklama ve düzenleme sûretiyle alır.

Hikâyeler yazılıp bir metin haline geldikten sonra, her birisinin gerçeğin kendisi değil, fakat gerçek hayatla az veya çok irtibatlı olan bir macerası olması tabiidir. Yazarımızın ifadesiyle, "Vak'alar yaşanmış değildir, onları ben hayâlimde yaşatırım. Şahısların bazıları hayatta tanıdığım kimselerdir." (31) Böylece, hikâyelerinin, değişik biçimde de olasa, hayata bağlı tarafının olduğunu belirtmektedir.

Bir kısım hikâyelerin yaşanmış bir olay ve yazarın çevresinden seçtiği kişilerle alâkalı olduğu şeklindeki mütalaa-lar, bizi böyle bir başlık koymağa sevk etti. Sait Faik'le ilgili hatıralarını yazanlar, hikâyelerinin gerçek hayatla benzerlik ve alakasına da işaret ederler. Bazı hikâyelere dair bu tesbitleri vermek sûretiyle, yazarın konu seçimi hakkında bir kanaate dikkat çekmek istiyoruz. Yoksa maksadımız, itibarî birer metin olan hikâyelerde hayatın ve gerçeğin bizzat kendisini aramak değildir.

Annesi Makbûle Hanım, oğlunun ölümünden sonra, sanatkârın hikâyeleri hakkında şunları söyler: "Biz Anadoluluyuz (...) O zamanlar bu yazıcılığın meslek olduğunu nereden bilirdim? (...) Geceleri sarı kağıtlara bir şeyler yazar dururdu. Benden

(31) Gülen Erdal, "Sait Faik'le Son Röportaj", İzlerimiz d., 1954, s.78.

uzak yaşaması hep bu kağıtların yüzündendir, diyordum." (32) Anneden uzak kalmanın ve uykusuz gecelerin bedeli olan bu hikâyelerin tamamına ait var olma macerası, metinlerin ortaya çıkış şeklini aydınlatıcı mahiyettedir. Hikâyelerin basılma-larına dair bir tesbiti de Yaşar Nabi nakletmektedir. Sait Faik'in yazdıkları beğenilmedikçe parasını almadığını belirtti-ten sonra: "Sait, şu cümleyi sil, kötü niyetli adamlar bundan şu manayı çıkarır. (...) dendi mi şaşırır, kızar, içinde kötü bir niyeti olmadan yazdığı sözü, pek zora kalmadıkça çıkarma-ya yanaşmazdı." (33) der. Böylece, hikâyelerin yazılma ve ba-sılmalarıyla ilgili hatıraları belirttikten sonra, bir kısım hikâyelerle ilgili tesbitlere geçebiliriz.

Sait Faik'in egzotik hikâyelerinden birisi olan "İhti-yar Talebe"deki bir kahramanla benzer şahsı şu şekilde tanı-rız: "Bu hikâye Fransa'da Grenoble'de talabeler arasından se-çilmiş birkaç tipi anlatıyordu. Bunlardan birisi yakın bir dos-tuma, şimdi Etibank'ta yüksek bir memur olan Derviş'e o kadar benziyordu ki, kendisini buldum, Varlık'taki hikâyeyi okuması-nı söyledim. Güldü, 'hakkın var. Sait Faik'in bu tipi yalnız bana benzemiyor, bizzat benim. Sait Grenoble'de arkadaşım'dı', dedi." (34)

"Eski kitaplardaki "Sakarya Balıkçısı" cinsinden hikâ-yeler, "Son Kuşlar"da "Radyoaktiviteli Röportajlı Hikâye" di-ye bir yazısı var. Bakın mevzu bulunca neler yapıyor koca ço-cuk. Fevkalâde bir müşahit kabiliyetiyle o sadeliğin altındaki keskin lisan birleşince neler meydana getiriyor. Memleketin bir derdine, konferansa, nutka hacet kalmadan nasıl zehir gibi neşter atıyor." (35) diyen Muhtar Körükçü, yukarıda adı geçen

(32) Azize Erten, "Sait Faik'in Annesiyle Birkaç Saat", Varlık d., 1 Mayıs 1955, N. 418, s.11.

(33) Yaşar Nabi, "Namuslu Edebiyatçı", Varlık d., 1 Mayıs 1955 N. 418, s.3.

(34) Samet Ağaoğlu, "Sait Faik", Varlık d., 1 Ağustos 1954, N. 409, s.6.

(35) Muhtar Körükçü, "Son İki Kitabı: Son Kuşlar, Alemdağ'da Var Bir Yılan", Varlık d., 1 Ağustos 1954, N.409, s.27.



iki hikâyeyle ilgili olumlu bir değerlendirmede bulunur. Onun bu anlayışına katılmayan Yaşar Nabi, "Sakarya Balıkçısı" adlı hikâyesini Sait Faik'in kitaplarına almak istemediğini; "Rad-yoaktiviteli Röportajlı Hikâye"yi ise, kendisinin zayıf bulup Varlık dergisinde yayımlamadığını belirtir. ⁽³⁶⁾ Böylece, Muh-tar Körükçü'nün "Sait'in yazmasını temenni ettiği cinsten" bulduğu bu iki hikâyeden "Sakarya Balıkçısı"nın yazarı; "Rad-yoaktiviteli Röportajlı Hikâye"nin ise yayıncısı tarafından beğenilmediğini öğreniyoruz.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, bir yazısında sanatkârın "Dört Zait" hikâyesiyle alâkalı olarak bir hatırasını nakleder. Sait Faik, "Dört Zait"i yazmış ve müsveddesini Bedri Rahmi'ye okuduktan sonra, onu bir daha yazacağını belirtir. Müsveddelerini geri almaz. Sait Faik'in, "Ben yazdığımı beğenmezsem, olduğu gibi müsveddeleri atar, yeniden yazarım" dediğini belirtir. Bedri Rahmi, "Dört Zait" hikâyesinin ilk müsveddeleri olmadan yazılan yeni şeklini bir dergide gördüğü zaman karşı-laştırmak ister. O günlerde bulamadığı kendindeki müsveddeleri daha sonra bulur. Aradaki benzerliğe dikkati çekerek: "Sait, hikâyesinin bütün cümlelerini bir şiir yapısı gibi ezberliyordu. (...) Hikâyesi son virgülüne kadar kafasında hazırды." ⁽³⁷⁾ demektedir.

"Gün Ola Harman Ola" adlı hikâye de Sait Faik'in Bedri Rahmi ile birlikte yaşadıkları hatıraya dayalı olarak vücut bulur. "Son üç dört sene içerisinde arkadaşlığımıza çeki düzen veren muhakkak Mercan Usta olmuştı." diyen Bedri Rahmi ikisinin de aynı kahramanı seçişlerindeki rastlantıyı şöyle anlatır: "Ben kitabımı ona yazarken, o da bana "Son Kuşlar"ı imzalıyordu. Birbirimizden habersizdik. Açıp baktığımız zaman ikimiz de bir ağızdan bağırdık: "-Mercan Usta!

Aynı şeyi yazmıştık." ⁽³⁸⁾

(36) Yaşar Nabi, "Sait Faik için Notlar", Varlık d., 1 Ağustos 1954, N. 409, s.13.

(37) Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Sait'ten Hatıralar", Varlık d., 1 Haziran 1954, N. 407, s.8.

(38) a.g.m., s.9.

Sait Faik'in hikâyelerini sabah üzeri yazdığını, "Beyazıt'ta tünemişse "Havuz Başı"nı, Boğaz'a sarkmışsa "Menekşeli Vadi"yi, Yedikule'den dışarı çıkmışsa "Sur Dışında Hayat"ı ..." yazdığını belirttikten sonra, "Eftalikus'un Kahvesi"nin "Eptalafos" kahvesinde Sait Faik'le yapılan bir röportajın neticesi olduğunu Salah Birsnel'den öğreniyoruz. Hikâyedeki röportaj yapan genç, karikatürcü Ferruh Doğan'dır. Sait Faik'le hikâyeciliği üzerine konuşmak için onun adı geçen kahvede bulunduğunu öğrenmiş ve oraya gitmiştir. Sanatkârın nasıl hikâyeye yazdığını öğrenmek ister. İşte bu hikâye, genç karikatürcü ile yazarı arasındaki konuşmalardan kaynaklanmıştır. (39)

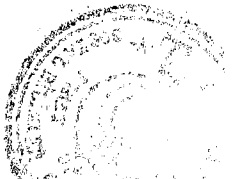
"Kriz" hikâyesinin kahramanı Necmi ile Sait Faik'in Bursa Lisesini bitirip İstanbul Darülfünûn'da okuduğu günlerdeki yaşantısı arasındaki benzerliğe işaret eden Şerif Hulûsi: " 'Kriz' hikâyesinde Necmi'nin hayatını anlatırken kendisinin bu aylıklık günlerinden pek çok şeyler hatırlamış olacak." (40) demektedir. Bu, yazarın kahramanları ile kendi kişiliği arasındaki benzerliğe bir örnek olarak gösterilir.

Sait Faik'in tanıdığı iki Meserret Oteli vardır. Birisi Adapazarı'nda, diğeri İstanbul Babıâli'dedir. Sait Faik, İstanbul'daki Meserret Oteli'nin İttihatçıların kahvesi olduğunu, komiteci Yakup Cemil'in Enver ve Talat'ı öldürmeğe burada teşebbüs ettiğini; arkadaşlarına anlatır. (41) Ancak, sanatkâr zaman zaman gelip arkadaşlarıyla tavla oynadığı bu oteli hikâyesine mekân olarak seçmez. Adapazarı'nda bulunan ve yazarın ilk tanıdığı Meserret Oteli aynı adlı hikâyesinin mekânı olur. Ahşaptan, kasabanın o günkü durumuna kıyasla şirin ve temiz bir yerdir. Alt katı lobi olan bu otelin bir kısmı 1943 depreminde tahrip olur. Daha sonra tamamı yıkılarak yerine Meserret İşhanı yapılır. Avrupalı zevke göre düzenlenmiş bu otelin "Sa-

(39) Salah Birsnel, Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu, Ank., 1983, s. 193-219.

(40) Şerif Hulûsi (Kurbanoglu), "Sait Faik'le Birlikte Geçen Günler: Sait Faik'le Nasıl Tanıştım?", Varlık d., 1 Mayıs 1955, N.418, s.15.

(41) Mehmet Kemal, Acılı Kusak, İst., 1967, s.47.



it Faik'te bıraktığı izlenim bir "İsviçre Oteli" şeklinde olmuş, öyle tanımlamış."⁽⁴²⁾ tır.

Yukarıda, Yaşar Nabi'nin "Radyoaktiviteli Röportajlı Hikâye"yi beğenmeyip Varlık dergisinde yayınlamadığını belirtmiştik. Bu hikâyenin yazılmasına sebep olan olayı da, hikâyenin kahramanlarından birisi olan ve kendinden "amca oğlu" diye söz edilen Mustafa Raşit Abasıyanık nakletmektedir. Mustafa Raşit, kendisini ziyarete gelen Sait Faik'e çevreyi gezdirmek ister. Arkadaşı Zeki Demircioğlu'nun arabasıyla maden suyu bulunan Kuzluk'a giderler. Maden suyunu Kuzluklu Ziya adlı ve Sait Faik'in de tanıdığı birisi işletmektedir. Yazarımız yolda ve köy kahvesinde gördüğü köylülerden yöre ve tesisler hakkında bilgi alır. Köylüler, "yarı mütegallibe cinsinden" Kahraman Bey adlı birisinden bahsederler. "Hikâyenin yazılma nedeni Kahraman Beyin o yöredeki olumsuz, haksız davranışlarıdır." diyen Mustafa Raşit, böyle bir ziyaretin "çarpıcı bir olay" olmadığını, Kahraman Beyin tutumunun Sait Faik'i çok sinirlendirdiğini, bunun üzerine: "Mütegallibeler...Böyle adamlar bu memlekette birçok insanı kendi egemenlikleri altına alıyorlar." dediğini belirtir; adı geçen hikâyenin, böyle bir sebebe dayandığını söyler.⁽⁴³⁾

Görüldüğü gibi, Sait Faik bir kısım hikâyelerini bir hayat macerasına bağlı olarak ortaya koymuştur. Yaşanmış bir olayın hatırası, görülmüş bir mekânın izleri, yahut tanıdığı insanların silüetleri bir hikâyenin vücut bulması için ilham kaynağı olmuştur. Sanatkâr, hikâyelerini bildiği tanıdığı çevreden seçmiş; görmediği yerler ve tanımadığı tipler onun hikâyelerine girmemiştir. Dolayısıyla, her hikâyenin bir hikâyesi olduğu muhakkaktır. Çünkü o, "günü sadece yaşamak işiyle" dolup duran, "sade" bir yaşantıya sahip, cadde, sinema, park, kahve, meyhane, sandal ve balıkçılarla olmaktan zevk alan ve "bu yerlerde dolaşırken dalgın, ama bir o kadar da tetikte bir halî"⁽⁴⁴⁾

(42) Adnan Özyalçın, "Raşit Abasıyanık Sait Faik'i Anlattı: Adapazarlı Sait Faik", Sanat Olayı d., Ağustos 1981, N.8, s.93.

(43) a.g.m., s.93.

(44) Sabahattin Kudret Aksal, "Sait Faik İçin", Varlık d., 1 Mayıs 1955, N.418, s.6.

olan sanatkâr hüvviyetiyle konularını çevresinden seçmiştir.

"İstanbul'dan Anadolu'ya çıksan ne konular bulacaksın, "Sakarya Balıkçısı" gibi kim bilir daha ne güzel hikâyeler yazacaksın." diyen bir arkadaşına Sait Faik şu cevabı verir: "Bırak ben İstanbul'u yazayım. İstanbul bir yazara yeter de artar bile."⁽⁴⁵⁾ Yazarın bu sözlerinde de, tanıdığı çevreden konular seçme temâyülünün izleri bulunmaktadır.

Müşahadeye dayalı hikâyelerin dışında kalan, "Sait Faik'in realitesini" bulduğumuz "rüya ile hayatın birbirine" karıştığı ve tedaîden tedaîye yöneldiği son dönem hikâyelerinden "Yılan Uykusu"nun müsveddesini yazar Fikret Ürgüp'e okur. Fikret Ürgüp, sanatkâr hikâyesini okuyup bitirdikten sonra: "Korkunç bir yalnızlık, huzursuzluk, barışsızlık içinde" olduğunu, hikâyenin böyle bir rûn halini yansıttığını söyleyince, Sait Faik'in "evet" dediğini ve bu yorumu kabul ettiğini belirtmektedir. Fikret Ürgüp, aynı yazısında, "Alemdağda Var Bir Yılan" adlı kitapta bulunan ilk üç hikâyenin ("Öyle Bir Hikâye", "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" ve "Alemdağda Var Bir Yılan") "sürrealis bir filmini" çevirmeği Sait Faik'le beraber planladıklarını, fakat para bulamadıkları için bunu gerçekleştiremediklerinden de söz eder.⁽⁴⁶⁾

Sait Faik, birkaç hikâyesinin ikinci baskılarında isim değişikliğine gitmiştir. Hatta bunlardan bazısının metninde, vak'ayı bozmayacak şekilde, küçük değiştirmelerde de bulunmuştur. "Haydarpasa"nın "Hikâye Peşinde" olması gibi. İsim değişikliğini "kronolojik" ve "alfabetik" listemizde verdik. Burada sadece, bir hikâyesi bulunan "İki Kişiyi Bir Hikâye"yi ele alacağız. Bu da yazarın aynı konuyu iki defa yazdığı hikâyelerinden birisidir. Önce, "İki Kişiyi Bir Hikâye" adıyla kaleme aldığı hikâyenin müsveddelerini kaybetmiş. Sonra aynı konuyu "Ermeni Balıkçı ile Topal Martı" adıyla yeniden yazmıştır. İ-

(45) Ceyhun Âtîf Kansu, "Sait Faik İçin", Varlık d., 1 Temmuz 1954, N.408, s.7.

(46) Fikret Ürgüp, "Sait Faik'in Realitesi", Varlık d., 1 Haziran 1954, N.407, s.7.

kinici yazdığını "Mahalle Kahvesi" adlı kitabında yayınlar. İlk yazdığı metnin müsveddelirini daha sonra bulunca, bunu da "İki Kişiye Bir Hikâye" adıyla "Alemdağda Var Bir Yılan" kitabına alır. ⁽⁴⁷⁾ Bilgi Yayınevi tarafından çıkarılan "Sait Faik'in Bütün Eserleri" arasındaki son baskılarda, bu iki metin "Mahalle Kahvesi" adlı kitapta getirilmiştir. İki hikâyenin metni karşılaştırıldığı zaman, çok az bir değişikliğin olduğu ve yazarın konuyu uzun süre zihninde koruduğu görülecektir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Dört Zait" için söylediği hükmün doğruluğunu bu iki metnin karşılaştırılması da göstermektedir.

Sanatkârın birkaç hikâyesinin, baskı esnasında geçirdiği değişikliği veya basılmama olayını da kendi mektuplarından öğreniyoruz. Sait Faik'in Fahir Onger'e gönderdiği mektupta da belirttiği gibi, ⁽⁴⁸⁾ "Büyük Doğu" dergisine gönderdiği "Mürüvvet" adlı hikâyesi "Şöpar Hüseyin" adıyla çıkmıştır. Ayrıca, başına bir buçuk satır ilâve ve sondan bir paragraf ek-siltme yapılmıştır. Adı geçen mektubunda yazar, bu olaya çok kızdığını da ifade etmektedir. "Stelyanos Hrisopulos Gemisi" adlı hikâyesini de Sait Faik, "Yücel" mecmuasında yayınlanmak üzere İhsan Aygün'e verdiğini, fakat hikâye "kozmpolit" bulunarak yayınlanmadığını, Yaşar Nabi'ye 4 Kasım 1936 tarihinde gönderdiği mektubunda belirtmektedir. ⁽⁴⁹⁾

Netice itibarıyla, yazarımızın konu seçmesi, kahramanlarını belirlemesi, yazması ve yazdıklarını yayınlamasıyla alakalı olarak, hikâyelerinin birkaçı etrafında, yakın çevresi ve yazar arkadaşlarının hatıraları, sanatkârın eserlerine vücut vermesiyle ilgilidir. Tesbit edebildiğimiz hatıralar yazarın sanat dünyasını sezdirici mahiyettedir. Dolayısıyla, bütün bunlar bize, onun yazma tarzına dair bir fikir vermektedir.

(47) Muzaffer Uyguner, Sait Faik'in Bütün Eserleri: 4 (Mahalle Kahvesi-Havada Bulut), Ank., 1985, s.104.

(48) Yeni İnsan d., Mayıs 1965, N.29,

(49) Varlık d., 1 Ekim 1954, N.411, s.7.

VII. HİKAYELERİN KRONOLOJİK VE ALFABETİK LİSTESİ

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN HİKÂYESLERİNİN KRONOLOJİK LİSTESİ						HİKÂYESLERİN TEMALARI
KRN. SIRA NO	HİKÂYESİN ADI	BİLGİ YA- YINLARIN- DAKİ SIRA VE SAYFA NO	İLK YAYIN TARİHİ	GAZETE VE DERGİLERDE İLK YAYIN- LANDIĞI YER	KİTAP HALİNDE İLK YAYINLAN- DIĞI YER VE TARİH	İNSANIN PROBLEMLERİ SEVGİ YAKINLIĞI SOSYAL İLİSKİLER KÜLTÜR FARKLILIĞI BÜROKRASİ HAKSIZ KAZANC EVLİLİK AŞK İÇGÜDÜ VE APTALLIK GUZELELİK DOSTLUK TECÜBBE ÖZLEM İNANÇ KORKU VE ÖLÜM
1	Uçurtmalar	IX-2/93	09.12.1929	Milliyet g.	Bilgi Y.,1977	
2	Yağma	IX-2/95	13.01.1930	Milliyet g.	Bilgi Y.,1977	
3	Sıcak ve Dondurma	IX-2/98	09.09.1930	Hür Gazete	Bilgi Y.,1977	
4	Kartal	IX-2/100	10.09.1930	Hür Gazete	Bilgi Y.,1977	
5	Salıncakçı	IX-1/17	12.09.1930	Hür Gazete	Bilgi Y.,1977	
6	Hağda	IX-2/102	16.09.1930	Hür Gazete	Bilgi Y.,1977	
7	Bir Genç Erkek	IX-2/104	16.09.1930	Hür Gazete	Bilgi Y.,1977	
8	Solugan Beygir ve İhtiyar Av Köpeği	IX-2/109	19.09.1930	Hür Gazete	Bilgi Y.,1977	
9	Madam ve Müayyâ	IX-2/112	20.09.1930	Hür Gazete	Bilgi Y.,1977	
10	Bir Küçük Satıcı	IX-1/21	21.09.1930	Hür Gazete	Bilgi Y.,1977	
11	Gese ve At	IX-2/115	21.09.1930	Hür Gazete	Bilgi Y.,1977	
12	Vilâyetin Hikâyesi	IX-1/25	23.09.1930	Hür Gazete	Bilgi Y.,1977	
13	İpekli Mendil	I-1/39	15.04.1934	Varlık d.	Renzi K.,1936	
14	Kıskançlık	I-1/43	01.06.1934	Varlık d.	Renzi K.,1936	
15	Karabaşın Haklarını Yediler	IX-1/29	01.07.1934	Varlık d.	Bilgi Y.,1977	
16	Grenoble'da İtalyan Mahallesi	I-2/207	15.08.1934	Varlık d.	Çığır K.,1939	
17	Louvre'dan Çaldığı Heykel	I-1/81	01.09.1934	Varlık d.	Renzi K.,1936	
18	Bir Vapur	I-1/109	15.09.1934	Varlık d.	Renzi K.,1936	
19	Sonbahar	VI-1/85	01.10.1934	Varlık d.	Varlık Y.,1952	
20	Düğün Gecesi	I-1/53	15.10.1934	Varlık d.	Renzi K.,1936	
21	Robenson	I-1/83	15.11.1934	Varlık d.	Renzi K.,1936	
22	Sevmek Korkusu	I-1/77	15.12.1934	Varlık d.	Renzi K.,1936	
23	Bohça	I-1/46	15.01.1935	Varlık d.	Renzi K.,1936	
24	Bir Kadın	II-1/103	01.02.1935	Varlık d.	Renzi K.,1936	
25	Semaver	I-1/9	01.04.1935	Varlık d.	Renzi K.,1936	
26	Babamın İkinci Evi	I-1/35	15.04.1935	Varlık d.	Renzi K.,1936	
27	Meserret Otel	I-1/24	09.05.1935	Varlık d.	Renzi K.,1936	
28	Tahtaocılar	IX-1/34	15.06.1935	Varlık d.	Bilgi Y.,1977	
29	Orman ve Ev	I-1/50	01.07.1935	Varlık d.	Renzi K.,1936	
30	İhtiyar Talebe	I-1/85	01.08.1935	Varlık d.	Renzi K.,1936	
31	Kayseri Yolcuları (Üçüncü Mevki) ^x	I-1/61	15.10.1935	Varlık d.	Renzi K.,1936	

KRN. SIRA NO	HİKAYENİN ADI	BİLGİ YA- YINLARIN- DAKİ SIRA VE SAYFA NO	İLK YAYIN TARİHİ	GAZETE VE DERGİLERDE İLK YAYIN- LANDIĞI YER	KİTAP HALİNDE İLK YAYINLAN- DIĞI YER VE TARİH	İNSANIN PROBLEMLERİ
						SEVGİ YAKINLIK SOSYAL İLİSKİLER KÜLTÜR FARKLILIK BÜROKRASI BAKSIZ KAZANC EVlilik ASK İÇGÜDÜ VE ARZULAR GÜZELLİK POSTULAK GEÇMİŞE ÖZLEM İNANÇ KORKU VE ÖLÜM
32	Şehri Unutan Adam	I-1/57	01.12.1935	Varlık d.	Renzî K.,1936	
33	Stelyanos Hrisopu- los Gemisi	I-1/14	15.01.1936	Varlık d.	Renzî K.,1936	
34	Bir Kıyının Dört Hikâyesi	I-1/29	01.02.1936	Varlık d.	Renzî K.,1936	
35	Marsilya Limanı	I-2/210	15.02.1936	Varlık d.	Çığır K.,1939	
36	Gese İşçi	I-2/149	01.03.1936	Varlık d.	Çığır K.,1939	
37	Beyaz Altın	I-2/130	15.03.1936	Varlık d.	Çığır K.,1939	
38	Kalorifer ve Bahar	I-2/121	21.03.1936	Ağaç d.	Çığır K.,1939	
39	Gauthar Cambashanesi	V-1/111	15.04.1936	Varlık d.	Varlık Y.,1951	
40	Haneinin Karısı	I-2/155	15.04.1936	Gündüz d.	Çığır K.,1939	
41	Lohusa	I-2/159	28.04.1936	Ağaç d.	Çığır K.,1939	
42	Bir Karpus Sergisi	I-2/140	20.05.1936	Kurun g.	Çığır K.,1939	
43	Türkçeye Tercüme Edilemeyen Kitap	VIII-1/51	27.05.1936	Kurun g.	Varlık Y.,1955	
44	İflas (1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir)	VIII-1/21	05.06.1936	Kurun g.	Varlık Y.,1955	
45	Bir Başka İstanbul	VII-2/165	15.06.1936	Gündüz d.	Varlık Y.,1954	
46	Yüz Kilometrede Se- yahat (İnsanlar, Türküler, Masallar) ^X	VI-1/87	16.06.1936	Kurun g.	Varlık Y.,1952	
47	Bir Kütüphanenin Hikâyesi	VIII-1/39	29.10.1936	Kurun g.	Varlık Y.,1955	
48	Bir Mektup Arka- daşı (Sarnıç) ^X	I-2/115	15.01.1937	Varlık d.	Çığır K.,1939	
49	Çelme	II-1/14	25.03.1937	Kurun g.	Çığır K.,1940	
50	Papa Hazretleri	IX-1/41	04.04.1938	Kurun g.	Bilgi Y.,1977	
51	Davud'un Anası	I-2/202	30.10.1938	Kurun g.	Çığır K.,1939	
52	Park	I-2/180	18.11.1938	Le Turquie Kemalist d.	Çığır K.,1939	
53	Plaj İnsanları	I-2/195	.. .11.1938	Yücel d.	Çığır K.,1939	
54	Gaz Sobası?	I-2/188	09.12.1938	Le Turquie Kemalist d.	Çığır K.,1939	
55	Ormanda Uyku	I-2/165	15.02.1939	Gündüz-Hi- kâyeler d.	Çığır K.,1939	
56	Kaşıkadası'nda	II-1/21	(15).03.1939	Gündüz-Hi- kâyeler d.	Çığır K.,1940	
57	Amed (Çöpçü Ahmet) ^X	II-1/58	17.04.1939	Vakit g.	Çığır K.,1940	
58	Kriz	V-1/89	28.04.1939	Vakit g.	Çığır K.,1940	
59	Define Arayıcıları (Bir Define Arayıcısı) ^X	II-1/35	04.05.1939	Vakit g.	Çığır K.,1940	

KRN. SIRA NO	HİKAYENİN ADI	BİLGİ YAYINLARINDAKİ SIRA VE SAYFA NO	İLK YAYIN TARİHİ	GAZETE VE DERGİLERDE İLK YAYINLANDIĞI YER	KİTAP HALİNDE İLK YAYINLANDIĞI YER VE TARİH	İNSAN PROBLEMLERİ SEVGİ	YALNIZLIK	SOSYAL İLİ KİLER	KÜLTÜR FARKLILIĞI	RUHOKRASİ	HAKSIZ KAZANÇ	EVLİLİK	ASK	İÇDÜD VE ARZULAR	GÜZELLİK	DOSTLUK	GEÇMİŞE ÖZLEM	YANÇ	KORKU VE ÖLÜM
60	Köy Hocası ile Sığırtmacı	II-1/80	25.05.1939	Vakit g.	Çığır K.,1940	●		Δ											
61	Köye Giden Eşek (Köye Gönderilen Eşek) ^x	II-1/62	02.06.1939	Yeni Mecmua	Çığır K.,1940	●								Δ					
62	Şeytanınâfresi	II-1/84	(15).06.1939	Gündüz-Hikâyeler d.	Çığır K.,1940	●								Δ					
63	Son Payazâde (Paşazâde) ^x	II-1/51	30.06.1939	Yeni Mecmua	Çığır K.,1940	●		Δ						Δ					
64	Beyaz Pantolon	II-1/95	(15).07.1939	Gündüz-Hikâyeler d.	Çığır K.,1940	●								Δ					
65	Şahmerdan	II-1/9	21.07.1939	Yeni Mecmua	Çığır K.,1940	●								Δ					Δ
66	Zemberek	II-1/67	30.07.1939	Vakit g.	Çığır K.,1940	●								Δ					
67	Projektörü	II-1/42	11.08.1939	Yeni Mecmua	Çığır K.,1940	●		Δ						Δ					
68	Bir Seyahat-Bir Seyahatin Sonu (Bekâr) ^x	II-1/87	07.12.1939	Vakit g.	Çığır K.,1940	●	Δ							Δ					
69	Mavnalar	I-2/145	1939	—	Çığır K.,1939	●		Δ						Δ					
70	Kim Kime	I-2/174	1939	—	Çığır K.,1939	●		Δ						Δ					
71	Bir Balık Avı Hikâyesi	IX-1/45	09.01.1940	Vakit g.	Bilgi Y.,1977	●		Δ						Δ					
72	Baharı Aramak	IX-1/49	24.04.1940	Vakit g.	Bilgi Y.,1977	●	Δ							Δ					
73	Fransız mı Ekmek mi?	II-1/47	27.04.1940	Vakit g.	Çığır K.,1940	●	Δ							Δ					
74	Birtakım İnsanlar	I-1/71	18.05.1940	Vakit g.	Çığır K.,1940	●								Δ					
75	Yağmurlu Hava	IX-1/55	03.06.1940	Vakit g.	Bilgi Y.,1977	●	Δ							Δ					
76	Millet Bahçesi	IX-1/61	06.07.1940	Vakit g.	Bilgi Y.,1977	●								Δ					
77	Garson	I-1/66	11.07.1940	Yeni Adam d.	Çığır K.,1940	●								Δ					
78	Krallık	II-1/54	01.02.1940	S.Fünûn d.	Çığır K.,1940	●								Δ					
79	Mahpus	II-1/29	1940	—	Çığır K.,1940	●		Δ						Δ					
80	Alt Kamara	II-1/72	1940	—	Çığır K.,1940	●		Δ						Δ					
81	Satılık Dünya	II-1/75	1940	—	Çığır K.,1940	●								Δ					Δ
82	Teşekkür	IX-1/66	28.03.1941	Yeni Mecmua	Bilgi Y.,1977	●								Δ					
83	Bardaklar	VII-2/168	01.08.1942	İnkılâpçı Gençlik d.	Varlık Y.,1954	●								Δ					
84	Kaşıkadası'ndan Mektuplar: İki Kişi Arasında	VIII-1/46	15.08.1942	İnkılâpçı Gençlik d.	Varlık Y.,1955	●								Δ					
85	Kaşıkadası'ndan Mektuplar: Sevgiliye Mektup	VIII-1/44	29.08.1942	İnkılâpçı Gençlik d.	Varlık Y.,1955	●								Δ					
86	Kaşıkadası'ndan Mektuplar: Tüneldeki Çocuk	VIII-1/9	05.09.1942	İnkılâpçı Gençlik d.	Varlık Y.,1955	●								Δ					

KRM. SIRA No	HİKAYENİN ADI	BİLGİ YA- YINLARIN- DAKİ SIRA VE SAYFA NO	İLK YAYIN TARİHİ	GAZETE VE DERGİLERDE İLK YAYIN- LANDIĞI YER	KİTAP HALİNDE İLK YAYINLAN- DIĞI YER VE TARİH	İNŞANIN PROBLEMLERİ SEVGİ YALNIZLIK SOSYAL İLİŞKİLER KÜLTÜR FARKLILIK BÜROKRASI HAKSİZ KAZANÇ EVLİLİK ASK İÇGÜDÜ VE ARZULAR GİZELLİK DOSTLUK GEÇMİŞ ÖZLEM İYANÇ KORKU VE OLUM
87	Kınalıada (Kına- lıada'da Bir Ev) ^x	IV-1/56	12.09.1942	İnkılâpçı Gençlik d.	Varlık Y.,1950	Δ ●
88	Yalnızlık (Kendi Kendime) ^x	VI-2/132	26.09.1942	İnkılâpçı Gençlik d.	Varlık Y.,1952	Δ ●
89	Sevgiliye Mektup	VIII-1/48	03.10.1942	İnkılâpçı Gençlik d.	Varlık Y.,1955	● Δ
90	Sevgiliye Mektup (İkinci Mektup) ^x	IV-2/194	09.10.1942	Yürüyüş d.	Varlık Y.,1951	● Δ
91	Sevgiliye Mektup (Sonu) ^x	IV-2/203	17.10.1942	İnkılâpçı Gençlik d.	Varlık Y.,1951	Δ ●
92	Bekleyen Adamın Uğ Hali	VII-2/171	29.10.1942	İnkılâpçı Gençlik d.	Varlık Y.,1954	● Δ
93	Kestaneci Dostum	IV-1/95	05.12.1942	Yürüyüş d.	Varlık Y.,1950	● Δ
94	Ketenhelvası	VIII-1/13	09.01.1943	Yürüyüş d.	Varlık Y.,1955	● Δ
95	Karidesçi'nin Evi	IV-2/152	20.03.1943	İnkılâpçı Gençlik d.	Varlık Y.,1951	● Δ
96	Kurabiye	IV-2/172	24.09.1943	Büyük Doğu d.	Varlık Y.,1951	Δ ●
97	Sevgiliye Mektup (Birinci Mektup) ^x	IV-2/191	01.10.1943	Demet d.	Varlık Y.,1951	Δ ●
98	Sonbaharda Bildir- sin ve Bir Sonbahar Akşamı (Bir Sonba- har Akşamı) ^x	VI-1/31	— .02.1944	İşte d.	Varlık Y.,1952	● Δ
99	Yeni Şehir İnsan- ları: Matmazel To- dori (Falel Matma- zel Todori) ^x	IV-2/186	07.04.1944	S.Fünûn d.	Varlık Y.,1951	● Δ
100	Eleni ile Katina	IV-2/183	04.05.1944	S.Fünûn d.	Varlık Y.,1951	● Δ
101	On Milyonerle On Metresi	VI-1/51	02.11.1943	Büyük Doğu d.	Varlık Y.,1952	● Δ
102	Şöpar Hüseyin (Mürüvvet) ^x	II-2/126	11.01.1946	Büyük Doğu d.	Varlık Y.,1948	● Δ
103	Havada Bulut	IV-2/121	22.02.1946	Büyük Doğu d.	Varlık Y.,1951	● Δ
104	Ay Işığı	IV-2/132	.1946	Büyük Doğu d.	Varlık Y.,1951	Δ ●
105	Havada Bulut	IV-2/140	.1946	Büyük Doğu d.	Varlık Y.,1951	● Δ
106	Büyük Hulyalar Kuralım	IV-2/146	.1946	Büyük Doğu d.	Varlık Y.,1951	● Δ
107	Yorgiya'nın Mahal- lesi	IV-2/162	.1946	Büyük Doğu d.	Varlık Y.,1951	● Δ
108	Korkunç Bir Hastane	IV-2/176	.1946	Büyük Doğu d.	Varlık Y.,1951	● Δ
109	Bacaklarımız Olmı- ydı (Bacakları Ol- saydı)	II-2/159	15.05.1946	Akademi-Fi- kir Hareket- leri d.	Varlık Y.,1948	● Δ

KRM. SIRA NO	HİKAYENİN ADI	BİLGİ YAYINLARINDAKİ SIRA VE SAYFA NO	İLK YAYIN TARİHİ	GAZETE VE DERGİLERDE İLK YAYINLANDIĞI YER	KİTAP HALİNDE İLK YAYINLANDIĞI YER VE TARİH	İNSANIN PROBLEMLERİ	SEVGİ	YALNIZLIK	SOSYAL İLİŞKİLER	KÜLTÜR FARKLILIĞI	BÜROKRASİ	HAKSIZ KAZANÇ	EVLİLİK	AKŞ	İÇGÜDÜ VE ARZULAR	GÜZELLİK	DOSTLUK	GEÇİŞE ÖZLEM	İNANÇ	KORKU VE ÖLÜM
110	Hayvane: Gülsen Adam	II-2/186	(01).07.1946	Varlık d.	Varlık Y.,1948															
111	Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal	IV-1/24	19.07.1946	Büyük Doğu d.	Varlık Y.,1950															
112	Önüdeki Kış	VIII-1/17	26.07.1946	Büyük Doğu d.	Varlık Y.,1955															
113	Gramofon ve Yazı Makinesi	IV-1/62	.. .08.1946	Varlık d.	Varlık Y.,1950															
114	Havuz Kenarı (Havuz Bağı) ^x	VI-1/9	— .08.1946	Yenilikler d.	Varlık Y.,1952															
115	Su Basması	VI-1/68	.. .11.1946	Varlık d.	Varlık Y.,1952															
116	Bir Sarhoşluk	IV-1/52	(1).01.1947	Varlık d.	Varlık Y.,1950															
117	İp Meselesi	II-2/133	20.01.1947	Yirmineci Asır d.	Varlık Y.,1948															
118	Menekşeli Vâdi	II-2/138	09.02.1947	Yedigün d.	Varlık Y.,1948															
119	Bizim Köy Bir Balıklı Köyüdür	II-2/144	23.02.1947	Yedigün d.	Varlık Y.,1948															
120	Sakarya Balıkçısı	IV-1/89	(1).03.1947	Varlık d.	Varlık Y.,1950															
121	Bir Bahçe	IV-1/82	(1).04.1947	Varlık d.	Varlık Y.,1950															
122	Lüzumsuz Adam	II-2/109	(1).05.1947	Varlık d.	Varlık Y.,1948															
123	Kameryeli Mezar	II-2/179	(1).07.1947	Varlık d.	Varlık Y.,1948															
124	Ayten	II-2/163	27.07.1947	Yedigün d.	Varlık Y.,1948															
125	Daimi Bir Seyir Yeri: Yükköşkaldırım	VI-1/45	17.08.1947	Yedigün d.	Varlık Y.,1952															
126	Sur Dışında Hayat	VI-1/76	24.08.1947	Yedigün d.	Varlık Y.,1952															
127	Dört Zait	IV-1/28	(1).09.1947	Varlık d.	Varlık Y.,1950															
128	Meyhanedeki Adam (Biranhanedeki Adam) ^x	II-2/122	07.09.1947	Yedigün d.	Varlık Y.,1948															
129	Papaz Efendi	II-2/167	01.10.1947	Varlık d.	Varlık Y.,1948															
130	Açık Hava Oteli (Parkların Sabahı Akşamı Gecesi) ^x	VI-1/92	19.10.1947	Yedigün d.	Varlık Y.,1952															
131	Bayan Gülseren	VII-1/40	16.11.1947	Yedigün d.	Varlık Y.,1952															
132	İzmir'e	IV-1/72	01.12.1947	Varlık d.	Varlık Y.,1950															
133	Kumarbaz Hayri Efendi	VI-1/14	11.01.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1952															
134	Balıkçısını Bulan Çita	VI-2/152	15.01.1948	Edebiyat Dünyası d.	Varlık Y.,1952															
135	Barometre	IV-1/69	25.01.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1950															
136	İyilik Unutulmaz	VI-1/27	01.02.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1952															
137	Baba-Oğul	IV-1/38	01.02.1948	Varlık d.	Varlık Y.,1950															
138	Bir Ev Sahibi	VI-1/34	08.02.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1952															
139	Hallaç	IV-1/33	22.02.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1950															

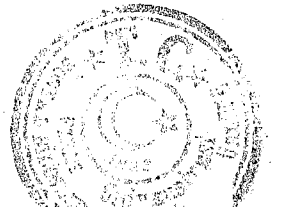
KRN. SIRA NO	HİKAYENİN ADI	BİLGİ YA- YINLAHIN- DAKİ SIRA VE SAYFA NO	İLK YAYIN TARİHİ	GAZETE VE DERGİLERDE İLK YAYIN- LANDIĞI YER	KİTAP HALİNDE İLK YAYINLAN- DIĞI YER VE TARİH	İNSANIN PROBLEMLERİ SEVGİ YAKINLIK SOSYAL İLİŞKİLER KÜLTÜR FAALİYETİ BÜROKRASI HAKSIZ KAZANC KULÜP ASK İÇGÜDÜ VE ARZULAR GUZELLİK DOSTLUK GEÇMİŞE ÖZLEM İNANÇ KORKU VE OLUM
140	Jinnastik Yapan Adam	VI-1/59	29.02.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1952	Δ ●
141	Mahalle Kahvesinde (Mahalle Kahvesi) ^x	IV-1/9	03.04.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1952	● Δ
142	Bir İlkbahar Hikâyesi	IV-1/86	01.05.1948	Hürriyet g.	Varlık Y.,1950	Δ ●
143	Bir Aşk Hikâyesi	VII-2/118	03.05.1948	Hürriyet g.	Varlık Y.,1954	Δ ●
144	Tiyatro Kumpanyası (Kumpanya) ^x	V-1/9	08.05.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1951	● Δ
145	Mikropsuz Hastalıklardan (Bir Hastalık) ^x	VII-1/97	15.05.1948	Edebiyat Dünyası d.	Varlık Y.,1954	● Δ
146	İlk Okuyucu Mektubu	VII-2/177	17.07.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1954	● Δ
147	Serşeri Çocuğa Küpek	VI-1/83	07.08.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1952	● Δ
148	Kıraathaneler	VII-2/184	14.08.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1954	● Δ
149	Fındık	VII-2/128	21.08.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1954	Δ ●
150	Plajdaki Ayna	IV-1/14	11.09.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1950	● Δ
151	Şöhrete Dair	VII-2/188	30.10.1948	Yedigün d.	Varlık Y.,1954	● Δ
152	Bulanıyan	VI-2/118	1948	Aile d.	Varlık Y.,1952	Δ ●
153	Ben Ne Yapayım	II-2/118	1948	—	Varlık Y.,1948	Δ ●
154	Kaçamak, Papagan, Karabiber	II-2/151	1948	—	Varlık Y.,1948	● Δ
155	Bir Kulhanbey Hikâyesi	II-2/175	1948	—	Varlık Y.,1948	● Δ
156	Sut	IV-1/59	01.01.1949	Yedigün d..	Varlık Y.,1950	● Δ
157	Kış Akşamı, Maça ve Sandalye	IV-1/79	15.01.1949	Yaprak d.	Varlık Y.,1950	● Δ
158	Simitle Çay	VI-1/101	22.01.1949	Yedigün d.	Varlık Y.,1952	Δ ●
159	Bilmem Neden Böyle Yapıyorum	IV-1/46	1949	Aile d.	Varlık Y.,1950	● Δ
160	Eftalikus'un Kahvesi	VII-1/66	01.08.1950	Varlık d.	Varlık Y.,1954	Δ ●
161	Şehrin Sabahlarından ve Adamlarından Biri	VI-1/103	01.12.1950	Varlık d.	Varlık Y.,1952	Δ ●
162	Karanfiller ve Domates Suyu	IV-1/42	1950	—	Varlık Y.,1950	● Δ
163	Söylendim Durdum	IV-1/101	1950	—	Varlık Y.,1950	● Δ
164	Sineğrit Paba	IV-1/115	1950	—	Varlık Y.,1950	● Δ
165	İki Kişiye Bir Hikâye (Ermeni Balıkçı ile Topal Marti) ^x	IV-1/104, 112	1950	—	Varlık Y.,1950	● Δ
166	Türk Ülkesi	VI-2/179	1951	Yeni Hikâyeler (Varlık) d.	Varlık Y.,1952	● Δ

KRM. SIRA NO	HİKAYENİN ADI	BİLGİ YAYINLARINDAKİ SIRA VE SAYFA NO	İLK YAYIN TARİHİ	GAZETE VE DERGİLERDE İLK YAYINLANDIĞI YER	KİTAP HALİNDE İLK YAYINLANDIĞI YER VE TARİH	İNSANIN PROBLEMLERİ	SEVGİ	YANILIZLIK	SOSYAL İLİŞKİLER	KÜLTÜR FARKLILIĞI	BÜROKRASİ	BAŞSİZ KAZANÇ	EVLİLİK	ASK	YIGDİM VE ARZULAR	GUZELLİK	DOSTLUK	GEÇMİŞ ÖZLEM	İNANÇ	KORKU VE ÖLÜM
167	Son Kuşlar	VI-2/113	01.01.1952	Varlık d.	Varlık Y.,1952		●	Δ												
168	Sivriada Geceleri	VI-2/167	01.02.1952	Varlık d.	Varlık Y.,1952		●													
169	Cezayir Hırnaları (Cezayir Mahallesi) ^X	VI-1/96	01.03.1952	Kervansaray d.	Varlık Y.,1952	Δ		●												
170	Çatışma	VI-1/22	08.03.1952	Kervansaray d.	Varlık Y.,1952															
171	Ağıt	VI-2/148	01.04.1952	Varlık d.	Varlık Y.,1952		●													Δ
172	Bir Kaya Parçası Gibi	VI-2/141	01.05.1952	Varlık d.	Varlık Y.,1952		●	Δ												
173	Sivriada Sabahı	VI-2/172	01.07.1952	Varlık d.	Varlık Y.,1952		●		Δ											
174	Pay	VI-2/186	01.08.1952	Varlık d.	Varlık Y.,1952		●													
175	Barba Antimos	VI-2/156	01.10.1952	Varlık d.	Varlık Y.,1952		●													Δ
176	Kirlenmiş Yuvanın- daki Kadın	VI-2/197	01.11.1952	Varlık d.	Varlık Y.,1952		●	Δ												
177	İnsan Gibi Bir Şey: Huy	VI-1/63	1952	—	Varlık Y.,1952															
178	Mektup	VI-1/73	1952	—	Varlık Y.,1952				Δ											
179	Şehrâyin	VI-1/106	1952	—	Varlık Y.,1952				●											
180	Güçüm	VI-1/108	1952	—	Varlık Y.,1952				●											
181	Yaşayacak	VI-2/127	1952	—	Varlık Y.,1952	Δ	●													
182	Radyoaktiviteli Röportajlı Hikâye	VI-2/135	1952	—	Varlık Y.,1952		●													
183	Gün Olsun Harman Olsun	VI-2/144	1952	—	Varlık Y.,1952		●													
184	Haritada Bir Nokta	VI-2/160	1952	—	Varlık Y.,1952		●													
185	Yandan Çarklı	VI-2/183	1952	—	Varlık Y.,1952		●													
186	Dondurmacının Çırağı	VI-2/201	1952	—	Varlık Y.,1952	Δ	●													
187	Dolapdere	VII-1/94	02.05.1953	Resimli İst. Haftası d.	Varlık Y.,1954		●		Δ											
188	31 Mart (Histl..Histl..) ^X	VII-1/72	08.05.1953	Mülkiye d.	Varlık Y.,1954		●		Δ											
189	Haydarpaşa (Hikâye Peşinde) ^X	VII-2/150	09.05.1953	Resimli İst. Haftası d.	Varlık Y.,1954	Δ		●												
190	Balığın Ölümü (Dul- ger Balığının Ölümü) ^X	VII-1/76	16.05.1953	Resimli İst. Haftası d.	Varlık Y.,1954		●		Δ											
191	Kafa ve Şişe	VII-1/81	01.06.1953	Varlık d.	Varlık Y.,1954		●		Δ											
192	Rıza Milyon-Er	VII-1/49	01.07.1953	Varlık d.	Varlık Y.,1954															Δ
193	Sarmaşıklı Ev	VII-1/58	29.11.1953	Vatan g.	Varlık Y.,1954	Δ														
194	Çarşıya İnemem	VII-1/86	01.02.1954	Varlık d.	Varlık Y.,1954															
195	Yeni Usta	VII-1/45	01.03.1954	Varlık d.	Varlık Y.,1954		●		Δ											
196	Yılan Uykusu	VII-1/104	03.1954	İstanbul d.	Varlık Y.,1954		●		Δ											
197	Kalinikhta	VII-2/158	04.1954	Yeni Ufuklar d.	Varlık Y.,1954		●													Δ
198	Az Şekerli	VII-2/133	01.05.1954	Varlık d.	Varlık Y.,1954															

KRM. SIRA NO	HİKAYENİN ADI	BİLGİ YA- YINLARIN- DAKİ SIRA VE SAYFA NO	İLK YAYIN TARİHİ	GAZETE VE DERGİLERDE İLK YAYIN- LANDIĞI YER	KİTAP HALİNDE İLK YAYINLAN- DIĞI YER VE TARİH	İNSANIN PROBLEMLERİ	SEVGİ	YALNIZLIK	SOSYAL İLİŞKİLER	KÜLTÜR FARKLILIĞI	BÜROKRASI	HAKSIZ KAZANÇ	EVLİLİK	ASK	İÇGÜDÜ VE ARZULAR	GÜZELLİK	DOSTLUK	GEÇMİŞE ÖZLEM	İNANÇ	KORKU VE ÖLÜM
199	Yağmurlu Hikâye (Öyle Bir Hikâye) ^x	VII-1/9	05.1954	Panorama d.	Varlık Y.,1954															
200	Battaniye	VII-2/139	01.06.1954	Varlık d.	Varlık Y.,1954															
201	Balıkçının Ölümü	IX-1/88	15.06.1954	Yenilik d.	Bilgi Y., 1977															
202	"G..."	VII-2/144	01.08.1954	Varlık d.	Varlık Y.,1954															
203	Melahat Heykeli	VII-1/40	1954	—	Varlık Y.,1954															
204	Yalnızlığın Yarat- tığı İnsan	VII-1/20	1954	—	Varlık Y.,1954															
205	Alemdağda Var Bir Yılan	VII-1/30	1954	—	Varlık Y.,1954															
206	Panço'nun Rüyası	VII-1/35	1954	—	Varlık Y.,1954															

Not: 1. Hikâyelerin ilk yayın yerlerindeki isimleri esas alınmış olup daha sonraki baskılarda yazar tarafından ismi değiştirilenlerin ikinci adları parantez içerisinde ve (x) işaretiyle gösterilmiştir.

2. Bilgi Yayınlarındaki sıra ve sayfa numaralarını gösteren sütundaki Roman rakamları hikâyenin bu yayınevinde kaçınıcı seride yayımlandığını; (-) işaretinden sonraki rakamlar serinin birinci veya ikinci kitabı olduğunu; (/) işaretinden sonraki rakamlar ise hikâyenin sayfa numarasını göstermektedir.



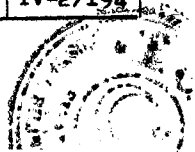
SAİT FAİK ABASİYANIK'IN HİKÂYELERİNİN ALFABETİK LİSTESİ

SIRA NO	KRN. SIRA NO	HİKÂYELERİN ADI	I. BASKI KİTAP, s.	VARLIK, 1965 KİTAP, s.	BİLGİ Y. KİTAP, s.
1	130	Açık Hava Oteli (bk. Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi)			
2	57	Âmed (bk. Çöpçü Ahmet)			
3	171	Ağır	S. Kuş., 43	S. Kuş., 58-63	VI-2/148
4	205	Alemdağda Var Bir Yılan	A. V. B. Y., 23	A. V. B. Y., 177-182	VII-1/30
5	80	Alt Kamara	Şah., 76	Şah., 102-106	II-1/72
6	104	Ay Işığ	Hv. Bul., 16	Hv. Bul., 174-185	IV-2/132
7	124	Ayten	Lz. Ad., 83	Lz. Ad., 85-90	II-2/163
8	198	Az Şekerli	Az Şek., 3	Az Şek., 131-136	VII-2/133
9	26	Babamın İkinci Evi	Sem., 36	Sem., 60-65	I-1/35
10	137	Baba-Oğul	Mah. Kah., 35	Mah. Kah., 50-55	IV-1/38
11	109	Bacakları Olsaydı	Lz. Ad., 77	Lz. Ad., 78-84	II-2/159
12	109	Bacaklarımız Olsaydı (bk. Bacakları Olsaydı)			
13	6	Bağda	-----	-----	IX-2/102
14	72	Baharı Aramak	-----	-----	IX-1/49
15	190	Balığın Ölümü (bk. Dülger Balığının Ölümü)			
16	201	Balıkçının Ölümü	-----	-----	IX-1/88
17	134	Balıkçısını Bulan Olta	S. Kuş., 48	S. Kuş., 64-68	VI-2/152
18	175	Barba Antimos	S. Kuş., 52	S. Kuş., 69-74	VI-2/156
19	83	Bardaklar	Az Şek., 42	Az Şek., 168-170	VII-2/168
20	135	Barometre	Mah. Kah., 68	Mah. Kah., 93-96	IV-1/69
21	200	Battaniye	Az Şek., 11	Az Şek., 137-141	VII-2/139
22	131	Bayan Gülsiren	H. Baş., 34	H. Baş., 50-57	VI-1/40
23	68	Bekâr	Şah., 93	Şah., 124-136	II-1/87
24	92	Bekleyen Adamın Uc Hali	Az Şek., 45	Az Şek., 171-177	VII-2/171
25	153	Ben Ne Yapayım?	Lz. Ad., 18	Lz. Ad., 20-24	II-2/118
26	37	Beyaz Altın	Sar., 21	Sar., 28-41	I-2/130
27	64	Beyaz Pantolon	Şah., 102	Şah., 137-148	II-1/95
28	159	Bilmem Neden Böyle Yapıyorum	Mah. Kah., 44	Mah. Kah., 61-68	IV-1/46
29	44	1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir	T. Ç., 20	T. Ç., 172-176	VIII-1/21
30	128	Birahanedeki Adam	Lz. Ad., 23	Lz. Ad., 25-29	II-2/122
31	143	Bir Aşk Hikâyesi	Az Şek., 57	Az Şek., 184-186	VII-2/118

SIRA NO	KRN. SIRA NO	HİKÂYELERİN ADI	I. BASKI KİTAP, s.	VARLIK, 1965 KİTAP, s.	BİLGİ Y. KİTAP, s.
32	121	Bir Bahçe	Mah. Kah., 82	Mah. Kah., 113-118	IV-1/82
33	71	Bir Balık Avı Hikâyesi	—	—	IX-1/45
34	45	Bir Başka İstanbul	Az Şek., 39	Az Şek., 165-167	VII-2/165
35	59	Bir Define Arayıcısı	Şah., 35	Şah., 45-47	II-1/35
36	138	Bir Ev Sahibi	H. Baş., 28	H. Baş., 42-49	VI-1/34
37	7	Bir Genç Erkek	—	—	IX-2/104
38	145	Bir Hastalık	A.V.B.Y., 99	A.V.B.Y., 269-277	VII-1/97
39	142	Bir İlkbahar Hikâyesi	Mah. Kah., 86	Mah. Kah., 119-122	IV-1/86
40	24	Bir Kadın	Sem., 156	Şah., 149-153	II-1/103
41	42	Bir Karpuz Sergisi	Sar., 32	Sar., 42-47	I-2/140
42	172	Bir Kaya Parçası Gibi	S. Kuş., 35	S. Kuş., 48-52	VI-2/141
43	34	Bir Kıyının Dört Hikâyesi	Sem., 36	Sem., 51-59	I-1/29
44	10	Bir Küçük Satıcı	—	—	IX-1/21
45	155	Bir Külhanbey Hikâyesi	Lz. Ad., 101	Lz. Ad., 103-108	II-2/175
46	47	Bir Kütüphanenin Hikâyesi	—	T.Ç., 198-207	VIII-1/39
47	48	Bir Mektep Arkadaşı (bk. Sarnıç)	—	—	—
48	116	Bir Sarhoşluk	Mah. Kah., 50	Mah. Kah., 69-73	IV-1/52
49	68	Bir Seyahat-Bir Seyahatin Sonu (bk. Bekâr)	—	—	—
50	98	Bir Sonbahar Akşamı	H. Baş., 25	H. Baş., 38-41	VI-1/31
51	74	Birtakım İnsanlar	Şah., 133	Sem., 113-117	I-1/71
52	18	Bir Vapur	Sem., 152	Sem., 167-169	I-1/109
53	97	Birinci Mektup	Hv. Bul., 82	Hv. Bul., 259-262	IV-2/191
54	119	Bizim Köy Bir Balıkçı Köyüdür	Lz. Ad., 56	Lz. Ad., 58-67	II-2/144
55	23	Bohça	Sem., 64	Sem., 75-80	I-1/46
56	152	Bulamayan	S. Kuş., 9	S. Kuş., 15-27	VI-2/118
57	106	Büyük Hulyalar Kuralım	Hv. Bul., 32	Hv. Bul., 195-202	IV-2/146
58	169	Cezayir Hurmaları (bk. Cezayir Mahallesi)	—	—	—
59	169	Cezayir Mahallesi	H. Baş., 94	H. Baş., 133-138	VI-1/96
60	194	Çarşıya İnemen	A.V.B.Y., 88	A.V.B.Y., 255-264	VII-1/86
61	170	Çatışma	H. Baş., 16	H. Baş., 26-31	VI-1/22
62	49	Çelme	Şah., 11	Şah., 15-24	II-1/14
63	57	Çöpe Ahmet	Şah., 61	Şah., 82-87	II-1/58
64	51	Davud'un Anası	Sar., 100	Sar., 128-134	I-2/202
65	59	Define Arayıcıları (bk. Bir Define Arayıcısı)	—	—	—
66	187	Dolapdere	A.V.B.Y., 96	A.V.B.Y., 265-268	VII-1/94
67	186	Dondurmacı Çırağı (bk. Dondurmacının Çırağı)	—	—	—



SIRA NO	KRN. SIRA NO	HİKÂYELERİN ADI	I.BASKI KİTAP, s.	VARLIK, 1965 KİTAP, s.	BİLGİ Y. KİTAP, s.
68	186	Dondurmacının Çırağı	S.Kuş., 105	S.Kuş., 135-145	VI-2/201
69	127	Dört Zait	Mah.Kah., 23	Mah.Kah., 34-41	IV-1/28
70	20	Düğün Gecesi	Sem., 76	Sem., 86-91	I-1/53
71	190	Dülger Balığının Ölümü	A.V.B.Y., 78	A.V.B.Y., 243-248	VII-1/76
72	160	Eftalikus'un Kahvesi	A.V.B.Y., 68	A.V.B.Y., 231-237	VII-1/66
73	100	Eleni ile Katina	Hv.Bul., 73	Hv.Bul., 247-251	IV-2/183
74	165	Ermeni Balıkçı ile Topal Martı (bk. İki Kişiye Bir Hikâye)			
75	99	Falci Matmazel Todori	Hv.Bul., 77	Hv.Bul., 252-258	IV-2/186
76	149	Fındık	Az Şek., 79	Az Şek., 207-212	VII-2/128
77	73	Francala mı, Eknek mi?	Şah., 49	Şah., 65-70	II-1/47
78	202	"G..."	Az Şek., 16	Az Şek., 142-148	VII-2/144
79	77	Garson	Şah., 130	Sem., 105-112	I-1/66
80	39	Gauthar Cambazhanesi	Kump., 89	Kump., 295-321	V-1/111
81	54	Gaz Sobası	Sar., 84	Sar., 107-117	I-2/188
82	36	Gece İş	Sar., 41	Sar., 53-60	I-2/149
83	11	Gece ve At	—	—	IX-2/115
84	113	Gramofon ve Yazı Makinesi	Mah.Kah., 61	Mah.Kah., 83-92	IV-1/62
85	16	Grenoble'de İtalyan Mahallesi	Sar., 106	Sar., 135-138	I-2/207
86	180	GUĞUM	H.Baş., 106	H.Baş., 149-150	VI-1/108
87	183	Gün Ola Harman Ola	S.Kuş., 39	S.Kuş., 53-57	VI-2/144
88	139	Hallaş	Mah.Kah., 29	Mah.Kah., 42-49	IV-1/33
89	40	Hancının Karısı	Sar., 47	Sar., 61-65	I-2/155
90	184	Haritada Bir Nokta	S.Kuş., 57	S.Kuş., 75-85	VI-2/160
91	103	Havada Bulut	Hv.Bul., 3	Hv.Bul., 157-173	IV-2/121
92	105	Havada Bulut	Hv.Bul., 25	Hv.Bul., 189-194	IV-2/140
93	114	Havuz Başı	H.Baş., 3	H.Baş., 7-13	VI-1/9
94	114	Havuz Kenarı (bk. Havuz Başı)			
95	189	Haydarpasa (bk. Hikâye Peşinde)			
96	110	Hayvanca Gülen Adam	Lz.Ad., 118	Lz.Ad., 119-125	II-2/186
97	189	Hikâye Peşinde	Az Şek., 23	Az Şek., 149-157	VII-2/150
98	186	Hışt, Hışt! ..	A.V.B.Y., 74	A.V.B.Y., 238-242	VII-1/72
99	44	İflâs (bk. 1476 Nikel Kuruşun Hikâyesidir)			
100	30	İhtiyar Talebe	Sem., 114	Sem., 132-166	I-1/85
101	84	İki Kişi Arasında	T.Ç., 54	T.Ç., 208-210	VIII-1/46
102	165	İki Kişiye Bir Hikâye	A.V.B.Y., 42	A.V.B.Y., 200-210	IV-1/104
103	90	İkinci Mektup	Hv.Bul., 86	Hv.Bul., 263-276	IV-2/194



SIRA NO	KRN. SIRA NO	HİKÂYELERİN ADI	I.BASKI KİTAP,s.	VARLIK,1965 KİTAP, s.	BİLGİ Y. KİTAP,s.
104	146	İlk Okuyucu Mektubu	Az Şek.,67	Az Şek.,195-202	VII-2/177
105	177	İnsan Gibi Bir Şey: Huy	H.Baş.,60	H.Baş.,85-91	VI-1/63
106	46	İnsanlar, Türküler, Masallar	H.Baş.,85	H.Baş.,120-126	VI-1/87
107	13	İpekli Mendil	Sem.,53	Sem.,66-70	I-1/39
108	117	İp Meselesi	Lz.Ad.,39	Lz.Ad.,41-48	II-2/133
109	136	İyilik Unutulmaz	H.Baş.,21	H.Baş.,32-37	VI-1/27
110	132	İzmir'e	Mah.Kah.,71	Mah.Kah.,97-107	IV-1/72
111	140	Jimnastik Yapan Adam	H.Baş.,55	H.Baş.79-84	VI-1/59
112	154	Kaçamak, Papağan, Karabiber	Lz.Ad.,67	Lz.Ad.,68-78	II-2/151
113	191	Kafa ve Şişe	A.V.B.Y.,83	A.V.B.Y.,249-254	VII-1/81
114	197	Kalınıkhta	Az Şek.,32	Az Şek.,158-161	VII-2/158
115	38	Kalorifer ve Bahar	Sar.,11	Sar.,12-27	I-2/121
116	123	Kameriyeli Mezar	Lz.Ad.,108	Lz.Ad.,109-118	II-2/179
117	15	Karabaşın Hakkını Yediler	—	—	IX-1/29
118	162	Karanfiller ve Domates Suyu	Mah.Kah.,40	Mah.Kah.,56-60	IV-1/42
119	75	Karidesçinin Evi	Hv.Bul.,38	Hv.Bul.,203-216	IV-2/152
120	4	Kartal	—	—	IX-2/100
121	56	Kağıkadası'nda	Şah.,19	Şah.,25-37	II-1/21
122	31	Kayseri Yolcuları (bk.Üçüncü Mevki)	—	—	—
123	88	Kendi Kendime	S.Kuş.,25	S.Kuş.,35-38	VI-2/132
124	93	Kestaneci Dostum	Mah.Kah.,75	Mah.Kah.,131-138	IV-1/95
125	94	Ketenhelvacı	T.Ç.,9	T.Ç.,161-166	VIII-1/13
126	87	Kınallada (bk.Kınallada'da Bir Ev)	—	—	—
127	87	Kınallada'da Bir Ev	Mah.Kah.,54	Mah.Kah.,74-77	IV-1/56
128	148	Kıraathaneler	Az Şek.,75	Az Şek.,203-206	VII-2/184
129	176	Kırlangıç Yuvasındaki Kadın	S.Kuş.,100	S.Kuş.,129-134	VI-2/197
130	14	Kıskançlık	Sem.,59	Sem.,71-74	I-1/43
131	157	Kış Akşamı, Masa ve Sandalye	Mah.Kah.,79	Mah.Kah.,108-112	IV-1/79
132	70	Kim Kime	Sar.,68	Sar.,87-94	I-2/174
133	108	Korkunç Bir Pastane	Hv.Bul.,65	Hv.Bul.,237-246	IV-2/176
134	61	Köye Giden Eşek (bk.Köye Gönderilen Eşek)	—	—	—
135	61	Köye Gönderilen Eşek	Şah.,56	Şah.,88-94	II-1/62
136	60	Köy Hocası ile Sığirtmacı	Şah.,85	Şah.,114-119	II-1/80
137	78	Krallık	—	Şah.,76-81	II-1/54
138	58	Kriz	Şah.,111	Kump.,269-294	V-1/89
139	133	Kumarbaz Hayri Efendi	H.Baş.,8	H.Baş.,14-25	VI-1/14

SIRA NO	KRN. SIRA NO	HİKÂYELERİN ADI	I.BASKI KİTAP, s.	VARLIK, 1965 KİTAP, s.	BİLGİ Y. KİTAP, s.
140	144	Kumpanya	Kump., 3	Kump., 173-268	V-1/9
141	96	Kurabiye	Hv.Bul., 61	Hv.Bul., 231-236	IV-2/172
142	41	Lohusa	Sar., 51	Sar., 66-74	I-2/199
143	17	Louvre'dan Çaldığım Heykel	Sem., 106	Sem., 126-128	I-1/81
144	122	Lüzumsuz Adam	Lz.Ad., 5	Lz.Ad., 7-19	II-2/109
145	9	Madan ve Mösş	—	—	IX-2/112
146	141	Mahalle Kahvesi	Mah.Kah., 3	Mah.Kah., 7-14	IV-1/9
147	141	Mahalle Kahvesinde (bk. Mahalle Kahvesi)			
148	79	Mahpus	Şah., 28	Şah., 38-46	II-1/29
149	35	Marsilya Limanı	Sar., 109	Sar., 139-143	I-2/210
150	99	Matmazel Todorı (bk. Falci Matmazel Todorı)			
151	69	Mavnalar	—	Sar., 48-52	I-2/145
152	178	Mektup	H.Baş., 71	H.Baş., 100-103	VI-1/73
153	203	Melâhat Heykeli	A.V.B.Y., 33	A.V.B.Y., 189-194	VII-1/40
154	118	Menekşeli Vadi	Lz.Ad., 47	Lz.Ad., 49-57	II-2/138
155	27	Meserret Oteli	Sem., 29	Sem., 44-50	I-1/24
156	128	Meyhanedeki Adam (bk. Biraşanedeki Adam)			
157	145	Mikropsuz Hastalıklardan (bk. Bir Hastalık)			
158	76	Millet Bahçesi	—	—	IX-1/61
159	102	Mürüvvet	Lz.Ad., 28	Lz.Ad., 30-40	II-2/126
160	101	On Milyonerle On Metresi	H.Baş., 46	H.Baş., 67-78	VI-1/51
161	55	Ormanda Uyku	Sar., 58	Sar., 75-86	I-2/165
162	29	Orman ve Ev	Sem., 71	Sem., 81-85	I-1/50
163	188	Otuz Bir Mart (bk. Hişt, Hişt!..)			
164	112	Önündeki Kış	T.Ç., 15	T.Ç., 167-171	VIII-1/17
165	199	Öyle Bir Hikâye	A.V.B.Y., 3	A.V.B.Y., 153-165	VII-1/9
166	206	Panco'nun Rüyası	A.V.B.Y., 28	A.V.B.Y., 183-188	VII-1/35
167	129	Papaz Efendi	Lz.Ad., 88	Lz.Ad., 91-102	II-2/167
168	52	Park	Sar., 75	Sar., 95-106	I-2/180
169	130	Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi	H.Baş., 90	H.Baş., 127-132	VI-1/92
170	50	Paşa Hazretleri	—	—	IX-1/41
171	63	Paşazâde	Şah., 54	Şah., 71-75	II-1/51
172	174	Pay	S.Kuş., 87	S.Kuş., 113-119	VI-2/186
173	150	Plajdaki Ayna	Mah.Kah., 9	Mah.Kah., 15-24	IV-1/14
174	53	Plaj İnsanları	Sar., 93	Sar., 118-127	I-2/195



SIRA NO	KRN. SIRA NO	HİKÂYELERİN ADI	I. BASKI KİTAP, s.	VARLIK, 1965 KİTAP, s.	BİLGİ Y. KİTAP, s.
175	67	Projektörçü	Şah., 43	Şah., 58-64	II-1/42
176	182	Radioaktiviteli Röntajlı Hikâye	S. Kuş., 28	S. Kuş., 39-47	VI-2/135
177	192	Rıza Milyon-Er	A. V. B. Y., 52	A. V. B. Y., 211-221	VII-1/49
178	21	Robenson	Sem., 110	Sem., 129-131	I-1/83
179	120	Sakarya Balıkçısı	Mah. Kah., 89	Mah. Kah., 123-130	IV-1/89
180	5	Salıncakçı	—	—	IX-1/17
181	193	Sarmasıklı Ev	A. V. B. Y., 60	A. V. B. Y., 222-230	VII-1/58
182	48	Sarnıç	Sar., 5	Sar., 7-11	I-2/115
183	81	Satılık Dünya	Şah., 80	Şah., 107-113	II-1/75
184	25	Semaver	Sem., 5	Sem., 23-29	I-1/9
185	147	Serseri Çocukla Köpek	H. Baş., 81	H. Baş., 114-116	VI-1/83
186	85	Sevgiliye Mektup	—	—	VIII-1/44
187	89	Sevgiliye Mektup	T. Ç., 57	T. Ç., 211-214	VIII-1/48
188	90	Sevgiliye Mektup (bk. İkinci Mektup)	—	—	—
189	91	Sevgiliye Mektup (bk. Sonu)	—	—	—
190	97	Sevgiliye Mektup (bk. Birinci Mektup)	—	—	—
191	22	Sevmek Korkusu	Sem., 100	Sem., 121-125	I-1/77
192	3	Sıcak ve Dondurma	—	—	IX-2/98
193	158	Simitle Çay	H. Baş., 99	H. Baş., 139-141	VI-1/101
194	164	Sinağrit Baba	Mah. Kah., 108	Mah. Kah., 148-152	IV-1/115
195	168	Sivriada Geceleri	S. Kuş., 65	S. Kuş., 86-92	VI-2/167
196	173	Sivriada Sabahı	S. Kuş., 71	S. Kuş., 93-102	VI-2/172
197	8	Solugan Beygir ve İhtiyar Av Köpeği	—	—	IX-2/109
198	19	Sonbahar	H. Baş., 83	H. Baş., 117-119	VI-1/85
199	98	Sonbaharda Bildiren ve Bir Sonbahar Akşamı (bk. Bir Sonbahar Akşamı)	—	—	—
200	167	Son Kuşlar	S. Kuş., 3	S. Kuş., 7-14	VI-2/113
201	63	Son Paçazâde (bk. Paçazâde)	—	—	—
202	91	Sonu	—	Hv. Bul., 277-283	IV-2/203
203	163	Söylendim Durdum	Mah. Kah., 101	Mah. Kah., 139-142	IV-1/101
204	33	Stelyanos Hrisipulos Gemisi	Sem., 13	Sem., 30-43	I-1/14
205	115	Su Basması	H. Baş., 65	H. Baş., 92-99	VI-1/68
206	126	Sur Dışında Hayat	H. Baş., 74	H. Baş., 104-113	VI-1/76
207	156	Süt	Mah. Kah., 57	Mah. Kah., 78-82	IV-1/100
208	65	Şahmerdan	Şah., 3	Şah., 7-14	IX-1/100

SIRA NO	KRN. SIRA NO	HİKÂYELERİN ADI	T.BASKI KİTAP,s.	VARLIK,1965 KİTAP, s.	BİLGİ Y. KİTAP,s.
209	179	Şehrâyin	H.Bağ.,104	H.Bağ.,146-148	VI-1/106
210	161	Şehrin Sabahlarından ve Adamlarından Biri (bk.Şehrin Sabahları ve Adamlarından Biri)			
211	161	Şehrin Sabahları ve Adamlarından Biri	H.Bağ.,101	H.Bağ.,142-145	VI-1/103
212	32	Şehri Unutan Adam	Sem.,83	Sem.,92-97	I-1/57
213	62	Şeytanınâresi	—	Şah.,120-123	II-1/84
214	102	Şöpar Hüseyin (bk.Mürüvvet)			
215	151	Şöhrete Dair	Az Sek.,85	Az Sek.,213-217	VII-2/188
216	28	Tahtacılar	—	—	IX-1/34
217	82	Teşekkür	—	—	IX-1/66
218	144	Tiyatro Kumpanyası (bk.Kumpanya)			
219	86	Tüneldeki Çocuk	T.Ç.,3	T.Ç.,155-160	VIII-1/9
220	43	Türkçeye Tercüme Edilemeyen Kitap	T.Ç.,61	T.Ç.,215-219	VIII-1/51
221	166	Türk Ülkesi	S.Kuş.,78	S.Kuş.,103-108	VI-2/179
222	1	Uçurtmalar	—	—	IX-2/93
223	111	Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal	Mah.Kah.,19	Mah.Kah.,29-33	IV-1/24
224	31	Üçüncü Mevki	Sem.,90	Sem.,98-104	I-1/61
225	12	Vilâyetin Hikâyesi	—	—	IX-1/25
226	2	Yağma	—	—	IX-2/95
227	75	Yağmurlu Hava	—	—	IX-1/55
228	199	Yağmurlu Hikâye (bk.Öyle Bir Hikâye)			
229	204	Yalnızlığın Yarattığı Adam (bk. Yalnızlığın Yarattığı İnsan)			
230	204	Yalnızlığın Yarattığı İnsan	A.V.B.Y.,13	A.V.B.Y.,166-176	VII-1/20
231	88	Yalnızlık (bk.Kendi Kendime)			
232	185	Yandan Çarklı	S.Kuş.,83	S.Kuş.,109-112	VI-2/183
233	195	Yani Usta	A.V.B.Y.,38	A.V.B.Y.,195-199	VII-1/45
234	181	Yaşayacak	S.Kuş.,19	S.Kuş.,28-34	VI-2/127
235	196	Yılan Uykusu	A.V.B.Y.,106	A.V.B.Y.,278-283	VII-1/104
236	107	Yorziya'nın Mahallesi	Hv.Bul.,49	Hv.Bul.,217-230	IV-2/162
237	125	Yüksekkaldırım	H.Bağ.,40	Hv.Bağ.,58-66	VI-1/45
238	46	Yüz Kilometrede Seyahat (bk. İnsanlar, Türküler, Masallar)			
239	66	Zemberek	Şah.,71	Şah.,95-101	II-1/67



D Ö R D Ü N C Ü B Ö L Ü M

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN ROMANLARININ YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ



I. ROMANLARIN TERTİBİ

A. Medarı Maişet Motoru

Eser dört bölüme ayrılmıştır. Her bölüm de kendi arasında işaretlerle alt bölümler halinde sıralanmaktadır. Birinci ve ikinci bölümler ortalama altmış; üçüncü ve dördüncü bölümler kırkar sayfa civarındadır. Alt bölümler ise, kahramanlara ve vak'a birimlerine göre düzenlenmiştir. Her bir bölümün ayrı bir ismi vardır. Sekiz alt bölüme ayrılmış olan birinci bölüm "Medarı Maişet Motoru" başlığıyla; ikinci "Yolculukta"; üçüncü "Berber Dükkanının Açılma Merasimi"; dördüncü "Birtakım İnsanlar" adını almıştır. Birinci sekiz alt bölüme ayrıldığı halde, ikinci beş, üçüncü üç, dördüncü iki alt bölüm halindedir.

Bütün bölümlerde mekân tasviri önemli yer tutar. Birinci ve ikinci bölümlerde ayrı mekânlar ve farklı şahıs kadroları vardır. Üçüncü bölümde bu iki farklı şahıs kadrosunun asıl kahramanları bir araya getirilmiştir. Diğer bir ifadeyle, ikinci bölümün kahramanı Fahri adaya getirilmiş ve birinci bölümdeki kahramanlarla karşılaştırılmıştır. Son bölüm, Fahri'nin ölümü, Hikmet ile Melek'in ayrı çevrelere gitmeleri ve Ali Rıza'nın aile çemberinin çözülmesiyle olay tamamlanmıştır.

Romanda farklı şahıslara ait hayat hikâyeleri, küçük ve-silelerle birleştirilerek ortaya konulduğu için, tertip bakımından bütünlük bulunmamaktadır. Bundan dolayı, olay örgüsünü çevresinde bütünleştiren şahıs olarak belli birisini görmek zordur.

Birinci bölümde, Melek'i berberliğe hazırlayan anlatı-



cı, Melek'in ustası olacak Kir Dimitro'nun berber dükkanının tasviriyle başlar. Bu bölümde Ali Rıza'nın birinci derecede rolü olduğunu görüyoruz. O, fakir bir aile reisi, alkolik ve işsiz oluşu sebebiyle, yeni imkanlar aramaya yönelir.

Anlatıcı, kahramanların hayatlarındaki önemli vak'aları vermeğe çalışır. Ancak, teferruattan kurtulamaz. Dördüncü alt bölüme kadar, tek boyutlu bir vak'a ve bir güne ait olaylar şahıslara bağlı olarak verilirken; dördüncü alt bölümde, Ali Rıza ve Hikmet'in geçmişlerini tanırız. Beşinci ve altıncı alt bölümler Hikmet'e, yedincisi ise Melek'e ayrılmıştır. Sekizinci alt bölümde, "Krallık"⁽¹⁾ adlı hikâyede işlenen olay Ali Rıza'ya yaşattırılmıştır.

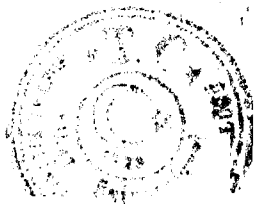
Birinci bölümü bir bütün olara ele aldığımızda, bir ailenin üç şahsını tanırız. Bunlar, baba Ali Rıza, kızı Melek ve sokakta bulunup eve alınan Hikmet'tir. Romanın bütünlüğünü, Melek ile Fahri'nin gelecekteki ilişkileri şekillendirirse de, asıl kahraman Hikmet, merkezdeki şahıs olarak, üç ve dördüncü bölümlerde de ağırlığını hissettirir.

Birinci bölümde her şeyi bilen hâkim anlatıcı, olayları kendi inisiyatifiyle şekillendirdiği halde, ikinci bölümde tasvir cümlelerinin dışında, anlatıcı değişmiş, Fahri'nin çevresindeki şahıslar kendi hayatlarını ve duygularını anlatırlar.

"Yolculuk" adlı bölüm, dalgıç Ragıb'ın Fahriye anlattıkları, Fahri'nin geçmişe dönerek kasabadaki çocukluk günlerinden hatırladığı köprüyle ilgili efsane, Nuh'un yaptıkları, her biri farklı hikâyelere konu olacak türden vak'a halkalarıdır. Amaç, Fahri'yi olaya hazırlamak ve onu adaya getirmek olduğu halde, ona yaptırılan gezi müstakil vak'alar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bölümün üç ve dördüncü alt bölümleri, Fahri'nin geçmişine ve köprünün tedarisiyle hatırladığı olaylara ayrılmıştır. Beşinci alt bölüm, Fahri'nin birkaç aylık köydeki hayatına ayrılmıştır. Bu bölümde ortaya çıkan hastalık bir vesile olmuş,

(1) Kronolojik listemizdeki 78 numaralı hikâye.



Fahri'nin adaya gelmesi hazırlanmıştır.

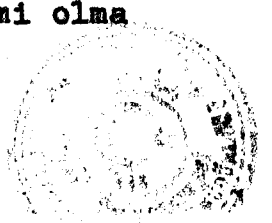
Üçüncü bölüm, birinci alt bölümde olayı fert-cemiyet münasebetleri açısından, kahramanların cemiyete, içinde yaşadıkları çevreye bakışlarını sergiler mahiyette ortaya koyan anlatıcı, ikinci alt bölümde Fahri'nin hastalığı sebebiyle İstanbul'un geri kalmış semtlerindeki bulaşıcı hastalıklara yönelir. Sosyal problem, mekânın birleştirici fonksiyonundan yararlanılarak ortaya konur. Bu kadarla kalmayan anlatıcı, ada halkının karakterlerini, meslek ve seciyelerini de, bu sosyal yapının oluşturunca unsurları olarak verir. Okuyucuya yorum imkanı bırakılmaz. Böylece Fahri ile Melek arasındaki masum ilişkinin dramatik bir sona gitmesinin sebepleri de verilmiş olur.

Üçüncü alt bölümde, çecredeki insanlar Hikmet'i Fahri'ye karşı hazırlarlar. Romanın ilk bölümünde, Melek'e gizli bir ilgi duyan Hikmet, Fahri'nin samimiyetine güvenip olayı sükûnetle karşılasa da, duyguları onda kaçış şeklinde reaksiyon gösterir.

Dördüncü bölüm, bir aile fertlerinin dağılmasına ve ayrı ayrı mekânlardaki hayatlarına dair olaylara ayrılmıştır. Fahri ölmüş, Melek adadan kaçmış, Hikmet Kaşıkadası'na bekçi olmuş, Ali Rıza da sokakta kalmıştır. Ali Rıza ile Hikmet'in bir hapishanede karşılaşmasıyla roman tamamlanır.

Vak'a değişik mekânlara taşınmak suretiyle, değişik yerler olayların yeni boyutlar kazanmasında önemli etken olmuştur. Birinci bölüm Ali Rıza ve çevresi; ikinci bölüm Fahri ve çevresi; üçüncü bölüm Melek ve çevresi; dördüncü bölüm Hikmet ve çevresi ağırlıklı olarak romanda yer alır. Bir, üç ve dördüncü bölümlerdeki mekânlar birbirine yakın yerler olup, asıl vak'anın geçtiği çevrelerdir. İkinci bölümdeki mekân ise, tamamen ayrı bir metin olarak araya girer.

İkinci bölümde Fahri olan kahraman, dördüncü bölümde Necmi diye geçer. Esasen romandaki vak'a kopuklukları, araya uzunca ilâve vak'aların sıkıştırılması, eserdeki bütünlüğü de bozmaktadır. Şunu da belirtelim ki, Fahri'nin Necmi olma yanlışlığı ikinci baskıdan itibaren düzeltilir.



B. Kayıp Aranıyor

Romen rakamıyla "I" denilmiş, fakat devamı olmayan, yarım kalmış bir eserdir. Kendi içerisinde beş alt bölüm halinde, ve her alt bölüm işaretlerle ayrılmış bulunmaktadır.

Bir yaz mevsiminin bitim günlerinde, vapurda adadan arkadaş olduğu balıkçı Cemal ile beraber, rüzgâr alan bir banka oturmuş olan Nevin'in geçmişe dönmesiyle olay örgüsü başlar. Böylece, kısa bir süre olan dış zaman çerçevesine uzun bir geçmiş yerleştirilmek suretiyle yeni zaman katmanlarına bağlanan vak'alar vücûda getirilir. Özdemir ile evli olduğu ve Ankara'da yaşadığı günlerine dönen Nevin, yaklaşık bir yıllık hayatını gözünden bir film şeridi gibi geçirir. Nevin'in geçmişe ait üç önemli hayat tezâhürünü öğrenmiş oluruz:

1. Evliliği ve Ankara'da geçirdiği günler.
2. Avrupada ve adada geçen günleri.
3. Ankara'da bir otobüs biletçisinin Nevin'e karşı duyduğu alaka.

İlk alt bölümde, Özdemir'den boşanıp İstanbul'a dönmüş olan Nevin'in o yazı nasıl geçirdiği, ada insanlarıyla ilişkileri verilir. Nevin, oturduğu kanepeye vuran soğukun tedâisi ile Ankara'daki hayatını, Özdemir'den ayrıldığı ve otele giderken duyduğu soğuk hatırlar. Yine aynı soğuk Nevin'e otobüs şöförünü düşündürür.

İkinci alt bölüm, Nevin'in babasıyla konuşması etrafında teşekkül eder. Burada, babasının Avrupa'ya dair hatıra defterine yazdıkları ve değişik konulardaki kitaplar konuşmanın konusudur.

Üçüncü alt bölümde, Nevin ile otobüs biletçisi ve Nevin Özdemir ilişkileri verilmiştir.

Dördüncü alt bölüm, Nevin'in otobüs biletçisiyle ve eşi

Özdemir'le ilişkilerinin sona ermesine ayrılmıştır. Nevin'in hayatına ait önemli anlar verilirken onun zihni vasıta olarak kullanılır, olaylar Nevin'in açısından ortaya konur.

Beşinci alt bölümde geçmişten hale dönülür. Romanın birinci alt bölümündeki olaylar hatırlatılır. "Nevin hikâyemizin başında anlattığımız bir soğuk gecede Cemal'le köye dönmüş..." (V-2/228) ifadesiyle de ikinci alt bölümdeki olayların devamı sıralanır. Nevin'in annesiyle görüşmeleri son bölüme alınarak vak'anın çözümü hazırlanır. Bundan sonra, Ankara'ya giden Nevin'in yazdığı mektup ve babası Vildan Bey'in gazetelerde çıkan kayıp ilanları, kızını kayıp eden babanın sürekli ilan verdiği haberi ile eser biter.

Bu romanda, olaylar halden geçmişe taşınmış, haldeki kısa bir zaman dilimi içerisinde, uzun bir süreyi oluşturan geçmişe ait olaylar yerleştirilmiştir. Bölümler, hatırlamaları yaşanan olayların bölmesine göre düzenlenmiştir. Kahramanın, önemine göre, ard arda sıraladığı hatıralar, yaşanan olaylar ile birlikte verilir. Ayrıca bölümler, vak'anın sona doğru gelişmesini hazırlayan ipuçlarına göre geliştirilmiştir. Olayların gelişme çizgisine, haldeki durumu belirterek başlayan anlatıcı, Nevin'in hayat anlayışının gelişiminde doğrudan ilgili baba-kız (Nevin-Vildan Bey) ilişkilerinin hangi temel üzerine kurulduğunu, aralarındaki diyalogu vermek sùretiyle ortaya koyar.

Nevin ile Özdemir arasındaki ilişkilerde, olay Özdemir'in olumsuz davranışları açısından ortaya konularak, Nevin'in bakış açısına önem verilmiştir. Kahramanların duygularıyla, hariçte vücut bulan olaylar birbirini tamamlayacak şekildedir. Ayrıca, çevre ile Nevin arasındaki uyumsuzluk, olay örgüsünün genişlemesini hazırlayıcı tarzda kullanılmıştır. Nevin'in bulunduğu mekânlara göre değişen olaylarda kahramanın çevresi ile çelişkiye düşmesine daima dikkat çekilmiştir. Nevin ile diğer kahramanlar arasındaki bu çelişki, romanın yapısını oluşturunca tarzda kullanılmıştır. Eser, bu tertibiyle yarım kalmış bir roman hüviyetindedir.



II. VAK'A

A. Medarı Maişet Motoru

Vak'a çizgisi, fert-cemiyet ve fert mekân ilişkilerine göre geliştirilir. Vak'a, fakir bir aile çevresinde geçer. Rutubetsiz bir evde yaşamamanın ve mutlu olabilmenin hayallerini kuran baba, bütün ümidini kızının berber olmasına bağlamıştır. Ali Rıza, Melek, Hikmet ve Kir Dimitro'nun tanıtıldığı birinci bölüm vak'anın çekirdeğini oluşturmaktadır. İç içe metin halkalarından ibaret olan bu bölüm, kahramanların geçmişlerine dair hatırlama ve geriye dönüşlerle zenginleştirilir.

Eser, dört metin tabakasından meydana gelmiş vak'a zincirinden ibarettir. Her bölüm, müstakil bir gelişme çizgisi takip etmektedir. Bu bakımdan, bölümler arasında tam bir münasebet kurmak güçleşmektedir. Ancak, küçük vesileler bölümler arasındaki bütünlüğü ve ilişkiyi sağlamak için kullanılır. Üçüncü bölümde, ikinci bölümün kahramanı Fahri'nin hastalığı sebebiyle adaya getirilmesi gibi. Bu olay, Ali Rıza ailesinin hayatlarını da şekillendirecek önemli bir unsur durumundadır. Yer yer tedarikler vasıtasıyla vak'anın dış çerçevesine yönelen anlatıcı, ikinci üçüncü derecedeki olaylara da yer vermek suretiyle asıl vak'anın çevreyle olan ilişkisine dikkati çeker. Böylece, farklı unsurların birleştirilmesiyle vak'a iskeletindeki boşluklar örülür.

Kahramanlar arasındaki münasebet ağı, birinci ve ikinci bölümlerde ayrı metin halkaları şeklinde oluşturulmuş, daha sonra kahramanlar bir araya getirilmiştir. İkinci bölümdeki olayların asıl kahramanı, birinci bölümdeki kahramanların bulunduğu mekâna getirtilmiş; dördüncü bölümde, bu şahsın bölümü ve diğer şahısların dağılmasıyla olay, tek mekândan



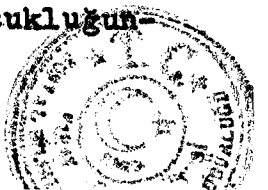
gişik mekânlara taşınmak sûretiyle küçük metin halkalarına ayrılmıştır. Anlatıcı, mekândaki her değişiklikte yeni şahıslar ve ilişkilerle olay örgüsünü zenginleştirmiştir. Ali Rıza ile Kir Dimitro arasındaki ilişki Melek'in berber olmasına zemin hazırlamış olduğu gibi; Melek ile Fahri arasındaki ilişki ailenin parçalanmasına parçalanmasına ve vak'anın yeni boyutlar kazanmasına sebep olmuştur. Ali Rıza, Melek ve Hikmet önce bir arada ele alınmış, daha sonra Melek ve Hikmet daireleri birbirinden ayrılarak müstakil metin tabakaları teşkil etmiştir.

İkinci bölüm, farklı bir mekânda, değişik şahıslar arasında cereyan eden ilişkilerden ibarettir. Fahri'nin aile çevresi, yolculukta karşılaştığı insanlarla ilişkisi, köyünden hatırladığı olaylar alt bölümler halinde sıralanır. Böylece, adaya gelerek Melek dairesine giren kahramanın muhiti tanıtılır.

Bir aile çekirdeğinin hayat karşısındaki dramı olarak ortaya konulan romanda, cemiyet sosyal baskı unsuru olarak gösterilir. Fertlerin hayatlarını sürdürmek için dışa açılmaları, ya cemiyet normlarına ters düştüğü veya ferdî duygular yanlış yorumlandığı için, iyi hayat özlemleri gerçekleşmez. Ferdî duygular ve ilişkiler karşısına, engel unsur olarak cemiyet çıkarılır. Ali Rıza, kızını berber yaptığı için adalılardan dedi kodularına hedef olur. Ailenin dağılmasında çevrenin olumsuz tutumu, önemli bir unsur olarak gösterilir.

Vak'anın mekânı değiştikçe, olay örgüsüne yeni şahıslar girer. Kahramanların farklı şahıslar ile ilişkileri metin tabakalarının oluşmasında zenginleştirici unsur olarak kullanılır. Melek-Kir Dimitro, Ali Rıza -Kir Dimitro, Hikmet-Ruhi Kaptan, Hikmet-Mustafa, Melek-Fahri, Fahri-Fahrettin Asım, Hikmet-Mustafa vs. şahıslar arasındaki ilişkiler vak'anın yeni boyutlar kazanmasında kullanılır.

Romanın özellikle bir ve ikinci bölümlerinde vak'a, geri dönüşlerle zenginleştirilir. Ali Rıza ve Hikmet'in geçmişleri, yahut Fahri'nin aile çevresi ve köyündeki yaşantısı verilmek sûretiyle bu durum sağlanır. Ayrıca, Fahri'nin çocukluğun-



dan hatırladığı, Nuh ve çevresindekilerle ilgili olaylar, vak'-anın çerçevesini genişletmiştir.

Metin halkaları ve metin tabakaları arasında vak'a zincirini oluşturan unsurlar açısından roman, değişik hayat tezâhürlerinin birleştirilmesi sûretiyle vücut bulmuştur. Vak'ada gerilimi artıran olaylar asgariye indirilmiş, hayatın tabii akışı geçen zamana paralel olarak ortaya konulmuştur. Vak'ayı oluşturan kahramanların hayatlarının belli bir bölümü değil, önemli olayların yaşandığı zaman dilimlerinden seçilmiş kesitlerdir. Olaylar kahramanların iç dünyalarıyla da irtibatlandırılarak, zamanın tabii akışı içindeki yaşanan hayatla duygular arasında uyum sağlanmıştır.

B. Kayıp Aranıyor

Bu romanda vak'a, kahramanı olan Nevin'in hayatına dair olaylar, onun zihninden geçiş sırasına göre ve iç içe halkalar şeklinde verilmek sûretiyle teşekkül etmiştir. Çevre ve bütün olaylar Nevin'in açısından ortaya konmuş, onun zihni vak'anın kurulmasında bir vasıta olarak kullanılmıştır.

Avrupalı tarzda yetiştirilmiş olan Nevin'in haldeki ve geçmişteki hayatının bir bölümü, onun çevreyle ilişkilerine göre düzenlenir. Avrupa ve Ankaradaki hayatını, bulunduğu zamandan geriye giderek ortaya koyan Nevin'dir.

Vak'a, Nevin'in ayrılmakla biten evliliği ve toplumun ortak ahlaki telakkilerine uymayan davranışları üzerine kurulmuştur. Olaylarda belli bir kronolojik sıra ve bütünlük bulunmamaktadır. Kahramanın zihninde doğuş sırasına göre verilmiştir. Böylece, Nevin'in üç ayrı mekândaki hayatı ve ilişkileri bir arada ortaya konulmuştur. Avrupada geçen günlerinden bazı kesitler onun Ankara'daki hayatı içerisinde, Ankara'daki hayatı da İstanbul'da (adada) hatırlanmıştır. Hatırlatıcı sebep ise rüzgârdır. Soğuktan esen rüzgâr, çağrışım unsuru olarak, kahramanı halden geçmişe yöneltici bir fonksiyona sahiptir.



Oturduğu bankta, yüzüne çarpan soğuk rüzgârdan, Ankara'da evinden ayrılıp otele giderken hissettiği soğuğu hatırlamış ve evliliğinin sona erdiğinin bir gün öncesinden başlamak üzere gelişen olayları, geçmişteki yaşama şartlarına uygun olarak okuyucuya aktarmıştır. Geriye dönüşle ortaya konulan vak'a, bir aile dramıdır. Hâkim anlatıcı, ferdî duyguları da ihmal etmemekle beraber, kişiler arasındaki ilişkiyi ele alırken çevreyi de olayların dışında tutmamıştır.

Adada yaşayan Nevin'in hareketleri zaman zaman çevre tarafından tenkid edilmekte, Nevin'e dair, başkalarının düşüncelerine de yer verilmektedir. Böylece, "Medarı Maişet Motoru"nda olduğu gibi, ferdin gerçek durumunu tesbit edemeyen çevre, engelleyici fonksiyonuyla karşımıza çıkmıştır. Aynı şekilde, Nevin ile Özdemir arasındaki ilişkinin çözülmesinde suçlu olarak Nevin'i niteleyen çevre, basit dedi kodularıyla aile ilişkilerinde engel unsur olarak dikkatlere sunulmuştur.

Nevin ile Cemal arasındaki ilişkinin belirtilmesiyle başlanan romanda birinci, ikinci, dördüncü ve beşinci alt bölümlerde anlatılan olaylar aynı zaman diliminde meydana gelmiştir. Çekirdek vak'a ise Nevin'in hatıraları yoluyla ortaya konulmuştur. Bu, üç ve dördüncü alt bölümlerde anlatılan, birinci bölümde de: "İşte, kocası Özdemir'den ayrıldıktan sonraki yaz böylece gelip geçmişti. Ankara'dan döneli epey oluyordu." (V-2/151) sözleriyle işaret edilen olaylardır.

Vak'a, Nevin'in haldeki durumu ile geçmişteki hayatını iç içe sıralamak sûretiyle şekillendirilmiş; metin halkaları arasına, ikinci üçüncü derecede şahısların birbirleriyle ilişkileri de yerleştirilerek boyutları genişletilmiştir.

Soğğun çağrışımıyla Ankara'daki günlerini hatırlayan Nevin, adada ve Ankara'daki çevresini oluşturan şahısların davranışlarından da Shambry'deki günlerini hatırlar. Aynı şekilde Ankara'da bir sokaktan geçerken gördüğü kızlar onun "Superville"-in bir hikâyesini düşünmesine sebep olur.

Anlatıcı, kahramanı Nevin'in bulunduğu yerlere ve iliş-



ki kurduğu insanlara göre, mekân ve şahıs kadrosunda değişiklikler yaparak olayları ortaya koymaktadır. Böylece vak'a, Nevvin'in bulunduğu çevrelere taşınır. Burası, ada, Ankara, Avrupa-da bir şehir olduğu gibi, bir tren kompartmanı olarak da karşımıza çıkabilir.

"Kayıp Aranıyor"da, uzun bir geçmişe ait olaylar kısa bir zamana sığdırılmak süretiyle modern romandaki vak'a anlayışına ulaşılmıştır. Kahramanın hayatı iç çözömlene ile ve geçmiş olaylar yeniden yaşatılmak süretiyle edebî metin halkaları ortaya konulmuştur.

III. ZAMAN

A. Medarî Maişet Motoru

Romanın tamamında, hızlı bir şekilde geçtiği hissedilen yaklaşık yedi yıllık bir zaman dilimindeki olaylar sıralanmıştır. Hatırlamalarla halden geriye dönölmüş, geçmişe ait olaylara da yer verilmiştir. Muhtelif zaman dilimlerinden meydana gelmiş art-zamanlı bir eserdir.

Birinci bölümde, vak'anın geçtiği mevsim, kapıların sıkıca kapandığı, poyrazın insanı üşöttüğu kışın başlangıç günleridir. Birinci ve ikinci alt bölümler haldeki olaylara ayrılmış, bir, saatlik bir süreye sığdırılmıştır. Anlatıcı, ikinci alt bölüme, "Günlerden cuma idi." (III-1/9) diyerek zamanı belirten cümle ile başlar. Vaktin akşama doğru oluşunu, "Ali Rıza berber dükkânından çıkar çıkmaz havanın karardığını, poyrazın büsbütün hırçınlaştığını farkettti." (III-1/14) ifadesinden anlarız. Üçüncü alt bölümde birkaç saatlik bir sürede, Ali Rıza'nın meyhanede ve evindeki durumu anlatılır. Dördüncü alt bölümde ise, Ali Rıza'nın geçmiş hayatı haldeki bir saatlik zamanın içerisine yerleştirilmiştir. Art zamana ait olaylar kahramanın hatırlamasıyla ortaya konulmuştur. Beşinci ve altıncı alt bölümlerde Hikmet'in yaşadığı bir yıl önceye ait olaylar

halden geriye dönerek verilmiştir. Diğer alt bölümlerde de, halde yaşanan olaylar ile kahramanların geçmişleri bir arada verilmiştir. Bu alt bölümlerde, zaman bakımından bir simetrinin varlığı dikkati çekmektedir. Meselâ, yedinci ve sekizinci alt bölümlerde de, vak'anın diğer kahramanlarının geçmişleri halde yeniden hatırlanmış, böylece geçmiş zaman hale taşınmıştır. Yedinci alt bölümde, geçişi belirtilen iki buçuk aylık zamanın içerisinde, altmış yaşındaki Kir Dimitro'nun kırk yıllık hayatı; sekizinci alt bölümde, Hikmet'in çocukluğundan hatırladığı olaylar anlatılmıştır.

Anlatıcı, önemli vak'a zamanlarını haldeki kronolojik süreye bağlı olarak verir. Ancak, kronolojik olan ve akışı hissedilen zaman, kahramanların kendi geçmişlerini hatırlama ve anlatmalarıyla kesintiye uğrar. Böylece, haldeki iki zamanın arasına art-zamana ait olaylar yerleştirilmek suretiyle, vak'a ve mekân gibi unsurlarda olduğu gibi, zamanda da genişleme meydana gelir. Hale ve geçmişe ait bütün zamanlar esere yansımaz. Yaşanan önemli olayların vücut bulduğu zaman dilimleri verilir.

Zamanın geçişine ve mekânın değişmesine göre, beş alt bölüm olarak sıralanmış ikinci bölümde, halde yaşanan bir akşam vardır. İkinci alt bölüm: "Fahri ertesi gün Haydarpaşa'dan trene binerken..."(III-1/74)ifadesiyle başlar. Haldeki zaman bir yolculuk süresine eşittir. Haldeki bu dış zaman çerçevesine geçmiş zamana ait olaylar yerleştirilir. Art zamandaki olayların öğrenme zamanı, "Yedi sene evvel Fahri, Ata'nın ağzından su kenarında dinlemişti." (III-1/111) cümlesiyle belirtilir. Daha sonra, kahramanın köydeki birkaç aylık yaşantısı kronolojik olarak verilerek bölüm tamamlanır.

Üçüncü bölümde, hale ait önemli zaman dilimleri belirtilir. Özellikle belirtilen zamanlar, vak'anın gerilimini yükselten yeni olaylara hazırlık teşkil eden zaman dilimleridir. Üçüncü bölümün yaz sonuna kadar geçen zaman, "Ali Rıza'nın o kış günü bir haftalık sakalını traş etmeğe geldiği günden bu güne, tam beş kocaman sene geçti." (III-1/157) diyen anlatıcı,



burada geçen zamanın ne kadar olduğunu da belirtmiştir. Böylece zamanın akışı, roman boyunca zaman ifade eden sözlerle ortaya konulmuştur. Meselâ, burada melek-Fahri ve Fahri-Hikmet ilişkilerinin geçtiği zaman dilimi, vak'anın gelişmesini hazırladığı için, işaret edilmiştir.

Dördüncü bölümde, iki yılda yaşanmış olaylar vardır. Bu bölümde de zamanın akışı hissettirilir. Ayrıca, kahramanlara ait yaşanmış olaylar, geriye dönüşlerle verilerek art-zaman hatırlatılır. Burada Hikmet ve çevresi ön plana çıktığı için, onlara ait olayların önemli zaman dilimleri belirtilir.

Romanın anlatma zamanının "dış zaman" çerçevesine bağlı olarak devam ettiğini görüyoruz. Anlatıcı devam eden vak'anın gelişme çizgisini önceden okuyucuya haber vererek, metinde olayları zaman sırasına göre aktardığını vurgulamış olur. Geçmiş zamandaki olaylarda ise, kahramanların iç çözümlemesi yapılarak art-zamana dönülmüştür.

B. Kayıp Aranıyor

Bu roman da zaman bakımında art-zamanlıdır. Olaylar halden geriye dönüşle ortaya konulmuştur. Uzun geçmiş, kısa bir zaman dilimine yerleştirilmek suretiyle "ikinci bir zaman katmanı" ⁽²⁾ vücuda getirilmiştir.

Kahramanın haldeki durumunu belirterek olayları sıralayan anlatıcı, "Bu akşam..." (V-2/136) ifadesiyle hali verir. Daha sonra, onun haldeki hayatı, "İşte, kocası Özdemir'den ayrıldıktan sonraki yaz böylece geçip gitmişti. Ankaradan döneli epey oluyordu." (V-2/150) cümlesiyle ortaya konur.

Romanın ilerleyen bölümlerinde, halin içerisine geçmişe ait hayat tezahürlerinin konulduğunu görüyoruz. Birinci, ikinci, dördüncü ve beşinci alt bölümde çerçeve zaman dediğimiz hal

(2) Gürsel Aytaç, "Bugünkü Türk Romanında Anlatım Tekniği", Yazko-Edebiyat d., Kasım 1982, N.25, s.89.



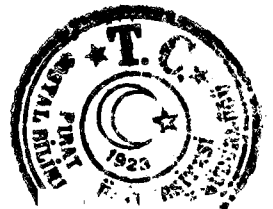
ile geçmiş bir arada ortaya konulduğu; üçüncü alt bölümde ise, geçmişten bir olayın aktarıldığı göz önüne alınınca, zamanın iç içe bir yapı arz ettiği dikkati çeker. Zamana ait ifadelerin tekrar edildiği romanda, dördüncü alt bölüme kadar geçmiş ve haldeki bir kısım vak'alar verildikten sonra geçmiş halin çerçevesine şu şekilde bağlanır: "İşte, Cemalle kış günü vapurun kenar kanapelerinde ayaza karşı oturup konuştukları gecede hatırladığı, o akşamki Ankara soğuğu idi." (V-2/171) Anlatıcı, bu zamanı da romanın sonlarına doğru, tekrar şu şekilde ifade eder:

"Nevin, hikâyemizin başında anlattığımız bir soğuk gecede Cemal'le köye dönmüş, köy içinden kırmızı turplar satın almış, eve yollanmış, sonra Fazıla Hanımın ısrarıyla konuşmak üzere kendisini çağıran babasının odasında edebiyattan konuşmuştu." (V-2/228)

Halde iki ayrı zaman dilimiyle karşılaşırız. Birincisi, Nevin'in Cemal'le vapurda konuştuğu ve bu zaman içerisinde geçmiş hatırladığı zaman dilimi; ikincisi, Cemal ile ikinci defa buluştukları bir hafta sonrasındır. Birinci buluşmadan sonra, eve dönen Nevin önce babasıyla, gecenin ikisine kadar da annesiyle görüşür. İkinci buluşmada Nevin, annesinin anlattıklarını Cemal'e söylediği zaman dilimidir. Haldeki bu ikinci buluşmadan iki gün sonrası ise geleceğe ait bir zaman olarak karşımıza çıkar.

Romanda hal, geçmiş ve gelecek zaman bir aradadır. Hal, kahramanların son durumlarının belirtildiği zaman dilimi olup, yukarıda belirttiğimiz gibi iki âna tekâbül etmektedir. Gelecek "iki gün sonra..." (V-2/233) ifadesiyle verilir. Asıl vak'anın zamanı ise geçmiştir.

Ankara'ya boşanma işlemlerini tamamlamak için giden Nevin'in durumu anlatılırken: "Trene vakit vardı. Oturdu. Babasına şu mektubu yazdı: 1948 senesi Nisanının 12'nci günüydü." (V-2/235) sözleriyle kronolojik zamana da yer verilmiştir. Ayrıca, bu tarihten dört sene sonrası da romanın sonunda belirtilmiştir. Bunu anlatıcı şu şekilde ortaya koyar:



"Dört senedir de âdeta kendisi okuyup yine kendisi üzülsün denebilecek bir ilânı gazetelere verdiğini görüyoruz." (V-2/239)

Bu, anlatıcı tarafından vak'anın öğrenme zamanı olarak düşünülecek mahiyette romanın sonuna konulmuştur, diyebiliriz. Anlatma zamanı ise, olayın anlatıcı tarafından öğrenilmesini takip eder.

IV. MEKÂN

A. Medarı Maişet Motoru

Eserde mekân tasvirine geniş ölçüde yer verilmiştir. Romana şu cümle ile başlanır:

"Kir Dimitro'nun berber dükkanının bir kapağı deniz kenarına, ötekisi sütçü ile ekmekçinin dükkanları önündeki dar yola açılırdı." (III-1/7)

Berber dükkanının durumu, içerisinin soğuk zamanlardaki sabun ve limon kokusuna kadar verilerek, okuyucunun dikkati mekân üzerinde yoğunlaştırılır. Kir Dimitro'nun berber dükkanı, Ali Rıza'nın evine kıyasla, refahın ve temiz havanın hissedildiği yer olarak gösterilir. Ali Rıza'nın tek odalı evi ise, içerisinde yaşayanların bütün özelliklerini yansıtacak tarzda çizilmiştir. Melek'i berber yapınca, onun dükkanının ışıklığı ve lüks olacağı hayâlini kuran Ali Rıza, kızına hitaben evlerinin durumunu şöyle ortaya koyar:

"Şu it barınmaz yerde daha ne güne kadar oturacağız. Daha doğrusu daha ne güne kadar tahammül edip de kendimizi iskeleden aşağı kapıp koyuvermeyeceğiz." (III-1/17-18)

Babanın "it barınmaz" dediği evin iç durumunu da anlatıcı, Melek'in evdeki yerini tanıtırken belirtir:

"Bodrum katının duvarında sonradan babasının eliyle yapılmış bir merdiven asılı duruyordu. (...) İlk giren için gayet esrarengiz, nereden nasıl olduğu belirsiz, insan girecek kadar bir deliğin ağzına dayadı. Bir erkek çocuk bacaklarıyla



merdivene tırmandı. Burası Melek'in odası idi.

Küçük kız dizlerinin üstünde sürünerek yürüdüğü halde kafasını eğmeğe mecbur kalıyordu. Minyatür bir camdan yumuşak bir aydınlık giriyor, odanın içinde hayal meyal bir kafes farkediliyordu." (III-1/18)

Mekânın insan hayatı üzerindeki fonksiyonuna yer veren anlatıcı, mekânın insanın iç hayatıyla olan alâkasına da işaret eder. Berber olmakla bodrumun sıkıcı havasından kurtulmayı hayâl eden Melek de, mutlu olmayı güzel bir mekâna bağlar.

Kir Dimitro'nun berberlikle düzenlediği evinin konforuna da yer veren anlatıcı kahramanı Melek'in berber olmaya istekli haline haklılık payı katmıştır.

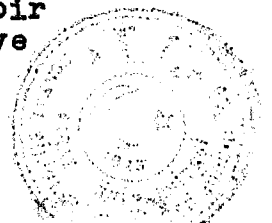
Kötü şartlara sahip mekânın sıkıcılığını daha belirgin hale getirmek için Ali Rıza'nın bu bodrumdan Kaşıkadasi'ndaki terk edilmiş bir eve geçişine de yer verdikten sonra, içerisinde temiz havanın bulunduğu bu evdeki bir gecelik uykunun aile fertleri üzerindeki olumlu yanına işaret eden anlatıcı, bu durumu şöyle ifade eder:

"Çocuklar o gece içi temiz deniz kokan, duvarı bahar levhalı odada, ömürlerinde ilk defa olarak, serin, rüyalı bir uyku uyudular." (III-1/50)

Birinci bölümde dar-mekân üzerinde durulur. İki ayrı dar-mekân ile karşılaşırız. Birisi vak'anın asıl kahramanlarının kötü şartlarına göre düzenlenmiş; diğeri içinde rahat edilebilecek ve kahramanların hayâllerini de yansıtan yerler olarak belirtilmiştir. Bu bölümde, geniş mekân ada, sadece olayların yaşandığı semttir.

İkinci bölümde olaylar farklı mekânlarda yaşananır. Burada da anlatıcı, önce dar mekânı tasvir etmiş, daha sonra kahramanın değişik mekânlara yönelmesiyle vak'ayı yeni mekânlara taşımıştır. Bu bölümde de mekân tasviriyle vak'aya girilir:

"Maçka'da 'Kanarya' apartımanının dördüncü katında, bir ana-baba ile bir oğuldan ibaret bir aile oturuyordu. Apartımanın kapısından içeriye



girince küçük bir yemek salonu göze çarpıyor, her tarafta hiç bir komşunun dil uzatmağa cesaret edemeyeceği bir temizlik görülmüyordu. Evin eşyaları eski, soluktu. Aynalı bir büfenin üzerindeki eşyada da, o aynı solukluk, temizlik vardı. Buraya giren her adama derhal çok uzun, iyi seneler görmüş, dedelerinden beri sıkıntı çekmemiş, fakat fazla bolluk da görmemiş bir ailenin kibar eşyaları, sessiz bir şekilde, âdeta hitap ediyordu." (III-1/67)

Burada, eşya ve mekândan hareketle kahramanların kişiliklerine dair ipuçlarının verildiğini görüyoruz.

İlerleyen bölümlerde olay, kahramanın bulunduğu yerlere taşınarak değişik mekânlarda geçer. Bir kasaba istasyonu, Fahri'nin yolculuğu esnasında dikkatini çeken geniş mekân, kahramanın doğup büyüdüğü köy, Fahri'nin algılarına göre ortaya konur. Ayrıca, geniş mekânın insana mutluluk veren güzelliğine de dikkat çekilir.

Olayların akışı mekâna da bağlı olarak devam etmiş, üçüncü bölümde Melek'in açtığı berber dükkanı, Ali Rıza'nın hayâline yakın bir şeklide gösterilmiştir. Melek'in dükkanını şu şekilde tanırız:

"Melek'in dükkanı güzeldi. Ortada gâvurca, eski, isimleri bile unutulmuş moda mecmuaları, Türkçe yeni, eski gazeteler, resimli mecmualar duruyordu. Hemen hemen bütün eşyayı Melek haftalıklarıyla almıştı. Yalnız, bir berber Dimitro'nun hediyesi ustura, bir de Hikmet'in iki şişe kolonyası, sahi bir de, babasının bir el aynası müstesna, ötekiler hep birtakım mahrumiyetler hesabına elde edilmiş şeylerdi." (III-1/131)

Ada geniş mekândır. Ancak, geniş mekâna dair tasvir bulunmamaktadır. Olayların düğüm ve gelişme çizgisinin olduğu ve ilişkilerin kurulduğu dar-mekânlar üzerinde durulmuştur.

Dördüncü bölümde, Melek'in berber dükkanının Ali Rıza tarafından dağıtılışı ortaya konularak, beş yıl önce kurulan hayaller ve umutlar da mekânın tahribiyle beraber yıkılır. Bundan sonra, vak'a değişik mekânlara taşınır. Mekândaki bu değişmeler, olay örgüsüne de yeni boyutlar kazandırır. Artık mekân, kahramanların bulundukları yerlere göre farklılık arz eder.

Hikmet Kaşıkadası'na çekilmiş, Melek Beyoğlu'nda bir berber dükkanına kalfa olarak girmiş, Ali Rıza evsiz barksız ve sokakta kalmıştır. Vak'anın bundan sonraki gelişme çizgisinde Hikmet'in bulunduğu mekânlar ön plâna çıkmıştır. Bu mekânlara dair tasvir yapılmadan, sadece kahraman ve ilişki kurduğu diğer kişilerin bulundukları yerler olarak belirtilmiştir.

Kapalı bir mekânda başlayan roman, yine kahramanlardan Ali Rıza ve Hikmet'in bir araya getirildiği dar-mekânda son bulur. Her iki mekân da fertlerin sosyal durumlarını yansıtmacı mahiyettedir. Kulübede veya rutubetli bir bodrumda başlayan hayat, bir hapishanenin karanlık koğuşunda devam eder. Mekânların kötü görünümüyle şahısların yaşama biçimleri arasında uyum bulunmaktadır.

B. Kayıp Aranıyor

Vak'a kahramanı Nevin'in bulunduğu yerler, olayların mekânı olarak esere girmiştir. Mekândaki değişme kişilerin hareketliliğine göre sıralanmış, bazan iç, bazan dış mekân öne çıkmıştır.

Okuyucu Nevin'i, "Vapurun rüzgâr tutmayan dış kanepelerine" Cemal'le otururken tanır. Daha sonra, kahramanın bulunduğu diğer mekânlar verilir.

Romanın önemli mekânlarından birisi Ankara'dır. Dar mekândan çok, olaylar geniş mekânda vücut bulmuştur. Dar mekân olarak, Nevin'in Ankara'daki evi, Özdemir'den ayrılıp gittiği otel, zaman zaman gittiği pastaneler, veda yemeğinin verildiği lokanta, Adada Vildan Bey'in köşkü, Beyoğlu sinemaları ve Adadaki kahve ve birahanelerdir. Bütün bu yerler kahramanın bulunduğu mekânlar olarak esere girmiştir. Mekâna dair tasvir bulunmamaktadır. Olayların etkisiyle sürüklenen Nevin, mekâna dikkatle bakmaz. Sadece insanların bulunduğu yerler olarak görmüştür. Anlatıcı, Nevin'in zihninden geçenler göre anlatımını sürdürdüğü için olaylar ve çevre kahramanın bakışına

uygun olarak verilmiştir. Dış mekân oldukça geniş yer tutar. Ankara, İstanbul, Paris, Chambéry, Marsilya'ya kadar uzanan geniş mekândaki olaylar iç içe sıralanmıştır. Esasen roman, soğuşun etkisiyle Nevin'in, Ankara'daki evinden çıkıp bir otele gidişini hatırlamasıyla başlar. Soğuşun ve olayların etkisi altında olan Nevin'in mekândan algılayacağı bir şey yoktur. Sadece sokakta gördüğü kızlar ve çevresinde bulunan insanlar onu ilgilendirmektedir.

"Medarı Maişet Motoru"nda, dar mekânlar üzerinde durulduğu halde, burada geniş mekânlar öne çıkmıştır. Ayrıca, ilk romanda, mekân tasviri ve mekan-insan arasındaki ilişki olay örgüsünde, fonksiyonu bakımından önemlidir. Bu romanda ise mekân, sadece kahramanın bulunduğu yerler olması itibarıyla, metinde yer almıştır.

Merkezdeki şahıs olan Nevin, daima hareket halinde bir insandır. Babasıyla beraber gittiği Avrupa şehirleri de Ankara'daki hatıraları arasında geçer. Bu yerler de isim olarak belirtilir, fakat tasvirleri yapılmaz.

Bu romanda mekân, olayların geçtiği yerler olarak belirtilmiştir. Ancak, kahramanımız Nevin'in içinde yaşadığı ortam, onun çevreyle ilişkileri açısından önem taşımaktadır. Her türlü mekânda bulunabilmesi, insanları ve mekânları ayırt etmeyen ve fark gözetmeyen düşüncede olduğunu vurgulamak için verilmiştir. Meselâ, "meyhanede iki kadeh rakı içmesi..." (V-2/145) onun her türlü mekânda rahat olabilen mizacının neticesi olarak karşımıza çıkar.

V. ŞAHİS KADROSU

A. Medarı Maişet Motoru

Eserde kalabalık bir şahıs kadrosuyla karşılaşırız. Vak'ada, asıl kahraman hüvviyetiyle bulunan şahısların çevreyle ilişkilerine yer verildiği için şahıs sayısı kalabalıktır.

Olay örgüsü, bir aile fertlerinin birbirleriyle ve başkalarıyla ilişkilerine göre düzenlenmiştir. Her bölümde, merkezdeki şahıs değişmektedir. Bu bakımdan, asıl kahramandan ziyade, kahramanların varlığı söz konusudur.

Vak'a, Ali Rıza ile berber Kir Dimitro arasındaki ilişki ile başlar. Bunlar arasındaki ilişkiyi ise Melek'in berber olma konusu sağlamıştır. Romanın ilk bölümünde geri plânda gözüken Melek, olayların gelişmesinde asıl rol sahibi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun için, anlatıcı Melek'in tasvirine geniş yer ayırmıştır. On dört yaşındaki haliyle tanıtılan Melek, Ali Rıza'nın gelecek için umut kaynağıdır. O'nun berber olması ile aile sıkıntısından kurtulacaktır.

Babası, Melek'i berberliği öğrenmesi için Kir Dimitro'nun yanına çırak vereceği haberini ona söyleyince, "Kuvvetli, güzel bir istikbâl vâdeden her şeyine rağmen yüzü bir hasta yüzü kadar sarı, (...) dudakları soluk(...), yalnız gözleri büyük, canlı, hareketli, kurnaz, ışıklı" (III-1/19) olan kız, bulunduğu şartlardan farklı bir hayatın hayâlini kurar. Çıraklık ve kalfalık süreleri tamamlandıktan sonra, Ali Rıza'nın ve Melek'in müşterek hayalleri gerçekleşir. Ali Rıza'dan saklayabildiği harçlıklarını biriktiren Melek, açacağı dükkanın malzemelerini almağa muvaffak olmuş ve dükkanını açabilmiştir. Kızından dolayı Ali Rıza'da, bir süre için de olsa refaha kavuşmuş olur. Ancak, Fahri'nin adaya gelmesi, Fahri-Melek arasında başlayan ilişki ve çevredeki insanların dedi koduları ailenin dağılmasına sebep olmuştur. Neticede Melek adayı terk etmiş, Ali Rıza da hayal ettiği mutluluğu tamamen kaybetmiştir. Melek adayı terk ettikten sonra, romandaki fonksiyonu da bitmiştir. Sadece diğer kahramanların zaman zaman görüştükleri biri olarak bahsi geçer.

Geçmişte Doğançay İstasyon Müdürlüğü yapmış olan Ali Rıza, romana geçimini hamallık ve balıkçılık la geçimini temin eden biri olarak girmiştir. Karısı öldükten sonra, uzun süre hastalanmış ve memuriyetten de ayrılmıştır. Geçmişteki iyi şansantıyı hastalığı sebebiyle kaybeden Ali Rıza, alkolik olma-



kazandığıyla ailesinin geçimini temin edemez duruma düşmüştür. Gerek hasta olduğu günlerde, gerekse işsiz zamanlarında ailenin geçimini, sokakta bulunup eve alınan Hikmet sağlamaktadır. Melek'in evi terk etmesinden sonra Hikmet de Kaşıkadası'na bekçi olmuş, Ali Rıza ise, sokaklarda ve daha perişan bir vaziyette kalmıştır. Son olarak, hiç bir hayâli gerçekleşmemiş ve hırsızlık suçundan hapishaneye düşmüştür.

Yedi yaşında iken sokakta bulunup eve alınan Hikmet, Ali Rıza'yı baba, çocukları Melek ve sadece varlığından haberdar olduğumuz Naci'yi de kardeş olarak bilmektedir. "Zayıf, çelimsiz, beyaz burnunun üstü çilli, sarı saçlı muhacir çocuğu" olarak tanıtılan Hikmet, on dört yaşından itibaren evin ihtiyaçlarını temin eden kişi olarak karşımıza çıkar. Önce motorcu muavini olarak işe başlamış, daha sonra motorcu olmuştur. Anlatıcı onun durumunu daha açık bir şekilde belirtmek için, motorcu olduğu zamanki halini şu şekilde belirtir: "O mağrurdur, insanların içine ilk defa çıplak bir yeri gözükmekten çıktığı için rahattır." (III-1/26)

"Medarı Maişet Motoru", Hikmetin çalıştığı balıkçı motorunun adıdır. Ailenin tek geçim kaynağı olduğu için, olay "Medarı Maişet" mihveri etrafında kurulmuştur. Hikmet'in etkin kişiliği, roman boyunca devam edecektir. Ayrıca, "Krallık" adlı hikâye Ali Rıza'ya bağlandığı gibi, "Kaşıkadası'nda" hikâyesi de, Hikmet'in hatırası olarak romana yansımıştır. (3)

Hikmet vasıtasıyla Ruhi Kaptan olay örgüsüne girer. "Medarı Maişet" motorunun sahibi olarak tanıdığımız Ruhi Kaptan, ailesini refah içerisinde yaşatmaktadır. Anlatıcı bunu Hikmet'in dürüstlüğüne ve gayretine bağlar.

Aile'nin dağılmasından sonra, Hikmet Kaşıkadası'na yerleşmiş, Hırat'tan boşalan adanın bekçiliğini üstlenmiştir. Romanın ilk bölümünden itibaren Ali Rıza ile Melek arasında bir konuma sahip olan Hikmet, son bölümde asıl kahraman durumundadır. Mustafa, Rumelili Recep ve çingirak Hasan ikinci derece

(3) Kronolojik listemizdeki 56 numaralı hikâye.



şahıslar olarak olaya iştirak ederler. Böylece, olay örgüsü Hikmet çevresinde yeni bir boyut kazanır.

Romanın ikinci bölümünde yeni bir çevre ve farklı şahıslarla karşılaşırız. Burada Fahri, anne ve babası ile ilişki kurduğu diğer şahısları tanırız. Fahri, birinci bölümdeki vak'a dairesine yerleştirilmek için hazırlanmıştır. Doğup büyüdüğü köyünde bir süre kalan Fahri, hastalanıp adaya gelince, olay yeni bir şekil kazanmıştır. Darülfünûn'da öğrenci olduğu da belirtilen Fahri ile Melek arasında başlayan duygusal alâka, Hikmet'le Fahri'yi karşı karşıya getirir.

Ali Rıza ve ailesi çevresinde vücut bulan romanda, Fahri gibi, Kir Dimitro da Melek'le ilgili olarak okuyucunun karşısına çıkarılmıştır. Onun berber olarak Melek'in hayatında yönlendirici etkisi olmuştur. Ancak, olayın yeni boyutlar kazanmasında da, dedi-koduların kaynağı olması sebebiyle olumsuz etkileri de söz konusudur.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, eserde yer alan ve etkinlikleri bulunan şahısların değişik çevrelere yönelmeleriyle, vak'aya ikinci üçüncü derecede şahıslar da girmiştir. Her bir kahramanın etrafında, ilişki kurdukları farklı şahıslar bulunmaktadır. Ali Rıza'nın meyhanede karşılaştığı insanlar, meyhaneci yanka, Hikmetin beraber balığa çıktığı Aleko, Kir Dimitro'nun evlatlık olarak yanına alıp büyüüttüğü kızı Marikula, Fahri'nin yol arkadaşı dalgıç Ragıp, köylüler ve köy öğretmeni Fahrettin Asım ve Hikmet'in Kaşıkadası'nda yanına aldığı kişiler bunlardan birkaçıdır.

Bunlardan birçoğu varlıklarından haber verilen tipler, yahut davranışlarına göre tanıtılan kimselerdir. Sadece Fahrettin Asım, fikirleriyle değişik bir tip olarak karşımıza çıkar. Yalnız olarak su kenarlarında, kırlarda ve bahçelerde dolaşan, "Uzun boylu, sarı saçlı, fena itiyatları olan, mektepli çehreli..." (III-1/118) Fahrettin Asım, mevcut değerlere karşı baş kaldıran birisi olarak tanıtılır. Fahri düşünceleri itibarıyla ona yakın olmazsa da, onunla konuşmaktan hoşlanmıştır. Diğerlerini ise iç dünyalarında haberdar olmadığımız düz-tipler olarak tanırız.



Eserin bölümlerini kahramanların ilişkileri açısından şu şekilde gösterebiliriz:

BÖLÜM	ALT BÖLÜM	OLAY ÖRGÜSÜNDE YER ALAN ŞAHISLAR
I	1	Kir Dimitro——Adadaki insanlar
	2	Kir Dimitro——Ali Rıza
	3	Ali Rıza——Meyhaneci Aleko
	4	Ali Rıza: (Geçmişini hatırlar)
	5	Hikmet——Ruhi Kaptan
	6	Adalı balıkçılar
	7	Kir Dimitro——Melek
	8	Ali Rıza——Melek——Hikmet
II	1	Fahri——Annesi Lamia Hanım, Baba ı Rıza Bey
	2	Fahri——Dalgıç Ragıp
	3	Fahri: (Çocukluk günlerini hatırlar)
	4	Fahri——Köydeki insanlar
	5	Fahri——Fahrettin Asım
III	1	Melek——Ali Rıza——Hikmet
	2	Melek——Fahri——Ali Rıza
	3	Fahri——Hikmet——Kir Dimitro——Aleko
IV	1	Melek——Ali Rıza
	2	Hikmet——Mustafa——Recep——Hasan



B. Kayıp Aranıyor

Eser, merkez şahsiyet olan Nevin'in etrafında vücûd bulmuştur. Nevin'e ait hayat tezâhürleri onun zihninden geçiş önceliğine göre verilmiştir.

Hayatının bir kısmı Avrupa'da geçmiş, babasının görevi sebebiyle orada bulunduğu yıllarda batı kültürünü ve insanını yakından tanıma imkanını bulmuş olan Nevin, doğulu kadın özelliklerine sahip olmayan, batı normlarına göre yetiştiği için serbest hareketleriyle dikkati çekmektedir. Çevresindeki insanların değerlendirmelerine göre değil, içinden geldiği gibi yaşar.

Onu, erkeklerle ilişkileri açısından tanırız. Adada, ayırım yapmaksızın, sosyal statü farkı gözetmeksizin her insanla ilişki ve dostluk kurmaktadır.

"Bir genç kızın umulmadık bir erkekle apaşıkâr, kolkola dolaşması, tutup meyhanede iki kadeh rakı içmesi, bir İstanbul köyünde bile olmayacak bir şeydi ama, köy halkı buna alışmıştı." (V-2/145)

Bu ifadeler, onun kişiliğini ve hayat anlayışını vermektedir.

Adadaki bu yaşama biçimiyle dikkatlere sunulan kahramanımızın, asıl üzerinde durulan tarafı, geçmişteki hayatı ve evliliğinin nasıl sona erdiği meselesidir.

Nevin-Vildan Bey (baba-kız) ilişkisi, Nevin'in yaşama biçimini şekillendirdiği göz önüne alındığında, halde ve geçmişte onun çevresinde gelişen olaylarda, babanın mühim rol oynadığı, adadaki hayatında olduğu gibi, evliliğinde de etkili olduğu görülmektedir. Nevin, Ankara'da düşüncesine uygun bir çevre bulamamıştır. Kocası Özdemir'in arkadaşlarını evine getirmesi onu rahatsız etmektedir. Bu rahatsızlığını dışa yansıtmamaktadır. Ancak, içini kemiren sıkıntıların da tesiriyle



otobüs biletçisinin duygusal ilgisine ciddi bir reaksiyon göstermemiştir.

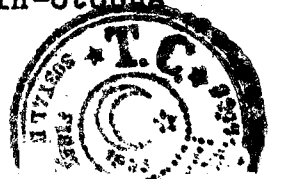
Nevin ve Özdemir, Ankara'da muhabir gazeteci olarak bulunmaktadır. Her ikisinin de aynı çevreden müşterek arkadaşları vardır. Ancak bu insanlar, fonksiyonları itibariyle karşı gücü temsil etmektedirler. Özellikle gazeteci Rıfat, otobüs biletçisinin Nevin'e karşı davranışlarının mahiyetini çözmeden, olayı çarpıtarak çevreye yaymasıyla, evlilik bağının kopmasına sebep olanlardan birisidir. Özdemir ise, evlilik bağına saygı duymadığı için, başka kadınlarla ilişkiye girmiştir. Özdemir'in bu ilişkisine şahit olan Nevin evlilik bağını koparmıştır.

Cemal, bir balıkçıdır. Nevin'in Cemal'le ilişkisi sevgi bağı etrafında teşekkül etmiştir. Nevin, ona yaklaşmakla insanlar arasında bir ayırım yapmadığını da göstermektedir. Bu ilişkide de, geçmişte olduğu gibi, çevredeki insanlar karşı gücü temsil ederler. Burada da gazeteci Rıfat'ın yerini kama-rot İrfan almıştır. İrfan Nevin'in gözüyle, "Sıhhatli yanaklarına, beyaz dişlerine, kırmızı bıyıklarına, kumral saçlarına rağmen çirkin" (V-2/148)dir.

Olay örgüsü içinde yer alan şahısları Nevin'in gözüyle tanırız. Özdemir ve Cemal'i onun bakışıyla tanıdığımız gibi, diğer şahısların tanıtılmasında da onun değerlendirmesi söz konusudur.

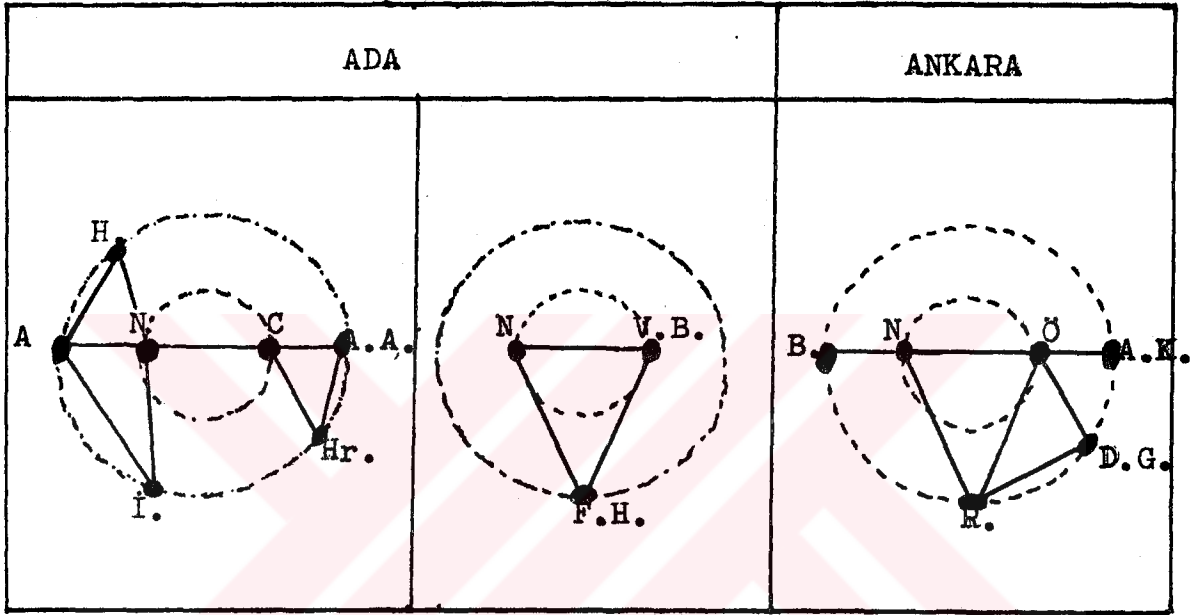
Cemal'in babası Ali Ağa, hayat tarzlarına uymayan Nevin'in oğluyla evlenmesini mümkün görmez. Nevin'in annesi Fazıla Hanım da, bu evliliğe hem sosyal açıdan, hem de Nevin'le Cemal'in kardeş olduğu sırrını bilen kişi olarak bu ilişkinin karşısındadır.

Adada, Nevin'in çevresindeki ilişkiler, köşkte ve dış mekânda olmak üzere iki ayrı mekânda gelişmiştir. Evde babası Vildan Bey ve annesiyle olan münasebetleri; dış mekânda Cemal ve adadaki diğer insanlarla kurduğu ilişkiler söz konusudur. Nevin'in Ankara'daki hayatındada benzer gelişmeler vardır. Çevredeki insanlar karşı gücü oluşturdıkları gibi, Nevin-otobüs



biletçisi ve Özdemir-Amerikalı kızın ilişkileri aile çemberini dışa açan alâkalar olarak sıralanmıştır.

Bu şahısları birbirleriyle ilişkileri açısından şu şekilde gösterebiliriz:



N. Nevin

A. Adalılar

C. Cemal

İ. İrfan

H. Hurşit

A.A. Ali Ağa

Hr. Harakolambo

V.B. Vildan Bey

F.H. Fazıla Hanım

Ö. Özdemir

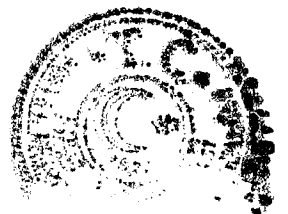
A.K. Amerikalı kız

B. Biletçi

R. Rifat

D.G. Diğer gazeteciler

Görüldüğü gibi, Nevin romanın bütün bölümlerinde birinci derecede kahraman durumundadır. İlişki çemberi Nevin etrafında şekillenmiştir. Nevin-Cemal; Nevin-Vildan Bey; Nevin-Özdemir arasındaki bağ, olay örgüsünün asıl unsuru durumundadır. İkinci halkayı teşkil edenler, Nevin ile ilişkileri nisbetinde vak'a içerisinde yer alırlar. Hurşit hariç, diğerleri karşı gücün temsilcisidirler.



VI. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI

A. Medarı Maişet Motoru

Roman, hâkim anlatıcıya ait bakış açısına bağlı olarak vücut bulmuştur. Hâkim anlatıcı, olay örgüsünü kuran, kahramanların geçmişlerini ve bütün özelliklerini bilen, olayları yönlendiren, metin halkalarını değişik mekânlara taşıyan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şahıslara ve mekâna dair bütün özellikler anlatıcının bilgisi dahilindedir. Geçen zamana bağlı olarak anlatıcı, gözlemle devam ettirdiği olayları kesmek sûretiyle kahramanların geçmişlerine de yer verir. Geçmişin aktarılmasında, iç çözümleme yöntemiyle anlatıcı aradan çıkarak kahramanla okuyucuyu başbaşa bırakır.

Ali Rıza'nın durumunu gösterme yöntemiyle ortaya koyan anlatıcı, onun haldeki yaşama biçimini belirttikten sonra, geçmişini şu şekilde vermektedir:

"Tekrar kanepeye, bacaklarını altına alarak yerleştiği zaman, birdenbire bu akşam gazetesiz kaldığını hatırladı. Tekrar kalktı. Eski gazete yığınlarından bir tane çekip yerine yerleşti. Gazeteyi açtı. Hem okuyor, hem dalyordu:

"Doğançay" istasyonunda istasyon müdürü idi."
(III-1/21)

Böylece, kahramanın hayalleri metne aktarılıp geçmişini ortaya konulmuştur. Aynı şekilde, Kaşıkadası'na ailece yerleşen Hikmet, buradaki ilk gecesinde geçmişini hayâl eder. Mekânın çağrışımından çocukluk günlerine döner. Ali Rıza'nın hatıralarının aktarılmasıyla Hikmet'in sokakta bulunup eve alındığını, Hikmet'in hayâlinde de çocukluğuna ait bir hatırasını öğren-



miş oluruz.Yine kahramanlardan Fahri'nin çocukluk günlerinden bazı kesitleri de, uzak geçmişi düşünmesinde buluruz. Onun hayâlleri de iç çözümleme yöntemiyle ortaya konulmuştur.

Kahramanların geçmişlerinin metne yansıtılmasında, diğer bir yöntem de, kahramanın geçmişini ikinci bir şahsa anlatması şeklindedir. Bu durumda da hâkim anlatıcı aradan çıkmış, sözü kahramana bırakmıştır. Romanda bu da şu şekilde ifade edilmiştir:

"Melek yavaş yavaş Dimitro'nun hayatını öğrenmişti. Bazen müşterisiz yağmurlu günlerde otururlar. Dimitro anlatırdı. Anlatırken dalar giderdi:..." (III-1/34)

Kir Dimitro'nun, geçmişiyile alaklı olarak anlattığı şeyler, ona en yakın biri tarafından da duyulmak sûretiyle esere girmiştir. Hâkim anlatıcı, kişilerin söylediklerini nakletmek durumundadır. Böylece, olayların yaşanmışlık değeri artırılmış ve gerçeklik yönü kuvvetlendirilmiştir.

Bu geri dönüşlerle, blok olarak araya giren değişik hayat tezâhürleri verilerek, vak'a zincirinde kopukluk meydana gelmiştir. Olay örgüsündeki bu kesintiler kahramanların hayalleri olarak verilmekle vak'aya atmosfer kazandırılmıştır.

Hâkim anlatıcı, birici ve ikinci bölümlerde olduğu gibi, şartları farklı olan iki ayrı insanı bir araya getirerek olayın çözümünü hazırlamıştır. Hayata daima olumsuz yönleriyle bakan anlatıcı, kahramanların bütün çabalarının neticesiz kalmasında kendi hâkim tavrını ön plânda tutmuş, olaylar dramatik bir neticeye göre sıralanmıştır. İyilik, umut edilen şeyler, pratik hayatın dışında, sadece insanların iç dünyalarında geçen duygular olarak eserin bütünlüğüne yansımıştır. Yaşananlar ise tamamen arzu edilenlerin aksine gelişme göstermiştir. Gerek mekâna dair detaylar, gerekse olayların akışı anlatıcının yönlendirmesiyle belirlenmiştir.

Vak'a, üçüncü şahsın ifâdeleriyle ortaya konulmuştur. Kahramanlar arasındaki diyalog ve kendi geçmişini anlatan şahısların sözlerinin dışındaki kısımlarda hâkim anlatıcının

sözleriyle karşılaşırız. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, kahramanların iç çözümlemesini yapan anlatıcı, çağrışım unsurlarına da yer vererek, olayların akışını hârici sebeplere de bağlamıştır. Ayrıca, mekân ve insan tasvirleriyle de genişletilen olay örgüsünde, mekân-insan ilişkisine de işaret edilmektedir. Böylece, ferdin yaşadığı çevreyle etkileşimine de dikkat çekilir.

Vak'anın kahramanları sürekli hareket halinde gösterilir. Ayda bir İstanbul'a inen Hikmet'in, yalnız olduğu zamanlar daha uzun olduğu halde, bu günler üzerinde durulmaz. Ayda bir defa indiği şehirdeki hayatı ve başka şahıslarla ilişkileri üzerinde daha çok durulmuş ve metin içerisinde daha çok yer ayrılmıştır. Böylece, onun hayatındaki önemli vak'a anları seçilmek sûretiyle metne yansıtılmıştır. Bu durum diğer kahramanlar için de söz konusudur.

Anlatma, gösterme ve tasvir yöntemlerini iç içe kullanan hâkim anlatıcı, olayları seçme, düzenleme ve değerlendirme sûretiyle kurmuştur. Kahramanlara dair durum değerlendirmeleri, belli zaman dilimlerindeki davranış biçimlerine ve duygulara bağlı olarak ortaya konulmuştur.

B. Kayıp Aranıyor

Burada da, üçüncü şahsın ifadeleriyle olayları sıralayan, kahramanın geçmişini bilen, duygularını çözümleyen hâkim anlatıcının imkanlarıyla ortaya konulmuş bir vak'ayla karşılaşırız.

"Her zaman böyle bir şey aklına gelirdi. Isırıcı bir soğuk düşünürdü." (V-2/135) cümlesiyle başlayan anlatıcı, kahramanının hârici çağrışım unsurlarına karşı hassasiyetini de bilmektedir. Okuyucu, metni ancak onun anlatımıyla takip etme ve söylediği kadarını bilme imkânına sahiptir.

Hâkim anlatıcı, ilâhi bakış açısının imkânlarıyla olayları ve şahısları ortaya koyarken, tek anlatım çizgisi takip



etmemiş, anlatım perspektifini değiştirmiştir. Böylece, Gürsel Aytaç'ın, modern romanın anlatım tekniği olarak, işaret ettiği gibi, "Roman boyunca anlatım perspektifinin hep aynı tutulmasından vazgeçip anlatım perspektifinin sık sık değişmesiyle konuya, dış dünyaya ve anlatıcının iç dünyasına yeni bir yaklaşım" ⁽⁴⁾ sağlanmıştır. Romanda anlatıcı, kahramanı Nevin'in zihninden geçenleri karmaşık olarak sıralarken, onun hatıralarını çağrışım unsurlarına bağlı olarak ortaya koymuştur.

Hâkim anlatıcı, çoğulcu bakış açısının imkanlarında da yararlanır. Hâldeki olaylar gözlemle belirtilirken, geçmiş iç çözümleme yöntemiyle verilir.

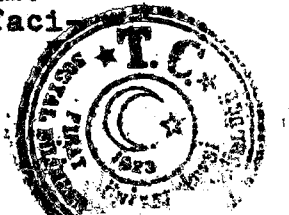
"Bu akşam, İstanbul'da ne diye o Ankara gecesini, o yalnız yürümekle, yemek içmekle, soğukla arkadaşlık ederek geçmeyen geceyi anıyordu. 'Bu anmanın hiç bir sebebi yoktu' denemez. Kuru soğuktan başka bir sebep aramağa lüzum görmedi." (V-2/136-137)

diyen anlatıcı kahramanın içinden geçenleri bilmektedir. Ancak, bu bilgi doğrudan değil, kahramanın zihninden geçiş sırasına göre düzenlenir. Kahramanı Nevin'i olayların merkezinde tutan anlatıcı, çevreyi ve diğer şahısları Nevin'in bakış açısından vermektedir. Kamarot İrfan veya gazeteci Rifat Nevin'e karşı oldukları için ve onun hakkında değişik dedi kodular yaydıklarından "iğrenç" ve "zalim" tipler olarak tanıtılır. Bu, Nevin'in değerlendirmesi olarak esere girmiştir. Onun duygu ve düşüncelerini çözümleyen hâkim anlatıcı aradan çekilmiş, kahraman yaşadığı olayları kendi değerlendirmesiyle birlikte ortaya koymuştur.

Olayların bir kısmını da kahramanın iç monologlarıyla öğreniriz. Özdemir'den ayrılıp adaya gelen Nevin, Cemal'le olduğu anda, şu düşüncayı kafasından geçirir:

" 'Oldu bir kere' dese ydi, 'ne yapalım? Sen bana aynı şeyi yapsaydın, affederdim. Hem affetmek n'oluyor? Elbette önce deli gibi olurdu. Belki de seni döverdim, öldürürdüm. (...) Yahut da senin yaptığın gibi, yapardım. Basar giderdim. Ama sonra düşünür taşanır, bu işi bu kadar faci-

(4) Gürsel Aytaç, a.g.m., s.89.



aya almanın tek sebebinin, başkalarının hakkımda düşünceleri olduğunu anlardım. (...) Seni, kendimi, insanların hakkımızdaki fikirlerini değil, biyolojiyi, aslımız olan garip hayvanı, arzuları, insanı birbirine iten saniyelik, dayanılmaz, harikulâde bir arzuyu (...) Böyle saatlerce düşünüp sana dönerdim.' deseydi." (V-2/150-151)

Görüldüğü gibi, iç monologla kahramanın duygularını öğrenmiş oluruz.

Hâkim-anlatıcı, romanın akışına yön vermiş olduğu gibi, kendini gizlemeye de gerek duymamıştır. Onun Nevin'e bakışıyla diğer kahramanlara bakışında fark vardır. Nevin'in davranışları makul, diğerlerinininki yanlış olduğu roman boyunca hissettirilir.

Vapurda yüzüne çarpan soğukun etkisiyle Ankara'daki günlerini hatırlayan Nevin'i geçmişe götüren ve olayları ona yeni baştan yaşatan anlatıcı, Ankara'daki hayatında da Chambéry'yi hatırladığını belirtir:

"Önüne getirilen çay ve pastadan yine Chambéry'yi hatırladı. Akşamki ziyafeti düşünmemek için Avrupa hâtıralarına sanki isteyerek dönüyordu." (V-2/192)

der. Bu ifade, anlatıcının, kahramanın zihninden geçenleri bildiğini ortaya koymaktadır. Böylece olay, iç içe metin halkalarının anlatıcı tarafından, değişik yöntemler kullanılarak sıralanması şeklinde karşımıza çıkar.

Olaylar sırasına göre değil, önemine göre verilmiştir. Kahramanın hayatının belli bir dönemini göremeyiz. Önemli olayların yaşandığı anlar üzerinde durulmuştur. Bunu gerçekleştiren anlatıcı, kahramanın çağrışımlar yoluyla hatırlamalarından yararlanmıştır. Geçmiş, Nevin'in hatırlamalarına bağlansa da, hâkim anlatıcıya ait geçmiş zaman kalıplarıyla dikkatlere sunulmuştur.

Eserin tertibi ve anlatımı düalizme göre düzenlenmiştir. Gerilim ve çatışma asgari seviyeye indirilse de, Nevin'in iç çatışmalarına da dikkat çekilmiştir. Bir fikri ifade eden söz kalıpları Nevin'e söylenmiştir. Mekân ve çevre tasvirleri



hâkim anlatıcı tarafından yapılmıştır.

Diğer kahramanlar, ayrı zaman ve mekânlarda karşımıza çıkarlar. Onlar Nevin'le ilişkileri nisbetinde varlıklarından haberdar olduğumuz kimselerdir.

"Medarı Maişet Motoru"nda hâkim anlatıcı, olay örgüsünü dört ayrı şahsa bağlı olarak kurduğu halde, burada yine aynı vasıftaki anlatıcı, bir kahraman etrafında geliştirir. İlk romanda, değişen kahraman ve çevreye göre, vak'aya yeni boyutlar kazandırılmıştır. Böylece, vak'a zinciri değişik mekânlarda yaşanmış hayat tezâhürleri birleştirilmek sûretiyle ortaya konulmuştur.

"Kayıp Aranıyor"da ise, merkezde bir kişi vardır. Anlatıcı, bu kahramanın değişik zaman ve mekânlardaki hayat tezâhürlerini ve ilişkilerini dikkatlere sunmuştur. Bunun için, farklı anlatım perspektifleriyle olay örgüsünü zenginleştirmiştir.



S O N U Ç

Sait Faik Abasıyanık (1906-1954), Osmanlı'nın son dönemlerini idrak etmiş, çocukluğunda harbin ve işgalin ne olduğunu görmüş bir yazarımızdır. Küçük yaştan itibaren bolluk ve refah içinde yaşamıştır. Bu yıllarda gördüğü ve yaşadığı olayların izlerini uzun süre zihninde muhafaza etmiş, hatta o günlere ait hatıralarını eserlerine kadar taşımıştır.

Zengin, fakat edebî geleneğe yabancı bir ailenin çocuğu olan yazar, sanata şiirle başlamıştır. Yirmi dört yıllık yazı hayatı boyunca muhtelif edebî türleri denemiş, ancak hikâyeyi benimsemiştir. İki yüz altı hikâye, iki roman, otuz sekiz şiir, elli röportaj ve yirmi civarında tenkid yazısı bulunan Sait Faik, Cumhuriyet dönemi Türk hikâyesinin "öncü" simaları arasında yer almıştır.

Ferdî hayatı, çelişkilerle dolu bir insan hüviyetiyle karşımıza çıkan yazar, hiçbir şeye uzun süre bağlanmadan yaşamıştır. Eğitimi tamamlamadan okul hayatını noktalamış olduğu gibi, evlenmemiş ve askerlik yapmamıştır.

İlköğretime Adapazarı'nda yabancı dille eğitim veren "Rehber-i Terakki"de başlamak, onun için şanslı bir başlangıç olabilir. Ancak, "daha okula başladığı gün okumaktan hoşlanmadığını" belli eden bir mizaçla o, bu şansını iyi değerlendirmiş sayılamaz. Yine, Adapazarı'nda başladığı lise eğitimine İstanbul'da devam etmiş, ancak Bursa'da tamamlayabilmiştir. Bu gecikmeli okul yıllarının arkasından, üniversite eğitimi almayı iki defa denemiştir. İlk olarak İstanbul'da başladığı Edebiyat Fakültesini yarıda bıraktığı gibi, Fransa'nın Grenoble şehrinde dört sömestre devam ettiği edebiyat tahsilini de tamamlamadan İstanbul'a dönmüştür.

Hayatının önemli bir dönemi İstanbul'da geçer. O, İstanbul'u anlatan bir Anadolu'lu kişiliğini daima muhafaza eder. Doğduğu ve on sekiz yaşına ka-

dar bulunduğu Adapazarı'nın ve üç buçuk yıl kaldığı Bursa'nın dışında Anadolu'nun bir başka şehrine gitmez. Genellikle Anadolu insanını İstanbul'da tanır ve oradaki yaşantılarından hareketle, diğer şehir ve köylerimizdeki hayat tarzını hayâl eder.

Sait Faik'in Batı ile ilk teması 1930'lu yıllara rastlar. O gün için yabancı öğrencilerin rağbet ettiği Grenoble'a eğitim maksadıyla gider. Fakat, öğrenmeden çok görme ve tanıma merakıyla burada geçirdiği dört yıl içerisinde Grenoble ve Paris başta olmak üzere, Lozan, Marsilya gibi muhtelif Batı şehirlerini gezip buralara ait intibalarla dolu olarak döner.

Hatıralarına bağlanarak yaşamayı tercih eden bir psikoloji ile, başta, doğduğu ve çocukluğunun geçtiği Adapazarı olmak üzere, önceden gördüğü yerlere gitmek ve hatıralarını tazelemek arzusunu duyar. Özellikle dinî bayramlarda akrabalarıyla bir arada olmak, onu çocukluk günlerinin unutamadığı güzelliklerine götürdüğü için, Ramazan ve Kurban Bayramlarını Adapazarı'nda geçirmekten mutlu olur. Bursa'ya da zaman zaman gitmek ona zevk verir. Nitekim Grenoble'u, Paris'i, Lozan'ı, Marsilya'yı yeniden görmek arzusuyla 1937'de ikinci defa Avrupa seyahatine karar vermiş, ancak Marsilya'ya kadar gittiği yolculuğundan, her şeyi bıraktığı gibi bulamamak korkusuyla, on sekiz gün sonra geri dönmüştür. 1951'deki yurt dışına çıkışı ise sadece beş gün sürer. Bütün bunlar, sanatkârın rûh halinin ve çelişkilerinin tezahürü olarak karşımıza çıkar.

Hayatı doyasıya yaşamak isteyen, fakat uzun süre bir yere bağlı kalamayan Sait Faik, "canı sıkılan" bir insandır. Askere gitmemek için rapor almasının, bir aile yuvası kuramamasının ve bir işte uzun süre çalışamamasının arkasında, hep bu "iç sıkıntısı"nın etkisi vardır.

Yaşama biçimi itibariyle "avâre" tipini yansıtan sanatkâr, hayatının son yıllarında (1945-1954) daha çok "içe dönük" olmuştur. Geceleri hikâyeler yazarak, gündüzleri Burgazada'nın sakin köşelerinde (Kalpazankaya civarında) hayâller kurarak günlerini geçirmiştir.

Mizacına ait bu hususiyetler, Sait Faik'in sanatına da etki eder. "Gördüğü her şeyi kendine çeken" yazar, tanıdığı insanları ve mekânları hikâyelerine aktarır. Hariçte bulduğu malzeme yığınlarını, ferdî anlayışına göre, yeniden yorumlamak sûretiyle dikkatlere sunar.

İlk hikâye denemesine, Bursa'da 1925-1926 yıllarında başlayan "Sema-ver" yazarı, 1930'dan itibaren yazdıklarını yayınlar. İlk hikâyesi "Uçurtmalar"ı Milliyet gazetesinde neşreder. Aynı yıl içerisinde "İlür Gazete"de ardarda on iki hikâyesi daha çıkar. Yurt dışından döndükten sonra, yazarlık onun için en câzip bir saha olur. Altı ay süren öğretmenlik ve bir o kadar devam eden ticarî faaliyetlerin arkasından, onu, sürekli gezen, İstanbul'un her türlü muhitine girip çıkan "nefes nefese yaşayan" bir tavır içinde buluruz.

1934'te başlayan yirmi dört yıllık edebî hayatı boyunca, Varlık dergisi başta olmak üzere, kırk sekiz dergi ve gazetede, hikâye, şiir, roman, röportaj ve tenkid türünde yazılar neşreder. Bu kadar dergi ve gazetenin edebî faaliyeti içinde yer almak, bir sanatkâr için yoğun bir çalışmayı gerektirdiği açıktır. Böylece, sürekli yazan ve yazdıklarını hemen yayınlayan bir özelliğe sahip olduğunu görüyoruz.

Sanatkâr, edebî hayatının başlangıcında, belli bir forma bağlanmıştır. Giriş, gelişme ve sonuç bölümleri ile vak'ayı çarpıcı hale getirmek için, gerilim unsurlarından istifade etmiştir. "Sarnıç"taki bir kısım hikâyelerden itibaren değişen bir yapıya ve özgün bir anlayışa yöneldiğini görüyoruz. Asıl Sait Faik hikâyesi bu hikâyelerle kendini göstermektedir. Belli bir vak'aya bağlanmadan, tedaî unsurlarına göre düzenlenmiş ferdî duyguların öne çıktığı bir anlatım biçimi, onun sanatının özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat hayatının ilk döneminde, hâricî âleme ait unsurlar hikâyelerin atmosferini oluşturmakta; fert ile cemiyet, contraste'ı teşkil edecek şekilde bir araya getirilmektedir. Burada, yazarın mizacına ait hususiyetlere uy-

gun temalara öncelik verdiğini görüyoruz.

"Sarnıç" yazarının konularını hayatın içinden seçmesi, gördüğü ve tanıdığı çevrelere yönelmesi, güçlü bir müşahede kabiliyetine sahip olmakla izah edilebilir. Gözlemlerinde seçici bir özelliği vardır. Her ne kadar sokakta gördüğü insan onun hikâyelerinde yer alırsa da, seçilmiş tipler ve bunların ruhlarına kadar sinmiş hayat tarzları, "bir bakış, bir söz" veya "bir davranış" olarak dışa vurulan özellik, sanatkâra yeni bir insan, yahut değişik bir hayat tarzını ilham eder.

Cemiyeti meydana getiren kesimler arasında "küçük insan"a öncelik verilir. "Küçük insan"ın hayatı ve problemleri dıştan içe yönelen bir bakışla ortaya konur. Yazara göre, yaşamanın mânâsını bu insanlar bürokrat ve varlıklı kesimlere kıyasla daha iyi bilmektedir. "Küçük insan"lar, onun hikâyelerine tabîî yaşantılarıyla girerler. Müstesna hayatları yoktur. Kendi toplumlarının bütün özelliklerini üzerlerinde taşırlar.

Hikâye, tür itibariyle, tek olayı ve sınırlı bir zamanda vücut bulmuş davranış biçimini ortaya koymağa müsait olduğu için, bu durum sanatkârı kısa soluklu eserler yazmağa ve durum değerlendirmeleri yapmağa götürmüştür. Sait Faik, dış dünyaya açık olduğu kadar, ferdin iç zenginliklerine de yer verir. Onun hikâyelerinde, cemiyeti top yekûn kavrayan bir anlatım vardır. Her biri ayrı hikâye konusu olacak olaylar zihnine birlikte gelir. Bunları ayırmak veya bir nizamata tâbi tutmak gibi bir endişe taşımadı için, olayları ard arda sıralar. Onda, sebebi belli olmayan sıkıntılar, iç çatışmaları ve baskı altında tutulan duygular hikâyenin atmosferini oluşturur.

Hikâye türü, yazarımızın mizacına da uygun bir anlatım biçimidir. O, uzun zaman aynı konu etrafında dikkatini toplayamaz. Daima yeni şeyler peşindedir. Cemiyetin veya insanın resmini yapmak yerine fotoğrafını çekmeyi tercih eder. İnsan davranışlarının arkasında, kaynağı daha çok derinlerde olan ferdî duygu ve düşüncelere yönelir. Ferdî duyarlılık üzerinde yoğunlaşan bir anlatımı vardır. Kahramanlarına daha iyi ve daha güzel bir dünyanın hayâlini



kurdurur. Onun için, hayâl kurmaya zamanı olmayan insanları anlatmaz. İşinden, çekinden ve kazandığı paradan başka şeyler düşünmeyen insanla ilgilenmez.

Sait Faik'e göre, cemiyette iki tip insan vardır. Birinciler, kazandığı paradan başka bir değer düşünmeyenler; ikinciler, hayatı tabîî şekliyle yaşayanlar. Bunlar, küçük şeylerle mutlu olabilen insanlardır. Söz konusu insanlar, ilgi ve korunmaya, sevgi ve saygıya daha çok lâyıktır. Cemiyetin fark etmediği bu kişilerin varlığını haber vermek için sanatkâr büyük bir çaba gösterir.

Sait Faik, bir sisteme bağlı olmadan yaşadı gibi, yazdıklarının da bir sistem içerisinde vücut bulmasına önem vermemiştir. Hayatındaki düzensizlik onu başkalarından ayırdığı gibi, yazdıklarıyla da diğer sanatkârlara benzemeyen özgün bir yola kendiliğinden kaymıştır.

"Şahmerdan" yazarı, bir kısım hikâyelerinde birden çok temayı anlatır. "Küçük insan"ın hayat macerası daima onu çeker. Ferdin problemlerini ortaya koyduğu hikâyelerde, olay örgüsünü başka alanlara da taşır. Hiç kimsenin fark etmedi insanın iç dünyasına, arzu ve hayâllerine kadar uzanır. Onun her kahramanı geneli yansıtıcı tip özelliği ile karşımıza çıkar. Cemiyet içinde, bu kahramanların benzerleriyle her yerde ve her zaman karşılaşmak mümkündür.

Sait Faik'te bazı temalar, birbirini tamamlayacak şekilde metin hal-kasına yerleştirilmiştir. Meselâ, "küçük insanın problemleri" ile "sevgi", yahut "içgüdü ve arzular" birçok hikâyede bir arada bulunur. "Küçük insan", cemiyetten seçilmiş bir tip olarak tanıtılırken, "sevgi" anlatıcının insana ve çevreye bakışını yansıtmaktadır.

Yazı hayatının başlangıcında dış dünyaya bağlı kalan, hayatın ve insanın gerçeğini işleyen Sait Faik, bu dönemde gözlemci bir bakış açısına sahiptir. Hariçte vücut bulan olayların bir benzerini, edebî türün imkânlarına göre, yeniden ortaya koyar. Çevreden seçtiği olayları terkip eder.



"Lüzumsuz Adam"ın yazarı, sanat hayatının ikinci devresinden itibaren, ferdî hayatın iç derinliklerine yönelmiştir. İnsanı bütün yönleriyle kavramağa çalışan bir bakışla onun iç dünyasına ulaşmağa çalışmıştır. Adı geçen hikâye kitabından itibaren, sanatkârın özgün bir tarza yöneldiğini görüyoruz. "Modern Hikâye"ye geçiş döneminde Sait Faik, mizacından da kaynaklanan bir anlayışla, cemiyeti ve hâricî âlemi bir fon olarak kullanmış, asıl hikâyeyi bu fondan seçtiği fert hayatı üzerine kurmuştur. Onu, iç dünyasındaki çelişkileri, içgüdüleri ve cemiyet karşısındaki problemleriyle vermiştir. Bu anlayış, yazarı, zamanla gerçeküstücü bir anlatıma götürmüştür. Dış dünyadan edinilen intibalar ve ferdî duygularla hikâyesini terkip etmiştir.

Edebî metnin yapısını oluşturan vak'a, zaman, mekân, şahıs kadrosu ve bakış açısı gibi unsurlar, Sait Faik'te belli bir şemaya bağlı değildir. O, zihnî faaliyeti ile konuya ulaştıktan sonra, iç sıkıntısına düşmüş, duygularını kâğıda dökmeden iç huzuruna ulaşamamıştır. Entellektüel bir faaliyet olarak, Sait Faik'te yazma, bir şeyler üretmekten ziyâde, bir boşalma, rahatlama ve duyguların baskısından kurtulma şeklinde değerlendirilebilecek mahiyette gelişmiştir. Hikâyelerinde tek tiplilik yoktur. O, içinden geldiği gibi yazmış, tamamladıktan sonra geri dönmemiştir. Cümlelerindeki çözüklük, dilindeki savruluk da, bu geri dönmemesinden kaynaklanmaktadır, diyebiliriz. Esas itibarıyla, dil meselesini kendisine problem etmemiştir. Dil, muhtevaya bağlı olarak devam etmiş, kelime seçiminde özel bir dikkat göstermemiştir. Onun sanatındaki şahsîlik dil konusunda da geçerlidir. Formundaki yenilik ve yazma tarzı, tabîî eğilimlerinin bir sonucu olarak doğmuştur, diyebiliriz.

İkinci dönem dediğimiz 1945 sonrası hikâyeleri ile üne kavuşur. Bu dönemde, alrışımışın dışına çıkmada, kendisini daha bağımsız hisseden sanatkâr, o güne kadar denenmemiş bir tarzda yazar. Kahramanlarını hayattan seçmiş, fakat hariçten etkileşim sonucu ortaya çıkan iç dünyaya ait izlenimlerini vermeden geçmemiştir. Değişken duyguların yorumlamasındaki başarısı ü-

nünü artırmıştır.

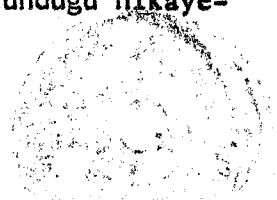
Dünya nimetlerine bağlı olmasına rağmen, hayata ve cemiyete intibaksızlık sanatkârimıza başka âlemleri hayâl ettirir. Tabiattan aldığı sesleri dinlerken gözleri ötelerde, başka bir âlemin peşindedir. Bu ses ve imajların dünyası onu, özlediği şeylerin mümkün olduğu başka bir âleme götürür. Artık bu dönemdeki hikâyelerin kahramanları çağrışımlarla ortaya çıkan hayâlî mekânlarda yaşarlar.

Sait Faik'in hikâyelerindeki imajlar, birbirinden ayrı şeyler olması sebebiyle, konu bütünlüğüne ulaşılmadığı gibi, rahat bir okuma da sağlamaz. Metnin şiirsel anlatımı karşısında, okuyucu kahramanın sözlerine takılır. Meydana gelen büyülenme açık bir mânâ çıkarmayı önler. Onu okutan ve sevdiren, sezgi ve sanat gücüdür.

Sait Faik, bir gözlemci olmakla beraber, izlenimlerini düzenli bir şekilde koordine etmemiştir. İnsanı değişik açılardan ele alarak, bir insanlık sentezine ulaşmağa çalışmıştır. Bu sebeple, genel temalara yönelmiş, insan karakterinin değişmez taraflarını yakalamaya çalışmıştır. Bu değişmez temalar, kahramanın duygularını bütün yönleriyle kapsayacak tarzda çizilmiştir. En küçük ayrıntılara bile yer verir. Şahsın kıyafetinden davranışlarına kadar uzanır. Ancak, metinde asıl olarak kıyafet ve davranışların arkasındaki sebepleri vurgular.

Yazarımızın hikâyelerinde "ben" in bakış açısına bağlı anlatım ağırlık kazanmıştır. O, dış dünyayı "ben" inin ilgi duyduğu biçimde seçime tâbi tutmuştur. Mekân ve şahısları "ben" in rûh hallerine göre değerlendirmiştir. Ayrıca, "ben" in varlığı önemli ölçüde edebî metne yansımıştır. Yalnız, bu hikâyeler "ego" nun öne çıkması şeklinde değil, hayatın "ben" in çevresinde yeniden yorumlanması biçimindedir.

Sait Faik'in evrensel boyutlardaki temaları ile hikâyelerin yapıları arasında bir irtibat üzerinde düşündük. "İnsanın Problemleri", "Sosyal İlişkiler", "Yalnızlık", "Sevgi", "Aşk", "Ölüm" vb. temaların bulunduğu hikâye-



lerde anlatım özelliği nasıl bir yapı arz ediyor? Temalar değiştikçe, metnin yapısında bir değişme oluyor mu, düşüncesiyle, yapı ile tema arasında bir bağ kurmak istedik. Ancak, sağlıklı bir hükme varamadık. Bu hususiyet hikâyecinin şeması olmamasındandır. Tek hikâyede bile dağınıklık, sanatkârın özelliğidir. Bu durumda, bütünden hareketle birliğe ulaşmak daha da güçleşmektedir.

Sait Faik'in devrindeki ve kendinden önceki sanatkârlarla, mizacı, yaşama ve yazış tarzı itibariyle bir benzerlik kurulup kurulamayacağı konusunu da düşündük. Meselâ, onun Ahmet Rasim'in mizacı ve yazış tarzı ile birleştiği taraflar tesbit edilebilir mi? Nitekim, bu hususta Ahmet Kabaklı, "Ahmet Rasim ve Sait Faik", "(İstanbul d., Nisan 1954, N.6, s.13-14), adlı yazasında bu ilişkiye işaret eder. Her ikisi de, konularını İstanbul'dan ve hayatın içinden seçerler, Yazdıklarını benimserler. Ancak bunlar, benzerlikten öteye geçemiyor. Hayata "ben" merkezinden bakma ve olayları sokakta başlatıp, sokakta bitirme, bu iki sanatkârı birbirine benzetmek yahut Sait Faik'i Ahmet Rasim'e bağlamak için yeterli değildir. Zira, Ahmet Rasim'den Sait Faik'e gelinceye kadar, hikâye sahasında yeni gelişmeler olmuş, tür farklı boyutlar kazanmıştır.

Sait Faik, yazma tarzı itibariyle kendine özgü bir yol takip eder. Eserlerinde başkalarına benzemek değil, benzememek çabası hissediliyor. Bundan dolayı, bir başka sanatkârla mukayeseye gitmek, Sait Faik'i tanımak hususunda bize yeni bir imkân sağlayacağı kanaatinde değiliz. Onun edebiyatımızda beğendiği yazarlar olduğu gibi (Memduh Şevket Esenal, Orhan Kemal vb.); Batı edebiyatından da okuyup sevdiği yazarlar vardır (André Gide vb.).

Netice itibariyle, yazarımızın mizacına ait hususiyetler daima ağır basmış, şiire has iç derinlikle, müşahedeye dayalı dış gerçekleri kendi tarzı içerisinde bütünleştirmiştir.



B İ B L İ Y O G R A F Y A

I. GENEL KAYNAKLAR

- AKBAL, Oktay: "Çehov'un Hikâyelerine Dair", Tercüme dergisi, C.IX, N.52, s.283-286, Ocak, 1949-Aralık 1951.
- AKTAŞ, Şerif: Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Birlik Yayınları, Ankara, 1984.
- _____, ____: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987.
- AKYÜZ, Kenan: Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I, Mas Matbaacılık, Ankara, 1982.
- ARİSTOTELES: Poetika, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983.
- AYTAÇ, Gürsel: "Bugünkü Türk Romanının Anlatım Tekniği", Yazko-Edebiyat dergisi, N.25, s.89-96, Kasım, 1982.
- CANSEVER, Gökçe: İçimdeki Ben -Freud Görüşünün Açıklanması-, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1976.
- DOĞAN, D. Mehmet: Büyük Türkçe Sözlük, Birlik Yayınları, Ankara, 1981.
- FORSTER, E.M.: Roman Sanatı, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayıncılık, 1982.
- KARAALIOĞLU, Seyyit Kemal: Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1978.
- KUDRET, Cevdet: Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, Varlık Yayınları, C.I, İstanbul, 1979.
- MORAN, Berna: Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Yayınevi, İstanbul, 1983.
- NEMİROVSKY, Irène: "Çehov ve Maupassant", Varlık dergisi, N.422, s.13, 1 Eylül 1955.
- OKAY, Orhan: Tanzimat Devri -Hikâye ve Romanı-(Ders notları), Erzurum, 1982.
- PARLATIR, İsmail: "Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyeciliği", Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Anma Kitabı, DTCF. Yayınları, s.89-98, Ankara, 1974.



- POSPELOV, Gennadiy N.: Edebiyat Bilimi I, (Çec. Yılmaz Onay),
Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1984.
- STEVIĆ, Philip: Roman Teorisi, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu),
Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988.
- TEKİN, Mehmet: Peyami Safa'nın Romanlarının Yapı ve Anlatım
Teknikleri Bakımından İncelenmesi, (Basılmamış dok-
tora tezi), Erzurum, 1986.
- TÖRENEK, Mehmet: 1908-1918 Arası Türk Hikâyeciliği, (Basılma-
mış yüksek lisans tezi), Erzurum, 1987.
- TURAL, Sadık K.-KERMAN, Zeynep-ÖZGÜL, M.Kayahan: Hikâyeciliği-
mizin 100. Yılında Yüz Örnek, Kültür ve Turizm Ba-
kanlığı Yayınları, Ankara, 1987.
- UNAT, Faik Reşat: Hicrî Tarihleri Milâdî Tarihe Çevirme Kıla-
vuzu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1974.
- WELLEK, R.-WARREN, A: Edebiyat Biliminin Temelleri, (Çev. Ah-
met Edip Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayın-
ları, Ankara, 1983.

II. SAİT FAİK ABASIYANIK'LA İLGİLİ KİTAP, MAKALE VE TEZLER

- AĞAOĞLU, Samet: "Sait Faik",⁽¹⁾ Varlık dergisi, N.409, s.6-7,
1 Ağustos 1954
- _____, _____: "Aşına Yüzler: Fakat Hikâyeleriyle Kendi Kişi-
liğini Birleştiren Bir Roman Çıkıyor Ortaya",⁽²⁾
Meydan dergisi, N.24, s.18-19, 29 Haziran 1965.
- _____, _____: Aşına Yüzler, Ağaoğlu Yayınevi, s.221-229, İs-
tanbul, 1965.
- _____, _____: İlk Köşe, Ağaoğlu Yayınevi, s.91-100, İstan-
bul, 1978.
- AKAY, İhsan: "Sait Faik'te İnsan", Varlık dergisi, N.418, s.10,
1 Mayıs 1955.
- _____, _____: "Sait Faik Üzerine Bir Deneme II: Sait Faik'in
Yaratıcı Kaynakları", Varlık dergisi, N.419, s.9,
1 Haziran 1955.



- AKBAL, Oktay: Şair Dostlarım, Elif Kitabevi, s.11-16, İstanbul, 1964.
- _____, ____: "Bir Yanlışlık", Varlık dergisi, N.665, s.4, 1 Mart 1966.
- _____, ____: "Öyküler Yazmalı", Varlık dergisi, N.677, s.5, 1 Eylül 1966.
- _____, ____: Konumuz Edebiyat, Kitapçılık Şirketi Yayınları, s.47-52, İstanbul, 1968.
- _____, ____: "Şiirlerinde Sait Faik", Cumhuriyet gazetesi, 12 Mayıs 1985.
- AKBULAK, Semahat: Sait Faik'in 'Alemdağda Var Bir Yılan' Adlı Hikâye Kitabındaki Kelimelerin Alfabetik Lûgatı, (Edebiyat Fakültesi basılmamış lisans tezi), İstanbul, 1973.
- AKKOYUNLU, Gülcan: Sait Faik'in Hikâyelerinde Tipler, (DTCF. basılmamış lisans tezi), Ankara, 1968.
- AKSAL, Sabahattin Kudret: "Bir Yazar, Bir Kitap", Türk Dili dergisi, C.II, N.24, s.822-823, Eylül 1953.
- _____, ____: "Sait Faik İçin", Varlık dergisi, N.418, s.6, 1 Mayıs 1955.
- ALANGU, Tahir: "Sait Faik'te Yeis ve Yalnızlık", Yeditepe dergisi, N.106, s.5, 1 Mayıs 1956.
- _____, ____: Sait Faik İçin, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1956.
- _____, ____: Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, İstanbul Matbaası, C.II, s.102-191, İstanbul, 1965.
- _____, ____: "Sait Faik'in Hikâye Anlayışında Gelişmeler", Ataç dergisi, N.25, s.3-7, 1 Mayıs 1964.
- _____, ____: "Sait Faik Abasıyanık", Yön dergisi, N.111, s.15, 14 Mayıs 1965.
- ARPAD, Burhan: "Birtakım İnsanların Yazarı", Yeditepe dergisi, N.98, s.2, Haziran 1964.
- _____, ____: "Ölümünün 20. Yıldönümünde Çeşitli Yönleriyle Sait Faik Abasıyanık", Milliyet Sanat dergisi, N.80, s.6, 17 Mayıs 1974.
- AYKIN, Cemal: "Sait Faik'in Hikâyeciliği", Dost dergisi, C.VII, N.32, s.15-18, Mayıs 1960.

- BARKIN, Oğuz Ahmet: "Lüzumsuz Adamla Tekrar Buluşma", Meydan dergisi, N.22, s.15, 15 Haziran 1965.
- BATUR, Sabahattin: "Sait Faik'in Ölüm Haberi", Yenilik dergisi, N.6, s.269-273, Haziran 1954.
- BAUER, Lucyna Antonowicz: "Sait Faik Abasıyanık" (İngilizce), Beşinci Milletler Arası Türkoloji Kongresi -Tebliğler II Türk Edebiyatı-, C.I, s.25-35, İstanbul, 1985.
- BİRSEL, Salâh: Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu, İş Bankası Yayınları, s.193-219, Ankara, 1983.
- BOZOK, Hüsamettin: "Allahaismarladık Sait", Yeditepe dergisi, N.62, s.1, 1 Haziran 1954.
- DOLU, Edibe: "Sait Faik İçin Bir Anket", Türk düşüncesi dergisi, N.7, s.72-75, Haziran 1954.
- BÜYÜKŞENER, Ayla: Sait Faik Abasıyanık'a Göre Burgaz Adası Balıkçılık Dili, (Edebiyat Fakültesi basılmamış lisans tezi), İstanbul 1964.
- CANDAŞ, Cihat: Sait Faik'in Dili, (DTCF. basılmamış lisans tezi), Ankara,
- DEVECİ, Yavuz: Sait Faik'in Hikâyelerinde Çevre İncelemesi, (DTCF. basılmamış lisans tezi), Ankara,
- DOĞAN, Ayla: Sait Faik'te Hayvan Unsuru, (Edebiyat Fakültesi basılmamış lisans tezi), İstanbul, 1966.
- DOĞAN, Selahattin: Sait Faik Abasıyanık'ın Hikâye Tekniği, (Edebiyat Fakültesi basılmamış lisans tezi), Erzurum, 1968.
- EDİBOĞLU, Baki Süha: "Modern Türk Hikâyesinin Kurucusu Sait Faik", Resimli Yirminci Asır dergisi, N.92, s.7, 30; 20 Mayıs 1954.
- ERDAL, Gülen: "Sait Faik'le Son Röportaj", İzlerimiz dergisi, s.77-78, 1954
- ERGİN, Metin: "Sait Faik'in Annesi Oğlunu Anlatıyor", Cumhuriyet gazetesi, s.5, 19 Eylül 1954.
- ERTEN, Azize: "Sait Faik'in Annesiyle Birkaç Saat", Varlık dergisi, N.418, s.11, 1 Mayıs 1955.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi: "Sait'ten Hatıralar", Varlık dergisi, N.407, s.8-9, 1 Haziran 1954.



- GENÇOĞLU, Birsen: Sait Faik'te İnsan, (DTCF. basılmamış lisans tezi), Ankara,
- (GEZGİN), Hakkı Süha: "Edebî Portreler: Sait Faik", Yeni Mecmua, N.66, s.5, 2 Ağustos 1940.
- GÖKÇEPİNAR, Sadettin: "Muharrir Neden Yetişmiyor? Sait Faik Diyor ki:", Akşam gazetesi, s.5, 11 Kasım 1949.
- GÖKTAŞ, Nevzat: Sait Faik'in Hikâyelerinde Mekân, (DTCF. basılmamış lisans tezi), Ankara, 1986.
- GÖNÜL, Mehmet: Sait Faik'in Hikâyelerinde Sosyal Temalar, (DTCF. basılmamış lisans tezi), Ankara, 1969.
- GÜNGÖR, Ulkü: Sait Faik Abasıyanık'ın Şiirleri, (Edebiyat Fakültesi basılmamış lisans tezi), Erzurum, 1968.
- GÜNYOL, Vedat: "Sait Faik Abasıyanık Hakkında",⁽³⁾ Yücel dergisi, N.98, s.47-52, Haziran 1944.
- _____, _____: "Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliği ve Romancılığı",⁽⁴⁾ Yücel dergisi, N.103, s.80-83, Mayıs 1945.
- _____, _____: Dile Gelseler (Denemeler), Can Yayınları, s.34-41; 48-81, İstanbul 1966.
- GÜVEMLİ, Zahir: "Semaver", Servet-i Fünûn dergisi, N.2086/401, s.180-181; N.2090/405, s.244-245,255; N.2091/406, s. 260-262; N.2093/408, s.292-293,297; N.2904/409, s.308-309; 13 Ağustos-8 Ekim 1936.
- HEPÇİLİNGİRLER, Feyza: "Bir Sevgi İhtilâlcisi Sait Faik", Hürriyet-Gösteri dergisi, N.67, s.24-25, Haziran 1986.
- ILGAZ, Rifat: "Son Yıllarda Sait Faik'in Dert Ortağı Durumundaydım", Milliyet-Sanat dergisi, N.80, s.4-7,11; 17 Mayıs 1974.
- İNCESU, Şehnaz: "Sait Faik'in Öykülerinde İstanbul, (DTCF. basılmamış lisans tezi), Ankara, 1986.
- KABAKLI, Ahmet: "Ahmet Rasim ve Sait Faik", İstanbul dergisi, N.6, s.13-14, Nisan 1954.
- KANSU, Ceyhun Atıf: "Sait Faik İçin", Varlık dergisi, N.408, s.7, 1 Temmuz 1954.
- KAPLAN, Mehmet: "Şimdi Sevişme Vakti", İstanbul dergisi, N.1, s.15-18, Kasım 1953.
- KEMAL, Mehmet: Acılı Kuşak, Toplum Yayınları, s.46-49, İstanbul, 1967.



- KEMAL, Yaşar: "Sait Faik'le Görüşme", Cumhuriyet gazetesi, s.5, 17 Mayıs 1953.
- KERSU, Baysal: Sait Faik'te Çocuk ve Çocukluk Devresi, (Edebiyat Fakültesi basılmamış lisans tezi), İstanbul, 1964.
- KÖRÜKÇÜ, Muhtar: "Son İki Kitabı: Son Kuşlar-Alemdağda Var Bir Yılan", Varlık dergisi, N.409, s.27, 1 Ağustos 1954.
- _____, _____: "Ölümünden Sonra Çıkan İki Kitabı", Varlık dergisi, N.419, s.30, 1 Haziran 1955.
- (KURBANOĞLU), Şerif Hulûsi: "Sait Faik'le Birlikte Geçen Günler: Sait Faik'le Nasıl Tanıştım?", Varlık dergisi, N.418, s.14-15, 1 Mayıs 1955.
- _____, _____: "Sait Faik'le Birlikte Geçen Günler: Edebiyat Üzerine Konuşma", Yeditepe dergisi, N.106, s.1,4; 1 Mayıs 1956.
- _____, _____: "Sait Faik'le Birlikte Geçen Günler: Edebiyat Üzerine Konuşma", Yeditepe dergisi, N.107, s.2, 15 Mayıs 1956.
- KUTLU, Mustafa: Sait Faik'te Plastik Dünya, (Edebiyat Fakültesi lisans tezi), Erzurum, 1968.
- _____, _____: Sait Faik'in Hikâye Dünyası, Dergah Yayınları, İstanbul,
- MİSKİOĞLU, Ahmet: Ana Temleriyle Sait Faik, (Edebiyat Fakültesi basılmamış lisans tezi), İstanbul, 1954.
- MUTLUAY, Rauf: Bende Yaşayanlar, İş Bankası Yayınları, s.130-133, 241-245, 292-305, İstanbul, 1977.
- (NAYIR), Yaşar Nabi: "Sait Faik'in İlk Şiirleri", Varlık dergisi, N.408, s.9, 1 Temmuz 1954.
- _____, _____: "Sait Faik İçin Notlar", Varlık dergisi, N.408, s.8, 1 Temmuz 1954.
- _____, _____: "Sait Faik İçin Notlar", Varlık dergisi, N.409, s.12-13, 1 Ağustos 1954.
- _____, _____: "Namuslu Edebiyatçı", Varlık dergisi, N.418, s.3, 1 Mayıs 1955.
- OKUMUŞ, Nevin: Sait Faik Abasıyanık'ın Semaver ve Alemdağda Var Bir Yılan Adlı Eserlerinde Sentaks Çalışmaları (Edebiyat Fakültesi basılmamış lisans tezi), İstanbul, 1966.



- ONGER, Fahir: "Sait Faik'e Dair", Yaratış dergisi, N.9, s.3, 1 Mart 1946.
- OSMANOĞLU, Nuray: Hikâyeci Olarak Sait Faik Abasıyanık, (DTCF. basılmamış lisans tezi), Ankara, 1958.
- OZANSOY, Munis Faik: "Sait Faik Müzesi", Hisar dergisi, N.6 (18), s.6, Haziran 1964.
- ÖNERTOY, Olcay: "Bir İstanbul Hikâyecisi: Sait Faik", Hisar dergisi, N.29, s.12-13, Mayıs 1966.
- _____, ____: "Bir İstanbul Hikâyecisi: Sait Faik II", Hisar dergisi, N.30, s.12-13, Haziran 1966.
- ÖNEŞ, Ali Avni: "Sait Faik Hayatı ve Eserleri", Yenilik dergisi, N.6, s.243-245, Haziran 1954.
- ÖZERDİM, Sami N.: Sait Faik Bibliyografyası, Varlık Yayınları, İstanbul, 1965.
- _____, ____: "Sait Faik Bibliyografyasına Ek", Varlık dergisi, N.670, s.10, 15 Mayıs 1966.
- ÖZMEZ, O. T. : "Sait Faik'le Son Konuşma", Mavi dergisi, N.20, s.4, Haziran 1954.
- ÖZYALÇINER, Adnan: "Raşit Abasıyanık Sait Faik'i Anlattı: Adapazarlı Sait Faik", Sanat Olayı dergisi, N.8, s.90-95, Ağustos 1981.
- SAFA, Peyami: "Sait Faik'in Hikâyeleri", Cumhuriyet gazetesi, s.3, 9 Mayıs 1939.
- _____, ____: "Sait Faik İçin", Varlık dergisi, N.407, s.5, 1 Haziran 1954.
- SEPETÇİOĞLU, Mustafa Necati: Sait Faik'in Hikâyelerinde Su Unsuru, (Edebiyat Fakültesi basılmamış lisans tezi), İstanbul, 1957.
- SEYFE, Ahmet: Sait Faik Abasıyanık'ta Temalar, (DTCF. basılmamış lisans tezi), Ankara, 1969.
- SİYAVUŞGİL, Sabri Esat: "Sait Faik'i Anlamak" (Önsöz), Semaver-Kumpanya, Varlık Yayınları, s.5-19, İstanbul, 1965.
- ŞEKERCİ, Atilla: Sait Faik'in Hikâyelerinde Dil ve Üslup Özellikleri ve Kelime Haznesi, (DTCF. basılmamış lisans tezi), Ankara,



- TANER, Haldun: "Küçük İnsanların Büyük Dostu", Varlık dergisi, N.418, s.7, 1 Mayıs 1955.
- _____, _____: Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil, Cem Yayınları, s.136-140, İstanbul, 1983.
- TAŞ, Fahri: Sait Faik Abasıyanık'ın Eserlerinde İmajlar, (Edebiyat Fakültesi lisans tezi), Erzurum 1966,
- TİMUROĞLU, Ayla: Sait Faik'te Deyimler, (Edebiyat Fakültesi basılmamış lisans tezi), İstanbul, 1973.
- TİRALİ, Naim: "Sait Faik'in Paris'teki Bilinmeyen Beş Günü", Milliyet Sanat dergisi, N.132, s.6-7, 16 Mayıs 1975.
- TOPRAK, Ömer Faruk: "Bir Sait Faik Yaşamıştı", Yön dergisi, N.163, s.14-15, 13 Mayıs 1966.
- TUNCALP, Ercüment: "Sait Faik ve Sürrealizm", Yeditepe dergisi N.62, s.8, 1 Haziran 1954.
- UYGUNER, Muzaffer: Sait Faik'in Hayatı, Mars Matbaacılık, Ankara 1959.
- _____, _____: "Sait Faik'in Hayatı", Varlık dergisi, N.574, s.8-9, 15 Mayıs 1962.
- _____, _____: "Sait Faik Bibliyografyası", Varlık dergisi, N.665, s.16, 1 Mart 1966.
- _____, _____: "Yapıtlarına Göre: Sait Faik'te Vücut Yapısı", Varlık dergisi, N.717, s.11, 1 Mayıs 1968.
- _____, _____: Sait Faik Abasıyanık, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1983.
- ÜRGÜP, Fikret: "Sait Faik'in Realitesi", Varlık dergisi, N.407, s.7, 1 Haziran 1954.
- _____, _____: "Sait Faik'in Psikolojik Yapısı Üzerine Bir Deneme", Yeditepe dergisi, N.96, s.6, Nisan 1964.
- YAMAÇ, Cavit: "Dövünme", Yeditepe dergisi, N.62, s.2, 1 Haziran 1954.
- YAZICI, Gülsen: Sait Faik'in Hikâyelerinde İstanbul, (Edebiyat Fakültesi basılmamış lisans tezi), Erzurum, 1978.
- YETKİN, Suut Kemal: "Niçin Roman Değil de Hikâye?", Türk Dili dergisi, N.34, s.565-566, 1 Temmuz 1954.
- YILDIZ, Şekip Ziya: Sait Faik'te Mekân, (Edebiyat Fakültesi basılmamış lisans tezi), Erzurum, 1978.

YÜCEL, Tahsin: "Sait Faik", Varlık dergisi, N.413, s.7, 1 Aralık 1954.

-
- (1) Bu yazı İlk Köse adlı kitaba da alınmıştır.
 - (2) Yazarın Asina Yüzler adlı kitabına "Bir Hikâyeci" adı ile girmiştir.
 - (3) Yazarın Dile Gelseler adlı kitabına "Sait Faik Abasıyanık Üstüne", (s.48-59) adıyla alınmıştır.
 - (4) Dile Gelseler, (s.34-41)de, aynı adla yer almıştır.

